

Milorad Belančić

Smrt slike

Ogledi iz filozofije umetnosti

2009

Milorad Belančić

Smrt slike (Ogledi iz filozofije umetnosti)

Izdavač:

Medijska knjižara Krug

Beograd, Makedonska 5

tel. 3343-716

e-mail: book@mediacentar.org.yu

za izdavača i urednik: Đorđe Sojanović

Grafička oprema: autor

Na koricama knjige:

rad Dine Belančić iz ciklusa *Identiteti*

Štampa: Zuhra, Beograd

Tiraž: 300 primeraka

Beograd, 2007

Predgovor

U najznačajnijim art galerijama u svetu danas se retko izlažu slike kao *novonastala* umetnička dela. Time slikarstvo nije potpuno odbačeno, budući da se povremeno javljaju *retrospektive* koje deluju skoro kao rdava savest, uzaludna kompenzacija za nedostatak *aktuelnih* slikarskih radova. Šta ova činjenica nesumnjivog *potiskivanja* slike/slikarstva iz savremenog arta znači za vizuelnu umetnost? Da li nam ona sugeriše to da je slika, u stvari, *zastarela*? Belo slikarsko platno je doskora bilo najznačajnije *mesto*, privilegovani *topos* na kojem nastaje vizuelna umetnost; sad to više nije slučaj. Za aktuelno mišljenje o umetnosti (kao i za istoriju umetnosti) ta činjenica ima koliko zagonetno, toliko i nezaobilazno značenje. U ovoj knjizi bavićemo se pitanjem: šta se dogodilo sa slikom? Da li je ona zaista mrtva? I kakvo značenje njena kriza ima za situaciju (status, uslovnost) *savremene* umetnosti?

Ako je danas moguće govoriti o umetničkoj vrednosti slikarstva, to je, izgleda, moguće samo *s obzirom na prošlost*. U prošlosti, slika je bila cenjena u situacijama u kojima je nudila, s jedne strane, poželjan *estetski objekt* i, s druge, privilegovan, reprezentativan *pogled na svet*. Sada je ona izgubila obe te funkcije, a time, reklo bi se, i razlog svoga postojanja. U savremenoj umetnosti vlada duh, sablast, avet radikalnog *ikonoklazma*. Zašto je *ikonoklazam* postao nužan? Da li je slika, ta (nekada) kraljica likovne umetnosti *morala* da izgubi svoj presto? I da li je razlog ovog gubitka njena oholost? Naravno, uspomene ostaju. Muzeji, retrospektive, slike koje vise na

zidu... Ali, u tome nema prevelike utehe. Podsećanja u starijima bude nostalgiju, dok mlađi za nostalgijom, naprosto, nemaju oko. Kriza slike/slikarstva kao umetnosti učinila je da slika izgubi nadu i da misao o njoj postane manje-više *arheološka*.

Pa ako, sada, *ne živimo* u svetu u kome se velika dostignuća slikarstva definišu kao privilegovani *pogled na svet* i ako više nema *pogleda na svet* koji bi bio profilisan počev od tradicionalne (klasično-moderne) pozicije slike, to ipak ne znači da u tom svetu ne postoje slike u novom, pomerenom, metaforičkom smislu. Možda je savremena umetnost razočarana u tradicionalnu (doslovnu, slikarsku) sliku zato što je očarana novom slikom, slikom novih medija? Jer, zaista, danas postoje vizuelne naprave pomoću kojih svet, sada, reklo bi se, vidimo bolje nego ikad... A ipak, ipak, činjenica je da ljudi nikada nisu stvarali gluplje slike o svetu nego što je to danas slučaj. Eto paradoksa koji za tradicionalnu sliku nije utešan. Možda savremena umetnost odbacuje staru sliku zato što je na indirektan način razočarana u *svaku* sliku? – U to je teško poverovati.

U svetu u kojem živimo izuzetno visoko se cene fotografske, digitalne, mentalne, pokretne, krvne, ekranske i mnoge druge slike... Danas se govori i o slikovnom obrtu ili povratku slikovnosti, a već dugo i o *virtuelnoj*, što u izvesnom smislu znači i *slikovnoj*, realnosti (sveta). Sve to ne daje odgovor na pitanje: zašto u savremenoj umetnosti nema više mesta za tradicionalnu, doslovno shvaćenu *sliku*? Šta se, zapravo, desilo? Da li je slika potpuno uništena? I šta je, zajedno s njom, još uništeno? Da li je time temeljno redefinisana i sam status vizuelne umetnosti? Recimo, tako što ta promena podrazumeva, u stvari, kraj *likovne* umetnosti?

Jedno je sigurno: na početku XXI veka živimo u situaciji, poziciji, uslovnosti post-slike. To nije uslovnost u kojoj je slika jednostavno negirana, uništena, destruirana, niti je zamenjena nečim sasvim drugim, nego je, „samo“, pomeren, prenet, prenesen, metaforički situiran u ravan novih (pre svega ekranskih, digitalnih) prostora. Pri tom, mi nismo sigurni

šta se u tom preobražaju u stvari desilo sa (starom) slikom i kakva je ta nova, druga uslovnost ili post-uslovnost slike. Da li je *moralo* da se desi sve to što se desilo?

Odgovor na ova nimalo laka pitanja trebalo bi da može da nas približi boljem razumevanju današnje situacije vizuelne umetnosti, ukoliko je to umetnost izvan slike (instalacija, performans) i posle slike (digitalni art). Čak i pod pretpostavkom (koja je uostalom sumnjiva) da za umetnost izvan slike sama slika nema više nikakvo značenje, ipak zanimljiv i dalje ostaje *obrt*: od slike ka post-slici. Ili obrt: od likovnog ka vizuelnom *bez* likovnog. Mogli bismo ga nazvati i slikovnim ili postslikovnim obrtom. Taj obrt, u kojem povlašćenu ulogu imaju digitalne slike, govori nam nešto veoma značajno o *slikovnoj uslovnosti* savremene umetnosti, koju tek moramo da razjasnimo. Zbog svega toga preko nesumnjive *kriza slike* ne možemo da pretrčimo kao preko nečega samorazumljivog. Postslikarsko stanje nije stanje puke poraženosti ili poništenosti slike, kao što nije ni stanje pukog ponavljanja (s razlikom) tradicionalnih (klasičnih i modernih) likova arta ili likovnog arta.

Ako ne znamo šta je slika bila, onda nećemo znati ni šta je od nje danas ostalo, šta je sačuvano u toj post-slikovnoj uslovnosti koja ipak nije samo artistska nego je i opšta civilizacijska uslovnost. Ako ne znamo šta se desilo sa starom slikom, u čemu se sastojala njena bolest ili njena agonija, onda se nameće pitanje: neće li to oboljenje da pogodi i novu sliku, pa onda, u sudnoj instanci, i samu (virtuelnu) realnost koja je od tih novih (digitalnih) slika sazdana? Da li Dišanovom izrazu „glup kao slikar“ moramo, sada, dodati izraz: „glup kao digitalna naprava“? Ili ćemo i dalje biti fascinirani slikom, *kakva god da je*? Jer, ta fascinacija je, možda, poreklom iz one „nepokornosti“ ili „bezočnosti“ (umetničke) slike koju je Mječeslav Porempski s pravom pominjao u svojoj *Ikonosferi*?

Tradicionalna slika je danas, čini se, *bezočno* izgubila svoju *bezočnost*. Ne znači li to da je mehanizam „biti bezočan“ sada prešao na digitalnu sliku/slikovnost, da bi se tu *rasplinuo*,

tako da, ubuduće, ne ostavlja prostor za bilo kakvo artistsko privilegovanje (recimo: aurizaciju), a time ni za *nepokornost*? Jedno je sigurno, savremna slikovnost zahteva virtuelnu pokornost ili pokornost pred, kako bi rekao Bodrijar, *hiperrealnim* koje, bez te pokornosti, ne bi ni bilo *to što jeste*. U svakom slučaju, aktuelno uobličena digitalna ikonosfera, preuzima na sebe nešto od slikovne bezočnosti o kojoj govori Porempski, ali, ubuduće, ona tu bezočnost gradi, pre svega, na bezočnom ukidanju onih osobina (bezobzirnosti, nepokornosti) koje su u sebi nosile nekadašnje „umetničke slike“.

Porempski je slike koje se javljaju u ikonosferi smatrao *bezočnim* zato što se one javljaju nekontrolisano, nemoljeno, neuzrokovano i neočekivano, a zatim i zato što, kad se već pojave, sa sobom uvek nose i vlastitu *zagonetku*, vlastiti nerazrešeni i nerazrešivi *problem*. Likovna umetnost je bila, samo, „kvintesencija“ te i takve *bezočnosti*. „Tvoreći svaki put sama kako objekt tako i subjekt svoje poruke, umetnost predstavlja ne samo svakidašnji nego i opasan prosede, jer priziva na prekoračivanje običnih granica misli i mašte i unosi nemir u ustaljene načine svakidašnjeg bitisanja“ (M. Porempski: *Ikonosfera*, Bgd. 1978. str. 256). Zaista, negde u svojoj „duši“ umetnost je oduvek (čak i u razdoblju najstrožeg *mimesisa*) bila antikonformistički i antipozitivistički raspoložena. Da li se sada, u tom pogledu, Stvar potpuno izmenila? Nije li danas prisutna i vladajuća ikonosfera oličenje izvesnog *srećnog pozitivizma* (izraz je Fukoov, ali on ovde ima ironično značenje), tako da umetnost u njoj gubi funkciju bezočnosti koju je nekad imala. Nije li *smrt slike*, buntovne, nepokorne, bezobzirne, sada, nužna *pozitivistička* konsekvencija „srećnog“ vremena u kojem živimo? Dodatna hipoteza glasi: možda je slika, naprosto – ispunila, iscrpela i ukinula svoj kapacitet bezočnosti?! Možda se artistska bezočnost premestila negde drugde, izvan kako tradicionalne tako i nove (digitalne) *ikonosfere*? Možda mi, današnji, još nemamo dovoljno izoštrena čula za jednu drugu bezočnost, bezočnost *drugosti* koja je u

dolasku? Naravno, s one strane *srećnog pozitivizma*. Tu hipotezu čuvaćemo, ovde, u rezervi i bez komentara.

* * *

Ovaj spis je podeljen u četiri dela: I. *Objaviti kraj*; II. *Na granici mogućeg (primeri)*; III. *Umetnost bez identiteta*; IV. *Dopune*. Svi ti delovi bave se filozofijom likovne/vizuelne umetnosti ukoliko je ona na bliži ili dalji način centrirana oko pitanja o savremenoj krizi i (možda čak) smrti slike. Četvrti deo (*Dopune*) sadrži tri teksta koji se ne odnose direktno na problem krize, ali nude izvesna razjašnjenja koja omogućuje da se prethodna razmatranja bolje razumeju. Drugi deo (*Na granici mogućeg, primeri*), ne napuštajući problem smrti slike, bavi se konkretnim umetnicima (Vladimir Kopicl, Mileta Prodanović, Milan Stašević, Dina Belančić i Jožef Nađ) koji su, u svom radu, raskrili važne granične probleme slike. Naravno, kod nas postoje i drugi značajni umetnici koji su se u svom radu, eksplicitno ili implicitno, bavili tim pitanjima. Zato ovaj izbor nije iscrpan niti je ekskluzivan, ali je, za bolje razumevanje onoga čime se bavi ova knjiga, veoma koristan.

U Beogradu,
Juni, 2009 god.

Razdelotvorena umetnost

Doksomimetika – Simulakrum iznad stvarnosti – Leonardo i fantastična bića – Moderni projekt – Jezički obrt u artu – Predstava u vlasti fikcije – Utemeljujuća neutemeljenost – Oспорiti isto – Čudovišno u dolasku – Simbolička moć i presimboličko

Doksomimetika

Oponašanje je, smatra Platon, nešto što omogućuje najrazličitije, uključujući i neslane – šale (v. *Sofist*, 234a). Ono je *opasna* stvar, pošto pomoći *slikarskog umeća* može da načini takve *imitacije* i *homonime stvarnih predmeta* kojima će nerazumni mladi ljudi, kad izdaleka vide te *slikarije* (termin je Platonov), biti prevareni u pogledu njihovog stvarnog sadržaja... Mimetička šala (kao estetska kategorija) može da sklizne u obmanu (kao etičku kategoriju)... Eto zašto je, po Platonu, oponašanje, a s njime i slikarstvo – *opasno*. Kao što je, uostalom, opasno i ono *intelektualno oponašanje znanja* kojeg imamo kod ljudi koji se nazivaju *sofistima*... Platon je, dakle, ubeđen da je neumesno zbijati šalu sa svojim profesionalnim obavezama (slikarstvo, medicina, filozofija itd.). Teško bi mogla da se ospori činjenica da je on, *generalno uzev*, u pravu! Jedino je pitanje: o kakvom *pravu* je reč? Pri tom, jedno je sigurno: to je pravo koje u životu daje prednost etičkom nad estetskim.

Mimetička šala je pokušaj da se od privida stvori istina (ili: od istine privid), odnosno, da se, kako bi rekao Platon, ritualnim oponašanjem (bajanjem, vradžbinom) stvori fikcija stvarnosti. Sama šala može da bude bezazlena, ali ona može i da se iskoristi u svrhu neke obmane ili prevare, u kojoj najčešće

stradaju – mladi. (Platon je veoma zabrinut za mlade!) Kad je reč o ozbiljnim poslovima kakvi su oni filozofa i slikara, onda je šala naprosto – isključena, a već time je isključeno i svako šaljivo ili ritualno oponašanje ili krivotvorenje istine/stvarnosti. Zato, pisac *Sofista* dolazi do zaključka da su u slikarstvu moguće dve vrste oponašanja: jedno koje se rukovodi umećem preslikavanja ili kopiranja i u kojem se imitacija (kopija) stvara „prema meri uzora“, čak i u dužini, širini i dubini... a takode i sa odgovarajućim (primerenim) bojama; druga vrsta oponašanja teži prividu, simulaciji, simulakrumu i ona je podsticajna za *umeće varanja*, ali ne i za dobro slikarstvo! Na kraju svog spisa Platon ustanovljuje ključnu deobu koja obeležava život oponašanja (*mimesisa*) u društvenom životu. Po toj deobi moguće je oponašanje koje bismo nazvali *doksomimetičkim* (ili: prividnim, tobožnjim oponašanjem, oponašanjem putem fiktivnih konvencija ili mnjenja) i zatim ono koje se temelji na znanju te se, stoga, može nazvati *epistemičkim* (znanstvenim, naučnim) oponašanjem.

Ipak, kad je reč o slikarima, Platon bez dvoumljenja smatra da previše ima onih koji se, iako znaju *šta* nalaže slikanje „po meri uzora“, odnosno *šta* znači rukovoditi se tačnošću i poznavanjem svog predmeta, ipak opredeljuju za doksomimetički, konvencionalni pristup, misleći da odstupanjem od tačnosti dobijaju *na lepoti*. Dakle, mnogi umetnici su, nevoljno zapaža Platon, spremni da *istinu ostave po strani*, ne držeći se pravih simetrija već onih koje će se činiti lepima (v. 236a). U tom pogledu, helenski filozof ističe jednostavan primer zidnih slika velikih dimenzija. Likovi u gornjim redovima takvih slika su po pravilu slikani uvećanih dimenzija da bi, posmatrani odozdo, u oku gledalaca bili iste veličine kao i ostali (tj. donji) likovi. Slično je rađeno i sa kipovima na fasadama hramova... Ma koliko da su takva skretanja od istine slikarima izgledala razložna, ona su se Platonu činila neprihvatljivim, naprosto zato što slikarstvo uvode u luku *doksomimetike*.

Ipak, Platon u svojoj knjizi opisuje stvarne dileme slikara svog vremena. Verovatno su svi oni vlastitu delatnost shvatali u skladu s osnovnim motivom platonizma, dakle, kao oponašanje *stvarnog*, uključujući tu, naravno, i mitsku stvarnost. U tom smislu slikari su *uvek* bili spremni da slikaju po meri uzora, tj. datog predmeta. Ali, tu su se pojavljivale razne teškoće i da bi se one savladale, slikari su se često opredeljivali za pravila (tj. konvencije) koje podrazumevaju *doksomimetičko* odstupanje ili skretanje. Već samo slikanje bogova po ljudskom modelu bilo je svojevrsna doksomimetika. Ali, slikari nisu mogli da slikaju samo ono što *vide*, jer bi u tom slučaju tačnost možda postizali, ali bi propuštali da naslikaju tzv. duh (ili: ideju, karakter, suštinu) same stvari. Zato su oni, voljno ili nevoljno, pribegavali *prekrajanju* viđenog (a ne „pukom“ kopiranju), sve u nadi da će na taj način okolišnim putem stići do što vernije predstave (reprezentacije) onoga što *zaista* jeste (a ne samo onoga što se čini da jeste). Možda bi, čak, trebalo reći da je istorija slikarstva u stvari istorija njenih doksomimetičkih skretanja od prave, strogo oponašajuće (mimetičke) namere, ali skretanje da bi se njoj *bolje* pristupilo... U tom smislu bi doksomimetika bila instrument verodostojnije predstave ili slike sveta. Platon u tu priču nije verovao.

Sama pozicija slikarstva bila je ambivalentna. S jedne strane, slikanje se oduvek shvatalo kao veština oponašanja (= viđenja) prirode (= vidljivog) i već tim *mimetičkim* nalogom ono je stavljalo sebe u inferioran odnos prema prirodi. Umetnici su ovu inferiornost osećali kao vlastitu nedovoljnost i zato su pokušavali da je kompenzuju, nadomeste, nadopune doksatičkim okolišenjem oko „predmeta“, kako bi mu „verodostojnije“ pristupili... Platon, međutim, nije verovao u celishodnost bilo kakvog okolišenja, mada, s druge strane, nije verovao ni u istinosni potencijal i vrednost likovnog *mimesisa* (= valjanog, ispravnog slikarstva), čak i *ako* bi se mimesis rukovodio znanjem, tj. primerenim kopiranjem objekta. Zato je, po njemu: „umetnost koja podražava daleko od istine i to je, kako se čini, sve što ona može da izrazi, jer od svake stvari

obuhvata samo jedan mali deo i to samo njen izgled (sliku). Tako, na primer, slikar crta obučara ili stolara... on će stolarevom slikom da prevari decu i nerazumne ljude, pa će kod njih stvoriti verovanje da je to zaista stolar“ (*Država*, 598b). Vid nudi samo – uključujući tu i *najbolji slučaj* – privid. U likovnom mimesisu nastaju skoro neizlečivi problemi zbog njegove *čulne* ili, ako hoćete, nedovoljno duhovne/produhovljene strana.

S umetnicima svog vremena (kao i kasnijih vremena) Platon je delio potrebu da sliku shvati kao valjano oponašanje onoga što *zaista* jeste. A ipak nije verovao u oponašanje, kopiranje. Takođe, on nije verovao u samozakonitost lepog vis-à-vis drugozakonitosti istinitog. Pošto sam nije bio umetnik, iz svog *neiskustva* izvukao je pogrešan zaključak, da oponašanje mora (kao strogo, striktno kopiranje) da ide tačno/pravo na samu stvar... pa dokle stigne. Ali, slikari njegovog (kao i svakog drugog) vremena znali su da idolatrijom tačnosti neće stići do valjane slike i da ono što *zaista jeste* umetnik može da sagleda samo posredstvom doksomimetike, odnosno *mimesisom* kojim komanduje „greška“, privid, fikcija ili simulacija. Tačnost je možda dobar cilj, ali ne i dobro sredstvo...

Simulakrum iznad stvarnosti

Žil Delez je smatrao da Platon, iako prezire *simulakrum*, u simulakrumu ipak vidi „diferencijalnu tačku gledišta: posmatrač postaje sastavni deo samog simulakruma koji se transformiše i deformiše sa svojom tačkom gledišta“ (*Logique du sens*, Paris, 1969, str. 353). Tačnost je možda moguća u ideji (idealno), ali ne i u pogledu. Pogled kroz svoju (uvek drugačiju) tačku gledišta, reklo bi se, na svoj, varljivi način stvara predmet. Prema tome, *simulakrum* je performativna realnost koja nadograđuje, nadvisuje ili produbljuje pogledom konstatovanu stvarnost. Delez čak tvrdi da u *simulakrumu* postoji nešto dubinski subverzivno, spremno da „eskivira jednakost, granicu, Isto ili Slično“ (*isto*). Ipak, platonizam (a s

njime i logocentrizam) uvek je težio da identitarno poništi, pokori ili potčini svako kretanje doksomimetike u umetnosti u korist *epistemički profilisanog mimesisa*. Njegov cilj u umetnosti se, dakle, sastojao u tome da se osigura trijumf ikone/kopije nad ikonom/simulakrumom.

Paradoks je u tome što, kako smo videli, ni sam Platon nije smatrao da su šanse za epistemički poželjno rešenje prevelike. Naprosto, epistemičke sposobnosti ikone/kopije nisu savršene. Slika svoju epistemičku inferiornost mora da savlada do granica u kojoj bi diferencijalni potencijal simulakruma bio potpuno *isključen*. Nažalost, i tako shvaćen trijumf ikone/kopije nad ikonom/simulakrumom još uvek je pozicioniran predaleko od Istine. Zato je Platon sa umetnicima svog vremena delio uverenje da idealna (platonska) Istina u slikarstvu (slikarskom *mimesisu*), iako je nužna, ipak, neposredno uzev – *nije moguća*. Za slikare se, samo, postavljalo pitanje koju cenu moraju da plate da bi se do istine stiglo okolišnim (*doksomimetičkim*) putem. Da li je ta cena prevelika? Platon bi bez predumišljaja rekao: *da*. Jer, nema prave istine u slikarstvu. A po njemu je to, u krajnjoj i, dakle, platonovskoj instanci, značilo *smrt slike*!

Sami slikari nisu imali hrabrosti da odbace Platonov i, zapravo, logocentrički nalog koji im je govorio da je dobro samo *znanjem vođeno oponašanje*. Iako nisu znali *kako je istina u slikarstvu moguća*, oni nisu mogli da prihvate i priznaju činjenicu da ona *nije moguća*, jer bi to dovelo do ozbiljne krize slike (i slikarstva), a možda i do njene smrti. Zato su u *doksomimeticima* (oponašanju kroz mnjenje) videli jedini mogući put za umetnost, okolišni put kojim će se *bolje* pristupi logocentričkim nalogima. Nasuprot tome, Platon je, videli smo, zastupao paradoksalno stanovište: *epistemički* vođeni *mimesis* je nužan, mada, u isti mah, i nemoguć. Slikarstvo, dakle, teži *nemogućem*, onome što je moguće samo u filozofiji. Ikona/kopija može i mora da teži poistovećenju s uzorom, tj. identitetom stvari koju slika/kopira. Samo, ona u tome nikada neće uspeti do kraja. Prepreka je konstitucionalna. Zato se može reći da slikarskom težnjom za poistovećenjem komanduje –

neistovetno. Platon nije znao da ta ista teškoća pogađa i filozofiju, da i njenom težnjom za poistovećenjem (identifikacijom, utvrđivanjem semantičkog i ontološkog identiteta stvari) komanduje *neistovetno*. Diferencijalni (ili: doksomimetički) aspekt slike je samo bolje vidljiv. Eto zašto je slikarstvo, na kraju, postavilo zahtev za punom reafirmacijom doksomimetike. *Istinom vođeni mimezis*, u stvari, nikada nije u pravom, dakle, *artističkom smislu* ni postojao. Tamo gde se bezuspešno nametao, on je bio samo jedna doksomimetička (ili, ako hoćete: metafizička) konvencija.

Preokretanje te konvencije (koja zahteva da se mimezis rukovodi epistemičkom istinom) Delez je, s pravom, nazvao *preokretanjem platonizma*. Ali, šta znači preokrenuti platonizam? „Preokrenuti platonizam znači: učiniti da postanu vidljivi simulakrumi, afirmisati njihova prava među ikonama ili kopijama. Problem se više ne odnosi na distinkciju Suština-Privid ili Model-kopija. Ta distinkcija u potpunosti operiše u svetu predstave (reprezentacije); reč je o tome da se u taj svet uvede subverzija, 'sumrak idola'. Simulakrum nije degradirana kopija, on u sebi krije jednu pozitivnu moć koja negira *i original i kopiju, i model i reprodukciju*“ (str. 357). Ne samo što potvrda Istog više nije (nedostižni) ideal nego ona i u kretanjima koja proizvodi kopija i reprodukcija svedoči uvek na kontrastno, kontraindikativni način o *prvenstvu* diferencijalnog. Umetnost je, pre svega, produkcija razlika. Ona je preokrenuti mimesis, mimesis koji se ne zadovoljava samim sobom (= svojom epistemičkom ciljnošću), jer teži *odgodi i razlici*. Neki put do te mere da ga je skoro nemoguće prepoznati kao *mimesis*. Sada ostaje pitanje: šta je umetnost *još*? Bez tog nedostajućeg, odlučujućeg i svakako obećavajućeg *još*, nje ne bi bilo u sadašnjosti, a po svoj prilici ni u prošlosti. Šta god da je umetnost *još*, ona je sva u tom *još* koje još nije, kojeg još nema...

Leonardo i fantastična bića

Pol Valeri je u svojoj studiji "Uvođenje u metodu Leonarda da Vinčija" bez ustezanja tvrdio: "Leonardo raspolaže tajnom sazdanja fantastičnih bića čije postojanje postaje verovatno, jer je misaoni pokret koji uskladjuje delove tu tako strog da nas vodi ka slutnji života i prirodnosti celine. On stvara Hrista, anđela, čudovište, uzimajući ono što je poznato, što je svuda, ali po nekom novom redu, koristeći se pri tom slikarskom iluzijom i apstrakcijom koja nam, istina, daje samo jednu osobinu stvari, ali ih zato *sve* nagoveštava". Ako u tom savršeno-klasičnom slikarstvu postoji neko *oponašanje prirode* – što je, svakako, bio renesansni ideal koji je Đorđo Vazari tako uporno isticao – onda je ono moguće samo zato što je priroda tu jedan duboko *čudovišni* pojam. Sam Vazari bi ustvrdio da je to "priroda uz pomoć nebeskog uticaja" (danas bi se reklo: priča o prirodi nije konstativ nego performativ). Kada priroda nekoga obdari svojim darovima, kao što je to slučaj s Leonardom, onda njegova dela više ne liče na "dostignuće ljudske umetnosti" – što bi bilo visoki ili čak najviši rezultat veštine znanjem-vođenog-oponašanja-prirode – nego na "dar božiji".

Ali, šta znači oponašati prirodu pomoću nebeskog uticaja? Da li je to jedan novi doksomimetizam? Nova prevara da bi se stiglo bliže Istini? Doksomimetičko slikanje se, uvek, uobličavalo u slikanje po pravilima koja regulišu i unapređuju mimesis. Doksa nije puko proizvoljno mišljenje, kako se često misli, nego je (i) kod, pravilo, regula, formula i (ne samo slikarska nego i društvena) *konvencija* koja se uspostavlja kako bi prikaz sveta bio bliži Istini. Pri tom, uvek se pokazivalo da *konvencija* koliko uspeva da sliku približi svetu, prirodi ili onome što *jeste*, toliko je i udaljava... U svojoj istoriji u odnosu na *istinu* slika je uvek imala to ambivalentno obeležje istovremenog približavanja i udalžavanja.

Posle viševjekovnog habanja likovnog izraza unutar srednjovekovnih pravila igre, renesansa je, najзад, *obnovila* (ili: *ponovo rodila*) Platonov ideal znanjem-vođenog-oponašanja-

prirode. Pre nje mimetičke konvencije bile su samo fiktivna protiv-vrednost za *nemoguću vernost prirodi*. Ali, očigledno, srednjovekovne *doksomimetičke*, *stilske* operacije nisu uspele. Zato se javila potreba da se slika vrati epistemički vođenom mimezisu i da se toj operaciji udahne novi optimizam. Alternative, uostalom, nije bilo. Naime, ona je, kao i uvek, bila smrt slike. Kraj umetnosti. Ubrzo se pokazalo da i sam povratak epistemički vođenog mimezisa *nije dovoljan*. Trebalo je naći nešto *više* od toga. Jer, ako nije izraz božanske čudovišnosti, slika skoro da ne zaslužuje da bude živa.

Kada su se u Srednjem veku konvencije likovnog izraza izlizale, postala su moguća i *pesimistička* rešenja koja su, naravno, ciljala na opravdanje *ikonoklazma*. Ako izravnog pristupa prirodi u likovnosti nema i ako doksomimetičke konvencije ne mogu da budu adekvatna zamena za tu nedostatnost, onda primeren odnos prema slici može da bude još samo – ikonoklazam. Renesansa se opredelila za životno, optimističko rešenje. Slika je *moguća* kao epistemički vođena slika sveta, ali pod uslovom da su njene pretenzije *veće od toga*. Jer, sam ideal epistemičke prozirnosti nije dovoljan. I njemu samom (kao nedostižnom) pretila je opasnost da postane kruta doksomimetička konvencija. Kako se u renesansi umetnik nosio s tom opasnošću? Upravo tako što su njegove pretenzije smerale na nešto *više*! Renesansni umetnik je hteo da *prevaziđe* novu (ili: novu-staru, platonovsku/epistemičku/naučnu) konvencionalnost, ukoliko se ona nametala kao kruto, rutinsko merilo za stvaranje umetničkog dela. On je želeo da sazda likove/bića koja bi bila nešto *više* od običnog efekta oponašanja putem znanja. To *više* je bila likovna izvornost, originalnost (ili: svetost, obogovljenost) koja nastaje zahvaljujući »daru božijem«. Bez obzira što su u renesansi umetničke konvencije poprimile značenje naučnog pogleda na svet, one nisu sprečavale umetnika da svom pogledu na prirodu da jednu proširenu dimenziju, u kojoj bi mimezis kao slika sveta bio samo okvir za ono *iznad*, za izvornu genijalnost ili neočekivanu, šokantnu originalnost.

Doksomimetika je, na taj način, pored konvencionalnosti otvorila, za sebe, jedan novi horizont delovanja, horizont u kome se na izvestan način *nadvisuje* znanjem-vođeno-oponašanje-prirode. Naravno, to je horizont »božijim darom« inspirisanog stvaranja ili, modernije rečeno, horizont inovativne, originalne likovnosti. Ali, to nadmašivanje *mimesisa* nije bilo pristupanje prirodi nego, pre, odstupanje od nje, mada se sve, još uvek, odvijalo u senci (božanske) prirode. Da li mi znamo šta je, zapravo, bilo ovo prevazilaženje mimesisa koje se u renesansnoj umetnosti zaista bilo *dogadaj*?

Klasično tumačenje će za taj događaja reći da ima ili ontološko (oponašanje prirode) ili teološko (oponašanje božanskog) značenje... i u krajnjoj liniji i jedno i drugo: onto-teološko. Kako u jednom, tako i u drugom slučaju *mimesisu* (oponašanju, podražavanju) namenjena je funkcija otkrivanja i objavljivanja skrivenih stvari. Odnosno: božanstva prirode ili prirode božanstva. Klasično shvatanje umetnosti nikada nije moglo da prekorači te u osnovi *fikcionalne* onto-teološke okvire. *Uvek se dobijanjem nečega, gubilo nešto drugo*. Naprosto, »suština« nije nađena, ni na nivou prosečnosti (stila, konvencije), ni na stupnju tog *višeg* (genijalnosti, originalnosti). To što je nedostajalo Mikelandelu, videlo se kod Leonarda, a ono što je nedostajalo Leonardu videlo se kod Pikasa ili, još bolje, kod Dišana (Monaliza s brkovima). Taj redosled moguće je preokrenuti, pošto u njemu nema nikakvog progresizma. Eto zašto ne samo klasična nego i bilo koja umetnost nije mogla da se smiri u sopstvenoj slici sveta: njoj je uvek nešto nedostajalo i uvek će nešto nedostajati, ma koliko krutim konvencijama bila opasana. Slobođa često podrazumeva: imati jedno, a, pri tom, fatalno izgubiti nešto drugo. Što je, možda, pre njen *dar* nego sudbinska, fatalna greška.

Moderni projekt

Modernost nije išla za tim da razdelotvori platonovski, logocentrički koncept Istine nego, pre, da ga drugačije, ne više

u prostoru nego u vremenu, odnosno u istorijskom kretanju *odelotvori*. Pri tom, kao i klasično doba, tako je i moderno želelo samo da *učvrsti* metafizičku, na pojmove *istine*, *suštine* i *identiteta* oslonjenu sliku sveta. Za razliku od klasične metafizike, moderna metafizika subjektivnosti enigmom suštine/identiteta nije posmatrala kao nešto što se u svetu krije iza privida nego što nastaje posle postojećeg sveta (koji je svet privida, laži, otuđenja itd.) putem njegove *izmene*. To shvatanje je prihvaćeno i u likovnoj umetnosti. Po značajnim teoretičarima moderne, Arganu i Menni, moderno se u umetnosti definiše kao *projekt*. Dakle, umesto napetosti između mimezisa i doksomimetike, sada imamo napetost između onoga što jeste i onoga što treba da bude. Umetnost je na strani projekta i, naravno, uvek novog. Sam projekt je usmeren na kritiku i poboljšanje kako posebnih aspekata života (uključujući tu i likovni) tako i života u celini. Pri tom, razlika između posebnih aspekata i celine nije mnogo bitna. Ako u jednom sistemu pojmovi *projekta* i *progres* imaju ključnu ulogu, oni je imaju i u posebnom i u opštem aspektu. Dakle, imaju je u celini ili, što se svodi na isto, u svakoj tački sistema.

Umetnost je, samo, poseban oblik izumevanja progresivnog hoda unutar opšte strategije progres. Pa kad je reč o modernoj umetnosti, uvek je reč o jednom širem i, u krajnjoj instanci, celosnom, holističkom konceptu koji se sledi ili unutar kog se operiše. Pit Mondrian je tvrdio: »Umetnost će nestajati ukoliko život dolazi do veće ravnoteže«, i time se, bez sumnje, priklonio opštoj optimističkoj klimi vremena. Ipak, taj optimizam je, pre ili kasnije, zapadao u krizu. I sam je *nedovršeni projekt moderne* (Habermas), uprkos svoje nedovršenosti, bio jedan celosni projekt. Kao takav, on je, reklo bi se, zapao u dvostruku krizu. Jedanput je u krizi zato što je *nedovršena celina*, zato što je *izostalo* njegovo dovršavanje, odnosno zato što je to dovršavanje, tamo gde je iskušano, dovelo do kontrastnih učinaka; drugi put, taj projekt je u krizi zato što je celosni, holistički. Gde da potražimo poreklo/izvor te krize? Bez sumnje: u najsnažnijim modernističkim projektima koji su pokušali da ujedine

ideju avangarde s idejom istorijskog progressa. Reč je o socrealističkoj i fašističkoj umetnosti. To nisu, kako se ponegde lakomisljeno verovalo, pred-moderne ili anti-moderne umetnosti već su, pre, pokušaji dosledne realizacije projekta moderne, naravno, uz kritiku i odbacivanje svih dekadentnih i u odnosu na koncept globalnog progressa nazadnih kretanja. Tek posle političkog sloma ovih pokušaja pokazalo se da je projekt moderne ostao *nedovršen*. Pri tom, steklo se jedno novo i bez sumnje značajno iskustvo.

U modernom dobu svet je postao predmet vlastite praktične, delotvorne refleksije; on se praktično prelomio, postavio sebe sebi kao projekt, zadatak, dužnost i, naravno, kao (kri-tičku) refleksiju. To je omogućilo da i sama umetnost postane projekt sveta i da svet postane projekt umetnosti. Postale su moguće *totalizujuće* strategije. Najambicioznija od svih totalizacija je obećavala istorijsko pomirenje suštine i postojanja, tj. komunizam. Suština nije više božanska neposrednost kojoj su doksomimetičke konvencije uzalud htele da pristupe. Ona sada postaje *cilj* za koji se veruje da mora-biti-moguć. Umetnost je, kao i politika, na različite načine iskušavala to suštinsko i fatalno moguće, insistirajući, naravno, na hodu napred i prednjačenju (avangardizmu). Ipak, umirujuće rešenje i mehanizam koji osigurava, garantuje ispunjenje projekta nisu nađeni. Tzv. *suština* je ne samo u umetnosti nego i, generalno uzev, u životu ostala nedostupna. U klasičnom razdoblju umetnost je pokušala da istini pristupi putem doksomimetičke kompenzacije i u tome, naravno, nije uspela; u modernom razdoblju umetnost je (sa politikom ili bez nje) pokušala da istinu (na različite načine) *napravi* i u tome, takođe, nije uspela. Pokazalo se da istina nije celina, niti je potpuna ispunjenost; pokazalo se da je ona *više* od toga: ona je sopstvena nedovršenost i nedovršivost kako u zadatoj celini, tako i u ispunjenosti. Umetnost je uvek ono u dolasku, ono *drugo* koje će tek doći...

Modernosti nije pomoglo to što je dijalektika došla na vlast... Ona se tu, naprosto, urušila. Pokazalo se da velike priče ne mogu da ostvare Utopiju. Svet je, i dalje, mogao kako da na-

preduje tako i da nazaduje ili, pak, da se menja, a to su uvek morali biti mali procesi, mali u odnosu na »svetsko-istorijski«. Dakle, ubuduće je reč o procesima rasutim u naručju globalne nedefinisanosti. Celina slike sveta nije u modernosti, kao ni u klasičnom razdoblju, mogla da bude jedinstveno i predvidljivo utanačena. Umetnost nije mogla da se smiri u nekoj avangardi, nekom univerzalnom i obavezujućem *izmu*. Doksomimetika je prepuštena samoj sebi ili, ako hoćete, vlastitoj *fikcionalnosti*. Pokazalo se da nema sveta bez iznenađenja. Neprikosnoveni hod napred, usmeravan velikim projektom i avangardom, po pravilu je završavao u nekoj kontrasvrhovitosti, nekom natražnom vrtlogu. Pokazalo se da *jedni* progresistički procesi protivureče *drugima* i da ne postoji meta-instanca s koje bi se spor razrešio, sem ako to nije instanca moći koja se, po pravilu, osvedočuje kao *kratkovida*. Pa ako nema jednoznačnog istorijskog napretka, onda nema ni jednoznačnog umetničkog projekta, nema neprikosnovene avangarde i *izma* koji bi, onda, svoj smisao crpeli u služenju velikim ciljevima hoda napred.

Ali šta u tom slučaju ostaje? Da li smo osuđeni ne samo na kraj ideje progressa nego i na kraj ideje projekta? Nije li ipak moguća jedna manje ambiciozna, diferencirana, uvek-druga moderna? Nije li moguća ideja (mekog) projekta i (parcijalnog) napretka u pluralističkim uslovima postmoderne nepreglednosti? Jedno je nesporno. Moderni projekti, tamo gde su još mogući, ne dobijaju samo oznaku *nedovršenosti*, koja još uvek otvara vrata za prevelike ambicije, već se definišu, ujedno, kao nešto što je u principu (ili: konstitucionalno) *nedovršivo*, što, dakle, nema krajni teleološki, ciljni ili eshatološki zadatak, što *nije* niti će ikada biti podložno totalizujućem ili globalnom kretanju. Danas je posebno opasno tzv. *globalističko* kretanje, ukoliko se za njega može reći da *nije spontano*, već da je vođeno s neke *mata-instance* kao »poslednji« obavezujući, univerzalni projekt koji će, pre ili kasnije, funkcionalno da potčini i unifikuje čitav svet, a time i artistsčku nepreglednost... *Imperijalno* shvaćena (u duhu Negrija i Harta), *globalistička* modernost upearena je – to se pre ili kasnije pokazuje – *protiv* umetnosti, protiv

onoga što je u njoj najdragocenije, protiv njene nedovršenosti i nedovršivosti. Dakle, protiv njenih istina-u-dolasku, protiv njene bezočnosti i protiv njenih iznenađenja. Tu nije reč o konačnom ozbiljenju *slobode*, onako kako su nju zamišljale modernističke strategije emancipacije. Razmenska sloboda je, pre, parodija slobode nego njeno ispunjenje. Sloboda koju za sebe traži umetnost je jezička, fiktionalna sloboda. Pri tom, razobručena fiktionalnost ne garantuje ni sreću ni puno zadovoljenje, već samo život koji se ni na kakvoj čvrstoj, rigidnoj referenci *ne zaustavlja*.

Jezički obrt u artu

Danas su potpuno promašene likovne priče koje – mimo diferencijalnih obeležja slike, mimo njenog umreženja u raspoloživi kontekst ili *tekst* – govore o tajnovitom, nedosežnom, misterioznom biću slike. Te priče su imale smisla u vremenu u kojem se ono *više* od mimezisa shvatalo kao *bogom dano* nadahnuće. Pa ipak, iako je modernost priču o nadahnuću spustila s božanske na individualnu ravan, predstave o božanskom identitetu slike (kao slike sveta) čak i danas su veoma žilave *predrasude*. Te predrasude su privilegija onih estetičara koji nemaju nikakav afinitet za *jezički obrt u filozofiji i umetnosti*, dakle za obrt kojim je, u stvari, objavljen kraj totalizujuće modernosti. Na žalost tih estetičara, pomenuti obrt se dogodio i on je, u drugoj polovini XX veka, obeležio najznačajnija kretanja kako u umetnosti tako i u filozofiji.

Šta je, zapravo, jezički obrt u umetnosti? To je po Delezu, videli smo, svojevrsno *preokretanje platonizma*. Reč je o preokretanju odnosa u samom mimezisu (oponašanju), njegovog vlastitog odnosa prema znanju-i-mnjenju ili, što se svodi na isto, prema istini-i-fikciji. Polazna tačka sada je *jezik*, a ne utemeljujuća Istina ili pretpostavljeni onto-teološki poredak Stvari. Taj obrt je moguć zato što je ključno obeležje jezika – *fiktionalnost*. Naime, fiktionalnost je upisana u samu strukturu jezika koji se, po de Sosiru, temelji na načelu *arbitrarnosti*

(proizvoljnosti) *znaka*. Upravo zato što su znaci proizvoljni u pogledu svoje navodne »vezanosti« uz antecedentnu »stvarnost«, pošto nisu nikakve onomatopeje, kao ni (epistemički) odraz ili izraz stvarnog, oni su izvorno fikcionalni, to jest, još preciznije, njihovo *označeno* je izvorno fikcionalno. Jeziku nije *unapred* (= pre jezika) data (ili: zadata) ni stvarnost, ni istina, pa onda ni razlika između episteme i dokse, istine i fikcije. Zato nije moguće reći da njemu »izvorno« pripada samo ono što se rukovodi ispravnim mimezisom, istinom, znanjem, semantikom i logikom. Slučaj je upravo obrnut. Fikcionalnost je ta koja omogućuje jeziku da izmisli istinu, kao uostalom i laž, a to znači deobu između istine i laži.

Zato, ako se može reći da životnim namerama, pa i umetnošću, komanduje nekakav *realizam*, to može biti samo *simulacijski, fikcionalni realizam*, koji je uvek strukturiran određenom hijerarhijom jezičkih kodifikacija. Virtuelna realnost je kucanje na već otvorena vrata. I naravno, fikcija se tu ne shvata kao nešto što stoji u opoziciji sa stvarnim, već što stvarno tek čini mogućim. Čak i kada metafizičar, nasuprot tzv. *fikcionalnom realizmu* energično traži da se vratimo *pravom* realizmu, onda on ne primećuje da je i sam taj zahtev, samo, jedan visoki proizvod fikcionalnog. Jezik je *fictio juris*, dakle, fikcionalno *pozivanje na izvesne »stvari«* (na ono što *navodno* – u jeziku je uvek sve navodno – postoji i što jeste takvo kakvo jeste, što je istina). Ali, bez tog pozivanja-na, ni *sami*h stvari ne bi ni bilo. Eto zašto jezički obrt stavlja znanje i znanjem vođeni mimezis na »odgovarajuće«, a to znači *sekundarno* mesto u, kako bi rekao de Sosir, bitno semiološkoj (a ne semantičkoj) ravni jezika. Ukratko, na prvom mestu je uvek fikcionalnost, a to znači primarno označiteljski karakter označenog. Ali, ako hoćete: »druga scena« jezika.

Jezički obrt je na posredan način najavljen već u modernoj umetnosti, s uvođenjem u igru tekstualne ili kritičke legitimacije stvaranja. Reč je o raznim manifestima, projektima i sličnom, pa onda i o novim, izmenjenim načinima imenovanja umetničkih dela, koja su najavila mogućnost *koncepta* u ume-

tnosti. Time je zadat značajan udarac tradicionalnoj ulozi kako mimetičkih, tako i doksomimetičkih konvencija, odnosno ustanovljen je obrt od samorazumljivog (naručenog, naučenog, rutinskog) dela ka prihvatanju stava da se ne zna *unapred* šta je *prava* umetnost, tako da čin stvaranja umetničkog dela preuzima na sebe (konceptualnu) odgovornost za definisanje procedura vlastitog nastupa. U tom kontekstu, već samo imenovanje (od pojedinačnog dela do strategije ili *izma*) javlja se kao *momenat* samodefinišuće umetnosti, momenat koji sugerise pojavu sopstvenog tumačenja smisla tog dela. Obrt ka jeziku otvara perspektivu izvesne emancipacije umetnosti. Umetnost postaje samotumačeća i samouspostavljajuća pojava koja, ubuduće, *ne trpi* estetiku, naravno, ukoliko ova hoće da njoj propiše status i značenje. Dakle, s one strane pukog imenovanja, metaforički pomerenom ime, naziv ili tekst (koji ide uz *rad*) otvara horizont tumačenja dela koje, na implicitan ili eksplicitan način, redefiniše i sam njegov/sopstveni status.

Starinsko, od davnina učvršćivano (u svim oblicima duhovnosti) shvatanje o *samim stvarima* (entitetima s obavezujućom istovetnošću-sa-sobom) isključivalo je ideju o nekom posebnom značaju jezika. Po tom shvatanju, jezik se, kad obavi svoju deskriptivno-instrumentalnu ulogu, diskretno uklanja, povlači, da bi nastupila sama Stvar, što u slučaju slikarstva znači: diskretna, čutljiva, samoj sebi dovoljna Slika. Njeno ime je u najboljem slučaju svedočanstvo o već datoj supstanci, suštini, identitetu-po-sebi onoga što je imenovano. Imenovanje je, za pravo, supstancijalizacija. Jezik je puki (semantički) instrument, a ono što je, navodno, jedino važno jeste njegov intencionalni predmet: sam idealni konstrukt umetničkog dela. Naravno, jezički obrt je objavio *kraj* ovakvog, bez sumnje *logocentričkog* shvatanja umetnosti.

Ovaj obrt inaugurisan je najpre u protokonceptualizmu (uvek se iznova mora navoditi Dišanov primer; ovde je potrebno podsetiti na njegovu izuzetnu osetljivost za funkciju imenovanja umetničkih dela), a kasnije i u *ranom* konceptualizmu. U prvi mah, *koncept* je probio обруч logocentričkih kategorija ko-

jima je bilo ophrvano kako klasično tako i moderno samorazumevanje umetničkog. Ali, rani, analitički konceptualizam zapao je u probleme pošto je pokušao da jezički obrt (ili: konceptualnost) pomiri sa analitičko-semantičkom, a ne dekonstruktivnom (semiotičko-krtičkom) strategijom. Zato bi možda moglo da se kaže kako je *dosledno* shvaćeni analitički konceptualizam bio u stvari pokušaj *uzaludnog dovršavanja* logocentrizma. Dakle: pokušaj ukidanja logosa-reči u ime logosa-zakona, u ime same tautološke Stvari (ili: konstrukta) umetnosti.

Ipak, zasluga ranog konceptualizma je u tome što je otkrio neminovne paradokse s kojima se umetnost suočava u pokušajima samodefinisanja. Paradoksi su se fatalno javljali zahvaljujući rascepu između (fiktionalnog) jezika koji bi hteo da definiše umetnost i umetnosti kao njegovog "predmeta". U stvari, to je bio paradoks pojavljivanja/iščezavanja bilo (1) onda kada se umetnost uspostavlja kroz vlastito imenovanje/definisanje i kada se to imenovanje/definisanje kao instrument gubi da bi *sama stvar* (umetnosti) mogla da se pojavi; ili (2) onda kada je umetnost imenovala/definisala svoju Stvar koja se, međutim, gubi u istom trenutku kada se označiteljski akt njenog imenovanja/definisanja pojavljuje. Kad imamo označitelja, gubi se označeno i kada imamo označeno, gubi se označitelj. Umetnost *ne raspolaže sobom*, ukoliko se pojavljuje istovremeno, u obe ravni. Naprosto, ona sebi u nekoj ravni uvek *izmiče*.

Predstava u vlasti fikcije

Nekada je u artu vladalo *spokojstvo*. Možda zato danas ima na pretek *nostalgijara*. Datost same stvari uvek je isključivala svaki drugi uticaj funkcije imenovanja na "stvarnost dela" *osim instrumentalnog*. Konceptualizam je pokazao da je takvo stanje u umetnosti nemoguće. Zato je sa stanovišta nostalgije i konzervativizma koji navodno brani umetnost od "novotarija" (odnosno, shvata je kao *spokojno* usredištenu u *slici kao slici sveta*), konceptualizam bio prvi na udaru! Budući da *koncept* nema samo funkciju označavanja, već i funkciju označiteljske,

performativne gradnje, dakle, ulogu uspostavljanja ili zastupanja umetnosti, on je morao biti prvi na udaru jedne misli koja želi da se zaustavi, da ostane pri starom *spokojstvu*.

Ali, ciljnost umetnosti je morala biti u njoj samoj, a ne izvan nje. Eto zašto je verovanje u mogućnost prozračnog imenovanja Stvari (umetnosti), kao nečega spoljašnjeg, objektivno datog – ponovimo to još jednom – najznačajnija *predrasuda* kako klasične tako i moderne umetnosti! Biti utemeljen na sopstvenoj predrasudi, to znači biti utemeljen na sopstvenosti, ipseitetu. Verovanje da postoji neka Stvar (ili : Istina) umetnosti je važna i, zapravo, *samokonstituišuća* umetnička *predrasuda*. Zahvaljujući njoj umetnost se ustanovila kao umetnost i na kraju se, u toj logocentričkoj proceduri – urušila! Tzv. *smrt slike* samo je deo te priče! Ukoliko je rezultat ove predrasude bilo rođenje onoga što se zove *veliko umetničko delo*, onda su ta predrasuda, kao i njena funkcija i fikcija bile poželjna stvar. Ali, videli smo, verovanje da postoji neka Stvar umetnosti bilo je prisutno čak i u ranom (analitičkom) koncetualizmu, u meri u kojoj je on davao prednost semantičkom (značenju) nad semiotičkim (smislom). Pokazalo se da vratiti umetnosti funkciju imenovanja-kao-označavanja (ili: vratiti slici funkciju slike sveta) nije moguće čak ni putem njene (označiteljske) minimalizacije ili, čak, dematerijalizacije, odnosno putem redukcije na *ideju* umetnosti bez vizuelnog ekvivalenta.

Moderna kretanja u umetnosti težila su da likovnim/vizuelnim sredstvima dovedu u pitanje rascep između suštine (same stvari, kao ontološkog ili logičkog entiteta) i jezika, fikcije. Pokušaji da se uništi *reprezentativna* funkcija umetnosti, ukoliko ona daje primat znanju nad fikcijom, završili su neuspehom, naprosto zato što reprezentacija nije *nužno* vođena znanjem. Apstraktna umetnost je pokušala da radikalno ukine likovna i estetska merila koja prethodnom postojanju sveta stvari (ili: figuracije) daje primat u odnosu na jezičko ili vizuelno predstavljanje. Taj pokušaj je završio veličanjem same stvari umetnosti, odnosno referencijalnog kretanja u zatvorenom *svetu linija i boja*, (*apstraktnih*) *oblika*, (*slikarske*) *materije* itd. Kandins-

ki je u registru svog iskustva taj proces opisao na sledeći način: "Oblici kojima sam se služio rađali su se u meni sami od sebe. Pokazivali su se gotovo pred mojim očima, ostajalo mi je samo da ih *kopiram* (podvukao : M. B.), ili su se još stvarali u toku rada i često me i samog iznenađivali" (Minhen, juna 1913). Slika na taj način nije prestajala da bude slika sveta. Po Kandinskom slikanje je, zapravo, stvaranje "beskrajnih svetova", jer "stvoriti jedno delo znači stvoriti jedan svet".

Na prvi pogled, reklo bi se da je apstrakcija rešena zagonetka platonovskog mimezisa ukoliko njime upravlja Istina. Ipak, pokazalo se da i takvo *stvaranje* ("beskrajnih svetova", tj. "apstrakcija") može da postane konvencionalno, a to znači ograničeno i zapravo – neuspešno. Samo središte neuspeha leži u činjenici da lišiti se figuracije ne znači izvršiti destrukciju reprezentativne funkcije. Uostalom čitav problem i jeste to što cilj nije destrukcija predstave (reprezentacije) nego njena dekonstrukcija. To je zadatak koji nije mogla da izvede moderna umetnost, bar ne do kraja. Rečeni zadatak se, u stvari, postavio pred umetnost jezičkog, fikcionalnog obrta. Reprezentacija ostaje, ali se ukida njena spoljašnja, denotativna, heteronomna referenca. Nema više Platonovog sveta Ideja. Reprezentacija ne služi Istini nego jeziku ili, ako hoćete, fikciji. Umetnička predstava, ubuduće, nema metafizički početak, počelo, načelo na koje bi se oslanjala. Re-prezentacije se, u najboljem slučaju, na prikriven ili otvoren način pozivaju na svoja prethodna istorijska otelovljenja. Predstavljajanje je predstavljajanje nečega što je već posredovano predstavljajanjem. Prema tome, reprezentacijom više ne komanduje zahtev za identifikacijom s nečim izvan umetnosti ili sa u samoj umetnosti datom suštinom. I sam identitet je jezička tvorevina i prema tome je izvorno – fikcionalan.

Predstava, u odsustvu prethodno datog identiteta/suštine, prepuštena je simulaciji, simulakrumu, uobrazilji, fanatizmu i zapravo fikciji. Ali i kreaciji. Jer, predstavljajanje ne podrazumeva samo oponašanje već i zastupanje. A zastupanje je uvek doksomimetičko. Budući da se vera u *mimesis* koji nudi

istinsku episteme pre ili kasnije pokazuje kao naivna, onda i sama opozicija između dokse i episteme postaje bespredmetna, fiktionalna ili, ako hoćete, u vlasti jezika. Doksomimetika se hrani napetošću sa epistemološki vođenim mimezismom. Pri tom, ovaj poslednji i sam živi u strogom smislu *fiktionalnom* egzistencijom. Naime, fiktionalni *mimesis* je neka vrsta ponavljanja koje rađa izvesnu (*navodno* antecedentnu, a *zapravo* konsekvativnu) *idealnu konstrukciju* sveta. Kada se jedna stvar dovoljno puta ponovi ona postaje *sama stvar*, sama u svojoj istovetnosti-sa-sobom. Zatim se ona tretira (ili: maltretira) kao “dati” entitet/identitet... Ta iluzija je ugrađena i u sam *mimesis*. Čak i fiktionalni *mimesis* stvara (kreira, zastupa) jednu sliku koja se, zatim, profilise kao predstava/reprezentacija nečega što, navodno, već unapred postoji. Tu imamo ponavljanje koje sebi *umišlja* da je ponavljanje istog, a u osnovi i u najboljem slučaju je ponavljanje s razlikom. Zato je svako oponašanje, u osnovi, fikticija, a u relaciji s istinom, ono je doksomimetičko i, naravno, njime komanduje razlika.

Utemeljujuća neutemeljenost

U *Slici bez svijeta* (Zagreb, Litteris, 2006. god.), Žarko Paić insistira na tome da savremeni *slikovni obrt* ne stvara, kako neki misle, *novu sliku sveta*, već da se tim obrtom uvodi u stanje *slike bez sveta*. Šta znači izraz *slika bez sveta*? U kakav *obrt* nas on uvodi? Žarko Paić daje zanimljivu dijagnozu tog (slikovnog) obrta u umetnosti: reč je o pokušaju „povratka slike na svoje nikad utvrđeno mjesto“ (172). Dakle, nije reč o tome da slika još jednom, iznova, na „suštinski način“ postane *slika sveta* nego o tome da se njena raznolika istorijska *nemogućnost* da bude slika sveta ustanovi kao *nikad utvrđeno mesto*! Nikad utvrđeno, to u izvesnom smislu znači besadržajno, nesupstancijalno, prazno mesto slike sveta. Slika je oduvek htela da nastani, ispuni sadržajem, supstancom, da obogotvori to mesto i u tome nije uspela. Zato je istorija slike dvostruka istorija: najpre, površna, varljiva istorija uspeha da se slici

utvrdi mesto unutar slike sveta i, zatim, mnogo važnija i zapravo fundamentalna istorija neuspeha, nemogućnosti ili nesposobnosti slike da sebi osigura to *utvrđeno mesto*.

Evo sada jedne aktuelne dijagnoze: zato što je (bila) lišena koncepta, misli i dekonstruktivnog odnosa prema onome što „vidi“ (tj. prema tzv. *slici sveta*), (tradicionalna) slika sada *više nije ništa*, takoreći: upropastila je samu sebe. No, ukoliko je, danas, slika proširena konceptom ili raz-delotvoravajućom (dekonstruktivnom) mišlju, ona, naprosto, više nije slika u doslovnom ili tradicionalnom smislu, nije to što je oduvek (i uzalud) htela da bude u svom odelotvorenju, u tom kompulzivnom traganju za istovetnošću sa sobom. Stara slika je sada, naprosto, izmeštena, rasredištena (decentrirana), tako da je izgubila pravo na čutljivo, nemo, neupitno, slepo traganje/lutanje za svojim identitetom i to je, reklo bi se, učinilo da slika više nije deo umetnosti-u-nastajanju ili bar ne njen važniji deo. Može li taj udes da zadesi i *prenosne* (pomoću tehnoloških naprava posredovane) slike koje nas okružuju? Da li iz ove agonije, ove bolesti na smrt (tradicionalne) slike iskoraka uopšte ima?

Ako je slikovni obrt neka vrsta jezičkog obrta, s tim što je tu reč o likovnom/vizuelnom jeziku, onda se mora reći da je to na prvom mestu fikcionalni obrt. To *nikad utvrđeno mesto slike* moguće je kao takvo zato što je mesto slike, generalno uzev – fikcionalno. Jezička fikcionalnost je *utemeljujući* (iako je *bestemeljan*) uslov mogućnosti ne samo slike u slici sveta nego i same slike sveta. Naše predstave sveta su, pre svega, fikcije, a tek zatim mogu da se dele na izraze koji teže denotaciji ili konotaciji, doslovnosti ili metaforičnosti...

Fikcija ne označava neku stvar koja ne postoji *nasuprot* stvari koje postoje nego je to koncept koji *suspenduje* spoljašnju referencu ili strogu (bezuslovnu, dogmatički osiguranu) denotaciju u diskursu. To se može reći i ovako: fikcija ukida naivnu referencijalnu veru. Pri tom, ona nije izmišljotina suprotna istini, već je (jezički, tekstualni) uslov mogućnosti i laži (izmišljotine) i istine (u koju se *opravdano* veruje). Fikcija

je misaono brisanje označitelja da bi se dalo prvenstvo označenom, u kojem, međutim, pitanje o istini još nije postavljeno/odlučeno. Budući da stav koji ne može biti lažan ne može biti ni istinit, iz toga sledi da ukoliko želi da bude sposoban za istinu, taj *stav* mora da ukine u sebi naivnu veru da je unapred istinit i da ima bilo čega što bi moglo da bude unapred istinito. U krajnjoj (= jezičkoj) liniji fikcionalnost omogućuje tu fundamentalnu sposobnost jezika da *zamišlja stvari* u njihovim *odsustvu*. Sve što je označeno, to u jeziku može postojati/biti, a ova njegova mogućnost dolazi otuda što je jezik na prvom mestu fikcija. Upravo zato što raspolaže *fikcionalnom* moći, jezik je u stanju da izmisli ne samo ono izrecivo i prisutno nego i *neizrecivo*, tj. prisutnost, stvarnost neizrecivog, dakle, ono što nam je *epistemički nedostupno*. Fikcionalnost jezika je uslov mogućnosti opozicije između tog što nam je epistemički dostupno i što nam nije dostupno.

Naravno, činjenica da je mesto slike fikcionalno proizlazi iz činjenice da nije nađeno *čvrsto* (platonovsko) *uporište* za znanjem-vođeni-mimezis... Zbrinjavajuće mesto za sliku kao metaforu slike sveta nije nađeno. Ali, ono nije nađeno zato što ni *čvrsto*, neprikosnoveno uporište za samu Istinu, Identitet i Znanje u istoriji filozofije nije nađeno. Kao što nam slikovni obrt pruža mogućnost da govorimo o slici bez sveta, isto tako nam jezički obrt u filozofiji, ukoliko je konsekventno sproveden (kao što to jeste u poststrukturalizmu i, naročito, dekonstrukciji), omogućuje da govorimo o jeziku, pismu, tekstu bez sveta (bez referenta). To onda nije govor proizvoljnosti, kako bi mogli dogmatici transcendentnih referenci da zaključe. Taj govor može da bude veoma strog i veoma složen, iako on ne nalazi spoljašnje, apsolutno uporište za Svet. Time se ne poništava samo pozivanje (referiranje) na *svet*, već se pozivanje uspostavlja kao unutrašnja, kontekstualna i tekstualna, u odlučujućoj instanci fikcionalna referenca. Svet se ne identifikuje počev od naivne vere u čistu transcendenciju nego kao učinak diferencijalnog rada jezika. Svet na koji se pozivamo izvorno je fikcionalno (jezički, tekstualno)

„utemeljen“. Dakle, nije reč o tome da se sadašnje kretanje umetnosti još jednom *radikalizuje* kao operacija učvršćivanja (vladajuće, hegemonne, univerzalne) slike sveta, već, suprotno tome, da se afirmiše prostor slike bez sveta (bez slike sveta), a to ne bi trebalo da bude prostor realnog, makar to bila i virtuelna *realnost*, nego prostor fikcionalnog i diferencijalnog ustrojstva savremene umetnosti, pa onda i nove slike, slike bez utemeljujuće, transcendentne predstave o svetu.

Osporiti isto

Za modernistu ponavljanje je uvek bilo traganje za identitetom. Šta je bilo normalnije nego verovati da dobar umetnik ima izvestan projekt, suštinu ili identitet kojeg bi hteo da ostvari ili potvrdi?! Taj koncept *normalnog* definisao je umetnika kao mučenika koji se hrve s nemogućim. Poistovećenje, čak i kada je reč o poistovećenju sebe sa sobom, uvek je moglo biti samo – nemoguće. Potpunu istovetnost sa sobom nije moguće postići jer nje naprosto ni nema. Ali, samo ponavljanje nečeg *istog* nije moguće već zato što je ponavljanje uvek i rekontekstualizacija. Isto u ovim i isto u onim okolnostima nikada nije sa svim isto.

Savremena umetnost se namerno ili spontano orijentiše prema ponavljanju *kojim komanduje razlika*. To može da se iskaže i onako kako je to učinila konceptualna grupa (β KÔD, u informaciji o umetničkom radu za 7. Biennale de Paris, 1971. godine: »Kretanje je drugo u istom.« Posle konceptualne umetnosti javile su se druge »tendencije« koje su na ovaj ili onaj način prihvatale zakon neistovetnog. U diferencijalnoj praksi uvek ima mesta za estetske/likovne *suštine*, ali te suštine su mogle biti samo simulacije suština. One nisu imale konstitutivno uporište u realnom (onto-teološkom, istorijskom) događanju, nego samo regulativno, performativno, kontekstualno ili inter-tekstualno uporište u kulturi, u samom artu. Zato i sada, ako govorimo o neakvim suštinama, možemo o njima da govorimo tek počev od praznog mesta likovnih suština! Svaka *suština* nosi u sebi svoju smrt. Drugo u sebi i drugo od sebe.

U umetnosti, generalno uzev, vrvi od mogućih i nemogućih imenovanja. Pri tom nikada nema *savršenog* imena. Jer nema semantičkog identiteta kome smisao neće, pre ili kasnije, da iscuri. *Dekonstrukcija* je najmanje pogrešno ime za jednu likovnu proceduru koja se protivi ne samo shvatanju umetnosti kao suverenog, nedodirljivog, tajnovitog metafizičkog bića, već i shvatanju o njoj kao bitno *tautološkoj* strukturi, kao is-

tovetnosti sa sobom koja je raspoloživa za jezičko definisanje. Neka strujanja u konceptualnoj umetnosti mogla su da se označe kao zanimljiv, pa ipak uzaludan pokušaj da se osvetli (*reflektuje*) *tautološki*, dakle, u jeziku i jezikom profilisani *identitet* umetnosti.

Problem je u tome što je svaki identitet samo idealna, logička konstrukcija. On uvek teži da prekorači diferencijalnu prirodu jezika i u tome nikad nije dovoljno uspešan, jer se, time, jezik postavlja izvan sebe, *s one strane*, u sferu fikcionalnih konstrukcija. Eto zašto se i jezik likovnog ili likovni jezik pokazuje kao instrument *nemogućeg* i, zatim, uvek iznova ponavljano pokušaja poistovećenja s idealnim... U apstrakciji *likovni jezik* je bio čuvar *nemoćnog* ili *nemogućeg* zatvaranja. Recimo, Pit Mondrianov projekt ne samo što nije *dovršio* vlastitu nameru, stavio tačku na idealnu konstrukciju, nego se pokazao kao podložan za diferencijalno preuzimanje (u dizajnu, arhitekturi itd.) i artistsku reelaboraciju. Stvar umetnosti ostaje principijelno nepristupačna, nedostupna jeziku-ponavljanju: ono "najbolje" u njoj, dakle njen identitet, ostaje neponovljiv i neizreciv. Upravo zato što je fikcionalni konstrukt, Stvar umetnosti se ne može *realizovati*. Zato je čitava moderna umetnost, u stvari, serija promašaja i poraza. Neponovljivost i neizrecivost pripada željenom, ali nemogućem statusu umetnosti, odnosno njenoj ciljanoj neposrednosti koja se ni na koji način ne može dosegnuti. Nasuprot semantičkoj nemoći likovnog jezika, ponovljivost *kojom komanduje razlika* pripada diferencijalnoj, semiološkoj strani jezika.

Ponavljanje je mesto rađanja identiteta, ali po cenu da apstrahuje od sebe samog (upravo kao ponavljanja), jer jedino uz ovo apstrahovanje moguće je Isto kao fikcionalni konstrukt. Savremena umetnost je postala *autoimuna* na svaku vrstu zatvaranja u vremenu i prostoru. Ona je stekla imunitet na prostu i proširenu produkciju Istog, pošto je postala misao razdelotvorujuće razlike. Njeno spontano razdelotvorenje sveta u njegovim navodnim suštinama ili identitetima, otvorilo je perspektivu sa svim drugačijeg tumačenja statusa umetnosti. Uбудuće, identi-

tet umetničkog dela nije otelovljen u nekom *komadu* koji je dovoljan sam sebi (najbolji primer takve *zatvorenosti* za sve *drugo* je apstraktna slika) nego je, samo, instrument kojim se detektuje mogućnost drugosti. U isti mah, to je mogućnost kojom se nužno ustanovljuje *jezički obrt* u umetnosti. Moguće je govoriti o više “linija” u kojima se, već u moderni, profiliše spontani dekonstruktivni rad koji je rad neistovetnog i razlike. *Ready-made* je zacelo načinio prvi, odlučujući prodor. Rekontekstualizacija pisoara u (galerijski) prostor *arta* pokazala je da, na taj način, isto više i nije isto, da nema identitet istog, da je on izmaknut. Taj identitet nemaju čak ni “potpuno” *isti*, veliki (svaki: 17 m × 4 m × 13 cm), čelični objekti koje je Richard Serra izložio u Grand Palaisu (*Promenade*, 2008). Iz bilo koje pozicije da se posmatraju, oni uvek “izgledaju” drugačiji (ili drugačije)... Pouka glasi: na drugom mestu, isto nije potpuno isto. Svako premeštanje (rekontekstualizacija) i ponavljanje (u prostoru i vremenu) čini da isto pomalo gubi svoju istovetnost sa sobom. A isto koje nije sasvim isto, naprosto, *nije isto*. Za umetnost je to istina koju ona danas *ne želi* da sakrije!

Ipak, tek je konceptualizam omogućio da (vizuelni/likovni) *jezik* bude prvi i da konstrukcija/identitet nekog dela bude čitljiva u kontekstu u kojem nastaje, dakle, unutar jezika. Tek u jeziku je moguća logika i logička iluzija po kojoj je isto “u svim svetovima”, dakle, i kada se *premesti*, opet – isto. Međutim, u jeziku je moguć i *obrt* koji nam kaže da ponavljanjem komanduje razlika, a ne isto. Konceptualizam je omogućio jezički obrt (u umetnosti) kojim se stekao uvid u činjenicu da su i same činjenice (stvari, događaji) sveta (u koje treba ubrojiti i ready-made, instalaciju, performans) u stvari već strukturirane kao jezik. Savremeno raz-delotvorenje logike Istog ne vrši destrukciju ovog ili onog likovnog dela, već, samo, razgrađuje, raščinjava suviše čvrste, skorele *konstruktivne* (platonovske) iluzije klasične i moderne umetnosti koje su robovale logocentričkoj predrasudi o prvenstvu znanja, istine i istog. To su bile predrasude koje su likovnu umetnost skretale na put privilegovane slike sveta, čak i ako je ta slika “u suštini” dovedena

do potpune – apstrakcije. Danas živimo u dobu razdelotvorene umetnosti. Nalog tog doba je: osporiti ili, bar, usporiti logiku Istog.

Čudovišno u dolasku

Ukoliko *prava* istorija umetnosti uopšte i postoji, ona je onda utemeljena na *odstupanjima* od znanjem vođenog mimezisa i konvencija koje on proizvodi. Ta istorija se profilise na fonu onoga što je u umetnosti upravo – ponovićemo to još jednom – *fikcionalno*. Ipak, umetnost je uvek premeravala svoja doksomimetička skretanja počev od merila znanjem-vođenog-oponašanja. Bliskost s onim što jeste, s istinom, to jest sa znanjem nudila je umirujuću blizinu garantovanog Smisla. Generalno uzev, Dobro u biću je nudilo osigurani smisao Lepome. Ili, još bolje: zbrinutost u okrilju vladajućeg Poretka. Ostalo je bilo strah pred skretanjem u ništavilo. Zato, u svakoj konvencionalnoj *konstrukciji* likovne stvarnosti (= sveta ispred slike), iako je reč o fikcionalnoj stvarnosti, uvek je na delu merilo primerenosti stvarnom. Prekoračenje je vodilo *čudovišnom*, odnosno fikcionalnosti s čijim razornim potencijalom su od klasičnog do modernog razdoblja ljudi bili neminovno – zastrašivani. Kao što je s fikcionalnim, na svoj način, bio zastrašen i sam Platon. Artistička fikcija ili doksomimetika morala je biti zastrašujuća zato što je nagoveštavala apsolutnu prazninu (dakle: smrt), odnosno dolazak nepojamnih bića, čudovištâ – niotkuda. Ono *sasvim drugo* (od bića i svega što jeste) bilo je na nužan način *užasavajuće* – hrišćanska civilizacija je to dobro znala – zato što je nagoveštavalo prisustvo *bezdana* i *zveri iz bezdana*. Dakle: korenito Zlo. Zato je fikcija, u stvari, latentni uzročnik prejakog i u isti mah fatalnog *nihilizma*, nihilizma koji, reklo bi se, ne može da sazda, utemelji zgradu sveta, pa se zbog toga i ne može podneti. Eto zašto se razobručena fikcionalnost u prošlosti, naprosto, nije mogla dopustiti. Ona je samo mogla da se krijumčari i da, zatim, kao zabranjeno voće izaziva u posmatraču neumerenu žudnju. Fikcija rađa čudovišta pred kojima se

strahuje i za kojima se žudi, kao za nečim izgubljenim. Dokso-mimetika je igra s đavolom, s onim što nije i ne sme da bude, a jeste u najdubljoj dubini bezdana.

Nešto od tog straha pred čudovištima, u modifikovanom obliku, postoji i danas. Štaviše, mnogima i sama »kiber-kultura« koja je stvorila tzv. »virtuelnu realnost« deluje zastrašujuće, deluje kao, kako bi rekao Žan-Mari Šefer, »jeziva« pobeda simulakruma nad realnošću. Staro pitanje – »šta je to« – ovde funkcioniše kao nemirenje, kao strah pred »nepoznatim« i »nerazumljivim«. Trijumf fikcionalnog nad stvarnim – tako se, naime, iz pozicije straha profiliše »nerazumljiva« perspektiva digitalne realnosti koja je pred nama – nekima deluje kao preokrenuta teodiceja: nastup jahača apokalipse bez apokalipse... što je, međutim, dobar znak da se Apokalipsa približava!

Ma koliko da običnom svetu deluje zastrašujuće, fikcija je oduvek nalazila svoje nezamenljivo, iako isprazno (= nulta denotacija) uporište u svakoj, a time i u *savremenoj* umetnosti. Ona se tu razmetala sopstvenom bezočnošću, ali se u isti mah i *pripitomljavala*, postajala *konvencionalna*. U umetnosti fikcija nije nikada bila svodiva na mračni, nesagledivi okean bez obala, iako je u njoj uvek bilo mesta za odsustvo, a možda i smrt, za pogrebni ispraćaj, za jedno božansko *ništa*... U tom božanskom *ništa* nikada ničeg nije bilo što bi moglo ili moralo da se *razume*. Bodrijar je, u našem vremenu, pokušao da to na sledeći način objasni: "Savremena umetnost igra na tu nesigurnost, na tu nemogućnost osnovnog suda o estetskoj vrednosti i spekuliše krivicom onih koji ništa ne shvataju, ili onih koji nisu shvatili da tu ništa i nema da se shvati" (v. *Le complot de l'art*, Libération, 20. 5. 1995). Ono najbolje u umetničkom delu je fikcija u kojoj, zapravo, nema šta da se pojmi (u smislu hegelovskog, onto-teološkog pojma). Mnogi umetnici i kritičari su se *užasnu-li* kad su pročitali ovu Bodrijarevu dijagnozu. On koji je, do tog trenutka, bio *ikona* novih tendencija, posle teksta u Libérationu postao je, odjednom – *passé*. Međutim, samo njegovo (i bilo čije) uzdizanje na stupanj *ikone*, kao, uostalom, i taj *paseizam*, nisu utemeljeni na previše opravdanim razlozima.

Naravno, u Bodrijarevim tvrdnjama ima, *kao i uvek*, preterivanja. Ali u njima ima i nesumnjive lucidnosti. U virtualnoj instanci, zaista, u umetnosti nema šta da se shvati, naprosto zato što *realnosti* u njoj kao *odlučujuće instance* ni nema. Sva svoja *pozivanja na* (= reference) savremena umetnost uvek teži da dekonstruiše, da tekstualizuje, da uvede u mreže razlika i drugog. Virtualna *realnost* samo je konstrukcija jednog identiteta koji je u umetnosti podložan koroziji i korupciji, radu neshvaćenog i neshvatljivog. Umetnost nije tu da bi po svaku cenu pripitomila fikciju, da bi od fikcije načinila konvenciju. Ono što *pokreće* umetnost nije shvatljivo i pojmljivo, već upravo *neshvatljivo* i *nepojmljivo*; a to je naličje svake realnosti, pa prema tome i one virtualne. Traži se, dakle, nedostatak ili odsustvo shvatljivog/pojmljivog, a ne njegova punina.

Ako u umetničkom delu nešto *može* da se shvati/pojmi, to je onda ono *nebitno*, jer nije *suština*, nije odgovor na pitanje *šta*. Umetničko delo nam nikad ne kaže šta je ono. Ukinuvši (ili: gurnuvši u drugi plan) *denotativni* odnos prema svetu, nova (digitalna) slika kao umetnost je postala epistemički neprozirna ili, što se svodi na isto, nikad dovoljno razumljiva, budući da nju ne pokreće shvatljivo (po meri već poznatog ili spoznatog) nego, kad se prođe shvatljivo, ono što *preostaje*, a to je, bez sumnje, fikcionalnost (po meri neočekivanog i nemogućeg), odnosno *doksomimetika* koja više nije sramežljivo odstupanje od znanjem kontrolisanog mimezisa već je njegovo preokretanje ili komandovanje njime. Simulakrum, ali ne kao ono »realno« nego, upravo, kao fikcija, postaje ubuduće *temelj*. Pri tom, fikcija samu umetnost čini vitalnom, primerenom vremenu u kojem živimo. Fikcionalno preoblikovanje slike kao, ubuduće, *slike bez sveta* (ovaj izraz uporno pozajmljujem iz naslova sjajne knjige Žarka Paića: *Slika bez svijeta*) sugerije umetnosti mogućnost *nadživljavanja* i to uvek u nekoj nepoznatoj, nedefinisanoj budućnosti, u nikad dovoljno preciziranoj *drugosti*. Time se ne ide protiv sveta i života u njemu jer smo svi „mi“ fikcije koje blede, prolazna bića, tragovi sopstvene egzistencije koji se samo (negde, u životu) sabiraju i, zatim, oduzimaju, iščezavaju

u bez-danosti, neutemeljenosti kako pojedinačne, tako i ukupne, istorijske egzistencije. A opet, nije nam tako loše kad već imamo umetnost! Zaista, umetnost je sazdanje fantastičnih bića i pre svega fantastičnog bića same umetnosti, ali ona je sazdanje koje ne samo što nudi jednu osobinu stvari, da bi sve druge tek nagoveстила, nego nudi i nagoveštaje koji nikada nisu do kraja prisutni, koji su, uvek, artistički otvoreni za neizvesni nastanak *nove* umetnosti, one koja je u dolasku... Možda *istina umetnosti* prebiva u neizvesnosti, u čudovišnosti koja je u dolasku, koja će doći, a da, ipak, nikad ne dolazi do kraja, ne definitivno ili apsolutno.

Simbolička moć i presimboličko

Jezički obrt u filozofiji i umetnosti je uticao na raskid s fantazmom o velikom, totalizujućem zadatku filozofije i estetike. To je bila fantazma o odlučujućoj *prisutnosti* filozofije/estetike u životu, prisutnosti s ciljem da se realizuje veliki projekt umetnosti i emancipacije. Neuspehom te fantazme, sama mogućnost angažmana u životu, *ulaganja* u nešto ili *zalažanja* za nešto, nije ukinuta. Ukinute su olakotizujuće pretenzije koje nadleću tekstualne tragove/upise, koje apstrahuju od simboličkih razmena i posredovanja. Bez posredovanja putem teksta u užem i u širem (dekonstruktivnom) smislu, život bi bio na „ogoljen“ način, „neposredno“ dat. Kao takav, on *za nas* (za subjekte/podanike simboličkog posredovanja) ne bi imao nikakvo značenje i zapravo ne bi bio – *ništa*. Bez jezičkog posredovanja, simboličkog sleda, traga i upisivanja izvesnih označiteljskih dispozicija, život, jednostavno, ne bi imao smisla, bio bi nesmisao ili pred-smisao, ako ne i protiv-smisao. Zato svaka intervencija u njemu pretpostavlja prethodno dešifrovanje onoga što je već upisano, natpisano i potpisano u strukturi životnih interakcija i posredovanja. Čak i filozofski i umetnički gestovi su najpre tragovi, i oni moraju tako i da se tumače, pošto u protivnom, ukoliko bi bili shvaćeni kao *sama stvar*,

završili bi, u najboljem slučaju, u ispraznim, tautološkim konstrukcijama.

Nekada su filozofija (platonizam) i umetnost (logika mimezisa) htele da vlastito učenje-na-tragovima upotrebe kao privremeno sredstvo pomoću kojeg se stiže do uvida u namere (intencije) koje bi htele istinski da budu to što jesu. Svako posredovanje i njegovo tumačenje mora da se izbriše (poništi) da bi „neposrednost“ mogla neometano da dođe do reči. Ta tradicionalna logocentrička navika suviše je dugo mučila ne samo filozofiju nego i umetnost. Filozofija i umetnost su predugo bile tekst koji sebe ne želi da vidi kao tekst nego, pre, kao sredstvo da se stigne do Stvari/Suštine koja je data ispred teksta. Jezički ili, bolje, dekonstruktivni obrt u filozofiji i umetnosti učinio je da se izgubi potreba za idealnim konstrukcijama, a time i da se izgubi potreba za umetničkim *izmima* koji čuvaju identitet „ozbiljnog“ arta.

Umesto intencionalne usmerenosti na konstrukt (*izam*, suvereno delo itd.), umetnost je sada postala tekstualna datost: tekst među tekstovima. Granica tog (užeg ili šireg) tekstualnog posredovanja nije više *neposrednost* shvaćena kao nekakva idealna datost (recimo: Platonov svet Ideja) ili kao metafizički (onto-teološki) poredak koji se u umetnosti samo re-prezentuje, nego je to *neposrednost* shvaćena kao mesto na kojem posredovanja *prestaju*. Ali, gde prestaju posredovanja? Tradicionalna, kako klasična tako i moderna filozofija nas je uveravala da je to mesto – Apsoluta (ili: apsolutne samoprisutnosti istog u Istom). Moderna umetnost nas je uveravala da je to mesto *apstrakcije*: suverenog likovnog sveta, (apstraktnih) oblika, linija i boja, lišenih posredovanja putem bilo kakve figuracije. Ipak, u *savremenoj* filozofiji i umetnosti takva samoprisutna neposrednost postala je neprihvatljiva, iluzorna i utopijska. Boga naprost nema, sem naravno kao fikcije koja može da poboljša, ali i da upropasti ljudima život. Pa ako još „ima“ nekakve neposrednosti, ona je onda *presimbolička*; ona je *odsustvo* svakog posredovanja. Bog to

nije, sem ako njegovo *ja-sam-onaj-koji-jesam* označava, zapravo, smrt.

Dešifrovanje fikcionalnih, simboličkih posredovanja unutar kojih živimo (i umiremo: to ne treba zaboraviti!) suočava se sa sopstvenom granicom (= ograničenjem sopstvene moći) koja je, u isti mah, mesto na kojem se simbolički sled *prekida*, gde smisao *prestaje* i gde počinje *ne-odnos* koji nas, na kraju balade, *poništava*! Umesto punine i zasićenosti odnosa o kojima je sanjao kako stari (klasični) tako i novi (moderni) logocentizam, sada na našim rubovima postoji praznina i ne-odnos koji nam, u stvari, govore o utemeljujućoj *bestemeljnosti* svih naših odnosa. Bezdan drugog je *fon* na kojem, u sudnjoj instanci, počivaju svi naši odnosi, podrazumevajući tu i filozofiju i umetnost kao odnos. Taj utemeljujući ne-odnos, taj mrtvi bog, to ja-koje-nije, za nas je ono poslednje, poslednja stvar s kojom se, pre ili kasnije – avaj! – suočavamo. Umesto Istog/Istine imamo, dakle, *ništa*, koje nas ništi i koje je, zato, naša jedina, poslednja Stvarnost. Ono realno je, u sudnjoj instanci, apsolutno odsustvo realnog, koje još zovemo *smrt*. Sve ostalo (s one strane smrti) je simulacija/simulakrum realnog. A tzv. *virtuelna realnost* je, tek, pozna tekovina takve simulacije.

Pre virtuelne realnosti bilo je najrazličitijih fikcionalnih realnosti unutar kojih su ljudi živeli i umirali. Među fikcijama izdvajaju se fantomi, sablasti i utvare, kao nešto što nije nužno obična izmišljotina. Fikcija ne postaje fikcija u pežorativnom smislu onda kada se suočava sa „zaista realnim“, već kada se pokazuje da iza njene realnosti zjapi smrt i da je smrt jedini izvor „prave realnosti“. Budući da je poreklo (počelo, načelo) realnog dato u traumi, onda je realno, zapravo, uvek neizreciva destrukcija naše egzistencije. Realnost fikcije koja nas poništava je uvek izmišljena, upravo zato što je neizreciva, budući da su njeni koreni u *presimboličkom* ili *sasvim drugom*. Zato sablast može da bude bliža životu od tzv. *realnog* života.

Pa ako je jedina realnost u našem životu *trauma*, čiji inspirator je ono *sasvim drugo od samog života*, onda za tu realnost u isti mah moramo (zajedno sa Lakanom) reći da je –

presimbolička. Smrt slike je njena presimbolička realnost. Nju nećemo izbrisati iz života pošto će nam se uvek vraćati, bilo kao nešto što poništava život drugih, bilo kao ono što će poništiti nas same. Ipak, u presimboličkom se za nas krije svojevrсни spas. Jer, nas to *ništa* spašava od svakog fanatizma i dogmatizma! Presimboličko je anti-fundamentalističko, *par excellence*. Umesto filozofije uma i totaliteta koji na sve strane nadleću *granicu*, sada se prioritetno postavlja problem filozofije simboličkog (jezika, pisma, traga, teksta) i, zatim, presimbolički realnog (pre svega: sasvim drugog koje na doslovni i metaforički način imenujemo kao – *smrt*). Naša simbolička moć nikada neće biti u stanju da *egzorcizuje* presimboličko (dakle: doslovnu ili metaforičku smrt/realno) iz naših života. Zato će nam se i smrt slike uvek vraćati. Presimboličko će uvek da nam se *vraća*. To ne znači da su simbolička i slikovna moć sudbinski inferiorne. Ako u ljudskim poslovima postoji moć koja nije puka sudbina, o kojoj se bilo kako *odlučuje*, onda je to, zacelo, moć simboličkog ili, ako hoćete, moć simboličke (označiteljske) arbitrarosti i fikcionalnosti označenog, moć koja, bez sumnje, prekoračuje i čini mogućom svaku drugu moć. Umetnost je, više nego išta drugo, prožeta i nošena tom *moći* i, naravno, njenom *granicom*. A videli smo: granica simboličke moći data je u fatalnoj instanci kroz objavu kako moguće tako i nužne smrti.

Zaborav likovnog

Dva slikarstva – Iščezavanje likovnog – Ponavljanje i neponovljivo – U mreži jezika – Mitopoetika užitka u srazmeri

Dva slikarstva

U svojoj neprikosnovenoj, autoritarnoj tišini, istorija slikarstva, počev od pećinskog, uspostavlja se kao uzor, paradigma ili, što se svodi na isto, kao ćutljivi (a opet: tako rečit) poredak likovnih *predstava*. Danas se tim predstavama (kao i logici predstavljanja, reprezentacije) objavljuje bliski kraj. Pri tom, ostaje otvoreno pitanje: to je kraj – čega? Estetike, likovnog, slike? I šta je uopšte ono specifično estetsko, likovno i slikarsko u tim predstavama? Kako da pojmimo njegov status ili ustrojstvo?

Ova pitanja su, svakako, posao za filozofa. Izbor pada na Ničea, koji je tvrdio: “umetnik ne gleda ‘ideje’: on oseća zadovoljstvo u brojčanim odnosima” (v. *Knjigu o filozofu*, I, par. 140)? Tu neobičnu tvrdnju Niče je, u istom paragrafu, bliže odredio rečima: “Svako zadovoljstvo počiva na srazmeri, nezadovoljstvo na nesrazmeri.” Nije li po tome, dakle, stvar dosta jednostavna: poredak likovnog predstavljanja je poredak *zadovoljstva-u-srazmeri*?! To Ničeovo shvatanje bi, uz neophodne korekcije, moglo i danas da se brani.

Najpre, moralo bi se imati u vidu da umetnici sad već uveliko gledaju i *ideje*! Zašto, onda, umetnik ne bi mogao da uživa-u-srazmeri dok, u isti mah, gleda-u-ideje? Ali – a to je još jedna korekcija Ničeeve misli – već modernost je omogućila umetniku da zadovoljstvo potraži u neočekivanoj, pomerenoj,

decentriranoj srazmeri. Pa ako je to tako, onda bismo mogli reći da ideja *srazmere*, kao i *zadovoljstva/užitka* (u srazmeri), uz sva moguća posredovanja i okolišenja, digresije i preusmeranja, danas još uvek cilja na ono *najlikovnije* u likovnom... ako takvog još uopšte ima! Ako to nije potpuno odbačena i zaboravljena priča.

U ovom trenutku, mislim da je neophodno poći od stava da u slikarstvu, u stvari, postoje dva slikarstva: jedno nemo i drugo koje govori! To nam, u stvari, poručuje Žak Derida, po kome je nemo slikarstvo ono koje "prekida dah, koje je strano svakom govoru, zavjetovano navodnom mutizmu 'same stvari'" (v.: *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1988., str. 143); dok slikarstvo koje govori jeste ono koje, već samim tim, u svome prisustvu (ne samo pored ili iznad sebe, u tekstovima, manifestima, kritici, teoriji itd.) dopušta postojanje struktura/tragova kao uslova-mogućnosti samog govora, dakle, mogućnosti – jezika.

U ovom susretu dva slikarstva, valja reći da je nemo slikarstvo, u istorijskim koordinatama, svakako, bilo uvek ono *prvo*. Veliki tekstovi (počev od Biblije pa do modernističkih i avangardističkih Manifesta) nikada nisu mogli da pokolebaju autoritarnu tišinu likovnosti sazdane od neme srazmere, njenu *neizgovorljivu* (tako je bar izgledalo) *suverenost*. Zato se govor o slikarstvu, kao i onaj pored ili iznad njega, uvek – tvrdi Derida – činio nevešt i skoro nepotreban. Likovna Stvar se, u odlučujućoj instanci, uobličavala bez mnogo priče, kao čudesno ustanovljena, neponovljiva i neizreciva *srazmera*. A samim tim i kao potvrda jedne (neme ili, bolje, prećutne) metafizike neizrecivog i neponovljivog. Takoreći: večnosti date u mag-novenju trenutka.

Ipak, čini se da je likovnost predugo bila "logocentrik" koji zna i može da govori a, opet, rađe čuti! Ova (ne)savršena nemost likovne Stvari, koja, svakako, upire prstom na prvu ili najslikarskiju istoriju slikarstva, danas se u opštoj logofiliji ili sveopštoj brbljivosti svih vrednosti profiliše kao nešto drugo i, čak, drugorazredno, u toj meri da je, sada, već skoro prestala i

da se pominje! U likovnoj umetnosti (ako je ona još uvek *likovna*) sve drugo (recimo: dosetka, inovacija, koncept, šok, trend, instrumentalizacija, moda itd.) postalo je važnije od same likovnosti!

Iščezavanje likovnog

Derida tvrdi da je *kod* (filozofska/metafizička šifra) ovog nemog (najsuverenijeg, najslikarskijeg) slikarstva, danas, naprosto *iscrpljen*. Ali, šta to znači? Da se likovno – iz sintagme *likovna umetnost* – ubuduće pojavljuje kao ono što se, u najboljem slučaju, *podrazumeva*, čak i onda kad ga uopšte nema! A ako ga i kada ga ima, likovno se pojavljuje u obliku izrugivanja samome sebi, tako da njegovo *podrazumevanje*, zapravo, ide do potpunog samo-poništenja. Da li to znači da likovnost više, zapravo, nikom i ničemu nije potrebna... sem, možda, konzervativnim likovnim merilima?

Nekada potpuno samorazumljiva likovnost danas (da li to “danas” datira od invencije takozvanih *sredstava tehničke reprodukcije*?) postaje potpuno samorazumljivo *odsustvo* likovnog i likovnih merila. Ubuduće, velike, nekada tako neprikosnovene, nedodirljive *same stvari likovnog* više, naprosto, nema; nema je nigde sem na groblju ili što se, otprilike, svodi na isto: u muzejima i galerijama. Preostaju samo utvare i sablasti. I tržišni fetišizam... Preostaju likovne opsene... u jednoj likovnosti-bez-likovnog i lika.

Kako da shvatimo ovu dinamiku/dijalektiku iščezavanja likovnog? Nije li to, ipak, samo jedna pogrešna dijagnoza? Možda je zanemarivanje likovnog u likovnom delu, naprosto, prolazna moda? Ipak, nešto je tu činjenica. Čutljiva, nema likovnost je najpre i svakako prilično dugo, bila sve, a sada je, eto, postala (skoro) ništa. Da li ovo *sve* ili *ništa* predstavlja, i ubuduće, našu nezaobilaznu, sudbinsku *alternativu*? Ili je, možda, pogrešna kako *likovnost-sve* tako i *likovnost-ništa*?

Nije li verovanje, da likovno u likovnoj umetnosti nije više ništa, isto tako pogrešno kao što je (bilo) pogrešno i vero-

vanje da je ono, naprosto – sve? Poneki simptom *nove* umetnosti na početku dvehiljadite godine govore o izvesnom zasićenju likovnošću-bez-lika, govore o još jednom, *ko-zna-kom*, povratku slici... Da li je taj govor uverljiv? Da li je on znak traganja za izgubljenim merilom i srazmerom? Važnost jezika za likovnost je nešto što nećemo lako zaobići ili eliminisati. Možemo li ustvrditi i obrnuto: važnost (da li nužno *neme*?) likovnosti za jezik i ljudsku komunikaciju je neprocenljiva!?

Likovnost se temelji na izvesnoj priči (nekom filozofemu) koja je, u ekstazi jednog trenutka, odluke, vrednovanja, prećutno prisutna i, tako, mogućnim čini i samo prisustvo likovnog. U svojoj čutljivosti likovnost je konstitucionalno spremna da prećuti svoje ključne pretpostavke, svoju *sliku kao sliku sveta*. Logocentričnost nemog slikarstva ogleda se u diskretnosti označitelja koji se, uvek, povlači pred autoritarnim nastupom likovne Stvari. Ali to, ipak, potvrđuje tezu: umetnost je sva u jeziku ili posredovana jezikom. Makar on bio i *nem*.

Takođe, treba reći da je umetnost ophrvana činjenicom *ponovljivosti*. Svako likovno delo, ma koliko bilo “veliko” i “originalno”, sadrži u sebi brojna ponavljanja i, takođe, predstavlja polaznu tačku za buduća ponavljanja. Ova struktura ponavljanja je otvorena, jer njom komanduje kako isto tako i razlika. Nedostaje, samo, odgovor na pitanje: gde tu treba potražiti (strukturno) mesto ili topos likovne neponovljivosti?

Ponavljanje i neponovljivo

Priča o neponovljivom i neizrecivom u likovnoj, kao i svakoj drugoj umetnosti, doskora je bila opšte mesto izvesne *estetike* koja nije imala nikakav dodir sa stvarnim kretanjima u savremenoj umetnosti. U tom estetskom pričuckanju obično se tvrdilo da je ono neponovljivo/neizrecivo u umetnosti, po pravilu, rezultat bogom dane genijalnosti, takođe, da je otelovljenje večnih vrednosti i da je izuzetno retka, dragocena pojava, te da po svom (enigmatičnom) nastanku predstavlja ili pretpostavlja, takoreći, nepojamnu tajnu ili, čak, misteriju. Ipak, ova patetična

vrsta govora, čini se, nije *potpuno* besmislena. Nemo slikarstvo je paradoksalna projekcija jednog *s one strane* koje sebe hoće kao neposrednost, kao nešto po sebi dato, mada je u isti mah (epistemički) neizrecivo i neponovljivo, dakle – čudo.

Još je Vitgenštajn, u *Tractatusu*, pokušao da definiše uslove-mogućnosti govora o *mističnom* i *neizrecivom*. Izdavam ovde njegovu tvrdnju po kojoj: “Nije mistično *kako* je svet nego *da* on jeste” (6.44). Parafrizirajući ovo, mogli bismo reći: Nije mistično *kako* umetnost (likovnost, srazmera) jeste nego *da* ona jeste. Mistično je ono što nam je *na vrhu jezika*, mada ga, nikada nećemo (do kraja) iskazati, jer je neizrecivo; a opet, mi ga izgovaramo! Vitgenštajnova (završna) preporuka iz *Tractatusa* “O čemu se ne može govoriti, o tome se mora ćutati”, ne objašnjava dovoljno tu zacemento *mističnu* činjenicu *da* ljudi govore o onome o čemu se, eto, *mora ćutati*!

Ovo paradoksalno obeležje jezika – po kome on ima granicu koju stalno prekoračuje, ostajući, ipak, unutar nje – vezano je uz njegovu prirodu *ponavljanja*. Identifikacija likovnog je, u stvari, jedna paradoksalna jezička operacija koja s onto-logičkim pojmovima *bića*, *esencije*, *supstance*, *identiteta* i *večnosti*, jednostavno, nema nikakve veze. Nema tajnovitog, neizrecivog *bića* likovnosti ili, što se svodi na isto, užitak u brojčanim odnosima/srazmeri nema nikakvu onto-teološku ukorenjenost. Umetnost je svrhovitost bez bilo kakve spoljašnje, više, njoj nadređene, metafizičke svrhe.

Neizrecivo je, dakle, samo kod, šifra govora. Čak i rđavo oponašanje umetnosti je događaj u jeziku. Paradoks kiča i, uopšte, loše umetnosti je u tome što je to svrhovitost koja ima svrhu da liči na svrhovitost bez svrhe, to jest umetnost. Međutim, jedan *Readymade* je *ready-made* kao likovno delo samo zato što je imenovan i arhiviran kao *Readymade*, a to znači da nije bezuslovno *ready-made*. Neophodno je da postoji performativno imenovanje *umetničkog*. Ovo imenovanje je, naravno, jezička funkcija i ona, ovde, svedoči o činjenici da je ta funkcija nužan sastavni deo umetničkog dela.

U mreži jezika

Slikar i slika su uhvaćeni u mreže jezika – da parafraziramo Ničea koji to isto tvrdi za filozofiju i filozofa. Savremena nepreglednost umetnosti je nepreglednost njenih priča. Da li ona svedoči o trans-vizuelnom i trans-likovnom obeležju svakog, pa i tzv. *likovnog* jezika? Da li ta nepreglednost nalaže ukidanje likovnih merila? Nije li ona, možda, potvrda razobručene, nezaustavljive pričljivosti savremene umetnosti? Potvrda njene patološke hiperprodukcije logosa (reči, znakova, koncepata, smisla)? U ovom trenutku nameće se i jedno kontrapitanje: nije li – ipak – i sam jezik uhvaćen u mreže likovnih merila i naloga?

To pitanje se postavlja u jednom prilično zabrinjavajućem kontekstu, na kraju XX i početku XXI veka, u kome se ono *artističko* često manifestuje kao nepodnošljiva logodijareja, nezaustavljiva produkcija označiteljskih sklopova koji svašta govore, a ništa ne kažu. U ovoj hiperprodukciji *logosa* i stvari-koje-govore, *užitak u (nesrazmernoj) srazmeri* biva potisnut, ako ne i potpuno ukinut...

Ako je nekada htela da bude čudo, danas umetnost sebe rađe hoće kao buku, bes i iznenađenje... U njoj se izgubio osećaj za *neizrecivu srazmeru*, pa nam, sada, ta sintagma deluju prilično besmisleno. Sve u svemu: najhitniji problem savremene vizuelne umetnosti nije njena konceptualnost nego *višak* njene pričljivosti, višak asocijacija, formulacija i retorike. Nije li logocentrička brbljivost, u stvari, kompenzacija ili, još bolje, natkompenzacija za izgubljeno osećanje *neizrecivog*.

Niče je s pravom govorio: "*Umetnost počiva na netačnosti vida*" (*Knjiga o filozofu*, par. 39). Danas se pokazuje da je likovnost kao srazmera moguća i onda kada je posredovana, pomerena ili decentrirana *netačnim* viđenjem ideja. A sama ova *netačnost* je, često, tačnija i od najveće tačnosti pojmovnog mišljenja. Nije problem u tome što se umetnost otvorila za *ideje* (onda kada je počela da, sa svojim netačnim vidom, *gleda*

ideje), nego je problem to što je često sasvim neopravdano *prestala da oseća zadovoljstvo u brojčanim odnosima!*

U ovom trenutku osećanje *srazmere*, svakako, ne može da ne bude nešto sasvim drugo od onoga što je bilo u Ničeovo vreme. Ipak, ova promena samu *srazmeru* ne lišava obeležja *srazmere*! Kakva je to pometnja dovela do toga da se, u ovom trenutku, skoro potpuno odustane od likovnih merila? Zašto *srazmera*, čak i tamo gde je pomerena, redefinisana ili decentrirana, prestaje da bude pokretačko načelo sadašnje, rekli bismo, preobimne (u isti mah elitističke i demokratizovane) produkcije *arta*? Bez sumnje, umetnost je postala rezultat nekih drugih zadovoljstava koja su likovna merila dovela do neuvažavanja, besmisla i, zapravo, izlišnosti. A odsustvo *merila* i *srazmere*, govori o prilično jadnom stanju likovne umetnosti početkom XXI veka... naravno, ne samo kod nas!

Stara zabluda, po kojoj (nema) likovnost postoji izvan ili s one strane jezika, još uvek na čudan način istrajava. S tim što, sada, ona funkcioniše s negativnim vrednosnim predznakom. Unutar logocentričke hiperprodukcije *arta*, likovnost, najčešće, postaje besmislena i nepotrebna. Pa ako se ona tu ipak nađe, to može biti samo njen nekakav šverc! Jer druga merila su neuporedivo važnija... A umetničko delo ostaje temeljno lišeno likovnih obzira...

Međutim, samom jeziku, mišljenju, govoru, pa čak i imenovanju, likovnost nije nimalo strana. Već je Niče tvrdio da i sama "reč sadrži jednu sliku, od koje potiče pojam. Mišljenje računa, dakle, sa umetničkim veličinama" (*isto*, I, par. 40). Mišljenje je, izvorno uzev, estetizovano; ono već u sebi samome nosi čulni napon (kojeg, zatim, čuva označiteljska strana *jezika*), tako da njemu nikad nije teško da se vrati likovnom poretku. Ukratko, mišljenje je, pored ili u osnovi logičkih veza, nastanjeno užitkom u brojčanim odnosima. Rečenica, misao, koncept, projekt, filozofema, sve to je prožeto i nošeno, kako spolja tako i iznutra, izvesnom čulnom *srazmerom* ili latentnom likovnošću koja opstaje čak i u uslovima svog brisanja.

Mitopoetika užitka u srazmeri

Ako važi pravilo da *likovnost, ipak, govori*, onda isto tako važi i pravilo da *govor sadrži crtu likovnosti*. Nekada su merila likovnosti bila prva, a danas se jedva podrazumevaju. Demokratizacija umetnosti rezultirala je (neželjenim, jer ne i nužnim) povlačenjem likovnih merila/srazmera. Povratak likovnom nije nužno i povratak slici; pošto mnoge stvari govore, ne samo linija i boja; ali, linija i boja su oduvek bile rodno mesto užitka u srazmeri, makar ova bila i rasredištena. Njihovim isključivanjem jasno se podvlači namera inflatornog logocentrizma da *viđenje ideje* poveri nečemu drugom, a ne žudnji za pomerenom, rasredištenom, raspršenom i diferenciranom srazmerom.

Nekada je užitak u likovnoj srazmeri, bez obzira na svoju bezočnu, bezobzirnu, nepokornu i spontanu prirodu, bio dobro dočekivan, naročito u razno-raznim prazničnim prilikama. Danas, u vremenu u kojem su praznične prilike postale svojevrsni spektakl, likovna srazmera se vezuje uz mitove i rituale društveno privilegovanih, favorizovanih modela spektakla. To je moguće zato što spektakl ima svoju mitsku kodifikaciju ili svoj ideološki govor koji barata pre slikama nego pojmovima. U *Ikonosferi* Mječeslav Porempski na sledeći način opisuje odnos mita i slike u razdoblju praznikâ: "Mit je pamćenje slikâ nekada već zapaženih, pamćenje koje takvo prepoznavanje omogućava. Mitsko pamćenje suprotstavlja stvarnosti pojedine slikovne činjenice, stvarnosti rasplinutoj, promenljivoj i neobuzdanoj suprotstavlja krutu stvarnost opštih uobraziteljskih stereotipa, koji su u datoj grupi osvojili za sebe trajnu vlast. Sama struktura mita potom se pokazuje kao informacioni korelat društvene strukture, njenih neizbežnih konflikata i suprotnosti" (v. Beograd, Prosveta, 1978. god., str. 114). Ta ista strukturacija važi i za razdoblje spektakla, jer i u tom razdoblju se užitak u srazmeri podvrgava logici ili, bolje, mitopoetici etabliranog poretka i, razume se, tu se na izvestan način producira, benavi, troši i haba, da bi na kraju iščezao, odnosno završio (u sudu

ukusa) kao kič. Čini se da slična sudbina preči i svakoj (“velikoj”) umetnosti koja se, danas, bezrezervno vezuje uz vladajuću mitopoetiku spektakla.

Ipak, aktuelni gubitak likovnih merila nije rezultat bilo kojih egzistencijalnih, životno-vizuelnih okolnosti nego je posledica jednog strukturalnog loma koji se dogodio u visokoj modernosti. O čemu je reč ? Naime, gubitak likovnih merila, postao je principijelno moguć onda kada se odnos između novog (mode/modernog) i likovnosti bitno promenio. To je trenutak u kome novo nije dato radi veće, produbljenije likovnosti nego je likovnost potisnuta radi brzine i nametljivosti novog. Umetnost se, na taj način, oslobodila od (logike: koja je mogla da poprimi najrazličitije ideološke oblike) poistovećenja neistovetnog, ali samo da bi postala sužanj, siže ili subjekt diferencijalne prakse koja, ipak, krijumčari logiku poistovećenja: hipostaziranjem *uvek-novog* ili *novog-kao-uvek* i njihovim shvatanjem kao jedinих merila, ali merila, upravo, lišenih užitka u nikad dovoljno srazmernoј srazmeri!

Zahtev za ponovnim uvažavanjem *likovnog* nije poziv da se prekine s eksperimentisanjem; još manje je to nalog da se u umetnosti ponovo zavede red, jedinstvo, istovetnost i opšte važenje. Ne, to je samo upozorenje po kome ekstenzivni nastup i transgresija *arta* (najčešće: u prostorima s one strane slike) nisu dovoljni da nadomeste nedostatak likovnog intenziteta... U savremenom svetu (počev od njegovog središta, dakle, od Beograda, zatim Novog Sada, Vršca itd.) umetnost je, bez sumnje, u prilično nezgodnoj krizi; ne zbog polisemije njenih ideja ili zbog nepreglednosti artistskog događanja nego zbog nedoličnog potiskivanja likovnosti-kao-srazmere... Prestanak užitka u brojčanim odnosima postaje, danas, prestanak užitka u umetnosti kao takvoj, a možda i povratak onoj dosadi (uvek-istog i jednog-te-istog) o kojoj je tako lucidno govorio još Baudelaire.

Kriza slikarstva

Uzdrmana pozicija slike – Shvatanja o krizi – Filozofski govor o smrti – Performativna smrt – Pravo na osudu – Likovno kao ideologija – Arhiva – Zakon iza presude – Dematerializacija umetnosti – Ready-made kao iskorak iz slike – Pokradena stvarnost – Utopija čiste samozakonitosti – Otvorenost umetnosti – Opasnost heteronomije – Poetizacija sveta – Estetizovani terorizam – Nedoumice filozofije umetnosti – Uzdrmana pozicija slike – Ambivalentnost smrti

Uzdrmana pozicija slike

Likovna umetnost i slikarstvo uvek su imali izvesne uspone i padove, neočekivane pometnje i izbavljenja... Danas se (a to *danas* traje više decenija unazad) nad slikarstvom nadvila jedna zlokobna i, reklo bi se, najozbiljnija kriza (pometnja *bez* izbavljenja?) od kako taj artistski žanr uopšte i postoji. Reč je o prelomnom trenutku unutar kog se profiliše pitanje: da li je slika (grč. – *eikon*) još uopšte moguća? Nije li slikarstvo, ne samo ono figurativno, mimetičko (uključujući tu i *mimesis mimesisa*) nego i nefigurativno, apstraktno, postalo sada jedan stari, zaboravljeni zanat? Nije li svaka doslovna, slikarevom rukom proizvedena slika unapred već artistski – mrtva? I da li, prema tome, sada živimo u dobu radikalnog ikonoklazma?

Dokora smo verovali da znamo šta je slika, bez obzira da li je kao takvu prihvatamo ili odbijamo, veličamo ili osuđujemo. Danas je ta vera uzdrmana. Samo znanje se, u skladu sa starim navikama, definiše kao *istinito opravdano*

verovanje; od njega nam je, sada, ostalo još samo – *verovanje*. Taj obrt ne bismo smeli da shvatimo kao ironičan. Ako ne znamo šta je slika, mi još uvek možemo da verujemo da je ona „ovo“ ili „ono“. Možemo da verujemo u neku *staru priču*. A ta vera nije za potcenjivanje. Možda je slika, zaista, *bila* ono u šta smo verovali da ona jeste. Ali, svaka vera je intersubjektivno uspostavljena i proverljiva (ili: poverljiva). Oduvek je, naime, postajala borba oko legitimnog imenovanja umetnosti. Sama umetnost, kao predmet te borbe, mogla se nazvati „ispravnom“ (po datim konvencijama stvaranom), „prâvom“ (podobnom), „originalnom“ (izvornom, novom), „avangardnom“ (koja prednjači), „fascinantnom“ itd. U svakom slučaju, reći za neku sliku da je *na svom mestu*, to je, u umetnosti, *oduvek* značilo: upustiti se u sukobe oko legitimnog imenovanja. U pitanju su sukobi koji ni danas ne prestaje. Oni su, sada, samo još zaoštreniji, zato što više nije aktuelno pitanje o ovom ili onom shvatanju slike, o verovanju u njen status i funkciju, već o tome: da li slika još uopšte i može da preživi, da opstane na svom ili na bilo kom mestu?

Problem je u tome što je slika, sada, kako bi rekao Kirkegard, *bolesna na smrt*. Zaista, može li slika, u ovom trenutku, da nam kaže nešto o sebi, a da to ne bude, u isti mah, govor agonije, nesuvisli govor jednog bolesnika na smrt? Slikarstvo nam je, svojim nemim (= prećutno-likovnim) jezikom, uvek nešto govorilo. Sada je, reklo bi se, skoro prestalo da govori. Presuda možda nije doneta, ali se nazire: slika kao umetnički artefakt naprosto je – *mrtva*. Ubuduće, o njoj (kao *artu*) može da se govori samo u prošlom vremenu... I možda jedino u modernom razdoblju (recimo: od XVII do sredine XX veka) kada se umetnost shvatala kao stvaranje u ime *lepote* (= autonomne vrednosti umetničkog dela). Danas je ta tradicija mrtva. Ona nas u najboljem slučaju *podseća* da je nekad bila živa, da je imala nezamenljivu ulogu u kulturi, u njenom poretku/sistemu. Time se, ipak, nije dao bezbedan, istorijski arhiviran i umirujući odgovor na pitanje: šta je slika? Slika nikada nije bila, bar ne sasvim, ono što je htela, težila ili što je morala da bude. Budući

da nije obična stvar, kao jabuka ili kruška, ona je svoja deskriptivno-normativna svojstva uvek nosila u sebi kao *problem*. A to je, naravno, bio problem rascepa, konstitucionalne nesaglasnosti, jaza između onoga što ona jeste i što treba da bude. Naprosto, slika nije uspjela da u sebi zatvori ili razreši ovaj („zjapeći“) jeste-treba jaz, rascep, problem. Zato nije uspjela ni da, na fonu datog razrešenja, za sebe nađe jednu strogu i umirujuću definiciju, usidrenu u nekom razdoblju, nekoj filozofemi ili nekom *izmu*.

Slika je, znači, jedna neuspešna umetnička epizoda, neutešno artistskičko *treba da*. Ali, šta je to što je ona *morala* (a nije mogla) da bude? Reći ćemo, ovde, anticipirajući buduću analizu, da je ona uvek *htela* (a time i *morala*) da bude *slika sveta*... To je bio njen logocentrički usud. Ona je bila osobeni logos, govor koji je morao da se skloni da bi *sama stvar* (sveta) progledala. Međutim, problem je bio u tome što slika nikada nije na dovoljan, dovršen ili savršen, pravi način zadovoljila svoju (normativnu) funkciju *slike sveta*. Ona je morala da bude prvorazredna predstava sveta, a uvek se pokazivalo da to nije ili da to nije na definitivnan, dovoljno dobar način. Pri tom, slika nije mogla da zna da „definitivnog“ ili „dovoljno dobrog“ načina ni nema, te da, u biti, nikada neće biti prave slika/predstava Sveta, odnosno da nikada neće biti to što bi trebalo da bude. Taj svoj usud slika je naslućivala, kroz stalni gubitak *referenta*, gubitak sveta na koji se poziva, i kroz uzaludne pokušaje i napore da ga uspostavi... Gubeći svoju predmetnost ili, što se svodi na isto, svetovnost vlastitog referiranja, slika je i sama postala bespredmetna. Time je u njenu *definiciju* ugrađena nemoć i uzaludnost. U svetu u kojem slike gube svoju referencijalnu funkciju nužno se dešava to da *slika* (tog) *sveta* gubi uporište, središte, gubi svet i zatim se i sama gubi u tom svetu *bez sveta*...

Mnogi umetnici su poverovali da je, pošto slika ne može sebi da osigura pouzdanu definiciju, pravedno da *štafetu arta* od nje preuzimu artefakti koji nastaju *izvan slike*. To što je ostalo od slike (tzv. *ulje na platnu*) više nema obeležje

umetnosti, pa je možda samo još otpadak ili škart, leš ili pogrebna seansa u kojoj slika nudi nepobitan empirijski dokaz da je, na žalost, još samo – slika. Ostaje ipak pitanje: da li o (nekad) živoj i o (sada) mrtvoj slici može da se govori na isti način? Bez obzira što *slikari* mogu i dalje da stvaraju svoje artefakte i da ih „kače“ na zid, mnogi će, ipak, reći da slike naprosto više nema, da je *mrtva*. To je krajnja i, u isti mah, krajnje zabrinjavajuća situacija. Možda problemi koje ta situacija stvara mogu da se savladaju tvrdnjom da „slika“ ipak nekako uspeva da nadživi svoju pogrebnu seansu? Recimo, Žarko Pajić (u knjizi *Slika bez svijeta*, Zagreb, Litteris, 2006) s pravom govori o virtuelizovano-digitalizovanoj „slici“ sveta bez slike (v. str. 66). Po toj hipotezi svet je temeljno ambivalentan, budući da u isto vreme postoji *sa* „slikom“ i *bez* slike...

Recimo da je, zato, umesno postaviti pitanje: šta je slika *bila*, na primer, u renesansi ili na početku XX veka, a ne šta *uopšte* jeste ili šta je *danas*? Ali, tvrdnja da je slika *nešto* bila u razdoblju dok je bila „živa“ nije amnestirana od teškoća. Jer, koje/kakvo „živuće“ je ona bila ako danas to više nije? Očigledno je da sadašnja „smrt“ slike (ako je to *smrt*) baca senku i na njen predašnji „život“. Ako je slika zaista mrtva, onda se time dovodi u pitanje i sama činjenica *bilosti*. U kom smislu je ona bila „živa“? Ko joj je udahnuo *život*? I da li je to zaista bio život? Ko nam garantuje da je i sama opozicija „života“ i „smrti“ dovoljno opravdana, da je primenljiva na istoriju slike? Teško ćemo, ovde, izbeći staro metafizičko pitanje: šta je život ako nije upisan u večnost? Jer ako garancije ne samo za večni nego i za trenutni život nemamo, onda je, bez sumnje, umesno pitanje: kako je u senci smrti uopšte i moguće govoriti o životu bilo čega, pa onda i slike? Jedno je sigurno: ukoliko smo nekad „znali“ (ili: mislili da *znamo*) šta je slika, danas to više nije slučaj. Mi sada ne znamo šta je slika, a zatim ne znamo ni da li je samo to pitanje dobro postavljeno i kako bi ono, zapravo, trebalo da glasi. Ako bismo postavili pogrešno

pitanje o slici, onda bi, po svoj prilici, dobili i pogrešan odgovor.

Paradoks situacije je u tome što prethodno formulisane dileme danas više nisu čak ni problem. Problem je to što nikakvih dilema i problema više nema! Odgovor na sva pitanja o slici i oko slike je, reklo bi se, jednostavan i glasi: slika je na-prosto – mrtva. Pri tom, poštar će i dalje da raznosi pisma... Deca će da crtaju na asfaltu svoje nespretne ili ljupke likove... A s umetnošću će se desiti, kao i sa svim drugim stvarima – to što će se desiti! Ipak, ipak, stvar nije jednostavna. Ako ne shvatimo pravi smisao smrti slike/slikarstva nećemo razumeti ni ono što nastaje *posle*! Dakle, kako god da odgovorimo na pitanje o smrti slike, ostaje činjenica da je danas kriza slikarstva prilično očigledna.

Naravno, *kriza* je pojam koji pripada moderni. Zato i samo pitanje o smrti slike koincidira s pitanjem o kraju ili smrti mederne. Jaka reč *smrt* trebalo bi da, u tom kontekstu, bespogovorno obeleži granicu, kraj jedne procedure, postupka, prakse. Izvesna filozofija kraja prisutna je i u samom utemeljujućem gestu moderne. Koji je to gest? To je, reklo bi se, gest jedne savršene pretenzije. Evo te pretenzije: moramo, dužni smo da budemo bezrezervno i bespogovorno – moderni. Ostatak je nigdina i ništavilo. Ako ne i škart, zlo, đubre. Ovu pretenziju ponajbolje je opisao Bodler rečima: „Il faut être absolument moderne“ (Treba biti apsolutno moderan). Modernost je, tako, ustoličena na mesto Apsoluta. S tim što je već samo pozivanje na apsolutno u isti mah, reklo bi se, pozivanje na *smrt*. A to bar Bodleru nije padalo suviše teško...

Danas smrt slike nije stvar ikonoklastičkih objava nego je to i posledica izvesnih *činjenica*. Recimo: u *najuglednijim* prostorima, muzejima, galerijama u kojima se, u ovom trenutku, u svetu izlaže *savremena umetnost*, za *sliku* (ne onu retrospektivno-prikazanu nego *sada* naslikanu) jedva da ima mesta! Status i funkcija slike u aktuelnom sistemu likovne umetnosti nije više status i funkcija modernog, avangardnog ili onoga što prednjači. S pravom ili ne, slikarstvo je prognano ili na putu da

bude prognozirano iz savremene umetnosti. Hoćemo li tu činjenici nazvati ne samo *smrću slike* nego i smrću same *modernosti*? Da li te dve smrti koincidiraju?

Kao i uvek, neko bi mogao da kaže: da, kriza je očigledna, ali to nije ništa novo! Priča o kraju/smrti umetnosti/slikarstva već odavno je ispričana. U stvari, ona se uvek iznova pričala, budući da se u umetnosti svagda govorilo o iscrpljivanju/iscrpljenosti njenih snaga, o dovršenosti njenih oblika, o ispunjenosti ili zabrinjavajućoj suženosti njenih mogućnosti...

Navedimo dva komparativno zanimljiva primera. Stari Egipćani su težili dovršenosti, večnoj, jednom za svagda kodifikovanoj umetnosti, što je moralo imati značenje, ako ne smrti umetnosti, onda bar smrti svake *inovacije* u njoj! Slično stanoviše delio je i Hegelov diskurs o kraju umetnosti, u kome je objava *kraja* takođe ciljala na ideju *dovršenosti*. Ta ideja je podrazumevala i kraj slikarstva usled iscrpljenosti/ispunjenosti. Valja primetiti da je u različitim artikulacijama krize slikarstvo uvek delilo sudbinu celokupne likovne umetnosti. Ono se nije izdvajalo.

Danas se, međutim, profilise potpuno nova situacija: objavljuje se kraj/smrt slike, a da to ne podrazumeva, ujedno, i kraj/smrt same vizuelne umetnosti. To *danas*, naravno, datira od Dišana i njegovog izumevanja *ready-madea*. Sam ready-made je bio prvorazredni događaj *iskoraka* iz slike i, kao takav, bio je praktično početak kraja slike, početak njenog napuštanja koji se danas finalizuje u najvećim, najznačajnijim svetskim galerijama u kojima se izlaže aktuelna produkcija (vizuelne) umetnosti. Ako je slikarstvo zaista bilo "majka" klasične i moderne umetnosti, sada vidimo kako se, s visokog mesta i bez oplakivanja objavljuje da je majka – mrtva. Pri tom, likovnoj umetnosti (onoj *izvan* slike) i dalje ide sasvim dobro! Moraćemo priznati da je to, kao pojava, nešto novo i da toj pojavi, u meri u kojoj je ona stvarna, donekle odgovara apokaliptička predstava o *smrti slike*.

Shvatanja o krizi

U likovnom svetu, kako našem tako i onom belosvet-skom, postoje različita shvatanja o krizi slikarstva. Najuticajnije i, takoreći, dominantno uverenje u “spoljašnjem svetu” na sažet način je izložio Florijan Recer: “Mi više ne verujemo u moć slike. Postale su i suviše tanke, i suviše plitke...”

Kod nas je još uvek dosta uticajno shvatanje koje glasi: *krize*, u stvari, *ni nema*! Jer: slici ide sasvim dobro i, zapravo, *bolje nego ikad*! Pri tom, umetnost novih medija itd., predstavlja “novotariju” koja samoj umetnosti kao takvoj ništa dobro i smisleno nije donela. To stanovište je konzervativno i ono ne zavređuje našu pažnju iz razloga koji će u toku ovog poglavlja biti razjašnjeni...

Drugo shvatanje je takođe konzervativno (pošto tvrdi da krize slikarstva nema), ali ono ima mekši ili tolerantniji stav prema van-slikarskim *vizuelnim* pojavama. Te pojave nisu potpuno besmislene; one mogu da imaju smisla; mada, unutar sistema likovnih vrednosti (u poređenju sa slikarstvom) one i dalje imaju inferiorno ili manje istaknuto mesto i ulogu... Naravno, i to stanovište je neprihvatljivo, budući da ono nudi jednu apriornu vrednosnu ocenu čija *presuda* nema nikakvo uporište u aktuelnoj umetničkoj praksi.

Od mogućih stanovišta koja prihvataju tezu o krizi slikarstva, prvo tvrdi da se kriza sastoji u činjenici da je slikarstvo izgubilo privilegovanu poziciju u sistemu likovnih umetnosti. Ubuduće, slika stoji u ravnopravnoj poziciji s novim likovnim medijima i artefaktima, odnosno s ne-slikarskim oblicima manifestacije likovnog fenomena: konceptom, instalacijom, performansom, digitalnim artom itd. Ona više nema tu privilegiju da prednjači ili da bude na prestolu. U oceni vrednosti nekog umetničkog entiteta nema nikakvog (apriornog) značaja njegova pripadnost bilo kojoj likovnoj disciplini. Potpuno je svejedno da li je reč o instalaciji, digitalnom artu ili slici (kao što je u književnosti svejedno da li je u pitanju poezija, roman, esej ili pripovetka). Jedino je važno da li se ta *stvar* unutar vizuelnih/likovnih merila procenjuje kao – “dobra”.

Drugo stanovište koje prihvata ideju o krizi slikarstva takođe smatra da je slika u sistemu likovne umetnosti izgubila primat, ali se kriza nije na tome zaustavila, već se dalje produbila. Pa iako nije sasvim mrtva, slika se, po tom shvatanju, nalazi u nezavidnoj poziciji. Njena pozicija je slaba u odnosu na ekspanzivna van-slikarska likovna događanja. U prostorima i prostanstvima izvan slike dešavaju se značajne stvari i, zapravo, stalno se otkrivaju novi predeli, takoreći novi kontinenti... Nasuprot tome, slika označava jedan već osvojeni i prenaseljeni prostor, u kojem prodori i inovacije skoro da više nisu mogući. Čisto heuristički gledano, prednost se, dakle, mora dati ekspanzivnim umetničkim pojavama. Slika je još uvek moguća, ali je inferioran umetnički instrument...

Treće shvatanje koje prihvata tezu o krizi slikarstva smatra da je kriza (u prošlom vremenu) postojala, ali da je sada više nema. Jednostavno: slika je mrtva. Ona nije izgubila samo prvenstvo/primat u sistemu likovnih fenomena nego i samo *mesto*. Još preciznije: ako se danas neko bavi slikarstvom, onda to što on stvara više nije niti može da bude umetničko delo/rad. Prema tome, slike koje *stvaraju* slikari – treba zapaziti da je tu reč o sadašnjem vremenu – više, jednostavno, nisu umetnost ili deo umetnosti.

Nas u ovom tekstu zanima ovo poslednje shvatanje, ne zato što se u njemu bez ikakvog predumišljaja *objavljuje smrt slike* nego zato što sama objava smrti, iako mnogo toga rešava, ipak ne uspeva da reši problem koji glasi: *i posle slike slika!* Najpre, postavlja se pitanje: da li je shvatanje o smrti slike *opravdano*, odnosno da li se ono može opravdati i s kog stanovišta? Pa ako ne faktički ili u ovom trenutku, da li je to stanovište opravdano u izvesnoj bližoj ili daljoj perspektivi? Budući da je smrt univerzalno obećanje. Jedno je sigurno: danas je u svetu shvatanje o smrti slike, najčešće na prećutan način, veoma uticajno ili odlučujuće. Ipak, videli smo da postoje i druge procene i drugi tipovi diskursa. Pa i praksi. Jedna ozbiljna analiza morala bi sve to da ispita. Ona bi, svakako, morala da ispita ključna obeležja tog (bez sumnje: apokaliptičkog) diskursa koji

objavljuje smrt slike. Jer je ta objava sve drugo samo ne – samorazumljiva. Da li u toj fatalnoj smrti imamo, u stvari, završni čin jednog veoma starog, logocentričkog shvatanja života i životnosti?

Filozofski govor o smrti

Za početak: tvrdnjom o *smrti slike* pokreću se pitanja koja neminovno izazivaju pažnju filozofa. Mi živimo u civilizaciji u kojoj se nagoveštavaju razno-razne objave smrti, pa je objava *smrti slike/slikarstva* samo jedna od njih. Mnoge od tih objava i diskursa smrti bile su upravo filozofski diskurs. Najpoznatija je, u tom pogledu, Ničeova objava *smrti Boga*. Kasnije smo se upoznali i sa strukturalističkom objavom *smrti Čoveka* (velikog Subjekta, podaritelja smisla). Danas je i dalje tema smrti veoma rasprostranjena, popularna i uvek nova. A opet, za nju bi se moglo reći i da je stara koliko i sama filozofija!

Još je Heraklit govorio: *Vatra živi smrću zemlje, vazduh živi smrću vatre, voda živi smrću vazduha, zemlja živi smrću vode!* Po slavnom Efešaninu krajnje značenje smrti nije oličeno u načelu uništenja, nego, naprotiv, u načelu – rađanja. Zato je on mogao da tvrdi sledeće: *smrt zemlje rodi vodu, smrt vode rodi vazduh...* Smrt, o kojoj je govorio Heraklit, poseduje neobičnu (dijalektičku?) sposobnost izvesnog rađanja, a ne tek puke destrukcije. Poučna je ta Heraklitova briga oko (legitimnosti, logocentričnosti) onoga što preostaje, što nadživljava, oko – nasleđa.

Da li bismo, oponašajući Efešaninov način govora, danas mogli reći: umetnost živi smrću slikarstva? Ili: smrt slikarstva rodi savremenu vizuelnu umetnost i pre svega, naravno: onu van slike (instalacija, performans)?

Ma koliko to neobično izgledalo, takva ili slična upotreba reči *smrt* nije daleko od savremenog (naučnog) shvatanja o mestu smrti u genezi *života*. Reč je o shvatanju po kome smrt nastaje tamo gde se javljaju seks i rađanje. Amebe se samo dele

(kloniraju); one ne umiru... Umetnost, ipak, ne može (ili: ne sme) da se deli/klonira i da živi životom amebe, tako da je ona primorana da živi ambivalentno (ili: ambi-violentno), da živi umirujući i umire živeći... Umetnost, dakle, opstaje tek ako je smrtna i, zatim, umire da bi opstala u svojim novim obličjima.

Da li je u toj staroj dinamici neprestanog umiranja i rađanja umetnosti, danas, konačno, na red dospela i sama slika/slikarstvo? Da li je to cena koju likovna/vizuelna umetnost treba da plati da bi, uopšte, i mogla da nastavi da *živi*? Da bi mogla da bude *živa* među životnim stvarima i događajima? Moramo li, dakle, reći da je smrt slike samo još jedna etapa u razvitku (napretku, progresu) umetnosti? Ili bi, pre, trebalo reći da slika umirućeg slikarstva, i to umirućeg na samom porođaju nove likovnosti (novih likovnih pojava *s one strane slike*) ili nove vizuelnosti, iako deluje dosta primamljivo, ipak u sebi nosi neku grešku u zaključivanju, neki nedostatak koji tek treba dešifrovati?

Heraklitovski mehanizam po kome smrt nekog X može da rodi neko Y oduvek je bio delotvoran u umetnosti. Jer proces *usmrćivanja* koji je danas, na jedan možda definitivan način, nametnut slikarstvu (bez njegove volje), nekada je, i naročito u modernosti, bio eminentno *slikarski* Proces!

Moderna umetnost je uvek iznova i vrlo uporno demantovala ideologiju *defetizma*, koja je opsedala generalizovane predstave o kraju/smrti, odnosno predstave o iscrpljenosti umetnosti, a time i samog slikarstva. Eto zašto u modernosti smrt zastarelog nije nikada značila i smrt novog i budućeg. Kriza je postojala u vremenu, a u njemu je uvek bila delimična i rešiva: odnosila se samo na prošlost, ne i na budućnost. Ili, još bolje: kriza umetnosti/slikarstva bila je i opšta, generalna kriza, ali samo zato da bi mogla biti posebnim, kreativnim aktom savladana i kao takva ukinuta.

Slikarstvo je suverenim gestom usmrćivalo svoje ostarele, preživle oblike, likove i ideje. Ono je, takođe, poništavalo sve hetero-nomne (drugo-zakonite) ideologije koje su htele da sliku instrumentalizuju u korist nekih spoljašnjih vred-

nosti. Cilj te beskompromisne operacije bio je uspostavljanje jedne nove, bolje i više vrednosti slike. Ukoliko je objavljivala kraj preživelih, zastarelih oblika likovnog stvaralaštva, reč *smrt* je, uvek, stajala u funkciji afirmativnih, novih, avangardnih kretanja. Napredno ili, ako hoćete, moderno slikarstvo *živelo je smrću* konzervativnog ili tradicionalnog.

Danas se, izgleda (u rezervi ostavljamo pitanje da li taj *izgled vara!*), proces-osude otrgao iz ruku slikara i okrenuo protiv slikarstva. Naravno, osude s avangardnog stanovišta, sa stanovišta onoga što (navodno) *prednjači* nikada nisu prolazile glatko, bez sukoba tumačenja. Međutim, prećutni, ali i izričiti proces-osude slike sada je sve drugo samo ne borbeni, agonistični gest likovnog avangardizma/modenizma. Samo, to ne znači da u umetnosti posle slike nije moguć novi avangardizam, odnosno avangarda posle postavangarde, ako tako može da se kaže.

Ipak, *iskorak iz slike* (u instalaciju, performans, koncept, ekran itd.) postao je prvi, nezaobilazni, ako ne i dovoljan, uslov mogućnosti daljeg “napretka” vizuelne umetnosti. A tamo gde “napretka” ima, tu, po pravilu, ima i nekoga ko će “vući napred”. Pri tom, sam “napredak” je konstitucionalno osiguran estetičkim rezom čije drugo ime je: *iskorak iz slike*. Zato je smrt slike, takoreći, obredni uslov ili uslov *sine qua non* savremene umetnosti. Ali, estetski rez koji iza toga uslova stoji je prilično opasan nalog, pošto u sebi sadrži i jedan apokaliptički naboj: on je *presuda* nalik na hilijastičko otkrivenje – skidanje smokvinog lista sa seksa kojim se nagoveštava jedna neopoziva *smrt*.

Naravno, kao i svaka apokalipsa-na-delu, tako i ova (koju uspostavljamo kao *avangardnu isključivost*) može da bude vrlo efikasna, čak i ako nema opravdanje u *nomosu* (ili *logosu*) umetnosti. Zato su današnje *merodavne* procene po kojima je slikarstvo stiglo na ivicu svog sunovrata, u stvari, (kafkijanski?) Proces u kome slika biva osuđena i kažnjena, pošto su, sada, neki drugi (vizuelni) artefakti preuzeli ulogu *najcenjenijeg*, te je slika nužno istisnuta u sferu ne-umetnosti, ako već ne i kiča.

Niko protiv tog Procesa ne može ništa, mada, u njemu, ipak, ne može ni da se oseća lagodno.

Nezgoda je u tome što ustanovljenje (apokaliptičkog) Procesa nikada nije, ni u samom slikarstvu (kada je ono objavljivalo smrt/kraj *ovog* ili *onog* likovnog kretanja), pa najzad ni danas (kada se smrt objavljuje slici), bilo izraz neke istorijske nužnosti, stroge kauzalnosti ili determinizma. Naprosto, takvu nužnost/zakovitost niko (pa ni Hegel!) nije uspeo na iole uverljiv način da veže uz artistske procese. Pa ukoliko u tim procesima ipak ima neke zakovitosti (*nomosa* ili *logosa*), onda se, bez sumnje, neće izbeći pitanje: kakva je *priroda* te zakovitosti? Zašto ili za-što, radi-čega je slika (u svom doslovnom, slikarskom značenju) danas – mrtva? Radi čega je ona mrtva ako tu smrt sada ne nadživljava neka druga slika nego, pre, nešto drugo od slike? Nije li, dakle, slika mrtva radi izvesnog rađanja, renesanse, izvesnog *seksa s drugim*? Nije li ona mrtva zato da bi njenu smrt neka *druga* umetnost nadživela?!

Performativna smrt

Poći ćemo od hipoteze koja glasi: objava koja proklamuje smrt slikarstva ima regulativno (od *regula* – pravilo, merilo, propis) uporište u umetničkoj praksi, ne i konstitutivno (zakonodavno) uporište u metafizičkoj (onto-teološkoj) stvarnosti. Čini se da je objava smrti, uvek, izraz određenih verovanja/uverenja koja su duhovno ukorenjena i praktično (interesom) vezana za bazične *institucije* likovnog života. U nekim drugim (manje značajnim) institucijama likovnog života tih objava jednostavno – nema. Snaga tog performativa je u *institucionalnoj* snazi subjekta (institucija je uvek “jača” od pojedinca, sem ukoliko sam taj pojedinac nije *oličen*je institucije) koji izriče *performativ*: iskaz koji gradi stvarnost, koji dodeljuje biće.

Zato imamo paradoksalnu situaciju: iako je *smrt* termin koji nagoveštava destrukciju, ipak, za *smrt slikarstva* ne može da se kaže da predstavlja bilo kakvo *organsko* poništenje/uništenje. Ta smrt se, naprosto, ne može *konstatovati*. Otuda je mo-

guća *retrospektiva* kao pregled nečega što više nije živo, ali nije ni sasvim mrtvo. Avangardisti mogu da izoštravaju svoja merila koliko hoće, svejedno, objava (otkrivenje, apokalipsa) smrti nikada neće biti isto što i *smrt*. Ona je, samo, performativno ili rečima ustanovljena (u izvesnom smislu: virtuelna) stvarnost. Objava je naša Stvar, naš brak ili bratstvo, zajedništvo sa nekim ljudima i njihovim delima/radovima, gestovima, idejama, predstavama... Zato je moguće da živimo u svetu u kojem u isti mah imamo slikarstvo (koje bi htelo da sačuva tradicionalne, moderne, pa i neke postmoderne vrednosti) i smrt (istog tog i za-pravo svakog) slikarstva...

Zakon nužne smrti ne pogađa sliku. Slika je datost koja nije po sebi data, budući da je uvek proizvod delatnosti i komunikacije (ovo drugo je manje uočljivo, ali ne i manje značajno). Realitet slike je posredovan raspoloživim vrednovanjima i imenovanjima (kao umetničke itd.), te je, već zbog toga, uvek datost koja je lišena neposrednosti. Slika je data kao (vlastitom suverenošću, autonomijom, ipseitetom, sopstvom) *zadata*, kao ono što u sebi nosilo beskonačan (nedovršivi) zadatak ili nalog, naravno, uperen protiv svega *datog* (heterogenog, heteronomnog). Pa ako slikarstvo danas više nije dato kao umetnost, to onda znači da ono u sebi više ne nosi nikakav zadatak/nalog ili, bar, da u svojoj iscrpljenosti ne može takav nalog/zadatak da pronade, te da, zbog toga, više nije idejno/ideološki prihvatljivo ili podobno. Ne znači li to da je slika, hegelijanski rečeno, samo još stvar – prošlosti?! Ipak, ostaje pitanje: koju cenu ćemo morati da platimo za tu hegelijansku presudu?

Da li mi savremenu umetnost možemo da utemeljimo na progresističkom diskursu? Ili, što se svodi na isto: na obrednom diskursu koji je, u ovom slučaju, diskurs *otkrivenja* (*apokalipse*) onoga što stoji *s one strane* slike? Savremeni *obred* usmrćivanja slike, jednostavno, predstavlja praktično procesuiranje izvesne (možda čak nekrofilске) objave i u svakom slučaju: pogrebne intervencije. Objava se ustanovljuje, postaje ustanova koja ima sposobnost i snagu da rečima uspostavlja stvarnost. Sada je to, najpre, stvarnost smrti, kraja, prekida ili dis-

kontinuiteta (= galerija bez slike) kao, ujedno, uslova *sine qua non* “daljeg napretka”, nesmetanog “progresizma” vizuelne umetnosti... Ali, ako malo bolje pogledamo, objava smrti je samo objava izvesnih pravila: naloga, restrikcija, odbijanja, isključivanja. Ona ne garantuje ništa, nikakav napredak. A tek tu gde imamo sačuvanu u osnovi modernističku ideju *napretka* (dijalektičkog ili ne), tu i smrt postaje jedno *a priori* od kojeg niko i ništa neće biti pošteđeno. Nije li, možda, objava smrti slike, u stvari, samo jedan zaostali modernistički instikt u savremenju umetnosti?

Ponovimo to još jednom: strogo teorijski uzev, nije moguća (metafizička, onto-teološka) apokalipsa/otkrivenje kraja/smrti slike/slikarstva! A opet, moguć je apokaliptički diskurs o kraju slikarstva kao, upravo, ideološki/performativni diskurs koji dodeljuje stvarnost, artikuliše interese, učvršćuje institucionalnu praksu, raspršuje kolebanja. Samo taj diskurs ne može da bude diskurs utemeljenja bilo čega. Ona samo preuzima na sebe odgovornost.

Nema konstativa zvanog *smrt slike* kao što nema ni smrti arhitekture, skulpture, koncepta, instalacije, performansa, ekrana itd., odnosno kao što *u registru doslovnosti* nema bilo koje pomerene, metaforičke smrti... Postoji (u strogom značenju reči *postoji*) samo doslovna smrt čoveka-pojedinka i ništa više. A opet, van svake sumnje je da su moguće različite ritualne objave i ideološke prakse koje potvrđuju razno-razne smrti... Štaviše, čini se da je objava smrti prećutan ili izričit uslov-mogućnosti izvesnog kretanja napred, rađanja, inovacije, avangarde. Zato je *praksa* koja objavljuje/ustanovljuje ritualnu smrt slike neophodna *da bi* živeli novi, van-slikarski vizuelni artefakti. To je, reklo bi se, ciljna nužnost. Njoj ne treba *previše* verovati na reči! Apokalipsa kao utemeljujuća nužnost savremene umetnosti samo je proteza, simulativni mehanizam utemeljenja koji tu umetnost, ipak, ostavlja bez temelja ili kao siroče bez roditelja.

Opšti zaključak koji iz ovih analiza možemo izvući glasi: *kategoričnost svih naših ciljeva, makar oni bili i umetnički, uvek je uslovna, hipotetička*. Problem je u tome što je smrt slike

u isti mah kategorična, nužna i nedostupna, nemoguća. Ona je nemoguća zato što zakon nužne smrt glasi: “svi ljudi su smrtni”, dok ne postoji zakon koji glasi: “svi umetnički žanrovi, opcije ili učinci su smrtni”. S druge strane, ako je smrt slike nužna, ona to nije zato da bi novi vizuelni efekti imali više prostora i više legitimnosti, već zato što bi se, u protivnom, javio jedan *relativizam* s kojim bismo *morali nekako da izađemo na kraj*. Teško je zamisliti da leševi i živa, mlada tela predugo borave u istoj prostoriji ili istom čamcu... To ne znači da treba gajiti lakoumnu veru o tome kako je (avangardistička, modernistička) procena nečega kao novog ili progresivnog, za razliku od starog i mrtvog, dovoljno, nepobitno, neprikosnoveno ili apsolutno sredstvo za razrešenje ove situacije. Ono što je danas “avangardno”, sutra će biti “mrtvo”, pa je u svako vrednovanju implicitno već upisan izvestan relativizam!

Pravo na osudu

Ali, otkud pravo na osudu? Ili: na veličanje? Otkud pravo na performativnu realnost? Na ekonomiju mimezisa, predstavljanja, zastupanja? Svaka artistska objave je proces, suđenje (u krajnjem slučaju, odluka o umetničkom statusu slike) i, zatim, neka osuda, recimo, osuda na progonstvo u sferu banalnosti. U ovom trenutku, nameće se pitanje o legitimnosti (od lat. *legitimus* – zakonit; pravilan, pravedan, opravdan) takve osude. U pitanju je i dalje nomos, uobičen, ovog puta, u *pravo na progonstvo*, isterivanje iz *domena* likovne (ili: vizuelna) umetnosti. S kojim se pravom (ako je uopšte reč o *pravu*) danas objavljuje progonstvo/smrt bilo čega? Da li je to pravo isto tako prirodno, kao što je prirodno i naše *pravo na život*? Možda su život, životnost i vitalizam savremene umetnosti *izvan* i *posle* slike mogući samo zahvaljujući ubistvu oca ili, još bolje, majke? To je, sada, pitanje koje na krucijalan način dovodi u pitanje (što ne znači i poništava) svaku, pa i svaku buduću objavu smrti. Pa ako nije stvar prirode i fakticiteta, na čemu se onda temelji pravo koje ide pravo na smrt slikarstva? Na ekonomiju

čistog trošenja, habanja, nestajanja? Ići pravo na smrt, znači ustanoviti jedan pravac (*mainstream?*), jednu liniju koja se, napre, definiše negacijom: “sve” je sada moguće i dopušteno, samo ne to i to. Ali to bi onda bio jedan čudno *ograničen* relativizam. Zaista, da li je slika, u stvari, žrtveno jagnje savremenog likovnog/vizuelnog relativizma? Odnosno: savremene ekonomije predstavljanja? Pitanje može da nas uputi na pogrešan trag. Jer, još važnije od njega je pitanje: nije li savremena umetnost moguća jedino ukoliko u svojoj ekonomiji ima odrednicu: *žrtveno jagnje*?! Nije li važnija forma od sadržaja? Jer ako bismo relativizam – sve je podjednako važno ili nevažno – razastrli i na status slike, a time i na sve što je “retro”, s kojim bi onda *pravom* davali bilo čemu *prednost*? To je problem, koji može da se definiše i ovako: hoće li sutra neka objava smrti da sklizne iz zabrana slike u zabran instalacije? Ili, možda, performansa? Šta nam *garantuje* da neće? Koja ekonomija, nužnost, nomos, zakon ili legitimitet?

Muzeji, galerije, instituti, knjige i časopisi za likovnu umetnost, likovno-kritički stupci u novinama, privatne zbirke, tržište itd., predstavljaju bazične institucije u kojima je usidrena likovna *arhiva*: mesto, realni topos na kojem se procenjuje šta je bilo i šta jeste umetnost. Naravno, to su institucije u kojima ili među kojima se odvijaju sukobi tumačenja. Govor opseda sa svih strana umetnost, a na svojim rubovima može da izgleda kao nevešt ili suviše vešt (usiljen, isprogramiran), ali on, ipak, unosi u umetnost izvesnu nužnost koja zatim postaje *njena* nužnost: nužnost same (nove ili stare) likovne Stvari. Govor izričući nužnost likovne Stvari ovu, ujedno, i proizvodi...

Problem kojim se ovde bavimo neće moći da zaobiđe pitanje: *ko* je, u stvari, kompetentan (koji subjekt, osoba, grupa, institucija) da objavljuje *smrt* jednog oblika umetnosti i u sudnjoj instanci samog – slikarstva? Ali, to je samo jedan primer. Iza njega stoji fatalno i u isti mah nemoguće pitanje o smrti uopšte. Ipak, taj primer nam sugerise neizbežnost pitanja: ko je nadležan, autoritetom ovlašćen (itd.) da *nešto* imenuje umetnošću, a da, opet, *nečem drugom* oduzme ili porekne taj status?

Ko je ovlašćen da *da smrt* (rekao bi Derida)? Koja ekonomija smrti? Pitanje o smrti je nemoguće, ali i neophodno ne samo zato što ono u svako vrednovanje unosi izvesnu ozbiljnost i dramatičnost nego i zato što je u njemu (i jedino u njemu) prisutan *apsolutni* momenat, koji glasi: *nikad više*, i koji je, reklo bi se, arhimedovska tačka aksiologije ukoliko ona teži da izbegne preterani relativizam. U sudnjoj instanci, smrt je ono s čime se ne može ekonomisati.

Borba oko kompetencije predstavlja sâmo načelo realnosti, tj. načelo uvek sporne *dodele* realnosti unutar datog sistema imenovanja umetnosti i onoga što je u umetnosti vredno. Realno je *ime* (realna je označiteljska ideologija, ideologija imenovanja), a ne sama stvar ili sama likovnost! Ime otvara horizont tumačenja u kojem je tek moguće suđenje i pripisivanje vrednosti, odnosno vrednosnih obeležja. Realnost *umetnosti* je sva u tom fetišizmu performativnih gestova koji su (složeni) gestovi *imenovanja* i, pre svega, imenovanja nečega kao (žive, a ne mrtve) *umetnosti*... Pred tako ustanovljenom umetnošću zatim se *drhti* kao pred strogim, starozavetnim Bogom. Da li to drhtanje predstavlja, zapravo, fon na kojem se profiliše navodna nužnost likovne Stvari? Da li je ono, ujedno, i drhtaj života i, možda, (ničeanske, dionizijske) životnosti, vitalnosti u samoj umetnosti?

U savremenoj umetnosti postoji jedna “zavera” iz koje proizlazi veoma ozbiljna semantička sklonost (tendencija) da se pod reč *umetnost* (*art*) više ne podvodi reč *slikarstvo*. To je “zavera” protiv predstavljanja, re-prezentacije. Upravo je slika bila taj, rekli bismo, reprezentativni oblik re-prezentacije. Ili: ona je oduvek *robovala* toj logici predstavljanja, re-prezentacije. Zato se, ubuduće, ritualno zaklinjanje u smrt slikarstva javlja se kao nužna pretpostavka rođenja jedne (mnogostruke) umetnosti s one strane *re-prezentacije*. Objava smrti je cena koja, izgleda, mora da se plati da bi *artistički* bile moguće neke više vrednosti ili, ako hoćete, viši umetnički ciljevi, s one strane re-prezentativne pasivnosti... Jedini problem je u tome što u samom

plaćanju te cene ima nečeg krajnjeg, takoreći eshatološkog, što takođe ima svoju cenu... Videćemo ubrzo o čemu je reč.

Likovno kao ideologija

Ako objava smrti u sferi likovnog/vizuelnog nije ukorenjena u nikakvoj *onto-teološkoj* zakonitosti, ona je, onda, samo još jedna ideološka operacija koja je, kao i uvek, beznađežno opčinjena sopstvenim *ideologemama*? Različiti *izmi*, recimo: kubizam, fovizam, impresionizam, klasicizam, romantizam itd., dobar su primer opčinjenosti ideologemama. Jedanput su to ideologeme zavere, pobune i prethodnice, drugi put autentične vizije, zadobijene prednosti i utemeljene hijerarhije. Ali, mi danas vidimo da je rastvaranje likovnih ideologema u likovnim ideologijama prestala da bude perspektiva savremene umetnosti. Obredna smrt slike postala je negativni uslov tog relativizma. Zato je aktuelna umetnost samo *ideološka superstruktura* lišena osnove, *infrastrukture* ili, što se svodi na isto, lišena metafizičkog usredištenja u jednoj neprikosnovenoj stvarnosti. Ideološki interes savremene umetnosti je da ona bude strukturalna pena na prisutnom životu lišenom infrastrukture.

Umetnost je oduvek bila, pa i danas je, događaj u jedinom specijalnom jeziku. To je događaj koji se brzo učvršćuje, sedimentira u svojoj semiotičkoj strukturi, ali se uvek, pre ili kasnije, i de-sedimentira, te na taj način menja svoje usredištenje. U svakom slučaju, središte umetnosti je nekada bilo *spolja*, u mitskim i religijskim slikama sveta. Tako je bar izgledalo. Zatim se u modernosti ono vratilo u samosvojnu (samozakonitu) sliku/slikarstvo. Danas je središte, na jedan drugi način, opet *iskoračilo* iz slike, da bi se smestilo u onostranost stvari i događaja koji su već nastanjeni značenjima i smislom. Možda je umetnost u celini jedna složena (semiotička) struktura koja trpi razne transformacije, recimo, centripetalne ideološke sile u centrifugalnu. Tako onda imamo prvo rasredištenja, pa zatim usredištenja... ili obrnuto. A u umetnosti se uvek iznova definiše *pravo* središte. U njoj se uvek aksiomatski učvršćuje novi centar, nova, ovog puta “autentična” (kao i uvek) centripetalna sila koja će vrlo brzo ponovo da bude podložna entropiji, rasapu,

preobražaju (itd.). Možda je umetnost po definiciji Stvar bez (konačne) definicije, *nešto* izvan-sebe, uvek-neistovetno-sa-sobom. Da li je apokaliptička logika nužan sastavni deo svakog usredištenja? Da li je umetnik nužno fanatik sopstvene artistske opcije?

Možda je to naš fatum, naša – kako bi rekao Bodrijar – *fatalna strategija*: da iz zatvorenog kruga, iz zatvora koji nam dosuđuje drhtaj, nemir umetnosti same (= njena životnost i možda, u stvari, njeno *prokletstvo*?) – izlaza nema?! Zaista, da li smo u stanju da iskoračimo iz ove čudne neistovetnosti sa sobom modernog/savremenog umetničkog gesta koji, ipak, voli da se zatvori u neko usredištenje, da se osigura, obezbedi ili, čak, preplati na privilegovanu, ekskluzivnu legitimnost? Zaista, hoćemo li iskoračiti iz te koruptibilne neidentičnosti koja, neminovno, upućuje na izdajstvo (shvaćeno kao uspon i pad)? Te tako i na smrt, najpre antecedentnu (smrt drugog), a zatim i konsektivnu (smrt sopstva, ipseiteta)?

Da li je to, takoreći, nereflektovana suština umetnosti: da, naprosto, ne zna za svoju pripadnost večitoj drugosti (pa i sasvim drugom) ukoliko, eto, slepo teži svom identitetu/središtu kako bi, tek što je stigla na *tron*, već bila izmeštena drugde, izvan sebe, u neki drugi lik/oblik, gde, zatim opet teži usredištenju i tako... *ad infinitum*?

Bez sumnje, *biti-izvan-sebe* moderne (ali i savremene, jer tu, rekli bismo, nema značajnije razlike) umetnosti (kojoj na raspolaganju stoje najrazličitija imena, izmi, pokreti, manifesti, programi, podele, klasifikacije, institucije i pogrebni zavodi) nužno je uticalo na ukidanje klasične predstave o tome da je umetnost utemeljena u nekom spoljašnjem, dobro centriranom i, zapravo, spasonosnom okviru. To večito iskoračenje umetnosti iz same sebe dovelo je, najzad, i do ideje njene autonomije (ili: samozakonnosti). Ali danas vidimo da je *nemir* (ako je to *nemir*) bio u stanju da pogura umetnost i dalje, s one strane samozakonnosti, dakle, izvan slike (ukoliko je ona uvek bila čuvar autonomije umetničkog dela) u nove predele sveta i nova središta... U nove ideologije?! Možda je smrt slike obred kojim se,

u stvari, usmrćuje *jedan lik* samozakonnosti, samodefinisanja umetnosti? Kojim se redefiniše njen status?

U svakom slučaju, objava smrti je ideološki gest kojim se vrši uvek novo usredištenje, i pregrupisanje, likovne/vizuelne umetnosti. To je ideološka operacija koja omogućuje da umetnost, ubuduće, *živi smrću* starih oblika usredištenja, starih okvira, starih manira i starog bontona. Umetnost je reka u koju ne može dvaput da se kroči a da ona još uvek bude Ista. Ta reka može samo privremeno i prividno da se zaustavi. Reč je o strukturalnoj operaciji kojom se fatalno menja središte/centar likovnog zbivanja.

Ipak, neko bi mogao da upita: da li se *vrednost* umetničkog dela da svesti na ideološku operaciju ili operaciju ideološkog vrednovanja? Nije li to, ipak, *nedopustiv* relativizam?! Zar u samoj umetnosti ne postoji objektivna, predmetna osnova ili struktura-dočeka za ideološka i druga vrednovanja, tako da *bez* tog objektivnog/strukturnog momenta nikakvo otkrivenje/objava smrti (ove ili one vrednosti) ne bi imala uporište u samoj likovnoj stvarnosti?! Problem je u tome što ono objektivno ne može biti ništa drugo do sama *smrt*. Jedino je ona ireverzibilno objektivna. Smrt impresionizma rađa postimpresionizam... Ali, ideologija koja potrže ideju *smrti* je, samo, vapaj za apsolutnim, za “dobro” utemeljenom hijerarhijom vrednosti, za samrtnom ozbiljnošću.

Arhiva

Gde će biti smešten, arhiviran jedan likovni predmet ili, još šire, predmet umetnosti, to, svakako, ne zavisi od bilo čije suverene odluke. *Arhiva* likovnih imena/objekata samo je sistem tragova koji uvek prethode svakom govoru/izrazu, počev od čina stvaranja pa do čina imenovanja. Umetnik je – arhivar. Po pravilu (koje ima retke izuzetke), on je arhivar koji ne zna da to jeste. Možda je arhivarstvo samo skriveni znak da umetnost, zapravo, ne zna da umre?!

Umetnik za sebe *traži* (ako treba i *na slepo*) mesto u arhivi (koja nije od juče) i, po pravilu, ne nalazi ga tamo gde ga traži, već na drugom mestu. Likovni gest nije apsolutno suveren, zakonodavni gest, odnosno nije gest koji *utemeljuje* arhivu. On nju samo zatiče, tako da je svako naizgled "suvereno" imenovanje u prostoru umetnosti u najboljem slučaju diferencijalni pomak u arhivi, u prostoru nastanjenom tragovima i utabanim stazama. Tom pravilu ne izmiče ni aktuelna objava kraja/smrti slikarstva. Svaka objava smrti, uključujući tu i onu koju umetnik sebi "privatno" (u registru svojih intimnih pogleda) stvara, uvek je hodanje po već utabanim stazama...

Ako je verovati Deridi: "Arhiva je uvek bila *zalog*, i kao svaki zalog, bila je zalog budućeg. Još trivijalnije: ono što se više ne arhivira na isti način, ni ne živi se na isti način. Smisao koji se da arhivirati takođe se i unapred prepušta su-određivanju pomoću arhivirajuće strukture" (*Mal d'Archive*, Galilé, 1995 god., str.. 37).

Ukoliko imenovanje nečega kao *umetnost* posmatramo kao individualni gest, onda to podrazumeva, baš kao i imenovanje jedne slike, proceduru označavanja i tumačenja. Međutim, u nadindividualno profilisanoj ravni likovne *archive*, ovaj modalni odnos biva izmenjen. Arhiva kao zalog ili jemstvo budućeg, samoj budućnosti, odnosno njenom tumačenju pripisuje izvesnu nužnost. Imenujući nešto *savremenom umetnošću* (dokora je to bilo isto što i *moderna umetnost*) mi nužno vršimo izvesno tumačenje, vršimo prevrednovanje, pa onda i diferencijaciju, izvesno "povlačenje crte": danas ovo jeste, a ono (više) nije umetnost. Reč je o stalnom redefinisaju norme.

Slične diferencijacije vršile su se i onda kada su upotrebljavane reči kao što su *impresionizam*, *ekspresionizam*, *modern*, *avangarda*, *transavangarda*. Imenovanje je, često, pokušaj samotumačenja i izvesna – po pravilu bezuspešna – pretenzija na samoutemeljenje. S imenovanjem u kojem je naglašena funkcija tumačenja/prevrednovanja, arhiviranje umetničkog dela prestaje da bude (naizgled) neutralna recepcija i postaje *otvoreno* silovita, militantna, ekskluzivna lestvica vrednosti,

dakle: hijerarhija. Ovaj momenat nasilja posebno je uočljiv onda kada funkcija imenovanja biva i *institucionalno* podržana ili poduprta.

Borba za ime i oko imena je, čini se, ključno totemsko načelo umetnosti. Slika je bila *neponovljiva umetnička* tvorevina zato što je imala *svoje suvereno* ime, kao što ga je u razdoblju modernosti imao/stekao i sam Čovek (podanik-podložnik filozofije subjektivnosti ili humanizma). Time je umetnost stekla i pravo na imenovanje "stila", "pravaca", "autentičnosti" i, ukratko, onoga što je *zaista* umetnost. To je, ujedno, i pravo na samoozakonjenje vlastitog statusa, statusa Slike, pravo koje uvek podrazumeva i borbu za *prisustvo*, za mesto ili za presto u datoj hijerarhiji likovnih vrednosti.

Produkcija svega, pa i likovne umetnosti uvek je u istih mah i reprodukcija, ponavljanje na tragu izvesnog traga. Umetnička praksa je opredmećenje ili objektivacija na koju se naslanjaju ili nadovezuju nova opredmećenja/objektivacije...

Ako se umetnost posmatra samo u sinhronoj ravni, kao raspoloživa predmetnost (postojećih *radova*), onda može lako da se izgubi iz vida njen subjektivno-praktički, performativni momenat. Međutim, ako imamo samo u vidu dijahroniju i subjektivni momenat praktičkog i performativnog (institucionalnog) uspostavljanja (ustanovljenja/objektivacije) jedne umetničke *realnosti*, onda možemo lako da izgubimo iz vida važan momenat u procesu re-produkcije umetnosti: činjenicu da umetnički predmeti nisu samo nešto što postoji i traje nego i to da su entiteti koji svoju uslovnost uspostavljaju upravo kao trag. Delo je datost, ali datost koja je uvek već *posredovana* tragom i zato je delatnost na tragu traga! To je delatnost čija svrha nije samo-prisutna, nije data u samoj sebi. Zato je, recimo, samozakonitost Pit Mondrianovih apstrakcija mnogo manje samozakonita nego što to izgleda. Svrhovitost, celishodnost, ciljnost umetnosti data je u njenom tragu kao zalogu budućeg. Trag nije samo dato nego je i moguće posredovanje. Mondrianove apstrakcije su bile otvorene za sve potonje reaproprijacije i reanimacije. Dopreti do *sopstvenog* cilja moguće je samo diferencijalnim radom

koji prošlo i buduće stavlja u jedno, čini mogućim zajedno. Time se, ujedno, uspostavlja *diferencijalni* kontinuitet likovnog, na čijem fonu je, tek, moguće postaviti pitanje o diskontinuitetu, prekidu, pa eventualno i o smrti.

Zakon iza presude

Da li objava smrti/kraja slike čini legitimnim *kraj* ideje arhive, diferencijalnosti i traga? Da li je u samoj Stvari likovnog (kako god da se ona definiše) moguć neki nalog (zakon: *nomos* ili *logos*) koji bespogovorno nalaže smrt neke *žanrovske* odrednice likovnog? Da li je umetnosti danas potreban radikalni gest koji upućuje na totalni *diskontinuitet*, *razlaz* s klasičnom i modernom likovnošću?

Heraklit je pominjao *elemente* – vatru, vodu itd. – koji su u stanju da svojom smrću *rode* drugo od sebe... Međutim, žanrovske odrednice likovnog života nisu nikakvi elementi. Kao što ni likovno vrednovanje nije ontološka priča. Ostaje pitanje: da li te odrednice nose u sebi nešto od (heraklitovske) elementarnosti? Da li se putem smrti slike nužno rađa i afirmiše jedan drugi element, koji, možda, u sebi sadrži neke *druge* slike, pokretne ili nepokretne? Možda u samoj instalaciji, performansu, digitalnom artu itd., postoji dovoljan ili ubedljiv razlog koji nalaže (ozakonjuje, legitimuje) smrt slikarstva? Ako *smrt* može da se posmatra kao *nužan* uslov preobražaja postojećeg poretka vrednosti, da li se time ozakonjuje i sam diskurs-zakovitosti u domenu likovnih/vizuelnih pojava? Moderna i pre svega apstraktna je umetnost proklamovala svoju autonomiju (samozakovitost, samozakonodavnost) kao ono što zadaje smrt svakoj heteronomiji (drugozakovitosti). Ne znači li to dosta jednostavnu stvar: da je svaka objava smrti u umetnost neraskidivo povezana s potvrdom i isticanjem samozakovitosti umetničkog gesta?

Mi znamo da se (performativna) realnost umetnosti ne svodi samo na imenovanje. Mada je *realnost* likovnog proizvedena rečima, odnosno tumačenjima, procenama, vrednovanjima, ona se, ipak, konstituiše (opredmećuje, objektivira) u ne-

kom prostoru koji može da bude i podeljen, recimo, kao prostor slike i prostor izvan-slike. Da li se u tom prostoru, u samom opredmećenju, samoj predmetnosti, objektivnosti umetničkog dela/rada mogu da učitaju neki uverljivi razlozi za eliminaciju slike, za fatalnu redukciju njenog prostora?

Da li je serija upada iz originalnog u konvencionalno uzrok što sliku sada opsedaju apokaliptičke aveti? Da li preterano gomilanje likovnih tragova, njihovo opterećujuće arhiviranje nudi dovoljan razlog, nalog ili uzrok smrti slike? Da li se smisao ove smrti (već unapred?) prepušta – kako bi rekao Derida – su-određivanju (*se laisse co-determiner*) pomoću arhivirajuće strukture? Zaista, možda je reč o sa-determinisanosti jednog naloga/razloga (za objavu smrti) i njegove praktične usidrenosti u likovnoj arhivi? Trag biva izlizan i on se gubi. Ali, ta ironija ponavljanja nije nikakav performativ. Da li nalog smrti ima, kao performativ, bilo kakav dodir s ironijom ponavljanja? Najzad, ukoliko je proklamovanje smrti slikarstva na bilo koji način *opravdano*, onda je opravdano i pitanje: od kada datira ta smrt? Možda bi nas to pitanje približilo boljem razumevanju veze između objave i zakona na kome se ona temelji?

Niko, bez sumnje, neće sporiti činjenicu da je slikarstvo bilo najcenjenija likovna umetnost. Nije sporno ni to da u javnim i privatnim prostorima (muzejima, galerijama, kolekcijama) slikarstvo i dalje čuva svoju visoko uzdignutu vrednost. (Mada je to, generalno uzev, paradoks svakog avangardizma: tradicija se negira kao *živa*, a uvažava kao *mrtva*.) Ipak ostaje nejasno: u kom trenutku slika počinje da gubi primat (tu strukturalno *najvišu* poziciju) u sistemu likovnih umetnosti? Mi ni na to pitanje ne možemo lako da odgovorimo, iako gubitak primata nije isto što i smrt...

Ukoliko je smrt slike (još smo u hipotetičkoj ravni) zaista *nužna/zakonita* pojava, pojava koja rađa i afirmiše novi likovni prostor, prostor likovnosti-izvan-slike i posle-slike, onda, čini se, poreklo, početak ili počelo (*princip*) tog nužnog umiranja treba tražiti tamo gde počinje situacija *iskoraka* iz slike ili njenog *napuštanja*. Ujedno, to je situacija prekoračenja

svakog bivšeg ili budućeg, postojećeg ili mogućeg slikarskog *izma*. Možda će nas to pitanje o poreklu ili početku približiti boljem razumevanju nove umetničke uslovnosti, koja je uslovnost s one strane slike?

Dematerijalizacija umetnosti

Jedan od važnih oblika iskoraka iz slike dogodio se već u samom diskursu moderne, u njenim programima, objavama, kritičkim i objašnjavajućim tekstovima, manifestima itd. Manifest je događaj i kao takav deo je umetnosti, ukoliko se bar ona shvati u *širem* smislu.

U prvi mah, manifest (= formulisani i opravdani projekt) nije bio poricanje nego potvrda onoga što je *differentia specifica* umetnosti. Slika više nije božanska objava; ona, sada, ima svoju, *samozakonitu* svrhu i objavu. To znači da je likovnost i dalje *božanska* stvar, samo što je, u toj samozakonitosti, kao *moderna* umetnost, ona je samoj sebi postala – božanstvo! Upad iz tradicionalno nemog jezika likovnosti u modernističko samopromišljanje (neko bi rekao: *veliku priču*) nije predstavljao samo potvrdu samozakonitosti moderne umetnosti nego i potvrdu da u njoj zaista funkcioniše izvestan *nomos* (grč. – zakon) i da umetnost nudi jednu specifičnu podršku (modernoj) *metafizici subjektivnosti*.

Upadom u priču, gde je taj upad već predstavljao izvestan iskorak iz slike (iz njene tradicionalno *neme*, *ćutljive* uslovnosti), iniciran je jedan prilično ambivalentan proces. Naime, ako je likovna umetnost sebi osigurala samozakonitost (šta god da to znači), ona se, takođe, i otvorila za nešto što je njoj do tada bilo strano: priču, ideju, koncept. Naravno, slikarstvo je uvek nešto govorilo, ali na specifično likovan način ili, što se svodi na isto, sredstvom apstraktnih oblika, linija i boja. Ko bi u okviru likovnosti progovorio drugačije smatrao se lošim umetnikom! Govor likovnog je, oduvek, morao biti nemi, implicitni govor. Ako u tom govoru dolaze do izraza

neke (recimo, mitske, biblijske itd.) ideje onda se to čini pomoću *likovnog mimesisa*.

Međutim, modernistički diskurs, manifest, projekt eksplicitni je govor kog umetnost ne preuzima spolja (kao tuđu priču) već sama stvara (kao svoju). Uбудućе, *spoljašnji* diskurs i, pre svega, diskurs religije u modernosti postaje – nedopustiv. Ubrzo se pokazuje da nedopustivo postaje i sve ono što je još mogao da ponudi bilo kakav likovni *mimesis*. Apstraktna umetnost bila je pokušaj da se iz tih tradicionalnih priča definitivno iskorači. Ali, programi i manifesti apstraktne umetnosti bili su koncepti koji su zastali na pola puta! Apstrakcija nije iskoračila iz horizonta slike već je, pre, egzaltirala njenu samozakovitost. Nemi govor slike se još uvek potvrđivao kao suverena *pojava*. Upad koncepta kao eksplicitnog govora u sferu likovne/vizuelne umetnosti tek je trebalo da se dogodi. I taj upad je pokazao, ne to da je govor tuđ nemoj pojavnosti slike nego da je nema pojavnost slike tuđa jednom produbljenijem ili mnogo širem shvatanju likovne/vizuelne umetnosti. Nalog ovog (konceptualnog) proširenja je to što je na bitan način determinisalo logiku *iskoraka iz slike*.

Naravno, koncept i u krajnjoj liniji konceptualna umetnost nisu bili jedini mogući oblik iskoraka iz slike. Ipak, konceptualna umetnost nam je pokazala, negda već šezdesetih godina XX veka, da sledeći logiku iskoraka iz slike, na kraju, nužno stižemo do dematerijalizacije umetnosti, odnosno do (još jedne) objave njenog *kraja/smrti*...

Konceptualna umetnost je tradiciju-modernog, s izvesnim pravom, počela da doživljava kao nepodnošljivo opterećujuću. Time je ona bespogovorno prihvatila nalog smanjivanja, svođenja, de-materijalizacije umetničkog dela. Što je, sve zajedno, na kraju vodilo i napuštanju i samog označitelja *umetnost*. Ili, što se svodi na isto: svođenju umetnosti na samog *označitelja*. Uбудućе, umetnost se potvrđuje kao kura mršavljenja... pomoću koje se, u sudnjem času, ona sama usmrćuje, kao Kafkin umetnik u gladovanju.

Alternativa mršavljenju morala je biti: trpljenje sve glomaznije materijalne prisutnosti moderne umetnosti (u muzejima, galerijama, depoima itd.), tolerisanje tradicije-modernog koja više nije mogla da se toleriše. Pa je izvesno smanjivanje/minimalizovanje, koje je, konačno, dovelo umetnost do nule, moralo biti jedini “izlaz”. Samo, izlaz *iz čega?* Da li iz same umetnosti?

Srećom, pored konceptualizma – koji je pokazao značajnu stvar: da *dosledno* svođenje umetnosti na ideju/koncept nužno vodi ka nultoj tački umetnosti, ka njenoj smrti – postojale su i neke druge mogućnosti, mogućnosti *iskoraka iz slike*, koje su već s Dišanovim *ready-madeom* bile nagoveštene. Ako je jedan umetnički manifest sebi legitimno dozvoljavao da propiše šta je to (*prava*) umetnost, zašto ne bi i umetnik mogao da svojim suverenim gestom nešto već-načinjeno imenuje/proglasi za umetničko delo?! Tu se, sada, u odnosu na ideju *dematerijalizacije*, profiliše mogućnost drugačijeg iskoraka, u kojem materijalne reference ne samo što nisu ukinute nego su, štaviše, doživele značajno proširenje i potvrdu. Ipak, *ready-made* ne bi bio moguć bez *konceptualne odluke* koja je u njemu implicitno prisutna i koja, kroz rekontekstualizaciju, menja značenje vizuelne pojavnosti. Tom implicitnom konceptu uvek je, naravno, moguće dodati i eksplicitni koncept/ideju, recimo, kao što je to (dadaistički) učinio Dišan kad je pisoar nazvao *Fontanom*.

Ready-made kao iskorak iz slike

Dugo je izgledalo da je razlika između umetnosti i stvarnosti otelovljena kao opozicija između umetničke samozakonitosti i njoj suprotstavljene drugozakonitosti sveta. S Dišanovim *ready-madeom* postavio se problem dvostrukog (ili: dvo-smernog) prekoračenja, transgresije artistske samozakonitosti, gde nemamo samo upad nestvarnog (fiktionalnog) u stvarno nego i upad stvarnog u nestvarno (fiktionalno). Nije li se, time, odnos između fiktionalnog i stvarnog, autonomije i heteronomije *latentno* promenio i donekle relativizovao? U svakom

slučaju, taj obrt je nagoveštavao kraj/smrt samosvojne, samoza-konite umetnosti! Zakon je uvek zakon drugog. Time se ne de-struira autonomija već se upotpunjuje diferencijalnom logikom arhive, traga i zaloga budućeg.

Ako stvari (tela, događaji) imaju neki smisao onda su one ujedno i znaci; a ako su znaci, one su i označitelji koji se mogu rekontekstualizovati. Naravno, rekontekstualizacija znači da *premeštene* stvari mogu u novom kontekstu da poprime nova značenja, svrhe, smisao. A time i kantovsku *svrhovitost-bez-svrhe*. Premeštene stvari stižu novo mesto u strukturi, a to znači da je njima moguće podariti izvestan estetski/artistički smisao. Tako postaje jasno da nije neophodno unošenje objekata u gale-riju da bi se potvrdilo njihovo umetničko obeležje već da je dovoljno da se bilo koji predmet (uključujući tu i Kineski zid!) uvede u referencijalni sistem umetnosti...

Iskorakom iz slike ili, još preciznije, iz belog, preparira-nog platna i, čak, iz likovne galerije nije više reč o ukidanju same likovnosti, niti o objavi *još jednog* (hegelijanskog) *kraja umetnosti* nego je, na jedan nestandardan način, afirmisana poli-centrična usredištenost likovnog fenomena u *ne-slici*, u prostori-ma *izvan-belog-slikarskog-platna*. Time je otvorena mogu-ćnost ne samo da mnoge stvari uđe u sistem umetničkog jezika/govora nego i da tu šansu, u načelu, ima svaka stvar ili događaj, njihov deo, fragment ili insert, dakle, sve što (već) poseduje neki smisao/značenje (dakle: svaki ready-made).

Pojava instalacija najbolji je dokaz da su mnoge *stvari* nastanjene značenjima i da su ta značenja, kada se dobro (ili: svrsishodno/artistički) upotrebe, u stanju da *likovno progovore*... Prema tome, ne govori samo jezik u užem smislu, niti govori samo slikarski jezik, odnosno jezik linija i boja; i same stvari, stvari-sveta, pa i ljudi i događaji postali su deo umetničkog (ili: likovnog) jezika... Artistička upotreba gotovih stvari i događaja svrsishodna je samo onda kada se te stvari uključuju u referen-cijalni sistem *arta* koji je sistem svrhovitosti-bez-svrhe. Da bi pisoar postao Fontana (s velikim F), on mora da izgubi svoj-

stvo/svrhu pisoara, a Fontana mora da izgubi funkciju imenovanja firme koja proizvodi pisoare!

Ipak ostaje nejasno: da li je s pojavom ready-madea svet (latentno?) prestao da bude sfera drugozakonnosti, naravno, u odnosu na samozakonitost umetničke prakse? Da li ready-made stavlja tačku na heteronomiju sveta? Takvo verovanje je upisano u *ideologiju* nove umetnosti. Ta ideologija raskidajući s modernističkom samozakonitošću raskida sa svakom samozakonitošću umetnosti. Da li to znači da je svet, koji više ne stoji pred umetnošću, već opstaje i u njoj samoj, time, zapravo, izgubio svoju vrednosnu (političku, ekonomsku, pravnu itd.) samozajnost? Odnosno: svoju ciljnu heterogenost koju je nekada imao *vis-à-vis* svakog arta?

Nije li Dišanov izum, kojim je inicirano otvaranje umetnosti prema svetu, učinio da svet (počev od samog pisoara!) izgubi svoju ciljnu drugozakonitost, svoj za umetnost nepodnošljivi finalitet, svoju krutu, sirovu, prostu, banalnu svrhovitost koja se po nekim pravilima/zakonima života uvek suprotstavljala umetničkoj, sublimnoj samosvrhovitosti ili je, čak, težila da je funkcionalno pokori/potčini? Da li je, pred iskoračkom arta iz slike i upadom u svet, sam svet, time, jednostavno, bio prinuđen da odustane od svojih svrha i da se prikloni artistsčkoj nesvrhovitosti? Da se definitivno *estetizuje*? Nije li zahvaljujući ready-madeu svet postao svojevrsna svrhovitost bez svrhe? Možda je, zahvaljujući *referencama* (njihovom osobenom re-prezentacijom i možda svojevrsnim mimesisom?) koje nam nudi ready-made, naprosto *izbrisana* opozicija između drugozakonitosti sveta i samozakonitosti umetnosti? U tom slučaju, mi bismo danas morali da na jedan potpuno nov način razmišljamo o *nomosu* kako sveta, tako i umetnosti. Da li je taj stari pojam neuništiv? Onako kako je bio prisutan u sklopovima kao što su *auto-nomija* i *hetero-nomija*, on je ljudskim vrednostima, posle svake izmene ili re-definicije, nudio obeležje izvesne *nužnosti*. Da li je pojam *zakona* (*nomosa* ili *logosa*) danas uopšte održiv?

To pitanje je važno zato što ono od nas traži razjašnjenje dileme: da li je govor o *smrti slikarstva* (ili bilo kog posebnog, »preživelog« oblika umetnosti) ukorenjen u nekom uvek obnovljenom, redefinisanom konceptu *nomosa/zakona* artistske prakse? Ili je on, strogo uzev, *proizvoljan*? Da li je posao savremene umetnosti (još uvek) posao dvorske lude ili je to (još uvek) posao privatnog ludiranja umetnosti same? Pa ako je danas, u aktuelnoj uslovnosti arta, reč o *redefinisanom nomosu*, kako onda ta redefinicija uspeva da zaobiđe staru opoziciju između heteronomije i autonomije, instrumentalizma i larpurlartizma, kako uspeva da razreši zaplet između onoga što postoji unutar umetnosti i onoga što je izvan nje? Pri tom, znamo da se s tih polazišta *nomos* tradicionalno artikuliše ili kao samozakonit (auto-noman) ili kao drugozakonit (hetero-noman).

Na samom početku, iskorak iz slike/slikarstva je pre ličio na dadaističko »ludiranje« nego na govor o bilo kakvom *nomosu*. On nije implicirao nužnu/zakonitu smrt slike. Kao što otkriće novih kontinenata nije značilo ukidanje/smrt starih, isto tako ni sam fenomen iskoraka nije dovoljan za inaugurisanje neumitne presude ili apokaliptičke objave smrti onoga iz čega se iskoračuje. Pa ipak, taj iskorak je problem *nomosa*, odnosno tradicionalnu, na subjekt-objekt opoziciji zasnovanu deobu između samozakonite umetnosti i drugozakonitog sveta temeljno uzdrmao, ne da bi sam *nomos* ukinuo i tako nas uveo u sferu proizvoljnosti nego da bi ga rekontekstualizovao ili, jednostavno, da bi ga uvukao u jednu ravan u kojoj on podjednako operiše u tekstu sveta kao što to čini i u tekstu umetnika.

Iskorak iz slike je omogućio (i) iskorak iz suženog shvatanja samozakonitosti moderne umetnosti. Ta samozakonitost, *čini se* (ali s tim *čini se* imamo jedan ozbiljan problem!), više ne postoji, bar ne u obliku antiteze prljavoj stvarnosti... Ona je, sada, još samo *prosnevani san*. Ali problem ostaje: da li iskorak iz sužene *samozakonitosti* moderne umetnosti nužno povlači za sobom iskorak iz slikarstva? I zašto bi to bilo *nužno*? Zašto ne bi bila zamisliva situacija u kojoj i samo slikarstvo ra-

skida s tradicionalnom opozicijom samozakonnosti i drugozakonnosti (ili: l'art-pour-l'artizma i instrumentalizma)?

Moderna slika (posebno ona *apstraktna*) je, bez sumnje, bila najvažniji/najuporniji čuvar samozakonnosti likovne umetnosti. Da li je to dovoljan razlog za objavu njene smrti? Ili i nju možemo shvatiti kao latentni deo *teksta* (u širem smislu), odnosno kao deo sveta ili, ako hoćete, kao *ready made*, kao gotovu stvar koja se sada ne upotrebljava kao objekt sa svrhom moderne umetnosti nego kao pretekst za tekstualno (ili konceptualno) redefinisanje te svrhe. Opus Gorana Đorđevića je odličan primer artistske upotrebe takoreći čitave moderne umetnosti kao ready-madea. Ako bi neko, ovde, prigovorio da tu nemamo *doista* svet moderne umetnosti nego samo kopije, na to onda trebe reći da je *svaki* ready-made samo kopija ili reprezentacija sveta, a ne *sâm svet*. U najboljem slučaju mogli bismo reći da je ready-made re-kontekstualizacija ili re-definicija sveta, sprovedena uvek nasuprot svetu! Pa ako je ovaj odnos sazdan od istog tkiva/mesa (kako bi rekao Merlo-Ponti) ili od istog teksta (kako bi rekao Derida), onda on nužno podrazumevao i izvesno podvostručenje, napetost i drhtaj, ukratko, neistovetnost sa sobom tog tkiva/teksta. Nema arhimedovske tačke u kojoj bi umetnost i stvarnost mogle da se definitivno izmire.

Pokradena stvarnost

Dišan nas je naučio da svet sanjamo kao san samoga sveta. On je učinio *normalnom* situaciju u kojoj, s one strane slikarskog fona koji se, obično, zove *preparirano platno*, svaka stvar (ili: *događaj*, u slučaju performansa) koja u sebi nosi neki smisao/značenje može, bar u načelu, da postane označitelj u nekom sklopu/lancu artistskih znakova. Zatim se pokazalo da taj sklop/lanac, iako nema razloga da se na bilo kom mestu zaustavi, da pred bilo kojom svetovnom “silom” ustukne, ipak nema značenje *spoljašnje* svrhe u odnosu na umetnost, ne prihvata tu spoljašnju svrhu, ma koliko moćna bila, kao *svoju, sebi*

nadređenu, već se profiliše kao nužna (artistička) svrhovitost-bez-svrhe.

Hetero-genost i hetero-nomnost sveta je s *ready-madeom*, bar naizgled (ili: u načelu) – ukinuta. Svet više nije tuđ umetnosti niti je umetnost, u svojoj samozakonitosti, nepovratno otuđena od njega... Ostavićemo po strani ili za kasnije pitanje: da li ta usmerenost, ujedno, podrazumeva i kraj autonomije vrednosnih sfera, kao jedan od važnih momenata posvetovljenja ili mondijalizacije (odnosno: estetske globalizacije) sveta?

Eventualno rušenje barijera između različitih vrednosnih sfera (ekonomije, morala, politike, umetnosti itd.) ne podrazumeva njihovu jednostavnu simbiozu. Iskorakom iz slike, likovna umetnost se, ubuduće, profiliše na fonu izvesnih stvari koje su, već u *originalu*, nastanjene tuđim značenjima i svrhama. Sada se, samo, ta značenja/svrhe ne uzimaju kao samosvrhe, kao stvari koje imaju sebi dovoljnu upotrebnu vrednost, dakle, kao spoljašnje stvari čiji cilj je u njima samima, u njihovom *doslovnom* značenju. Ne, to su pozajmljena, svetu *ukradena* značenja koja bivaju pomerena, prenesena, uspostavljena kao prenosna, odnosno metaforički/metonimijski transformisana, tako da, ubuduće, predstavljaju *sredstvo* za umetnički način govora, za likovno izražavanje. Tako onda svet (posebi) gubi svoju nedodirljivost i drugo-zakonitost, te postaje deo likovno-poetskog jezika. Da li on *zaista*, *stvarno* gubi svoju drugozakonitost? Savremena umetnost, izgleda, ukida to *zaista* i to *stvarno*, njihovo značenje i njihovu upitnost. Ali, u tome je, u isti mah, njena snaga i njena slabost.

Stvari koje su, zahvaljujući *ready-madeu* (kao principu), svetu ukradene (i instalirane u jedan novi sklop), bivaju, zapravo, istrgnute iz svog maternjeg jezika, iz jezika praktičke/životne neposrednosti ili doslovnosti. One bivaju sada prenete u jedan drugi, viši, poetski jezik. Ovom artistskom krađom stvari (i njihovih svrha/značenja) od sveta, sama umetnost postaje aficirana (i inficirana?) *svetom* i možda čak uvučena u proces posvetovljenja (mondijalizacije). Ako pred-

metni svet biva posredovan umetnošću, onda i umetnost biva posredovana njim. Kada svet (ljudi, stvari i događaju u njemu) postaje neposredni predmet artističkog *posredavanja*, onda je to iskorak umetnosti u gotov, ready-made svet u kome i sama umetnost trpi *efekte* tog iskoraka, biva posredovana spoljašnjim, *belosvetskim* vrednosnim sklopovima.

Pošto polazna tačka likovnosti više nije belo (ili: prazno) platno, to onda znači da se predstavljački jezik slikarstva (kojim se re-prezentuje stvarnost), ubuduće, javlja kao okolišenje koje se, naprosto, mora smatrati suvišnim. Nove likovne pojave (tako se bar čini) idu pravo, *in medias res*. Za umetnika koji se opredeljuje (čija opredeljenja su uvek, po definiciji, *pristrasna*) za instalaciju ili performans, samo okolišenje (slikarske re-prezentacije) već je dovoljan razlog da se slikarstvo odbaci ili da se oceni kao inferiorno izražajno sredstvo.

Videli smo da iskorak u ready-made otvara mogućnost poetizacije sveta, mada se njime, s druge strane, otvara i mogućnost posvetovljenja (mondijalizacije) umetnosti. Problem je u tome što je mondijalizacija u stanju da finalizuje *takvu* sintezu (ili simbiozu) samozakonnosti umetnosti i drugozakonnosti sveta u kojoj, onda, umetnost ne bi prevladala heteronomiju sveta nego bi s njom bila instrumentalizovana, odnosno podlegla bi njenom ideološkom uticaju... Umesto da *dekonstruiše* realnost, umetnost bi, u tom slučaju, podlegla njenoj drugozakonnosti i u krajnjoj konsekvenci, ideološkoj kolonizaciji. Poetizacija sveta bi se izvrgla u nekritičku apologiju svakojakih ili bilo kakvih ideoloških, strateških namera etabliiranog (lokalnog ili globalnog) sklopa sveta. Ili, ako hoćete, u još jedan posao dvorske lude.

Takav razvoj događaja nije nužan, ali je moguć. Šta više, njegovi simptomi su danas prilično napadni! Ipak, zamisliva je situacija u kojoj bi, srazmerno količini spoljašnje ideološke intervencije, likovna umetnost počela da pruža otpor novom instrumentalizmu i postavila, još jednom, zahtev ako ne za likovnom čistotom, onda za *pojačanom* samozakonitošću umet-

ničkog stvaranja. Time bi se, možda, vratilo i pravo na postojanje slike ili onoga što je u njoj još uvek formalno i sadržinski moguće, iako je u to teško poverovati! Ostaje ipak *nesporna* mogućnost: izvedene, ne-doslovne, značenjski pomerene, konceptom ili savremenim (pre svega, digitalnim) tehnologijama posredovane, *nove slike*.

Utopija čiste samozakonitosti

Iako je moderna (i ne samo moderna) umetnost težila kako da očuva tako i da produbi svoju samozakonitost (u meri u kojoj nje ima), ona u tome nikad nije *dovoljno* uspevala, nikad *bez ostatka*! Uvek se pokazivalo da autonomije nema dovoljno. Put apstrahovanja od svih spoljašnjih, drugozakonitih momenata u slici, da bi se ostalo kod onog specifično likovnog, nužno je vodio od apstrahovanja (od) figuracije ka izvesnom eksplicitno ili implicitno ustanovljenom *konceptu*, shvaćenom kao nalog mršavljenja, ako ne i dematerijalizacije/smrtnosti likovne umetnosti. Svaki oblik ispoljavanja »pune« likovnosti kroz, navodnu, potvrdu njene samozakonitosti, morao je da na sebi nosi žig neuspеха. Zato diskurs koji danas govori o *kraju autonomije* (ne samo moderne nego i svake) *umetnosti* može da se shvati kao diskurs koji izražava izvesno razočaranje, diskurs koji (nevoljno?) govori o kraju jedne iluzije/utopije.

Ali, šta znači sintagma *kraj utopije*? Nije li i ona iluzorna i, zapravo, utopijska? Moderna umetnost je u-topiski težila čistoj (ili: potpunoj) samozakonitosti i te težnje su se neminovno izjalovile. Da li okončanje iluzija znači povratak onome što je – *realno*? I šta bi u tom slučaju bilo, zapravo, *realno*? Nije li i realno svojevrsna u-topija? Da li je realno da umetnost bude priheftana uz nekakvu drugozakonitost ozbiljnog, dakle, hegemnog, dominantnog sveta? Da li kraj (*l'art-pour-l'artističke*) samozakonitosti ili projekta (čiste) autonomije umetnosti nužno vodi ka obnovi heteronomije ili, što se svodi na isto, da li vodi jednom novom ("kao uvek") instrumentalizmu? U pitanju je, očigledno, sama opozicija između autonomije i heteronomije. U čemu je njen smisao?

Po Kantu autonomija je svojstvo volje po kojem je ona "sama sebi zakon", a to je, onda, nezavisno od "kakvoće" samog predmeta htenja. Naprotiv, "ako volja zakon, koji treba da je određuje, traži negdje drugdje, a ne u sposobnosti svojih maksima za svoje vlastito opće zakonodavstvo, dakle ako ga ona, prelazeći preko same sebe traži u osobini kakvoga svog objekta, onda iz toga svagda proizlazi heteronomija" (I. Kant: *Dvije rasprave*, Zagreb, 1953, str. 204). Pri tom, naravno, samozakoničnost je izraz slobode, a drugozakoničnost izraz neslobode. Da li iz toga sledi da kraj jednog znači, nužno, početak drugog?

Po Kantu, sloboda je zakonodavno obeležje ne samo čovekovog praktičkog (moralnog) nego i estetskog (umetničkog) bivstvovanja. Ona omogućuje da se "proizvod umetnosti ili njen plod kao delo (*opus*) razlikuje od prirode kao dejstva (*effectus*)" (v. Kant: *Kritika moći suđenja*, odeljak: "O umetnosti uopšte", Beograd, 1975). Sloboda je to što umetnost kao stvaranje (*facera*) razlikuje od prirode kao nekog dejstvovanja (*agere*). Nasuprot zanatu koji je, u najboljem slučaju, "najamnna umetnost", sama (lepa) umetnost umetnika i njen *duh* (reč je Kantova; mi bismo danas, pre, rekli *koncept*) moraju da budu – slobodni. Na umetnost se gleda, tvrdi Kant, "kao da ona može ispasti (uspeti) celishodno samo kao igra" (*isto*). Svrhovitost u umetničkom delu, za razliku od radne svrhovitosti, mada je takođe *namerna*, ne sme tako da izgleda nego mora, pre, da liči na igru... Zato je lepa umetnost "takav način predstavljanja koji je sam za sebe svrhovit" (v. odeljak "O lepoj umetnosti") i ta samosvrhovitost je, zapravo, njena samozakoničnost ili autonomija. Autonomija je igra ili, u protivnom, nije ništa.

Kant smatra da se ta samosvrhovitost/igra umetnosti ogleda i u njenoj lepoti i zato se *najviše* umetnosti zovu »lepim umetnostima«. Naravno, lepota je nešto što nikakva spoljašnja svrha ne sme da umrlja! Zato je ona specifična "forma svrhovitosti jednog predmeta", ali takve svrhovitosti koja se u tom predmetu "opaža bez predstave o nekoj svrsi" (str. 124). Po Kantu, dakle, svrhovitost-bez-svrhe je oblik spontane (razigrane) samozakoničnosti umetnosti. Onog trenutka kada se samosvr-

hovitost umetnosti podvrgne nekoj spoljašnjoj svrsi, tog trenutka umetnost biva podvrgnuta neslobodi ili drugozakonitosti i time se, ona, suočava s pretnjom da izgubi naziv *umetnost*. Može li, dakle, umetnost da iz te uslovnosti iskoraci?

Kantova pozicija podrazumeva da umetnost van sopstvenog određenja kao svrhovitosti bez svrhe ili, što se svodi na isto, slobodnog, samozakonitog dela, jednostavno, ne bi bila umetnost. Insistiranje na heteronomiji je insistiranje na neslobodi i, zapravo, smrti umetnosti. Ubistvo slike bi se, po Kantu, pre ili kasnije potvrdilo kao usmrćenje same umetnosti. Jer, iskorak iz jednog pola opozicije, ukoliko se ta opozicija uopšte *priznaje*, nužno vodi zakoračenju u drugi pol... Upadom u spoljašnju svrhovitost, umetnost bi naprosto izgubila slobodu, a time i igru i samu sebe, odnosno svoju lepotu ili svoju svrhovitost-*bez-svrhe*. Pri tom, "ono što treba uzeti u obzir kod ljepote jeste", tvrdi Derida (tumačeći Kanta), "ono *bez*" i, dakle, "ni svrhovitost, ni svrha, ni cilj koji nedostaje, ni nedostatak cilja, nego rub u onom *bez* čistog reza, ono *bez* svrhovitosti-*bez-svrhe*" (v. *Istina u slikarstvu*, odeljak: "Ono 'bez' čistog reza").

Problem s ovakvom definicijom umetnosti (ili: lepe umetnosti) jeste u tome što je ona, u modernosti, upravo htela da *čisti rez* (naravno, terminologija je Deridina, a ne Kantova) između svrhovitosti *sa* svrhom i *bez* svrhe dovede do *čiste samozakonitosti*. Ali to *bez* nije nikakav apsolut, nikakva apsolutna suverenost, jer je "čisti rez" samo ukoliko se shvati da je, ujedno, operacija koja se uvek iznova umeće između *svrhovitosti* i *svrhe*. Apstrakcija je svojom bespredmetnošću, svojim odbijanjem svake spoljašnje reference pokušala da taj *rez* učini apsolutnim, a to se, upravo, pokazalo kao nemoguće. Pa ako apsolutna suverenost/samozakonitost likovnog dela (njegova apsolutna igra ili, što se svodi na isto, igra apsoluta) *nije moguća*, da li to znači da je još uvek moguća (i dragocena?) neka druga, *relativna* ili *srazmerna* samozakonitost?

Problem može da se iskaže na još jedan način: *čisti rez* između autonomije i heteronomije umetničkog dela nije nikada *dovoljno čist*! Umetnost je uvek *i* nekakva svrhovitost *i* samo-

svrhovitost. Od tih momenata nije moguće apstrahovati, *sem* putem (konceptualne) objave smrti umetnosti! Ali, kako takva smrt nije moguća ili nije realna, onda imamo umetnost kojoj *nema kraja*. Jer umetnost nema kraja čak i onda kada se njen navodni kraj projektuje kroz koncept dovršene/apsolutne samozakovitosti umetničkog dela. Ili kada se ta samozakovitost (kao privilegovana iluzija moderne slike) takođe apsolutnim gestom (koji proglašava smrt slike) – poništava.

Otvorenost umetnosti

Razmotrimo, sada, dva stava koja mogu da nam pomognu da na precizniji način formulišemo dosadašnje dileme:

(1) *uzrok umetnosti može da bude samo i samo svrhovitost-bez-svrhe*;

(2) *uzrok umetnosti može da budu i svrhovitost-sa-svrhom, odnosno svrha izvan umetnosti*.

Da li se ta dva stava nužno isključuju, baš kao što se isključuju autonomija i heteronomija? Teza o ekskluzivno-artističkoj ulozi svrhovitosti bez svrhe mogla je, u nekim osetljivim trenucima, da osigura autonomiju moderne umetnosti od raznih insistiranja na njenoj instrumentalizaciji, i ne samo gruboj, političkoj nego i "suptilnijoj" ideološkoj... Ali, šta ako, s jedne strane, svrhovitost bez svrhe i, s druge strane, praktične, životne svrhe ne stoje, bar ne nužno, u apsolutnoj opreci?

Zamislimo situaciju u kojoj se stavovi (1) i (2) *ne isključuju*, naprosto zato što reč *uzrok* u njima nema isto značenje i istu težinu...

To bi podrazumevalo da u (1) sintagma *uzrok umetnosti* cilja na kako nužan tako i dovoljan uslov nastanka umetnosti uopšte i da se, zatim, taj uslov definiše kao *svrhovitost-bez-svrhe*. Pri tom, sintagma *svrhovitost-bez-svrhe* ne podrazumeva da na umetnost deluju samo uzroci koji su nužni i dovoljni za uspostavljanje njene specifične razlike. Taj momenat samozakovitosti bio bi odlučujući i o njemu stav (1) govori, ali umetnost je uvek, u isti mah, *i izvesna svrhovitost-među-svrho-*

vitostima, onim koje postoje u svetu ili potiču iz sveta... U tradicionalnoj (klasičnoj i modernoj) umetnosti tu vrstu dodira sa spoljašnjom (svetovnom) svrhovitošću osiguravali su na dosledan ili devijantan način interpretirani mehanizmi *mimesisa* (jedino je apstraktna umetnost bila rasterećena te dileme); u savremenoj umetnosti dodir sa spoljašnjom svrhovitošću osiguravaju na različite načine interpretirani mehanizmi *ready-madea*. No, upravo zahvaljujući tim mehanizmima ono spoljašnje/svetovno postaje unutrašnje/umetničko, odnosno na umetnički način interpretirano i logikom umetničke samozakovitosti *saodređeno*.

U stavu (2) koji glasi: *uzrok umetnosti može da bude i svrhovitost-sa-svrhom, odnosno svrha izvan umetnosti*, najpre se javlja sintagma *uzrok umetnosti* koja o *umetnosti* govori kao o nečemu već datom, aksiomu koji se ne dovodi u pitanje. Prema tome, umetnosti *ima*, i samo je problem u tome kako da nju objasnimo. Zatim, daje se prednost objašnjenju putem uzroka. Ključni uzrok umetnosti – to kaže stav (1) – *može da bude samo i samo svrhovitost-bez-svrhe*. Očigledno, šta god da kaže stav (2), on bi morao da ispoštuje nalog stava (1). Pa ako umetnost može da bude (dodatno) *uzrokovana* (“... može da bude i...”)
nekom svrhom van umetnosti, onda ta spoljašnja svrha ne sme da ošteti, ozledi ili poništi onu unutrašnju, tj. svrhovitost bez svrhe same umetnosti. U protivnom, dato umetničko delo bi bilo *loše*, nečim vanumetničkim *uniženo*, nedopustivo instrumentalizovano, korumpirano, poraženo. Dakle, taj drugi stav bi bio prihvatljiv ukoliko bi dopuštao – a on to sigurno i čini – da spoljašnje svrhe, iako utiču na umetnost, ipak nemaju odlučujuć, konstitutivni uticaj na nju, jer je ona u osnovi samoodlučujuća, samocelishodna.

U svakom slučaju stav (1) i (2) profilisu prastaru dilemu umetnosti: kako razrešiti napetost između njene spoljašnje i unutrašnje svrhovitosti, između umetnikovih i gospodarskih motiva. Neizbežno pitanje je: ko će tu koga da instrumentalizuje? Da li umetnik (ili umetnost) gospodara (= spoljašnju svr-

hu) ili gospodar – umetnika? Pitanje je, dakle: ko ima moć? I kakvu?

Iz iskustva znamo da umetnost može da služi spoljašnjim, recimo, ideološkim i političkim ciljevima. Da bi unutar takvih instrumentalizacija ona preživela kao umetnost potrebno je, svakako, da aspekt njene *svrhovitosti bez svrhe* ne bude potpuno poništen ili ponižen. S druge strane, iskorak i posredovanje nekim spoljašnjim svrhama može da proširi polje umetnosti... Samo, takvo otvaranje nikada nije bilo bez rizika.

Aktuelno profilisanje umetnosti u korist vrednosti kao što su *humanizam, ljudska prava, multikulturalizam, pacifizam* itd., moguće je braniti istim onim argumentima kojima je, recimo, sredinom XX veka, kritikovana *ekspanzija* apstraktne umetnosti. Poznat je primer Krleže koji je u svom referatu na plenumu Saveta književnika (1954) tvrdio: "Problem umjetnosti nije samo pitanje ritmičke igre po zakonu slijepe tromosti materije! Tajna umjetnosti jeste u tome što se pod njenom koprenom krije moralno-intelektualna inspiracija za sve one napore, koje su čovjeka stvorile čovjekom." Pa iako je Krležina intervencija ocenjena kao izrazito konzervativna, ona samo pitanje *morala*, ipak, nije svodila na niske grane dijamatovskog dogmatizma. Ma koliko to zvučalo paradoksalno, Krležina intervencija bi, danas, već mnogo bolje prošla! Jer on je svoje pitanje (*morala*) definisao kao "pitanje dobra i zla, lijepog i ružnog, istinitog i lažnog, pravednog i nepravednog", dakle kao najopštije (aksiološko) pitanje ljudskih vrednosti i (metafizičkih) opozicija koje njih režiraju. Zato, reći će Krleža, umetnost je oduvek bila "sazdana na tim protupojmovima", pa ostaje samo zagonetka da li je to i danas slučaj.

Opreka između *umetnosti radi umetnosti* i *društveno odgovorne umetnosti* pretpostavlja izvestan skup "protivpojmova" koji je u umetnosti prisutan, ako ne oduvek, onda, bar, od nastanka modernosti. Tu opoziciju moguće je pripisati s jedne strane Gotijeu, Bodleru, Bisleru, Vajldu, a s druge, recimo, Kurbeu, Prudonu, Raskinu i Tolstoju. Međutim, u izrazu *društveno odgovorna umetnost* prisutan je neugodan problem.

Taj izraz može da se shvati u duhu rigidnog instrumentalizma, gde se društvena odgovornost definiše kao odgovornost prema etabliranom poretku. Ipak, odgovornost ne mora da se tako shvati. Ona nije samo apologetski pojam, jer može da se shvati i na kritički ili angažovan način. U ovom poslednjem slučaju odgovornost bi imala transgresivno ili subverzivno značenje u odnosu na etablirane vrednosti. Najblaže rečeno, uvek je moguća pojava ("nemogućeg") koncepta odgovornosti koji se prema etabliranoj instrumentalnosti odnosi distancirajuće. Nije li i sama umetnost radi umetnosti takođe jedno distanciranje? Iako deluje paradoksalno, ipak, umetnost-radi-umetnosti *može* da poprими društveno odgovornu funkciju, kao što i transgresivna ili subverzivna umetnost, mada samu umetnost na neki način instrumentalizuje, *može* da zadobije samosvrhovito artističko značenje.

Aktuelni iskorak iz slikarstva, posle dužeg perioda dominacije koncepta samozakonite (samoreferentne, autonomne) umetnosti, bez sumnje, svedoči o otvaranju umetnosti i njene svrhovitosti-bez-svrhe ka spoljašnjim, svetovnim svrhama u koje mora da se unese (da bi uopšte i mogle da budu integrisane u polje umetnosti) ono što Derida zove *čisti rez*. Ili, što se svodi na isto: izvesna umetnička intervencija. Ova *otvorenost* umetnosti za drugo ili za svet, podrazumeva mogućnost daljeg širenja i, principijelno uzev, širenja – *ad infinitum*. Ali, kao što umetnost (slika je dobar primer) može da postane zamorena sama sobom, tako ona može i da se zamori svojim spoljašnjim nastupima. Dakle, otvorenost znači *neprihvatanje* samozakoničnosti umetnosti svedene na narcizam, na ideologiju isprazne zagledanosti u sebe (koja se, obično, krsti kao *l'art-pour-l'artizam*)... ali ta otvorenost ne može da znači ni potpunu predaju drugozakoničnosti koja u sebi ukida ono specifično umetničko.

Dakle, otvaranje umetnosti za spoljašnje svrhe može da bude veoma opasna radnja, koja se ne preporučuje suviše mladim, nezrelim umetnicima! Jer ono u sebi nosi odgovornost za iskorak iz samozakoničnosti u drugozakoničnost, za osetljivost, ambivalentnost i složenost tog iskoraka. Samo posredovanje

uvek može da bude i potvrda i poricanje umetnosti. Reč je o teškoj situaciji koja nema *apriornog* rešenja.

Upad svrhovitosti bez svrhe u druge tipove svrhovitosti i smisla, s ciljem (s ciljem *bez* cilja) da se oni artistički dekonstruišu, da se podvrgnu logici (ako je to logika) *čistog reza* ili, što se svodi na isto, logici onog *bez*, može, na žalost, da bude i alibi za heteronomne ideološke nastupe! To je igra koja nikada nije lišena rizika. Kao što je i osvajanje Divljeg Zapada imalo svoje rizike (genocid nad Indijancima je svakako bio najgori). A opet, proširivanje polja svrhovitosti kao moguće artističke ekspanzije ne može da se izbegne. Kao što ni rizik upada u ideologijom inficiranu drugozakornost ne može ničim *unapred* da se otkloniti.

Spas *ne nudi* – to su pokazali primeri radikalnog modernizma – nojevsko guranje glave u samozakonito likovno delo, pošto svaku samozakonitost u svetu svrha nužno opseada latentna drugozakonitost. Drugo može da bude kako tuđe (heteronomno, »otuđeno«) tako i vlastito-drugo. Svaka svrhovitost nosi u sebi *nesitovetnost*-sa-sobom, te, prema tome, i neku (drugo-) zakonitost sveta. To važi i za svrhovitost umetnosti. Ako je ona sama uvek podložna drugozakonitosti, kao zakonitosti drugog, ali ne tuđeg, onda je podložna i pitanju: šta je to drugo koje se re-integriše u njeno telo i čemu ono služi, ako nečemu uopšte *služi*? Tek ukoliko postaje dovoljno »podobna« da služi sopsvenom *bez*, umetnost biva u stanju da *ne služi ničemu*. U stvari, ono specifično umetničko je samo to *bez*, a ne neko *šta* ili neko *čemu*, ne neka unutrašnja ili spoljašnja svrhovitost. Zato garancije protiv upada u drugozakonitost kao tuđost (ili: »otuđenje«) nudi samo to *bez* umetnost, a ne bilo kakva ideologija čiste, zatvorene artističke samodovoljnosti. O tome svedoči neuspeh (totalizujuće) funkcije zatvaranja (= *izama*) u modernoj, avantgardnoj umetnosti, a zatim i neuspeh težnje za apsolutnom autonomijom, lišenom svakog svetovnog (»figurativnog«) posredovanja. Eto zašto je artistička samozakonitost deluje danas kao prosnevani san!

Opasnosti heteronomije

Videli smo da je *ready-made* u načelu otvorio jedan potpuno novi prostor koji se i danas širi. Videli smo da nema unapred legitimnog, apriornog odgovora na pitanje: šta nas *čeka* u tom prostoru? Jer, onog trenutka kada je Dišanov *pisoar* postao *Fontana*, postalo je jasno da čitav svet i sve što je u njemu (uključujući i ponašanje ljudi) *može* (što ne znači da i *mora*) da se shvati kao materijal (i polazna tačka) za artistsku obradu! Već sam *pisoar* je nagoveštavao ideju da tu neke principijelne granice i ograničenja – nema. Ipak, ostalo je nejasno: nije li ta mogućnost, zapravo – utopijska?

Svet je oduvek imao *svoje*, ustaljene i neprikosnovene svrhe ili svrhe-po-sebi. Ali, kakve bi to bile svrhe-po-sebi ako bi one postale moguće i uvek raspoloživo oruđe za artistsko preoblikovanje? Da li je uopšte zamisliv *suvereni* upad onoga što bismo mogli da nazovemo specifično artistskom svrhovitošću u sferu *spoljašnjih* (ekonomskih, pravnih, političkih) svrha koje su, naravno, svrhe-po-sebi sveta? Da li je takav obrt moguć, zamisliv i ostvarljiv?

Da li je moguće i realno da svet postane instrument jedne *obrade* koja, pri tom, isključuje mogućnost da i sama (budući da se i dalje određuje kao *umetnička*, odnosno kao *svrhovitost-bez-svrhe*) bude svetovnim nalogima obrađena, instrumentalizovana? Ili je, u toj igri s đavolom, pre moguće i realno očekivati da artistska svrhovitost-bez-svrhe *podlegne* svetovnoj drugozakonitosti, da se rastvori u nekoj spoljašnjoj svrsi?

Zaista, u *meri* u kojoj je posredovana svetovnim značenjima (svrhama, pojavama), u *meri* u kojoj je *posvetovljena*, umetnosti preti opasnost da, čak i kada je naizgled *kritična*, postane instrument dominantnog ili globalnog sistema vrednosti, njegove, skrivene ili neskrivene, *vladajuće* ideologije.

I to je, bez sumnje, problem: priča o kraju autonomije umetničkog dela može, uvek, da se protumači kao upad u novu heteronomiju. Ako je (moderna) likovna umetnost doskora bila

ili, bolje, ako je uzalud htela da bude samozakonita vrednosna sfera, sada bi ona morala da bude podvedena pod drugozakonitost sveta. Da li to nužno znači i pod njegovu *vladajuću ideologiju*?

Nije li prelaz s autonomije na heteronomiju uvek, samo, novo pakovanje jedne stare priče? Inoviranje nekog po pravilu opterećujućeg, prisilnog ili autoritarnog *nomosa*? I da li je obnovljeni nalog za služenjem nekim (*institucionalno* dobro utemeljenim!) ideologijama, sada, sasvim dovoljan razlog za objavu kraja slike, kraja nečega što je pokušavalo da uzdigne i ovekoveči samozakonitost likovnog dela?

Bez sumnje, svaka instrumentalizacija umetnosti polazi od pretpostavke da je njena zakonitost usredištena negde drugde, ne u njoj samoj. Pri tom, ako je *nomos* centriran *spolja*, onda, bez sumnje, nije centriran *iznutra*, a ako je centriran *iznutra*, onda nije *spolja*. Da li iskorak iz slike ima, na nužan način, značenje iskoraka iz jednog pola opozicije autonomno/heteronomno da bi se upalo u drugi? Tako da otvaranje, s one strane slike, jednog značajnog prostora u kojem su moguće nove (originalne) art intervencije nužno za sobom povlači i upad u jednu izvornu, originalnu – heteronomiju?

Neko će videti spas u tvrdnji da nikakve nužnosti/zakona, nikakvog *nomosa* u umetnosti zapravo ni nema. Takvo stanovište polazi od ideje da u umetnosti komandnu ulogu ima načelo *laisser aller*. Ali, već Niče je bio kritičar tog shvatanja: »Svaki umetnik zna koliko je njegovo 'najprirodnije' stanje – slobodno sređivanje, postavljanje, raspolaganje i oblikovanje u trenucima 'nadahnuća' – daleko od osećanja samoprepuštenosti kretanju i koliko se on upravo tu strogo i suptilno pridržava hiljadustrukih zakona koji baš na osnovu svoje čvrstoće i određenosti prkose svakoj formulaciji izvedenoj posredstvom pojmova (čak i najčvršći pojam – upoređen s njima – ime nešto rasplinuto, mnogostruko i mnogoznačno)« (*S one strane dobra i zla*, par. 188). Sudeći po Niču, u umetnosti postoje *hiljadustruki zakoni* koji stoje *na preseku umetnikove samozakonitosti i drugozakonitosti*. Ti zakoni se ne mogu iscrpsti nikakvim pojmom.

Njih zna samo umetnik, jer ih on stvara u isti mah kada im se i pokorava. Oni su i spoljašnji i unutrašnji. Zato, nastavlja dalje Niče: »izgleda da se ono suštastveno 'na nebu i na zemlji' ogleda – neka se još jednom istakne – u činjenici da postoji dugo-trajna, u jednom pravcu usmerena *poslušnost* (naravno, po nalogu tih hiljadustrukih zakona: M. B.): pri tom se vazda pojavljivalo i pojavljuje nešto zarad čega se isplati živeti na zemlji, na primer: vrlina, umetnost, muzika, igra, um, duhovnost – nešto preobražavajuće, pročišćeno, ludo i božansko.« Mada ima ironijski odnos prema *suštastvenom na nebu i na zemlji* koje traži poslušnost, Niče ipak uvida da bez dobro usmerene poslušnosti nema ni one lude i božanske umetnosti zbog koje se isplati živeti na zemljinoj kori... Sama poslušnost je usmerena hiljadustrukim zakonima, pa je zato, u isti mah, nepregledna za sve sem za samoga umetnika u kojem se njena mnogostrukost na jedinstven način sabire u činu stvaranja... Ima i uvek iznova ima neke nužnosti kojom se umetnik rukovodi i koju ni jedan pojam ili recept neće unapred da iscrpi.

Zato je nemoguća definitivna (jednom za svagda data) odluka o tome gde će da se smesti svrha umetnosti: u njoj samoj ili izvan nje, u nekim drugim vrednostima i naložima, u zakonu istog ili drugog... Reč je o opoziciji koja postoji od kako postoji sama likovna umetnost. Ona može, ali *ne mora*, da se definiše kao opozicija između samozakovitosti (»autonomnog dela likovne umetnosti« itd.) i (gospodarske, religijske, ideološke) drugozakovitosti. Ta opozicija, jednostavno, ne može da se razreši tako što bi se tipovalo na jedan pol suprotstavljenjih vrednosti.

Dakle, nije moguća stroga, ekskluzivna opredeljenost između autonomije i heteronomije. Poslušnost prema zakonu ne nalaže nikakvo opredeljivanje kao načelan stav. Nije moguća smrt autonomije, da bi mogla da živi heteronomija (= novi funkcionalizam, instrumentalizam). Kao i obrnuto! Znači : opozicija između samozakovitosti i drugozakovitosti je neprevladiva upravo kao opozicija i uzajamni preplet! Metafizički privilegovati ili, čak, apsolutizovati jedan pol te opozicije, jednostav-

no, nije moguće. Sem, naravno, po cenu iluzija i uvek mogućeg povratka potisnutog!

Razuveravajuća, dekonstruktivna misao je više nego jasno pokazala zašto takva isključiva optiranja unutar metafizičkih opozicija uvek na kraju traži izvesno preokretanje vladajuće hijerarhije vrednosti... Ostaje još da se upitamo: da li je moguća radikalna kritika metafizičkih opozicija i, zatim, jednostavan iskorak iz njih? Da li je moguća umetnost bez *nomosa*?

Ta mogućnost bi podrazumevala radikalno de-centriranje ili re-definisanje *nomosa* umetnosti tako da on više ne bi ličio na sebe. Ali, i jedno izvan zakona je zakon, a takav obrt u umetnosti bi, po pravilu, imao značenje jednostavnog povratka na drugozakonitost. Da li je moguća neka treća pozicija, pozicija *nomosa* s one strane *nomosa*? Da li je moguće postaviti se kako s one strane (modernog) *l'art-pour-l'artizma*, tako i s one strane klasičnog (pred-modernog) *instrumetalizma*? Da li je moguć iskorak iz čiste opozicije između autonomije i heteronomije: ni čista samozakonitost, ni čista drugozakonitost? A ipak zakonitost. Zakonitost, ali ništa *čisto*, ništa *metafizičko*. Estetizacija sveta kao intervencija bez Pojma? Estetizacija, koja ne znači *laisser aller*, jer, ipak, podrazumeva nekakvu intervenciju?

Ono što se danas dešava s vizuelnom umetnošću trebalo bi da može da nam da kakav-takav odgovor na gornja pitanja koja, čini se, kulminiraju u ideji estetizacije sveta ili, bar, (virtuelne) slike sveta. U ideji velikog, trijumfalnog, globalnog i globalizujućeg povratka – estetskom.

Poetizacija sveta

Hipoteza o estetizaciji kao trećem putu između heteronomije i autonomije zamisliva je jedino pod pretpostavkom da je svet, u kome je objavljen kraj velikih utopijskih, eshatoloških ili apokaliptičkih priča, i sam postao svrhovitost-bez-svrhe! Okružujuće stvari i događaji bi, time, postali artistska struktura-dočeka za *art*! Ipak, da li je svet zamisliv kao

instalacija/performans sveta: poprište na kojem ponovo postaje moguća, kako bi Kant rekao, forma svrhovitosti jednog predmeta, ukoliko se ona na njemu opaža bez predstave o nekoj svrsi? Da li estetska globalizacija ima istu onu snagu domašaja kao što je ima neoliberalna i digitalna/informatička globalizacija?

Aktuelni (finansijski) slom neoliberalne globalizacije morao bi da dovde u pitanje *samorazumljivost* takvih tvrdnji. Problem s hipotezom o globalnoj estetizaciji je sledeći: ona u svetu predominantne ekološke zagađenosti podseća na *utopiju* sličnu onoj koju imamo u projektu čiste autonomije moderne umetnosti. Pri tom, kao i svaka utopija, tako i ova može da bude regulativno načelo prakse. Njene posledice, ipak, ne mogu da ne budu tegobne ili kontrasvrhovite. Nije teško pretpostaviti da žalosni efekti pogrešne estetizacije/fikcionalizacije sveta uvek i rađe pogađaju samu umetnost (njenu svrhovitost-bez-svrhe) nego svet koji je tvrdo usidren u vlastitim van-estetskim svrhama...

Ipak, simptomi estetizacije i fikcionalizacije realnog danas su prisutni i *u meri* u kojoj su oni prisutni, svet je, reklo bi se, podložan trećem putu, putu koji nalazi način da iskorači iz opozicije samozakornosti i drugozakornosti.

Bez sumnje, tek sa estetizacijom i fikcionalizacijom sveta dogodilo bi se to da realni svet izgubi smisao *realnog*. Realno bi, onda, bilo simulakrum realnog, što znači da bi u sebi izbrisalo značenje heterogenog i heteronomnog, nečega postavljeno nasuprot ili naspram umetnika. Pa bi i autonomija tog/takvog umetnika postala bespredmetna i to na isti onaj način na koji je i sama bespredmetna umetnost (ili: apstraktno slikarstvo) postala *bespredmetna*. Samozakornost je moguća jedino ako se konfrontira s drugo-zakornitošću. Pa ako danas imamo situaciju u kojoj svet postaje (sve više) svrhovitost-bez-svrhe, ne znači li to, onda, da on, ubuduće, ne stoji nasuprot umetnosti nego s njom deli sudbinu onog *bez*?

To je zaista lepa utopija! Simptomi estetizacije sveta ne znače da taj proces ima globalne razmere.

Doskora je moderna samozakornost umetnosti nudila dramatičnu alternativu prljavoj, heteronomnoj stvarnosti. Njena autonomija je uvek bila incidentna, neka vrsta prestupa, transgresivnog upada nestvarnog/fikcionalnog u stvarno. Sada je umetnost, tvrdi se, to svoje obeležje izgubila, “u jednom svetu koji je već unapred hiperrealističan, *cool*, providan i reklaman” (v. tekst Žana Bodrijara: *Zavera umetnosti*). Hoćemo li reći da je svet definitivno postao simulakrum bez originala? Ili da se onaj stari, tvrdi, realni svet, naprosto, rastvorio u nestvarnom, fikcionalnom (ekranskom, digitalnom) svetu, svetu lišenom središta i privilegovane (metafizičke, supstancijalne) stvarnosti? I nije li to još jedan povratak slike ili, čak, slikovni obrt?

Možda je samo reč o zabuni? Budući da *cool*, providna, reklamna, dizajnerska, pa i turistička estetizacija uvek iza sebe krije i jednu (recimo: finansijsku) *realnost* koja nju čini *funkcionalnom*...

Bez sumnje, današnji svet je raskinuo s velikom, eshatološkom svrhovitošću, jedinstvenom teleologijom, finalizmom. To nije dovoljan razlog da tvrdimo kako je on, na taj način, sve svoje svrhe, u krajnjoj (estetičkoj?) instanci, re-definisao kao svrhovitost-bez-svrhe. Zar i tako re-definisana svrhovitost sveta ne bi bila samo još jedan, suptilni finalizam, utemeljen na *intrinsicnoj estetičnosti* (ili: svrhovitosti-po-sebi, ovog puta *kao svrhovitosti-bez-svrhe*) sveta? Na rubu modernosti *svetska istorija* je bila obeležena situacijom koja je prilično nalik artistskoj besciljnosti, besfunkcionalnosti, igrom relativizovanih vrednosti/struktura, koje nemaju (ni infrastrukturno ni superstrukturno) središte. Ipak, time se još nije prekoračila crta realnog, već se, samo (ali i to je mnogo), realnost de-centrirala ili re-definisala.

Svet je izgubio onto-telošku supstancu i, u krajnjoj konsekvenci, Boga. Gubitak je morao biti težak, jer je usredištenje u supstancijalnom/Bogu oduvek bilo najviši oblik usredištenja. Pa ako više nema velikog cilja kojim bi svet bio definisan (Bog i eshatologija su postali stvar privatnih uverenja), onda je time sama stvarnost, ono nužno u njoj uspostavljeno kao *svrhovitost bez Boga* ili *najviše* svrhe. Posledica je ta da umetnost, ubu-

duće, svet prihvata kao prazno mesto sveta (kao neku vrstu slikarskog platna!). Ready-made je operacija koja veruje da od sveta pozajmljuje njegovu ispraznost. U praznom mestu sveta, umetnost svemu drugom oduzima *suverenu* svrhovitost i nado-mešta je svojom svrhovitošću-bez-svrhe... Ali, nije li ta raz-obručena produkcija i produciranje umetnosti, to intrinzično di-zajniranje sveta ipak samo jedna utopija?! S tim što sada ume-tnost ne pozajmljuje od sveta ispraznost nego nju pozajmljuje svetu ili u svet projektuje. A to je jedna ipak sasvim drugačija procedura.

Svet u kojem danas živimo suviše je opterećen hetero-genim značenjima da bi mogao *spokojno* da obavlja funkciju praznog slikarskog platna. Pa iako ta opterećujuća *heteronomna* značenja sveta (i njihove velike ideologeme/priče) sada više nisu nikakav Zakon, nego tek deo, fragment performativne igre koja je igra stvaranja, ali i rastvaranja *realnog*, ipak ta značenja neće lako da se prepuste artistskoj intervenciji nego će, uvek, težiti da umetnost upregnu u svoje svrhe i ciljeve. Otuda je, čini se, artistska ispraznost u svetu realnih svrha uvek ugrožena, korumpirana, nedovoljna. Umetnost kao da oseća krivicu što ne može da izađe na Kraj ne samo sa svetom nego i sa samom so-bom.

Kraj ili redefinisane velikih priča ne nastupa zbog kraja/smrti neke u prošlosti privilegovane umetničke forme, počev recimo od slike, nego zbog toga što je dimenzija drugo-zakovitosti ili grubosti realnog u kome živimo, oduvek vršila pritisak na samosvojnu, suverenu umetnost. Zahvaljujući aktu-elnom decentriranju i dekonstrukciji, savremena umetnost postaje nešto što je podjednako prisutno svuda, u svim vre-dnosnim sferama (donekle i, svakako, ne apsolutno) otvorenog sveta. Ona više nije jedno usamljeničko *vis-à-vis*. Ipak njena svudprisutnost ponegde stvara iluziju o jednoj *svemoći* koju umetnost ipak – ne poseduje.

Zanimljiva je, u tom kontekstu, tvrdnja Florijana Recera koji navodi razloge zašto „nas sve manje zanimaju slike na zidu ili na ekrani“. Iako mi nikad ne znamo koga sve neka

zamenica u prvom licu množine pokriva ili prikriva, ipak ova tvrdnja je, bez obzira na svoju neodređenost, verovatno tačno... bar što se tiče slika na zidu. Ali, u čemu se sastoji ovaj razlog za odbacivanje ne samo slike na zidu nego i ekranske slike? F. Recer nudi sledeći odgovor: „Mi ne želimo više nikakve prozore kroz koje gledamo, mi želimo vrata kroz koja možemo da uđemo u svetove, želimo stvarnost, dakle ne slike koje na nas deluju, nego i takve na koje mi“ – u smislu interakcije – „možemo da delujemo“ (citirano po Hajnrihu Klocu: *Umetnost u XX veku*, odeljak: „Pomeranje granica“). Tu, bez sumnje, postoje neugodni problemi s metaforičkim jezikom koji autor koristi da bi objasnio svoju nameru. Prenosni naboj nose u sebi ne samo reči „prozor“ i „vrata“ nego i reč „stvarnost“. Strogo uzev, živeti bez prozora, samo sa vratima, ne predstavlja preterano ugodan prizor. Pa ipak, možda cilj opravdava sredstvo?! A cilj je iskorak izvan („kuće“: da li ta metafora označava ovde tradicionalno mesto umetnosti, odnosno samu umetnost?), u svet...

Pri tom, naravno, ostaje pitanje: zašto bi uopšte iskoračili izvan umetnosti u svet (ili: svetove, kako kaže Recer)? Razlog je jednostavan: zato što *želimo stvarnost*. Umetnici su, oduvek, želeli stvarnost. I sam *mimesis* je bio mehanizam koji je rukovođen žudnjom za stvarnošću. Ali, *mimesis* je nudio *prozor*, a nama su potrebna *vrata*! Potreban nam je izlaz, kako bismo praktički-realno, a ne kontemplativno, iskoračili u stvarnost. Problem je u tome što, onog trenutka kada *zaista* iskorčujemo u stvarnost mi odmah gubimo umetnost... Ili: „kuću“. Eto zašto stvarnost u registru kretanja umetnosti može da bude samo *metafora* stvarnosti. Florijan Recer s pravom kaže: mi *želimo* stvarnost. On ne kaže: *i bi stvarnost*. Jer želja je ono što se po definiciji nikada ne dobija, ne ostvaruje, jer kad se dobije/ostvari, to više nije želja. Zato ni savremena umetnost, kao ni klasična ili moderna, nije nikada mogla, i pored privida, da zadobije bilo kakvu stvarnost.

Umetnost, dakle, želi stvarnost i nikada je neće dobiti, bar ne do kraja. I umetnost i stvarnost uvek opstojati samo u

svojoj *kućici*! Što ne znači da ne može biti interakcije između njih. Ali sama interakcija nije svođenje, već jedan diferencijalni mehanizam. Zato, bar u principu, nema suštinske razlike između *gledati kroz prozor* i *izaći na vrata*. Pregrada između umetnosti i stvarnosti nikakvim iskoracima (iz jedne kućice u drugu) neće biti razrušena. Henološka simbioza tih vrednosnih sklopova nije danas moguća kao što nije bila moguće ni u (hrišćanskom) razdoblju *madonizma*, u kojem se eshatološki sanjalo o jedinstvu lepog, dobrog i istinitog. Sve to nam govori da će u savremenoj umetnosti načelo *izlaska na vrata* pre ili kasnije, odnosno kad euforija prođe, da se suoči s istim onim problemima s kojima se suočavalo i *gledanje kroz prozor*. A to su, pre svega, problemi u isti mah nužnih i preteranih aspiracija koje se u sudnjoj instanci, po pravilu, ustanovljuju kao neuspešne, ako ni zbog čega drugog, onda zato što je to uslov bez kojeg umetnost, jednostavno, ne bi mogla da se kreće napred, da bude uvek druga i vitalna.

Dakle, može se reći da aktuelne redefinicije odnosa umetnosti i stvarnosti sam taj odnos, ipak, nisu mogle da ukinu, niti su mogle da ga pretvore u nešto *treće*. Unutar sadašnje fragmentacije i rasredištenja, *nomos* umetničkog je, svakako, morao da progovori drugim, mešovitim jezikom i drugom, pluralnom logikom, u svakom slučaju bitno-različito nego što je to činio u razdoblju pozne modernosti. Ipak, on nije uspeo da ukine *sliku sveta* u kojoj su umetnost i stvarnost oduvek bile na frontu, konfrontirane. Zato je veliko pitanje da li je sastavni deo današnje artistske drugosti (u odnosu na modernu) ujedno i sama objava *smrti slike kao slike sveta*. Umetnost je uvek morala da bude na izvesnoj distanci spram sveta, da bude slika ili predstava sveta, a ne svet sam. Zato je slikovnost kao slikovnost sveta, u krajnjoj instanci, prisutna i u svetu virtuelne realnosti. Ona u sebi nosi osetljivost za *opreku*, za *napetost* između umetničkog i stvarnog. Da li je reč o staroj ili o novoj (digitalnoj, virtuelno realnoj) slici, ili je reč o slici/predstavi/prizoru umetnosti koja na vrata izlazi u svet, to sada i nije toliko važno!

Estetizacija sveta

U našem svetu, bez sumnje, još uvek postoje krajnje, intrinzične, finalističke svrhe (ili: vrednosti-po-sebi) koje se, po definiciji, *ne mogu* instrumentalizovati. Tu instrumentalizaciju ponajmanje može da izvede umetnost. Njoj preostaje transgresija, subverzija ili bezočnost. Ali, šta ako se i u *demokratskom* društvu svrhe sveta odnose prema umetnosti kao stara dobra drugozakonitost, kao heterogeni, tuđi ili otuđeni finaliteti koji umetnost odbijaju od sebe, koji nju potiskuju ili guraju u vrednosnu samozakonitost, traži od nje da bude poslušna, da služi itd? Kako god da (konceptualno) interpretiramo neki ready-made segment sveta, ta interpretacija neće moći da savlada heterogenost i heteronomiju samog sveta, sveta po sebi. Jer, postoji svet pre i svet posle ready-madea. Kao što postoji i nesimbolizovani svet pre i posle svakog akta simbolizacije. Kao i *mimesis* u slici, tako i *reprezentacija* sveta u ready-madeu jednostavno ne uspeva da ukroti, da do kraja potčini ili savlada sliku sveta. Slika sveta je u svojoj srži sklona ikonoklazmu! Jer, uvek ima nečega u *telosu* sveta (nečega u sudnjoj instanci: kontracelishodnog, kontraindikativnog) što izmiče svakoj *slici*, bez obzira da li je ona rađena rukom ili je digitalna, bez obzira da li je pokretna ili nepokretna, jedna ili mnoštvena...

To bi bio najbolji dokaz da priča o kraju autonomije umetničkog dela zahvaljujući, navodno, estetskoj kolonizaciji sveta predstavlja svojevrstu *fantazmu*, koja će pre ili kasnije da se razbije o *realitet* (i u sudnjoj instanci: presimbolički) jednog sveta koji nije *do kraja* podložan estetizovanju, čija svrhovitost (po sebi) je suviše tvrda, isključiva, neprikosnovena, čudljiva ili prevrtljiva, tako da nikada neće moći, bar ne do kraja, da se rastvori u nekoj artistskoj nesvrhovitosti.

Već smo videli da iz zatvorenog kruga metafizičkih opozicija *savršenog* izlaza nema. Ukinuti samozakonitost umetnosti s idejom da se ona svede na drugozakonitost sveta, takođe

– nije moguće! Pa kada se, ono što teorijski nije moguće, ipak, praktički učini mogućim, onda u pozadini tog (*kao da*) gesta uvek *kao pretnju* imamo mogući kontrasvrhoviti povratak *realnom* (ili: presimboličkom u kojem se estetizovani svet raspada), a zatim i povratak slici (distanciranoj predstavi, reprezentaciji) kao osiguranom svetu za sebe.

U načelu, moguće je da se čak i teroristički napad na Svetski trgovinski centar u Njujorku proglasi umetničkim delom; što je, uostalom, jedan umetnik i pokušao da učini! Odmah se pokazalo da je proglašavanje tog *zločina* svrhovito-nesvrhovitom (estetskom) intervencijom, od strane kompetentnih (i iziritiranih), shvaćeno kao brutalna *uvreda* upućena vladajućoj politici, ideologiji, moralu... i, dakle, hegemonom poretku. U stvari, proglašavanjem terorističkog akta za fikcionalni estetski čin srušila se sama *osnova* na kojoj počiva (liberalna) ideja o *svetu* kao svrhovitosti-bez-svrhe! Naime, svet je dizajniran kao nesvrhovita svrhovitost na fonu jednog, ipak, nedodirljivog (globalizacijskog) *realizma* koji proizlazi iz stvarnosti slobodnog svetskog tržišta. Prema tome: estetizacija sveta, jednostavno, ima svoju granicu, s kojom moramo biti pažljivi...

Ukoliko bi htela da se svede na drugozakonitost sveta ili, što je isto, da potpuno ukine vlastitu samozakonitost (što, ipak, nije moguće) savremena umetnost bi, time, zaista postala dizajn tog sveta koji sebe hoće kao svrhovitost-bez-svrhe. Ali, *globalni realizam* bi se, pre ili kasnije, doživeo kao starinski instrumentalizam koji još jednom otvara perspektivu otpora, tj. rađanja nove (diferencijalno redefinisane) samozakonitosti umetnosti, a time, najzad, i mogući povratak slici, predstavi, reprezentaciji, kao najboljem (= reprezentativnom) čuvaru artistske samozakonitosti.

U sadašnjim procesima potiskivanja, slika može da dobije jednu novu šansu, šansu da okupira prostor drugobivstva likovne umetnosti. Ne toliko da se, posle svega, još jednom vrati na staro stanje (na novo-kao-uvek slikarstvo) ili na presto nego, pre, da se ustanovi kao mesto na kojem se, još jednom, dovode u pitanje velike ideološke priče i hijerarhije, makar to

bile i apokaliptičke priče o smrti ovog ili onog, priče o globalizujućoj (na svoj način totalitarnoj?) pretenziji današnje virtualno-realne umetnosti!

To bi, zatim, zahtevalo izvesnu redefiniciju (likovne) avangarde. Samozaklonost umetnosti je uvek i nužno u sebi podrazumevala momenat prednjačenja i preticanja. Pri tom, avangarda nije moglo biti predaja, prepuštanje tiraniji onoga što, u raspoloživom aksiološkom registru, reprezentuje neartističku, recimo, političku, ekonomsku ili religioznu vrednost. Ova spoljašnjost se unapred smatrala heteronomnom, što je, odmah, definisalo poziciju art-prestupa kao autonomiju.

Biti-uvek-izvan-sebe, u prestupu, prekršaju, izvansebnost pozno-avangardne umetnosti važno je obeležje njene samozaklonosti, njenog, hegelijanski rečeno, *po sebi i za sebe*... Ujedno, tu je reč o ponavljanju, o stalnom, permanentnom, prisilnom ponavljanju vlastite "samozaklonosti" i, rekao bih, ponavljanju kojim komanduje diferencijalni, a ne identitarni princip, dakle, ponavljanju s razlikama i s otvorenim ili prikrivenim citiranjem svojih predaka ili tragova. Konačno, ovo beskonačno izmicanje prethodnice sebi samoj, samopreticanje ili, ako hoćete, to biće-izvan-sebe umetnosti predstavlja, čini se, definitivnu neurozu ili, ako hoćete, prisilu nesavršenog ponavljanja same umetnosti, ne ove ili one nego umetnosti kao takve! Ta »neuroza« je čini se, zapravo, artistska normalnost.

Nedoumice filozofije umetnosti

Filozof, čak i ako je filozof umetnosti (filozof *odan* umetnosti), ne bi smeo da bude nekritički ljubitelj (ili: ljubitelj mudrosti bez kritičke pretenzije na mudrost) bilo kakvih objava i ideologija, pa onda, naravno, ni objava smrti, brzog kraja i apsolutnog početka ili uporišta s one strane. Takve objave nose u sebi metafizički ostatak koji filozofija mora uvek iznova da dekonstruiše.

Nevolja je u tome što filozof ne može da *za gotov groš* prihvati ni nešto što bi se nazvalo *smrt smrti*! Ili: kraj pozivanja

na kraj. Nije moguća *smrt smrti* jer se, time, afirmiše ono što se negira. To, bar kada je o umetnosti reč, nije moguće ne samo zato što bi bilo nedosledno (ako nije moguća objava bilo koje smrti, zašto bi, onda, bila moguća objava *smrti* samih objava *smrti*?) i ne samo zato što je (u vrednosnom registru svih mogućih objava) uvek moguće govoriti o *povratku pokojnika*, onoga čija je smrt objavljena – u ovom slučaju reč bi bila o povratku *slike* – nego i zato što smrt slike ima smisla samo ako podrazumeva kraj samozakonitosti umetničkog dela. A takvog kraja, jednostavno, nema. Pošto, bez *momenta* samozakonitosti, bez *čistog reza* o kojem je govorio Derida i koji se odnosi na ono *bez* sintagme *svrhovitost-bez-svrhe*, naprosto, ne bi bilo *umetničkog* dela. Pa budući da nikakvo delo (ili rad) ne mogu biti umetnost bez tog *bez*, iz toga onda sledi da ni umetničko delo/rad nije moguće bez momenta (koji nije nikada apsolutan) samosvojnosti-samozakonitosti-slobode. Nije moguća umetnost koja bi bila lišena, u sebi, onoga specifično umetničkog, kao što nije moguća ni apsolutna samosvojnost-samozakonitost-sloboda umetničkog stvaranja/rada *u svetu koji ne dopušta takvu slobodu*, odnosno kao što je nemoguća svrhovitost bez svrhe koja, naprosto, ne bi bila *nikakva* svrhovitost.

Prelaskom iz likovne samo-zakonitosti u ideološku drugo-zakonitost, kao i povratkom nazad – što je operacija koja postaje nužna onda kada se pretera u jednom pravcu! – još uvek se ne izlazi iz zatvorenog kruga metafizičkog diskursa, odnosno ne izlazi se iz diskursa o izvesnoj *zakonitosti*, izvesnom *nomosu*... Nismo li mi, u praktičkom (estetskom, etičkom, ekonomskom, političkom itd.) domenu naprosto *osuđeni* na taj diskurs?! Nije li diskurs zakonitosti naša metafizička presuda?

Danas su mnogi mladi ljudi skloni da za ono što im se sviđa kažu: "To je zakon!" Paradoks situacije je u tome što, iako metafizički diskurs (uključujući tu i priču o *smrti*) nama nije dopušten, mi, ipak, nemamo drugi jezik i druga sredstava, sem metafizičkih, da govorimo o vlastitoj uslovnosti?!

Taj paradoks je očigledan na primeru otkrivenja/objave smrti slike. U aksiološkom domenu smrt, naprosto, nije mogu-

ća, budući da njene pretenzije, da bi stigle do aksioloških učinaka, moraju, pre toga, da budu ontološke. S one strane naših vrednosnih/performativnih ustanovljenja realnog, smrt se uvek poziva na izvesno odsustvo kao strogu onto-teološku stvarnost (Stvar). Danas svuda oko nas ima *više nego ikad* (i mogli bismo reći – *previše*) slika (čak i ako zanemarimo one digitalne i pokretne) da bismo mogli s ontičko-ontološkog aspekta proglasiti njihovu smrt. Ali, iz istih razloga nije, videli smo, moguće objaviti čak ni *smrt* same *smrti*! Dakle, nemoguć je diskurs o kraju/smrti različitih objava/otkrivenja smrti. Umetnik će uvek nešto što je bilo pre njega smatrati – mrtvim. On na to ima pravo. Ako ni zbog čega drugog, onda zato što su u artistskoj praksi, paradoksalno, moguće i nemoguće stvari! Ali, s druge strane, smrt je ono presimbolički-realno kojim nikakva simbolizacija ne vlada, ili bar, ne vlada do kraja (do bola, do smrti!).

Tu zabranu metafizičkog poricanja metafizike Žak Derrida je formulisao na sledeći način: nemoguća je apokalipsa apokalipse (v. Deridinu malu, ali veoma važnu knjigu, koja je, srećom, na naš jezik prevedena: *O apokaliptičkom tonu usvojenom nedavno u filozofiji*, Oktoih, Podgorica, 1995). Dakle, u raspoložive apokaliptičke objave nije moguće uperiti, s nekog višeg (*meta*) stupnja, vlastite apokaliptičke pretnje (= objave kraja, svršetka, smrti) i zatim verovati da se, time, iz zagrljaja apokalipse jednom za svagda uteklo.

Dekonstruktivni pristup bilo kojoj objavi, pa onda i objavi *smrti slike*, ne podrazumeva puku destrukciju same te objave (ili: još jednu objavu smrti, još jedan apokaliptički diskurs). Mišljenje rAzlike ne pretenduje na uzurpaciju diskursa smrti. Dekonstruktivni pristup podrazumeva, samo, izvesno raz-uvravajuće razumevanje! – Nema smrti slike/slikarstva, ali nema ni smrti objava koje pričaju o toj smrti. Uvek će biti priča o kraju ili smrti "ovog" ili "onog". Pri tom, objava smrti je praktičan fenomen: ona je uslov *sine qua non* samog rađanja ili budućeg života! Ona je regulativno načelo promovisanja izvesnih vrednosti, neizbežna pretpostavka dinamičnog, životnog, vitalnog kretanja u savremenoj umetnosti. I tu se postavlja samo još pita-

nje: dokle će to biti tako? Dokle će umetničko kretanje biti zarobljenik heraklitovske dijalektike? Dokle će smrt biti *apokaliptička* cena koja mora da se plati da bi nešto bilo živo?

Derida nam, na poslednjim stranicama svoje knjižice *O apokaliptičkom tonu* sugerše ideju da različite apokaliptičke procese ne tumačimo počev od jedne van-apokaliptičke pozicije (jer takve nema: "svaki govor o apokalipsi je takođe apokaliptičan", 70) nego počev od izvesne apokalipse *bez* apokalipse. Naime: "Postoji jedna apokalipsa *bez* apokalipse. Riječ *bez* ja ovdje izgovaram u tako potrebnoj sintaksi Blanšoa, koji često kaže *X bez X*. Ovo *bez* označava unutrašnju i spoljašnju katastrofu apokalipse, obrtanje smisla koje se ne miješa sa najavljenom ili opisanom katastrofom u apokaliptičkim spisima, a da im pri tom ipak nije strana. Ovdje bi se radilo, možda, o katastrofi same apokalipse, njenom prevoju i njenom svršetku, jednom zatvaranju bez svršetka, jednom svršetku bez svršetka" (80). A sve to, razume se, *ukoliko* je tako nešto uopšte moguće!

Nažalost, teoretičari umetnosti imaju danas ozbiljan problem s krajnjim, apokaliptičkim tumačenjima veoma nezgodne, promenljive, skliske opozicije između autonomije i heteronomije. Ta opozicija se uvek nekako projektuje na odnos umetnost-stvarnost. Da li je moguće osloniti se, po Deridinoj preporuci, na tumačenja tog odnosa počev od odsutnog prisustva onoga kantovskog *bez* koje nije samo *bez-svrhe* nego je i *bez* izvesne apokalipse (te paradoksalne apokalipse *bez* apokalipse), *bez* koje nas uverava da je umetnost, ipak, najprimerenije posmatrati, promišljati, procenjivati u duhu (= konceptu) bezuslovne *otvorenosti* za njeno *bez*?!

Ako bi to bilo moguće, onda bi *otvorenost* za to *bez*, za taj nad-derminišući nedostatak (odgođenost, drugost) bio jedan princip koji nadilazi opoziciju autonomije i heteronomije kako se ona tradicionalno shvatala. Umetnost ne može da se *svede* na poslušnost ni prema svom ni prema tuđem zakonu ili, recimo, projektu. Ona, naravno, nije moguća bez poslušnosti prema zakonu/projektu i pre svega *svom*, ali, isto tako, nije svodiva na poslušnost. Jer njen zakon (bez zakona) je zapravo to *bez*, taj

rez uperen na drugo od svake previše učvršćene, usidrene, dobro centrirane poslušnosti. Ukratko, umetnost je uvek u poziciji otvorenoj za izvesno *bez*, poziciji koja nadilazi kako samozakonnost tako i, još više, (tuđu) drugozakonnost.

Eto zašto se za artističko *bez* može reći da je nešto *drugo*, nešto što će tek doći, ali što nikada ne dolazi do kraja, što se nikad u svom dolasku ne iscrpljuje kao pozitivno stanje, jer uvek delom ostaje u odgodi ili rezervi. To drugo dolaska/odgode je nešto što se značajno razlikuje od drugog zakonitosti ili drugozakonitosti (heteronomije) koje pripada determinaciji iz prošlosti ili iz tuđeg. Naime, dolazak/odgoda umetničkog, iako nikada ne ulazi do kraja (jer onda ne bi bila *odgoda*) u aktuelno polje umetnosti, ipak, u *meri u kojoj ulazi*, ulazi kroz osluškivanje i poslušnost koja se, zatim, konstituiše kao samozakonnost te umetnosti. Svrhovitost *bez* svrhe je nešto što otvara umetnost uvek za ono drugo koje nije drugo od umetnosti nego je drugo nje same u njoj samoj. Zato je umetnost, po definiciji, uvek druga ili, u protivnom, nije umetnost, brzo prestaje da to bude. Ukoliko je ideja smrti slike u jednom trenutku postala neophodna, da bi se otvorilo polje *drugog*, toliko je ona i nemoćna, jer druge slike (i pre svega: digitalne, pokretne) nisu drugo ili, bar, nisu *sasvim drugo* od slike. Pitanje je: da li nam *slike* (prizori) instalacija, performansa i virtuelne realnosti nude nešto što bi bilo sasvim drugo od tradicionalne slike, nešto što bi poništilo sopstveni trag? Odgovor na to pitanje je – *ne*. Ili ne bez onog *bez*... koje nije samo otvorenost za smrt nego i za jedno novo rođenje.

Spasonosni beg u kulturu

Ono najheteronomnije u svakom polju heteronomije je upravo – smrt! Ona je sasvim drugog svega živog i životnog, pa time i same umetnosti. Ali, ova radikalna drugozakonnost je, u isti mah, *mesto rođenja* drugog, druge umetnosti...

“Smrt je povezana s konstituisanjem simboličkog”, kaže Miško Šuvaković u katalogu za (tematsku) izložbu *Sinta-*

kse smrti koju je u saradnji sa 14. umetnika (reč je o Srđanu Apostoloviću, Milanu Atanaskoviću, Sonji Brisku Uzelac, Živku Grozdaniću, Siniši Iliću, Neši Paripoviću, Slobodanu Peladiću, Borisu Petroviću, Nikoli Pilipoviću, Vladanu Radovanoviću, Aleksandri Šaranović, Zoranu Todoroviću, Dragomiru Ugrenu i Mariji Vaudi) priredio u podrumu Konaka knjeginje Ljubice. Dakle, smrt je povezana s konstituisanjem simboličkog, mada, dodaje odmah Šuvaković: “simbolički nije izražena.” Smrt je, dakle, izvesno *ništa* koje ništi sve što dodirne ili što je već-dodirnula, tako da je uvek prisutna kao odsustvo ili pomak, prenos, transport, transfer, znači, metafora ili metonimija. U isti mah, ona je izvor apsolutne drugozakonitosti. U stvari, ona je jedini zakon Drugog ili, ako hoćete, sasvim-drugog, jedini zakon (*nomos*) koji režira našu svekoliku egzistenciju, računajući tu i onu koja se, oduvek, posmatrala *sub specie aeternitatis*. Takođe, smrt je, s pravom tvrdi autor *Sintaksa smrti*, “povezana s konstituisanjem simboličkog time što je ponuđena kao nedostatak unutar mreža simboličkog i simbolizibilnog.” Iz toga Šuvaković izvodi teza, u kojoj tvrdi da umetničko delo nije ništa drugo do uzorak kulture “*posredstvom koga se svedoči o OTPORU između simboličkih tragova kulture i nesimbolizovanog jezgra (smrti)*”.

U kulturi/umetnosti reč je uvek, o izvesnoj napetosti između moći i nemoći. To je moć/nemoć simboličkog u susretu sa *sasvim drugim* koje za simboličko ima značenje smrti. U pitanju je, pre, nemoć nego moć, nemoć de-centrirane i fragmentirane kulture, lišene jakog logocentričkog središta, njena nemoć da izađe na kraj s onim što je izraz krajnje heteronomije, dakle, s “nesimbolizovanim jezgrom” oličenim u samoj Smrti. Nije li posle smrti slike vizuelna umetnost prvi put na radikalna način u sebi samoj, u svojoj simboličkoj konstituciji suočena sa smrću? Sadašnja nemogućnost slike ukoliko je shvaćena na tradicionalan način, kao uzdignuta na stupanj dominantne, hegemonije slike sveta, predstavlja, čini se, uslov *sine qua non* novonastale, mnogo poštenije situacije umetnosti. To je situacija u

kojoj umetnost pred “nesimbolizovanim jezgrom” ne može više da se prekriva velovima iluzija i samozavaravanja...

Pa ipak, ostaje pitanje: na koji način je apsolutna drugozakonitost (smrti) povezana sa *simboličkim*, ako je ona, zapravo, simbolički neizreciva u umetničkom delu? Ako slika nije uspela da artikuliše, savlada ili pobedi smrt, nije li to onda neuspah čitave umetnosti? Smrt je radikalna heteronomija, ali, u istom mahu, ona je uslov-mogućnosti simboličkog. Ona je, dakle, nužno dvolična. Nje ima tek tamo gde ima kreacije, rođenja, gde postoji nešto takvo kao eros ili seks! Proliferacija života.

Suštinska *nekoherentnost* naše egzistencije potiče od smrti i jeste to što lebdi ne samo nad nama nego i nad čitavom umetnošću. Svakako, tu imamo i problem utehe. Šta god da nam umetnost govori o smrti, u najboljem slučaju to je *diskurs nekoherentnosti*. Sintakse smrti su sintakse neizrecivog koje će, ipak, morati da se iskaže i da, pri tom, ostane to što jeste, dakle – neizrecivo.

Smrt umetnosti, u svim apokaliptičkim diskursima, označavala je i kraj umetničke autonomije. “Na ovoj izložbi”, kaže M. Šuvaković, “nisu prezentovana autonomna dela umetnosti, već 'artefakti' koji imaju funkciju govora sasvim razlikujućih konstitucija identiteta unutar savremene postsocijalističke kulture.” U tom teškom kontekstu, nošenom mnoštvom ukrštenih značenja, nećemo izbeći pitanje: da li je kraj *autonomnih dela umetnosti* označava, ujedno, trenutak iskoraka u trijumfalnu drugozakonitost, heterologiju?

Umetnost se, tvrdi Šuvaković, premešta u kulturu, društvo, politiku, seksualnost, religiju. Da li i u Istoriju? I šta znači kultura/društvo/politika (itd.) bez Istorije. Da li je to neka heteronomija bez heteronomije? I, u sudnoj instanci, bez smrti? Kakva operacija je upad umetnosti u ono što je njoj oduvek bilo sasvim drugo? Nije li to upad u ništa koje nas ništi? Može li kultura da sakrije svoju heteronomiju? Na brdovitom Balkanu na početku XXI veka reč je o *post-socijalističkoj kulturi*. Ali, tu ostaje pitanje koje važi svuda: da li je reč o post-Istoriji? O kul-

turi izbrisane supstancijalnosti? Izbrisanih velikih priča i onto-teoloških alegorija? Pa čak i kulturi izbrisane smrti?

Nećemo se lako rešiti nelagode koju emituje problem samozakonitosti (ili autonomije) umetničkog dela (odnosno: *umetnosti*) onda kada ono stupa u heterogeni i heteronomni kulturni kontekst? Nije li iskorak iz autonomije (u kulturu) samo neka vrsta hegelovske negacije i, dakle, očuvanje na "višem stupnju" onoga što se "negira"? Ne bi li to bio samo još jedan "trik" modernosti? Taj iskorak podrazumeva, svakako, i iskorak iz Kantove ideje o umetnosti kao *svrhovitosti bez svrhe*. Imamo dakle jedan iskorak, samo: u kom pravcu? S kojom ciljnošću? Hoće li, time, umetnost dobiti neku višu svrhu, ovog puta *izvan sebe*?

Ambivalentnost smrti

Moderno doba je pad u svakovrsnu (jer, ima ih više!) heteronomiju doživljavalo, najčešće, kao klevetu! Ko će umetnosti spolja da propisuje *zakon*?! Uključujući tu i onaj najvažniji – zakon nužne smrti. Po Kantu, *ružno* je topos, mesto na kojem prestaju lepe umetnosti... Mesto njihove smrti. Ali, kada je ružno – ružno? Onda kada izaziva krajnje gađenje, kada je neukusno, degutantno, bljutavo, dakle, sama "bljuvotina" (Derida) ili *izbljuvak* i, možda, izmet, fekalija, ekskrement... U kantovskom sistemu vrednosti, Izmet nije nešto relativno-drugo ili relativno-heterogeno. On nije ni drugo-istog ni drugo-od-istog koje funkcioniše u nekom mikro-sistemu vrednosti (recimo, kao *praznina*) nego je *radikalno* drugo same vrednosti, njena – smrt. Naravno, moguća je estetika ružnog, čak i razno-raznih *bljuvotina* (koja je, po Deridi, zajedno s *afirmativno-estetskim* vezana u izvestan metafizički *čvor*), ali to je estetika koja bljuvotinu/ružno ili sublimiše ili progoni u izvesnu apsolutno-isključujuću-opoziciju. Zato, konačno, jedno *loše* (*bed*) slikarstvo ne može biti alibi za loše (*bed*) slikarstvo. Nego naprotiv: ono je potvrda za neophodnost dobrog slikarstva, čak i kada se to dobro slikarstvo profiliše kao *loše*! Pa ukoliko neko jednu

vrednost ne doživljava kao vrednost, ako je uzima u obzir samo s njene *loše* (bed) strane, onda ona, za njega, nužno postaje izvestan – ekskrement. Nešto nepodnošljivo drugo.

Verujem da je to, ipak, zakon (*nomos*) po kome je *bljuvotina* ono apsolutno-drugo umetničkog ili, što se svodi na isto, da je ona smrt umetničkog. A možda i kulture. Tako da kraj/smrt autonomije umetnosti nikada neće biti isto što i apologija *po sebi* i *za sebe* (na taj momenat treba obratiti pažnju!) datog *povraćanja*. U *bljuvotini* uvek ćemo videti izvesnu doslovnu smrt umetnosti. (Mada svako će imati pravo da nju prepozna na svoj imperativan način.) Kad je reč o kraju autonomije, to podrazumeva, rekao bih, samo njenu *simboličku* (ne i doslovnu) smrt. Ova razlika se čini aposlutno neophodnom, jer proizlazi iz same razlike između drugog i sasvim drugog.

Kantova ideja o *svrhovitosti bez svrhe* je, zacelo, ekvivalentna Bodlerovom *l'art-pour-l'artizmu*, baš kao što je *svrhovitost sa svrhom* ekvivalentna *instrumentalizmu*. Međutim, u praksi moderne umetnosti ove opozicije nikada nisu bile čvrste i fiksne. Problem je u tome što je samocelishodna, samoreferentna umetnost često htela da se potvrdi kao prethodnica, kao inovacija koja u svom radikalizmu čak i samu sebe pretiče... pošto svaka objektivacija moderne (ukoliko ima strukturu prethodjenja) uvek, pre ili kasnije, pada u horizont istorije, odnosno heteronomije: ostarelog, premorenog, oveštalog zakonodavstva.

Smrt je oduvek bila druga, ukleta strana umetnikove samozakonitosti. Svako samoozakonjenje je, pre ili kasnije, padalo u zagrljaj smrti. To je paradoks moderne produkcije: simbolička smrt je njen, takoreći, prvi pokretač. Načelo nužnog propadanja radi dobrobiti Novog... Neminovna produkcija trošenja, škarta, otpatka. Momenat proizvodne potrošnje. Momenat koji pribavlja svakoj svrhovitosti bez svrhe uvek, fatalno, neki viši nalog, neku višu svrhu! Iliti: zadatak koji se sastoji u tome da ona mora nešto da dokrajči, dovrši, odgurne u stranu, ne bi li sebi pribavila životni prostor. Pri tom, umetnost umire istog trenutka kada se zarobi u sopstvenom nalogu, a opet, bez naloga ne bi znala ni da je bila živa. To je, u stvari, paradoks modernosti.

Produkcija autonomije, čak i kada se događa na poprištu bitke za svet, profiliše se kao pad u rutinu, konvenciju i, zapravo, drugozakonitost kojom komanduje Smrt. Čini se da život u svetu nije *otvoren* za svrhovitost bez svrhe. Ni jedna avangarda neće uspeti da *dovrši* svoju utopiju. Život, u svom prljavo-sebičnom, samoživom i samoljubivom realizmu, zapravo, ne trpi umetnost, kao što ni umetnost ne trpi njega. Ali život ne trpi umetnost zbog njene *bezočnosti* koju *ne razume*, zbog njene bezobzirnosti, samodovoljnosti, narcisoidnosti i, ukratko, samozakonitosti. Može li kultura, kao jedna običajnost, tradicija i trag, da pomogne da se umetnost lakše približi životu? To nije lako pitanje. Zašto bi tzv. *sadašnji život* trpeo umetnost koja se utapa u kulturu? I najzad, zašto bi umetnost trpela kulturu koja se utapa u sadašnji život?

Nezgoda s *kulturom* je u tome što je ona skroz-naskroz ambivalentna. Ona je jednom nogom u heteronomiji sveta (ili: života), a drugom, u heteronomiji prestupa u kojoj se identitet “artefakta” uspostavlja kao nemoguć, kao odnos prema nemogućem, dakle, kao smrti. Ja je drugi kao smrt, dakle, nema autonomije mog “ja”, nema mene-umetničkog-dela, ima samo smrti, a tu gde ima smrti tu nema umetnosti, pa, prema tome, nema ni umetnika, onoga koji bi mogao tu bilo šta da indeksira. Sem očajanja. Pošto je smrt uslov simboličkog, ali je i njegova smrt! Zato je ona uslov uspeha/neuspeha simboličkog. Dakle, jezika. Dakle, kulture.

Jedna od Šuvakovićevih teza (iz kataloga) glasi: “*Iza privida koje artefakti kulture nude i time obećavaju umetnički idealitet ili autonomiju umetnosti, kriju se pitanja o neuspehu simbolizacije smrti, a ta pitanja su pitanja o samoj kulturi.*” Ova teza ponajbolje sažima dileme o kojima je upravo bilo reči. Artefakti kulture, dakle, (uvek?) *prividno* nude i obećavaju umetnički idealitet (ili: identitet). Ali, ta pojavnost/privid nema iza sebe nikakvu korektivnu suštinu/dubinu. Jer, upravo iza sebe krije – neuspeh. Kakav neuspeh? Neuspeh simbolizacije, neuspeh svakog čina koji teži da savlada, potčini ili pokori Smrt. Onu Smrt koja omogućuje samu simbolizaciju tako što joj, uje-

dno, postavlja – apsolutnu granicu. Simbolička vrednost je moguća, živa, životna, samo zato što je smrtna ili uvek-već-mrtva! Dok smo još mladi ovo možemo lako, suviše lako, da podnesemo...

Ipak, ma koliko to neugodno zvučalo, moraćemo uvek iznova da se vraćamo pitanju o nužnoj drugo-zakovitosti umetnosti, shvaćenoj kao nešto što se koreni i raskorenjuje u Smrti. Rekli smo već: heteronomija je, naprosto, nesavladiva. Smrt je, u isti mah, uslov mogućnosti (simboličkog) i uslov nemogućeg. To nas vodi “poslednjem” pitanju: da li je, možda, umetnost moguće misliti i s one strane opozicije autonomija-heteronomija? Da li je moguće osloboditi umetnički-novo (inovaciju) od ove paradoksalne upletenosti u opoziciju samozakonite umetnosti i drugozakonitog sveta? Odmah ću reći: ne, to nije moguće! I to je, upravo, naš problem. Bilo bi suviše lepo kad bismo mogli da se otarasimo opozicije heteronomnog/autonomnog. Ali to je samo jedna od brojnih metafizička opozicija (pored, recimo: lepog/ružnog, dobrog/zlog, istinitog/lažnog itd.), unutar kojih živimo i umiremo, a da, pri tom, ne znamo zašto!

Hoće li *upad* umetnosti u sopstveno okruženje/kontekst, to prekoračenje sebe same, odnosno njeno utapanje u svet i kulturu, o čemu s pravom govori Šuvaković, konačno rešiti problem koji proizlazi iz još nerešene napetosti između autonomije i heteronomije u domenu umetnosti? Hoće li umetnost ikada izaći na kraj sa zakonom Drugog? I gde bi, onda, tu bio kraj? Ogromna važnost Šuvakovićevog teksta *Sintakse smrti*, zacementirana u odgovoru na ovo i slična pitanje nego u samom postavljanju pitanja. Ipak, u tom tekstu nalazi se i nagoveštaj izvesnog rešenja tog temeljno nerešivog problema drugozakovitosti i samozakovitosti. Naime, na jednom mestu Šuvaković kaže: “Istorija transfiguracija od umetnosti do kulture ima internacionalne (globalne), transnacionalne (nomadske) i lokalne (geografske) istorije koje se mogu identifikovati karakterističnim *prošivnim bodovima* (*point de capiton*): obrtima umetnosti u kulturu i pokazivanjem kulture kroz 'brisane tragove' umetnosti!” Nije li tu

reč, u stvari, o *prepletu i zapletu između heteronomije i autonomije*?!

Svakako, i kod heteronomije i kod autonomije, pa najzad i kod njihovog prepleta reč je o izvesnom zakonu (*nomosu*). I, prema tome, nije reč o hiru ili proizvoljnosti. Mada autonomija ima za nužnu pretpostavku *neuslovljenost* (prirodom, drugom prirodom, običajnošću, tradicijom itd.) ili *indeterminisanost*, dakle, spontanitet koji može da liči na proizvoljnost. Ali, i u najvećoj spontanosti, upravo, postoji neki red i zakon! Makar to bio *zakon* (ograničene, disciplinovane) proizvoljnosti. Konačno, u umetnosti proizvoljnost-*bez*-zakona se, pre ili kasnije, preobražava u ono potpuno tuđe umetnosti i zapravo se izjednačava s radikalnom heteronomijom. Proizvoljnost bez zakona je *nesvrhovitost* bez svrhe! Dakle, nije umetnost. Prejaka autonomija završava u prejakoj heteronomiji. Umetnost je oduvek bila izvestan štep ili šav između same sebe i sveta. Ona je (bila) *prošivni bod* između spoljašnje i unutrašnje zakonitosti, i zato uvek i neka *nomo*-logika. Mnogo kasnije postala je i *nomado*-logika. Sada je, međutim, i logika multi-kulturalnosti i inter-kulturalnosti. A možda ti obrti, danas, teško mogu i da se misle u svojoj artistsčkoj/estetskoj smislenosti? Možda je potrebno još jednom sačekati da Minervina sova izađe u nekom predvečerju, čiji nadolazak se još ne nazire?

Ikonoklazam danas

Neophodnost razloga – Isključenje kritike –
Bezrazložna smrt slike – Paspартu starog sveta – Slikovni obrt –
Glup kao televizija

Neophodnost razloga

Kako je moguće da se danas u sferi visoke umetnosti smatra sasvim normalnim objava i, zatim, ritualno procesuiranje *smrti* slike/slikarstva? Ta objava i to obećanje poprimili su značenje prvorazredne činjenice savremene vizuelne umetnosti. Pa ipak, u tvrdnji o smrti slike ima nečeg ne samo nužnog nego i nemogućeg. Svako ko se na ovaj ili onaj način bavi “likovnom” umetnošću morao bi da o toj ambiviolentnosti (nemogućeg/nužnog) sebi stvori izvestan *koncept*. Doslovna slika umire, ali metaforička nadživljava i povlači za sobom problem srodnosti i nasleđa. Možda nas aktuelni trijumf oslobođene i, čak, tehnološki razobrućene vizuelnosti prebrzo oslobađa od odgovornosti za pomenuto nasleđe koje je, bez sumnje, nasleđe onog *specifično likovnog*?! Dilema se nećemo lako rešiti. A ključna dilema je ona koju je na precizan način formulisao Žarko Paić u svom tekstu *Dekonstrukcija slike*: „U središtu novoga pristupa fenomenu vizualnosti kao temeljne oznake za doba medijske prisutnosti nalazi se pojam slike. Unatoč jasnom ograđivanju mediologije, kao jedne od pomoćnih post-znanosti, koja spaja povest umjetnosti, filozofiju, sociologiju i različite kulturalne znanosti, od tradicionalnog (metafizičkog) pojma slike pripadne umjetnosti, još je uvijek krajnje otvoreno je li 'nova slika' u digitalnom okruženju savremene kulture uopće još slika ili nešto posve drukčije“ (v. časopis Zeničke sveske, decembar 2007, str. 15-

46). Na ovaj kontekst se nadovezuje pitanje kojim ćemo se u ovom odeljku baviti: da li nešto od „stare slike“ nadživljava, preživljava, opstaje u „novoj slici“ ili se, naprotiv, mora reći da se realitet sve dominantnije digitalne vizuelnosti ideološki hrani neizbežnom apokaliptičkom vizijom smrti stare ili doslovne slike?

Šta savremenicima “smrti slike” ili, još bolje, *izgona* (da li je ta reč prejaka?) slike iz (legitimnih) artističkih prostora, znači reč *smrt*? Da li to značenje ima bilo kakav dublji umetnički, estetski ili filozofski smisao? Zdravorazumski posmatrano, *smrt* označava *odsustvo* (danas bi se, možda, moglo reći – *Cunami*) slike iz najznačajnijih savremenih art-galerija. Pri tom, naravno, uvek će biti i onih kojima će to da se ili dopada ili ne dopada. I tu je, na prvi pogled, sve jasno. Samo, da li je baš tako? Filozof zna da je neophodno biti oprezan s jasnoćama koje nudi zdravi razum. Možda sintagma *smrt slikarstva* ima jedno (u odnosu na zdravorazumsko) mnogo dublje i, zapravo, opasnije značenje?!

Svakako, moguće je govoriti o (povremenom) procesu vraćanja slike ili obnove slikarstva... Ipak, mnogi će tu “obnovu” da protumače kao deo agonije... Zato su danas institucionalno nametljive i takoreći samorazumljive težnje za daljim potiskivanjem slike. Ovde se neće razmatrati pitanje: da li je to težnja koja će da pobedi? Kao ni pitanje: da li je, u tom kontekstu, reč *pobeda* uopšte dobra reč? Filozof umetnosti nije prorok, niti je dužan da, u vezi sa postojećim tendencijama, pravi generalizacije, ustanovljuju “generalne sindrome” (mada *može* da se upušta u tu vrstu *opklade*!). On se, samo, pita za smisao neke pojave i, u ovom slučaju, pojave nečega takvog kao *smrt*. Zaista, da li ima *smisla* govoriti o smrti slike/slikarstva?

Progonstvo slike/slikarstva iz savremene umetnosti efekat je izvesnog ideološkog verovanja koje je danas institucionalno ukorenjeno i veoma rasprostranjeno. To su, zacelo, elitna ili avangardna uverenja, ona koja praktički i duhovno prethode, prednjače. Ipak, kako i zašto je u tim dobro institucionalizovanim ideološkim uverenjima došlo do radikalnog po-

tiskivanja slike? Da li su shvatanja o kraju slike opravdana, smislena, racionalna ili su nekritička, sektaška, dogmatična? U rezervi, naravno, ostaje i pitanje: nije li istina o smrti slike mešovita, kontradiktorna i ambivalentna?

Sva ta pitanja se mogu svesti na jedno, osnovno, koje je pitanje o razložnosti: s koje tačke gledišta bi se jedna smrtna presuda mogla smatrati razložnom? I zatim: da li smrt slike znači i smrt likovnog, s ciljem da na mesto likovnog stupi *vizuelno*? Pitanje koje se odmah nameće glasi: šta ima vizuelno što nema likovno? Možda je vizuelno širi pojam, samo taj pojam, ipak, ne ukida u sebi dimeziju likovnog. Sfera vizuelnog ne ukida ikonosferu. Da li je, u artu, razložno moguća vizuelnost bilo koje vrste a da ona, pri tom, potpuno izbriše ili poništi u sebi svaku likovnost? Možda je razložno reći da likovnost više nije prva, ali, makar ona bila i poslednja, taj obrt ipak ne bi značio da nje više nema?! U izvesnom smislu, to je pitanje nasleđa. Nešto od slike i likovnog ipak ostaje. Sastavni deo pokretnih slika su, bez sumnje, nepokretne slike... One „neprimetno“ vrše likovnu funkciju. Kao što dizajn (oblikovanje ili vizuelno oblikovanje) vrši funkciju u ready-madeu i instalacijama, funkciju koja se uklapa u širi sklop unutar kojeg se ona *reorganizuje*.

Naravno, neko bi mogao reći da je bespredmetna čitava diskusija, kao i sam zahtev da se za smrt slike polože računi/razlozi. U umetnosti, naime, Stvari idu svojim, dakle, umetničkim tokom... I to je sasvim u redu. A opet, umetnost ne može da sakrije svoje razloge. Ako razloga ima, njih ima na nekom mestu. O kakvom mestu je reč? U kom diskursu/konceptu umetnosti-izvan-slike ta razložnost (novog *početka* u vizuelnoj/likovnoj umetnosti, jer o tome je zapravo reč) može da na adekvatan način progovori? Pretpostavka je da, ako ne pre ili za vreme artistskog gesta, taj razlog može i mora da progovori posle njega. Dakle, čak i ako prihvatimo opuštenu ideologiju koja glasi *laisser aller*, ipak razložnost se, pre ili kasnije, pomalja kao zakon i prisila. Svaki ikonoklazam je zakonit u meri svoje razložnosti. Eto zašto je neophodno upitati: pod

kojim uslovima, gde i kad je postao moguć ikonoklastički govor o slici (grč. – *eikōn*), o njenoj *smrti*? Konačno, u kom vrednosnom ili simboličkom registru ta, bez sumnje, *apokaliptički* nadahnuta priča ima dovoljno opravdanja? Recimo, neki viši, dobro utemeljeni i možda onto-teološki razlog?

Isključenje kritike

Pre smrti slike/slikarstva *kao događaja* nije bilo moguće da ne postoji njena kriza, agonija. Da li je ta kriza, u istom mah, najava kraja umetnosti? U to je Hegel želeo da nas uveri. Kriza slike podrazumeva ne samo krizu nego i kraj same umetnosti. U modernosti je, ipak, bilo i drugačijih shvatanja krize: iz nje se uvek rađa nešto novo. I zašto da ne: nova *umetnost*. Sve što u modernosti nastaje, nastaje kroz takvo dijahronijsko smenjivanje kriza i inovacija. Najzad, strukturalizam je otvorio novu interpretativnu mogućnost, po kojoj pitanje o krizi slike nije pitanje o istorijskoj dijahroniji nego o sinhronoj poziciji tradicionalne (klasične i moderne) umetnosti u polju svog događanja. U svakom slučaju, pitanje o krizi (slike, umetnosti) nikada nije sasvim jednostavno pitanje. Mi danas znamo da je za to pitanje od odlučujućeg značaja bio jedan događaj: pojava *ready madea*.

Onog trenutka kada je, s pojavom *ready-madea*, uspostavljen novi artistski prostor, prostor izvan slike, tada postaje moguća i sama objava *smrti slike u savremenom smislu*. U istom mah, to je bio događaj ireverzibilnog bekstva iz prostora slike (= belog platna) u neke druge prostore. Naravno, mi znamo da Dišanov *ready-made* pripada *istoriji slikarstva* (= onog postava likovnih umetnosti u kojem slika ima privilegovanu poziciju), iako je u toj istoriji subverzija ili strano telo. U stvari, u prvom mah je izgledalo da *ready-made* predstavlja samo unošenje spoljašnjih predmeta u galeriju... ne i iskorak ili bekstvo izvan (bilo čega). Pa ipak, tim gestom je nepovratno *nagovešten* istup iz tradicionalnog postava likovnih umetnosti koji se simbolizuje ne toliko pozicijom galerije koliko (privilegovanom) pozicijom

slike. Samim nagoveštajem tog istupa/prestupa nagoveštena je i opšta mogućnost osvajanja novih artistskih prostora.

Ali, iskorak iz slike nije mogao da ne prođe *bez otpora*. Dišanov dadaistički instikt je išao prkosno u susret tim otporima. Zato, najzad, i sam iskorak iz slike nije mogao da ne bude otpor uperen protiv otporâ koje pruža (tradicionalno) slikarstvo. Nije li ova antitetika otpora pravi razlog što se u genezi arta opozicija slika/prostor-izvan-slike profilisala kroz smrt ove prve? Možda je smrt slike, u stvari, rezultat jednog opravdano prisutnog *neurotskog čvora*?

Umetnici su uvek osećali otpor prema razmišljanju o opravdanosti umetničkog gesta, naravno, *ukoliko to razmišljanje nije bilo njihovo*. Otpor prema tuđem razmišljanju velik je i onda kada se u javnom prostoru konfrontiraju različita artistska shvatanja, strategije, „izmi“. Pri tom, za shvatanje tog otpora paradigmatičan je odnos između umetnika i kritičara. Gaetan Pikon na samom početku knjige *Pisac i njegova senka* tvrdi: „Tradicionalan je prezir umetnika prema kritičaru. Taj prezir je iskonski...“ On dolazi otuda što umetnik ne samo što veruje da zna nego što zaista i zna, i to *jedini*, kroz šta je sve prošao za vreme stvaranja svog dela... Eto zašto je umetnik potpuno nesklon da veruje kako stvaranje arta može da budu valjano procenjeno izvan njega samoga. Odbijanje tuđeg mišljenja je, iz tog razloga, skoro obavezan/obavezujući momenat kodifikacije umetničkog stvaranja. Bar *tradicionalni* umetnik stvara tako da ga se, u isti mah, ne *dotiču previše* tuđa mišljenja. Ovaj „zakon“, čini se, važi i danas, u dobu vizuelne-umetnosti-koja-govori (u kojoj je prisutna izvesna priča/konceptualnost). U stvari, danas on važi čak i više nego što je važio u dobu neme-umetnosti. Jer, kao što slici (sa stanovišta slikara) nije potrebna reč da bi se u njoj bilo šta objasnilo, tako i sadašnjoj vizuelnoj umetnosti nije potrebna nikakva kritika i kritičko vrednovanje (sem, naravno, „prijateljsko“ ili „apologetsko“), pošto bi ova umetnost trebalo da može sopstvenim diskursom/konceptom da odredi uslove vlastitog postojanja. Svako (kritičko) mešanje u taj posao bi se,

onda, moralo smatrati sknavljenjem *samozakonitosti* umetnikovog rada.

U stvari, ikonoklazam, onako kako funkcioniše u umetnosti, uvek je bio svojevrsna uzurpacija stvaralačkog iskustva koje, svojom ekskluzivnošću, potiskuje ne samo prethodno likovno iskustvo nego i kritički odnos. Ekskluzivnom razložnošću svojih razloga, koji su uvek Prvi, art, jednostavno, isključuje kritiku. Ali, šta znači – *isključuje*? To najpre znači *ne uključuje*: ne uključuje u vlastiti horizont, vlastitu vizuelnu sferu. Naravno, deobe koje su se, putem istorijske primene načela ikonoklazma, proizvodile mogle su da bude mekane ili tvrde, tolerantne ili agresivne. Ikonoklazam kojim je obeležena konceptualna umetnost i, naročito, trend u njoj koji je težio potpunoj dematerijalizaciji umetnosti, mogao je da izgleda, zbog svoje radikalnosti, posebno agresivan. Ali, on to nije bio ništa više od bilo kog, recimo, avangardističkog ikonoklazma. Međutim, konceptualna umetnost je bila, posebno kod nas, dugi niz godina potiskivana od strane institucionalno privilegovanog, konzervativnog slikarstva, tako da je njen ikonoklazam, na kraju, rezultirao izvesnim radikalizmom koji za sliku više ne želi ni da čuje. Ipak, pokazalo se da slika i koncept nisu nepomirljive suprotnosti. To je na možda najuverljiviji način pokazao Goran Đorđević svojim radovima/kopijama koje je potpisao pseudonimima/imenima slavnih modernih slikara... Ali, ne samo on. U praksi je, reklo bi se, moguće „sve“. A to znači da ni jedno stanje nije definitivno, da negacija drugog ne donosi ovekovečenje bilo kog „identiteta“. U isti mah, to ne znači da nije moguće nešto negirati ili odbaciti, već samo znači to da ni jedno odbacivanje *nije sudbina*, da *nije definitivna* priča... Pa šta je onda ikonoklazam ako nije sudbina? Ako u njemu ništa nije *fatalno*? Možda to može da se objasni *slikom* junaka iz crtača, mačka Džerija, koji pada i razbija se u paramparčad, da bi, ubrzo, ustao i nastavio svoju jurnjavu...

Bezrazložna smrt slike

U jednoj anketi čije osnovno pitanje je bilo: “Šta je pop-art?” (Art News, novembar 1963), Roj Lihtenštajn je, distancirajući se od moderne umetnosti koja se “hrani sama sobom” i koja je “utopijska”, rekao: “Pop-art gleda napolje u svet; izgleda da on prihvata svoju okolinu, koja nije ni dobra ni loša, već drugačija – jedno drugo stanje duha.” Pop-art je, bez sumnje, jedan značajan oblik iskoračenja *izvan*... kao i način da se problematizuje sam identitet (postav, sistem) likovne umetnosti. Uostalom, umetnost je *oduvek* dovodila u pitanje vlastiti identitet. Samo veoma, veoma – sporo. I to se, uglavnom, dešavalo unutar slike kao (privilegovane) slike sveta. Onda je nastupilo ubrzanje koje je umnožilo i, u isti mah, učinilo nepreglednim različite oblike iskoračenja.

Gde god i u kom god obliku da je identitet umetničkog dela bio usidren, dolazilo je do njegovog razbijanja, kao ljuske od jajeta, i bekstva *izvan*, u drugo. To je, na kraju, u jednom značajnom eksperimentu, dovelo do dematerijalizacije umetničkog predmeta. Reč je o proceduri koja je kulminirala u konceptualnoj umetnosti. Zasluga te umetnosti bila je u tome što je ona prostor *izvan* slike proširila *rečima*, tj. nije ostala samo kod *ready-madea*, već je učinila *legitimnim* prisustvo (konceptualnog) govora u artu. Naime, pojava koncepta dovela je do toga da prostor *izvan* slike dobije jednu idejnu/duhovnu dimenziju u kojoj se, najpre, insistiralo na samoopravdanju, odnosno na implicitnom ili eksplicitnom samodefinisanju arta. Proboj koji je napravila konceptualna umetnost mogao je da se opravda samo njim samim. Samodefinisanje je bilo potvrda samozakonitosti umetničkog dela, ali na jedan sasvim drugačiji način nego što je to rađeno u prethodnoj, *slikarski* profilisanoj modernosti. Dematerijalizacija arta bila je gest kojim se naglašava raskol ili rez između neme umetnosti (koja, u najboljem slučaju, nudi kodifikovane ideje) i umetnosti koja (konceptualno) govori. Time je, takođe, nagovešteno novo uporište, novi, reklo bi se radikalni početak arta. Paralelno s jezičkim obrtom u filozofiji postalo je moguće govoriti o jezičkom obrtu u umetnosti.

Danas se destrukcija ili, bolje, dekonstrukcija (jer destrukcije strogo uzev nema) tradicionalnih uobličenja umetničkog predmeta profiliše na više različitih načina unutar kojih ne postoji privilegovani, carski postupak. Naravno, uvek je reč o iskoraku iz imanencije koja je imanencija slike ili njene *povlašćene* pozicije. Svoju povlašćenost slika je crpila iz svoje *neme*, ali savršeno *rečite* vizije. Upravo zbog te *neme rečitosti*, ona je bila simbolički privilegovano tlo na kojem je likovna umetnost mogla da se uzgaja kao biljka koja se “hrani sama sobom”. Ali, onog trenutka kada se pojavila rečitost rečitija od njene nemosti – što je za tradicionalnu sliku uvek bilo nezamislivo – pokazalo se da tradicionalno shvaćena samozakonitost (ili: autonomija) likovnog dela postaje suviše zatvorena, nedovoljna, skućena... Smrt slike predstavljala je kraj *te* samozakonitosti, ne i samozakonitosti *kao takve*. Ubuduće, štafetu *nomosa* preuzima umetnost izvan slike...

Pri tom, ostaje problem: šta nam zaista donosi taj „spasonosni“ (sa ili bez znaka navoda) iskorak iz slike? Da li je on nešto što je danas samo *po sebi* razumljivo, bez bilo kakvog *zašto* i *kako*? Jedno je sigurno: ukoliko ne znamo razlog i svrhu tog iskoraka, onda je svaki takav gest opterećen naivnošću! Ma koliko da je *konceptualan*, on bi, u stvari, bio lišen koncepta! Neko bi rekao da je prelaz likovnog središta u prostore i prostranstva izvan slike naprosto neumitan, odnosno stvar izvesnog automatizma – desilo se... i sad – šta je, tu je! Ali, s druge strane, znamo i to da danas više nije prihvatljivo staro pravilo o gluposti slikara, koje je inkriminisao još Dišan. Likovnost s *obavezujućim konceptom* je likovnost koja govori, koja nije više *nema* i koja bi, svakako, htela do bude veoma pametna Stvar. Da li ona sebi može da dozvoli naivnost? Ili bilo kakav automatizam, bilo kakvo *laisser aller*? Svakako, *ne*. Iskorak iz slike je zakonodavna procedura samo ukoliko u sebi sadrži dovoljan *razlog* ili, što se svodi na isto, ako poseduje nekakav (zakonodavni) koncept.

Da bismo se prepustili iskoraku iz slike kao spontanom fluksu samog arta, trebalo bi da postoji neko jedinstveno načelo

transformacija koje bi taj „iskorak“ nosilo. U tom slučaju bi iza diskontinuiteta (i otpora) postojao jedan primarni kontinuitet koji osigurava prelaz iz jednog u drugo stanje, od slike ka reči. Samim iskorakom *nema rečitost* slike prestaje da bude nema i postaje nešto drugo, ali ne sasvim drugo, jer sada takođe imamo izvesnu *rečitost*, ali onu kojom komanduje živa reč. Dakle, razlika između reči i slike postoji, samo što ona nije apsolutna, kao što, uostalom, nije ni zanemarljiva. Evo kako to vidi jedan savremeni autor. „Jedan od depresivnijih prizora u savremenoj istoriji umetnosti jeste grozničava pomama za ustanovljenjem nekog vrhunskog termina (diskurs, tekstualnost, *semiosis* i kultura su samo neki od potencijalnih kandidata) koji bi razrešio misteriju vizuelnih iskustava i reprezentacije i raspršio razliku između reči i slike. Održavanje, pa čak i strogo nadgledanje ove granice stoga predstavlja koristan zadatak ukoliko se sprovodi u duhu poštovanja prema razlici“ (v. zbornik: *Kritički termini istorije umetnosti*, Novi Sad, 2004, str. 79-80, tekst V. Dž, T. Mičela „Reč i slika“). *Vrhunski termini* koje ovaj autor pominje (počev od termina *tekstualnost*) u mnogome već sadrže u sebi tu osetljivost za razliku na kojoj on insistira. Ali, pojam *smrti* je granični pojam te i svake razlike. Jer smrt nije drugo nego sasvim drugo. Zato kada ona operiše unutar neke opozicije, tada jedan član te opozicije biva uništen, a drugi apsolutizovan. Pri tom, i apsolutizacija je samo jedna druga vrsta smrti. Nikakav spontani fluks umetnosti ne može da objavi smrt bilo čega, a da u isti mah ne nagovesti i smrt vlastite pozicije.

Da li to znači da ritualno institucionalizovani otpora prema slici danas ne nudi nikakav, ni glup ni pametan razlog/koncept? Kao što ni ritualno institucionalizovani povratak slici (ovog puta digitalnoj) ili „slikovni obrt“, o kojem ćemo još govoriti, takođe ne nudi nikakav razlog/koncept?! Konceptualna umetnost je takve razloge nudila sve dok nije i sama postala važna kulturna institucija. Praktična inercija, strogo uzev, ne traži razloge da bi se upustila u isključenje drugog; ne, ona to drugo, jednostavno – isključuje. Njeno delovanje je bezrazložno-zakonodavno. Kao delovanje suverene

sile. Tako da je tu, zapravo, reč o Stvari izvesne prakse o kojoj ne treba razmišljati, i, pravo govoreći, ni ne razmišlja se. Možda je taj otpor posledica jedne opštije činjenice, da mi, u stvari, živimo u civilizaciji u kojoj se pojavljuju razno-razne *objave smrti*, pa se, tako, na isti način objavljuje i smrt slike/slikarstva. A opet, ta objava nije bezazlena ili slučajna stvar, niti je nusprodukt jednog produktivnog kretanja... Ona je, naprosto, problem za mišljenje. Ona, svakako, dovodi u pitanje *tradicionalni* poredak i status likovne umetnosti, dovodi u pitanje modernost koja u trenutku kada je u sebi reflektovala poziciju apsoluta, samim time je objavila – bez objave ili prećutno – sopstvenu smrt. Ali ta objava, lišena upitnosti i koncepta, nije ni mogla da se obavi, budući da je nalik nekom naturalističkom procesu. Najzad, treba imati u vidu i to da procedura usmrćenja slike nije sasvim nova stvar. Mi znamo da je kod starih ikonoklasta nemogućnost slike (ikone), u stvari, bila nemogućnost njene božanske razložnosti ili celiskodnosti.

Paspartu starog sveta

Razdoblje posle modernosti, međutim, nudi jedan *novi* ikonoklazam. Pri tom, nedostaju samo novi onto-teološki razlozi za odbijanje slike! Dišan je tvrdio da, kad je stvarao *ready-made*, u tom činu “nije bilo namere da objašnjavam. Ikonoklastička strana toga je bila mnogo značajnija. Eto, impresionisti su bili ikonoklasti za romantičare, a fovisti za impresioniste, kubisti opet za foviste. Tako, kada sam ja pristigao, moja idejica, moj ikonoklastički cug, bio je *ready-made*” (sećanja i razmišljanja objavljena u *Art in America*, juli-avgust, 1969; v. u “Likovnim sveskama”, Beograd, 1996. god., 1-2). Da li za čitavu likovnost-izvan-slike moramo danas reći da reprezentuje samo jedan ikonoklazam bez *zašto*, bez razloga i objašnjenja? Nevolja je u tome što se pitanje *zašto* uvek, implicitno, krije u nekom *zato*, u odgovoru bez pitanja. Ako već implicitno postoji, onda, onto-teološka figura iskoraka iz slike

neće moći dovoljno dobro da se sakrije. Ona će, pre ili kasnije, da proviri iz umetničke prakse.

Neko bi mogao reći: ipak, ipak, slika je preživela, do-
duše ne u svom doslovnom (= slikarskom) značenju nego u
metaforičkom, kao prenosna, pokretna, medijska, ekranska, dig-
italna... I to ne bi bilo sporno. Ali, rađe se upitajmo: zašto je
digitalna slika preživela, a slikareva – nije? Zašto je prenosna
slika preživela, a doslovna – nije? Možda je odgovor upravo u
tome što prenosna/digitalna slika i nije u pravom smislu slika
nego je, danas bar, neka vrsta realnosti. Kakve realnosti? Bez
sumnje *virtuelne*. Te realnosti koja je, sada, viša od *doslovne* re-
alnosti (ako takve još uopšte ima). Možda je slika (u doslovnom
smislu) umrla upravo zato što nije bila u stanju da se ponovo
rodi kao virtuelna realnost? Ubuduće, i sama umetnost-izvan-
slike (ili: instalacija, performans, ekran itd.) postoji kao ono
stvarno u stvarnosti *tek ukoliko je* zabeležena, zapisana, us-
likana, oličena u pokretnim slikama “virtuelne realnosti”. Pri
tom, ikona je postala puka fikcija ili nešto što je izgubilo svoju
umetničku funkciju, zato što ona povlači za sobom postojanje
realnosti koja ostaje izvan, na distanci, takoreći otuđena. Pa ako
se taj gubitak ikone zaista desio, onda je s njime, čini se,
izgubljena i funkcija “otkrivanja i objavljivanja skrivenih
stvari”, kako bi rekao jedan teolog. Slika/ikona više ne otkriva i
ne objavljuje ništa. Njena fikcionalnost postaje neutešno prazna.
Ili nam, bar, to tako izgleda sa stanovišta savremenog ikonok-
lazma. Ali, mora se imati u vidu i činjenica da je aktuelni
slikovni obrt (kojim se definiše hegemonu *virtuelna realnost*)
jedan možda zauvek dati oblik ikonoklazma.

Ako danas i dalje može da se govori o “otkrivanju i ob-
javljivanju skrivenih stvari”, onda je to moguće samo ukoliko je
tu funkciju preuzela na sebe umetnost-izvan-slike i, pre svega,
umetnost koja se profilise kao *hiper* realnost unutar virtuelne re-
alnosti! Samo, da li ideologija virtuelne realnosti nosi u sebi do-
voljan razlog da se slika (slikarstva) bez mnogo predumišljaja,
jednostavno odbaci u “prčvarnicu istorije”? Problem je u tome
što i “virtuelna realnost” nosi u sebi fantazam *realnog*, taj stari,

onto-teološki i zapravo ikono-loški fantazam koji je oduvek, na ovaj ili onaj način, proganjao upravo umetnost kao *fikciju*.

Nije li kraj samozakonitog umetničkog dela nešto što nagoveštava trijumf *realnosti*, jednog (novog) *realizma*, možda? Realizma koji, kao i svaki realizam, ukazuje na brzi kraj same umetnosti? Na pitanje: “osećate li stvaranje redimejda kao umetnički čin?” – Dišan odgovara: “Ne bih rekao da je to tako, ne. Činjenica da se oni gledaju kao umetnički predmeti možda znači da sam propustio da rešim problem kako da se u potpunosti otarasim umetnosti...” (*isto*). Namera je, dakle, bila trans (ili: post) artistička, a rezultat visoko vrednovana umetnost. Da li time, zapravo, ostaje nerazjašnjen status kako ready-madea tako i njime ireverzibilno otvorenog prostora umetnosti-izvan-slike? Da li se za te *radove* može reći da su još uopšte *umetnost*? Možda je ta neodlučenost i neodlučivost (po pitanju vlastitog statusa) umetnosti-koja-to-nije (bar ne u tradicionalnom, tj. klasično-modernom smislu) ili ne-umetnosti-koja-postaje-umetnost, u stvari, najvažnije obeležje i najvažnija dilema savremenog kretanja umetnosti? Upravo zbog svoje dvosmislenosti, Dišanov odgovor je izuzetan! On na tačan, dakle, paradoksalan način ocrtava poziciju savremene umetnosti koja i nije i jeste umetnost ili, ako hoćete, nije onda kada jeste i jeste onda kada nije...

Dišan je, takođe, hvalio svoju uzdržanost u produkciji redimejda: “Sve u svemu, mogu da računam samo na 10., 12. cugova te vrste u svom životu. I milo mi je što je to tako, jer mi se čini da upravo u tome greše današnji umetnici. Zar se mora ponavljati? Ponavljanje je uvek bilo veliki neprijatelj umetnosti uopšte.” Ponavljanje pripada ne-umetnosti, dakle, prosto i proširenoj re-produkciji realnog koje je, hteli mi to ili ne, još uvek područje izvan umetnosti. Ali, ne zaboravimo, *ready-made* je već sam po sebi ponavljanje. Tradicionalno se područje ponavljanja ili re-produkcije života shvatalo kao ono realno *nasuprot* umetničkog. A ne-ponavljanje i ne-ponovljivost su oduvek bili obeležje i dokaz najviše samozakonitosti umetnosti koja se postavlja nasuprot mrske stvarnosti...

Dišanova strategija je, očigledno, “mešovita”, sastavljena od protivurečnih momenata : i ponavljanja i neponovljivosti. Ostaje pitanje: da li je ta protivurečnost u srcu umetnosti koja iskoračuje iz svoje samozakovitosti uopšte održiva? Danas se, protivno Dišanovim preporukama, vrši ubrzano, ekspanzivno, ponavljanje-naseljavanje najrazličitijih prostora uzvan slike... Taj proces, bez sumnje, ide u pravcu zagušenja. Ustanovljuje se nova realnost. Ali: realnost čega? Da li je, zaista, dovoljno reći: umetnik više ne stvara, on radi? Da li radi kao, recimo, obučar? Bez sumnje, *ready-made* nije više tlo na kojem jedno ponavljanje (korišćenje gotovih proizvoda), iskoračenjem iz sfere “neponovljivog” (slike), ipak svedoči o vlastitoj (možda bi trebalo upotrebiti reč *autentičnoj*?) neponovljivosti, o vlastitom gestu kao *neponovljivo-umetničkom*. Dišan nije verovao u neponovljivo umetničko delo, ali je verovao da *ready-made* ipak može da postane nešto nalik na neponovljivu umetnost.

Suprotno svakoj predostrožnosti, proces, ne toliko potiskivanja slike koliko (što je mnogo značajnije) likovne samozakovitosti, dobio je danas neverovatno *ubrzanje*. I to je sad problem. Jer, ubrzanje je pokazalo da može da bude brže čak i od samog pitanja o celishodnosti rečenog potiskivanja i, još više, o celishodnosti onoga što nam *preostaje*. Taj Proces je doveo do toga da samo pitanje, ukoliko se postavi pred današnju likovnost-izvan-slike, može da deluje čak – uvredljivo. U stvari, ono deluje kao estetičko zanovetanje koje remeti pragmatičke obaveze umetnika. Ali, pragmatizam nije nešto što bi moglo da otkloni prigovor o gluposti koja, očigledno, nikada nije bila isključiva privilegija slikara.

Dakle, ukoliko se likovnost-izvan-slike, danas bar, bezrezervno (bez refleksije, objave, razlogâ ili manifesta) prepušta vlastitom pragmatizmu (ili praktikizmu), onda se time diktira jedno stanje u kome dovođenje u pitanje bilo čega nužno gubi smisao. U tom kontekstu, raskid sa samozakonitošću umetničkog dela postaje prećutna destrukcija i, zatim, potpuna izlišnost bilo kakvog likovno-kritičkog prosedeja, sem ako to nije apologija realnog u realnom. Pa ako se sada više ne može

reći *glup kao slikar*, ipak odsustvo mišljenja i dalje ostaje uslov mogućnosti likovnog rada... A time i obavezujuće *brzine*: takoreći, konkivistadorske trke u otkrivanju i osvajanju novih prostora i prostranstava, novih kontinenata...

Sam Dišan je, takođe, odbijao Razlog. Ali on je za to odbijanje imao dobre razloge! “Bila mi je odvratna i sama pomisao na *ozbiljno* slikarstvo. Ako je uopšte bilo neke filozofske ideje u tome što sam ja radio, onda je to bilo da ništa nije toliko ozbiljno da bi se shvatilo ozbiljno. Ja sam bio pristalica dadaizma.” Tu ne samo likovnu ili književnu neozbiljnost stvorio je, smatra Dišan, prvi svetski rat koji je raskinuo sa “starim svetom”. Za dadaiste to je bio raskid sa svekolikim konformizmom. “Dadaizam je bio neka vrsta paspartua u odnosu na stari svet – on je naišao s nečim stvarno novim: ‘Budi svoj. Ne ponavljaj se.’ Uzeo je oblik nasilja – u reagovanju na rat. On je bio, u stvari, niz samo-kontradikcija; pokret odsecanja od prošlosti, potpunog počinjanja iznova.” Ukratko, Dišan je bio sklon besprimernoj inovaciji. Po tome je hteo, u isti mah, da bude i besprimerno moderan. Nije ga zadovoljavao modernizam koji se ponavlja, “koji liči na usedelicu”. Jer, “žena mora biti kao ruža, uvek mora biti svežine u onome što čini” (*isto*). Umetnost, naravno, mora biti kao žena, a žena kao ruža. Samo, time se dadaizam, taj paspartu starog sveta, ipak nekako smešta u najstarije središte najstarijeg od svih svetova: sveta prirode u kome tek, razume se, cvetaju ruže...

U stvari, ta naturalistička analogija svedoči o jednom *preozbiljnom* (jer u samoj *majci prirodi* ukorenjenom) vrednovanju: o umetnosti koja nema nameru da uvene. Taj ideal modernosti, koliko god da je bio nužan, ujedno je morao biti i uzaludan! Svaki ideal ima, i pre i posle svog ostvarenja, izvesnu istovetnost sa sobom koja traje, jer se ponavlja, što onda znači da on nikada nije mlad upravo zato što je uvek-mlad, i kada je mlad i kad je star. Unutar bilo kog *ideala* (počev od ideala ruže), novog kao takvog zapravo ni nema. Čak i kad je reč o idealu novog-novcatog (i u stvari neponovljivog, smeštenog s

one strane svakog ponavljanja), samog tog *novog* jednostavno – nema. Ma koliko, u tom kontekstu, težili ne-ponavljanju i ne-ponovljivosti, ništa nećemo moći da učinimo. Ideal je, sam po sebi, svojevrsan zahtev za ponavljanjem.

Dišan je možda bio dete svog (modernog) vremena. Njegovo insistiranje na ne-ponavljanju i ne-ponovljivosti bilo je legitimno čak i unutar afirmacije *ready-madea* kao svojevrsnog ponavljanja i, takođe, svojevrsnog upada umetnosti u realno. Ipak, orijentisanjem ka ponavljanju i realnosti, svrhovitost umetnosti nije iskoračila iz svoje klasične ili kantovske definicije, koja o njoj govori kao o *svrhovitosti bez svrhe*. Ona je sada samo vlastitu nesvrhovitost projektovala na svet. Da li je, time, sam svet postao nesvrhovit? Ili: estetizovan? Svakako, ne. Jer ready-made je samo jedna virtualna realnost u začetku. On nije ruža. On je slika bez transcendentnog sveta, jer “svet” je u njemu i nema nikakvog spoljašnjeg sveta/realnosti kojeg bi on “odslikavao”. Ali svet ipak ostaje spolja. Ready-made raskida sa svrhovitošću spoljašnjeg sveta, ali, pri tom, nije ni njegova estetizacija. Spoljašnji svet je i dalje svet “mrske” realnosti. Naravno, umetnik kao i uvek može da gaji iluziju o tome da njegov gest estetizuje i sam svet. Istina je samo to da umetnik (pokušava da) interveniše. Samozakonitost umetničkog *bez* (iz definicije: *svrhovitost bez svrhe*) upadom u svet *počinje* da *interveniše*. To je nesporno. Ali, svet se menja samo onoliko koliko taj paspartu (= savremena umetnost) uspeva da u njemu pomeri neke Stvari. A to je uvek bilo samo bedno malo! Jer, umetnički radovi su intervencije druge vrste od one koju imamo u “mrskoj” stvarnosti. Zato upad umetnosti u realno nije obnova klasičnog instrumentalizma (utilitarizma) ili bilo kog Realizma. Pa onda, ni realizma velikih donacijskih ili sponzorskih institucija.

Slikovni obrt

Ready-made nije otvorio svet za umetnost s ciljem da time ustanovi jedan novi konformizam. Umetnost *nikada* nije

mogla da se *svede* na sluškinju bilo koga/čega. A za savremenu umetnost taj zakon/nomos trebalo bi da važi više nego ikada. U suprotnom slučaju, umetnost bi prestala da bude svrhovitost *bez* svrhe. Njeno *bez*, da bi bilo apsolutno nesvodivo i nepokorno, da bio bilo *bezočno*, moralo bi da bude uvek i izvesno *bez identiteta*, pa makar to bio identitet idealnog artistskog konstrukta. Iskorak u svet, među spoljašnje svrhovitosti ne može sebi da dopusti da bude gubitak onog specifično umetničkog ili, ako hoćete, samozakonitog u umetnosti. Prema tome, iskorak ne ostavlja umetnost bez njenog *bez* ili, ako hoćete, bez svrhovitosti *bez* svrhe. Sintagma *smrt slike* u najboljem slučaju simboliše promenu u poretku likovnih umetnosti: kraj jedne privilegovane pozicije. Ali ona ne označava i kraj samozakonitosti umetničkog vis-à-vis sveta realnih (realno-nadmoćnih) vrednosti. Makar ta realnost bila „samo“ medijski/virtuelno profilisana. Umetnost i dalje ima subverzivnu ulogu u okružujućem *mrskom* svetu. Njena subverzivnost ili njena intervencija (koja je prividno rad i reprodukcija) sastoji se u tome da dekonstruiše svrhe sveta, da pokaže u kojoj (uvek ograničenoj) meri su one, zapravo, svrhovitosti *bez* svrhe. Sve u svemu, umetnost nije moguće korumpirati, a da pri tom ona i dalje bude umetnost.

Pa ako nikakva instrumentalizacija (ideološka utilitarizacija) umetnosti ipak ne može ovu, bar ne do kraja, da korumpira i kolonizuje, ostaje činjenica da su se nad savremenom umetnošću nadvile pretnje koje su utoliko opasnije ukoliko deluju *bezopasnije*! Zato, ono što je danas ponajviše u stanju da korumpira umetnost, da je manipulativno instrumentalizuje, jeste *povratak slike*, ali ovog puta u obliku *zavodljivo-zaglupljujuće nove, ekranske* slike. Pred tim digitalno-slikovnim obrtom čak i *tradicionalni* iskorak iz slike u svet (koncept, instalacija i performans) deluje kao epizoda kojoj aktuelna vizuelna kretanja objavljuju bliski kraj.

U XX veku i početkom XXI avangardni ideološki aparat koji identifikujemo kao *ikonoklazam* menjao je svoja uobličjenja koja su oličavala relativni (od *izma* do *izma*) i,

naravno, nikada dovršeni, nikad definitivni povratak („prave“) slike (ne nužno i slikarstva), da bi, danas, posle konceptualne umetnosti, instalacije i performansa, unutar digitalnih medija bio ozvaničen kao definitivni povratak *novoj slici* ili, što se svodi na isto, kao *slikovni obrt*. Tamo gde je na delu taj obrt, tradicionalna slika postaje na jedan samorazumljiv način – izlišna. Sam obrt oličava ikonoklastičku pobedu onoga što bi moglo da se nazove pozicijom „nove slike“, ali pobedu ne više samo nad tradicionalnom slikom nego i nad tekstom u užem i u širem smislu.

Ikonoklazam je oduvek bio ritualna ili religijska zabrana prikazivanja likova, likovnog i, u sudnjoj instanci, slike sveta, i to, naravno, uvek u ime neke *redefinicije* sveta, odnosno u ime izgubljene, otuđene i unižene (hiper) Realnosti ili, što se svodi na isto, izgubljene onto-teološke ukorenjenosti. Čini se da je to bio proces u kojem, uvek, ono što je isterano na vrata, uspeva nekako da uđe kroz prozor. Jedan lik/figura ikonoklazma zamenjivao je drugi. Jedna onto-teološka slika sveta nadomeštala je drugu. Taj ukleti paradoks (ili: obrt) svedočio je o tome da je u svim ikonoklazmima uvek, u isti mah, na delu i povratak slike kao, u sudnjoj instanci, (redefinisane) slike sveta. Uvek je to svet u kojem pojam *stvarnosti* biva preinačen, ali ne i ukinut. Jer pojam *stvarnog* garantuje prisutnost sveta. Ali, danas se, mogli bismo reći, dešava nešto krajnje neobično. Aktuelni slikovni (ili: digitalni) obrt nužno rezultira radikalnim ikonoklazmom, u kojem prisutnost digitalne slike sveta (ili: realnosti), makar ta realnost bila virtualna, *predstavlja* (tu još jednom valja uočiti funkciju *predstave*, *reprezentacije*) rešenu enigmu onto-teološke konstitucije sveta. I kako je, onda, to uopšte moguće?

To je moguće, najpre, iz razloga što današnje digitalne slike nisu slike sveta već samo slike u svetu. Mi (više) ne živimo *unutar slike sveta*, već u svetlu koji je hegemon, ako ne i isključivo, *svet (digitalnih) slika*. To znači da, sada, umesto slike sveta koju nam nudi logocentrizam, imamo svet usredišten u „novoj slici“, svet vizuelnog centrizma, odnosno, svet čiji

realitet je virtuelan, sveden na sliku koja je lišena spoljašnje, „realne“ reference. Ali, s pravom se pita Žarko Paić u *Dekonstruktiji slike*: „nije li samoodređenje našeg vremena 'kulture kao slike' naspram 'kulture kao teksta' možda ulazak u drugu vrstu redukcije – one vizuelne? Nalazimo li se time u stanju nekovrsnog videocentrizma ako sve fenomene i sve pojmove iz povjesnog nasljeđa metafizike kojom su operirale humanističke znanosti sve do kraja XX. stoljeća svedemo na slikovne fenomene u zahtjevu za autonomijom slike od jezika, govora i pisma?“

Može li se reći da je aktuelni videocentrizam, u stvari, poslednja reč (ili: reč bez reči, slika bez reči) ikonoklazma, navodno zato što digitalna vizuelnost definitivno ukida jaz između slike i stvari (stvarnosti), tako da videocentrička sfera nema više nikakvu potrebu da oseća rđavu savest pred stvarnošću koju tradicionalna slika hoće, ali ne uspeva da dovoljno dobro predstavi, reprezentuje, pripitomi? Ili ćemo ipak reći da je relacija rđave savesti između slike i stvari/stvarnosti obostrana i neizbrisiva? Jedno je sigurno. Našem vremenu nedostaje vrednost kritike da bi povratilo svoju osetljivost za razno-razne rđave savesti koje ga, ipak, ipak, opsedaju.

Glup kao televizija

Ako bi aktuelni *slikovni obrt* bio prepušten samome sebi, svojoj samorazumljivosti ili, što se svodi na isto, svojoj savršenoj, neprikosnovenoj autonomiji, i zatim, svom ikonoklazmu, onda bi se time ozakonilo isto ono (s)likovno stanje koje je Dišan, s dobrim razlozima, nazvao *glupim*. Zato smrt (tradicionalnih) ikonoklazama s ciljem da se ustoliči jedan Najviši, ne može artu da dodeli neko više, blaženo stanje koje bi mu, takođe, donelo „filozofski mir“ ili, pre, „blesavost“, odnosno stanje bez interpretativnih, vrednosnih i kritičkih trzavica. Ako danas postoji stanje koje bismo mogli da nazovemo *slikovnim obrtom*, onda je takvo stanje moguće samo pod uslovom da se rečenim obrtom ne zagovara povratak glupe

(manipulativno-instrumentalizovane) likovnosti koja bi se legitimisala ikonoklazmom tradicionalne (klasične i moderne) slike, kao da nova, digitalna slika već sama po sebi ima nešto što je čini pametnijom od tradicionalne. Poslednji ikonoklazam nije moguć iz istih onih razloga iz kojih nije moguć ni prvi ukoliko bi on hteo da bude neprikosnovena *destrukcija*. Na žalost, ili na sreću (!), slika bez sveta („svog“ ili „tuđeg“) nije moguća. Bar ne *u* svetu. Kao što, uostalom, ni koncept bez sveta i bez protivljenja svetu nije moguć. Ukratko, autonomija bez heteronomije nije moguća. Zato nema ni krajnjeg, apokaliptičkog ikonoklazma.

Povratak ili ponovno rođenje iste ili neke druge slike, iako je pojava koja će, sve dok se krećemo unutar opozicije autonomno/heteronomno, uvek biti moguća, ipak nam neće doneti jasan i definitivni odgovor na pitanje: kuda i zašto? Štaviše, povratak situacije u kojoj slika simboliše stanje zvano: »glup kao slikar« nikad nije isključeno! Danas dominirajuća digitalna (televizijska, internetska itd.) slika nije nimalo pametnija od slike klasičnog ili modernog slikara. Zato bi, bez sumnje, umesno bilo reći: »glup kao televizija«. A možda će jednog dana biti opravdana i izreka: »glup kao internet«. Ili, generalno uzev: »glup kao digitalna tehnologija«. Ipak, mi živimo u dobu digitalne tehnologije i medijske slike sveta, u kojem je prenosnik slikovnih poruka sam po sebi postao poruka, a to znači da je sve druge poruke u sebi naprosto potisnuo, kako bi u prvi plan isturio samu intinzičnu vrednost medijskog posredovanja. No, ako to posredovanje (i, zapravo, sam »medij kao poruka«) ima intrinzičnu vrednost, onda bilo koja vizuelna poruka koja ulazi u igru posredovanja samim tim biva lišena suverene intencije, mudrosti ili pameti. Ukratko, sa stanovišta vlastite poruke ona biva preparirana i zaglupljena... Rafiniranost tehnologija s kojima se prenosi slika sveta, iako uvek može da nas fascinira, naročito svojim inovacijama, ipak ne doprinosi nimalo mudrosti samih poruka koje se u njemu javljaju.

Naravno, ostaje pitanje: da li je moguća selektivna recepcija medijskih sadržaja kojom bi se izbegli heteronomni efe-

kti posredovanja (ili: prenosa) vizuelnih slika? To je, bez sumnje, moguće, ali pod uslovom da korisnik digitalnog ekrana, televizora ili interneta u isto mah bude podozriv, sumnjičav (kao stari filozofi!), sklon dešifrovanju, kritičkom tumačenju prenetih sadržaja. Samo, takvi ljudi su retki, pa je, zato, mnogo više onih kojima bi moguća izreka »glup kao medij« zvučala glupo, jer oni u medijskoj slici sveta ne vide ništa glupo nego baš naprotiv – najsvetliju tačku civilizacije.

Između dva zakona

Fontana kao iskorak – Ambivalentna pričljivost moderne umetnosti – Mnoge stvari govore – Svrhovitost sveta i artistska nesvrhovitost – Opasna opozicija samozakonitog i drugozakonitog – Između izgnanstva i povratka – Tekstualnost i posao dekonstrukcije – Nomos kao privatnost i igra

Fontana kao iskorak

Svi znamo da se Dišanova *Fontana* svrstava u istoriju modernog slikarstva, iako je u njoj bila, takoreći, strano telo, budući da je od samog početka predstavljala neku vrstu vrhunskog incidenta u ustaljenom, spokojnom poretku likovnih vrednosti. Ready made je, svakako, bio prvi nagoveštaj *iskoraka iz slike* i, zatim, nagoveštaj osvajanja novih prostora i kontinenata. Zato, tek onog trenutka kada je s (incidentnom) pojavom *ready-madea* uspostavljen jedan potpuno novi artistski prostor *izvan slike*, postala je moguća objava *smrti slike*. Osvajanjem tog novog likovnog prostora, koje danas liči na osvajanje Divljeg Zapada, uspostavljen je nužan, ali ne i dovoljan razlog za objavu *smrti slike*. Naime, potrebno je bilo u isti mah da se iskorak iz slike potvrdi i kao iskorak iz samozakonitosti moderne umetnosti. Jer, ako tvrdnja o smrti slikarstva ima nekog smisla, ona ga ima samo ukoliko podrazumeva smrt samozakonitog umetničkog dela. Slika koja je imala suverenu poziciju u sistemu moderne umetnosti ujedno je bila i privilegovani čuvar sopstvene autonomije. Suveren je uvek i nužno zakonodavac vlastite suverenosti ili, u protivnom, nije suveren, odnosno nije to od A do Š.

Ali pogledajmo, najpre, šta znači sintagma *iskorak iz slike*. Sam *ready-made* nije *izmislio* iskorak iz slike! I pre njega je bilo iskoraka, ali iz jednog posebnog oblike slike, recimo,

klasične, da bi se ušlo u nešto novo: *moderne* sliku. Prelomni trenutak događaja-iskoraka iz klasične slike/slikarstva (kao nemog/čutljivog jezika likovnosti) dogodio se u nastupajućem diskursu moderne, u njenim kritikama, objavama, tekstovima, manifestima kojim se ona pre ili kasnije profilisala kao samosvojni *projekt*. Zato, u prvi mah, događaj-iskoraka nije bio poricanje nego, pre, potvrda samozakonitosti umetnosti. Naprosto, taj događaj je sugerisao rađanje *nove* slike. Slika više nije mogla biti božanska (odnosno: mitska, ideološka, vladarska itd.) objava, budući da sada ima svoju, dakle, *samozakonitu* svrhu i objavu. Ali, to je značilo da je moderna likovnost i dalje *božanska* objava, samo što je u manifestacijama te samozakonitosti ona postala samoj sebi – božanstvo! Umetnik je postao Vladar, po cenu da, u isti mah, bude umetnik u gladovanju.

Klasična umetnost je bila čutljiva, jer su u njoj glavnu i, zapravo, jedinu Reč najčešće imale mitske, religijske i gospodarske priče koje su nju instrumentalizovale. Zato je *njena* priča bila takoreći – izlišna. Upad iz tradicionalno nemog jezika likovnosti u modernističku samorefleksiju (ili: veliku projektantsku priču) predstavljao je ne samo potvrdu samozakonitosti moderne umetnosti nego i jedan artistski profilisani iskorak u modernu *filozofiju subjektivnosti*. Tim upadom u priču, koji (upad) je, ujedno, bio iskorak iz tradicionalno čutljive uslovnosti slike, iniciran je jedan prilično dvosmislen proces. Naime, osiguravši sebi *putem priče* vlastitu autonomiju, modernost je, time, u isti mah, otvorila umetnost za nešto što je do tada njoj bilo strano: za samu priču, ideju, koncept. U stvari, modernost se, u tom pogledu, pocepala: jedan njen deo je pričao, dok je drugi, po uzoru na klasičnu likovnost, i dalje ćutao.

Ambivalentna pričljivost moderne umetnosti

Vreme velikih priča (manifesta itd.) u modernosti je brzo prošlo, a umetnici su, naravno, nastavili da, u zadatim okvirima, ćutke – rade. Naročito u apstraktnoj, bespredmetnoj, ne-reprezentativnoj ili ne-referencijalnoj umetnosti izgledalo je

da je, još više nego u klasičnoj umetnosti, svaka reč izlišna. *Ready-made* je i u tom pogledu bio incidentan. On je hteo da se i dalje priča! Bez koncepta koji je na neki način (videćemo ubrzo na koji) ugrađen u realitet *ready-madea* ta stvar ne bi imala ona značenja koja je u istoriji slikarstva imala. Naravno, koncept i, u krajnjoj liniji, konceptualna umetnost nisu bili jedina konsekvencija *ready-madea*, niti su bili jedini oblik ili moment iskoraka iz slike koji je otvoren *ready-madeom*. Ali, konceptualna umetnost nam je veoma konsekventno pokazala, negda od šezdesetih do sedamdesetih godina XX veka, da sledeći logiku iskoraka iz slike, na kraju, nužno stižemo do dematerijalizacije umetnosti, odnosno do (još jedne pored mnoguh drugih) objave *kraja/smrti umetnosti*.

Naravno, konceptualna umetnost je totalizujuću tradiciju-modernog počela da doživljava kao nepodnošljivo opterećujuću. Time je ona bespogovorno prihvatila nalog smanjivanja, svodenja, de-materijalizacije umetničkog dela. Što je, sve zajedno, na kraju vodilo ka napuštanju i samog označitelja *umetnost*. Uбудućе, umetnost se potvrđuje samo kao kura mršavljenja... kojom se, u sudnjem času, usmrćuje i ona sama. Alternativa ovom mršavljenju moralo je biti: trpljenje sve glomaznije materijalne prisutnosti moderne umetnosti (u muzejima, galerijama, depoima itd.), dakle, trpljenje izvesne tradicije-modernog koja više nije mogla da se trpi! Pa je izvesno smanjivanje/minimalizam, koji je, konačno, umetnost doveo do nule, do »prosijačkog štapa«, morao biti jedini »izlaz«. Iz čega? Iz same umetnosti? Srećom, pored radikalnog konceptualizma, koji je pokazao ili, ako hoćete, dokazao da *dosledno* svodenje umetnosti na koncept/ideju nužno vodi ka nultoj tački umetnosti, ka njenoj smrti, postojele su i neke druge mogućnosti koje su se paralelno razvijale...

Legitimisanjem umetnosti kao samozakonite, samoj sebi dovoljne, čutljive pojave, dogodilo se to da je, generalno uzev, umetnost stekla ogromno proširenje svojih izražajnih moći. U stvari, već se pisanjem manifesta i projekata ustanovljuje jedna procedura legitimisanja umetnosti pre samog čina.

To je trenutak u kojem Dišan izjavljuje da mu je dojadila izreka: »glup kao slikar«. Ako je manifest ili izvestan koncept u stanju da propiše šta je umetnost, zašto onda unutar istog tog koncepta ne bi moglo da se i nešto već-napravljeno imenuje/proglasi za umetničko ili trans-umetničko delo?! To je tačka u kojoj se koncept i likovna/vizuelna materijalnost ujedinjuju u potrazi za jednim potpuno novim *pravom na umetnost*. Time se, u odnosu na ideju *dematerijalizacije* (koja još nije ni bila u opticaju), profiliše mogućnost sasvim drugačijeg iskoraka iz slike u kojem materijalne reference (reference na nešto što je *već načinjeno*, što zatim može da postane i predmet artistske/instalacione obrade) ne samo što nisu ukinute nego su, štaviše, doživele izvesno proširenje i potvrdu!

Mnoge stvari govore

Dugo je izgledalo da je razlika između umetnosti i stvarnosti otelovljena u (modernoj) opoziciji između umetničke samozakonitosti (autonomije) i njoj suprotstavljene drugozakonitosti (heteronomije) sveta. Sa Dišanom i njegovim *ready madeom* postavio se problem dvostrukog (ili: dvosmernog) prekraćenja, transgresije umetničke autonomije, gde, onda, nemamo samo upad nestvarnog (fiktionalnog) u stvarno nego i upad stvarnog u nestvarno (fiktionalno). Da li se time odnos između fiktionalnog i stvarnog, odnosno između autonomije i heteronomije potpuno promenio i, zapravo, relativizovao? Možda se već time, u perspektivi, nagovestila smrt autonomne umetnosti, koja je u modernosti, bez sumnje, simbolizovala suverenu poziciju slike u sistemu arta? Neke stvari su se odvijale paralelno. Za to, rekli bismo, postoje strukturalni razlozi.

Ako stvari (tela, događaji itd.) imaju neki smisao onda su one i znaci; a ako su znaci, one su, nužno, i označitelji koje je moguće premestiti, re-kontekstualizovati; to, u načelu, znači da im je moguće promeniti značenje, svrhu, smisao, odnosno mesto u strukturi, što zatim podrazumeva da je rečenim stvarima/znacima moguće podariti i izvestan estetski/artistički smi-

sao. Na kraju se uvidelo da nije neophodno unošenje objekata u galeriju da bi se potvrdilo njihovo umetničko obeležje, već da je dovoljno da se bilo koji predmet, sa ili bez intervencije na njemu, uvede u referencijalni sistem umetnosti... Dišan je pisoar nazvao *Fontanom*, što je pokazalo da i samo imenovanje može da promeni referencijalni sistem unutar kojeg se dati predmet pojavljuje. *Fontana* je ujedno bila naziv firme u kojoj su se pravili pisoari, što obrtu daje ironično značenje. Obrta u izvesnom smislu i ima i nema. Ipak, ono *realno* nije pojavljivanje *samo po sebi* (i zapravo: nema *samog po sebi pojavljivanja*; ono se uvek pojavljuje unutar nekog referencijalnog sklopa, sistema), već je to, po pravilu, pojavljivanje unutar diferencijalnih odnosa. Dišan je pokazao da umetnik može *značajno da interveniše* unutar tih odnosa. A ta intervencija koju je omogućio/legitimisao *ready-made* otvorila je prostrano polje savremene umetnosti. Učinila je mogućim instalaciju i performans. Pa onda i fotografiju kao umetničku pojavu, a kasnije i ekranski/digitalni art.

Sve to govori o iskoraku iz slike ili, još preciznije, iz belog, prepariranog platna i, čak, iz likovne galerije... Ipak taj iskorak ne znači smrt same likovnosti, niti objavu (hegelijanskog) kraja umetnosti. Reč je o dugotrajnom procesu u kojem se, na jedan ne-standardan način, afirmisala policentrična usredištenost likovnog fenomena u *ne-slici*, u prostorima *izvanbelog-slikarskog-platna*. Ovaj iskorak iz slike nije bio destrukcija, negacija ili apokalipsa koja, navodno, pogađa modernu umetnost, a time i njenu izdvojenost, nezavisnost, samosvojnost *vis-à-vis* sveta. Ne, on je bio samo način da mnoge nove stvari uđu u sistem umetničkog jezika/govora!

Ekspanzivna pojava *instalacija* bila je najbolji, mada, naravno, ne i jedini, dokaz da su mnoge *stvari* nastanjene značenjima i da su ta značenja, kada se dobro (ili: svrsishodno/artistički) upotrebe, u stanju da vizuelno/likovno progovore... Prema tome, ne govori samo jezik u užem smislu, niti govori samo slikarski jezik, odnosno jezik linija i boja; i same stvari, predmeti-sveta, pa i ljudi i događaji mogu da budu deo umetničkog

(ili: likovnog) jezika... Ali, artistska upotreba gotovih stvari/događaja je svrsishodna samo onda kada se te stvari uključuju u referencijalni sistem *arta* koji je sistem (da upotrebimo Kantovu formulu) *svrhovitosti bez svrhe*. Kako je onda došlo do krize samozakonitosti moderne umetnosti u svetu? Kako je ta kriza nastala, ako je iskorak iz slike i otvaranje umetnosti prema (*ready-made*) svetu ipak podrazumevalo načelno očuvanje *arta* kao *svrhovitosti bez svrhe*?

Svrhovitost sveta i artistska nesvrhovitost

Otvaranje umenosti prema svetu može da se posmatra i kao otvaranje sveta prema umetnosti. Ipak, svrhe/značenja sveta ne mogu da se preuzmu u umetnosti *bez ostatka*. Jer, ono što se preuzima (kao *ready made*) nisu stvari koje bi i dalje imale standardnu, samoj sebi dovoljnu upotrebnu vrednost i čija svrhovitost/cilj bi bila u samoj toj upotrebi, odnosno u doslovnom značenju samih stvari. Ta pozajmljena, svetu ukradena značenja bivaju, sada, pomerena, prenesena, prenosna, odnosno metaforički/metonimijski preobražena, tako da, ubuduće, predstavljaju sredstvo za umetnički način govora, za umetničko/likovno izražavanje. Ready made nije nikakvo prisustvo po sebi, već je artistsko stavljanje-pred-nas ili predstava, reprezentacija predmetnog sveta. Predmetni svet ili, naprosto, svet (ljudi, stvari i događaji u njemu) postaje, tako, predmet osobenog posredavanja ili likovne re-prezentacije. Ipak, polazna tačka više nije belo platno (ili: ništa), već sama stvarnost koja se, u izvesnom smislu, otrže od sebe same! Predstavljajući jezik slikarstva sada se javlja kao okolišenje koje se, naprosto, smatra suvišnim. Zato, naravno, i umetnik koji radi instalacije, performanse, digitalni art itd., nužno odbacuje slikarstvo kao nešto zastarelo, odnosno ocenjuje ga kao inferiorno izražajno sredstvo.

Onog trenutka kada je Dišanov *pisoar* postao umetničko delo, postalo je jasno da čitav svet i sve što je u njemu (uključujući i ponašanje ljudi) može da se posmatra i kao (latentni) materijal (polazna tačka) artistske obrade. Svet koji je odu-

vek imao svoje ustaljene ili neprikosnovene svrhe (svrhe-po-sebi) postao je, sada, raspoloživo oruđe za artistske svrhe. Umetnik sebi može da umisli da je svet postao puki instrument (svrhovite) *obrade* koja, za njega, ima smisao *svrhovitosti bez svrhe*. To umišljenje je, takoreći, zakonodavno, jer, kada (putem operacije ready madea) stupa u simbiozu sa svetom, umetničko delo ne sme ili ne može da tu bude *instrumentalizovano*; ono to ne sme/ne može, jer bi time odmah izgubilo *sebe*. Ostaje, znači, to da svet za umetnika mora da bude strukturiran *kao umetnost*. Ta simbioza, naprosto, odbacuje drugozakonitost (heteronomiju) sveta, jer bi se u protivnom izgubila crta artistske samozakonitosti.

Da li to znači da je svet, u kome se objavio kraj velikih utopijskih, eshatoloških i apokaliptičkih priča, naprosto, i sam postao (ili: sebe prepoznao kao) *svrhovitost-bez-svrhe*? U istom onom značenju u kome je to svojstveno umetnosti?! Svet bi, na taj način, bio već sam po sebi izvesna artistska struktura-dočeka za *art*! On bi već po sebi bio instalacija/performans sveta: poprište na kojem ponovo postaje moguća, kako bi rekao Kant, forma svrhovitosti jednog predmeta, ukoliko se ona na njemu opaža bez predstave o nekoj svrsi! Ali, naravno, sve to je puka iluzija.

Postoje filozofi koji će tvrditi da je svet izgubio *tvrd*u realnost, da je postao *igra*; da je *potpuno* estetizovan; da je usredišteni ili rasredišteni – spektakl; da je u osnovi (u svom početku, načelu) postao (ako već nije oduvek i bio) svrhovitost bez svrhe. Zato, tek sa dubinskom estetizacijom (fikcionalizacijom) sveta i, možda, sa idealizacijom njegove *estetske* forme, dogodilo bi se to da realni svet izgubi tzv. *objektivno* značenje *realnog*. Realno bi, u tom slučaju, bilo samo simulakrum (fiktivna re-prezentacija) realnog, što znači da bi u sebi izbrisalo značenje nečega heterogenog i heteronomnog, postavljenog nesvodivo nasuprot, naspram ili *vis-à-vis* umetnika. Autonomija tog/takvog umetnika postala bi zaista – bespredmetna. A time bi i sama bespredmetna umetnost (recimo: apstraktno slikarstvo) postala bespredmetna! Jer, samozakonitost je moguća jedino

ako se konfrontira s drugozakonitošću. Ako je, međutim, sam svet postao umetničko delo, ne bi li to značilo da on, ubuduće, ne stoji nasuprot umetnosti nego s njom deli sudbinu onog *bez* svrhovitosti-*bez*-svrhe?

Međutim, šta ako je to samo estetska *utopija*? Šta ako u našem svetu postoje svrhe (kao vrednosti po sebi, a ne za nešto drugo) koje se, naprosto, ne mogu instrumentalizovati? To bi, ujedno, bile vrednosne sfere koje se, u pogledu instrumetalizacije, naprosto isključuju. Dobar primer za to su, recimo, umetnost i religija. Ipak, ekonomska sfera, sfera kapitala je, ipak, najmoćnija intrinzična vrednost sveta. Ona se ne samo prema umetnosti nego i prema svim drugim vrednostima postavljaju kao ono realno, kao stroga drugozakonitost datog, odbijajući svaku instrumetalizaciju od sebe, tako što instrumetalizuje sve druge vrednosti ili ih potiskuje u njihovu praznu, mršavu vrednosnu samozakonitost. Priča o kraju autonomije umetničkog dela, ukoliko podrazumeva pomirenje umetničke i ekonomske sfere, predstavlja svojevrsnu utopiju, ako ne i fantazam, koja će pre ili kasnije da se razbije o realitet jednog sveta koji nije do kraja podložan estetizovanju, čije svrhovitosti su, s one strane iluzije koju stvara dizajn, ipak suviše tvrde, isključive, po pravilu neprikosnovene, čak borbene, antagonističke prema svemu *drugom*, tako da teško mogu da se *rastvore* u nekoj artistskoj nesvrhovitosti.

Opasna opozicija samozakonitog i drugozakonitog

Ideja o kraju samozakonite umetnosti trebalo bi da označi početak nove drugozakonitosti i novog instrumentalizma. Ako je moderna umetnost doskora bila samozakonita, da li to znači da bi *ново/moderno* sada trebalo da nas *vрати* u okrilje drugozakonitosti sveta? Tako bi se *nomos*, *zakon* umetnosti ponovo krojio počev od *tuđe mere* koja je instalirana u svetu i njegovom vrednosnom poretku. Umetnost bi još jednom morala da se funkcionalno potčini nalogima materijalno i duhovno dominirajuće (globalizujuće?) *heteronomije*. Pre li kasnije, ona bi

to doživela kao sputavanje, prisilu, represiju ili čak tiraniju. Što bi pokazalo da je potpuni gubitak autonomije, u stvari, nemoguća misija. Ili, ako hoćete, isto što i sam gubitak umetnosti. Zato se postavlja pitanje: da li je raskid sa samozakonitošću arta zaista nužan? Nije li prelaz sa autonomije na heteronomiju, u stvari, samo novo pakovanje jedne veoma stare, potrošene priče? Obnova starog, pohabanog *instrumentalizma*? Da li je obnova instrumentalizma dovoljan razlog za objavu smrti svake *samozakonitosti* u domenu umetnosti?

Nasuprot toj mogućnosti stoji teza: ukinuti samozakonitost umetnosti (s idejom da se ona svede na drugozakonitost sveta) jednostavno – nije moguće. Videli smo: u načelu je moguće teroristički napad na Svetski trgovinski centar u Njujorku proglasiti *umetničkim delom*, što je jedan umetnik i *pokušao* da učini. Odmah se pokazalo da je taj gest *nedopustiv*, sa stanovišta dominantnog, hegemonog vrednosnog sklopa istog tog sveta. Proglašavanje rušenja Svetskog trgovinskog centra u Njujorku *umetnošću* (odnosno: ne-svrhovitom estetskom fikcijom), u stvari, cilja na rušenje samih temelja na kojima bi počivala ideja o *svetu kao svrhovitosti bez svrhe*. Svet je dizajniran kao ne-svrhovita svrhovitost na fonu jednog nedodirljivog *realizma* koji proizlazi iz realiteta slobodnog svetskog tržišta i poretka koji je iza njega uspostavljen ili se nad njim nadvija. Taj realitet je danas zapao u krizu, ali, u svetu u kojem ćemo još dugo da živimo, on se i sa krizom i bez nje uspostavlja kao *granica* sva-ke moguće svrhovitosti bez svrhe.

Ukoliko bi htela da se (funkcionalno) *svede* na drugozakonitost sveta ili, što je isto, da potpuno ukinе svoju samozakonitost (što, ipak, nije moguće) savremena umetnost bi, nužno, postala dizajn tog sveta koji sebe *bezuspešno* hoće kao svrhovitost-bez-svrhe. S druge strane, ukoliko bi u svojoj svrsishodnoj (delatnoj) nesvrhovitosti umetnost htela da materijalnost sveta podvrgne suverenom zakonu vlastite uobrazilje (mašte, fikcije, fantazme), onda bi se ona, pre ili kasnije, sudarila s heteronomijom te materijalnosti. Eto zašto će *realni nalozi hegemonije globalizacije* u kontekstu umetnosti, pre ili kasnije, da se dožive

kao starinski instrumentalizam koji još jednom, *indirektno*, legitimizuje perspektivu samozakonitosti umetnosti, a time i perspektivu *nedovršenog projekta modernosti*, što ujedno znači: mogućeg (ili: još jednog) *povratka* moderni. Sada, u tom kontekstu, možemo da definišemo jedan zakon reciprociteta: što je veći pritisak heteronomije, to je veći otpor autonomije. I ta pravilnost je, bez sumnje, opravdana. Otpor umetničke autonomije može da bude nužan, ali on može i da preraste u avantgardističku isključivost koja se zatvara pred svetom i, na taj način, biva samouskraćena za prisustvo u onome što je *živo i živo-tno*. To su opasnosti koju ne treba potcenjivati. Pozicija umetnika u tim krajnostima je, kao i uvek, pozicija igrača na žici...

.. *Između izgnanstva i povratka*

Ako su se, u godinama na kraju veka, a donekle i danas, kod nas, javljali legitimni otpori, mitomanskom, arhaično-posrćućem kulturnom padu u pred-moderno stanje, u kojem se razobručena instrumentalizacija kulture u pravcu reanimacije *duha srpske palanke* smatrala neprikosnovenim merilom podobnosti, to ne znači da je nužni povratak samozakonitosti umetničkog dela nešto što mora da rezultira obnovom avantgardne *isključivosti*. Utopijski programi više ne mogu pomoći. Bezrezervno optiranje za čistotu umetnosti i njenu moralnu vrlinu bilo bi još jedan fanatizam koji, u sopstvenim nedrima, može da porodi izvesnu likovnu vrednost (ukoliko je samo koncepcijski okvir ili kritička meta-pozicija), ali sam ne bi bio nikakva vrednost već, naprosto – zabluda. Ovaj spoj čiste umetnosti i moralne vrline je u istoj onoj meri konzervativan u kojoj je to i zabluda o svetim ikoničkim vrednostima ili o "madonizmu" prave umetnosti. Taj konzervativizam podrazumeva restriktivnu isključivost koja se prema umetnosti odnosi represivno, sužava horizont njene nepreglednosti i sebe, u odnosu na nju, promoviše kao još jednu heteronomiju-sveta. Zato savremena pozicija umetnosti ne može više biti ni čista samozakonitost ni čista drugozakonitost, ni l'art-pour-l'artizam ni instrumentalizam. Is-

korakom u svet, umetnost nije dobila u zadatak da mu bespogovorno služi. Njena misija je, upravo, razdelotvorenje svetovnih zagonetki, fatalnosti i neprikosnovenosti. Ali, to razdelotvorenje ima granicu u fanatizmu sveta. Umetnost može samo da pokaže svetu kako on izgleda iz ugla *svrhovitosti bez svrhe*, ali bez nade da će se time svet promeniti, da će on odustati od svog fanatizma ili svog ludila.

Pred ludilom/fanatizmom sveta, savremenoj umetnosti preostaje ambivalentna pozicija: biti u svetu i, u isti mah, biti izvan njega. I prihvatiti i ne prihvatiti svet. Negovati razmak, distancu, razliku. A takva pozicija moguća je onda kada umetnost stalno pulsira između izgnanstva i povratka. Ako je moderni umetnik bio izgnanik iz realnog sveta, iz sfera moći, funkcija i obaveza, ako je njegova samozaklonitost to tražila od njega, onda je savremeni umetnik neko ko preuzima na sebe rizik povratka, ali ne da bi stvarnom životu služio ili da bi ga idealizovao (= rastvorio u estetskoj utopiji), niti da bi se s njim pomirio budući da u njemu mira nema, nego da bi (performativno) ustanovio u njemu *prisutnost* kao *distancu*, da bi *pulsirao* između drugozaklonitosti sveta i samozaklonitosti umetničkog gesta. Da bi odnos samozaklonitog i drugozaklonitog ustanovio (u artu) kao odnos mogućeg-i-nemogućeg, dakle, kao odnos odgovornosti pred mogućim i pred nemogućim.

"Može li", pita se Hajnrih Kloc, "često pominjana 'virtual reality' da postane realnost?" Može, ali to onda ima svoju cenu! – "Tamo gde je identičnost između umetnosti i života kao u funkcionalizmu doista uspostavljena nestala je umetnost", s punim pravom tvrdi Kloc, na kraju svoje *Umetnosti u XX veku*. Danas se, međutim, smatra da je teorija umetnosti generalno uzev rastvorena u teoriji kulture. Da li to znači da je ona tu i iščezla? Ta hipoteza nije neumesna, ako se ima u vidu jedan autor po kome je globalizacija svaku kulturu, pa i njenu teoriju, pretvorila u robu. Taj gubitak osobenosti, samosvojnosti, samodovoljnosti ili samozaklonitosti (bilo koje) kulture, ne unutar globalnog rizomskog umreženja *različitih* kultura nego, pre, unutar robnog *fetišizma* (neophodno je, čini se, ponovno pro-

mišljanje tog Marksovog termina) i *razmenske nivelacije* svih vrednosti, pogađa ne samo kulturnu nego i umetničku autonomiju.

Tvrdeći da je istorija umetnosti dvadesetog veka bila istorija nastupajuće, ali i osporavane, autonomije umetnosti (mogli bismo dodati i: osporavane modernosti), Kloc nam, zatim, nudi jednačinu koja bi trebalo da može da razreši tu enigmu, da li je umetnost održiva kao autonomna i kako: "čim je umetnost odustala od polja napetosti što ga je stvorio traženi identitet sa životom, ona je pretila da se pretvori u dekoraciju, čim se ujedinila sa životom, izgubila je samu sebe." Znači umetnosti, u bilo kom obliku da teži da se *manifestuje*, preostaje samo da se smesti negde između Scile (= čista samozakornost) i Haribde (= čista drugozakornost), jer apsolutna pozicija, jednostavno, nije moguća i zapravo je *utopijska*. Čak i ukoliko simulira svoju mogućnost, pokrivajući ideološkim konceptima svoje prave motive, apsolutno rešenje u umetnosti predstavlja put u agoniju. Kloc na kraju svoje knjige daje do znanja da "i medijske umetnosti, podležu, u meri u kojoj to mogu da ostvare, istom zadatku – da održe tešku ravnotežu između estetske autonomije i života." Ta ravnoteža je *teška* zato što od umetnika zahteva odgovornost koja je uvek, kako bi rekao Derida, odgovornost pred nemogućim.

Tekstualnost i posao dekonstrukcije

Na raznim stranama se tvrdi da je umetnost danas *postala* tekstualna. To je pogrešno. Ona nije *postala* tekstualnost, pošto je to *oduvek* bila. Pri tom, bilo bi pogrešno pomisliti da je umetnost to oduvek bila *zato što* je na stupnju slike polazila od neke spoljašnje priče: mita, religije, vladajuće ideologije... Ne, ona je *prećutno* bila tekstualnost, i to ona koja je htela da bude privilegovana slika sveta. Dakle, slika nije bila samo u ekscenim slučajevima sklona *konceptualnoj* priči/ideji, jer je uvek u sebi posedovala ili nosila svoju (samosvojnu) konceptualnost koja je bila (prećutno, implicitno) upisana u

njen status kao status slike sveta (tj. nebeskog, zemaljskog, svakodnevnog, privatnog, apstraktnog i, po pravilu, *reprezentativnog*, *vizuelnog poretka*). Predstavljачka ili reprezentativna funkcija slike u stvari je njena (prikrivena) tekstualna funkcija. Ako savremeni umetnik više ne stvara autonomna umetnička dela, već je orijentisan na informacije, podatke i dokumente svake vrste, tako da je njegov rad sada, s pravom se može reći, *tekstualan*, to ipak ne znači da je samozakonito umetničko delo prestalo da postoji. Ne, samozakonitost je, infrastrukturno posmatrano, uvek bila prožeta tekstualnim tkanjima, ali ta činjenica subjektu samozakonitosti po pravilu nije bila poznata. Slika, naprosto, nije *znala* za svoju pravu uslovnost, pa je, zato, imala iluziju o tome da radi na neposrednim predmetima predstava ili uobrazilje.

Ipak, ovo proširivanje značenjskih kompetencija termina *tekstualno* govori o mogućem nerazumevanju značenja koja taj termin ima u polju dekonstrukcije. Naime, Derida je u jednom trenutku pojam *teksta*, s pravom, *poopštio* i tako je u dekonstrukciju uneo distinkciju između teksta u *užem* i u *širem* smislu. To poopštavanje tekstualnog imalo je strateške razloge, pa je tekstualnost, ubuduće mogla da bude obeležje neke institucije, političke situacije, tela, plesa, pa i slike, a to je, po rečima samog Deride, dalo povod za mnoge nesporazume (v. Deridin razgovor sa F. Rötzerom: "Uistinu nije moguća kritika onoga što činim", u časopisu Dijalog, Sarajevo, 1987, br. 5-6). Svet je posredovan *tragovima* jezički artikulisanih delovanja i zato je na njemu moguće iščitavati i tekst koji nije samo tekst u užem smislu, nije neposredni dokument, već je trag koji se ponavlja, koji u sebi nosi pretenziju na vlastiti identitet, ali je, pre ili kasnije, razgrađuje i briše.

Nešto od tih tragova, koji su, ujedno, tragovi intersubjektivnosti, videli su, svakako, i klasični, pa i moderni filozofi. Recimo, Kant je zastupao shvatanje o autonomnoj poziciji umetničkog dela, pa mu ipak nije padalo na pamet da tvrdi da je umetnik jedini/usamljeni stvaralac umetničkog dela.

Samozakonitost je zadatak, a ne stanje. Automonija ne isključuje interakciju. Pre bi se moglo reći da se ona tek kroz interakciju (i intersubjektivnost) uspešno osvedočuje kao autonomija. Potpuna, fihteanska autonomija je mit. Tek kroz iskušenja i izazove drugozakonitosti, moderno umetničko stvaranje se osvedočuje, po sopstvenom shvatanju, kao samozakonito. Ali, u nameri da sebi osigura punu autonomiju, moderna umetnost, jednostavno, nije uspela. Pune (apsolutne) autonomije nema, kao što *nema* ni velikog subjekta; i ne samo velikog subjekta (suverenog) umetničkog stvaranja nego nema ni velikog subjekta stvaranja uopšte, Boga (religije) ili Čoveka (humanizma). Nema subjekta koji bi omogućio da svrhe umetnosti postanu potpuno, do kraja, apsolutno zakonodavne ne samo za sve ne-umetničko nego i, na prvom mestu, za samu umetnost.

Govor o kraju samozakonitosti umetničkog dela ima smisla jedino kao kritički diskurs uperen protiv *ideologije* modernog. Ako ta ideologija ima apsolutne pretenzije, ona je onda iluzorna, jer u samozakonitosti vidu šansu da ostvari davnašni logocentrički *san* o metafizičkoj samoprisutnosti. Ali, dekonstrukcija ne želi da uništi samozakonitost zbog njenih pretenzija na apsolutno, već samo želi da joj nađe mesto, da je relativizuje... A to mesto je mesto u *igri* (i *ekonomiji*) metafizičkih opozicija. U *igri* metafizičkih opozicijâ klatno pravednosti se njiše s jedne na drugu stranu. I pri tom jedno je sigurno: da u toj igri misaonih opozicija privilegovanu ulogu ima opozicija između samozakonitog (= mišljenja *svojom glavom*) i drugozakonitog (= mišljenja *tuđom glavom*). Zato u njoj ono samozakonito, dakle, i klataći *momenat* autonomije umetničkog dela, nije nešto što može da izgubi svoje *mesto*. Naprosto, strukturalna pozicija autonomije je u igri opozicija jednostavno – neuništiva. Pri tom, samozakonitost može da teži apsolutu ili da teži da se na neki drugi način *osigura* od drugozakonitosti koja je, bar kada je reč o modernoj umetnosti, spopada kao prljava stvarnost sa svih strana. Ipak, u toj svojoj težnji, samozakonitost nikada ne uspeva do kraja. Što opet ne

znači da je *momenat* samozakonnosti moguće ukinuti u ime apsolutne drugozakonnosti.

U prvi mah, reklo bi se da je rad savremenog umetnika, ukoliko je shvaćen kao tekstualna intervencija (ili: intervencija u tekstu), obeležen potpunim raskidom s autonomijom umetnosti. Ali, i moderni art je bio intervencija u tekstu, samo što – već smo napomenuli – on za tu svoju uslovnost nije znao. To, sada, traži dodatna objašnjenja. Najpre, i sam koncept postmoderne ili dekonstruktivne *intervencije* (u tekstu) čuva *momenat* samozakonnosti. Nije sve pasivna konsekvencija traga. Dekonstrukcija nije *samo* filozofija traga, mada su velika Deridina dela, pre nastanka tzv. etičkog korpusa, kod manje pažljivog čitaoca mogla da stvore takav utisak. Shodno tom utisku umetnički postupak je shvatan kao tekstualna intervencija kojom se ukida opozicija drugozakonitog i samozakonitog, tako što se privileguje ili apsolutizuje *drugozakonito*, *heteronomno*. Zašto je taj utisak pogrešan? Zato što, u čitavoj priči, postoji jedna simetrija. Kao što trijumf autonomije u modernoj umetnosti nije značio kraj heteronomije, isto tako trijumf heteronomije u savremenoj umetnosti ne znači kraj autonomije. Nije moguća destrukcija te opozicije, već samo njena dekonstrukcija!

Mi ne možemo putem metafizike prisustva da privilegujemo bilo koji pol ove opozicije, niti možemo na bilo kom polu naći središte (centar) nekakve strukture koja bi onda, za duži period (i ne daj bože večno), bila hegemon, dominantna. Naravno, dominacija bi mogla da bude proizvod strukturalističkog (ili: neostrukturalističkog) postupka kojim se apsolutizuje pozicija heteronomije, ali i modernog postupka kojim se apsolutizuje suvereni stvaralački subjekt. Pošto takva dominacija na duži rok nije moguća, onda će u *igri* autonomije i heteronomije središte (ako je reč o središtu) neprestano da se premešta s jedne tačke na drugu, bez nade da je moguća umirujuća ili besprekorna pozicija. Tako bar stoji stvar u načelu, u načelu-bez-načela koje nam nudi pozicija dekonstrukcije kao pozicija koja igru opozicija shvata kao *igru* i ne teži njihovoj

destrukciji čak i onda kada teži iskoraku iz opozicije, recimo, putem izmicanja i upada u neko drugo (terminološko) polje, pa, najzad, čak i radikalno drugo, proizvedeno, recimo, stvaranjem izvesnih neologizama...

Ukratko, posao dekonstrukcije, kao što je već rečeno, nije da destruiira bilo šta, pa onda ni pojmove kao što su: autonomno, moderno, originalno itd. Reč je o suspenziji izvesnih iluzija i pretenzija. Pojam *originalnog* kakav je u opštim crtama vladao u moderni mora da se redefiniše, ne samo na nivou predmeta ili umetničkog dela o kojem se sudi (to je već obilato činjeno i u okviru same moderne) nego i na meta-nivou, što, zatim, podrazumeva da je svako *definisanje* podložno redefinisaju bez obzira na sam predmet koji ostaje isti ili se menja. Moderna je želela da merila originalnog zaustavi, da im podari konačni cilj/identitet prema kojem umetnost, ubuduće, treba da se ravna, koji treba da dostigne ili, bar, kojem treba da se primakne. To se pokazalo kao pogrešno. Da li je zato sam pojam *originalnog* izgubljen? Izgubljeno je samo ono shvatanje *originalnog* u koje se predugo i bez ikakve rezerve verovalo. A opet, pojam ili, bolje, koncept *originalnog* naprosto ne može da se ukine. Kao što ne može da se ukine (ili: destruiira) ni opozicija između *originalnog* i *neoriginalnog*. Pa ako danas još uvek ima smisla govoriti o (bilo čemu) *originalnom*, to dolazi otuda što se u tom govoru upotrebljava jedan drugi, re-definirani, decentrirani i, zapravo, uvek odgođeni, u rezervu stavljeni, ali time ne i *zaustavljeni*, koncept *originalnog*.

Nije sporno to da sada postoji veoma autoritativno shvatanje u umetnosti (praksi, kritici, teoriji) koje bi htelo da ukine koncept *originalnog*. Pa ipak, u odlučujućim trenucima taj koncept se na skriveni, prikriveni ili nepriznati način vraća na scenu. On uvek pripada izvesnom vrednovanju, pa i prevrednovanju, intervenciji i kritičkom distanciranju. Svi koji kompetentno učestvuju u vrednovanju rezultata umetničke produkcije, u svojim operacijama, polaze od koncepta *originalnog* (kao, u isti mah, izvornog i novog) i njegovih

mehanizama i merila. „Alternativa“ je da s one strane opozicije originalno-neoriginalno, jednostavno, *sve može da prođe*. Sve sem dosadnog! Danas (kao uostalom i uvek) vidimo da u umetnosti, često, zaista sve (pa i dosadno) *može da prođe*. Ali sve može da prođe tek onda kada *nema razloga* da sve *ne prođe*! Razlozi, merila vrednosti i kritika su u umetnosti, ipak, neophodni ne samo kad ih ima nego i kad ih nema. Moguće je da jedna umetnička situacija *naloži* (i to bi onda bio njen *nomos*) suspendovanje kritičkih merila. Ali takav nalog uvek će biti privremen. Ne postoji središte iz koga se odsustvo kritike profilise kao fatalno prisustvo nečega drugog. To važi i za pojmove originalnog, vrednovanja, inovacije, koji podrazumevaju nužnost izvesne deobe, selekcije i isključivanja... Najzad, u samoj umetnosti, jedno *déjà vu* bez momenta razlike ili inovacije nije nikada moglo tek tako da prođe. Razlog tome je što umetnost, naprosto, ne trpi dosadu, a kretati se u zatvorenom krugu istog nije moguće (bar ne) predugo, a da to ne izazove dosadu. Zato je umetnost bezobzirna/bezočna, sklona incidentu, prestupu, transgresiji, pa su te stvari, čak i kad se ponavljaju, dobrodošle. Ipak, u svemu, pa i u tome mora se imati mere, jer ponavljanje kojim upravlja pretenzija na isto, čak i kada je reč o incidentu ili prestupu, neka je vrsta smrti za umetnost.

Nomos kao privatnost i igra

Gubitak središta (u jednini ili množini) proizveo je u savremenoj umetnosti situaciju u kojoj inovacija, vrednovanje i kritika više nemaju stabilno uporište. Ta anarhičnost (ili: bezvlašće, koje se s konzervativnog stanovišta doživljava kao – beščašće!) i haotičnost (rasređštenost) artistske situacije mogle su u jednom trenutku da predstavljaju *olakšanje* (pozajmljujem taj termin od Liotara koji je njime dosta uspešno obeležio nastup postmoderne uslovnosti), jer više nije morala da se vodi briga oko velikih metafizičkih opozicija, deoba i protivurečnosti, jednom rečju oko velikih istorijskih

antagonizama i, naravno, drama/tragedija u kojima se ti antagonizmi po pravilu finalizuju. Svaki umetnik se, sada, pojavljuje kao gospodar ili kovač vlastitog *nomosa*. Spoljašnji nalozi kao da njemu više ništa ne znače. Oni ne samo što, za njega, nisu merodavni nego nisu više ni sagledivi. Umetnost bez središta reklo bi se, čak, gubi vlastiti semantički identitet. A možda gubi i zajedničku perspektivu umetnosti.

Zato, spolja posmatrano, sa stanovišta „neutralnog“ posmatrača, umetnost se, danas, nalazi u paradoksalnoj situaciji da, u isti mah, mora i ne može da nosi bilo kakvu jedinstvenu oznaku sem, možda, one koja se određuje rečju *nepreglednost* ili *nesagledivost*. Ali, šta znači reći da je umetnost u svetu, pa i kod nas nepregledna? To najpre znači da se tom jedinstvenom oznakom, zapravo, ne tvrdi ništa izričito, ne tvrdi se ni šta jeste, ni šta nije, ni šta treba da bude umetnost. Jer, naprosto, u vezi s tim nema ni jedinstvenog mišljenja ili konsenzusa. A budući da je konsenzus isključen (recimo: kao *velika priča!*), onda artistička zakonitost (*nomos*) više nema jedinstveno uporište (filozofi bi rekli: temelj, počelo, načelo ili središte). Pa ipak, i u takvoj (prividno bolesnoj?) situaciji moguće je dati jednu opštu dijagnozu.

U veoma zanimljivom tekstu: *Simptomi srpske umetničke scene posle dvehiljadite*, Ješa Denegri to i čini, na sledeći način: „U takvoj haotičnoj umetničkoj situaciji u kojoj su u opticaju vrlo različite solucije, svako od aktera na sceni opredeljuje se prema nekim sopstvenim merilima, sklonostima i interesima, što uslovljava da se trenutna umetnička situacija – u svim sredinama pa tako i u Srbiji posle dvehiljadite – odvija u rasponima između poželjne neograničene slobode umetnosti s jedne i njene nepoželjne prebrze permanentne potrošnje mnogih uložениh energija i ostvarenih dometa s druge strane ovog krajnje udaljenog polaznog raspona“ (v. REMONT ART FILES, BR. 1., 2009. GOD.). Opšta dijagnoza koja je ovde data sasvim dobro odgovora situaciji aktuelne *nepreglednosti* umetnosti ili, starinskom sintaksom rečeno, njene *haotičnosti*, ovog puta, samo, lišene potrebe za „zavođenjem reda“! Autor te dijagnoze

naglašava *ambivalentnu* činjenicu da zadnjih godina kod nas preovlađuju *apolitične individualne umetničke ispovesti, pojedinačne privatnosti i subjektivne naracije na pretpostavkama autonomije umetnosti*. Njima se, mnogo ređe, suprotstavljaju povremena politička zaoštavanja, i naravno, zaoštavanja uperena protiv različitih oblika životne heteronomije.

Zašto su efekti samozakomitog delovanja u savremenim umetničkim uslovima (bar kod nas) nužno ambivalentni? Zato što se, često, graniče s privatizmom i samovoljom, umesto s artistskom slobodom. Po Kantu, sloboda nije puki iskorak iz kauzaliteta u proizvoljnost, već je to uspostavljanje jedne druge kauzalnosti, one koja svoj početak, počelo, načelo ima u samoj sebi i koja iz sebe razvija svoju nužnost, svoj *nomos* (ili svoju *nomologiku*). Zato artistska sloboda, ako je to što jeste, ne može da bude proizvoljna ili hirovita. Ali – i to je sada paradoks – posle dugogodišnjeg iskustva totalitarne, autoritarne i nacionalističke heteronomije čak i sama proizvoljnost, u datim okolnostima, kod nas, može da deluje oslobađajuće!

Insistiranje na individualnim, pa čak i idiomatsko-privatnim umetničkim i životnim iskustvima, nužno je opravdano u društvu koje je iskusilo efekte moćnih integrativnih impulsa (počev od duha palanke, pa do nametnute logike i ideologije rata/opstanka, šovinizma, klerikalizma i nacionalizma). Nasuprot doktrinarne i političke homogenizacije koja individue vodi u obezlič enje i sivilo, insistiranje na privatnom, reklo bi se, samo po sebi deluje oslobađajuće, odnosno deluje kao neka vrsta tranzicijske emancipacije: povratak Individualnosti. Isto tako i duh igre (koji, ako je verovati Kantu, nužno obeležava svaku umetničku aktivnost), kada osvedočuje svoje pravo na svet, odnosno na svoje viđenje sveta, može da deluje oslobađajuće. Ali, ako promenimo kontekst, ako se vratimo eshatološkoj, totalitarnoj, autoritarnoj ili hegemonij Ozbiljnosti, onda ovaj duh igre deluje *neozbiljno*. U sudaru s duhom Ozbiljnosti tog sveta *koji ne zna za igru*, sama umetnost biva ugrožena u onome ključnom što, zapravo, i

pokreće njenu egzistenciju, u duhu igre. Umetnosti, u tom slučaju, ne preostaje drugo nego da žaoku svoje igre uperi protiv te Ozbiljnosti koja postaje preozbiljna ili, ako hoćete, nepodnošljiva. Nažalost, mi i danas živimo u okolnostima jedne preokrenute eshatologije, preokrenute u odnosu na komunističku ili, što se svodi na isto, živimo u svetu eshatologije vraćene svom mitomanskom-epskom-religiskom Izvoru. Takoreći, praznom mestu Kosova. Mestu večite Tragedija koja ne zna za igru...

Zato je, bez sumnje, taj artistski duh *igre s ozbiljnim* danas u isti mah *i* nemoguć *i* nužan. On je to *i... i...* u svetu Ozbiljnosti koja ne uspeva da se emancipuje od sopstvenih ehatoloških, svetsko-istorijskih priča, a ipak hoće u Evropu. Eto zašto svaki pokušaj artistske igrice da Svet (taj spoljašnji, tuđi, prisilni nedodirljivi spoljašnji entitet) uplete u vlastitu igru i da tu (ready-made, instalacionu) igračku često i rasklopi, dezintegriše, dekonstruiše, po uzoru na dečije igrice, postaje dodatno legitiman upravo u ovom tranzicionom razdoblju u kojem se on suprotstavlja nasleđenom duhu (sablasti, aveti) totalizujuće, svetsko-istorijske, eshatološke *Ozbiljnosti...* Najzad, svet tih privatnih, životno/umetničkih *ispovesti i igrice* samo je prividno apolitičan. I čini se da će njegova bezrezervna legitimnost trajati sve dok traje i ova post-totali(tari)zujuća uslovnost, uslovnost u kojoj svaka manifestacija osobenog, ispovednog, individualnog, subjektivnog ima subverzivno dejstvo u sredini u kojoj su mnogi totalitarizmi osujećeni, ali još uvek nije osujećen duh totalizacije i totalitarnog, čak i u svom najelementarnijem obliku, dakle, kao duh palanke.

Umetnost ima sposobnost i da maskira i da demaskira stvarnost. Te operacije može da izvrši jedna te ista umetnost, i u istom vremenu. U tom slučaju, ona bi mogla da u istom trenutku bude u svojoj funkciji demaskiranja *legitimna*, a u svojoj funkciji maskiranja *nelegitimna*. Ipak, češći slučaj je da *vreme razdvoji* te funkcije, tako da ono što je u jednom vremenu legitimno, u drugom više nije. Dodatne komplikacija proizlazi iz činjenice da umetnost može čak i svojim maskiranjem da

demaskira stvarnost, ali može i da je svojim demaskiranjem maskira (recimo, kada se razobličavanjem prevaziđenog, zapravo, zataškavaju noviji gresi).

Eugen Fink govori o funkciji razobličavanja u umetnosti. „Kao razobličavanje, umetnost može biti sudija i osvedočavati se kao 'moralana ustanova' kada pokazuje šuplje i lažno okretanje i obrtanje koje mi najčešće prihvatamo kao važeću društvenu stvarnost. Ona može ono što nam se čini da jeste odgurnuti u privid bez suštine“ (v. tekst „Maska i koturna“, u *Epilozi poeziji*, Beograd, 1979). Na taj način se umetnost pretvara u proces ustanovljenja istine, odnosno preuzima na sebe kritički, prosvetiteljski nalog oslobađanja od opčinjenosti i iluzija. Čak i kada nije sasvim sigurna šta je „bitno“, a šta „nebitno“, kada je smetena nesigurnošću, umetnost, smatra Fink, „u cilju iskušavanja počinje da meša biće i privid, da ih naizmenično izokrećući izigrava jedno protiv drugog...”

Naravno, ovde se mora reći da su artistička individualnost, osobena ispovest, igra i privatnost (ili: privatna ideologija) nužni sastavni deo umetničke slobode čak i onda kada stvarnom suprotstavljaju privid. Zašto je to tako? Zato što je sloboda, uvek i na prvom mestu, zauzimanje polazne, ničim uslovljene tačke. Pa ako ta tačka nije u stanju da se smesti u „bitnom“, ona se smešta u „nebitnom“: prividu, iluziji. Ipak, tako shvaćena sloboda ne može da okupira mesto hegemonu. Jer, artistička individualnost, osobena ispovest, igra i privatnost ako predstavlja nužan uslov (ili: uslov *sine qua non*) umetnosti, ona ipak, ne predstavlja, bar ne uvek, i *dovoljan* uslov. U tom ključu sloboda se, suviše često, svodi na proizvoljnost. A legitimnost proizvoljnog, videli smo, traje tačno onoliko koliko traju „fatalne“ totalizujuće strategije. Ipak, budući da svemu ima vreme, tako će biti i s legitimnošću proizvoljnog. I ona će kad-tad da izgubi legitimnost... A zbog toga ne treba plakati.

Ako je savremena umetnost usredištena u (liberalnoj) slobodi, svedenoj na proizvoljnost sadašnjeg trenutka, ona onda nije kauzalno vezana uz bilo kakvu prošlost ili budućnost. Njen

nomos je dat *sada* i *ovde* kao manifestacija trenutka koji više nema obzira prema bilo čemu i, upravo, uživa u toj svojoj bezobzornosti. Ali, u poretku poopštene („slobodne“) razmene i sve druge *ne-umetničke* pojave dele sudbinu tog „užitka“, tako da umetnost na tom tlu gubi svoje specifično značenje. Takoreći: prestaje da postoji. Ili biva utopljena u banalnost svakodnevnog bitisanja. Takođe, ona više ne dopušta poziciju s koje bi njeni radovi uopšte i mogli da se kritikuju, procene i priznaju kao vrednost.

Međutim, *danas* postoji jedan problem koji opседа artistsku situaciju kako nju, s pravom, opisuje Ješa Denegri. Taj problem se neće lako rešiti. Reč je, naime, o ambivalentnosti koja proizlazi iz činjenice da, s jedne strane, sama tranzicija može da nas oslobodi od totalizujućih strategija prošlosti, ali da, s druge strane, ona i sama može da nas uvede u jednu novu, prikrivenu ili, ako hoćete, mnogo lukaviju totalizaciju. O čemu je reč? O tome, naime, da i tranzicioni procesi nisu imuni na, kako bi Derida rekao, *autoinmost*, odnosno da nisu potpuno operisani od mogućnosti kontraindikativnog pada u hegemoniju i dominaciju. Naravno, više nije reč o „klasičnom“ totalitarizmu, ali je, ipak, reč o starom/novom totalizujućem kretanju koje se, sada, odeva u ruho „slobodnog svetskog tržišta“. Reč je o totalizujućem (ili: globalizujućem) kretanju koje sve procese, uključujući tu i tranzicione, funkcionalno potčinjava potrebi učvršćivanja neoliberalnih institucija. U tekstu *Pesimizam intelekta, optimizam volje* (v. REMONT ART FILES, BR. 1., 2009. GOD.) Stevan Vuković navodi jednog autora (Koks) koji ukazuje na pet osnovnih momenata koji oličavaju hegemoniju neoliberalnog uticaja na savremena društva. Reč je o institucijama čiji uticaj se temelji na sledećem:

- (1) One otelotvoruju pravila koja vode ekspanziju hegemonih svetskih poredaka;
- (2) One su same proizvod hegemonog svetskog poretka;
- (3) One ideološki legitimišu norme svetskog poretka;

(4) One u sebi uvlače i preuzimaju elite iz perifernih zemalja; i

(5) Apsorbuju kontra-hegemone ideje.

Ako prva četiri momenta i nemaju neposredan *heteronomni* uticaj na aktuelnu artistsku produkciju koja se, u ovdašnjim uslovima tranzicije, oslanja na merila individulnosti, igre, ispovednog itd., onda ga peti momenat sigurno ima, jer on dešifruje *lukavstvo* po kome liberalno profilisana autonomija artistske proizvoljnosti učvršćuje hegemoniju i onda kada se to učvršćivanje vrši apsorbovanjem kontra-hegemonih ideja ili, jednostavnije rečeno, kritika. Možda je danas umetnosti na prvom mestu potrebno jedno kontra-lukavstvo koje će ipak moći da izađe na kraj s mehanizmima apsorbovanja kontra-hegemonih ideja. Možda je sada, umesto igrice s privatnim iskustvima i ispovestima, jedna subverzivna operacija primerenija javnim igricama i ispadima uperenim protiv aktuelne eshato-logike koja je ideološki unosna mešavina nacionalizma, klerikalizma, neoliberalizma i svih ostalih *izama*. Hoće li umetnost danas ponovo naći u sebi tu izgubljenу snagu odgovornosti, tu zatomljenu kritičku oštrinu koja joj je potrebna da ne bi bila izigrana, da ne bi bila (još jednom) naivna žrtva jednog vremena u kojem je sve moguće sem dirnuti u totalizujuću/globalizujuću Ozbiljnost koja danas na slobodnom srpskom tržištu razmenjuje, sintetizuje i homogenizuje nomenklature (= kadrovske liste) najrazličitijih ideoloških profila, od krajnje nacionalističke (i čak nacističke) mitomanije, preko mekog (liberalnog, demokratskog) nacionalizma, zatim, skorojevičkog, korumpiranog kapitalizma, pa do neoliberalne frazeologije koja se uvija u plašt demokratije i ljudskih prava... Naravno, u tim pričama prava umetnika postoje samo ako on na ovaj ili onaj način služi etabliranoj hegemoniji/heteronomiji, drugim rečima, ona se, u „najboljem“ slučaju, svode se na prosijačenje oproštaja za činjenicu da umetnost i umetnik uopšte i postoje. Zato je umetnost danas „primorana“ da se bezobzirno ili bezočno odnosi prema ponižavajućoj kategoriji *prava* koja uokviruje današnji svet umetnosti. Takav odnos,

iako je uperen protiv sadašnjih *art institucija*, nošen je izvesnom još-ne-dovoljnom definisanošću ili neodređenošću. Ali bez obzira na to, on predstavlja *ključni* uslov bez kojeg umetnost, ubuduće, teško da može u sebi ili negde van sebe da nađe samu sebe...

De(kon)strukcija slike

Protiv tautologije – Razlika ne usmrćuje – Nervni slom modernizma – Granica dematerijalizacije – Prazno mesto vizuelnog – Fašističko pitanje: šta je umetnost?

Protiv tautologije

Rad konceptualnog umetnika Vladimira Kopicla je višestruko vezan uz problem *smrti slike*. Najpre, samom činjenicom da je konceptualna umetnost (prvobitno) podrazumevala radikalni raskid sa slikom kao umetnošću vidljivog (likovnog, vizuelnog). Slika nije dopuštala upad *eksplicitnog načina govora* u vlastiti prostor, smatrajući ga, naprosto, stranim telom. Zato je strukturalni odnos između (umetničke) slike i (umetničkog) koncepta od samog početka bio *odnos uzajamnog isključivanja*. Konceptualna umetnost je prst u oko slikarstvu, kao i obrnuto. U tom pogledu ni Kopiclovi radovi nisu izuzetak. Već sama činjenica da se konceptualizam ponegde označavao kao „nevidljiva umetnost“ ili kao „nevizuelna apstrakcija“, govori o tome da je u njemu temeljno uskraćeno, izbrisano mesto za tradicionalnu (kako klasičnu, tako i modernu) sliku. Štaviše izgleda kao da je, na taj način, procedura *apstrahovanja* ireverzibilno oduzeta apstraktnoj slici! Sa stanovišta konceptualne umetnosti slika, taj privilegovani oblik predstave (reprezentacije) sveta, sada je, jednostavno – mrtav. Pa ako je negde još ima, ona je ubuduće ništavna, više je,

naprosto, nema. Eto zašto razlozi za konceptualnu umetnost mogu, ujedno, da se shvate i kao razlozi za kraj/smrt slike.

Međutim, u Kopiclovim radovima pored ove opšte (po sliku) *destruktivne* uslovnosti koja proizlazi iz konceptualnog obrta u umetnosti, postoji i jedna druga „tendencija“ koja se, ipak, ne odnosi prema slici *destruktivno* nego, pre, *dekonstruktivno*. Kakva je to tendencija? U ne prevelikom, ali izuzetno vrednom opusi Vladimira Kopicla ta tendencija zauzima, rekli bismo, centralnu poziciju, ali, pri tom, ona ima jedno šire značenje, koje se ne tiče samo slikarstva nego umetnosti uopšte. Tu tendenciju možemo da nazovemo *spontanom dekonstrukcijom umetnosti*. Reč je naravno o dekonstrukciji tradicionalnog, logocentričkog statusa umetnosti. U Kopiclovim radovima dekonstruktivna namera prisutna je na dva različita načina. Jedanput je reč o radovima koji se *tekstualno* bave statusom konceptualne umetnosti, dok je drugi put reč o radovima koji se *vizuelno* bave statusom slike. U prvom slučaju u pitanju su stavovi/tekstovi koji preuzimaju na sebe u to vreme (1971) najaktuelniji problem konceptualne umetnosti, problem njenog *samodefinisanja*; u drugom slučaju imamo Seriju iz 1975, hartija, karton, platno, 17 (36 cm 25 cm) (Muzej savremene umetnosti Vojvodine) u kojoj se konceptualno problematizuje status slike svedene na *skoroništa*. U tekstovima imamo *eksplicitnu* konceptualnu samo-artikulaciju umetnosti, gde Kopicl polaže sebi računa o dekonstruktivnom obeležju/statusu vlastitog dela; dok u Seriji iz 1975. godine imamo *implicitnu* (bez tekstualnog dela/dodatka) konceptualizaciju vizuelnog materijala (tj. slikarskog platna, kartona itd) kao elementarnog uslova mogućnosti same slike.

No, pre nego što se upustimo u konkretno razmatranje ovih Kopiclovih radova, odnosno načina na koji on u njima vrši dekonstrukciju, poći ćemo od jednog opšteg pitanja: po čemu postupak u tim radovima može da se nazove *dekonstruktivnim*? Bez sumnje, Kopiclov postupak ima u sebi nešto što je blisko prvobitnoj, analitičkoj, tautološkoj (Vitgenštajnom inspirisanoj) strategiji u konceptualizmu i to još ne bi moglo da se nazove

dekonstruktivnim prosedeom. Ali, ono što je kod Kopicla zajedničko s analitičkom konceptualom to je (zajednički) problem, ne i njegovo rešenje! Reč je o problemu *identiteta umetnosti*. Njega Kopicl rešava na sasvim drugačije način od *analitičkog* konceptualizma, jer analitički prosede ne *odbacuje* mogućnost istovetnosti-sa-sobom ili, što se svodi na isto, mogućnost (jezičke) tautologije kao mehanizma kojim bi trebalo da može da se definiše sama umetnost.

Razlika ne usmrćuje

Strategija koju prihvata Kopicl, umesto privilegovanog shvatanja o identitetu/tautologiji, polazi od mnogo važnijeg shvatanja o razlici ili Deridinoj *différance*. Taj termin (*différance*) sadrži u sebi ortografsku „grešku“: čita se isto kao „pravilno“ *différence*, ali se piše različito (sa *a* umesto *e*). Početkom sedamdesetih godina zagrebčanin Kolibaš predložio je da se ova (Deridina) reč prevede sa *razluka*; kasnije se, međutim, ustalio prevod sa *rAzlika*. Ovaj poslednji prevod takođe sadrži u sebi ortografsku „grešku“. Naime, *rAzlika* se piše različito, a čita isto kao reč *razlika* (v. o tome, kao i o Deridinoj potrebi da napravi *konceptualnu* razliku između razlike i *rAzlike*, u M. Belančić: *Razlozi za dekonstrukciju*, Beograd, 2005. god, odeljak: „Dekonstrukcija i *rAzlika*“). Samu ideju *razlike* (kao one koja stoji na mestu klasične, metafizičke ideje *identiteta*) u igru je uveo strukturalizam; zatim se ona već krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina koncekventno razvila u okviru francuskog poststrukturalizma (pre svega kod Deleza i Deride). Čini se da upravo tu Vladimir Kopicl nalazi svoje ključne podsticaje. Uostalom, u intervjuu koji je s njim načinio Nebojša Milenković čitamo: „Razlike najviše ima u strukturalizmu, a ja sam i počeo kao poststrukturalista, s blagim prezirom za onu monstr dilemu dana: *razlika* ili *razluka*“ (navod iz kataloga za retrospektivnu izložbu dela V. Kopicla – Nebojša Milenković: VLADIMIR KOPICL. NIŠTA JOŠ NIJE OVDE ALI NEKI OBLIK VEĆ

MOŽE DA MU ODGOVARA... Izdanje Muzeja savremene umetnosti Vojvodine, 2007., str. 24). Zašto Kopicl razliku između razlike (*différence*) i rAzlike (*différance*, razluka) smatra *monstr dilemom*? Verovatno zato što je to veoma teška, zapetljana ili, ako hoćete, „monstruozna“ *filozofska dilema* kojom jedan konceptualni umetnik nije mogao ni želeo da se bavi. Ali, nešto od te dileme on je ipak preuzeo u svom radu. Ili, još preciznije, nešto od te dileme *nije mogao da ne preuzme!* O čemu je reč?

Filozofski gledano razlika između *razlike* i *rAzlike* ukazuje na dekonstruktivnu strategiju koja isključuje tradicionalna (metafizička, logocentrička) shvatanja po kojima razlikama (razlikujućim, diferencijalnim postupcima) komanduje isto (identitet, tautologija). Naime, po dekonstrukciji razlikama komanduje sama rAzlika, a to znači da razlike ne mogu da se zarobe u nekoj konstrukciji realnog ili idealnog, da se finalizuju kao nekakva metafizika prisustva ili samoprisustva; uvek postoji neki razmak, neistovetnost i odgoda koja je, ujedno, obećanje *drugog*. To je sažeti opis ključnog motiva dekonstrukcije, odnosno njenog shvatanja razlike. Vladimir Kopicl, rekli bismo, spontano primenjuje ovaj dekonstruktivni motiv na konceptualni rad (ili: proceduru) svoje umetnosti.

Možda je moguće reći i obrnuto: polazeći od konkretnih problema konceptualne umetnosti, koja se bavi „tautološkim“ problemom *smodefinisanja*, Kopicl stiže do dekonstruktivnog zaključka da identitarna *zatvorenost* nije moguća, odnosno da su u konceptualnoj artikulaciji umetnosti uvek i nužno prisutne izvesne *napetosti* koje ne dopuštaju da se ideja (ono idealno u konceptu) smiri u nekakvoj istovetnosti sa sobom ili, što se svodi na isto, u vlastitoj tauto-logičnosti. Materijalni identitet slike može da se istisne, ukine ili usmrti samo idealnim identitetom koncepta. Međutim, pošto istovetnosti sa sobom u striktnom smislu ni u jednom ni u drugom slučaju (ili: ni u idealizmu ni u materijalizmu!) *nema*, onda tu ne može da važi ni načelo protivurečja: između

slikarstva i konceptualne umetnosti nema nikakvog unapred, *a priori* datog *antagonizma*. Pa ako njega ipak ima u mišljenju i stavovima onih koji zastupaju te dve umetničke opcije, onda to dolazi od pogrešne vere u identitet bilo slike, bilo koncepta, tih „entiteta“ koji se, navodno, isključuju. Ali, u stvari, i slika i koncept su stvari bez čvrstog, fiksnog identiteta! Pa ako je njihova suština data samo u (uzaludnoj) *potrazi za vlastitim identitetom*, onda ta suština govori samo o genezi ili istoriji jednog *neuspeha*. Reč je o uvek iznova nađenom i potvrđenom neuspehu svakog pokušaja da slika ili koncept (tj. generalno uzev: umetnost) konačno nađe i učvrsti svoju istovetnost sa sobom. Dekonstrukcija, međutim, vrši raz-uveravajuću kritiku ne samo bilo kog postulativnog identiteta nego i svih oblika negacija čiji cilj je da učvrste taj postulat.

Nervni slom modernizma

Kopiclov rad s neobičnim nazivom **(I, IV 1971)** predstavlja, s epistemološke tačke gledišta (ako je ona, ovde, dopustiva) nešto, bez sumnje, najsmislenije i najdublje što se u okviru rane konceptualne umetnosti ostvarilo. Zato ćemo ga navesti, ovde, u celini:

(I, IV 1971)

1 konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smelo da postoji

2 ideja koja beleženjem izlazi izvan sebe same nije više to

3 zato delo ne bi smelo da bude ono koje zabeležim; delo bi moralo da bude ideja nezavisna od beleženja

4 ako sama bila bi delo onda bi i konceptualna umetnost bila; ali u konceptualnoj umetnosti delo još uvek ne stoji izvan beleženja

5 uzeću hartiju (ili nešto drugo), zabeležiću ideju; nema je; samo beleška je za konzumenta

8 nekad ne mogu da je prepoznam

9 ideja koja uđe u proces beleženja pristajući da bude delo morala bi sebe samu bez ostataka da iskaže

10 ali to ipak ne može da bude tako

11 tako konceptualna umetnost nije ona koja jeste

12 i samo postoje dela konceptualne umetnosti koja nisu konceptualna umetnost; samo beleške su ispuštenih mogućnosti

13 samo, moja umetnost jeste izvan toga jer takva je kakvu je mogu; ako već pristajem na umetnost

15 ono što predstavljam kao svoje delo izvan je moje umetnosti; ona je druga jedna, drugom potrebna umetnost

16 ja sam prljavi jadan mali umetnik, ali ja to znam

19 moja prava umetnost ono je što ne može biti; ona je moja svest o sebi (njoj)

20 tako postoji moje delo koje nije moja umetnost; ona je izvan sebe i tak(v)o ne postoji

24 ako ga mislim postoji kao i sve i uvek onda je isto

27 ako sam ja moja ideja-moja umetnost, moje delo je moj konzument; u tom odnosu vidim njegovo biće

32 ipak samo je beleženje

a) delo ne može da postoji; postoji samo svest o nemogućnosti njegovog beleženja

b) delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja

c) delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela

U svojoj knjizi *Konceptualna umetnost*, Miško Šuvaković s pravom tvrdi da se tekst (**I, IV 1971**) „može smatrati prologom Kopiclove tekstualne prakse“. Možda je moguće reći i to da on sadrži u sebi (skoro) sve paradokse koji se mogu javiti na putu samodefinisanja (ili: samoidentifikacije) konceptualne umetnosti. Paradoksalnost nije strano telo u samoodređenju koncepta i konceptualne umetnosti; pre bi se moglo reći da je ona nužni konstitutivni momenat svakog samoodređenja. To znači da nesmetana, glatka, čista tauto-

logičnost konceptualnog rada može da bude samo uzaludan napor. Jer, razlika uvek klizi ispod svakog identitarnog (homogenizujućeg) truda i onespokojava njegovu ciljnost, njegov savršeni, logocentrički finalitet. Konačno, nema sumnje da je ovo shvatanje važeće za čitavu konceptualnu umetnost, a po svoj prilici i umetnost uopšte.

Ali šta je to što u samom konceptu *dopušta* takvo (dekonstruktivno) shvatanje? Mnogi će reći da je koncept isto što i ideja. Zaista, koncept je nešto *blisko ideji*, ali on sâm nije svodiv na ideju ili nije samo ideja, čak i ako bi se ova shvatala kao *najvažnija* „stvar“ u konceptu. I tu sada imamo ključni problem. Kopicl taj problem, videli smo, naznačuje stavovima 2. i 3, po kojima zabeležena ideja (ona *koja beleženjem izlazi izvan sebe same*) nije više ideja ili nije *samo* ideja; tako da konceptualno delo, u svom idealnom obliku, *ne bi smelo da bude ono koje zabeležim!* Ono bi moralo da bude nezavisno od beleženja. Time bi, onda, konceptualna umetnost postigla ili dostigla svoj idealni, tautološki identitet. Međutim, ako pristaje na to da bude zabeleženo delo, onda bi konceptualna ideja morala da može *sebe samu bez ostatka da iskaže*. A već je Vitgenštajn primetio da to nije moguće. Pa budući da konceptualna umetnost ne može samu sebe da iskaže bez ostatka, onda iz toga sledi zaključak da *konceptualna umetnost nije ona koja jeste*. Ili, što se svodi na isto: jeste ona koja nije. Dakle, za konceptualnu umetnost se može pouzdano reći jedino to da je paradoksalni spoj izvesnog jeste/nije. Kako je moguć taj nemoguć spoj?

On je moguć samo zato što je umetnički koncept spoj idealne (označene) i empirijske (označiteljske) strane. Nema sumnje, u svakom konceptu, ako on zaista jeste to što jeste, ima i nekakve ideje, ali u svakoj ideji nema koncepta. Zato prvo što se primećuje kod umetničkog koncepta jeste to da on nije bilo kakva nego da je jezički artikulisana ideja. Inače on ne bi imao označiteljsku, materijalnu, čulnu, pa onda (eventualno) i likovnu (vizuelnu) stranu. Naravno, ideje mogu, ali ne moraju da budu jezički artikulisane kao koncepti. Jezička artikulacija je

prvo, ali ne i jedino, obeležje koje uspostavlja razliku između ideje i koncepta. Koncepti u umetnosti ne sadrže u sebi bilo kakve ideje nego samo one koje doprinose umetničkom statusu umetnosti. Videćemo ubrzo o kakvim idejama je reč. Ako se prethodno rečeno može smatrati istinom, onda bi minimalna definicija (umetničkog) koncepta mogla da glasi: to je jezički artikulisana ideja koja doprinosi umetničkom statusu umetnosti.

Naravno, konceptualisti su prvobitno, i bez sumnje s pravom, smatrali da samodefinisanje umetnosti predstavlja ključan način da se doprinese uspostavljanju umetničkog statusa umetnosti. Pri tom, koncept je moguć sa ili bez vizuelnog dodatka. Ako nema vizuelni korelat, koncept, onda, nužno završava – što je pokazao upravo glavni tok same *konceptualne umetnosti* – u dematerijalizovanoj umetnosti i u tautologiji kao formi ispraznosti. Tako shvaćena (ali to nije isključiva mogućnost) konceptualna umetnost može da se definiše i kao – kako je to ustvrdio Mel Ramsden – „nervni slom modernizma“. Ipak, umetnost generalno uzev, pa onda i konceptualna, jednostavno, nema tautološku strukturu, odnosno nije *formalna posledica definicije pojma umetnosti*, kako je mislio Košut. Zašto nije? Zato što je tautologija jezički (konceptualni) oblik identiteta, odnosno istovetnosti sa sobom. Međutim, u istovetnosti sa sobom uvek je ugrađena izvesna razlika ili sopstvena drugost. To su konceptualisti već u svojim radovima uviđali, pa je, tako, Vladimir Kopicl u navedenom radu, na samom početku ustvrdio da je konceptualna umetnost, zapravo, *samo ono što kao ona ne bi smelo da postoji*. Naravno, nešto što ne bi smelo da postoji mi još uvek možemo da *zamislamo* i time bismo dobili idealni konstrukt, ideju ili iluziju koja nam nudi sâmo to *zamišljeno*. U ovom slučaju, zamišljeno bi bilo *konceptualna umetnost*. Ona bi u tom zamišljanju trebalo da bude to što jeste. Ali, koncept je koncept onda kada iz označenog uđe u označitelja, odnosno kad umesto puke zamisli imamo nešto *zabeleženo*. Kada se idealizmu označenog doda označiteljski poredak, tada taj idealizam biva ukinut/transformisan, tako da kao (misaono) ustanovljeni

poredak (arta) gubi istovetnost sa sobom ili identitet. Jer, kakav bi to bio prljavi idealizam ili relativna apsolutnost?!

Granica dematerijalizacije

Činjenica da *ideja* konceptualne umetnosti „nije više to“ čim se uspostavi kao *označiteljski, zabeleženi trag* – a ona je takoreći nezamisliva van tog *traga*, ako ni zbog čega drugog onda zato što van njega ona ne bi bila dostupna drugima, tj. „publici“ – nije samo smetnja u konstituisanju konceptualne umetnosti kao *čistog, idealnog* (= tautološkog) *konstrukta*, već je i ključno *obeležje* (i *obeležnost*) same konceptualne umetnosti koja iz svoje „nečiste“, označiteljske uslovnosti ne može da izađe. Ako konceptualna umetnost uspeva da dematerijalizuje vizuelnu prisutnost (likovnost) umetničkog dela, ona, ipak, paradoksalno nije u stanju da dematerijalizuje vlastiti označiteljski trag. Na žalost ili na sreću: nema koncepta bez traga. Drugim rečima, koncept ne može da ne bude *napisan*, da ne bude *pismo, tekst*. Pa ako je konceptualna umetnost nužno izvesna dematerijalizacije umetnosti, ona ipak tu dematerijalizaciju ne izvodi do kraja. Jer upravo (označiteljska) materijalnost koncepta čini da idealni/pojmovni identitet dela nikad nije (bar ne sasvim) to što jeste.

Možda umetnost teži da postigne ili dostigne vlastiti identitet, ali ona u tome ne uspeva i, prema tome, u svim svojim pokušajima dostizanja vlastitog i naročito čistog identiteta samo, zapravo, rasejava kontrasvrhovitosti, kontraindikacije. U istoriji umetnosti ima mnoštvo ideja koje su implicitno prisutne u umetničkim delima, ipak te ideje nisu date kao koncept i konceptualna umetnost. Tek u konceptualnoj umetnosti postaje vidljivo da delo, označiteljskim radom ubeležavanja, *gubi* svoj identitet. Ali, u klasičnoj i modernoj umetnosti vizuelna materijalnost dela bila je taj, po pravilu *nepriznati*, označiteljski momenta koji nije dopuštao da se bilo koje delo smiri u vlastitom posebnom ili opštem (u smislu orijentacije, izma itd.) identitetu. Bez odnosa umetnosti prema samoj sebi kao umetnosti, nje same, jednostavno – ne bi bilo. Ali, kakav je to odnos (ili: samoodnos)? On može da bude identifikujući (potvrda identiteta, recimo, orijentacije, *izma* itd.) ili

diferencirajući (drugi, nov itd.). U umetnosti je, dakle, moguće identitarno i diferencijalno samoodređivanje. Pri tom, ovo drugo je uvek uslov mogućnosti onog prvog. Jer, diferencijalno samouspostavljanje *umetničkog* može da ima i ima sve ono što doprinosi umetničkom statusu umetnosti. Odnoseći se prema sebi kao prema umetnosti, umetnost se, naprosto, potvrđuje kao takva. Naravno, tu su uvek i drugi koji ili prihvataju ili osporavaju tu potvrdu... Međutim, ono što u umetnosti nije moguće, to je *konačno zadovoljenje*, zadovoljenje potrebe da se ona sama usidri, učvrsti, osigura u dostignutom samouspostavljanju i, zatim, da se, time, jednom za svagda raskrili identitet umetničkog. To nije bilo moguće u slikarstvu, pa onda nije moguće ni u konceptualnoj umetnosti.

No, ako, sudeći po rečenom, u umetnosti nije moguća idealna (ili idealistička) samoprisutnost, to nije moguće zato što umetnost u sebi uvek sadrži jedan neizbrisivi, a u isti mah „prljavi“ (!) označiteljsko-materijalni ili materijalistički momenat. Dematerijalizovati umetnost nije moguće *do kraja*, jer na kraju te (radikalne) dematerijalizacije izgubila bi se i sama umetnost. Prema tome, moguća je samo *dematerijalizacija* (ako je ta reč još umesna) *zastarelih oblike označiteljske artistske materijalnosti...*

Prazno mesto vizuelnog

Kopiel se nije zadovoljavao time da, počev od konceptualnog obrta (ili, ako hoćete: revolucije) u umetnosti, prihvatiti kao *samorazumljivu* ne samo ideju o *dematerijalizaciji* umetnosti nego i o *smrti slike*. Za njega slika i dalje postoji, ako nikako drugačije onda kao *problem*. Pri tom, njen problem nije samo *njen* problem nego je i, generalno uzev, problem *vizuelnog dodatka* konceptualnom radu. Da bi se razumeo status ili pozicija slike, nije moguće poći samo od nje, od njene pojavnosti i, zatim, težiti da se otkrije njena suština ili identitet. To bi bio tradicionalan (metafizički) i u isti mah pogrešan put; a bio bi pogrešan zato što je slika, u osnovi, vizuelni dodatak

konceptu slike. Ili, jednostavnije rečeno, slika je vizuelni dodatak reči *slika*. A to je tako zato što ne može da bude slika ono što se ne naziva slikom. Zato da bismo *videli* šta je zapravo slika morali bismo da pođemo od (obično potisnutog, izbrisano, prećutnog) *koncepta/reči* slike i da se, onda, uputimo ka vizuelnom dodatku...

Naravno, konceptualisti su brzo uvideli da njihovo samodefinisanje umetnosti ne može predaleko da ode bez vizuelnog dodatka ili vizuelne „ilustracije“ (pitanje je da li je taj termin dobar). Zato se i u Kopiclovom opusu pojavljuju radovi sa vizuelnim dodatkom. Ali među tim radovima pojavljuje se i *problem* vizuelnog dodatka. Konceptuala ne može bez vizuelnog dodatka; ali ta nemogućnost u njoj *obično* nije problematizovana ili tematizovana. Kopicl čini izuzetak! Zato se u njegovom opusu izdvajaju radovi koje je on obeležio sa: **Seriya iz 1975, hartija, karton, platno, 17 (36 cm 25 cm)** i koji pretenduju da, u izvesnom smislu, u igru „vrata“ sliku, počev od prostora na kojem ona nastaje (platno, karton itd.) i, takođe, počev od same materijalnosti slike shvaćene kao *označitelj bez označenog*. Slika kojom se Kopicl bavi je slika koja ništa ne predstavlja (ne reprezentuje) jer nudi samo čulnu/materijalnu predstavu o samoj sebi. Tim postupkom vrši se razgradnja one elementarne označiteljske ravni u kojoj se pojavljuje slika. Za tu dekonstrukciju moglo bi se reći, takođe, da je neka vrsta konceptualnog postupka, ukoliko ona doprinosi našem razumevanju umetničkog statusa umetnosti ili, preciznije, same slike.

U prvi mah **Seriya iz 1975**, izgleda kao korak nazad, odnosno kao neka vrsta povratka ili (1) od konceptualne umetnosti ka minimalnom slikarstvu ili (2) od konceptualne dematerijalizacije ka materijalizaciji (i vizuelizaciji) izvesne ideje o slici-svedenoj-na-svoje-elementarne-sastavne-delove. Pa ipak, **Seriya iz 1975**, nije nikakav povratak na bilo šta nego je nužna konsekvencija same *konceptualnosti* koja, tu, preispituje uslove mogućnosti vlastite vizuelizacije. Naime, ako konceptualna umetnost, generalno uzev, nije mogla potpuno da

ukine vizuelni, čulno-označiteljski aspekt svog nastupa, čak ni onda kada se svodila na skup „vigenštajnovski“ sklopljenih stavova (rečenica), to je, onda, dovoljan razlog da se dovede u pitanje i njen prećutni i radikalni raskid s idejom slike. Jer sama slika (i njena s/likovnost) pripada istoj toj vizuelnosti koja, ipak, ne može da se iskoreni. Slika je vizuelni dodatak sopstvenom konceptu kao (po pravilu prećutnom) konceptu *slike sveta*. Kao što sam jezik, ukoliko je prisutan u pisanim stavovima, *nužno* ima tu vizuelnu (ili, čak, „piktografsku“) stranu, isto tako i vizuelna ili, ako hoćete, likovna strana slike *nužno* ima svoju konceptualnu/jezičku stranu. Označiteljska strana jezika je uronjena u empiriju, dok je ono označeno u njemu na strani (semantičkog) referenta i ideje. Kao što konceptualna umetnost ne može da potpuno apstrahuje od vizuelnog, odnosno kao što ona ne može da potpuno dematerijalizuje sopstveni umetnički rad, budući da i jezik, pisani ili izgovoreni, poseduje svoju specifičnu materijalnost, isto tako ni slika, ta tradicionalno-dominantna vizuelnost, nikada nije mogla u potpunosti da apstrahuje od jezika i jezičkih *posledica* koje su ugrađene u njen vizuelni status.

Kopiclova **Seriya iz 1975.** pokazuje nešto zanimljivo i, rekli bismo, neočekivano: ti radovi nude *implicitnu* (neverbalnu) konceptualizaciju vizuelnog materijala. Samo, problem je u tome što je to činila i tradicionalna slika. Pa, u čemu je onda razlika? Po čemu je **Seriya iz 1975.** skup *konceptualnih* radova? Po tome što ona *prećutno ukazuju* ili *oličavaju* dekonstruktivni postupak u artu i to onaj dekonstruktivni postupak koji se direktno tiče slike. Šta to znači? Da li se time, možda, afirmiše mogućnost *konceptualnog slikarstva*? Ne, jer slikarstvo je uvek bilo prikrivena, u sebi kontradiktorna, nepriznata konceptualnost. Slikarstvo je, zapravo, oduvek bilo konceptualno, samo što kao gospodin Žurden to nije znalo! Svođenjem slike na vlastitu označiteljsku materijalnost (platno itd.), pokazuje se da specifično slikarsko tlo (mesto) nije, u stvari, ništa, da je ono, samo, prazno mesto za

moguću, drugu vizuelnost i da izvan mogućeg drugobivstva, naprosto, nema nikakvu ontološku supstancu.

Fašističko pitanje: šta je umetnost?

Vladimir Kopicl u svom sjajnom konceptualnom radu (**I; IV 1971**), videli smo, tvrdi: „tako konceptualna umetnost nije ona koja jeste“ (iskaz br. 11). Naravno, to isto bi moglo da se tvrdi i o svakoj drugoj umetnosti! Drugim rečima, ta tvrdnja se podjednako odnosi na čitavu umetnost, a ne samo na konceptualnu ili samo na Kopiclov rad. Zaista, umetnost nikada nije ona koja jeste ili ono što jeste. Kao što za identitet bilo kog Ja važi pravilo: Ja je drugi, tako i za umetnost važi pravilo po kome ona nikada nije potpuno istovetna sa sobom. Štaviše, umetnost bolje zna tu uslovnost od bilo čega drugog i naročito bolje od teorije, nauke, epistemologije. Ja umetnosti je uvek drugo... Pa ako se sada vratimo problemu tautologije i tvrdnji da je umetnost zapravo tautologija ili da je tautološka, to onda važi samo pod uslovom da je njena tautologičnost *neuspešna*! Svaka umetnost, pa onda i konceptualna, uvek je (pre ili kasnije) težila da bude *druga* i ona je uvek nekako spoznavala taj svoj „udes“. Zato ukoliko je, pomoću analitičke filozofije, analitička umetnost težila da raščisti (dovede do čistine) problem vlastite tautologije/identiteta, ona je regularno ili, ako hoćete, nužno doživljavala nervni slom! Ili, neku vrstu konceptualnog prosvetljenja! Takva je slučaj sa performansima koje je Raša Teodosijević nazvao WAS IST KUNST? (ŠTA JE UMETNOST?). Samo pitanje „šta je...“ zahteva ustanovljenje (identifikaciju) objekta u njegovoj istovetnosti sa sobom (identitetu). Ali, umesto da se dobije racionalni i umirujući odgovor na to pitanje, performans demonstrira autoritarne i, takoreći, totalitarne implikacije same upitnosti, samog (ponavljajućeg) insistiranja na pitanju: *Was ist Kunst?* Umesto logocentričke samoprisutnosti racionalnog pitanja u racionalnom odgovoru, u nađenom, umirujućem identitetu, dobijamo, u stvari, prisilu ponavljanja i ludilo... Miško Šuvaković u *Konceptualnoj umetnosti* (2007) daje suptilnu dijagnozu Teodosijevičevog čina: „Namera umetnika je da provocira imaginarnu i fiktionalnu univerzalnost totalitarizma

na mestu umetničke autonomije“ (str. 333). I zaista, racionalni odgovor na racionalno pitanje *Šta je umetnost?* dovršava samozaklonitost (ili autonomiju) umetnosti ili zatvara krug umetničkog kao kružno kretanje jedne suverenosti, sopstva, ipseiteta. Ali racionalnog odgovora nema, pa je i samo pitanje – *ukoliko teži takvom odgovoru* – iracionalno, autoritarno, „fašističko“! Naravno, to ne znači da pitanje „Šta je umetnost?“ nema smisla, već samo znači da identitarni odgovor na takvo pitanje nema smisla. Umetnost je uvek i nešto drugo; ona je po definiciji otvorenost za drugo. Zato, uostalom, nju slika zagledana u samu sebe nije mogla da zaustavi.

Andeo Istorije

Tako mora izgledati Andeo Istorije – Odati počast predstavljanju – Pomeranje tačke pogleda – Od intervencije ka uslovnosti – Slovo/označitelj i duh/označeno – Osloboditi se straha

»Klee ima sliku koja se zove *Angelus Novus*. Na njoj je prikazan andeo koji izgleda tako kao da namerava da se udalji od nečega čime je fasciniran. Oči su mu razrogačene, usta otvorena, a krila raširena. Tako mora izgledati andeo istorije.«

Valter Benjamin
Istorijsko-filozofske teze

Tako mora izgledati Andeo Istorije

Centralnu poziciju na izložbi kojoj je autor, Mileta Prodanović, dao naziv *Pohvala ruci* (galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1998.) ima Andeo Istorije koji u *ruci* drži mač na kome piše: »Tako mora izgledati Andeo Istorije«! Primetimo, u ovom trenutku, da ta poruka čini, svakako, izlišnim (ili: ukida, a možda i čuva u rezervi) standardno pitanje *neupućenog*: šta to (ta slika, lik) znači? Šta (ona/on) predstavlja? Itd. Sama poruka, zahvaljujući ovom *preticanju* uobičajenih pitanja, zahvaljujući *intervenciji* u okružujućem perceptivnom polju, proizvodi u sebi izvestan višak značenja čiji smisao ćemo morati da dešifrujemo.

Klasičan nalog slike (i lika u njoj) tražio je od autora da drugima *predstavi*, likovnim sredstvima, kako neka (svakako, ne beznačajna) stvar zapravo *izgleda*. Verovalo se da ovaj cilj može da se postigne posredstvom *mimesisa*, odnosno oponašanjem izvesne *prirode* (uključujući tu, naravno, i bestelesnu, božansku prirodu) ili onoga što je umetnik (naivno?) verovao da jeste priroda. Nije li, onda, poruka ispisana na maču Anđela Istorije, ne samo poziv na klasično tumačenje slike (u kojoj je poruka upisana), nego i izvesna neutralizacija tog poziva? Neutralizacija njegove uvek prethodno date, antecedentne (da li nužno pred-likovne?) *obaveznosti*. Ova neutralizacija se, ovde, obavlja sredstvima jednog (u isti mah nužnog i suvišnog, dakle paradoksalnog) govora koji ukida svaku dalju priču: to je to, i tačka! Tako *mora* izgledati Anđeo Istorije. Zahvaljujući ovom apodiktikom, autoritativnom, imperativnom tonu dobijamo, zatim, nešto nalik na tačku apsolutne simulacije! Ili: simulacije Apsolutnog. Anđela istorije. Koji, naravno, nosi u ruci mač. U pozadini, naravno, imamo Kleovog Angelusa koji nam, u stvari, govori da svako ima svog Anđela Istorije.

Odati počast predstavljanju

Moderna umetnost je čitavom svojom povešću tematizovala raskid sa (starom) mimetičkom, predstavljačkom (reprezentujućom) i referencijalnom logikom u kojoj smo uvek imali *pozivanje-na* nešto što je samoj umetnosti *spoljašnje* (šta god to bilo) i što, zatim, na svoj način instrumentalizuje čitavo polje umetničkog. Kao da je nad čitavom istorijom umetnosti i posebno slikarstva lebdela ta opozicija između Anđela Istorije koji vitla mačem i jednog buntovnog duha, koji nema mač u ruci, ali je spreman da se istrajno usprotivi gospodarskoj logici koju možda ponajbolje simboliše baš taj Anđeo Istorije ili, ako hoćete, Arhandeo Mihailo.

Posle moderne umetnosti – koja se borila ne za ukidanje već za *autonomiju* umetničkog pred-stavljanja – saznajemo da su sve predstave, uključujući tu i one moderne, za-

pravo, simulakrumi ili, što se svodi na isto, simulacije lišene komplementarne, ne-simulirane, alternativne *stvarnosti*. (Pri tom, ne smemo zaboraviti činjenicu da ljudi unutar simulakruma *žive i umiru*, što je priča koju, ovde, nećemo moći da raspredamo, iako ona ima neke veze s mačem koji u ruci drži Prodanovićev Anđeo Istorije.) Zato je, možda, tvrdnja ispisana na tom maču, u stvari, svojevrsni performativ (a ne konstativ), sličan onom koji je, u “Ready-made” kontekstu, (implicitno) koristio već Marsel Dišan: *ovo je umetničko delo, ovo je* Anđeo Istorije. Upad već-gotovih stvari u umetnost nije značio da se predstavljачka (reprezentativna) funkcija likovnog dela izgubila, već samo to da se ta funkcija redefinisala. Ready-made ne označava kraj predstavljanja u umetnosti, kako se suviše često misli, već na svoj način pokazuje da i realni objekti mogu da preuzmu na sebe funkciju predstavljanja, da oni nisu osuđeni samo da budu predstavljani, nasuprot slici koja, navodno, ima hegemono pravo da predstavlja svet, da bude slika sveta. Ali, upravo zato što ne postoji radikalni rasep između predstavljanja u slici i izvan slike (u krajnjoj liniji: u instalacijama, performansima itd.), zato Mileta Prodanović može u svom opusu da podjednako odaje počast Marselu Dišanu i srednjovekovnim freskama. Pri tom, za njega je svaka reprezentacija u isti mah i reinterpretacija.

Pomeranje tačke pogleda

Naravno postoji ne jedan nego više problema sa “angelologijom”. Osuđeni smo na dosta ambivalentno tumačenje Anđela Istorije (ako je to anđeo istorije) koji, deleći istorijsku pravdu, “ognjem i mačem” (jer, kako bi drugačije?), dominira Prodanovićevom slikom, a možda i čitavom izložbom. Zaista šta podražava (ili odbija da podražava) ovaj Angelus Historicus koji, možda, i nije samo Anđeo Istorije nego baš Arhādeo Mihailo s freske crkve u Lesnovu (koju je podigao despot Jovan Oliver 1341. god.), pa zatim, u jednom pomerenom značenju, i

svi anđeli i Arhanđeli Istorije koji su mačem (otkako mač postoji), delili pravdu shvaćenu kao sam Logos/Polemos istorije?

Ako kažemo da Anđeo Istorije predstavlja/podražava Arhanđela Mihaila, da je njegov citat itd., time se, zaista, stvar samo pomera s jedne zagonetke na drugu: ostaje, naime, nerazjašnjeno koga predstavlja Arhanđeo Mihailo. Ne samo onaj čiji se duh ili sablast preselila u Prodanovićeve slike (postoje, naime, četiri Anđela Istorije koji samo menjaju boju, ali ne i ćud), već i onaj koji još uvek boravi u četvrtoj zoni naosa crkve u Lesnovu i koji pripada ciklusu nazvanom *Čuda arhanđela Mihaila*. Pa najzad i onaj koji se, u *Otkrivenju* Jovana s Patmosa, zajedno sa anđelima svojim bez razmišljanja sukobio sa crvenom aždahom koja imaše sedam glava i deset rogova ("I posta rat na nebu. Mihailo i anđeli njegovi udariše na aždahu..." 12, 7.).

Prodanovićev Anđeo ili, možda, *sablast* Istorije (sablast njenog farsičnog ponavljanja?) poručuje nam, dakle: »Tako mora izgledati Anđeo Istorije« i odmah nudi nešto kao prenosni, preneseni (metaforički, metonimijski?) smisao arhandjela Mihaila koji, kao i svaki dobri i pravedni (da li nužno »Gospodnji«?) anđeo, vitla mačem oko sebe... Krvavi Mihailo. Pri tom, autor ne insistira na celovitom označiteljskom sklopu slike koju uzima za predložak. U stvari, on, s arhanđelom Mihailom (onim iz Lesnova) i njegovim istorijskim dvojnicima (koji takođe drže mač u ruci), uspostavlja mrežu odnosa, scena i planova koji prevazilaze, uostalom sumnjivu (mitomansku?) pretpostavku da je Mihailo zaista pripomogao pobedi Bizanta nad Saracenima (za vreme njihove opsade Carigrada). U ovoj mreži odnosa događa se izvesno pomeranje tačke gledanja, pogleda, redefinisanje tačke gledišta, njeno podvostručavanje itd., što je, samo, proces koji dodatno ukida, sada sasvim izričito, ideologiju ili, bolje, *pornografiju* golog oka. Po toj pornografiji slika je ono što vidimo (obično) uramljeno na zidu i što nam nudi, bilo klasični, bilo moderni, u svakom slučaju bezbedni odgovor (recimo: jedan manifest) na pitanje: šta ovo predstavlja?

Od intervencije ka uslovnosti

U Prodanovićevoj likovnoj strategiji slika više nije umirući objekt/lik stavljen pred golo oko. Ona nije nekakva predručna stvarnost – ruka je, sada, njen sastavni deo, možda upravo najvažniji (!) – nije spolja postavljeni i zasićeni smisao koji se nastavlja (od slike do slike) i, zatim, traži svog konačnog tumača, verujući da ima osigurano mesto unutar apsolutne, neopozive top liste likovnih vrednosti.

Za postmoderni gest, *odgoda* konačnog tumačenja (ne samo zbog budućih, konsektivnih, nego i zbog prošlih, antecedentnih re-definicija konteksta) nije nikakva neprilika ili incident. Ubuduće, slika je nastanjena dobro raspoređenim prazninama, odsustvima, šupljinama, granicama i prelomima koji nikada neće moći da se u potpunosti zacementiraju. Eto zašto ona ne može biti *objekt* (= ono što dobijamo kada odgovorimo na pitanje: šta je to?), jer objekt je znak smrti: kada postaje objekt prestaje da bude slika, grafika, instalacija, »objekt«... Možemo to da kažemo i ovako: u slikarstvu ne samo što više nije merodavno, već, rekli bismo, nikada nije bilo merodavno *golo oko* (ubuduće: ne-likovna pornografija) koje bi, onda, gledalo i procenjivalo šta pred-stavlja (re-prezentuje) ovo ili ono...

U tome treba tražiti likovni smisao naizgled paradoksalne tvrdnje Žan-Fransoa Liotara da *delo ne može postati moderno* (dodali bismo: i klasično) *ako prvo nije postmoderno*. Možda bi ovu tvrdnju trebalo još izoštriti: delo, naprosto, ne može *postati* ako već nije postmoderno (ili, što se svodi na isto: podložno dekonstruktivnoj uslovnosti)! Bilo koji konstrukt (slika, objekt, instalacija) moguć je samo ukoliko je podložan dekonstrukciji ili ukoliko i sam nju vrši. Pri tom, konstrukti još uvek mogu da veruju da su nešto drugo, recimo, da sa sobom nose ili donose klasičnu, odnosno modernu likovnu strategiju, da oličavaju izvesni identitet (identitet stvari-za-oko)! Zato moramo razlikovati dekonstruktivnu uslovnost od dekonstruktivne intervencije. Ova prva je zaista Prva, i ona važi za svu umetnost: iz čega, onda, sledi *legitimnost* postmoderne intervencije

ukoliko ona (najčešće operacijom citiranja) sugerise ideju sinhronosti i istovetnosti svih likovnih svetova. Ujedno, ova sinhronija svih estetskih tvorevina, od Lepenskog vira i Altamire do danas, govori nam da dekonstruktivna intervencija ne vodi nekakvoj avangardnoj isključivosti već jednom svetu koji sam sebe priznaje kao poopštenu dekonstruktivnu uslovnost. To je svet u kojem Anđeo Istorije možda pronalazi, ali i nužno gubi značenje Apsoluta. U svojoj izložbi: *Godina lava* (2008), Prodanović je pokazao kako to (apsolutno) značenje pronalazi-i-gubi i sam Lav, Car svih životinja, uključujući tu i životinju zvanu Čovek!

Slovo/označitelj i duh/označeno

Kraj gledanja *odoka* označava početak (koji, možda, nikada nije ni prestajao!) (performativne) produkcije/izmišljanja *oka*. (I – zašto ne – *ruke*: Pohvale ruci?) Oko je izmišljotina (intervencija) koju moramo *dešifrovati*. To može, ujedno, da se nazove pričom o kostimiranim pogledima. Promene kostima, maski i heraldike svedoče, ubuduće, o oku koje gleda kroz izvesne »naočare« (kld, šifru), jer bez njih, naprosto, ne bi ništa videlo... Otac semiologije, Ferdinand de Sosir je to ovako formulisao: »Daleko od toga da predmet prethodi tački gledišta, reklo bi se da tačka gledišta stvara predmet«! Eto još jednog razloga zašto treba odbaciti mit o neposrednom viđenju ili, što se svodi na isto, zašto treba neposredno viđenje *upravo prihvatiti kao mit (simulakrum)*, jer: Ovako mora izgledati Anđeo Istorije! Viđenje se, ubuduće, shvata kao produkcija viđenja, produkcija naočara, tj. likovnog koda. U umetnosti ta produkcija seže do *krajnosti* koja je izmišljanje-viđenja ili, još bolje, izmišljanje drugo-viđenja. Recimo, izmišljanje (još) jednog Anđela Istorije. I u stvari ne jednog, nego njih četiri – četiri »ista«, ali ne i identična! Ne samo zato što ih deli izvesna razlika (u boji), već i zato što, unutar ovog (postmodernog) koncepta, čak i nabranje istovetnog svedoči o diskretnoj prisutnosti *razlike*: sto i prvi put isto nije isto što i prvi put.

Iskaz »Ovako mora izgledati Anđeo Istorije« može da se protumači i kao pokušaj *ustanovljenja* (ovaj termin je sasvim dobar jer ovde je zaista reč o jednoj performativnoj ustanovi) izvesnog *a priori*! Ovaj kao i svaki *a priori* je duh odvojen od tela (ukoliko je telo nešto trošno, prolazno), dakle i sam je – anđeo! Ako je verovati apostolu Pavlu onda su, zaista, izrazi »duh« (*Jevrejima poslanica* - 1, 7) i »službeni duh« (1, 14) neka vrsta sinonima za »anđela«. Mišel Fuko, u *Arheologiji znanja* govori o *istorijskom a priori*u (»un *a priori historique*«) koji obeležava postojanje različitih govornih sklopova, uključujući tu, naravno, i govor umetničkog dela. Da li je Prodanovićev *Anđeo Istorije*, kao i Kleov *Angelus novus*, u stvari, samo jedan *istorijski a priori*? Ništa manje važan *istorijski a priori* na kojem Prodanović insistira, bio bi, zacemento, *ruka*, metafora koja, u kontekstu *Pohvale ruci*, cilja na suštinsku performativnost likovnog gesta.

Za Fukoa je *a priori* nešto što se određuje kao skup pravila koja obeležavaju praksu (u ovom slučaju) vizuelnog govora/izraza. (Mnoge stvari govore, a ne samo govor u užem smislu: to je još jedna maksima Fukoove arheologije.) *Istorijski a priori* je imanentan samim označiteljskim (likovnim) sklopovima koje uslovljava i unutar kojih, u datom slučaju, vrši određene deobe, na promenljivo i postojano, važno i nevažno itd. Izvestan *a priori* (= obično dobri duh, anđeo čuvar) čuva – uostalom nikada sasvim uspešno – identitet neke likovne ili semantičke formacije. Svaka likovna tvorevina (slika, lik), uključujući tu i, recimo, Prodanovićevu sliku *Ruka koja seče – Anđeo istorije IV*, ima svog dobrog duha/anđela ili, ako hoćete, svoj *a priori*. Samo, to nije nikakav onto-teološki, već *istorijski a priori*.

Apostol Pavle je u poslanicama Korinćanima s pravom govorio o *duhovnom telu* (»Ima tjelo tjelesno, i ima tjelo duhovno«). Ova duhovna tela su, međutim, mogla biti samo *čisto* onto-teološki (a ne *istorijski a priori*). To je, onda, značilo da u Pavlovom registru među ovim duhovnim telima nisu slovila i označiteljska tela, jer kod njih je uvek (ili u krajnjoj, a to znači

istorijskoj instanci) moguće razdvajanje ili distinkcija između onoga što jeste po slovu (označitelju) ili po duhu (označenom). Za Pavla je, ipak, postojao samo jedan (duhovni) duh kojemu je valjalo služiti »ne po slovu nego po duhu, jer slovo ubija, a duh oživljuje«. Postmoderni obrt ka jeziku, naravno, *redefiniše* taj veoma stari, ali do dan danas očuvani odnos prema duhovnim telima.

Osloboditi se straha

Dokument se, po nekim starim navikama, i danas shvata kao izvesno skladište uspomena, sećanja, svedočenja i izraza, ukratko – duhova koje samo slovo (sam označiteljski sled u njemu) *ne sme* da ubije. Misli se da dokument uvek hoće da nam kaže nešto što njegovu označiteljsku konfiguraciju (njegovo slovo) beskonačno prevazilazi... To nešto je namenjeno velikom trajanju, osiguranom postojanju, kako pre samog kazivanja tako i posle njega. Dokument, kako smo ga oduvek shvatali, upisan je u uvek-već-prisutnom, antecedentnom i konsektivnom, odnosno unapred garantovanom Smislu, u kome se sam označitelj, glas ili slika, gubi kao izmaglica u brisanju zore.

Fukoova *arheologija* (koja je, zapravo, kako sam autor upozorava, opis *arhiva*) htela je da suviše pričljivim dokumentima vrati nemi status *monumenta*, *spomenika*. Dokument nije više skladište ekspresija koje govore da je smisao uvek negde *spolja*. Pri tom, on nije ni potpuno zatvoren za svaki uticaj, navod, citat, za razmenu (»materije«) s drugim dokumentima. Zapravo, on je uvek element skupova, serija i mreža odnosa, »čvor« u spletu mnogobrojnih relacija, u mreži koja se postojano ispreda svuda gde imamo nekakvo dokumentarno tkanje. Drugim rečima, ako jedan likovni *a priori* čuva (moramo ponoviti: *nikada sasvim uspešno*) identitet ili osobenost vlastitog gesta, ako on sebi upisuje (nikada sasvim) precizno mesto u aktuelnoj likovnoj angelologiji (bilo da je reč o lokalnoj ili globalnoj sceni), onda to ne znači da je, time, osigurana nekakva apsolutna (onto-teološka) istovetnost. U stvari, u njemu se uvek

ukrščaju i kaleme neki drugi (istorijski) *identiteti* (oblikovani, ne zaboravimo, pomoću skupa pravila koja su uslov-mogućnosti jednog konkretnog duha/a *priorija*).

U Prodanovićevom slučaju to su identiteti ne samo (u modernoj umetnosti potpuno potisnutih) anđela i arhandela, već i različitih epistemičkih shvatanja o nečemu takvom kao što je (velika) *istorija*. Pri tom, ova istorija nije oličena samo u Anđelu Istorije, nego i u (anđeoskom – zar ne?) duhu jednog Pilata i Magbeta, koji seže sve do ruku savremenih tirana, vampira i anti-heroja... Ipak postoji *raspršenost* diskurzivnih i likovnih *a priorija* (duhova, anđela, aveti) duž prostornih i vremenskih koordinata, ukratko, postoji *istorija* koja se likovno – naročito likovno – *ponavlja* (kao drama/farsa) uz stalnu intervenciju razlike, ako ni zbog čega drugog onda zbog stalne re-kontekstualizacije koju donosi vreme. Otuda *istorijsko a priori*.

Ipak, smatra Mišel Fuko, jedan *a priori uslovljava* promene u diskurzivnim likovima, ali nije *uslovljen* tim promenama *sve do trenutka* kada se, »na izvesnim odlučujućim pragovima«, vrši radikalni preobražaj date diskurzivne prakse. Pravila formiranja likovnih sklopova upisana su u označiteljski sled od koga je samo označeno, duh, anđeo, prikaza ili sablast – ukoliko se shvata kao potpuno spoljašnja referenca – odsečeno kao od jedne nadređene, komandne instance. Ovaj označiteljski sled koji je usidren u materijalnom, govori nam, dakle, da je taj *a priori*, taj *anđeo*, ne samo istorijski nego i empirijski profilisan, da je duhovno telo. Označiteljski sled je, pomalo pojednostavljeno rečeno, uvek nekakav *a priori* (otelovljeni duh) onog označenog (duhovnog duha). Ali, pošto označitelj može da bude i subjekt za nekog drugog označitelja (koji onda postaje njegovo označeno-objekt), iz toga sledi da je on, ujedno, i njegov ote-
lovljeni ili istorijski *a priori*, odnosno *anđeo čuvar*!

Ne samo Fukoova arheologija, nego i svaka teorija savremene likovne scene – ukoliko je ova obeležena *nepreglednošću* – jeste, zapravo, samo jedna nova *paganska* angelologija koja kao i svaka nauka te vrste barata, razume se, *demonima* (znanja, episteme). Zato i Prodanovićev Anđeo Istorije može

biti samo Demon Istorije, u isti mah božanski i zli duh (da[m]n), računajući da je arhanđeo Mihailo (čije ime, u prevodu, znači: »Koji je kao bog«) rezervisao sebi privilegovanu poziciju u blizini Gospoda. Odsustvo jedne savremeno-povesno profilisane angelologije (i, zapravo, teorije *otelovljenih a prioritija*) na našim prostorima je, zacelo, rezultat odsustva stvarnog razumevanja postmoderne uslovnosti ili, što se svodi na isto, odsustva merodavne intervencije (gesta jezičkog obrta) koja bi, onda, raspršila *strah* pred demonskim. Zato će, po svoj prilici, još dugo, i pored ovakvih *pokušaja dekonstrukcije straha* – koji, zacelo, na najbolji način obeležavaju Prodanovićev opus – na našoj likovnoj sceni (pa i šire), postmoderna *demonologija* da okupira prazno mesto *zvijeri iz bezdana*...

Povratak početku

Odgovornost bez odgovora – Istovremeni svetovi – Desedimentacija likovnog – Diferencijalna moć mimesisa – Povratak početku

Odgovornost bez odgovora

Da li je slika, bez obzira na krizu kroz koju prolazi, ipak još uvek nekako moguća? Ako moderni projekt i hod napred nisu više mogući, onda je možda moguć *pogled u nazad* ili *povratak početku*? Ne u smislu povratka klasičnom slikarstvu nego samom početku (počelu, izvoru) slike... Ukoliko tako nešto uopšte i postoji! Većina slikara nastavlja da slika bez jasne svesti o temeljnoj krizi slike/slikarstva. Retki su umetnici koji krizu slike uzimaju zaista za ozbiljno. Mnogo više je onih po kojima (1) krize ni nema (= tradicionalisti) ili po kojima je (2) kriza već okončana, tj. finalizovana jednostavnom *smrću* slike i slikarstva. Milan Stašević spada u one treće koji su, znajući za problem slike, spremni da se upitaju da li je i kako je slika još uopšte moguća. Ovde ćemo pregledati tri Staševićeve izložbe koje, nudeći različite odgovore na pomenuta pitanja, ipak nemaju pretenziju da zaključe samu priču o krizi slike, odnosno da daju konačan odgovor na bilo koje pitanje...

Istovremeni svetovi

(Izložba slika M. Staševića u Cvijeti Zuzurić, 1995)

Očigledno, Stašević sanja o *istovremenosti svih svetova*.

Sam fon na kome se susreću ti svetovi, te heterogene priče, „kule i gradovi“, jeste kolumna, štampana stranica, naše neposredne, svakodnevne naočare. Raspršeni svetovi i njihovi

simboli, islikani na tlu najneposrednijeg i u isti mah savršeno posredovanog: teksta. To nas ne uvodi u neki novi poredak, prisilnu kodifikaciju, već, pre, u novu *nepreglednost*. Ono najsvakidašnije, dnevna štampa, novine, tekst, postaje neočekivani semiotički fon na kome fragmentirana večnost pleše svoj pogrebni, posthumni ples.

Slikarstvo su naočare kroz koje se vide druge naočare... I tu nije kraj priče. Ove druge naočare su takođe slikarstvo, dakle: naočare kroz koje se vide druge naočare! Pogled je šifra, kod, dioptriya, a ne „ono što se vidi“. Postoji samo *mimesis mimesisa* kojim komanduje nemogućnost konačnog identiteta. Pri tom nije mnogo važno da li su naočare crne ili ružičaste, apstraktne ili figurativne, klasične ili moderne... Neophodno je podesiti instrument tako da bi se dobila jedna nova, polifona, poligrafijska slika sveta: iznenađujuće mnoštvo svetova koji se kriju i otkrivaju u jednom.

Nema *povratka slikarstvu*. Jer mi iz slike nikada nismo ni izašli. Ni modernost nije to učinila. Njena bekstva bila su samo naličje stalnih povrataka! Rađanje znaka iz lika i lika iz znaka je događaj koji se istovremeno događa u pećinskim crtežima, Sikstinskoj kapeli i u kioscima s dnevnom štampom. To nije nikakav novi progresizam, to je pre kraj svakog progresizma: reverzibilnost znaka i lika. Bezdan drugog, ponavljanje sa pomacima, stalnim redefinisanjima, rekontekstualizacijom, sudarima, pražnjenjima... s razlikom. Umetnik teži dekonstruisanju, decentriranju „harmonije“ u središtu same harmonije. U središtu vlastitog slikarskog *mira*.

Njegovo poimanje slike htelo bi da neki znak/simbol učini vidljivim, slikovnim, dakle, *osnovom za novi preobražaj*, za stvaranje *drugog* znaka/simbola. Stvaranje znaka je, u svom radikalnom gestu, stvaranje *drugog* znaka. Ili: stvaranje *drugih* naočara. Od lika znaku i od znaka liku: ta putovanja su ekvivalentna i razmenljiva.

Za njega ovaj proces – nazovimo ga *gledati kroz drugo* – ima „filogenetske“ i „ontogenetske“ razmere. Fragmentacija, citiranje, podsećanja na stara pisma, iskopine, pećinsko

slikarstvo, Đota, Frančeska, Klea, Miroa (velika filogeneza likovnog, ta istorija objektiviranih pogleda)... ali i njegova lična, mala istorija, ontogeneza: on sam, iz prve ili druge „faze“... To je, u isti mah, jedna nazovimo je „svetska“ i lična istorija znaka. Videti očima/naočarima drugog, pogledom drugog (uključujući tu i sebe kao drugog). Da li smo ikada drugačije i gledali?!

On je našao prilično spokojan način da svoju likovnu „ideologiju“ učini – pluralističkom: višestrukim *izdajstvom* klasičnih i modernih težnji, na fonu *prividnih prihvatanja*, i naročito *izdajstvom* one isključivosti koja je obeležavala ne samo odnos između ovih težnji, nego i njihovu *prirodu*. Njihov *ekskluzivizam*. Pri tom, njegove slike su pravljene ili vrlo brzo (i u tom pogledu: pseudomoderne) ili vrlo sporo (pseudoklasične).

Neophodnost ispitivanja postmoderne aksiomatike pripada prošlosti. Na redu su praktikovanja ili, ako hoćete, lutanja. Legitiman je hod u svim pravcima. Odsustvo privilegovanog središta. Produkcija simulakruma.

Nema više obećanog i garantovanog likovnog Smisla. *Mimesis* je gest lutanja, definitivno lišen tvrdih, metafizičkih pozivanja-na. „Podražavaju“ se ili, bolje, ponavljaju se („stavljaju se“) naočare, uglovi viđenja, oblici percepcije. Jednim okvirom gleda se u drugi okvir. Ramovi slika su uvek dati u pluralu i skriveni u samom središtu slike, a ne na njenim rubovima. Platno je u isti mah slika i njen *paspартu* (*passe-partout*). Decentrirani okvir/mesto nastanka slike.

Biti slikar nepreglednog: to znači verovati u slikarstvo koje ne teži vlastitoj istini, „izmu“, koje bi htelo da u sebi derogira samu funkciju *izma*. Koje bi htelo rasprskavanje kako vlastitog, tako i svakog drugog pogleda, na sve strane.

On bez predrasuda svedoči o odsustvu tvrdog, neprikosnovenog (klasičnog ili modernog) likovnog identiteta koji u sebi „uspešno“ krije svoj ekran/naočare, svoje poglede na drugo i *kroz* drugo. Istina koja traga za identitetom je, za njega, nužno podložna rasprskavanju i raspršenju. Da bi se to dokazalo/doslikalo neophodno je nešto tako kao postupak

„citata“, „kalemljenja“ i „brikolaža“ (bricolage) ili „re-elaboracije“ (= novo-staro slikanje). Citat ili reelaboracija – svejedno – podjednako svedoči o „identitetu“ koji je opsednut neidentičnim, o ponavljanju kojim komanduje razlika, o *prosnevanom* klasično/modernom snu.

On više ne veruje u izvornost slike (u sudnjoj instanci: slike sveta) lišene naočara. Nema prizora bez posmatrača i oka, a to u izvesnom smislu znači i bez naočara! Bez pogleda – drugog koji uvek preuzimamo na sebe, ali kao razliku, kao pomak, kao rasredištenje, a ne kao negde spolja konstituisani, unapred utvrđen identitet sveta: mrtva priroda. Viđenje „samih stvari“ ili „prirode“ nije neutralni i prvobitni fon na kome nastaje likovni mimesis. I sam pogled je neka vrsta primitivne, sirove likovnosti. Slika u začetku, u nastajanju. Njime gospodari *iterabilnost* viđenja. Ekonomija podražavanja.

On je izgubio veru u totalizirajući hod moderne umetnosti. Pri tom nije izgubio veru u moderni gest, postupak, tehniku, u sve ono što je u modernom slikarstvu bilo i što još uvek jeste nezaboravno! To fragmentarno, rasredišteno ponavljanje modernog (kao i klasičnog) ubuduće nema nikakav dogmatički imperativ, nikakvu misiju, obavezujući hod, neumitni progresizam. Kraj vere u pramac i predodređeni pravac plovidbe. Sve ili skoro sve marš-rute postaju moguće. Sve sem, naravno, onih koje nas zavode na trag loše slike, lošeg slikarstva.

Desedimentacija slike

(Povodom izložbe M. Staševića, u Banja Luci, 2000 g.)

Autora ove izložbe ne brine samo problem prisutnosti *jezika* u *likovnom* već i, ništa manje neugodan, problem prisutnosti likovnog u jeziku. Najveći broj *predrasuda*, ne samo klasične nego i moderne umetnosti, počiva na nerešenom odnosu između umetnosti i jezika. Ni klasična ni moderna paradigma nisu dale na ovo pitanje zadovoljavajući odgovor, najpre, zato

što su događaj umetnosti videle kao nešto što se "u suštini" događa *izvan jezika*.

Likovnost je dugo bila *bolesnik* koji zna i može da govori... a ipak rađe – ćuti! Ova savršena nemost likovne Stvari, koja, svakako, upire prstom na prvu ili najslikarskiju istoriju slikarstva, danas se u opštoj logofiliji ili sveopštoj brbljivosti svih vrednosti profiliše kao nešto drugo i, čak, drugorazredno, u toj meri drugorazredno da je, sada, skoro prestala i da se pominje! Likovno – iz sintagme *likovna umetnost* – ubuduće se pojavljuje kao nešto što se, u najboljem slučaju, *podrazumeva*, čak i onda kada ga u datom radu uopšte nema. Njega često ima samo u obliku izrugivanja samome sebi.

Danas u umetnosti postaje sve samorazumljivije izvesno *odsustvo* likovnog! Ostaju još, samo, sablasti. Ostaju likovne opsene... u jednoj likovnosti-bez-likovnog i lika. *Desedimentacija* na temeljan način proizlaze iz uvida u problem koji prožima i nosi ovaj odnos likovnosti i jezika. U njoj se profiliše još jedan – svakako ne poslednji – povratak slici kao, u isti mah, povratak *likovnom jeziku*. Taj povratak polazi od hipoteze da, u stvari, nisu potrebna dva slikarstva, jedno nemo, a drugo koje govori, već da su mogući bezbrojni oblici slikarstva.

Staševićeva odluka da svoju izložbu nazove *De-sedimentacije* pokazuje da je autor spreman da prihvati terminološka rešenja koja mu sugerise filozofski kontekst. Naime, *dé-sédimentation* je reč koju je Derida upotrebio u *De la grammatologie* (Minuit, 1967.), kao alternativni naziv za, kako autor ove značajne knjige kaže, *de-construction*. Derida je, naime, svoju ključnu strategiju, nasuprot idejama nihilizma, kraja i uništenja/razaranja (*démolition*) (koje se u modernim strategijama smatraju neophodnim da bi se, na toj osnovi, zatim, gradilo nešto *ново*), odredio kao "de-sedimentaciju, de-konstrukciju svih značenja koja imaju svoje poreklo u onom – logosa" (str. 21). Naravno, reč je o bezmalo svim značenjima pred-modernih i modernih diskursa umetnosti (i, naravno, njihove imanentne vere ili, ako hoćete, ideologije).

Zato nije preterano reći da je u središtu Staševićevog interesovanja, s jedne strane, operacija kojom se otklanja *muti-zam samih stvari* u kako klasičnom tako i modernom likovnom fenomenu, ali, s druge strane, tu je i briga da se ne ostane zarobljenik tekstualnosti-bez-likovnog. Da li je ta briga opravdana? Govorimo, ovde, o krajnostima, o polovima između kojih su moguća iznijansirana kretanja. U meri u kojoj ti *polovi* – čisto likovno i čisto tekstualno – određuju, ako treba i sa distance, tekuće procese, oni su *odgovorni* za aktuelnu situaciju! Odgovornost je utoliko veća ukoliko znamo da su artistički kodovi likovnog-bez-teksta kao i teksta-bez-likovnog, danas, naprosto, iscrpljeni. Čini se da, radikalno suprotstavljeni, ti kodovi, u stvari, podjednako (izričito ili prećutno) zastupaju ideologiju mistifikacije po kojoj je umetničko *biće* ili *suština* opsednuta nekom tajnom, misterijom koja bi njega (to biće) učinila u osnovi nedostupnim, pa se, u jednom kodu, ta situacija rešava ćutnjom, mutizmom, a u drugom brbljivošću!

Dekonstruktivna misao nam govori da nema velike tajne (kao ni velike priče) ili, čak, misterije umetničkog dela! Nema tajne koja svedoči o njegovoj svetoj, sakralnoj, upravo ikonoklazmičkoj neponovljivosti. Po ovoj navodnoj "neponovljivosti" "izvornog" umetničkog "bića" (sve su to krupne reči koje smo dužni da, s ushićenjem, primamo kao božanski dar) sve je moguće ponoviti samo ne "autentično" umetničko delo! Na toj pretpostavci temelji se i izvestan palanački zakon "originalnosti"... koji važi na našoj lokalnoj sceni. Originalna je moja neponovljiva "suština", makar se ona beskonačno ponavljala i krčmila, počev od nekoliko osiguranih postulata...

Desedimentacija nas uverava da ne postoji nikakav sve-ti metafizički ostatak u umetničkom delu, nikakva nedodirljiva vrednost-po-sebi koja bi stavljala zabranu na svaku upotrebu-za-drugo. Umetnost nije – prva, a jezik – drugi i, po pravilu, naknadan. Slika ili, bolje, Stvar slike ne postoji pre samog autora, publike, institucija, kritičara, teoretičara i, ukratko, konteksta koji je *već naseljen* smislom – da bi zatim stupila u jezik, recimo, kroz "diskusiju" o njoj... Deskriptivni, semantički aspekt

značenja neke umetničke opcije jeste simulakrum proizveden performativnim situiranjem tog značenja u različite jezičke kontekste.

Eto zašto ključni postulat Staševićeve izložbe glasi: likovnost nije *nema* i nije *potisnuta*; ona je uvek već u jeziku ili je njime posredovana. Čitave *De-sedimentacije* odišu tim stavom! Mi ga, naravno, prepoznavamo kao preuzetog iz filozofskog konteksta, kao stav tzv. "jezičkog obrta". Ovaj obrt je, zacemento, oslobađajući. Ako ni zbog čega drugog onda zato što u ideologiji (uključujući tu i likovnu), svakako, postoje izvesne nedodirljive, sakralne reči, kojih, međutim, u jeziku – nema. Jezik ne trpi nikakvu sedimentaciju spoljašnjeg (van-jezičkog) Referenta, sedimentaciju Stvari likovnog koja bi, zatim, da ovo ili ono privileguje, deli, isključuje... Eto zašto, počev od jezika, nije moguć – sem u obliku iluzije – izravan uvid u *samu stvar* likovnosti/slikarstva, posle kojeg bi, onda, bila moguća nesmetana priča o tome šta se, tu, zapravo, "vidi". Likovna značenja su uokvirena *paspartuom*, praznim ili decentriranim okvirom/mestom nastanka likovnog.

Pošto likovnost nije po sebi data, pošto nije istovetnost sa sobom, iz toga onda sledi da je, svuda gde se u njoj učvršćuje ili sedimentira nekakva simulacija identiteta, ujedno, moguć, ako ne i neophodan, rad *de-sedimentacije*. Pošto nema van-jezičkog referenta zvanog *umetnost*, iz toga sledi da nema ni istine i bića umetnosti! Reći za nešto da je umetnost, to nije konstatacija već performativ. Zato strategija desedimentacije na prilično očigledan način problematizuje (a) mesto likovnog mutizma *u* (ne samo likovnom) jeziku (a ne izvan, pre ili pored nje-ga), kao što i (b) jezičkom tragu vraća likovnu, označiteljsko-empirijsku, vizuelnu dimenziju. Ostaje još pitanje : zašto ovakva načelna usmerenost ne bi bila opravdana?!

Diferencijalna moć mimesisa

Postoje teoretičari koji su uveli u optičaj sintagmu *revizija moderne* kojom su hteli da učine bezopasnom, benignom

pojavu post-izama, tu neugodnu skupinu heterogenih fenomena ili, ako hoćete, te "rogove u vreći" koji se, obično, imenuju pomoću reči *postmoderna*. Iako bi umesto reči *revizija* pogodan bio, možda, neki drugi termin, ipak, sama tvrdnja da desedimentacija *vrši reviziju moderne*, ne može se smatrati pogrešnom. Pogrešno je verovanje da se ta re-vizija vrši *u ime moderne*! Pogrešno je, naime, verovanje da je modernizam postojao pre postmoderne uslovnosti, te da ova potonja nije ništa drugo nego još jedan nabor na golemom telu, korpusu modernosti... Pogrešno je, dakle, reći, kao što to čini Hajnrih Kloc već u prvom pasusu svoje knjige *Umetnost u XX veku, moderna – postmoderna – druga moderna* (Svetovi, Novi Sad, 1995 g.) da je "postmoderna, kao 'revizija moderne', deo moderne". Smislena je, jedino, tvrdnja da je revizija moderne *deo* postmoderne (naravno, ukoliko tu uopšte može da se govori o nekakvim delovima).

U stvari, umesna je Liotareva tvrdnja – koja se mora uvek iznova promišljati – da je jedno delo moglo biti moderno (ja bih dodao: "utemeljeno", učvršćeno, sedimentirano kao moderno) samo zato što je, prethodno, već bilo postmoderno. Dekonstruktivna uslovnost je, ovde, uslovnost naprosto. Ona je provizorijum bez komplementarnog "redovnog", "trajnog" ili "večnog" stanja, krpež bez antecedentnog originala, polovno bez izvornog i novog-novcatog. *Sve naše inovacije su u sudnjoj instanci uvek-već-polovne!* To ne znači da izvornog/originalnog nema nego da je polovičnost njegova večita sudbina. Najzad, naša uslovnost je, kako i sama reč kaže, nešto uslovno, a ne bezuslovno. Nema bezuslovne uslovnost, nema tog *causa sui* ili apsoluta koji bi stajao u temelju. To pravilo ne važi samo u filozofiji i bivstvovanju uopšte nego, na žalost ili na sreću, i u samoj umetnosti.

Pa ako je *modernizam* obeležen dekonstruktivnom uslovnošću, on je to na pasivno-inertan način, pošto svoju uslovnost jednostavno ne poznaje i veruje da je nešto sasvim drugo, da je, naprosto, jedan čvrst identitet (makar to bio i identitet traganja, inovacije itd.) koji se srećno ostvaruje... U moder-

nističku potrebu za izvesnošću gest desedimentacije unosi, nužno, izvestan nemir. Kuda dalje? Šta posle? Naprotiv, ideja o (još jednoj) *reviziji moderne* je *umirujuća*. Ona je, po svoj prilici, smišljena s ciljem da savlada radikalnost i neobičnu heterogenost koju je poststrukturalistički rez uneo u moderno doba.

Pa ipak, svet je drugačiji nego što je to modernistička uobrazilja zamišljala, predviđala ili projektovala. U temelju sveta ne stoji nijedan "entitet" s kojim je modernost računala. Zato je moguće reći da mi živimo – danas je to, bar, savršeno očigledno – *u svetu bez temelja*, svetu provizorija. Pa onda i u istoj takvoj *slici sveta*. Ali, ljudi nikada nisu uzimali za ozbiljno ovo obeležje provizornosti (od lat. *provisorium* – privremeno stanje, rešenje za nuždu) koje ne dopušta (kao moguću) komplementarnu večnost, odnosno *trajno* rešenje. Mnogo lakše i spokojnije je, ako treba i fanatično, težiti za (aksiološkim) rešenjima tipa jednom-za-svagda. Ipak, drugost, razlika i neidentično jedini su "temelj" ovog sveta, iz čega, zatim, sledi da svi naponi modernosti, svi njeni projekti – ukoliko su na ovaj ili onaj način podvrgnuti strategiji anti-provizornog – predstavljaju nešto unapred uzaludno, nedovršeno ili odgođeno. Pri tom, njih ne treba shvatiti kao provizorne jer-ne-dovršene ili još-ne-dovršene nego kao u načelu (temelju, bez-danu drugosti koja ih nosi) – *nedovršive*. Na svet treba gledati kao na načelni provizorijum!

Tražiti temelje tamo gde ih nema i onakve kakvih nigde nema, to je danas postalo, upravo, temeljni konzervativizam kome doba simulacije bez komplementarnog originala (onog izvornog, prvog, *arhe-a*, počela, temelja, načela) predviđa bliski kraj. No, pri tom, treba živeti s ambivalentnom svešću da svet nije potpuno lišen temelja. *Potreba* za izvornim, za utemeljenošću (koja je *po-sebi* iluzorna, ali ne i funkcionalno!) zacelo je *trajno* obeležje čovekovog bivstvovanja i ona, u stvari, podrazumeva da su "temelji" uvek privremeno-uslovni, da su trošna uslovnost našeg bivstvovanja!

Ako je upotreba reči *večno* još uopšte dopustiva, onda ćemo, zacelo, *večnom* uslovnošću sveta morati da nazovemo ne

ovaj ili onaj temelj na kome bi se spokojno zidale nedodirljive građevine, nego još jedino: sâmo *prazno mesto* temelja! Svet uvek, pre ili kasnije, trpi spontane učinke de-sedimentacije! Naime, desedimentacija može da bude kako pasivno (inertno) tako i aktivno događanje. Ona može da bude projekt, ali projekt jednog oslobađajućeg raz-uveravanja, re-vizije, odnosno projekt koji nas uvlači u svrhovitost onog *bez* koje funkcioniše u Kantovom određenju umetnosti kao svrhovitosti-*bez*-svrhe! U tom smislu i *revizija moderne* bi morala da se rukovodi shvatanjem temelja-kao-drugosti, kao ovoga *bez*, te, prema tome, nipošto ne bi mogla da bude deo ili incident moderne već, pre, njena ozbiljna kritika koja traje. Štaviše, kritika koja više nego opravdano traje, stalno odgađajući svoje završne akorde...

No, kada je reč o dekonstruktivnom tumačenju ove sintagme (*revizija moderne*) potrebno je reći da ona implicira i izvesnu re-viziju i same revizije! Moderno tumačenje insistira na reviziji shvaćenoj kao novo, izmenjeno viđenje. Desedimentaciji je, međutim, stalo do temeljne revizije samog viđenja, do ukidanja ideologije dobro učvršćenog, u spoljašnjem referentu fiksiranog i sedimentiranog pred-stavljanja, re-prezentacije!

Samo viđenje (teorija i istorija) umetnosti danas je, začelo, izvesna ("re") "vizija" koja subjektivnu veru istorijski nastale umetnosti ne uzima kao nešto apsolutno. Te "pojave" i ti "pravci" nisu apsoluti, nego su, samo, izvesne vizije koje se daju re-vidirati, tekstovi koji se mogu i sve više moraju – re-kontekstualizovati. Recimo, destrukcija *mimesisa* u nastanku apstrakcije može da deluje, sa stanovišta imanentne vere same te apstrakcije-u-nastanku, kao brisanje svakog stranog konteksta i traganje za čisto likovnim, makar se ono, na kraju tog putovanja, svodilo i na sam koncept. Danas mi možemo tu *istoriju* da iščitavamo, da je tumačimo, upravo, kao *parafrazu/mimesis* same apstrakcije kao konteksta! Naime, ako je generalno uzev u avangardnoj apstrakciji cilj bio brisanje *mimesisa*, taj cilj se mogao postići samo redefinisanjem jedino-dopustivog *mimesisa* koji, ovog puta, referira, samo, na apstraktne kvalitete.

Progres u apstrakciji je skroz-naskroz obeležen mimetičkim pomacima i heuristikom. Moramo imati u vidu da *mimesis* ima strukturu sličnosti (= istog u različitom) ili, još bolje, analogije koja može da se definiše kao *sličnost odnosa*. Evo dva *različita* odnosa koji, ipak, imaju nešto *isto*. Recimo: *a* se odnosi prema *b* kao što se *c* odnosi prema *d* ili ($a : b = c : d$). Naravno, u klasičnom *mimesisu* ($c : d$) bi bile jabuke i kruške, a ($a : b$) naslikana mrtva priroda. Međutim, i kod starih majstora je jasno vidljivo da oni ne podražavaju samo prirodu nego i jedni druge. Analoška struktura *mimesisa* dopušta heuristiku, odnosno inovativnu proceduru. Analogiju možemo da shvatimo kao insistiranje na istom, ali i kao ukazivanje na razliku!

Klasično se shvatanje, koje je htelo da afirmiše *mimesis*, kao i moderno koje ga je potiskivalo, o njega, u stvari, ogrešilo! I jedno i drugo je smatralo da *mimesis* teži idealu poistovećenja. U sličnom, koje je isto-u-različitom, važno je bilo ovo Isto. Ustanoviti u suštini Isto, identitet i, zapravo, tautologiju same stvari! Važna je suština prirode koja se prenosi itd. Samo, *mimesis* je oduvek imao svoju tajnu istoriju! A to je, upravo, istorija potiskivane razlike, one razlike koja, zapravo, otvara prostor za heurističke prodore u slikarstvu, u likovnom. De-sedimentacija je procedura koja razbija iluziju o tome da je *mimesis* moguće bilo učvrstiti, fiksirati, sedimentirati u nekakvoj suštini, bilo izbrisati kao okamenjenu dogmu. Jer, *mimesis* – pod uslovom da afirmiše razliku, a ne isto – jeste sama umetnost! I tamo gde umetnost teži, uostalom s pravom, da izađe iz nekog ograničavajućeg, suviše tvrdo strukturiranog *mimesisa* dešava se, samo, to da ona, pri tom, zapada u neki drugi, nepriznati mimetički sklop, neko drugo ($a : b = c : d$). Analoški potencijal svakog *ready-madea* i, generalno uzev, umetnosti izvan slike koja je iz njega potekla na još vidljiviji način teži desedimentaciji istog, odnosno teži da (diferencijalno) otkrije ono *drugo u istom*.

Povratak početku
(Izložba slika M. Staševića u Ulusu)

Na prvi pogled, u Staševićevim radovima iz ciklusa *Povratak početku* reč je o povratku – apstrakciji. Površan utisak sugerije da je do ovih "apstrakcija" došlo svođenjem, redukcijom ili apstrahovanjem momenata likovnosti, kako bi se stiglo do najmanjih veličina/vrednosti, do poučnog minimuma: i tanke granice koja se, pri tom, ne prekoračuje. Ipak, to je zabluda. Jer tu se, u stvari, slikarstvo vraća svom *početku* ili, ako hoćete, svom *počelu*. Reč je o radikalnoj upitnosti. O pitanju: kako je uopšte moguć slikarski gest? O ispitivanju *izvorne* uslovnosti samog likovnog fenomena. O prvobitnim sedimentacijama, prvobitnom arhiviranju likovnih tragova. Što je, mora se priznati, nešto sasvim drugo od procedure apstrahovanja!

Polazna tačka je ništa, dakle, prazno slikarsko platno. To je inicijalna situacija. Ništa koje može da bude sve. Samo ne odmah! Pošto je, za ovu upitnost o samom početku, svaki gest – tegoban i problematičan. Znakovi pitanja izrastaju na slikarskom fonu, tlu, već u samoj preparaturi. Više nije jasno da li je preparatura deo likovnog fenomena ili je, pre, uslov njegove mogućnosti.

Čak i sasvim belo platno više nije dovoljno – belo! Budući da je belo koje se izjednačava s *praznim* (iz sintagme *prazno platno*) samo idealni izum. Stvar koja ne postoji! U likovnom tekstu ono okupira mesto *boje*. Budući da je spektar i deo spektra. Uslov mogućnosti svih boja i sebe kao boje. Likovnost, šta god da je još, takođe je i ta napetost između *belog* i *nebelog*. Čak i onda kada se belo poništava/prekriva (drugačijim) *belim*! Preparatura (koja je, kod Staševića, uvek slojevita) od samog početka predstavlja likovnu zagonetku: izvestan trag ili putokaz.

Za Staševića, pitanje o *početku*, o (slikarskom) *počelu* je, najpre, pitanje o preparaturi, a time onda i o boji i, zatim, o mrlji, tački, liniji, ukratko, to je pitanje o izvesnim elementarnim označiteljima likovnosti. Pomak se sastoji kako u pristupu tako i odstupu. Svaka nijansa belog (a ima ih, svakako, bezbroj) uvek odstupa od antecedentno belog. Ovo slikanje pomoću pre-

parature stvara utisak da je slika, konstitucionalno, u stanju *prethodne pripreme*. Da je opsednuta problemom *početka*. Da želi da ovlada sopstvenim *razlogom postojanja*. Da nije spremna da dogmatički, bez prethodnog ispitivanja, prihvati nijednu, bilo likovnu bilo van-likovnu, pretpostavku. Tako, onda, postaju moguća taloženja, sedimentacije, tragovi. Postaje moguća kartografija likovnog tla...

* * *

Ipak: otkuda slikaru ovo pitanje o početku, *počelu*? Nije li dovoljno početi i ne pitati se o *razlozima za početak*? Kad se tako već oduvek činilo! I nije li upitnost samo privremeni, prolazni eksperiment unutar jednog drugačijeg, mnogo manje upitnog kontinuiteta, kojim se čuva prepoznatljiv (Staševićev) likovni rukopis? Danas – uostalom kao i uvek, ali ne uvek na isti način – imamo krizu umetnosti i, posebno, krizu onog specifično likovnog u njoj.

U polju estetske nepreglednosti ne samo što nije moguć jedinstveni, dominantni smer ili vladajuća ideja nego nije moguć ni bilo kakav *generalni sindrom* (sem kao konstrukcija, takoreći: proteza) koji bi povlačio demarkacionu liniju između bilo kojih hronološki markiranih pozicija. U stvari, takav *sindrom* bi bio, samo, prikrivena totalizacija koja, konačno, poništava ideju ili, bolje, protivideju *nepreglednosti*. U nepreglednosti mogući su samo individualni nastupi, intervencije i strategije. I pri tom, individualna opcija ne može da ne postavi pitanje o svojim polaznim pretpostavkama, svom polazištu, o svom – početku. Nepreglednost je sa sobom donela i krizu *likovnog* u umetnosti, tako da se povratak početku mora shvatiti kao svojevrstan odgovor na izazov krize, odgovor na pitanje, ovog puta, ne kako nego da li je uopšte moguć likovni gest.

Umetnik je – arhivar. On radi u jednoj *arhivi* (termin je pozajmljen od Fukoa) koja je nužno nadindividualno strukturirana. A ipak, on tu vrši individualne intervencije. Umetnik *traži* za sebe mesto u arhivi i, po pravilu, ne nalazi ga tamo gde ga

traži, već na drugom mestu. Likovni gest nije apsolutno suveren, zakonodavni gest, gest koji *utemeljuje* arhivu. On samo profilira individualni pristup. Dok arhivu nužno – zatiče. Povratkom početku/počelu radi ponovnog otkrivanja onoga što je elementarno-likovno, u Staševićевой interpretaciji, zaista se profilira kao zalag budućeg. I kao potvrda da je likovnost, shvaćena kao *arhiva*, još uvek uslov *sine qua non* umetnosti.

* * *

Život je, najpre, bio trag na nekom tlu. Naličje jednog iščezlog, odlutalog događanja. U stvari on je svedočanstvo, testament, zavet samog tla. Njegovih bora i nabora. Njegovog raspršenog teksta. Ne toliko *geo-logija* ili *geo-logika*, sedimentacija prirode ili duha, koliko upravo *geo-grafika*: način likovnog upisivanja, ostavljanja traga. Likovna kartografija tla. Lišenog velikog, neprikosnovenog lika, oblika, boje...

Kao da se hoće dodir druge strane večnosti: ne samo upisivanje, nego i brisanje teksta. Rasutost rezova, otisaka, crta, izlomljenih poteza; ponovljivost postupaka, gestova, poteza; arhivirani dokazi o dogođenom i odgođenom prisustvu, skoro izbrisanom tragu, novim tragovima, traganjima, traženju: sve to rasuto, rasejano, na jednom tlu bez čvrstine i kompaktnosti, prozirnom, bezdanom, bestemeljnom.

Užitak u nedostatku, u odsustvu bilo kakve priče, u rasutim gestovima koji obećavaju smisao, ali nam nude samo njegovu neizvesnost i naličje. Vidokrug bez vidljivog događanja. Neuhvatljivo ne-znam-šta, u isti mah stešnjeno i raspeto između lika i znaka. Hteti skoro ničim dostići sve. Minimalnim optimalno: punu likovnost skoro potpunim odsustvom likovnog. Učiniti da progovori ne toliko lik koliko njegovo naličje, njegov trag.

To nije nova apstrakcija, nova kura mršavljenja, progresizam nekog na brzinu smišljenog iščezavanja. To je samo testamentarni tretman dogođenog. S one strane suviše nametljive opozicije figurativnog i apstraktnog. Senka prethodi liku, obliku, boji, svetlosti, spektru, spektrumu. Iskoristiti Platonovu sen-

ku senke: agoniju traga, u trenutku njegovog iščezavanja, u prisutnosti jednog ponovljivog i uvek drugačijeg, pomećenog smisla.

Simulacija slike

Slika posle smrti slike – Ponavljanje kojim komanduje razlika – Kopiranje bez potcenjivanja – Borba protiv haosa – Zakon već-načinjenog

Slika posle smrti slike

Kako je moguća slika posle smrti slike? – to je naizgled neobično pitanja koje bi, danas, morao sebi da postavi svako ko bi hteo ozbiljno da se bavi vizuelnom umetnošću. Dina Belančić u svojim radovima pokušava na osobeni likovni ili post-likovni način da odgovori na to pitanje. Sam odgovor nagovešten je već u nazivu izložbe koju je ova umetnica imala u galeriji Doma omladine Beograda (februar, 2008) i koji glasu: *Simulacija slike*. Jedno je sigurno: u pitanju su radovi za koje se ne može reći da su slike u tradicionalnom značenju te reći. Na ovom mestu, umesno je upitati: da li ti radovi, možda, sugerišu pomisao da je posle „smrti slikarstva“ slika moguća još samo kao simulacija ili simulakrum slike? U svom uvodnom, kataloškom tekstu Dina tvrdi da njeni radovi „bez uobičajenih slikarskih sredstava i postupaka, teže da stvore privid, pričin ili opsenu tradicionalno shvaćenog slikarstva.“ Tu se, naravno, nameće pitanje: zašto neko rađe bira privid i opsenu nego, recimo, ono suštinsko, stvarno i istinsko u slici i slikarstvu? Odgovor je jednostavan. Dina pripada umetnicima koji veruju da je slika oduvek bila samo pretvaranje, simulacija, jedno *kao da* koje, suštinski, ne zadovoljava, ne dostiže svoju (filozofi bi rekli: metafizičku, logocentričku) svrhu. Naprosto, prava istina slike je da nema prave istine slike, da je moguća samo simulirana istina slike! Jer, slika je, u stvari, simulacija (opsena, sablast) izvesne slike sveta.

Ipak, autorka izložbe *Simulacija slike* vrši osobeno prevrednovanje ključnih pojmova: *simulacija*, *privid*, *opsena*. To više nisu (bar ne nužno) negativna svojstva nasuprot kojih stoji ono pozitivno: *original*, *suština*, *identitet*. Posle Žila Deleza i, najzad, Žana Bodrijara (videti čuveni tekst: „Precesija simulakruma“ u *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad, 1985) odnos između simulacije i originala (onog prvobitnog, izvornog) biva preokrenut i to tako temeljno da, ubuduće, postaje moguć govor o simulaciji *bez* originala. O simulakrumu originalnijem (Bodrijar bi rađe rekao: hiperrealističnijem!) od originala.

Kako se u *Simulaciji slike* likovno konkretizuje ili otelotvoruje taj preokret? U već pomenutom tekstu za katalog opisuju se, na vrlo precizan način, radovi koji su „načinjeni ili na platnu (sa paspartuom) ili na reljefnim podlogama, a u galeriji zauzimaju klasičnu poziciju slike (u nešto slobodnijem rasporedu). Ipak, osnovni postupak nije slikanje nego kopiranje i to kopiranje shvaćeno kao dinamični, zalančani postupak, odnosno kao (višestruko) *kopiranje kopija* na kojima su se, u međuvremenu, vršile intervencije. Samo retuširanje kopija na platnu/reljefu je obavezujući postupak čiji cilj je da učvrsti pričin, avet, simulakrum slike.“ Taj postupak, retuširanja, čini da tehnička/digitalna reprodukcija biva likovno re-interpretirana i, zapravo, smeštena u drugi kontekst ili drugo značenje. Mehanička reprodukcija („kopija“) prestaje da bude mehanička i postaje kreativan čin kojim se (zato što je reč o re-produkciji) briše aura tradicionalno shvaćene *neponovljivosti*, a sama re-interpretacija (koja nosi sa sobom i razliku) postaje, kao u izvođačkoj muzici, prostor za pojavu nove interpretacije. Tako, recimo, lik Mikelandelovog Isusa iz Sikstinske kapele postaje inicijalni momenat svojevrzne piktografske procedure, znak koji se premešta, rekontekstualizuje i u svim tim novonastalim kontekstima pomera svoje značenje ili, ako hoćete, stalno redefiniše svoj semantički identitet.

Unutar ove neobične likovne strategije kopiranje, počev od digitalnog, postaje sredstvo osobene inventivnosti čiju

genealogiju treba tražiti u ready-madeu, pop artu i u ženskoj osetljivosti za tehniku kopiranja jedne Šeri Livajn (Sherrie Levine). Čitava priča bi se, u izvesnom smislu, mogla nazvati i ready-made slikarstvom. Ali, šta je, zapravo, ready-made slika? Šta bi to uopšte moglo da bude? Dina je načinila jednu impozantnu sliku sa 84. (digitalne) kopije (ne samo) Dišanove Fontane, a to je načinila s ciljem da pokaže kako je moguć ready-made i u slikarstvu, odnosno da je on moguć ne samo kao iskorak iz slike već i, obrnuto, kao povratak slici. Najčuveniji ready-made, Dišanova Fontana, koji je zacelo bio simbol protivljenja slici ili iskoraka iz slike u pravcu instalacija, performansa itd., sada, na pomalo ironičan način, postaje ponovo slika. Sam postupak umetnice nema za cilj da po svaku cenu „prkosi“, da ide „protiv struje“, već mnogo pre da ukaže na nove likovne (ili: post-likovne) mogućnosti *samog ready-madea* koji *ne mora* da se ograniči na proceduru iskoraka iz slike.

Davanje prednosti tehnici kopiranja nema za posledicu, bar ne nužno, poništavanje ideje izvornog, originalnog, već se, tim postupkom, izvornom/originalnom nalazi *drugo, novo* mesto. Izvorno je uvek drugde. Jer, artistski pogled ima moć da oživi kopiju. Time se original premešta iz prošlosti u budućnost. Odnosno, tim postupkom se izvorna/originalna predstava *rekontekstualizuje*, ali tako da joj se, u isti mah, pripisuju nova, *diferencijalna* značenja i funkcije. Privilegovano mesto za prezentaciju tako profilisanih umetničkih radova i dalje je beli galerijski zid. Oni tu čuvaju dvodimenzionalni likovni prostor koji, sa „smrću“ tradicionalne slike, nije, bar ne nužno, i sam usmrćen. Ali, u tom prostoru ni klasičnom ni modernom konceptu originalnosti više ne treba verovati na reči. Originalno, suviše često, nije to što mislimo da jeste. Po pravilu, to za šta smo mislili da je *novo*, ima svoje davnašnje poreklo, izvedeno je iz nečeg veoma starog...

Ponavljanje kojim komanduje razlika

U svom duhovitom spisu o *ironiji*, ironičar Vladimir Jankelevič govori o izvesnoj moći sociologije: „Sociologija me oslobađa iluzija otkrivajući mi da ne mogu da otvorim usta a da pri tom nekoga ne oponašam ili nešto ne podražavam: iako se naprežem da budem prvi, da mislim o nečemu o čemu još niko nije mislio, uvek tradicija i moda drži sve konce u svojim rukama; moje rečenice, moje ideje... pa i sama moja osećanja su nažalost! u većoj ili manjoj meri pastiši; mislimo da volimo, a u stvari deklamujemo!“ (v. V. Jankelevič: *Ironija*, Sremski Karlovci, 1989, str. 28). Ako danas uopšte i možemo da doskočimo toj 'sociologiji', mi to možemo samo *intervencijom* unutar iluzija koje ona sama *otkriva*! Eto zašto treba, najpre, dešifrovati iluziju/simulaciju tradicionalnog koncepta originalnosti: ako nema originala, bar ne u apsolutnom, bespogovornom smislu, onda je sve pomalo oponašanje, kopiranje, produkcija simulakruma. Slikari su oduvek kopirali jedni druge i sebe same. Pikasa kolege-slikari jedva da su smeli da puste u atelje: on je rado preuzimao ideje i, pri tom, bio je brži od drugih! Šta je onda tu bilo „originalno“ („izvorno“, „prvobitno“, „uzorno“). I kako je ono nastajalo? Bez sumnje, nastajalo je iz kumulacije razlika, nagomilavanjem izvesnih ponavljanja kojima komanduju razlike. Simulacija (bilo čega) je upravo to ponavljanje kojim komanduje razlika. Dakle, originalno nije ono što se misli da je originalno, a što u sebi krije svoje pozajmice i ponavljanja, nego je originalno samo kopiranje koje u razlici vidi jedan prostor otvorenosti, redefinisanja prošlosti, tradicije i otvaranja ka novom.

Dina Belančić se smešta negde u ravan takvih uvida, kad nam sugerise da je putem kopiranja, ipak, moguće stići do (drugačije) originalnosti, do *novog*. Zato ona svoj projekt *započinje* serijom kopija (*Kopija*: 1, 2, 3. itd.) koje polaze od nekoliko dečijih crteža, da bi se, zatim, suptilnom genezom (spajanjima i razdvajanjima), uputile ka istoriji slikarstva, ka fotografiji, digitalnim kopijama itd. To je, u stvari, nužni i u isti mah osobeni preplet ontogeneze (individualnog razvoja) i filogeneze (razvitka roda). Recimo, u dečijem crtežu čovečuljka

sa raširenim rukama (koji je prvi lik bilo čije – uključujući tu i Pikasa! – likovne ontogeneze; jedan takav crtež je načinjen na fonu reprodukovanog odlomka iz Pikasove *Gernike*) Dina prepoznaje, između ostalog, motiv raspeća, a u podignutoj ruci Hristovoj (sa Mikelandelovog *Strašnog suda*) znak u isti mah infantilnog i paternalnog *negativizma* (temeljne negacije/apokalipse svega!). U prvi mah, ovaj postupak može da izgleda kao svetogrđe, ne religijsko nego upravo *likovno* (jer podseća na još jednu instrumentalizaciju likovnog u korist religijskog). Ali, projekt o kome je ovde reč uopšte ne cilja u tom pravcu. Cilj je rekontekstualizacija i desakralizacija (ili: sekularizacija) onog što funkcioniše kao izvorno, originalno i neponovljivo. A u klasičnom slikarstvu je to, svakako, nedodirljiva fantazma Isusovog lika. U pravcu razdelotvorenja te fantazme, bez sumnje, ide i Dinin ciklus čiji naziv je: „Bog je mrtav“.

Kopiranje bez potcenjivanja

Kopiranje se oduvek smatralo nižim oblikom *mimezisa*, zato što je ono htelo suviše mehanički da prenese identitet neke stvari, a to se pokazivalo kao nemoguće ili, što se svodi na isto, kontraproduktivno. Slikari u klasičnom razdoblju su brzo uvideli da je moguće samo *oponašanje* identiteta, a ne njegovo kopiranje (oponašanje ne insistira na izomorfnosti nego na analogiji: odnos $a : b$ u slici jednak je odnosu $c : d$ u prirodi). Likovno se na taj način, *okolišnim putem*, približava onom što je izvorno dato (= genij prirode) i nikada ne postiže puno poistovećenje s njim. U stvari, smatralo se da samo poistovećenje, pošto ne može biti mehaničko, i samo mora biti stvar slikarskog genija koji otkriva originalne načine oponašanja. A ti načini su sve drugo samo ne puko kopiranje. Nasuprot tim starim shvatanjima, projekt *Simulacija slike* želi da oslobodi koncept (jer to je koncept) *kopiranja* od njegove potcenjenosti, od njegove unižene uloge u kako klasičnom tako i modernom slikarstvu, pokazujući da već u samoj strukturi

kopiranja, bar unutar savremenih, digitalnih procedura, postoji dovoljan prostor za kreativni aspekt oponašanja, za interpretaciju i inovaciju. Već sama selekcija kopija je izvesna likovna kreacija. Kreativnost kopije je diferencijalna.

Eto zašto za autorku ovog projekta „svrha kopiranja nije da sačuva identitet originala (ako tako nešto uopšte postoji) nego da ga promeni, preobrazi, prilagodi vizuelnim ciljevima koji su različiti, osobeni u svakom pojedinačnom radu projekta. Zato se mora reći da *intervencije* u kopiranju, ako su uspele, nužno naglašavaju kreativni aspekt ponavljanja shvaćenog kao 'ponavlja s razlikom'...“ Budući da nema izvornog u njegovom identitetu, da nema potpune ili savršene izomorfности, to onda znači da kopiranje, bilo da je mehaničko ili ne, ne može biti puko ponavljanje izvornog. Ono se uvek nudi tumačenju. Prostor razlike u njemu već postoji i taj prostor se može i mora interpretirati. Najvažnije u kopiji je to neistovetno i drugo na šta umetnica upravo upućuje. Umesto kreativnog oponašanja tradicionalne (više klasične, ali ipak i moderne) umetnosti, sada imamo kreativno kopiranje koje nas približava suštini tradicionalno shvaćene slike: činjenici da *suštine* u stvari *nema*, da je ona oduvek bila samo *simulacija* izvornog/suštine. Nikakav, zaobilazni ili ne, put do suštine slike, do njenog identiteta nije bio moguć. Slika je stvar bez definitivno precizirane Stvari. Ona je, u najboljem slučaju, opsena sopstvene svrhe. Opsena opsenjujućih 'suština' stvari, onih koje stvari (realno gledano) zapravo ni ne poseduju. Jedino što je u slici realno (bila ona figurativna ili ne) jeste, čini se, to odsustvo Realnog, Bogom danog, Supstancijalnog.

Ipak, projektu *Simulacija slike* pretila opasnost da zahvaljujući kopijama klasičnih likovnih motiva, poprими izgled nekakvog retro-arta. Preti mu opasnost da zahvaljujući diskretnom likovnom retušu suviše podseća na tradicionalno slikarstvo. Ali, taj projekt, tvrdi autorka u svom nacrtu, ukazuje na jedan senzibilitet „koji nije opterećen uzorima i koji zna za opsenu koju vrši. Za njega, približavanje bilo čemu je, u isti mah, i udaljavanje. Ovi radovi nemaju potrebu da se na bilo

kom mestu zaustave, da trajno definišu svoj cilj. Njihov 'cilj' je odgonetanje tajne dvodimenzionalnog likovnog prostora *posle* tradicionalne slike koja je iscrpljena...“ Upravo ta 'nesposobnost' datih radova da se na bilo kojoj tački vlastite (onto i filo) geneze zaustave, da se učvrste u nakakvoj dovršenoj svrhovitosti, ukazuje na neopterećenost uzorom, bilo da je on iza ili ispred slike, bilo da je tradicionalan ili projektivan (normativan). Samo pominjanje *dvodimenzionalnog likovnog prostora* je pominjanje mesta na kojem je slika nekada imala svoju privilegovanu, ali nikada dovoljno dokazanu, dakle, nedokazanu poziciju suverena. Danas to mesto gubi svoj (nekadašnji) značaj u sistemu likovnih umetnosti. Motiv povratka slici (pokušaji re-aktuelizacije slike u sistemu arta) ima smisla samo kao povratak *dvodimenzionalnom likovnom prostoru* koji je, ipak, neuništiva mogućnost samog likovnog fenomena. Dakle, nije reč o povratku tradicionalnom konceptu slike (tzv. *ulju na platnu*) nego svemu onom što počev od najstarijih do najnovijih tehnologija instrumentalno obećava proširivanje i re-noviranje dvodimenzionalnog likovnog prostora, čije prirodno mesto je na belom zidu.

Borba protiv haosa

Neko bi mogao da kaže da je povratak slici uvek samo potvrda konzervativizma koji se uzalud bori protiv tekovina savremene/moderne umetnosti. Da li je ta ocena tačna? Još jednom: sve se vrti oko pojma *originalnosti*. Ako se u različitim tradicijama *mimetičkog* shvatanja umetnosti smatralo da se originalno postiže oponašanjem (recimo: prirode) ili najvećim mogućim približavanjem onome što je prvobitno i izvorno, dakle, geniju prirode, duha, svetih knjiga itd., u modernosti je počelo da preovlađuje mišljenje da originalnost može da bude samo rezultat stvaranja *ex nihilo*, odnosno samozakonite (autonomne) kreacije slike. Momenti oponašanja bilo čega su, u tom kontekstu, shvatani kao sekundarni i, prema tome, nisu mogli da učestvuju u samoj ideji originalnog. U sintagmi

kreativno oponašanje, ono kreativno je potpuno potisnulo momenat oponašanja. Pri tom, modernost je izvršila *negaciju* svega što je prethodno (klasično) razdoblje shvatalo kao izvorno, prvobitno, autentično i, prema tome, originalno. Zatim, ona je negirala i svaki (moderni) pokušaj definisanja likovno-izvornog. Tako je, na kraju, od izvornog/originalnog ostala samo negacija ili svudprisutni – negativizam.

Ponajbolji opis tog postupka nude Žil Delez i Feliks Gatari: „Slikar ne slika na netaknutom platnu, pisac ne piše na belom listu papira – papir i platno su već toliko prekriveni prethodnim klišeima, obrascima koji su ranije ustanovljeni i koje najpre treba obrisati, očistiti, sastrugati, čak i pocepati da bi do nas iz haosa dopro povetarac koji donosi viziju.“ (v. *Šta je filozofija?* Novi Sad, 1995, str. 258). Taj prosede je, po mišljenju ovih autora, neminovan zato što je slikar prinuđen da se uvek iznova „bori protiv haosa“. Njegova borba ima za cilj da iz haosa proizvede „jednu viziju koja ga na tren osvetljava“. Dakle, umetnost ne podražava kaos, nalazeći na taj način u njemu skriveni red (= slikanje po prirodi), već baca svoje svetlo na kaos i tako ga (refleksivno) posređuje, unosi u njega red, logos, čini ga kosmosom. Zato Delez i Gatari zaključuju: „Umetnost nije kaos već komponovanje haosa koje daje viziju ili čulni utisak, tako da gradi jedan haosmos (kaos/kosmos), kako kaže Džojls, jedan komponovani kaos – ni predviđen ni unapred zamišljen“ (259). Neki radovi grupisani u projektu *Simulacija slike* predstavljaju svojevrsno re-komponovanje, re-estetizovanje pometnje/haosa. Autorka tog projekta, u svom nacrtu, s pravom tvrdi da su radovi „obeleženi ekstatičnom, ekspresivnom figuracijom koja najčešće koristi fotografsku, crno-belu paletu u koju su utkane jedva primetne kolorističke intervencije.“ Takva 'paleta' nudi čitavom projektu izvesnu ozbiljnost koja je nekada bila obeležje zrno-bele fotografije. Sada ta ozbiljnost ima, posebno, ulogu da istakne dramatičnost početka ili haosa (videti nekoliko Dininih radova koji se grupišu oko teme Haosa) iz kojeg potiče Sve, dakle, Kosmos...

Naravno, samo komponovanje haosa ne podrazumeva, bar ne nužno, njegovu destrukciju. Jer, haos ostaje prisutan čak i u samom re-komponovanju. U stvari, s haosom ispred sebe slikar ne počinje nikada sasvim ispočetka. Pošto nema apsolutnog početka. Pošto nema potpuno belog platna/papira. Tragovi će uvek ostati. Samo, da li onda treba uopšte i insistirati na apsolutnom brisanju? Na apsolutnoj belini? Što, bez sumnje, čini moderna umetnost. Nije li i sama pomisao o potpunom čišćenju (brisanju, struganju, cepanju itd.) platna/papira zapravo – utopijska. Potpuno belo platno/papir nikada nećemo imati. Sem kao simulakrum i to, naravno, prvog reda! Svaki Početak (šta god sebi umišljao) samo je novi, dakle, *još jedan* početak... On je, znači, nastavljanje i, takođe, povratak i ponavljanje. Početak je uvek ponavljanje početka. Samo, to je ponavljanje kojim *može* da komandije razlika, inovacija, pa i simulacija. Pastiš je slikareva sudbina od koje on mora (što ne znači da uvek i može) da se odmakne. Pa ako je ponavljanje nužno, ako je ono počelo/načelo, onda je likovna produkcija uvek i re-produkcija, a prezentacija re-prezentacija. Tako da je slika oduvek bila neka vrsta *ready-made*!

Zakon već-načinjenog

U razdoblju tehničke, elektronske i digitalne reprodukcije postupak kopiranja postaje sve više fon ka kojem tek poživaju vizuelne intervencije. Digitalna kopija za simulaciju slike ima značenje svojevrsnog *ready-made*. Pravo govoreći, sam Dišan nije prvi koristio već-načinjeno. U umetnosti *već-načinjeno* se koristilo i pre Dišana. Svi umetnički radovi, uključujući tu i slike, od Vinče i Altamire do danas, nose u sebi prokletstvo *već-načinjenog*, prokletstvo od kojeg teže da se odmaknu. U čemu se razlikuje onda *već-načinjeno* u klasičnom, modernom i postmodernom slučaju? Razlike su sadržane u *odnosu* prema vlastitoj uslovnosti. Slike iz projekta *Simulacija slike* su, ne po inerciji ili automatizmu, već po odnosu prema sebi *svojevrzni* – *ready-made*; one su to *zato što*

znaju da to jesu. Zato što ne prikrivaju u sebi svoju/opštu uslovnost. Najzad, slike Dine Belančić nastoje da definišu ili redefinišu vlastitu s-likovnu uslovnost. One preuzimaju na sebe odgovornost za tu redefiniciju. Zato, ujedno, Dinin postupak nije spreman da (1) po nekoj inerciji i nekom slikarskom kodu „stvara“, „kreira“ slike, odnosno da praktikuje tradicionalno (klasično/moderno) slikarstvo; ali on nije spreman ni da (2) nepromišljeno-samorazumljivo odbaci ili čak usmrti sliku i s-likovnost.

Ali, te slike nisu ni motivisane samo idejom povratka slici u jednom vremenu u kojem slika sve više gubi uporište (sem u slučaju retrospektiva) u najznačajnijim svetskim galerijama, a donekle i kod nas... U radovima iz ciklusa *Fontana* (reč je o reprodukcijama Dišanove *Fontane*, ali i *Fontane* Šeri Livajn, na reljefnoj podlozi) motiv povratka slici insistira na reverzibilnom procesu kretanja od spoljašnjeg objekta (*Fontana* je, naravno, simbolizovala iskorak iz slike) ka slici ili u sliku. Na taj način, *ready-made* koji se protivio predstavljačkoj (re-prezentativnoj) funkciji slike i težio približavanju arta stvarima i neposrednom životu, biva sada na paradoksalan način, kao *već-gotova predstava*, ponovo vraćen u sliku. Mogućnost *ready-made slike* je bar isto toliko originalna mogućnost kao što je to bio i sama Dišanova *Fontana*, sa ili bez njegove dadaističke egzaltacije. Ta mogućnost nije danas priznata, jer u sebi nosi izvesnu rđavu savest! Zabluda je *apokaliptičko* verovanje da je *Fontana* otvorila perspektivu ne samo kraja slike nego i kraja reprezentativne (predstavljačke) funkcije u likovnoj umetnosti uopšte (i možda kraja same *likovne* umetnosti). Projekt *Simulacija slike* tumači *Fontanu* kao izvesnu re-prezentaciju koja, međutim, i sama može da bude re-prezentovana, a što onda znači: ponovo uvedena u prostor slike.

Opšta strategija projekta *Simulacija slike* uperena je, takođe, protiv koliko moderne toliko i rđave *fantazme*, koja i danas okupira umetnike, da je umetnikovo stvaranje nužno izvesna kreacija *ex nihilo*. Ili: da je kreacija, u stvari, bespogovorna inovacija. Inovacija, ako treba, i po cenu dosetki

i trikova. Pod pretpostavkom da je tako nešto moguće i da je moderni umetnik, zapravo, originalni devijant, ipak, ostalo bi otvoreno pitanje: šta činiti sa samim gestom inovacije kada se on *ponavlja*, kada oponaša, podražava, kopira samoga sebe, kada *novo* biva lišeno svakog diferencijalnog sadržaja i postaje novo-kao-uvek? Paradoks stvaranja *ex nihilo* je u tome što se u njemu samozakornost (autonomija) umetnosti neprimetno transformiše u drugozakornost (heteronomiju) stvaranja po unapred datom obrascu, unapred određenom konceptu *izvornosti*. Na svom vrhuncu moderna autonomija umetničkog dela/slike postaje, samo, još jedna neuroza traganja za (praznim) identitetom koji se nikada neće dostići, za identitetom Novog.

Iako projekt *Simulacija slike* ima ambivalentan odnos prema tradicionalnom shvatanju slike (odbacujući je, ipak čuva njeno mesto na zidu!), on u isti mah afirmiše ideju povratka slici na način kojim se sve (ili: skoro sve) što je oduzeto slici iskorakom u druga/drugačija vizuelna područja, sada želi njoj da vrati. Slika o nekom performansu ili o digitalnim (tv.) slikama koje, recimo, predstavljaju (re-prezentuju), u odgovarajućim emisijama, tradicionalno slikarstvo itd., predstavlja takođe pokušaj da se slici vrati ono što je, naizgled reverzibilno, iz nje iskoračilo.

Najzad, valja reći i to da nacrt u kojem je Dina Belančić skicirala svoj slikarski koncept predstavlja u isti mah simulaciju izvesnog proglasa (manifesta), odnosno simulaciju modernističkog gesta koji, ipak, nema pretenziju da se zatvori u jednu jedinu (i već zato: jednomnu) likovnu pretenziju, već, pre, da raskrili diferencijalni potencijal tog dvodimenzionalnog likovnog prostora koji je, u fenomenima iskoraka iz slike (počev od instalacija, performansa do digitalnog arta), bio neopravdano zanemaren. Reč je o samom simulakrumu/simulaciji slike, koji je postojao i pre pojave digitalne slike i tzv. *virtuelne realnosti*. Slika bez koncepta, bez samorazumevanja nužno čini sebe ranjivom. Ozbiljnost koja radi ono što *se* radi (i kako *se* radi), bilo u smislu tradicije ili u

smislu mode/modernosti, pre ili kasnije postaje smešna. Ili bar nedovoljna. Toj nedovoljnosti preti opasnost da njeno samorazumevanje počne njoj samoj da se podsmeva, a da to ona poslednja dozna! Otuda nužnost eksplicitnosti ili neskrivenosti namera. Utoliko pre što su već stari Grci istinu shvatali kao neskrivenost ili, što se svodi na isto, kao skidanje smokvinog lista!

Slika kao predstava

U predstavi ništa ne umire – Šahovska metoda – Ima li predstava središte? – Koreografija slikarskog čina – Jezička zagonетка predstavljaja

U predstavi ništa ne umire

Umetnici su oduvek želeli da sakriju svoju „kuhinju“... Ne samo zbog „tajni zanata“ nego i zato što instrumentalna ravan nastanka dela donekle unižava intrinzičnu *bogom-danost* finalnog proizvoda! To je uočio još Niče, pa je zato u *Ljudskom*, *suviše ljudskom* mogao da kaže: „Sve što je gotovo, završeno, posmatra se s divljenjem, a sve što nastaje potcenjuje se. Ali niko ne može u umetničkom delu da vidi kako je ono *nastalo*; u tome je prednost tog dela, jer svuda gde možemo videti čin nastajanja, mi se malo ohladimo“ (par. 162). Naravno, Niče ovakvu običajnost po običaju ne uzima za „gotov groš“. Zato će u isti mah tvrditi da „završena umetnost prikazivanja“ zapravo „tiraniše“ (reč je njegova) svojim *savršenstvom*! Otuda se čini da umetnik ima prednost nad naučnikom. Sve to je, po Niče, ipak samo jedna „detinjarija uma“ (*isto*). U tekstu koji sledi biće ponuđen jedan dopunski dokaz o tome da je Niče bio u pravu. Taj dokaz je, u stvari, neobična pozorišna predstava Jožefa Nađa, u saradnji sa Mikelom Barselom, čiji naziv je PASO DOBLE (prvi put je izvedena 2006. godine na Festivalu u Avinjonu). U toj predstavi pomenuti umetnici na zidu od gline postavljenom na bini prave ili grade izvesnu *sliku*... Dakle, „siže“ predstave je događaj-nastanka umetničkog dela/slike. Na prvi pogled reklo bi se da Nađ i Barselo prave samo *jednu* sliku, ali, u stvari, mogućih slika tu ima više... U isti mah, umetnici *pokazuju* ili *prikazuju* *nastanak* tih slika... Naravno, pored procesa nastanka, u PASO DOBLE imamo i „završenu

umetnost prikazivanja“. Naime, slika se nekoliko puta „dovršava“, da bi njeno stvaranje, zatim, ponovo započinjalo tu gde je stajala prethodna („dovršena“) slika... Mada bi se moglo reći i da je u svakom trenutku slika koju posmatrač (gledalac) vidi na neki način dovršena ili, ako hoćete, „savršena“ (čak i kada nije dovršena!). Ipak, proces stvaranja prolazi kroz faze ili kroz činove dovršavanja, finalizovanja i zatim kroz činove novog započinjanja, tako da tu *pantimo* više gotovih slika koje se (dijahrono) smenjuju na velikom zidu od crvene gline. Te slike, po potrebi, „kameleonski“ menjaju boju...

PASO DOBLE je samo uslovno rečeno *pozorišna* predstava, pošto nije sasvim jasno da li je *zaista to*, budući da bi ta „predstava“ mogla da se nazove i slikarskim performansom ili, možda, nečim trećim. Ipak, nagovestili smo da je glavni i po prirodi stvari *nemi* „junak“ ovog „komada“ *slika* koja je nalik Heraklitovoj reci! Nju na sceni, na prilično neformalan način, stvaraju (kreiraju, islikavaju, grade) Nad i Barselo. U izvesnom smislu, ova *predstava* uspeva, ničéanski rečeno, da prevrednuje tradicionalnu hijerarhiju vrednosti kojoj se potčinjava opozicija nastanka i nastalog u umetnosti. U isti mah, PASO DOBLE na neobičan način dovodi u pitanje – pri tom *dovesti-u-pitanje* ne znači *usmrтити* – tradicionalni status *slike*. Slika se tu pojavljuje kao predstava u predstavi, pa se njen status u ovoj predstavi problematizuje kroz sve predstave koje se ikonoklastički rađaju iz prethodno datih predstava. To zalančavanje predstava/slika PASO DOBLE ne želi da zaustavi, da usredišti ili usidri u jednoj hegemonij predstavi o reprezentativnom identitetu same slike, u idealnom konstrukt slike.

Na uobičajenoj likovnoj izložbi, slika se postavlja u dobro ili manje dobro osvetljeni prostor i, po pravilu, na beli zidu neke galerije... Ona je tu stavljena kao finalni proizvod jednog procesa stvaranja koji je odsutan, odnosno koji može samo da se nasluti. U PASO DOBLE na samom početku imamo belu površinu (glineni, izbeljeni zid nalik na slikarsko platno) okruženu mrakom i, u isti mah, osvetljenu dobro fokusiranom, toplom svetlošću iz okružujućih reflektora... Simbolička

prednost takvog pristupa možda ponajbolje može da se označi Beketovim rečima koje glase: „u mraku konačno počinjemo da vidimo“! Naravno, u mraku, na sceni, počinjemo da vidimo i sam proces nastanka, genealogiju i genezu jedne likovne namere... Još je Džozef Košut u tekstu *Umetnost posle filozofije* (1969) tvrdio da je Džekson Polok značajan (ako je značajan: taj pogodbeni način je Košutov) ne po finalnim produktima svog arta (= na ramu zategnutim platnima postavljenim na zid galerije) nego po inovativnom procesu njihovog nastanka (prskanje bojama po nezategnutom platnu položenom horizontalno na tlo, recimo, na nekoj peščanoj plaži itd.). U PASO DOBLE naglasak je takođe stavljen na *nastanak*. Ali, tu nastanak nije poništen finalnim produktom već, pre, umnožen. Pošto se u PASE DOBLE ne stvara samo jedna slika/predstava nego mnoštvo slika/predstava koje se smenjuju, nadomeštaju, da bi na kraju na bini ipak ostala jedna koja je „progutala“ i sopstvene kreatore. Nad i Barselo bukvalno *uskaču* u glineni zid/sliku (koju su prethodno „obrađivali“) i tu „nestaju“... Možda je to način da se pokaže „smrt autora“, ali ne i slike/predstave. Dakle, subjekt umire, a slika/predstava ostaje da „živi“, da „nadživi“ tu smrt.

Ipak, Košutova intervencija koja nagoveštava smrt slike (kao finalnog proizvoda) važna je zato što se u njoj (još jednom) problematizuje odnos slike i smrti. Po tom sjajnom konceptualisti važan je nastanak, a ne finalni proizvod, i to ide do samog bola, do same smrti slike. I PASO DOBLE problematizuje taj odnos ali, čini se, na način na koji je to predlagao Adorno, tvrdeći da umetnost koja »pribežište traži u svojoj sopstvenoj negaciji, želi da preživi putem svoje smrti« (v. *Estetička teorija danas*, Sarajevo, 1990. god. str. 128). Preživljavanje ili nadživljavanje smrti u izvesnom smislu znači da tu smrti, zapravo, nije ni bilo.

Radikalna smrt umetnosti nije moguća u njoj samoj, jer to bi bilo *suviše* paradoksalno. Ono drugo koje bi umetnosti donelo *smrt* (koje bi je uvuklo u orbitu *sasvim drugog*) ne može da bude druga umetnost već samo nešto drugo od umetnosti. A

toga je u istoriji, pa onda i istoriji umetnosti, bilo na pretek. Smrt kao ono Realno suviše često je iz temelja poricalo ume-tnost. Mnoge »sile« Realnog uspevale su da je razore, ali to ni-kada nije mogla na sebe da preuzme ona sama. Samodestrukcija umetnosti nije moguća, jer to onda više ne bi bila umetnost nego nešto sasvim drugo. Metaforička smrt koju objavljuje je-dan umetnički gest ili jedna umetnička orijentacija nikada nije mogla biti dovoljno razorna da bi mogla da se uporedi sa do-slovnom smrću. U tome treba videti granicu svake, pa i Košu-tove, objave smrti slike. Nestanak jedne slike/predstave da bi nastala druga, zatim treća itd., dakle, taj ograničeni, razvojno profilisani ikonoklazam, ne može da se posmatra kao radikalna smrt slike/predstave, već, samo, kao umiranje zastarelih likova života, da bi na njihovo mesto stupilo nešto »mlado«, »novo«. Zato u pozorišnoj predstavi ništa ne umire, sem ako je u pravu onaj koji kaže da je sama ta predstava svojevrсна smrt predsta-vljenog. Ali zašto bi bilo koja predstava bila smrt predstavlje-nog? Zašto bi reč pas htela bilo koga da ujede? Pre bi se moglo reći da kraj pozorišne predstave inaugurira nastanak i trajanje nekih drugih, mentalnih predstava, a možda i izvesnog pro-čišćenja (katarze?) suviše borniranih predstava koje imamo o životu i mestu slike u njemu. I sve to pod uslovom da ne želimo da odgledanu predstavu što pre zaboravimo.

Ima li predstava središte?

Bacimo još jedan pogled na PASO DOBLE. U prvi mah reklo bi se: sve je „normalno“. Ta izvanredna predstava bavi se slikom i slikanjem onako kako to čini umetnik, slikar. Ipak, ona se bavi slikom na jedan *nesavremeni* (u ničeanskom smislu) način. Ključni problem je u tome što je danas (u „savremenosti“) uzdrman klasično/moderni poredak likovnog u kojem je slikarstvo imalo privilegovanu poziciju. Razmere te krize i njen smisao mogu se detektovati počev od pitanja koje glasi: da li je slikarstvo još uopšte moguće? I kako? Predstava PASO DOBLE bi htela da nas uveri da je slika ipak moguća. A

taj odgovor više nije savremen. Ili bar: on ne važi u mnogim značajnim galerijskim prostorima gde se slika (sem u slučaju retrospektiva) više skoro uopšte ne pojavljuje. U aktuelnom sistemu umetnosti, slikarstvo je, čini se, izgubilo ne samo nekadašnje privilegovano mesto i povlašćenu ulogu nego i mesto kao takvo! I pored povremenih insistiranja na „povratku slici“, slika je ipak postala izlišna, ako ne i nemoguća. Ona je sada moguća još samo kao trag (ili: „retrospektiva“), dakle, u *arhivi*. Da li to znači da je slikarstvo – mrtvo? Čini se da nas PASO DOBLE uverava u suprotno. A opet, to je „samo“ pozorišna predstava ili performans. Što znači da je slika tu dobila *ulogu*. Da li je ta uloga *njena*? To pitanje nije moguće izbeći.

Mnogi će danas bez predumišljaja tvrditi da je slika – mrtva. Samo, zašto bi ona bila mrtva? Zato što, i pored mnogih pokušaja, ona nije uspeła da u istoriji dostigne svoju izvornu, pravu svrhu, svoj identitet ili svoje središte. A bez prave svrhe/identiteta/središta, svaka stvar postaje, reklo bi se *po nekim starim navikama* (!), de-plasirana ili izlišna! Ona prestaje da u nama izaziva *divljenje*. Još gore, bez središta (recimo: avangardnog *izma*) slika postaje simulakrum ili simulacija lišena izvornog: originala i originalnosti. No, pošto ni jedno središte nije preživelo, pošto ni jedno nije ovekovečeno (a da mu, pri tom, nisu stavljeni „brkovi“), onda iz toga sledi da slika zapravo nikada nije postojala u pravom smislu te reči, da je uvek postojala samo kao simulacija/simulakrum slike? Nije li, onda, svaka slika/predstava u stvari samo simulacija slike/predstave? Pred kojom ćemo pre ili kasnije da se *ohladimo*?

Po toj hipotezi, čitava istorija slikarstva ne bi bila drugo do uzaludno traganje slike za svojom pravim/izvornim likom, svojim identitetom/suštinom. Da li bi to, onda, značilo da se PASO DOBLE zapravo smešta u koordinate te/takve istorije, i to na jedan prilično ambivalentan način, budući da se u samoj *predstavi* dešava to da slika (koja je takođe predstava) koju Barselo i Nađ grade na bini u isti mah biva rasredištena,

„provučena“ kroz dijahronu proceduru (pošto se ta slika stalno transformiše), a ta procedura, naravno, može da se shvati i kao svojevrsni ikonoklazam, samo, sada, bez finalne „smrti slike“. Ciljni aranžman, u tom slučaju, ne bi podrazumevao kraj slike (iako na kraju scenske predstave po logici stvari mora da se govori o nekom *kraju*) budući da u našem sećanju slika ostaje, nadživljava gestove svojih tvoraca. Bar dok ne „padne zavesa“.

Eto zanimljivog pitanja: šta je zapravo ta slika koju nam Nađ i Barselo ostavljaju, na kraju predstave? Da li je to rešena enigma same „suštine“ slikarstva? Lako ćemo se složiti da je traganje za „suštinom“ slike već u sumraku modernosti stiglo do svog Kraja ili do definitivnog uvida u vlastitu uzaludnost... Ne, PASO DOBLE ne predstavlja traganje za suštinom slike. A stvar, ipak, nije jednostavna. Valja još jednom podsetiti da je slika i ranije, u svojoj krivudavoj istoriji, često bila u krizi; doduše, nikada u nekoj sveobuhvatnoj, temeljnoj, razornoj krizi. (Iako je najava takvih kriza bilo.) U svakom slučaju, umesno je upitati: šta je razlog tih kriza? Razlozi se kriju u činjenici da je slika oduvek bila podložna koliko čutljivoj toliko i nepokolebljivoj težnji ka – izvornim, originalnom, autentičnom. A nešto slično nikada nije bilo definitivno nađeno! Naprosto, ono *izvorno* samo je Stvar kojoj se teži, ali koja se, u isti mah, nikada ne dostiže, nikad do kraja. U istoriji umetnost u najboljem slučaju imamo *pokušaje* da se estetski konstrukti uspostave kao ono izvorno, pokušaje koji pripadaju arhivi...

Tradicionalna likovnost, iako je u odlučujućoj instanci fantazmatska tvorevina, ipak je smeštena u samo središte likovnih strategija koje kao da nisu mogle da opstanu bez implicitnog ili eksplicitnog vrednovanja počev od onog *izvornog*. Najzad, i sam odgovor na pitanje o središtu – gde je središte? u čemu je konceptualno usredištena jedna (ili: svaka) likovna strategija? – uvek se shvatao kao rešena enigma pitanja o izvornom/originalnom. Različiti *izmi* u slikarstvu bili su pokušaji usredištenja slike u izvesnom po pravilu čvrstom, neprikosnovenom identitetu. Pitanje: da li dato slikarsko delo

učestvuje na valjan način u vladajućoj likovnoj modi, nekom pokretu, izmu itd., bilo je, bez sumnje, utemeljujuće za razumevanje izvornog/originalnog. Ali, avaj! Neprikosnoveni identitet likovnog dela nije nađen. Ili, još bolje: neprikosnovenost je mogla biti samo pričin, simulacija čvrstine. Zato je kriza slike/slikarstva danas ponajpre kriza usredištenja u slici. Nema više pouzdanog središta. Uzdrmani koncept izvornog (originalnog, autentičnog) sada se profiliše kao raspršenje i nepreglednost likovnih namera... Uzdrman je, naravno, i sam koncept samozakonitosti (autonomije) likovnog dela. Uzdrmana je „do bola“ i sama pozicija slike u sistemu arta.

Ali, kako onda da shvatimo taj povratak slici koji nam tako uverljivo nudi PASO DOBLE? Jedno je sigurno: u predstavi/slici koju nam nudi taj „komad“ samo *središte* slike (kao epicentar mogućih potresa) stalno se premešta, pomera, a pri tom i dalje ostaje pri slici. Dakle, sve se dešava sa stanovišta nekog *drugog* središta koje je bilo već-dato ili se tek nagoveštava. Drugo je uvek istiskivalo ono Prvo, da bi, smestivši se na njegovo mesto, ubrzo i samo doživelo sudbinu Prvog koje biva istisnuto. Očigledno je da tu postoji nekakva koreografska alhemija koja čini mogućim ovo decentriranje likovnog, a da tim činom ne uzrokuje, bar ne nužno, i samu smrt slike.

Šahovska metoda

Nađov odnos prema problemu identiteta i središta je na superioran način definisan u knjizi Mirjam Blede (Myriam Blædé) *Nađove grobnice*, knjizi koja predstavlja intelektualnu biografiju umetnika. Već u uvodnom delu te knjige ukazuje se na polimorfnost artistskog postupka kojim se koristi Nađ. Pisac *Nađove grobnice* razloge za tu polimorfnost nalazi u sledećim rečima: »Ako se i upušta u igru pitanja, Nađ izbegava da upadne u zamku objašnjavanja, jednosmislenosti – što je Hajner Miler, mislim, nazvao tamnicom značenja. Uprkos njegovom

postupku spajanja, akumulacije, slaganja ili kombinovanja materijala, i pozivanja, za njega punih naboja, znakova i simbola, Nađ, ipak, dobro zna da mu smisao izmiče. Možda u tome i leži ceo ulog manipulacija kojima se prepušta, u kojima je on možda samo posrednik, 'bezazleni' činilac. Slobodan protok, dakle, neprekidno prelaženje iz jednog jezika u drugi, iz jedne teritorije u drugu, spekulisanje o sistemu istih vrednosti, ne računajući metamorfozu» (v. *Nađove grobnice*, Bgd. Clio, 2007, str. 9). Smisao izmiče, ali ne unapred, ne pre pitanja i pre stupanja na scenu...

Dakle, u igri je uvek igra pitanja, bez konačnog, zauvek učvršćenog odgovora. I ta igra je na specifičan način strukturirana. Kao što su strukturalisti igru struktura rado posmatrali po uzoru na šahovsku igru, tako je i Nađ bio sklon da svoje predstave i, možda, generalno uzev, svaki koncept *predstave* posmatra kroz izvesnu »metodologiju« šahovske igre. Budući da je bio ljubitelj i poznavalac šaha, Nađ je poznavao i analoške potencijale šahovske igre. Zahvaljujući tome, njemu je, po vlastitim rečima – što ne treba shvatiti kao zanemarljivo! – Marsel Dišan bio »još simpatičniji«. U strasti prema šahu Nađ je, najpre, video strast prema izvesnoj *umetnosti*. Da je šahovsku *umetnost* shvatao zaista za ozbiljno, potvrđuje činjenica da je on nju pokušao ne samo da uvede u vlastiti sistem analoških odnosa i prepleta s drugim artističkim formama koje je upražnjavao u svojim *predstavama* nego je bio spreman da joj ponudi i povlašćeno mesto! U stvari, analogija između pozorišne i slikarske predstave je ono po čemu je uopšte i moguć događaj zvani PASO DOBLE. Ipak takva analogija bila je, u Nađovom stvaralaštvu, moguća samo na osnovu jedne *prve* i *privilegovane* analogije o kojoj je on sanjao i koju je koristio... a to je bila analogija između scenske kreacije i šahovske partije. Da u vezi s tim ne bi bilo nikakvih nedoumica, valja ovde navesti Nađova razmišljanja:

»Hteo bih da produbim izučavanje jednog broja partija, da krenem od otvaranja koja nose ime velikih majstora, jer su ih oni izmislili... Međutim, valja poznavati šah da bi se razumelo

sledeće: posle izvesnog broja poteza, prelazi se na varijante (ovog ili onog majstora) i onda sve postaje toliko otvoreno da nema više pozivanja ni na koga. Hteo bih da proučim to, te moguće prelaze između različitih pozicija. Figure su kao prauzori, a pozicija kao sazvežđa energije. Želeo bih da pokušam da iz njih izvučem pouku i primenim je na sceni, izvršivši, naravno, transpozicije. Zamislivši, na primer, jedan motiv, jednog autora, slikara ili muzičara, možda situaciju ili doživljaj, kao šahovsko polje...« (citirano po *Nađovim grobnicama*, str. 39).

Da li tu imamo dovoljno podataka za rekonstrukciju i same genealogije koja je omogućila predstavu PASO DOBLE? M. Blede nas uverava da se šahovska i pozorišna igra »oslanjaju na kôd koji određuje početak i kraj, ali ne predviđa koji će put – od gotovo neograničenog broja puteva – odvesti prvo do drugog«. Naravno, analogija je otkrivanje istog u različitom. Samo, to *isto* (u različitom) ne može da bude neka zakonodavna, unisona, neprikosnovena »tamnica značenja«. Ne, *isto* jeste *isto* tek onda kad se ne računaju metamorfoze. Ipak, računica, s kojom se bavi Jožef Nađ u svojoj umetnosti, računa, upravo, s metamorfozama kojima nipošto ne komanduje nekakva zatvorena istovetnost sa sobom bilo koje forme (oblika), jer to nisu metamorfoze u zadatim okvirima *istog* (ili: *Istog*) nego su to one koje napipavaju analošku *granicu* istog. Analogije s hrvanjem, šahom ili slikarstvom nisu moguće zato da bi se predstava (pozorišne) *predstave* zatvorila u jedan neprikosnoveni (pozorišni) identitet, već da bi se od jedne do druge *predstave* uspostavio dijalog ili »umna komunikacija« koja dovodi u pitanje žanrovsku zatvorenost ili zabunkerisanost naših »izvornih«/žanrovskih iskustava.

Kada Mirjam Blede kaže da Nađ *dobro zna* da mu smisao izmiče, tu se, zacelo, računa sa znanjem koje želi da zna i svoju granicu, domašaj svoje analoške, šahovske metode. To je dakle znanje koje dodiruje tu teritoriju na kojoj nema pozivanja na bilo šta i bilo koga, na kojoj je sve otvoreno. PASO DOBLE ne postavlja pitanja o slici, njenoj suštini, identitetu ili nečemu sličnom. Ne, ta predstava svoja pitanja, takoreći, dovodi na sce-

nu, smešta ih pod svetlost koja je okružena mrakom. A mrak postavlja granicu svakom obliku vizuelne prestave. Ipak, to što slika ulazi u mrak, onda kada se predstava završava, ne znači da i upitnost biva pomračena. Ako je upitnost dovedena na scenu, to ne znači da ona tu i ostaje, jer u njoj postoji nešto što prekoračuje njenu reprezentativnu (ili referencijalnu) ciljnost. U stvari, upravo je upitnost to što nadživljava, što prekoračuje čisto reprezentativnu ravan scenskog prikazivanja i svih predstava koje su mogle da se pojave u ovoj predstavi.

Koreografija slikarskog čina

Šta hoće (ili: može) reći izraz: *slika u predstavi*? On nas na srećan način uvodi u izvesnu – višeznačnost. Naša polazna tačka je PASO DOBLE. Zahvaljujući tome slika, slikanje i slikarstvo su postali svojevrсни šou, scenski prizor, izvedba... ukratko: *predstava*. Ali, reči *predstava* dostupna su, naravno, i neka druga značenja. Među njima nalazi se i značenje koje nam kaže da je *predstava*, u stvari, *slika*. I zaista, u nekim kontekstima *imati predstavu* i *imati sliku* znači jedno te isto. Po tome bi, onda, sintagma *slika u predstava* značila isto što i *slika u slici*. Ali, iz toga bi takođe sledilo to da je slika već – pre svake scenske predstave – *predstava*. Tako bi onda imali jedno: *slika/predstava kao slika/predstava*. U tom slučaju bi se, naravno, moglo reći da je PASO DOBLE, u stvari, svojevrсна *predstava o predstavi*... I ne predstava o bilo kakvoj predstavi nego o onoj koja je oduvek bila privilegovana, posebna, izuzetna, dakle o – SLICI. Iz toga bi moglo da se zaključi ne samo to da se Nađova pozorišna predstava bavi slikom kao predstavom u likovnom ili slikarskom smislu nego i to da se ta predstava bavi značenjem samog pojma *predstave* i *predstavljanja*. A to značenje se, doskora, na primeran, reprezentativan način tražilo (iako se nije nalazilo!) u samoj slici i slikarstvu...

Neko bi mogao na ovom mestu da primeti: čemu sve te komplikacije? Zašto bismo se uopšte upuštali u ovu igru

homonima kad postoje reči koje tu hominimiju između *predstave* kao scenske i *predstave* kao slikovne mogu da *predstave* bez ikakve homonimije? Ovaj prigovor, naravno, deluje razložno, ali samo na prvi pogled. Jer, pomenute (dve, tri) upotrebe reči *predstava* u stvari i nisu u strogom smislu homonimne, pošto nam ne nude puke jednakozvučne reči sa potpuno različitim značenjima. Možda bi čak moglo da se kaže da različite upotrebe reči *predstava* nikada nisu čisto homonimne. Jer, u njima uvek postoji i neki zajednički segment, insert, moment koji ukazuje na njihovu značenjsku podudarnost. Naime, različite upotrebe reči *predstava* podložne su izvesnoj bliskosti (a ne *samo* jednakozvučnosti) koja ih čini familijom srodnih i u isti mah jednakozvučnih reči, a ne pukih homonima.

Vratimo se, sada, „pozorišnom“ značenju reči *predstava*. Stvar se dodatno usložnjava kada znamo da PASO DOBLE može da se posmatra ne samo kao predstava koja se bavi slikom/slikanjem nego i ona koja se bavi dijahrono (naizmenično, u vremenu) postavljenom čitavom (slikarskom) izložbom na sceni. Jer, u toj predstavi, već smo napomenuli, nije reč samo o jednoj, finalnoj slici koju Nađ i Barselo stvaraju na „bini“, već je reč i o nizu srodnih slika koje na mestu te jedne nastaju i nestaju, tako da jedne bivaju nadomeštene drugima, da bi na kraju i sami (ćutljivi) autori tog događanja „uskočili“ u onu „finalnu“ sliku. Pri tom, podsećamo, finalna slika je načinjena na jednom pravougaonom „zidu“ sazdanom od crvene gline. Na početku predstave, taj zid je bio prekriven belom bojom, a to je boja (ako je uopšte boja) koja simbolizuje belo slikarsko platno, te u isti mah obeležava polaznu tačku u kojoj započinje slikarska avantura.

Već iz do sada rečenog može da se zaključi i to da je tu reč o jednom žanrovskom prepletu koji može da se tumači na različite načine. U pitanju je cilj (ili ciljevi) čitavog postupka. Pošto je u tom komadu reč o slici, neko bi mogao da kaže kako je njegova svrha, u osnovi, čisto likovna: da ukaže na proces rađanja i možda umiranja pojedinačnih slika kako bi, na kraju,

ipak opstala SLIKA koja pobeđuje i proždire samog svog tvorca?! Naravno, ta likovna svrha mogla bi da se tumači i na neki „mekši“ način... Bilo kako bilo, ovom čisto likovnom tumačenju „komada“/predstave PASO DOBLE može da se suprotstavi tumačenje koje bi u žanrovskom prepletu *predstave/izložbe* prednost dalo ovom prvom, tj. svojevrsnoj scenskoj koreografiji koja se, pri tom, samo bavi neobičnim (likovnim) sadržajem. Naravno, postoji i mogućnost da se pitanje o žanrovskoj prednosti u tumačenju „komada“ PASO DOBLE jednostavno relativizuje, uz tvrdnju da tu priču svako može da posmatra kako mu se dopadne... Ovaj „relativizam“ je možda najbliži istini. Jer PASO DOBLE iako *predstavlja* na prvom mestu koreografiju likovnog čina, on ipak to svoje predstavljanje, svoju predstavu ne zatvara u jednu definitivno ispričanu priču. Jer, najzad, predstava je moguća samo kao predstava među predstavama... U jeziku predstavljanja.

Jezička zagonetka predstavljanja

Pogledajmo, za trenutak, šta je zapravo predstava. Najpre, ona je isto što i predodžba, dakle: slika izazvana u pamćenju, misli ili uobrazilji. Rečnik nas uverava da ona, u različitim upotrebama, može da bude i neka vrsta pojma, saznanja, shvatanja, prikazivanja, zastupanja (nekog, nekih, nečega), izvođenja scenskog komada. Najzad, predstava može da bude i sam *prizor*. U ovom poslednjem slučaju, predstava bi bila izjednačena s *predstavljanim* ili svedena na njega. Naravno, etimološki reč *predstava* dolazi od izvesnog *pred-staviti*. Predstavom se, naime, negde ispred „nas“ (iskaznog subjekta) nešto stavlja, us-postavlja, čini prisutnim, prizornim, a to nešto je, zacelo, ono *predstavljeno*, *prizor*. Ovaj aktivan momenat predstave znači da u njoj, na šta god da ona cilja, uvek imamo izvesno zastupanje, nadomeštanje, nadoknadu ili zamenу onog *ciljanog*. Još jednostavnije: predstava zastupa, zamenjuje ili, čak, stvara predstavljeno. U predstavi PASO DOBLE to je više nego očigledno, jer je tu reč o stvaranju izvesne apstraktno

shvaćene slike/predstave ili niza slika/predstava, jedne, rekli bismo, dijahrone, naizmenične izložbe.

Moderni aktivizam je spreman da reči *predstava* i *reprezentacija* jednostavno odbaci kao suviše „pasivističke“. Ali, to je pogrešno, jer i *reprezentacija* i *predstava* podrazumevaju uvek ponovnu, obnovljenu prezentaciju koja može da se posmatra i kao pasivni i kao aktivni proces. Kao aktivni proces reprezentacija/predstava ukazuje na mogućnost da se pred nas stavi/postavi, da nam se da, pruži, ponudi ili, ako hoćete, ponovo prezentuje ono (već) predstavljeno, reprezentovano. Zato se reprezentacijom/predstavom uvek ujedno i *zastupa* to što je tim gestom prezentuje ili pred nas stavlja. A to je već jedan aktivni momenat. PASO DOBLE na svoj, specifično artistski, način privileguje taj aktivni momenat. Dakle, svaku predstavu/reprezentaciju moramo uvek da tumačimo u tom značenjskom rasponu u kojem se javljaju kako značenja predočenja i predodžbe, tako i nadomeštanja, zastupanja, zamenjivanja. Filozofski rečeno, ustrojstvo naših reprezentacija/predstava nije samo identifikujuće, pošto ono može da bude i diferencijalno. U raznim kontekstima, reči reprezentacija i predstava imaju značenje koje je blisko značenju: izlaganje, predlaganje, iznošenje, prikaz, prikazivanje, slika, opis, preslikavanje, projekcija, model, ideja, pomisao itd. Samu reč *reprezentacija* mi najčešće, iako ne uvek uspešno, prevodimo s rečju *predstava*.

Za razliku od drugih predstava koje su *slike izazvane u pamćenju*, *misli ili uobrazilji*, slika koju stvara slikar je predstava koja biva objektivirana, otelovljena, reinkarnirana, jer se stvara na platnu, zidu, kartonu ili drvetu. Predstave koje nam nudi (slikarska) apstrakcija pred nas stavljaju/objektiviraju jedan likovni svet koji je svet linija, boja i ne-figurativnih oblika. Tek po završetku tog aktivnog stavljanja-pred-nas mi uočavamo da u tom („suverenom“, „autonomnom“) postupku nema nikakve samovolje, jer je to pred-stavljanje uvek determinisano predstavljениm, njegovom logikom: *logosom* ili *nomosom*. A to je znak da tu jedna pasivna relacija uvek

zadržava svoja „prava“. U stvari, predstava i predstavljeno, reprezentacija i reprezentovano očigledno predstavljaju (reprezentuju) izvesnu *opoziciju* koja, kao i svaka opozicija, ima, s jedne strane, metafizičko značenje, a, s druge, svedoči o jezičkoj (ili: diferencijalnoj) prirodi procesa predstavljanja.

Iskorak iz pomenute opozicije nije moguć tako što će se neutralisati ili poništiti jedan njen član. Možda bismo mogli reći da je opozicija između predstavljanja i predstavljenog ekvivalentna opoziciji između označitelja i označenog. U tom slučaju, predstava bi samo bila jedan oblik govora, jedna diferencijalna/strukturalna pozicija u govoru/jeziku uopšte. Pa ako u svakoj predstavi imamo opoziciju predstavljanja i predstavljenog, to je onda ključni razlog zbog koga pozorišna *predstava* i likovna *predstava* nisu jednakozvučne reči s potpuno suprotnim značenjem, već su nešto što je, na nužan način, *diferencijalno zalančano*. Sve u svemu, predstava kao slika i slika kao predstava nisu stvari koje teže svom tvrdom semantičkom identitetu, svojoj žanrovskoj autonomiji, nego su, po svojoj „prirodi“, uzajamno pozvane na preplet i diferencijalno suodređivanje. Čini se, upravo, da nas Nadova dekonstrukcija slike (jer šta je PASO DOBLE ako nije to?!) na najbolji način uverava u to!

Čak i kada predstavlja intervenciju u kulturi, dekonstrukcija ne želi da svet popravlja, kao ni da ga učini gorim, a ponajmanje želi da ga očuva u njegovoj istovetnosti sa sobom ili tako-bivstvovanju. To nisu *njeni* poslovi. Dekonstrukcija se prema svom predmetu ne odnosi ni pedagoški ni kontra-pedagoški, ni na dominantno angažovan ni dominantno dezangažovan način. To su opozicije koje ne mogu jednosmerno ili, ako hoćete, jednumno da *odrede* dekonstruktivnu uslovnost i usmere njenu intervenciju. Razuveravajuća misao teži da iznese na videlo, da osvetli *uslovnost* (nekada bi se na ovom mestu upotrebila reč *temelj*) svake kulture, svakog kulturnog gesta, uključujući tu i uslovnost moderne slike. PASO DOBLE je prožet i nošen jednom takvom mišlju. U njoj se uviđa da je uslovnost moderne slike u odsustvu vlastitog »temelja« nužno

mnoštvena, u isti mah pluralna i singularna. Jedini identitet slike je ono *bez* (iz Kantove sintagme: *svrhovitost-bez-svrhe*), dakle, njen odnos prema drugosti i naravno prema sebi kao uvek-drugoj. PASO DOBLE je predstava koja nema kraja, nema *happy end*, nema »zavesu« i njen »pad«, jer je to predstava koja ne oteľovľjuje, ne odelotvoruje, ne zakľučuje sudbinu predstave već je, pre bi se reklo, rastelovľjuje, razdelotvoruje, otkľučava ili, kako bi oprezno rekli filozofi: *problematizuje*.

Kriza originalnog i ready-made

Ne likvidacija nego rasredištenje originalnog – Iskorak iz beline platna – Nova tehnologija i Kineski zid – Opasna blizina života – Ready-made kao simulacija – Reprezentacija je inovacija – Post-konvencionalna umetnost

Ne likvidacija nego rasredištenje originalnog

Da li je moguće ukinuti u savremenoj umetnosti vrednovanja počev od opozicija: novo-starog, još ne viđeno-već viđeno, isto-drugačije, dosadno-zanimljivo i, najzad, originalno-neoriginalno? Aktuelna umetnost, koju reprezentuju umetnici, kritičari, kustosi, teoretičari i publika, skoro da je prestala da veruje u pojam *originalnog*. Sam taj pojam je, bez sumnje, višeznačan. Zato se, rekli bismo, njegovim odbacivanjem na dubrište istorije odbacuje više od *jednog* pojma. Pri tom, nema sumnje da su merila originalnog u modernom razdoblju uvek bila na strani novog nasuprot starom, još ne viđenog nasuprot već viđenom, drugačijeg nasuprot istom i zanimljivog nasuprot dosadnom... Da li kraj originalnog znači kraj svih tih i, možda, još mnogih drugih vrednosnih prioriteta? Naravno, uvek je moguća *sada* napravljena umetnost za koju bi se reklo da je stara, već viđena i dosadna. Isto tako, moguća je umetnost koja je *sada* stvorena, ali kao nova, još ne viđena i zanimljiva... Ipak, umetnost je danas, najčešće ili po pravilu, mešavina starog i novog, starih i novih elemenata, momenata itd. Da li je vrednovanje počev od deobe novo-starog i sam taj vrednosni raspon moguće izbaciti iz prakse umetnosti koja je, rekli smo, u isti mah praksa umetnika, kritičara, kustosa, teoretičara i publike? Možda je upravo ta situacija u kojoj se umetnost danas pravi s mešavinom starih i novih momenata ono što isključuje

staro shvatanje o privilegovanoj ulozi *novog/originalnog* u vrednovanju umetnosti?

Bilo kako bilo, reč *originalno*, šta god da znači i koje god sadržaje da implicira, danas je, reklo bi se, prestala da bude podobno sredstvo (merilo) za vrednovanje savremene umetnosti. Time se isključuje i ono značenje reči *originalno* u kojem se ističe izvornost ili autentičnost neke umetničke tvorevine. U vezi s tim nameću se dva važna pitanja: (1) da li je odbacivanje merila *originalnog*, koje je u razdoblju moderne umetnosti imalo lepu karijeru – opravdano? i (2) šta je, u stvari, pravi razlog za odbacivanje tog *merila*? Ta pitanja su nezavisna jedno od drugog, jer na drugo (pitanje o razlogu) moguće je odgovoriti bez obzira na to kakav će se odgovor dati na prvo (pitanje o opravdanosti). U ovom tekstu pokušaću da odgovorim na oba pitanja i pokazaću, najpre, da *razloga* za odbacivanje pojma *originalnog* ima, da oni moraju da se (donekle) uvaže, ali da se u njima sama vrednovanja počev od merila originalnog ne odbacuju u potpunosti, već da se zahteva njihovo re-definisanje, promena uloge i mesta (u strukturi estetskih pojava), pa i izvesno rasredištenje (decentriranje).

Podimo, u ovom trenutku, od jednog, na prvi pogled, neobičnog načina razmišljanja.

– Ni jedna slika ne može biti originalna stvar, već zato što je napravljena kao slika, zato što je *ponavljanje* slike u slici. Još manje može da bude originalan neki akt, portret ili mrtva priroda... Takođe, nisu originalne ni slike koje pripadaju nekom *izmu*, recimo, impresionizmu, kubizmu itd. Po toj logici, originalna bi mogla da budu samo Pikasova slika *Gospođice iz Avinjona*, ukoliko je to prva kubistička slika... Mada bi moglo da se tvrdi kako neka druga Pikasova ili Brakova slika mnogo bolje oličava *suštinu* kubističkog pravca/stila... Svejedno, originalno je samo ono novo koje je, u isti mah, prvo u seriji (izvorno). Pri tom, prvo u seriji ne mora da bude *vremenski* prvo. U svakom slučaju, ono drugo ili treće u seriji, kako god da se ona definiše, podrazumeva smanjenje, ako ne i poništenje originalnosti, jer je nešto što se *ponavlja*... Neobičnost situacije

je u tome što i čitava *serija* ili jedan *izam* (koncept, pravac, avangardna grupa, kretanje itd.) može de se shvati kao originalan/nov u odnosu na neki stari/prevaziđeni *izam*. Inovacije su, očigledno, moguće i unutar osiguranog kretanja. Recimo, posle Kandinskog i Mondriana izgledalo je kao da je apstrakcija u sebi izgubila pravo na originalnost (mada je i dalje bila originalna/nova u odnosu na figurativno slikarstvo), a onda je nastao apstraktni ekspresionizam, akciono slikarstvo, enformel... Ti pravci se javljaju kao nešto originalno, ali sada u kontekstu neoriginalnog, tj. apstraktne umetnosti generalno uzev. Danas, naravno, *bilo kakva* apstraktna slika teško može da se smatra originalnim delom, sem ako je uokvirena nekom konceptualnom intervencijom/inovacijom. Iz svega toga sledi da originalno nikada nije imalo jedinstven smisao. Originalna slika je mogla biti samo kompromis nekoliko ukrštenih momenata originalnosti, a sama originalnost je uvek podrazumevala neki spoj novog (inovacije, invencije) i prvog (prvobitnog, izvornog) u datoj seriji. U modernosti se, ipak, verovalo (naravno uzalud) da je originalnost usredištena u suverenom, stvaralačkom subjektu koji, zahvaljujući potpunoj samozakonitosti (autonomiji) svoje pozicije, stvara ono *ново* (koje će, zatim, biti ne samo prvo u seriji nego i stvar za uzor) *iz ničega*, tj. iz svoje apsolutne slobode. Tom shvatanju je još Niče, u knjizi *Ljudsko, suviše ljudsko*, suprotstavio sledeće: „Istinski originalne glave odlikuju se ne time što prve vide nešto novo, već time što *kao novo* vide nešto staro, poznato, nešto što je svako video, ali i prevideo“ (v. odeljak: *Razne misli i izreke*).

U ovoj, nužno skraćenoj (za potrebe ovog teksta) analizi pojma *originalnog* ipak se nekako ukazuje ili bar nagoveštava nesumnjiva složenost tog pojma i vrednovanja počev od njega. Ta složenost se samo uvećava kada se prelazi sa moderne na savremenu umetnost. Cilj ovog teksta je da nekako izađe na kraj sa složenošću pojma *originalno*, ali ne putem njegove likvidacije (i naročito ne ukoliko se u tom pojmu otelovljuje izvesno merilo vrednovanja počev od

koncepta/strategije inovacije), već pre putem njegove – dekonstrukcije. A dekonstrukcija, naravno, nije nihilistička ideologija (mada je tako mnogi protivnici, pa čak i adepti, zamišljaju) koja bi htela da neke nepoželjne pojmove razori ili usmrti. Ona zato nalaže da se prema deobi pre-posle, staro-novo, originalno-neoriginalno, kao i prema pojmovima: razvoj, napredak, autonomija, modernost itd., uspostavi mnogo osetljiviji odnos od pukog (negatorskog) odbacivanja, kojeg imamo, recimo, u strukturalističkoj paradigmi (u kojoj se polazi od ideje *sinhroniciteta*).

Iskorak iz beline platna

Vratimo se sada pitanju: šta je ključni razlog što se danas odbacuje pojam *originalnog*? Samo to odvacivanje je postalo, takoreći, distinktivno obeležje savremene umetnosti: tamo gde se merilo/kriterij *originalnog* ne odbacuje, tu, reklo bi se, nema savremene umetnosti! Pretpostavka je da to odbacivanje ima objektivno uporište u krizi koja nije samo kriza originalnog nego je, u isti mah, i kriza *moderne* umetnosti, ukoliko je ona privilegovala neke pojmove među kojima istaknuto mesto ima i pojam *originalnosti*. O tom pojmu je na zanimljiv način govorio još Kant (u *Kritici moći suđenja*), a sam latinski termin *originalno/original* nastao je negde u XIII veku. U svakom slučaju, bar u modernosti, merilo/kriterij *originalnog* je podrazumevalo mehanizam koji jednom rukom dodeljuje aktuelnost/atraktivnost umetničkim pojavama, a drugom oduzima. Ono što je danas originalno, sutra više nije, tako da se unutar tog procesa profiliše stalna kriza originalnog. Kao i moderno, originalno je prinuđeno da stalno menja svoj sadržaj... Zato je, u modernosti, kriza originalnog po pravilu imala i svoju afirmativnu, a ne samo negativnu stranu: originalno se uvek iznova rađalo, kao ptica Feniks (samo, mnogo brže!) iz sopstvenog pepela. Nasuprot tako shvaćenoj modernoj krizi, u savremenosti kriza originalnog je izgubila svoju afirmativnu stranu, da bi zadržala samo negativnu. U

tome je ključna razlika. Kriza originalnog nema više za uzrok promenu na nivou konkretnog sadržaja. Sad je, samo, reč o krizi forme, odnosno mehanizma, merila i, najzad, samog koncepta *originalnog*. Uбудućе tom konceptu preti bezrezervno – poništenje, razaranje, smrt. Naprosto: merilo *originalnog* nije više relevantno artistskičko merilo. Zato je, u tom kontekstu, još jedino autentična priča o smrti autentičnog. Merilo autentičnog-originalnog, naprosto, ne dodeljuje više aktuelnost-atraktivnost umetničkim pojavama. Ili se tako bar čini. U svakom slučaju, to je verovanje koje je danas hegemono na art sceni. Nama ostaje da se upitamo: kako je to verovanje uopšte nastalo?

Presudni trenutak je bio, bez sumnje, rađanje *ready-madea*. Naime, u tom trenutku je započela kriza originalnog kao takvog. Dišanovim izumom (videćemo kasnije značenjsku težinu te reči) otvorena je breša! Ujedno, otvoren je jedan potpuno novi prostor za likovno oblikovanje... Zato pojavu *ready-madea* ne treba da posmatramo kao pojedinačni (i svakako: originalni) likovni gest već kao zaista *principijelni* događaj. Taj događaj je imao značenje (načelnog) iskoraka iz slike i, svakako, iskoraka iz njene (modernističke) *fantazme* o stvaranju *ex nihilo*. Rečena operacija je podrazumevala napuštanje belog platna kao polazne tačke koja je simbolizovala stvaranje iz ničega. Nasuprot prividnoj praznini belog platna, iskorakom iz slike nova polazna tačka se uspostavlja kao ono već-načinjeno, već-dato i, prema tome, nimalo originalno. Načelo *ready-madea* je iz temelja uzdrimalo tradicionalni, slikarski koncept originalnog i otvorilo prostor za umetničke fenomene koji nastaju izvan (poretka) slike. Uбудućе, to što je već-dato, već-načinjeno mogle su da budu ili stvari (iz čega proizlazi ideja instalacija u najširem smislu) ili događaji u kojima učestvuju (takođe već-načinjeni) ljudi (iz čega proizlazi ideja performansa), a kasnije, počev od Vorhola pa do danas, pokazalo se da već-načinjene mogu da budu i slike u doslovnom (ulje na platnu) i metaforičkom smislu (fotografija, pokretne, digitalne slike itd.). U svemu tome treba naglasiti i značaj Pikasovog i Brakovog otkrića tehnike kolaža/kolažiranja.

Da li je tim procesom, u njegovom razvijenom obliku, zadat smrtni udarac pojmu *originalnog* koji se, u moderni, shvatao kao *alfa* i *omega* likovnog stvaralaštva? Ili merila originalnog ipak imaju šansu da nekako nadžive tu svoju bolest na smrt?!

U prvi mah *ready-made* se pojavio kao incidentni slučaj u spokojnom poretku moderne umetnosti, pa i umetnosti uopšte. Štaviše, Dišan je smatrao da *ready-made* uopšte i nije umetnost. Pa ako nije umetnost, onda je, za bilo koji *ready-made*, teško reći da predstavlja originalnu umetnost ili originalno umetničko delo. Naravno, moguće je reći: Dišan nije govorio o umetnosti uopšte nego o *staroj* umetnosti... Zaista, Dišanova *Fontana* nije umetničko delo na stari način i to je nesumnjiva istina. Međutim, deoba staro/novo je, *par excellence*, modernistička i, u isti mah, ona je određujuća za sam koncept *originalnog*. Dakle, prihvatajući da je *Fontana* nešto potpuno novo u modernoj umetnosti na početku XX veka, mi implicitno tvrdimo da je ona bila podložna merilu originalnog.

Vratimo se, sada, pitanju: da li *ready-made* u suštini (ako takve ima) destruiira ili, pak, redefiniše samu ideju i merila originalnog? Da li takav umetnički predmet, pozivajući se na nešto staro, već dato, načinjeno, naprosto ruši *utemeljujuću* ideju novog, inovacije, originalnog i modernog ili, ipak, svojim gestom redefiniše i decentrira (u polju nepreglednosti) merila i koncept originalnog? Odgovor na to pitanje je sledeći: ako *Fontana* nije originalna na predmet nivou, to ne znači da ona nije originalna na meta-nivou, koji je nivo subjektivne, Dišanove refleksije, njegove uobrazilje ili njegovog koncepta. Originalnost, dakle, može da se pomera i premešta... Štaviše, Šeri Livajn je sa svojom „apropriacijom“ (prisvajanjem, ponavljanjem, kopiranjem) Dišanove *Fontane*, odnosno kreiranjem svojih *Fontana* pokazala da (uvođenjem u igru momenta materijalne i konceptualne razlike) originalnost može da se (refleksivno) pogura sa prvog meta-stupnja na drugi i tako dalje... Ono originalno se tu, očigledno, konstituiše kroz diferencijalne momente. Na predmet-nivou estetičke refleksije re-produkcija (Dišanove) *Fontana* ne nudi ništa originalno

(budući da je i sam Dišan nju, iz prodajnih razloga, dovoljno reprodukovao!), ali na meta-nivou, ona jeste originalna zahvaljujući razlici koja je (u Livajnovoj *Fontani*) s jedne strane *uočljiva*, a s druge strane se nudi kroz drugačije *tumačenje* (ili: *koncept*) od onog koje je bilo raspoloživo u Dišanovoj/dadaističkoj *Fontani*. Sve to nam govori da postoji ozbiljan problem ne samo sa određenjem *ready-madea* nego i sa određenjem (1) njegove originalnosti i zatim (2) sa mogućim pomeranjem instance na kojoj se pojavljuje novi (transformisani, posle-moderni) koncept *originalnosti*: druga originalnost. I možda: originalnost drugosti.

Naravno, Dišanova *Fontana* je bila *događaj* koji se pamti. Taj događaj se dugi niz godina shvatao kao reprezentativni gest *dadaizma*: jednog avangardnog pokreta. Ali time je stvarana zabuna. Dodatnu zabunu je proizvela činjenice da je osnovno kretanje moderne likovne umetnosti bilo obeleženo jednim drugim delom, naime, Pikasovim *Gospođicama iz Avinjona* (1906-7). Ako je *Fontana* predstavljala *iskorak iz slike*, *Gospođice iz Avinjona* su otvorile potpuno nove prostore *u slici*, naglašavajući samosvojnost likovnih izbora ili samozakunitost (autonomiju) umetničkog dela. Izgledalo je da je Pikaso otvorio glavni put, na kojem je Dišanov poduhvat samo simpatičan eksces... Međutim, vreme je pokazalo da nije tako. Ne potcenjujući sve ono što je u modernoj slici kao samozakunitom umetničkom delu učinjeno, ne potcenjujući samu sliku (i pre svega, naravno, ulje na platnu) koja nije samo prenaseljen nego je i svestrano ispunjen prostor re-representativno shvaćene likovnosti, danas ipak izgleda da je Dišanov put, koji je, bez sumnje, put iskoraka iz slike – pobedio. Sve ono što se, sada, javlja kao artistski događaj *izvan slike* (počev od instalacija i performansa pa do digitalnog arta) i što detronizuje samo slikarstvo, što mu oduzima privilegovanu poziciju u sistemu arta, ima svoje poreklo i svoju genealogiju u Dišanovoj *Fontani*! Pri tom, naravno, danas je Fontana izgubila (dadaističko, modernističko) značenje incidenta, da bi postala amblem aktuelnog likovnog poretka. O

kakvom poretku je reč? Jedno je sigurno: reč je o tehnološki značajno transformisanom poretku.

Može li se za iskorak iz slike koji je inicirao *ready-made* reći da je, danas, kulminirao u najnovijim tehnologijama i da je čitav taj proces imao svoju celishodnost (svoj telos ili eshaton?) u toj kulminaciji koja je preoblikovala i samu realnost, učinivši je virtuelnom? Nije li likvidacija pojma *originalnog* cena koju dovršena teleologija i eshatologija (kao *kraj istorije*) mora da plati kako iza sebe ne bi ostavila nikakvu nedoumicu u vezi sa mogućnošću još nečega – *drugog*?

Pogledajmo sledeći iskaz: *savremena umetnost je stigla do tačke razvoja u kojoj pojam originalnog nema više nikakvo mesto i ulogu; on je tu razoren, zahvaljujući, pre svega, najnovijim tehnologijama...*

Reč je o iskazu koji na standardan način sabire pretpostavke i zablude o danas neophodnoj *likvidaciji* originalnog kao merila artističke vrednosti. Taj iskaz je višestruko zanimljiv. Najpre, on govori jezikom istorijskog progresizma koji je karakterističan za moderno razdoblje. U isti mah, to je progresizam koji rezultira napuštanjem pojma *originalno* iako je to eminentno modernistički pojam i verovatno, bar u umetnosti, *uslov-mogućnosti* svakog *progresizma*! Zaključak takvog modernizma bi, onda, glasio: originalno je ne biti originalan. Ili: ne biti moderan je naša modernost bez modernosti. Ili: ne biti originalan je osobeno-naša originalnost... Paradoksalnost tog shvatanja se dodatno zaoštava kada uočimo da se u drugom delu gornjeg izraza govori o *razaranju* pojma *originalnog* *putem najnovijih tehnologija*. Novo i najnovije su mogući sinonimi (naravno, ne apsolutni) za moderno shvaćen koncept *originalnog*. Pa ako je tako, onda iz toga sledi da su procene o novom i najnovijem razorene putem ustanovljavanja nečega zaista novog i najnovijeg. Ta vrsta logike, bez sumnje, liči na onu: u našem selu nema kanibala, jer smo upravo poslednjeg pojeli.

Problem sa progresističkim vrednovanjima dolazi i otuda što ono uvek naginje univerzalističkom konceptu istorije.

Nema univerzalne istorije, pa, prema tome, ni univerzalne istorije umetnosti. A ponajmanje ima univerzalnog pogleda na *savremenu umetnost*. Zaista, ko može da govori u ime svih savremenih umetnika? Polje savremene umetnosti je polje nepreglednosti (a ne univerzalnosti). Delovi savremene umetnosti, na primer „digitalna umetnost“ (koja je, samo, jedno *posebno* polja nepreglednosti), ne mogu da zastupaju (reprezentuju) savremenu umetnost uopšte, jer umetnost *uopšte* – *ne postoji*.

Ako u savremenoj umetnosti, nasuprot načelu stvaranja *ex nihilo*, preovlađujuću ulogu ima načelo *reorganizacije* (kolažiranja, montiranja itd.) već datog, gotovog, načinjenog, snimljenog, dokumentarnog itd., materijala, onda treba imati u vidu da ta reorganizacija ponavlja istu onu deobu koju smo uočili u ravni *ready-madea*: između starog/neoriginalnog na predmet nivou i novog/originalnog na meta nivou. Pri tom, ne treba zaboraviti ni Pikasovu tvrdnju da „slikar uvek ima oca i majku. On ne dolazi niotkuda“. Stvaranje *ex nihilo* bilo je samo modernistička fantazma koju su podsticale izvesne ne samo likovne ideologeme i filozofeme. Jer, u stvari, uvek je bilo reorganizacije prošlosti... Međutim, savremeno shvatanje reorganizacije je, ponajpre, izvedeno iz načela *ready-madea*, koje podrazumeva rekontekstualizaciju izvesne prezentacije i u tom smislu otvorenost za moguću intervenciju, pa i reorganizaciju datog materijala, bilo kakav da je on. U modernosti je bilo smisljeno reći: neki umetnici stvaraju... Danas je smisljeno reći: neki umetnici re-organizuju... Međutim, odmah treba dodati da uvek postoje i oni treći koji rade nešto *treće*. Nema umetnosti bez tih trećih! Treći su, čak i kada o njima nemamo nikakvu predstavu, uvek mogući i ta mogućnost *trećeg* je konstitutivna za umetnost u polju nepreglednosti.

Govoreći o svojim i Ulajinim iskustvima krajem sedamdesetih, u trenutku kada se osetila izvesna „promena u duhu vremena“, Marina Abramović je, u jednom razgovoru, tvrdila da su se oni, tada, našli „u nekoj vrsti vakuuma“, jer nisu želeli da se ponavljaju niti da se vrate slikarstvu. Povratak

slikarstvu je imao značenje nazadovanja i bavljenja nečim veštačkim, pad u izolaciju itd. „Tako se uspostavilo da je priroda za nas jedini izlaz i jedini odgovor. Trebalo je otići tamo gde je priroda teška i divlja, gde moraš da se sa njom neminovno suočiš i da na taj način dobiješ odgovore na neka svoja pitanja. Pustinja je zato bila najbolji izbor...“ Pustinja je mogla da simbolizuje i simulira belo platno. Ali, ideja nije bila da se stvori umetničko delo kao izolovani predmet. „To u mnogim kulturama, naročito primitivnim, ne postoji. Stvari moraju da se odnose prema svemu ostalom oko sebe. Predmeti moraju da sadrže i žrtvu i ritualnu energiju, sve. Nije dovoljno tek okačiti sliku na zid. Mislim da samo tako možemo pokrenuti ili unaprediti misao, pa time i društvo i svoje okruženje. Uopšteno govoreći, potreban je jedan predvodnik, vizionar. Njega će kasnije mnogi slediti. Ključ je u tišini, u filozofiji, u umetnosti. Pravi umetnik sve uzima u obzir“ (iz razgovora Marine Abramović, u *Književnoj reči* od 25. dec. 1993. god., sa Lidijom Merenik i Sašom Gajinom).

Očigledno je da Marina ovde predlaže jednu teleologiju koja ima moć da objasni njeno umetničko stvaranje/rad. Iskorak iz slike, bez sumnje, može da se shvati i kao povratak prirodi. Ideja *ready-madea* ne otvara samo kapiju visoke tehnologije, niti se finalizuje kao kraj istorije u uspostavljenoj virtuelnoj realnosti nego je moguće da nas usmeri i ka najsirovijoj prirodi ili najstarijim tehnologijama, recimo, tehnologiji kojom se saznao Kineski zid... Najzad, videli smo da Marina (s pravom) upotrebljava terminologiju blisku rečniku originalnosti: „potreban je jedan predvodnik, vizionar“ kojeg će kasnije „mnogi slediti“. Takođe, ona govori o „pravom umetniku“... ali kontekst su stvari koje sadrže žrtvu i ritualnu energiju (a to je, setimo se, ono čime Benjamin definiše *auru*). To, dakle, ne bi značilo razaranje ili smrt aure, već samo kraj njene izolovanosti... Fascinacija je umetnosti neophodna u toj meri da, bez nje, umetnosti ne bi ni bilo! Ne znači li to da je iskorak iz slike (iniciran *ready-madeom*), u stvari, pokušaj da se likovna umetnost vrati životu, od kog se, u razdoblju zaoštrene

modernističke samozakonitosti (autonomije), previše otuđila? Ali život kojem se vraća umetnost je, bez sumnje, multidimenzionalan. To je život složenih odnosa dobra i zla, koji ne mogu da se potpuno zanemare. Jer, „pravi“ umetnik mora ili bar može sve (ili: skoro sve) da uzme u obzir.

Opasna blizina života

Načelo *ready-madea* (izlaska iz slike) može da se protumači na razne načine, pa, između ostalog, i kao pokušaj da se bude bliži životu od slike. Neko kritički nastrojen mogao bi da kaže da je to, ipak, bilo – suviše blizu. Neka već-data/gotova, iz života istrgnuta stvar postaje umetnost: da li je ta transformacija moguća? Pa ako je ona moguća – a bez sumnje jeste – koji je onda njen pravi (ako takvog ima) smisao? Da li je to upad u neposrednost/život, posle jednog dugog perioda umetničkog distanciranja, autonomizovanja ili udaljavanja od životne neposrednosti? Ili je tu, pre, reč o obrnutom procesu, o upadu žive/sirove neposrednosti u umetnost? Još važnije pitanje glasi: da li se upadom arta u život ili života u art (svejedno) i, u svakom slučaju, *izlaskom iz slike* događa, zapravo, samo to da se ukida reprezentativna (predstavljачka) funkcija koja je bila tako karakteristična za klasičnu, pa i modernu sliku (s izuzetkom, *možda*, apstrakcije; ovde, nažalost, nedostaje prostora za razmišljanje o tom *možda*)? Da li je ključna namera *Fontane*, a s njom i svakog umetničkog gesta s one strane slike, ciljala na ukidanje predstavljачke funkcije u likovnoj umetnosti i, time, na ireverzibilno približavanje „stvarnom životu“? Ima teoretičara koji Dišanovu pobjedničku strategiju u modernoj umetnosti shvataju na prvom mestu kao smrtni udarac zadat konceptu *reprezentacije*. Kraj slike je, u stvari, kraj reprezentacije. To shvatanje je, međutim, manjkavo, zato što je *iskorak iz slike* kretanje koje ne destruiira nego samo redefiniše koncept *reprezentacije*. Naime, reprezentacija je moguća i u samoj stvari koja se prezentuje. Nije sporno to da *Fontana*, jedanput kada je stvorena, rađa u nama izvesne predstave, ali

mnogo je važnije to da ona nije mogla ni biti *stvorena* kao *već-stvorena*, kao *ready-made*, a da u umetnikovoj uobrazilji ili konceptu nije bila re-prezentovana. Naprosto, *ready-made* nije nešto što pada s kruške u umetnost...

Zato ni Dišanova *Fontana* ne bi mogla da postane to što jeste da prethodno nije bila *prezentovana* ne samo kao već načinjena stvar nego i kao *re-prezentacija*. Prezentacija *ready madea* je morala da (implicitno), od samog početka, bude objektivirana kao re-prezentacija (koncept). Zato ono već napravljeno u svakom *ready-madeu* je uvek, zapravo, ponovo napravljeno. Kao što, recimo, *pakovanjem* nekog predmeta, taj predmet u izvesnom (artističkom) smislu biva ponovo stvoren. Ta operacija može da se objasni samo intervencijom onog *bez* iz sintagme koja (po Kantu) želi da osvetli ključno obeležje umetnosti: *svrhovitost bez svrhe*. *Ready-made* gubi praktičnu svrhu unutar koje je prvobitno nastalo i postaje umetnički predmet čim svoju prezentnost (već datost/načinjenost) u sebi samom (i podrazumeva se: u svom novom kontekstu) ustanovi kroz re-prezentaciju ili kao re-prezentaciju (u krajnjoj liniji: koncept). Bez koncepta *Fontana* bi bila običan pisoar! Zato je *ready-made*, u stvari, samo prividno *ready made*. On je tim *re* iz (artističke) procedure (konceptualnog) *re*-prezentovanja, na neki način, podvostručen i ponovo uspostavljen, tj. uspostavljen je kao već uspostavljen. Ono *već-načinjeno* može biti samo trag već načinjenog, a konkretni *ready-made* je, zapravo, pogrešno ime za nešto što je prvi put, inovativno i inventivno stvoreno!

Bilost je u tako shvaćenom *ready-madeu* samo pričin, opsena, simulakrum. To što jedna svrhovitost sa svrhom postaje svrhovitost bez svrhe, predstavlja, svakako, temeljni preobražaj stvari. Rekontekstualizacija tek na prvi pogled deluje kao pasivan i nebitan proces, proces koji u samoj stvari *ne donosi* ništa novo ili originalno. Već samo premeštanje u sistem arta ili u ravan svrhovitosti bez svrhe *čini* da neka prezentacija postane re-prezentacija. Na taj način je prezentacija same stvari koja se u praktičnom životu vezuje tek uz predstavu o svojoj upotrebi (u slučaju *Fontane* to je javna upotreba pisoara), sada postaje

prezentacija (predstavljanje) jedne nove predstave o svrhovitosti tog predmeta. A to je svrhovitost bez svrhe, tj. artistska svrhovitost koja unosi rez u poredak (objektivno podstavljene) svrhe koja *cilja* na predstavu o praktičnoj upotrebi. Nova predstava/reprezentacija moguća je, naravno, samo u novom kontekstu u kojem se „odjedared“ našao stari/novi objekt. Artistska reprezentacija nam svedoči da je stari svet promenio funkciju. Svet nije više ono što je bio, on je, sada, deo disperzivnog sistema arta, deo njegove decentriranosti. A to može da deluje i kao nešto *očaravajuće*.

Iskorak iz slike *kao da* intervenciju u realnom čini mogućom. Umesto belog platna, polaznu osnovu za likovnu intervenciju sada nudi svet, stvari i događaji u njemu, a kasnije će se tome priključiti i već stvorena umetnost, uključujući tu i sliku u doslovnom i metaforičkom smislu. Naravno, to je likovno preoblikovanje sveta koje, sa novom/digitalnom tehnologijom, može sebi da umisli da je svet postao ozbiljena umetnost, a umetnost otelovljenje svetovnog. Ali, problem sa tako shvaćenom intervencijom likovnog u (savremenom) svetu glasi: da li se tom intervencijom bilo šta u svetu na iole značajan način – promenilo?

Savremena umetnost, ukoliko nema distancu u odnosu na utopiju/iluziju o vlastitom preobražavanju sveta, otelovljuje u sebi, pored još mnogih drugih značajnih funkcija, i funkciju stabilizacije datog poretka *začaranosti*. Zato je ona latentno konzervativna. Funkcija *očaravanja* (*očaranosti*, *fascinacije*) umetnošću koja nesmetano prodiere u svet i vrši *u njemu* (da li baš *u njemu*?) svoje „intervencije“ u isti mah je funkcija *začaravanja* (*fetišizacije*, *mitologizacije*, *ideologizacije*) koja svet i ljude u njemu drži u stanju nezrelosti i nespremnosti za bilo kakvu promenu. Umetnik pred tim može u prvi mah da bude neodgovoran: „Šta me briga za sve!“ Ali, pre ili kasnije, taj odgovor postaje nedoličan. Ono što danas izgleda moguće, sutra postaje nemoguće. Nije reč o progresu nego o kontraindikativnom efektu nekog delovanja. Kontraindikativni efekat je uvek moguć, kako u ljudskom delanju uopšte, tako i u

umetnosti. Nešto što je danas estetski korektno, sutra lako postaje obična – bljuvotina ili, kako bi Kant rekao: izbljuvak! Derida, u *Ekonomimezisu*, tvrdi da „izbljuvak ostaje nepredstavljiv“, iako su pokušaji estetskog re-prezentovanja mogući, on je ono što se uvek vraća na usta. Ma koliko da je estetizovan ili dizajniran, svet je u isti mah bljuvotina koja ne može da se proguta! Umetnost može da tako nešto pokuša, ali neće uspeti, ne zbog toga što je prožeta moralnim pobudama čovečanstva nego zato što sam *art* ne može da se pomiri sa svojim iluzijama, umišljanjima, fantazijama. Čitava istorija umetnosti svedoči o tome. Neuspeh modernog progresizma je neuspeh delovanja koja zapadaju u *kontraindikacije*, koja svedoče (rekao bi Derida) o *autoimunosti* nekog projekta. Zašto bismo poverovali da će danas nestvarna, utopijska funkcija umetnosti da se zadovolji ili zaludi kontrastvritim, kontraindiktivnim rezultatima svojih intervencija u svetu? Nezadovoljstva će uvek biti i ono će uvek naći način da bude *re-prezentovano* u umetničkoj praksi. Pri tom, nezadovoljstvo je, najpre, nezadovoljstvo sobom. To nije progresizam, to je naličje progresizma ili jedan naopaki progresizam, koji oduvek već vlada u istoriji.

Naravno, nesporno je to da je *ready-made* izvesna intervencija, i to intervencija u već stvorenom svetu. Međutim, shvatiti pravi domašaj te intervencije moguće je samo ako se funkcija prezentovanja sveta u sistemu današnjeg arta shvati, ipak, kao funkcija re-prezentovanja. Time očaranost neposrednom intervencijom ili intervencijom u neposrednom biva izgubljena. Ako je iskorakom iz slike umetnost danas postala mnogo bliža životu nego što je to ikada bila slika (ulje na platnu), to, ipak, ne znači da je demarkaciona linija koja razdvaja život i umetnost poništena. Savremeni umetnik nije, bar ne nužno, strukturiran kao Kafkin umetnik u gladovanju; ali on, takođe, nije zasićen životom već samim tim što je spreman da instrumentalizuje svoj art u korist jednog sveta spektakla koji je, u isti mah, svet gladi, rata, pljačke (na „slobodnom“ globalnom i lokalnom tržištu), dominacije i hegemonije.

Ready-made kao simulacija

Ako je ispravna tvrdnja po kojoj *Fontana* na predmet-nivou nije originalna, ali na meta-nivou jeste, onda to znači da nas ona uvodi u proces izvesnog de-centriranja i prevrednovanja merila *originalnosti*. Reč je o procesu koji preseca glavna usmerenja u dvadesetovekovnoj moderni, a ta usmerenja su vezala *originalnost* ne samo uz metafiziku subjektivnosti nego i uz ideju *permanentne inovacije* koja je, na kraju, takođe bila iscrpljena. U sebe zagledano, samoreferentno načelo inovacije postalo je rutina i ritual: *ново-као-увек*. Zaključak koji je iz toga proistekao glasio je: originalno nije novo po svaku cenu... Samo, šta je onda originalno? Preokretanje date hijerarhije vrednosti nalagalo je paradoksalan zaključak: *originalno može da bude i staro*. Sam Dišan se, kao modernista ili dadaista, bojao da bi njegov izum, *ready-made*, mogao da izgubi nešto od svoje originalnosti (i, možda, aure?) *ako* bi se njegova ukupna produkcija nekontrolisano uvećala. Danas će svi ipak reći da je *ready-made* predstavljao *prevratni* trenutak u poimanju originalnog. On je spontano započinjao proces (ničeanski rečeno) prevrednovanja ili (deridijanski rečeno) dekonstrukcije pojma *originalnosti*. To postaje moguće zato što se u *ready-madeu* odnos prema re-produkciji i re-prezentaciji (Istine) promenio. Dišanov izum izlazi na kraj s logocentričkim pojmom Istine (u umetnosti) zato što uspeva da u sebi samom (spontano) redefiniše pojmove *re-produkcije* i *re-prezentacije*. Paralelno s time, u umetnosti je postalo sasvim *uobičajeno* da se koriste (instrumentalizuju) već načinjene, date, gotove, raspoložive stvari.

Upravo zato što je otelovljena re-prezentacija nečega već-načinjenog, *ready-made* nosi u sebi i prostor za moguću inovaciju. Povratak starom ne ukida mogućnost novog već, samo, redefiniše *uslove njegovog nastanka*. Ali, sada nemamo radikalnu i, zapravo, praznu inovaciju već *sadržinsku* i *vezanu*. Imamo originalnost koja je vezana uz re-prezentaciju sveta. Zato u *ready-madeu* nije reč o *neposrednosti*, o *prezentaciji*

koja bi apsolutno raskinula sa *re-prezentacijom*. *Fontana* nam ne nudi rešenu enigmu likovne neposrednosti, nasuprot slike koja, očigledno, ne može da prekorači svoju re-prezentativnu (predstavljачku) funkciju. Umetnost je, u odnosu na život (životnu neposrednost) bila i ostala posredovanje, jer iz nje nije moguće eliminisati re-prezentativnu funkciju. Danas bi lako bilo braniti nužnost opstanka re-rezentativne funkcije u umetnosti pozivanjem na fotografiju, film, digitalni art itd. Treba je braniti od ideje i zapravo *predrasude* da su *ready made* i, recimo, performans snevana *neposrednost*, da su ono izvorno *po sebi*, koje isključuje svako *vrednovanje* sa stanovišta izvornog (autentičnog, originalnog, inventivnog itd.). Ne, *ready-made* je, samo, osobena vrsta oponašanja ili *mimesisa* nečega što je u svetu dato... Isto važi i za performans. On nije prezentacija *izvornog* (najzad, i klasična, instrumentalizovana umetnost je uzalud htela da to bude) već je re-prezentacija koja ideju izvornog razdelotvoruje i raspršuje, da bi je, možda, uspostavila na drugom ili petom stupnju...

Eto zašto svrha *ready-madea*, za razliku od (moderne, autonomne) slike, nije u tome da nas što više približi životu ili životnoj neposrednosti, da umetnost još jednom instrumentalizuje i funkcionalizuje, da je podvrgne hegemonij drugozakonitosti (heteronomiji, recimo, vladajuće ideologije, tržišta itd.). Ne, svrha *ready-madea* kao načelne mogućnosti koja nas otvara za svet umetnosti izvan slike jeste da proširi kontekst delovanja (Kantove) *svrhovitosti bez svrhe* koja *definiše umetnost*. *Ready-made* nije iskorak umetnosti iz slike u svet nego je, pre, upad sveta u umetnost i sliku-sveta. U virtuelnu realnost. Nije nikakvo čudo da su mnogi umetnici i teoretičari *u prvi mah* taj iskorak shvatili kao objavu ne samo kraja/smrti slike nego i kraja/smrti svake re-prezentacije, pa najzad i kraja/smrti likovnog vrednovanja počev od merila *originalnog*. Ta procena je bila pogrešna. Jer, pop-art je pokazao da je moguć *ready-made* čiji sadržaj je i dalje slika (u doslovnom ili metaforičkom smislu).

Reprezentacija je inovacija

Moderna slika je gradila svoju autonomiju *nasuprot* metafizički (heteronomno) shvaćenoj realnosti. Izumevanje *Fontane* bio je pokušaj da se drugozakovitost realnog – pripitomi. Uбудućе, umetnost – bez obzira na dadaističku egzaltaciju – ne ide protiv realnog nego ona, u sebi samoj, re-kreira realno. Ta re-kreacija je ujedno artistska reprezentacija realnog. Time *ready-made* otvara prostor jednoj drugoj, ovog puta *virtuelnoj* realnosti ne samo umetnosti izvan slike (instalacija itd.) nego i umetnosti slike kako se ona javlja u *proširenim* medijima. U odnosu na klasično/moderni (slikarski) pojam slike, ovo proširenje nam nudi jedan artistski fon na kojem reč slika ima pomereno, metaforičko značenje. Počev od fotografije, pa do različitih vrsta pokretnih, ekranskih, digitalnih *slika*, ta stara reč je, ipak, preživela u onome što se danas naziva virtuelna realnost, a što je, sada, prihvaćeno kao, takoreći prirodni okvir za savremeni koncept umetnosti.

Pojmovi *simulacije* i *simulakruma* danas su aktuelni ne samo u okviru tzv. *virtuelne realnosti* koju proizvodi digitalna tehnologija nego i u okviru reinterpretacije svih oblika reprezentacije. Slika u proširenim medijima je re-representacija (simulakrum) realnog skoro na isti način kao što je to i *ready-made*! Razlika između prezentacije i re-representacije kao da je izgubljena. Samo, da li je to opravdano reći? Jeste, zato što tu razliku briše jedna mnogo moćnija razlika (Derida bi rekao: *razlika*) između metafizičkog koncepta prezentacije (prisustva, realnog) i dekonstruktivnog tumačenja re-representacije, tumačenja koje funkciju re-representacije posmatra kroz ponavljanja kojim komanduje razlika (ili: iterabilnost). I upravo u tom kontekstu se profilise mogućnost re-representacije koja se rukovodi diferencijalnim radom, a to znači i radom inovacije, invencije, originalnosti. Ponavljanje koje imamo u različitim modusima predstavljanja *ne teže nužno* potvrđivanju *predstavljenog* u njenoj istovetnosti sa sobom (ili:

potvrđivanju nekog zamišljenog ili stvarnog entiteta/identiteta), jer ono može da bude i diferencijalna operacija koja sa sobom nosi mogućnost inovacija.

Ako je izraz *likovna reprezentacija* bio sinonim za *sliku*, onda se, tim jezikom, može reći da sve što je poteklo iz *ready-madea* nosi u sebi doslovno ili metaforičko obeležje *slike*. A to znači da *ready-made* u stvari ne predstavlja iskorak iz slike, već da je, njime, slika iskoračila u svet! Sam svet je, zapravo, postao slika/predstava sveta. Zato bi se, po izvesnoj analogiji, moglo reći: slika je mrtva, živela slika! Naravno, sada je najpre, ali ne i jedino, reč o slici u proširenijim medijima. Ili: posredovanoj proširenim medijima. Takva slika je u isti mah poruka (po makluanovskom principu: medij je poruka) i uvek neki konkretni, obećavajući model re-prezentacije. Reprezentacija je medij koji postoji svuda, u stvarima, i ne samo stvarima vizuelne/likovne umetnosti, nego i stvarima uopšte. Samo zato što svet možemo da posmatramo kao svojevrsni medij, samo zato što nam se *predstavlja* kao svet, on nam je u isti mah i poruka. Ali u toj poruci nešto uvek pruža *otpor*: drugozakonitost (heteronomija) sveta je nesvodiva. Ni jedna slika-sveta ne može da apsorbuje svet u njegovom identitetu, pošto on identitet – nema. Svet je ono neidentično i drugozakonito pred svakom pretenzijom koja bi htela da ga identitarno pokori. Virtualna realnost u tom pogledu nije ništa uspešnija od starinskih metafizičkih i dogmatskih koncepcija realnog.

Eto zašto je slika virtuelnog sveta ili sveta-bez-sveta pobedila. S otkrićem različitih (mehaničkih i digitalnih) tehnologija koje su proširile polje objektiviranja ljudskih predstava/reprezentacija dogodio se, samo, povratak slici, ali ne i povratak izvornoj realnosti i životu. Pri tom, pojam izvornog nije uništen već je, samo, decentriran i relativizovan. Izvorne su samo jedne slike nasuprot drugih, jedne za razliku od drugih. Slika, kao reprezentativni oblik re-prezentacije, pobedila je i to je očigledno, ukoliko se ima u vidu njeno nadživljavanje unutar ekranskih, pokretnih ili digitalnih slika. Operativni postupci

predstavljanja u savremenim umetničkim praksama skoro da više nemaju granicu. Možda slikarstvo sa svojim različitim strategijama *mimesisa* nikada nije bilo u tolikoj blizini onoga što *izvorno jeste*, dakle, *života*, kao što su to danas statične i pokretne slike savremene tehnologije... A to je, ipak, prilično daleko od stvarnog života. Tehnologija je, *samo*, otkrila (reproduktivnu) suštinu predstavljanja: ono nam uvek nudi samo simulaciju/simulakrum realnog. Realno ostaje na ireverzibilan način u sferi *presimboličkog*. Realno je trauma. Zato je virtuelna, a ne Realna, ne samo naša medijski posredovana sudbina nego i sudbina svakog predstavljanja, uključujući tu i ono koje je funkcionisalo u samom slikarstvu. U slikarstvu se to samo nije dobro videlo.

Ali, šta predstavlja ili šta pred nas stavlja virtuelna realnost? Koje prisustvo ili koji identitet ono otkriva? Bez sumnje, identitet simulakruma ili, što se svodi na isto, identitet neidentičnog. Pokretne slike nemaju iluziju o stvarnosti semantičkih identiteta koje one stvaraju. Realnost koju one stvaraju postaje virtuelna realnost samo zato što je slika/predstava prave realnosti ili pravog identiteta – mrtva. Simulakrum je naša realnost zato što realnosti kao takve, izvorne, originalne, jednostavno – nema. Izvorna je, jedino, simulacija/simulakrum izvornog. Najzad, ako destrukcija pojma *reprezentovanja* nije moguća, onda nije moguća ni destrukcija pojma *podražavanja*, *imitiranja*, *kopiranja*. S modernom umetnošću *mimesis* nije usmrćen nego je potisnut zato što je nepravedno shvaćen kao nužni konstitutivni momenat identitarne strategije u umetnosti. Sada vidimo da on ne samo što može nego i mora da preživi u diferencijalnom konceptu umetničkog stvaranja. Budući da više ne teži istovetnosti i poistovećenju (sa nečim antecedentno datim), *mimesis* sada teži razlici koja je u klasičnoj estetici shvatana kao greška, simulakrum ili simulacija.

Ali to je sada polazna tačka za redefinisanje koncepta *originalnosti*. Nije originalno ono što negira *mimesis* već ono što u kopiranju-podražavanju-oponašanju raskriljuje njegov

diferencijalni potencijal. Svako bi oponašanje, sada, moralo da se od početka shvati kao *srećna* simulacija, kao *opravdana* produkcija simulakruma, kao *nezaobilazna* nevernost originalu ukoliko bi on hteo da čuva fantazmu identiteta. U stvari, to bi u filozofiji umetnosti bio krunski argument za ideju otvorenosti umetnosti. Različite strategije simuliranja ne bi ciljale na destrukciju originalnog, inovacije, invencije, nego bi, samo, težile za različitim oblicima re-definisanja originalnosti. U tom slučaju bi originalno bilo, recimo, pre kopiranje nego ono što se u tradicionalnom (klasičnom ili modernom) smislu shvatalo kao originalno/izvorno/novo. To je drastičan obrt. Danas već izaziva dosadu ono devijantno kretanje koje, u prenaseljenom prostori slike, pokušava uporno da *prikrije* svoje pozajmice i svoja oponašanja/podražavanja/kopiranja (sopstvene ili tuđe slikarske prakse) kako bi po svaku cenu bilo *originalno*. Zato se kopiranje i kopiranje kopiranja, uz naglašeni rad razlike, shvata kao svojevrsna *demistifikacija* tradicionalne (da li ima i neke druge?) slike. Originalno je simulacija kojom komanduje neistovetno. Originalan, inventivan i inovativan je diferencijalni rad kao rad drugog u istom, različitog u istovetnom. Zato likovna/vizuelna umetnost nužno ima pomerenu, metaforičku strukturu u odnosu na jednu referencijalnu doslovnost (= doslovnost jednog *pozivanja-na*) koje, u stvari, nigde i nema. Originalnost u njoj je samo disperzivna mogućnost *živih* metafora/metonimija u ravni dogođenih, već načinjenih, pa onda čak i pohabanih referenci.

Post-konvencionalna umetnost

Kao što je u umetnosti nekada postojala „pomama za originalnošću“ (to je Ničeova tvrdnja iz 1880. godine!), tako je u njoj danas, na kraju XX i početkom XXI veka, aktuelna „pomama“ za onim što je, reklo bi se, suprotno od originalnog, za *konvencionalnim*. Kako da razumemo tu neobičnu pojavu? Možda tako što će se ono konvencionalno shvatiti kao gotov materijal za umetnost, kao neka vrsta *ready-madea*? Ipak,

konvencionalno ima, reklo bi se, nešto šire značenje. Ono cilja na sve što se drži izvesnih navika, običaja, sporazuma, dogovora i tome slično. U savremenoj umetnosti konvencionalno je, naravno, samo polazna tačka, gotov, dati, odnosno već načinjeni „materijal“ od kojeg se polazi, za razliku od modernističkog praznog platna koje sugerise stvaranje *ex nihilo*. Takođe, konvencionalno je „materijal“ koji se ispituje, istražuje, preoblikuje, reorganizuje... Prema tome, ono kao polazna tačka nije u isti mah i ciljna tačka ili poslednja reč savremenog arta. Tamo gde konvencionalno kao polazna tačka završava u istom tom konvencionalnom kao ciljnoj tački, tu nemamo savremenu umetnost, već pre – tredicionalnu! Možda umetnička prošlost nije imala potrebu da problematizuje vlastitu konvencionalnost, ali savremena umetnost to, s manje ili više uspeha, čini „svakodnevno“. Zato ona *ne može* da se zadovolji izključivom, nepomirljivom opozicijom između originalnog i konvencionalnog.

Niče je smatrao da grčki umetnici „nisu imali razloga da budu žrtve savremene pomame za originalnošću“ (v. *Putnik i njegova senka*, par. 122), budući da se oni nisu plašili konvencija! Posle jednog broja vekova nastupilo je (moderno) razdoblje originalnog i, zatim, (postmoderno) razdoblje kraja originalnog. Kao da se sve vratilo! Tako je došlo do toga da se savremeni umetnici ponovo *ne boje* konvencija. Ali, kod njih je to slučaj iz sasvim drugih razloga nego kod grčkih umetnika. Naime, grčki umetnik je preko konvencija bio povezan sa svojom publikom. Niče je smatrao da su konvencije samo umetnička sredstva koja se usvajaju s ciljem da se poboljša razumevanje. Time konvencije postaju neka vrsta likovnog jezika kojim se umetnik „izražava“. Grčkom umetniku je stalo do zajednice, on teži da svojim „izrazom“ potvrdi suštinu ili identitet helenskog (likovnog) stila življenja. Da li tu ostaje bilo kakav prostor za inovaciju, originalnost?

Evo kako na to pitanje odgovara Niče: „Ono što umetnik smisli izvan konvencije, to on na svoju ruku pridodaje i sâm se u to upušta, u najboljem slučaju s posledicom da *stvari*

novu konvenciju. Obično se ono što je originalno gleda s divljenjem, ponekad se čak i obožava, ali retko kad razume; tvrdoglavo izbegavanje konvencije znači: hteti da te ne shvate. Na šta, dakle, ukazuje savremena pomama za originalnošću?“ (*isto*). Naravno, od te 1880. godine kada je objavljen spis *Pisac i njegova senka* pa do danas, pojam *originalnog* je prošao kroz razno-razne faze. Na kraju je pomama za originalnošću, zajedno s krizom „obožavane“ moderne umetnosti – iščezla! Ali, to iščezavanje nisu mimoišli izvesni paradoksi. Najvažniji paradoks je u tome što je (moderna) originalnost iščezla predstavši da izaziva divljenje/obožavanje *tek onda* kada je postala konvencionalna! Recimo, apstraktna slika je postala konvencionalna i svima razumljiva, iako je pre toga prošla „fazu“ potpune nerazumljivosti i nekonvencionalnosti. Konvencionalnost moderne (apstraktne itd.) slike označava njenu „smrt“ kao smrt *originalnog* u njoj. Realizovana originalnost suverenog likovnog subjekta (= slikar apstrakcije) označava, u stvari, smrt te novouspostavljene konvencionalnosti. Iskorak iz slike, koju je inicirao Dišanov *ready-made*, predstavlja takoreći rešenu enigmu *moderne* originalnosti koja se preobražava u „običnu“ *konvencionalnost*. Ali, mi vidimo da umetnost izvan slike raskida sa slikarskim konvencijama (koje vrhune u izvesnom pojmu originalnog i suverenosti/samozaklonitosti likovnog gesta) samo zato da bi uspostavila jednu drugu, da bi likovnu/vizuelnu konvencionalnost redefinisala i to *od samog početka*. Šta znači: *od samog početka*?

Na prvi pogled bi se reklo da nas načelo *ready-madea* vraća u središte realnog, tj. skupa (implicitno prisutnih) konvencija koje u savremenosti definišu „realno“. Reč je o stvarima/događajima i njihovim značenjima koji postaju predmet artistske obrade. Ipak, umetnost izvan slike (koncept, instalacija, performans itd.) ima *drugačiji* odnos prema konvencijama nego što je to imao klasičan, grčki umetnik. U čemu je razlika? Bez sumnje, u tome što je u savremenoj umetnosti konvencija polazna tačka, raspoloživi „materijal“, ali

ne i završna, ciljna tačka intervencije. Savremeni umetnik se ne boji konvencija, ne boji se da pristupa konvencijama, da ih zahvati, premesti, rekontekstualizuje. Ali, on ne želi da se njima potčini, da postane *njihov* sužanj. Jer time bi se dobila samo loša umetnost! Savremeni umetnik instrumentalno zahvata u označiteljsku stvarnost sveta, ne da bi tu stvarnost artistički potvrdio u njenoj hegemonij, dominantnoj konvencionalnosti, pa čak ni da bi je transformisao i tako stvorio novu, „poboljšanu“ ili „bolju“ varijantu istog. Ne, njegov cilj je da svoje stvaranje (a ne „rad“ kao pristanak na etabliranu konvencionalnost!) učini *bezočnim*, *bezobzirnim* upravo u ovom svetu punom *obzira*. Umetnik to može samo ako na spontan način izvrši dekonstrukciju instrumentalizovane konvencionalnosti. Drugim rečima, upotreba konvencionalnog u savremenoj umetnosti ne teži (ili, bar, ne bi smela da teži) bilo kakvom (metafizičkom, dijalektičkom, logičkom itd.) odelotvorenju konvencija već teži njihovom *razdelotvorenju* kako bi se videlo od čega je igračka (= već načinjeni svet) iznutra sazdana! Ono što je u savremenoj umetnosti generalno uzev novo, naravno, u poređenju s klasičnom i modernom umetnošću, to je, bez sumnje, taj spontani dekonstruktivni gest koji za sebe ne traži alibi niti bilo kakav garantovani smisao. Tim gestom se, ubuduće, merilo izvornog/originalnog definiše kao *drugo*, ali kao *drugo* koje ne ostavlja nadu da će umetnikovo stvaranje da se usidri i primiri u bilo kojoj *Stvari*. Merilo originalnog je u savremenoj umetnosti više nego u bilo kojoj drugoj postalo – bezočno. A ta radikalna bezočnost moguća je zato što ona ne želi da se potčini bilo kojoj bezbednoj konvencionalnosti. Iako se služi, preuzima i manipuliše konvencijama, savremena umetnost njih uvek napušta na meta-nivou vlastitih intervencija, onda kad se faza preuzete konvencije prođe, kad artistički čin uspešno iskoračuje u sferu post-konvencionalnog.

Sa ili bez aure?

Nužnost rasredištenja – Nemoguća neponovljivost – Bog je mrtav, a vernika na pretek – Izmeštanje ritualnog kulta – Sekularizacija – I kršenje pravila je pravilo – Bez idolatrijske funkcije? – U uslovima performativnosti – Korumpirana prisutnost – Ponavljanje koje destabilizuje – Povratak aure? – Teorija sablasnog i auratsko otežavanje

Nužnost rasredištenja

Priča o *kraju aure* je ključni, konstitutivni momenat krize moderne umetnosti. Taj momenat, po Benjaminu, ukazuje na tehnološke i reproduktivne aspekte same krize. Ali, zajedno s aurom u krizu je zapao i onaj aspekt moderne umetnosti u kome se ona profilise kao neumorni generator originalnog (izvornog, autentičnog) stvaranja. Dakle, kao što nema izvornog, originalnog, opčinjavajućeg *bez aure*, tako nema ni aure bez izvornog, originalnog, opčinjavajućeg. I možda bez zavodljivog i zavođenja. Doduše, ovu poslednju temu uvodi Bodrijar u jednom (postmodernom) razdoblju u kojem aura iako ne biva ukinuta, ipak biva raspršena ili rasplinuta. Naravno, istorijski gledano, kod aure je vidljivo da se ona uspostavlja kao posledica ritualnog kulta (= kodifikovanog ponavljanja, grupne saglasnosti) u kojem se, u isti mah, originalno konstituiše kao društveno priznata stvarnost. Tu se, sada, jasno profilise problem. Ritualno priznata stvarnost je iluzija, dakle, Stvar koja ne postoji i pogotovu ne tako da onda na epistemološki pouzdan način može *konstatovati*. Zato je ritual nužno, s moderne (= prosvećene) tačke gledišta, podložan sumnji. Da li iz toga sledi da *auri* moramo reći zbogom, slično kako je to učinio Nelson Goodman, 1991. godine („Bye-bye aura.“)? Pa ako tvrdimo da originalnog nema bez ritualnog kulta/aure (kao i obrnuto), to bi,

ujedno, bio *dokaz* da originalno objektivno ili po sebi uzev – ne postoji. A time bi pojam *izvornog/originalnog* bio naprosto – uništen.

Ipak, takva „prosvetiteljska“ ekskomunikacija ili anatema ritualnog kulta i sama se kreće u zatvorenom krugu *rituala*. Ta činjenica nju, međutim, ne diskvalifikuje, kao što ni auru ne diskvalifikuje to što je ritualna. Drugim rečima, mi iz ritualnih kultova nikada nećemo izaći, makar se, pri tom, ponašali veoma *prosvetiteljski*! U čemu je onda problem? Problem je u epistemičkim kompetencijama koje preuzime na sebe ritualna aurizacija ili negacija aure (svejedno). Te kompetencije se nikada ne odnose na prihvatanje ili negiranje neke stvarnosti u konstativnoj, objektivnoj, supstancijalnoj ravni. Mi živimo u performativnoj realnosti/svetu u kojem je auratski fetišizam neuništiv, zato što se njime realnost ne konstatuje već pravi. Zato i govor o smrti slike ili o kraju originalnog ne konstatuje ništa, pa, prema tome, ne može ni da objavi *krizu* tzv. „objektivnih“ merila za originalnu sliku. Jer, takvih merila nikada nije ni bilo. A ako ih je, kojim slučajem, i bilo, ona su sada jednostavno – izgubljena. Ipak, to ne znači da su izgubljena i subjektivna ili intersubjektivna merila.

Umesto epistemički prozirne objektivnosti moguć je uvek *konsenzus*, odnosno šira ili uža intersubjektivna saglasnost. Ostaje pitanje: koliki domašaj (može da) ima ritualna kompetencija/kompenzacija? Ako se ritualni kult i aura (spektakl itd.) odbace kao suviše subjektivna ili proizvoljna podrška konceptu originalnog, šta onda ostaje? Ako više nema *aure*, da li je onda još uopšte moguće *vrednovanje* umetničkog dela? Ako skala vrednosti nema *vrh*, da li je ona onda uopšte i moguća? Ta pitanja se svode na osnovno: da li je moguće lišiti umetničko delo *aure*, a da ono, pri tom, ne izgubi svoju vrednost i, recimo, originalnost? Nije li *aura* ono što jedno umetničko delo upravo čini izvorno – umetničkim? Zaista, šta ako bez aure, zapravo, ni nema umetnosti? Kada je Dišan za svoj ready-made rekao da to i nije umetnost, da li mu je trebalo verovati na reči? Da li se za *ne-umetnost* koja danas stoji na

mestu umetnosti još uopšte može reći da je umetnost?! Ima li danas, još, ne samo slikarstva nego i umetnosti generalno uzev? Nije li s padom koncepta *aure* i *originalnog*, *autentičnog* itd., pao i sam koncept *umetničkog*, pa onda, možda i sam koncept *koncepta*, sama konceptualnost savremene umetnosti, za razliku od mimetičkog ili anti-mimetičkog obeležja klasične i moderne umetnosti?

Nasuprot tih *depresivnih* prognoza treba biti optimista: umetnost nadživljava svoje krize zahvaljujući sposobnosti da, posredstvom ritualnih kultova, opsena, fascinacija i aurizacija, uvek iznova, „iz pepela“ stvara vlastitu realnost. Dišanova ne-umetnost stekla je takoreći pobožni artistski ugled ili auru! Videćemo ubrzo o kakvoj realnosti je reč. Danas je, primereno dobu u kojem živimo, procese aurizacije zahvatila izvesna logika rasredištenja, rasipanja ili rasejavanja. Ta logika, koju bismo mogli da nazovemo i logikom Bodrijarevog zavoda, odnosno logikom tih „površinskih ponora“, predstavlja nešto što zaista *preti* tradicionalnom konceptu *aure*, ali ga, u isti mah, i *čuva* u novoformiranoj, rasprsnutoj, rasplinutoj ravni. Rasplnuti ponori zavodljivosti i dalje stvaraju, kako bi rekao Bodrijar, površnu vrtoglavicu, površinske ambise! Pa ipak, ovo rasredištenje ritualne aurizacije (koje je u isti mah gubitak dominantnog, hegemonog poretka/središta) danas se, još uvek, doživljava na *stari* način, kao priča o kraju i, naravno, kraju same *aure*, dakle, kao *detronizacija suverena*. A zatim, i kao smrt njegove hegemonije slike/vizije. Dakle, kao nužan *ikonoklazam*.

Nemoguća neponovljivost

Aura je oduvek nudila umetničkom delu značenje najviše, jedinstvene, neponovljive vrednosti. U pitanju je, takođe, vrednost koja opsenjuje, fascinira, očarava svojom bezrezervnom izvornošću, originalnošću, osobitošću. Zatim, u sudnjoj (= metafizičkoj) instanci toj vrednosti može da se pripiše nedokučiva, mistična, nedodirljiva dubina ili, ako

hoćete, genijalnost. Ali tradicionalna (kako kalsična tako i moderna) verovanja su okončana. Na njihovo mesto stupa ideja o *smrti aure*. Ta smrt povlači za sobom i kraj vere u sve pojmove – od *jedinstvenog* do *genijalnog*, a preko *izvornog* itd. – koji su se sabirali u tradicionalnom shvatanju vrednosti umetničkog dela. Ključno je to da vera u *neponovljivost* ubuduće više nije moguća. Pri tom, to obavezuje i samu prošlost. U najviše likovne vrednosti samo se *verovalo*. Naravno, s tog kritičkog stanovišta sama ta vera je bila svojevrtni fetišizam. Ili, ako hoćete, primitivizam. U svakom slučaju, reč je o nečemu epistemički neopravdanom. Argument je sledeći: nema neponovljivog, pošto su kopiranja, pa čak i falsifikati uvek mogući. Ono jedino što nije moguće jeste povratnost (ili reverzibilnost) vremena. Nemoguće je da neko umesto Leonarda u njegovom vremenu načiniti Monalizu. Kasnije, falsifikat je već moguć. Ipak, ta činjenica „prvobitnosti“ samu Monalizu ne čini u vrednosnom smislu jedinstvenom/neponovljivom. „Umetničko delo je“, tvrdi Benjamin, „u načelu, uvek moguće reprodukovati. Ono što bi ljudi učinili, ljudi su uvek mogli i oponašati“ (v. *Umetničko delo u dobu svoje tehničke reprodukcije*). Nije li to, onda, kraj i same *pomisli* da je moguće jedinstveno, neponovljivo, apsolutno originalno umetničko delo? Pomisli koja je u „dodu tehničke reprodukcije“ s dobrim razlozima najozbiljnije dovedena u pitanje?

Pri tom, naravno, ostaje zagonetno: kako su ljudi dugi niz godina verovali da je aura u umetničkom delu ili oko njega uopšte i bila moguća? Benjaminov odgovor na to pitanje je nedvosmislen: samo i samo *kult*, svaćen ne kao metafora nego kao istorijski realitet, predstavlja ono što jednu auru čini aurom ili što jednu jedinstvenost/neponovljivost čini jedinstvenom/neponovljivom. To je, rekli bismo, ortodoksni prosvetiteljski pristup. Istorijski (ili: istorijsko materijalistički?) gledano, aura ima ritualno-fetišku egzistenciju. Dobro. Funkcija ritualnog ponavljanja omogućuje, na paradoksalan način, da se neka vrednost ustanovi kao jedinstvena i neponovljiva, odnosno

da se njen identitet učvrsti u svojoj nezamenljivoj i neuporedivoj istovetnosti sa sobom. Ipak, istorija se ne zaustavlja. Njena *emancipacija* (termin je Benjaminov) označava nužnost napuštanja ritualno-auratskog profilisanja koncepta originalnosti. U prosvetiteljskoj tradiciji emancipacija od ritualne aure je obavezujuće načelo. Međutim, istorija je pokazala da ni sama emancipacija nije imuna na ritualne procese i izazove, da je i ona sama, po nekom ukletom pravilu, suviše često znala da se uobliči u *ritualni kult*, naročito ako je to bio kult avangarde. Da li onda avangardi/emancipaciji treba *bezrezervno* verovati na reči? U ovom kontekstu, moglo bi se, čak, deridijanski reći: emancipacija nije imuna na autoimunost! Ona uvek može da postane autoritarna ili, čak, totalitarna! To, naravno, ne znači da nju treba jednim globalnim, holističkim gestom – odbaciti. Ali, isto tako ne treba odbaciti ni procedure ritualne auratizacije kao nešto što se nužno svodi na puki (pežorativni) fetišizam. Naprosto, nije reč o tome da se bude jednostavno *protiv* ili jednostavno *za* ritualnu auru. Zato Benjaminovi argumenti protiv *aure* danas deluju pomalo naivno.

Bog je mrtav, a vernika na pretek

Kultna slika predstavlja ono izvorno (originalno) kao identitet kojem nema ravnog, koji je apsolutno osoben i neponovljiv. Zato je, reći će Benjamin, „nedosežnost zapravo glavna vrednost kulturne slike“. Nedosežnost je ne-dosežnost u nekom pravcu: dubine, visine, beskonačnosti... Ipak, ono *izvorno* koje stoji iza te nedosežnosti i tog pravca mora biti shvaćeno kao istovetnost-sa-sobom ili identitet koji ništa *drugo* ne može da dosegne. Još preciznije: kulturna slika kao ono izvorno može da *dostigne* svoj identitet samo pod preciznim uslovom ako je ona sama za sve druge subjekte – *nedostižna*. Zato se može, naizgled partadoksalno, reći da je identitet kulturne slike dostignut tek onda kada on za sve posmatrače ostaje nedostižan ili nedosežan, kad se pred njih postavlja kao

apsolutno pred relativnim. Kad zrači svojom harizmom kao Bog (božija slika) pred vernikom. Eto zašto je istovetnost sa sobom Slike koju okružuje aura za sve posmatrača ne samo nedostižna već i zapanjujuća, fascinantna, nepojamna, neshvatljiva, mistična (ili, recimo: neponovljivo-genijalna). Pri tom, naravno, kao i u svakom ritualu, procenjivanje u kojoj meri neko umetničko delo *učestvuje u izvornom* ili *oličava* izvorno moguće je samo *učešćem* u ritualnoj praksi koja profilise auru samog dela. Izvorno umetničko delo je u klasičnom razdoblju bilo rezultat fetišizma ritualne (mitske, religijske itd.) prakse u kojoj nastaje. Taj fetišizam je polazio od pretpostavke da se izvornost (originalnost, autentičnost) velikog umetničkog dela ne može ponoviti, reprodukovati, kopirati, plagirati. Da je *neumoljiva*. Kulturno-fetiško delo je jedinstveno/neponovljivo ili nije kulturno-fetiško... Ali, kaže Benjamin: *nema neponovljivog...* Nama ostaje da se upitamo: da li to nužno označava kraj ritualnog kulta, a time i kultne aure? I najzad, da li to znači i smrt slike? Umesto odgovora na ta pitanja ovde ćemo ponuditi jedno kontrapitanje: ako nema neponovljivog, kako s pravom misli Benjamin, ne znači li to samo da nema identiteta koji bi u sebi bio dostižan, a za sve drugo i svakog drugog nedostižan? Nema kulturnog, apsolutno izvornog, originalnog identiteta, nema božanske ili genijalne slike, idealnog i neprikosnovenog konstrukta, nema ga sem, naravno, u registru jednog kulturnog *fetišizma*. Dakle, ima ga, ali samo pod pretpostavkom aure i harizme kojom ona zrači... Takav fetišizam je, moramo priznati, često prisutan u civilizacijskoj ravni, ne samo u prošlosti nego i danas.

Derida smatra da se u Benjaminovom *Umetničkom delu u dobu svoje reprodukcije* u stvari s idejom moderne reprodukcije otvara jedan novi prostor, novi front koji, ubuduće, preseca čitav prostor umetnosti. „Pretpostavljena jedinstvenost neke produkcije, ono biti-samo-jedanput egzemplarnog, vrijednost autentičnosti, praktično je razorena. Religija, kult, obred, *aura* prestaju da u umjetnosti prikrivaju politiku kao takvu“ (v. J. Derrida: *Istina u slikarstvu*, str. Sarajevo, 1988. str.

163). To bismo mogli da nazovemo i izvesnim *povratkom političkog*. Ipak, ostaje pitanje: zar i sama politika nije svojevrsna manipulacija putem najrazličitijih rituala i aurizacija? Upotrebljena je reč *manipulacija*, zato što se ono jedinstveno, neponovljivo, ono što „majka više ne rađa“ u politici ideološkim, pa i tehnološkim sredstvima, nebrojeno puta ponavljala, u *manje* ili *više* spektakularnom obliku. Tek kroz to, često i preteće ponavljanje, neponovljivost uspeva da održi i osigura svoje auratsko (harizmatско) obeležje. Problem je, dakle, u tome što ako nečega nema u konstativnoj ravni, ako je u toj ravni „razoreno“, to ne znači da ga nema i u performativnoj ravni. Jer, naprosto: iako je bog mrtav, vernika i dalje ima na pretek.

Izmeštanje ritualnog kulta

Benjamin je s *optimizmom* verovao u smrt aure kao krajnje konsekvence procesa emancipacije, kojim komanduje moderna tehnologija. Zaista, da li je *razaranje aure* (izraz je Benjaminov) moguće? Da li je razvijena tehnologija kopiranja proces koji *vis-à-vis* svih fetišizama, počev od robnog pa do auratskog, ima razorne efekte, efekte koji obećavaju radikalnu negaciju? Zašto bi tehnološko ovladavanje ponavljanjem/kopiranjem imalo sposobnost da preokrene fetiški *quid pro quo* i da stvari dovede na „svoje mesto“? U modernom razdoblju kulturna aura, koja je obeležavala klasične umetničke tvorevine, izgubila je transcendentno uporište (u ritualu, mitu, religiji, ideologiji), to jest prestala je da bude instrumentalno ili funkcionalno vezana uz *heteronomnu* (*drugozakonitu*) socijalno-političku uslovnost kulta. Pa ipak, ukidanje drugozakonitosti kulta (u odnosu na umetničko delo) nije značilo ukidanje samog kulta (ili: mita, religije, ideologije), pa onda ni aure koju je samome sebi stvorilo moderno umetničko delo. U stvari, modernost je interiorizovala kulturnu produkciju aure. Klasična metafizika je, u njoj, postala metafizika subjektivnosti.

Modernost je odgovornost za kultnu auru prenela iz transcendencije u imanenciju, iz *heteronomije* u *autonomiju* umetničkog dela. Ubuduće, ono izvorno/prvobitno/originalno nije više umetničkom delu dato spolja nego je, upravo, u njemu samom. Modernost nije ukinula auru nego joj je našla drugo mesto. Izvorne vrednosti umetničkog dela, a time i njegovu originalnost, modernost je oslobodila okova prošlosti i zatim „utemeljila“ na vlastitom shvatanju (koje se menjalo) stvaralačke likovne samozakovitosti (autonomije). Najviši stupanj te samozakovitosti je, bez sumnje, postignut u apstraktnoj umetnosti. Ali, i u svim modernim avangardama, zakonitost shvaćena kao samozakovitost umetničkog dela imala je izrazito kultno i ritualno (kvazi-institucionalno) značenje.

Ono što u tom pomaku od klasičnog ka modernom uočavamo nije samo premeštanje aure nego i premeštanje onih metafizičkih ili logocentričkih opozicija koje zapravo i omogućuju auratske efekte. Pre svega reč je o opoziciji dosežnog (dostupnog) i nedosežnog (nedostupnog). Modernost ne ukida funkciju nedosežnosti (koja je i dalje „glavna vrednost kultne slike“) nego joj pronalazi novo mesto. A to znači da i, recimo, apstraktna slika teži da se usidri u vlastitom nedosežnom (nedostupnom) identitetu pred kojim posmatrač može samo da bude samo fasciniran, bez nade da će u ponornu misteriju tog „komada“ ikada proniknuti. A misterija je, naravno, misterija njegovog jedinstvenog, neponovljivog, nedodirljivog identiteta.

Sekularizacija

Nema sumnje da je *kriza* kultne aure, originalnosti, autentičnosti, fascinantnosti umetničkog dela, bilo da je ono klasično ili moderno, pojačana u *meri* u kojoj je nastupalo *razdoblje tehničke reprodukcije*. U tom razdoblju se potvrdila ili čak pojačala teza da je originalno umetničko delo moguće kopirati, ponoviti, reprodukovati. Time je ritualno-sakralna ekskluzivnost dela posvetovljena, sekularizovana,

desakralizovana. Sve to je, reklo bi se, uticalo na procese razaranja auratski profilisane aksiologije. Ta aksiologija je oduvek prizivala tradiciju (makar to bila tradicija modernog, novog, avangardnog). Pri tom, tradicija je shvaćena kao ponavljanje kojim komanduje isto (ili: pravilo nekog „izma“). Budući da je unutar *aure* jednog umetničkog dela identitet dosegnut (kao svrha po sebi), ostajuću za sve druge u isti mah nedosegnut i nedosežan, onda ta situacija nalaže konstituisanje jedne *večnosti* koja je odavno počela... Tehnička reprodukcija, ukoliko ono neponovljivo, večno i najstarije čini dostupnim i ponovljivim, nužno desakralizuje/sekularizuje večnost, pretvara je u nešto svakodnevno, a time čak i neizvesno, sumnjivo trajanje. Ipak, *sekularizovanje aure* nema značenje njenog razaranja, zato što svetovna moć tehnološkog ponavljanja, kopiranja i reprodukcije u stvari vrši pomirenje između auratskog i robnog fetišizma, odnosno raspršuje, liberalizuje, „demokratizuje“ i, zapravo, banalizuje auratske efekte u svakodnevnom životu. Auratski efekti nadživljavaju objavu smrti, jer uspevaju da se vežu uz opštu logiku zavođenja koja proizlazi iz ekonomskog fetišizma. Aura nije više vrh jedne hijerarhije vrednosti nego je diferencijalni momenat u opštoj ekonomiji zavođenja. Samo zavođenje, tvrdi Bodrijar, „nije ono što se *suprotstavlja* proizvođenju. Ono zavodi proizvođenje...“ Dakle, ni decentrirani, rasplinuti auratski efekti nisu nešto čemu se nužno suprotstavlja načelo produkcije i tehničke reprodukcije. Nije li umetnost novih medija osvedočila, upravo, tu mogućnost sinteze između reprodukcije i zavođenja, naravno, zavođenja shvaćenog kao redefinisana, pomalo relativizovana ili umekšana aurizacija?!

Benjamin je, čini se, bio žrtva jednog suviše progresističkog (materijalističkog) shvatanja istorije, onda kada je *isključivo* verovao u emancipatorske intencije i efekte moderne tehnologije (tzv. *proizvodnih snaga*). S one strane svih oblika začaranosti. Ako istorija, ipak, ne nalaže *razaranja* kultne aure, a time ni fenomena originalnosti, onda je to tako zato što se na njenom tlu događaju procesi raspršenja,

rasredištenja, plinovitog razastiranja, reklamnog i tržišnog redistribuiranja *auratskih pojava*. U sadašnjem razdoblju (koje više nije ni klasično ni moderno) ti procesi svakako postaju jasno ambivalentni ili, ako hoćete, ambiviolentni. Sada imamo meku sekularizaciju i prevlast beznačajnosti ili banalnog. Pa ipak ta situacija ne podrazumeva destrukciju nego, pre, umanjivanje značaja kultne aure, zbog oduzimanja *stroge* zakonitosti (bilo da je drugozakonita ili samozakonita) umetničkom delu koje se odupire banalnosti. Štaviše, procedure reprodukcije na neki način pripitomljuju auru, daju joj svetovnu/tržišnu vrednost, smeštaju je u jedan razmenski poredak kojim ona više *ne vlada* (kroz suvereno distanciranje). Ovo rasplinjavanje aure je rasplinjavanje i same likovne umetnosti, same likovnosti i, najzad, same slike. Umetnost, na ovoj vetrometini, *kao da* gubi svoj čvrsti, pouzdani *nomos*, bilo da se on javlja unutar heteronomije (kao u klasičnom instrumentalizmu) ili unutar (moderne) autonomije... Međutim, ako umetnost više ne nosi u sebi ili izvan sebe nikakvu strogu zakonitost, to ne znači da ona ne može da deluje po *pravilima* koja ili preuzima (rekontekstualizuje) ili sama produkuje. A ta pravila mogu, unutar ritualne igre ili, recimo, spektakla, da simuliraju funkciju zakona, na isti način na koji u žargonu mladih može da se kaže: „To je zakon.“ Živimo, čini se, u razdoblju *ritualnog* zakonodavstva.

Pa ipak, sekularni (svetovni, ne-sakralni, dosežni) pristup nedosežnom identitetu likovnog dela ne podrazumeva, bar ne nužno, njegovu destrukciju. Takođe, rasredištenje kultne aure ne znači uništenje *mesta* na kojem se ona pojavljuje. Ne, to samo, ubuduće, znači da je to mesto premešteno, razmešteno, uvek (i) negde drugde. Nemamo razloga da verujemo da identitetu likovnog naša aktuelnost objavljuje bliski kraj. Identitet je nužan, kako u umetnosti tako i u filozofiji. Samo, on „više“ nije nedosežno-suveren ili apsolutno-dovoljan-samome-sebi nego je uhvaćen u mreže razlika, premeštanja i izmeštenosti. Kao što su, uostalom, u te mreže uhvaćeni i sekularni fenomeni aurizacije.

I kršenje pravila je pravilo

Danas je umetničko delo moguće između ostalog i kao savršeno efemerni, trošni, uništiv objekt, kao predmet koji se ne da, ne može ili ne mora sačuvati... Mada je, kao i uvek, i sada poželjno da se neko sećanje na njega, ipak, sačuva. Da li je ta efemernost likovnih pojava puki efekat njihove neponovljivosti (budući da ih *nema svrhe* ponavljati) ili je ona, pre, obećanje *kraja svakog kulta* (ponovljivosti neponovljivog)? Jer, kakav bi to bio *kult* koji *ne traje*? Da li je gubitkom trajnosti jedan umetnički predmet definitivno izgubio i (moguću) auru? Ili, naprotiv, to iščezavanje treba shvatiti kao trenutak koji čuvajući bar za trenutak umetničku auru nju, u stvari, čuva i za večnost koja će da upamti taj trenutak? Naravno, sve zavisi od toga da li se (1) kultna aura uopšte i javlja s umetničkim delom, u njemu; ali i od toga (2) s kojim (strateškim) idejama nastupa taj umetnički gest (s kojim nastaje i iščezava umetnički objekt). Bez sumnje, on nije prepušten spontanosti. Jer, ne rade se efemerne stvari zato što je slučajno nekom „palo na pamet“ da nešto tako uradi nego zato što je umetnik, iz nekog razloga, verovao da tako *treba da* radi. Prestup i kršenje (starih) pravila se, u artistskom radu, i sami uobličuju, ako ne kao zakon, onda kao pravilo... Ako bi kršenje starih pravila bilo proizvoljno, onda ne bi bilo moguće praviti razliku između *arta* i bilo kog proizvoljnog, hirovitog delovanja. I sam dadaizam je bio izvestan *izam*, odnosno, na *meta nivou*, on je podrazumevao pravilnost kršenja pravila! Svako artistsko kršenje pravila, svaki prestup (transgresija) uvek je, ujedno, uspostavljanje nove pravilnosti, novog „zakonodavstva“ ili, u protivnom, nije artistsko. Isto važi i za tu tako potrebnu i neizbežnu *bezočnost* umetnosti i umetnika.

Ako je savremena umetnost desakralizovala (mistični) odnos prema *nedosežnom*, ako je detronizovala samorazumljivi primat racionalnog (= logike) nad umetnošću, ako je načelo (likovnog) identiteta lišila umišljene suverenosti, onda sve to ne

znači da je ona zapala u iracionalnost, samovolju i proizvoljnost. Ili, bar, tako ne bi trebalo da bude. Rasređivanje likovnog koje je u modernosti bilo usređeno u vlastitoj nedodirljivoj autonomiji ne znači i njegovu smrt. Transgresija tradicionalnog shvatanja aure ne vodi u opštu pometnju, u svudprisutnu destrukciju logičkog stava protivurečja, već samo u redefinisane *dovoljnih, kontekstualnih razloga* s kojima se stav protivurečja (A nije ne-A) koristi. Nema razloga za bezrezervnu logiku nedosežnog, kao što nema razloga ni za bezrezervnu logiku dosežnog. Pri tom, treba uočiti da ono što je tradicionalnoj umetnosti stvar nedosežnog (identitet likovnog) to je u tradicionalnog logici stvar dosežnog (objašnjivosti sa stanovišta dovoljnog razloga). Savremeno kretanje u umetnosti i filozofiji zahteva da se opozicija dosežno/nedosežno redefiniše u skladu s načelom (ako je to načelo) sekularizacije i rasređivanja.

Bez idolatrijske funkcije?

Za Benjamina, videli smo, aura je isto što i neponovljivost jednog umetničkog dela. Pa pošto neponovljivog nema, onda, u suštini, nema ni aure. To jest ima je samo u ritualnom/iluzornom modusu postojanja. Da li je to valjan način zaključivanja? Možemo li reći da, sem u iluzorno-fetiškom smislu, aura zapravo nikada nije ni postojala? Ili, što je još važnije: da ona više nema nikakvog mesta u *savremenoj* umetnosti? (Mada bi preterano bilo reći da ga nema i u muzejima ili na tržištu.) Čisto empirijski posmatrano, savremeni umetnici nemaju isti status koji imaju klasični ili moderni *velikani*. Deo objašnjenja za tu pojavu nalazimo u jednoj uzgrednoj Bodrijarevoj tvrdnji: „Doba velikih književnika i govornika koji su sa radošću podnosili slavu, završeno je. Najsuptilniji mislioci medijskog doba ne podnose je više. Idolatrijsku funkciju, kao uostalom i vršenje vlasti, sve je teže preuzeti u jednom demokratskom društvu gde su misli bez konsekvence a događaji bez pamćenja.“ (*Cool Memories*, str.

119). Da li to isto važi i za velike umetnike: njihovo doba je završeno...? Bez aure umetnik je obični najamni radnik koji, po pravilu, nije zaposlen. Tako da mu ne preostaje ništa drugo nego da uvek radi nešto drugo!

Rasredištenje vizuelnih umetnosti uticalo je na to da se *idolatrijska funkcija*, kao i *vršenje vlasti*, ne može više *preuzeti*. Preuzeti je moguće samo ono što se nekome *nudi*. A šta se danas umetniku nudi? Vidimo dosta jasno da se idolatrijska funkcija, a s njom i kulturna aura, (više) *ne nude* savremenim umetnicima, bar ne onako kako je to nekad bio slučaj. Zašto je to tako? Važno je i pitanje: da li retkost idolatrijske funkcije u sferi umetničkog rada (a ne *stvaranja* ili *stvaralaštva*, jer te reči suviše gordo zvuče) znači, zapravo, da *idolatrije* više nema? Tako daleko ne bi moglo da se ide. Funkcija idolatrije (lat. *idolum* – slika), svakako, i dalje postoji, s tim što je, očigledno, promenila mesto u savremenoj, još uvek logocentričkoj (političko-medijskoj) strukturi. U njoj vlada decentrirana harizma televizijske slike. Izgubivši (pravo na) samosvojnu sliku (*idolum*), umetnik je izgubio, može se reći, i pravo na preuzimanje idolatrijske funkcije. Ali, Slika je mrtva samo za *slikara*, naravno, ne i za političke i medijske zvezde. Ne i za sve one koji su u stanju da *preuzmu* idolatrijsku funkciju koja se sada vezuje uz virtuelnu realnost medija i politike. Slika je postala ne samo pokretna nego i okretna. Tv. dnevnik je postao najviši auratski ili, ako hoćete, artistički ritual savremenog doba. Medijske predstave (re-prezentacije) sveta, sada, pred nas stavljaju višestruka značenja koja se nadmeću. Zvezdano nebo iznad nas, o kojem je govorio Kant, naseljeno je, ubuduće, medijskim zvezdama i zvezdicama. Ali, to znači ne samo da ritualna funkcija aure nije „sasvim“ izumrla nego da njoj, u ukupnom pogledu, ide sasvim dobro! Ona je, čini se, samo promenila mesto. Kako bi, najzad, i bilo moguće *društvo spektakla*, bilo s kritičkim odnosom prema njemu (Debor) ili bez kritičkog odnosa (Bodrijar), ako u njemu ritualna aura ne bi imala pravo prisustva?!

U uslovima performativnosti

Sada se postavlja važan problem: kakav je status *neponovljivog* u dobu poopštene, posvetovljene ponovljivosti svega? Mada je pretrpela izvesnu kuru mršavljenja, aura (*neponovljivog*) nije potpuno iščezla iz savremene umetnosti. Baš kao što ni ritualni kultovi, funkcije i moći nisu iščezli u savremenom društvu poopštene razmene. Pošto više nije moguće uporište u klasično/moderno (nomološkoj) metafizici, odnosno u transcendentnoj heteronomiji ili imanentnoj autonomiji, (auratska) *neponovljivost* je osuđena na egzistenciju zavisnu od performativnih *odnosa snaga*. Naravno, time je pozicija umetnika izuzetno oslabljena. Njegov *nomos* svoju bezočnost ili isključivost ne može više da zahvali ni transcendentnom *nomosu poretka* ni imanentnom *nomosu umetnikove suverenosti*. Ubuduće, i najsnažnija performativna realnost (koja se stvara artistskim diskursom) samo je *relativno* snažna i, zapravo, beskrajno slaba u odnosu na apsolutnu snagu koju je demonstrirala metafizika (kako klasična tako i moderna) sa svojim ekskluzivizmom, svojim kulturnim ritualima u razdobljima u kojima je bila na vlasti. To je dolazilo otuda što je svoju idolatrijsku funkciju (ili: funkciju iluzije) metafizika uvek vršila na apsolutan, a to je politički moglo da znači, samo: beskompromisan, neprikosnoven, zastrašujući ili tiranski način. Takvu isključivost naći ćemo, naravno, i u modernim umetničkim avangardama XX veka...

Danas, reklo bi se, nikakva isključivost nije moguća jer je, sada, sistemski ustanovljena vladavina *vrednosnog relativizma*. Odmeravanje snaga, pregovaranje sa performativno jačim, preuzimanje idolatrijske funkcije od van-umetničkih pojava, učešće u etabliranoj (institucionalnoj) distribuciji moći, sve to čini da *slava* koju nosi sa sobom ritualna pojava aure nema više značenje apsoluta. Ono *neponovljivo* više nije upisano u večnost, nema trajno-neposrednu, metafizički datu istovetnost sa sobom. Umesto supstancijalne, bogom-dane *neponovljivosti*, sada *neponovljivost* mora stalno da

posvedočuje svoju relativnu, umreženu egzistenciju. Drugim rečima: neponovljivo je neponovljivo samo dok se *ponavlja kao neponovljivo*. Čim prestane da se ponavlja (recimo, tako što gubi poziciju u institucijama, izlagačkim prostorima, u stručnim spisima i medijima) „neponovljivo“ umetničko delo prestaje da bude neponovljivo (upravo zato što se ne ponavlja kao takvo!), pa u najboljem slučaju može da se stavi u rezervu! Ipak, najčešće, ono jednostavno gubi auru i harizmu, prestaje da fascinira, počinje da se gubi, iščezava, osvedočuje se kao efemerno, kao nešto što više nije *vredno ponavljanja*, a nije vredno ponavljanja zato što je definitivno izgubilo svoju *neponovljivost*, zato što se *svelo* na isprazno, dosadno ponavljanje, ponavljanje lišeno aure/harizme.

Globalno posmatrano, savremena umetnost nema *bespogovorno* ili *bezrezervno* tu fetišku, harizmatSKU, auratsku moć koju su imale krasična i moderna umetnost. U njoj je pomenuta moć relativizovana, raspršena, fragmentarizovana i uvek sporna (u stalnom procesu pregovaranja). Nema više metafizičkog središta, ni u transcendenciji (Bog) niti u imanenciji (Subjekt, Umetnik), u kojem bi ono neponovljivo moglo (božijom ili harizmatSKOM milošću) da *večno traje*. Nema tog identiteta koji bi bio u stanju da osigura trajnost/večnost bilo čemu za šta bismo mogli reći da je *neponovljivo*. Svaki identitet je uhvaćen u mreže razlika, unutar kojih se on, najzad, i konstituiše kao identitet, ali tek onda kada *kroz ponavljanja* uspešno *apstrahuje* od okružujućih razlika. Za razliku od tradicionalnog nasilja koje potiče od dominantnog poretka (uključujući tu i simboličko nasilje avangardi) u savremenosti to *apstrahovanje* (od razlika) – apstrahovanje koje (kroz ritualno ponavljanje) uspostavlja neki *identitet* kao sakralni, u isti mah auratski i harizmatični objekt – ne može više da poseduje snagu bezrezervne opsene i bezrezervnog nasilja. Savremeni umetnik ne poseduje više harizmatičnost koju je posedovao (i još poseduje) klasični ili moderni „velikan“... Naravno, i ta starinska harizma umetnika u sudaru

sa stvarnom harizmom tiranina uvek je mogla samo loše da prođe.

Korumpirana prisutnost

Moguće je, u *modernosti*, govoriti o kultu autentičnog/originalnog kao nasleđu klasične ritualne prošlosti. Kult originalnog se, tako, uspostavlja kao rešena enigma svih kultova. U meri u kojoj je u prošlosti umetnost bila instrumentalizovana od strane zvanično priznatih ritualnih praksi i ideologija, u istoj toj meri ona nije mogla biti samostalna u odlučivanju o vlastitoj autentičnosti/originalnosti. Drugozakonitost te aksiologije je umetničko vrednovanje potiskivala u sferu prećutne, neme, neizrečene saglasnosti. Tek u *modernosti* umetnost je progovorila, da bi ubrzo, s otkrićem apstrakcije, ponovo zanemela ili, ako hoćete, apstrahovala od svakog drugog govora sem govora apstraktnih oblika, linija i boja. Klasično slikarstvo bilo je nemo ne zato što nije vršilo svoje čisto-slikarske procene i vrednovanja nego zato što nije smelo da remeti glavnu priču koja je negde spolja ispričana i čiji je ono bilo puki instrument.

Ali, slikarstvo je oduvek smatralo da po pitanju vrednovanja nema šta mnogo da se priča... Vrednosti ili ima ili nema. Prezentacija jedne re-prezentacije (slike) gubi na svom dostojanstvu ako se još jednom, ovog puta *rečima* – re-prezentuje. Senka senke nije neophodna. Nema (ili: ćutljiva) umetnost uvek je bila i ostala čuvar logocentričkog shvatanja prisutnosti. Ono prisutno je najprisutnije onda kada je prisutno bez reči. Ili: onda kada se reč uklonila/izbrisala još i pre nego što je nastala. Zato je prisustvo u likovnom (Stvar likovnog) uvek osećalo otpor da se *ponovi* u rečima. I, generalno uzev, ono je imalo otpor prema svakom ponavljanju, budući da je želelo da bude *neponovljivo*. Da fascinira neponovljivošću. Da poseduje auru. Međutim, prokletstvo (ili: paradoks) neponovljivog sastoji se u tome što ono, da bi zaista bilo neponovljivo, mora da se *ponavlja kao neponovljivo*.

Logocentrički shvaćena prisutnost je ponavljanje kojim komanduje istovetnost sa sobom. Po tom shvatanju izvorna je uvek istovetnost sa sobom; ali, sada vidimo da se, s jednog drugog stanovišta (sa stanovišta drugosti!), ta istovetnost uvek korumpira upravo samim ponavljanjem. Kada su čak i egipatske piramide postale sklone propadanju, zašto to ne bi bile (u aksiološkoj ravni) i originalne/sakralne tvorevine moderne ili savremene umetnosti?

Ponavljjanje koje destabilizuje

Po Benjaminu, tehnička reprodukcija umetničkog dela prvi put u ljudskoj istoriji uspeva da oslobodi delo od njegove „parazitske egzistencije u ritualu“. Tako je, naime, stvar izgledala u *perspektivi* visoke modernosti. Na mesto kultne vrednosti stupila je *autentičnost*. Da li se time nešto zaista promenilo? Nije li autentičnost takođe kulturna vrednost?! Bez sumnje, faktor tehničke reprodukcije omogućio je da se *neponovljivo* pomalo *desakralizuje*, da se ponavljanjem navodno *neponovljive* Stvari donekle snizi njena aura, da se patos-neponovljivosti relativizuje, da se ekskluzivnost pristupa izgubi. Otkriće *ready-madea* je, bez sumnje, unapredilo proces desakralizacije izvornog. *Redefinisanje pojma autentičnosti i originalnosti postalo je, čini se, potrebnije nego ikada*. Budući da svi koji stoje pred izloženim umetničkim delom mogu da sude o njegovoj autentičnosti/originalnosti, već ta činjenica posmatrača uvodi u zonu moguće proizvoljnosti. Metafizički zakon/nomos više ne postoji. A to znači da nema *jedinstvenog*, univerzalnog, neprikosnovenog rituala. U sudnjoj instanci: nema *jedne* istorije umetnosti! Autentičnost nema snagu utemeljenja, zasnivanja. Ono izvorno ima više i zapravo previše – izvorišta. Budući da nema uporište ni u klasičnoj drugozakovitosti ni u modernoj samozakovitosti, autentičnost ga nema ni u zakonitosti kao takvoj, dakle, nema ga u bilo kakvom *nomosu*, pa samim tim ona ne može biti ni zakonodavna, univerzalna ili, ako hoćete, *obavezujuća za sve*.

Bez kultnog rituala autentičnost postaje proizvoljnost kojoj je likovni kritičar, naprosto – nepotreban. A to je u mnogome aktualna situacija! Autentičnost se odbacuje kao neobavezujući propis, dakle, kao nešto što nema zakonodavnu snagu, a ipak, ona se i dalje praktikuje i to na najgori mogući način, kao prećutno prihvaćena *proizvoljnost*, prihvaćena bez „kako“ i „zašto“, po nekoj dobro osiguranoj inerciji, takoreći po principu Hajdegerovog bezličnog „se“, koje je bilo *sinonim* neautentičnosti. Ako se vrednovanje iz umetnosti, kao uostalom i iz bilo kog aksiološkog domena, izbaci „na vrata“, ono će svakako ući „kroz prozor“... makar i kao ritual bezličnog *se*.

Zato ni kultni rituali u umetnosti ne mogu biti sasvim mrtvi. Benjamin veruje da umetnost njegovog doba, raskinuvši sa ritualno-kultnom funkcijom, vrši apsolutno naglašavanje svoje *izložbene vrednosti* i time u sebi otelovljuje potpuno nove funkcije, među kojima je *umetnička* na prvom mestu. Da li *emancipacija*, o kojoj on govori, podrazumeva, naprosto, potvrdu načela autonomije umetničkog dela? Benjamin je živio u modernom dobu koje daje prednost načelu *autonomije*. Ali, sprovedena *samozakonitost* omogućuje *izlaganje* koje ne bi bilo samo emancipovana artistska prezentacija nego i uspostavljanje selektovanog (a ne slučajnog ili proizvoljnog) vrednosno-objektivnog poretka. Drugim rečima, razvijeno načelo autonomije uključuje i ustanovljenje poretka i tradicije modernog. Izložbeni prostor je ritualno-kultna *struktura dočeka* za samozakonito umetničko delo. Taj prostor dočekuje umetničko delo s pretpostavkom o njegovom mogućem i nužnom uklapanju u objektivni poredak vrednosti. Sve to, naravno, još jednom naglašava činjenicu da samozakonitost nije proizvoljnost ili sloboda bez ograda.

Za Benjamina su od odlučujuće važnosti ograničenja koja dolaze od predominantne uloge tehničke reprodukcije u umetničkom stvaranju. Zato će, po njemu, desakralizujuća ponovljivost koja proizlazi iz ekspanzije tehničke reprodukcije pre ili kasnije učiniti da izložbene vrednosti postanu *sporedna funkcija umetnosti*. Nužnost takve buduće transformacije on

vidi u ideji *ponavljanja*, koja ono ponovljeno ne prisiljava na poistovećenje sa sobom. Naprosto, ponavljanje koje je implicirano u pojmu *tehničke reprodukcije* ne vrši stabilizaciju pretpostavljenog (sakralnog) identiteta već, pre, njegovu – destabilizaciju. Tim *ritualnim* ponavljanjem „svete“ vrednosti bivaju, takoreći, obezglavljene. Ponavljanje ih naglašava i tako jača, a kroz to „jačanje“ i ubija. Benjamin je naslućivao činjenicu da tehnologija u načelu vrši desakralizaciju i koroziju kako drugozakonitog tako i samozakonitog identiteta umetnosti. U uslovima savremene digitalizacije ponavljanja to postaje više nego očigledno. Umetnost sada biva otvorena za novo razdoblje, razdoblje njenih uvida u vlastitu neistovetnost sa sobom. Pri tom, ostaje samo još pitanje: da li neistovetnost sa sobom i traganje za drugim u sebi i od sebe *ipak* može da se *stabilizuje* kao objektivna/izlagačka vrednost?

Povratak aure?

U stvari, aura nikada nije ni bila mrtva. Ipak, raspršenje i nepreglednost likovnog/vizuelnog polja su učinili da *izlaganje* danas izgubi nekadašnje značenje i smisao. Ovo rasprskavanje i rasplinjavanje umetnosti dovelo je u pitanje njeno predstavljanje i predstavljanje predstavljanja. Kako je moguće predstavljanje bez središta? (Nekada je to značilo bez logocentričkog pojma slike.) Bez ritualnog kulta? Bez aure? Bez energije? Bez duha i daha? Benjamin je ukazao na istorijsku krizu ritualnih kultova, na izmenu središta, od heteronomije ka autonomiji i, najzad, ukazao je na „sлом“ auratskog profilisanja umetnosti, dakle, uzdrmanost svakog usredištenja. Ipak on nije mogao da pretpostavi da će ritualni kult i aura da nadžive vlastitu smrt, da će u „mekšem“ obliku da opstanu, da će se prilagoditi uslovima raspršenja (koje je u mnogome izazvano baš ekspanzijom tehničke reprodukcije) i nepreglednosti umetnosti.

Savremena umetnost je raspeta između heterogenih tendencija: (1) najpre dolazi težnja umetničkog dela za

vlastitom neistovetnošću sa sobom i, prema tome, za nemogućnošću bilo kakvog usredištenja i pogotovu ne u nekakvoj *orijentaciji* ili *izmu*. Ali, paralelno s tim, imamo i (2) težnju da se najznačajniji rezultati raspršene vizuelne/likovne umetnosti saberu i prikažu na osnovu izvesnog principa selekcije koji ih ipak organizuje ono *mekog* projekta/teme. Mada takav projekt/tema ne traži od artistske neistovetnosti-sa-sobom nikakvo zaklinjanje na (stari ili novi) identitet, ipak, ono vrši neku vrstu usredištenja koje ima značenje *ritualnog kulta* i, u krajnjoj instanci, *spektakla*.

Da li bi umetnička vrednost danas išta vredela bez aure, fascinacije i spektakla? I, možda, bez robnog i političkog fetišizma (ili: fetišizma unikatne robe/moći), u jednom svetu poopštene, posvetovljene razmene? U svetu robe-spektakla. „Cela mas-medijska kultura“, tvrdi Lipovecki, „postala je strahovita mašina kojom upravlja zakon ubrzanog obnavljanja, prolazni uspeh, zavođenje marginalnom razlikom.“ Bez sumnje, *strahovita mas-medijska mašina* je jedna holistička predstava koja, međutim, zavisi od svojih promenljivih delova i delića, budući da njom upravlja *zakon ubrzanog obnavljanja*... Na rubu tog sistema pojavljuje se zavođenje putem *marginalnih razlika*, među koje treba, možda na prvom mestu, smestiti i elitnu, novo-medijsku umetnost/kulturu. U svakom slučaju, ritualni kult (kojim komanduje razlika) i aura (koja se rasplinjava u zavođenju) vezuju na nov način kulturnu energiju i, tako, čine mogućim upad diferencijalnog rada umetnosti u vladajući sistem razmene. Naravno: kao „ravnopravni“ činilac robne opsene ili, ako hoćete, fetišizma. Ipak, to ima i svoj nedostatak: isključene su mnoge stvari koje, često, ne zaslužuju da budu isključene. Iako, liberalni sistem razmene uspeva da uključi i učini benignim skoro sve oblike transgresije i subverzivnosti sem stvarne transgresije i subverzivnosti! To ritualno/razmensko uključivanje nije izraz nikakvih nužnih (analitički ili kauzalno izvodivih) posledica već samo uspešnog zavođenja, šta god da to sa sobom nosi. Ritualni, ceremonijalni prosede, ma koliko da je formalno-rigidan, ma koliko da liče na

mašinu, ipak, nikada nije potpuno operisan od samovolje, površnosti, neodgovornosti. Jer ni njegova forma ni sadržaj ne počivaju na bilo kakvom zakonu/nomosu sem zakona ubrzanog ponavljanja.

Možda se može reći da u sferi ritualno-razmenskog jedini zakon/nomos glasi da nema nikakvog zakona/nomosa. Sve može da prođe, sem, naravno, *zaista subverzivne* priče (za razliku od one čija navodna subverzivnost samo stabilizuje liberalni poredak u njegovoj „liberalnosti“). U sistemu razmene, umetnost nije podložna načelu proširene nego upravo sužene reprodukcije. Konzervativizam je stara i prilično uporna, „inherentna“ struktura svih ritualnih prosedea. To takođe znači da ritualni prosede ima svoju unutrašnju (autonomnu) i spoljašnju (heteronomnu) granicu. Pa ipak, mi danas živimo u sistemu razmene u kojem ništa ne bi moglo da preživi ako za sebe ne bi našlo neko mesto u sistemu! To naravno važi i za savremenu umetnost. Biti potpuno nekorumpiran vladajućim sistemom razmene je nemoguća, utopijska pozicija. Zato se rečeni sistem profiliše kao sistem vladajućih rituala koji osiguravaju preživljavanje samog arta. Ono što izgleda paradoksalno, a ipak je moguće, jeste to da savremena umetnost mora u datom sistemu da nađe mesto i za (uvek pomalo ambivalentno) *subverzivno* delovanje, za tu pravilnost koja i datom sistemu stavlja „prst u oko“... Ona bi morala da reafirmiše jedan novi (nipošto samo formalni) koncept bezočne, bezobzirne kritike vladajućeg, hegemonog poretka.

Teorija sablasnog i auratsko otelovljenje

Tradicionalno shvaćena aura je u isti mah *aura vitalis*, životni dah i snaga, kao i *aura popularis*, ono što izaziva naklonost ljudstva (Niče bi rekao: *svetine*). U ovom drugom slučaju, moć aure je, naravno, bliska moći harizme, dakle, moći privlačenja drugih i vladanja nad njima... Već to nam sugerise činjenicu da ritualna aura ne može da se odbaci kao puki fetiš. Strukturalna pozicija aure i u uslovima njenog rasredištenja bez sumnje je veoma složena i uvek ambivalentna, u isti mah podložna kritici i veličanju. Prema tome, aura nije samo prosti ideološki efekat u ortodoksnom marksističkom smislu. Ona nije ni nešto što će *tehnološkom snagom produkcije i reprodukcije* (ili: intervencijom tzv. *proizvodnih snaga*) pre ili kasnije da iščezne, da bude potisnuta u pred-istoriju, da se tu arhivira itd., a sve to s ciljem da na scenu realnog stupi savršena *materijalistička* prozirnost ili ono realno *kao takvo*... Pokazalo se da, auratski efekti, u razdoblju savremene, digitalne tehnologije i moći reprodukcije, ne gube svoju fetiško-ideološku snagu već je, pre bi se reklo, uvećavaju. Raspršenje ili decentriranje auratskih efekata, u ravni poopštene razmene, u prvi mah može da izgleda kao ugrožavanje ili lagano umiranje same aure, ali taj proces može da se posmatra i kao svojevrsno širenje i *spektakularno* jačanje auratskog područija. Na taj način, mit o emancipatorskoj ulozi proizvodnih snaga dobija ironičan obrt, jer savremene tehnološke snage produkcije i reprodukcije ne samo što ne ukidaju aurizaciju i fetišizam nego ih, naprotiv, jačaju i poopštavaju. I same digitalno profilisane *proizvodne snage* postaju, tako, deo fetiško-ideološke igre u kojoj sablasno postaje stvarno, a stvarno sablasno.

Žak Derida s pravom smatra da ortodoksna (marksistička) teorija ideologije mora da se transformiše i redefiniše počev od jedne poopštene teorije sablasnog (fantomskog), odnosno počev od stvarne razmene/ekonomije tih fetiških, auratskih, sablasnih ili fantomskih fenomena. Zato, po Deridi: „Teorija ideologije u mnogom pogledu zavisi od ove

teorije fantoma. Kao i štirnerovska teorema koju Marks kritikuje, ispravlja i obrće, tako i ova teorija formalizuje ne toliko proces spiritualizacije, automatizacije duhovne idealnosti koliko paradoksalni zakon *otjelovljenja*: ideološko isto koliko, *mutadis mutandis*, i fetiš, to bi bilo dato tijelo ili prije pozajmljeno, sekundarno otjelovljenje podareno početnoj idealizaciji, otelovljenje u jednom tijelu koje sigurno nije ni opazljivo ni vidljivo, ali koje ostaje nešto tjelesno, u nekom tijelu bez prirode, u *ne-fizičkom* tijelu koje bi se, ukoliko imamo povjerenja u ove suprotnosti, moglo nazvati tehničkim ili institucionalnim tjelom“ (Žak Derida: *Marksove sablasti*, 2004, str. 142). I tu se, onda, otvara prostor za jednu teoriju telesnosti koja više nije usredištena u jednom privilegovanom konceptu: bilo apologije bilo kritike.

Gubitkom aure Slika gubi harizmu ne samo u sistemu umetničke nego i ne-umetničke vizuelnosti. U isti mah, tim gubitkom Slika gubi i svoje ne-vidljivo, ne-vizuelno telo, koje je nosilac snage/vitalnosti. Tako, ubuduće, Slici ostaje samo *puko* materijalno, označiteljsko likovno/vizuelno telo, lišeno duha i daha, tj. snage, budući da je najviša snaga vezana uz najveću harizmu. Ali, ako Slika gubi svoju privlačnost i harizmu, to ne znači da su u sistemu umetničkih pojava privlačnost, harizma, a s njima i sablasna telesnost, jednostavno – iščezli. Auratska kriza koja pogađa Sliku (u razdoblju pojačane tehnološke reprodukcije) ne znači kraj ne-vizuelnih, sablasnih tela koja na ljude vrše harizmatsku fascinaciju. Reproductivna tehnologija ne ukida fantomska tela, već ih pre raspršuje, oploduje, razmnožava. Savremena digitalizacija načela ponavljanja ne podrazumeva puku destrukciju načela neponovljivog (nedosežnost, nedostupnog, sakralnog, čistog identiteta itd.) već vrši, samo, njegovu sekularizaciju, desakralizaciju, liberalizaciju i banalizaciju. Aura postaje, na taj način, razmenljiva, dostupna svima, masovna i u isti mah efemerna, prolazna, bezvredna – fascinacija. Postaje otelovljenje *ne-fizičkog* ili, kako bi rekao apostol Pavle, *duhovnog tela* društva. Možda novo pomračenje uma?!

Neprilagođenost predstave

Slika/predstava drugog – Iskonska neprilagođenost – Metafizičko u slici – Iščezlo doba slike sveta – Umetnošću gospodari nepredstavljivo – Ponavljanje ne komanduje Isto – Samoubistvo medija

Slika/predstava drugog

Slika je oduvek bila oblik predstave. Zato je njena kriza usko vezana s krizom predstave i predstavljanja (reprezentacije). Iako je u jednom delu moderne umetnosti (tzv. *apstrakciji*) zavlдалo uverenje da slika može da raskine sve svoje veze s reprezentacijom, ipak, to nije bilo, bar ne sasvim, moguće. Naprosto, slika po svojoj konstituciji to nije mogla da učini. Potpuno apstrahovanje od funkcije predstavljanja, jednostavno, nije moguće u onome što se zove *likovna/vizuelna umetnost*, jer se, u protivnom, ona više ne bi tako zvala! Teza je, dakle, jednostavna: gubitkom funkcije likovnog/vizuelnog predstavljanja (reprezentovanja) gubi se i osobeno likovno/vizuelno umetničko delo. Zato je slika mogla samo da se *pretvara* da raskida sa predstavama. Po pravilu, to nije (bio) raskid generalno uzev, već, samo, raskid sa starim, istrošenim predstavama. Ako je slika uvek bila slika sveta – bilo da je reč o klasičnom (konstituisanom) ili o modernom (samokonstituišućem, performativnom) svetu – onda je jasno da predstava (ili: predstavljanje, re-prezentovanje) ima neizbežnu ulogu u konstituciji same slike. Zato, nema slike bez predstave predstavljenog (ili: izvesnog sveta koji može da bude i fiktivan; a možda je i uvek fiktivan, imaginaran, željeni svet). To onda važi i za tzv. *nefigurativnu* ili *apstraktnu* sliku koja, „samo“, reprezentuje svet apstrakcija, svet beskonkretnog.

Nema slike bez predstave (makar ona bila i apstraktna), kao što nema ni predstave bez „slike“ – predstavljenog. Zato nije čudno što se paralelno s krizom slike pojavila i kriza predstave/predstavljanja. Ipak, kriza slike je kriza samo jednog oblika predstavljanja.

Tu krizu pratili su brojni, često nepotrebni nesporazumi. Ti nesporazumi su centrirani oko ključnog: pretpostavke da kriza nužno najavljuje ili objavljuje *smrt slike...* i zatim, novi početak, početak umetnosti izvan slike/predstave. Znamo da je slavu i odgovornost za novi početak preuzeo na sebe Dišanov *ready-made*. Time je samo otvorena breša: prostrana mogućnost umetnosti-izvan-slike/predstave ili posle-slike/predstave. Pa ipak, pokazalo se da novi početak nije bio sasvim novi, da taj početak, čak i u slučaju *ready-madea*, pa zatim instalacija, performans itd., *ne ukida* predstavu (tj. praktični mehanizam predstavljanja), već da je samo premešta, rekontekstualizuje. Ready-made je, najpre, jedan *prizor* (a to takođe znači *predstava*), zatim, on je skup već stvorenih predstava o, pre svega, svrhovitosti vlastitog predmeta. U stvari, umetnost izvan/posle slike ne ukida sliku/predstavu o stvarima praktičnog života, već ih samo nudi na *drugi način*! Ready-made je, naravno, deo sveta, ali deo koji može da se izmesti iz celine i premesti u galeriju, gde on predstavlja, zastupa, reprezentuje sopstveno postojanje u svetu, u praktičnom kontekstu u kojem je napravljen. Ready-made je izdvajanje samoga sebe iz konteksta sveta ili praktične stvarnosti i u isti mah predstavljanje, re-prezentovanje sebe u drugom kontekstu. Dakle, tu imamo jednu pregradu između sistema (kako bi rekao Frojd). Ta se pregrada, u nedostatku bolje reči, može nazvati – *predstavljanjem*.

Ali, prizor/slika/predstava sveta koju nudi ready-made, iako je bliskija tom svetu od bilo kog mimezisa (slikarskog oponašanja), ipak nema za cilj da pred nas (likovne posmatrače) raskrili svet u njegovoj istovetnosti sa sobom (ili: identitetu). Takav postupak sam po sebi bio bi naprosto besmislen, tj. ne bi bio umetnički, kao što je, uostalom, i za antičke umetnike

besmislen bio Platonov zahtev za striktnim kopiranjem stvarnosti. Umetnik već-gotovu stvar ili već-gotov-svet (koji je napravljen, rođen ili od prirode dat) u izvesnom smislu prihvata kao slikarsko platno (= polaznu tačku rada). Za njega, taj deo sveta sam po sebi nije još ništa. On, u najboljem slučaju, nešto obećava. Umetnik polazi od (već načinjenog) prizora koji u svetu ima precizne svrhe i možda sugestivna značenja... On tu stvar zatim premešta, re-objektivira u simboličkom prostoru arta, tj. galeriji, opredmećuje njen prizor/predstavu u ravni jednog ipak (ili: još uvek) *likovnog* konteksta. Ali ni to još ne bi garantovalo da će taj postupak imati zaista (a ne samo po inerciji) obeležje umetnosti. Jedno je sigurno: tim premeštanjem, odnosno artistsčkom rekontekstualizacijom, prizor/predstava sveta koju nosi u sebi ready-made, ne može biti *mrtva* već se, pre, mora shvatiti kao iznova uspostavljena, obnovljena, podmlađena, pomerenjena, otvorena za nova, ne više svetovna nego artistsčka tumačenja. Ali, kako je to moguće? Kako se ready-mede raskriljuje za druga, nova, *artistsčka* tumačenja? On to može da učini samo ako je u stanju da se *distancira* od vlastitog izvornog identiteta. Naravno, već sama rekontekstualizacija to distanciranje čini donekle mogućim, jer ona od jedne stvari sveta čini predstavu te stvari sveta i samog sveta. Ali, pomenuta rekontekstualizacija se ne bi nimalo razlikovala od tradicionalnih modela predstavljanja (reprezentovanja), kad bi težila samo da tačno, adekvatno, dosledno prenese i predstavi svet u galeriji... Ne, ready-made i čitava umetnost izvan slike i posle slike temelji se na *invenciji drugog u istovetnosti sa sobom sveta*. Upravo zato što nije sam svet nego „tek“ njegovo predstavljanje, ready-made, instalacija i performans mogli su da se, rukovođeni diferencijalnom „logikom“, otvore za raznovrsne mogućnosti ne-tradicionalne, savremene umetnosti.

Taj proces je, uzvratno, izazvao krizu tradicionalnog koncepta slike kao predstave zatvorene u kavez slikarskog platna. Naravno, tu ne može da se ne postavi pitanje: zašto je tradicionalna slika/predstava (ili: tradicionalno shvatanje

slike/predstave) izgubila dah? U ovom premeštanju od subjektivne (slikarske) predstave ka objektivnoj predstavi/prizoru (umetnosti izvan slike) nešto se nepovratno izgubilo. Šta je to što se *izgubilo*? Bez sumnje: izgubilo se središte! Izgubila se tradicionalna usredištenost umetnosti u slici kao slici/predstavi sveta. Time je, najzad, izgubila značaj i nefigurativna slika kao slika najsubjektivnijeg (ili, po nekima, „najobjektivnijeg“) likovnog sveta, sveta „čistih“ oblika, linija i boja.

Sada se postavlja važno pitanje: da li gubitak središta nužno povlači za sobom i ukidanje (ili: smrt) slike/predstave, da bi, ubuduće, bila moguća samo predstava/prizor, odnosno umetnost *izvan* ili *posle* slike? Očigledno, kraj jednog usredištenja ne znači i kraj egzistencije koja je, ubuduće, egzistencija bez središta, bez esencije ili, ako hoćete, *s nepreglednošću* kao „središtem“. Dakle, Dišanov *ready-made* je otvorio jedan problem koji će postojati kao problem sve dok se *ne reši*, ako je tako nešto uopšte moguće. Ono najbolje što je u teorijskom smislu ponuđeno za rešenje tog problema ponuđeno je u *poststrukturalizmu*. U njemu je, naime, pojam *predstave* (*reprezentacije*) pretrpeo izvesnu *opravdanu* kritiku i redefiniciju. Ipak, ponegde je ta kritika završila u destrukciji samog koncepta *predstave*. Umesto da prihvate *diferencijalno* redefinisane predstave (likovna predstava teži da ustanovi rad razlike u predstavljenom, a ne da učvrsti bilo kakav identitet ili „izam“), mnogi su pošli od ideje da je objava smrti, naprosto, celishodnija.

Tako se, najzad, učvrstilo verovanje da paralelno sa krizom/smrću slike imamo i krizu/smrť predstave. Pa onda, naravno, i obrnuto. Ipak, ustanoviti krizu (kao krizu usredištenja) je jedno, a objaviti smrt je drugo. Ovo drugo nije ničim, nikakvim *a priorijem* (transcendentalnom idejom itd.) opravdano. Opravdana je samo kritika *tradicionalne* (*identitarne*) *upotrebe mehanizma predstavljanja*, centriranog u umetnikovoj (subjektivnoj) slici (objektivnog) sveta. Bez sumnje, na fonu te upotrebe ustanovljeno je metafizičko

shvatanje predstave – bilo da je reč o klasičnoj metafizici transcendentnog (objektivnog sveta) ili o modernoj metafizici samokonstituišuće subjektivnosti (subjektivnog sveta) – koje se pokazalo kao *neodrživo*. Ali, dekonstrukcija ne objavljuje smrt pojmu predstave (reprezentacije), kao uostalom što ne objavljuje ni smrt bilo kom metafizičkom pojmu. Ona, samo, vrši izvesno razuveravanje ili razgradnju metafizičkih intencija kojima je praksa predstavljanja podvrgnuta (u klasičnoj i modernoj umetnosti). Kako najbolje mogu da se opišu te intencije? Stvar je dosta jednostavna: metafizičke intencije u pojmu/praksi predstavljanja su one koje ciljaju na (nemoguću, utopijsku, idealističku) istovetnost predstavljanja-i-predstavljenog.

Dekonstrukcija je sklona kritici tako profilisanih predstava, upravo na isti način na koji je sklona kritici svake metafizike. Nije reč o objavi smrti nego o redefinisaniu (koje ne prestaje). To redefinisanje, ubuduće, predstavu posmatra u ključu neistovetnosti sa sobom/sopstvom, odnosno u ključu diferencijalne prakse, prakse razlikovanja. Svako predstavljanje je predstavljanje s razlikom. Razlika je u njemu pasivno ili aktivno data. Ona je umetnuta i u samu istovetnost-sa-sobom bilo koje predstave (kao predstavljanja-predstavljenog i nemogućnosti da se ta dva momenta potpuno poistovete). Predstavljanjem „upravlja“ razlika ili (1) na nereflektovan način, u obliku svojevrzne *ekonomije* (onako kako taj termin Derida upotrebljava, recimo, u *Ekonomimezisu*) ili (2) na način dekonstruktivne intervencije koji može da bude spontan (recimo: u umetničkoj praksi) ili reflektovan, kao mišljenje *rAzlike* (*différance*), u filozofiji ili postfilozofiji.

Ukratko, kritika samog pojma predstavljanja (reprezentacije) ukoliko ide do odbacivanja tog pojma, kao da je reč o šupljoj, fikcionalnoj konstrukciji, naprosto, *nije opravdana*. Predstava nije (bar ne nužno) šuplja konstrukcija, već je to konstrukcija koja u sebi nosi sadržaj (predstavljeno) koji „po pravilu“ *odstupa* od željenog identiteta. Ako postoji jedna istorija slike/predstave koja je težila metafizičkom

identitetu, onda je, isto tako, moguće reći da je tu istoriju od samih početaka pratila i jedna druga, u odnosu na ovu prvu subverzivna ili „izdajnička“ istorija, koja je („tajno“) operisala u samom središtu težnje za istovetnošću sa sobom (identitetom) i, naravno, operisala na fonu neuspeha ove prve, neuspeha metafizičke istorije, kao njena (unutrašnja) razlika sa sobom/sopstvom. Umetnost kao metafizička slika/predstava sveta vođena je kroz istoriju na *kontrasvrhovit*, *kontraindikativni* (Derida bi rekao: *autoimuni*) način kao uvek druga slika/predstava, kao slika/predstava drugog, sa sobom neistovetnog. A to je bilo moguće zato što traženo savršenstvo slike kao slike sveta nikada nije nađeno. Ako ni zbog čega drugog, onda zato što se slika sveta već promenila. Svet je uvek drugi i pravedno je što je takav.

Iskonska neprilagođenost

I klasična i moderna slika imale su neprijateljski odnos prema jezički artikulisanim idejama, zato što bi njihovo eksplicitno prisustvo u slici oskrnavilo status slike kao *slike* sveta. Da bi uopšte i bila *slika* sveta, slika ne sme da se svede na puku ilustraciju nekog teksta koji na privilegovani način opisuje sliku tog *sveta*, niti, pak, da se „dopuni“ eksplicitnim prisustvom tog teksta u njoj samoj, u slici. Ovo poslednje bi bilo nešto veoma riskantno za sliku zato što se njen *artizam* (izvorno: veština) ogleda u spremnosti da bez reči, na najbolji (= likovni) način, *naslika* bilo koju „temu“. Eto zašto slika nije navikla da govori *doslovnim* govorom/jezikom. Ona je bila prinuđena da razvija u sebi svoj, *slikovni* jezik. Ili: njen maternji jezik je jezik likovnih/vizuelnih predstva. Slika je *prećutno* i *neraskidivo* povezana s tim predstavama. Ako bi iskoračila iz svog statusa, ona više ne bi ništa predstavljala, ne bi reprezentovala/zastupala bilo kakav svet. Međutim, predstava i predstavljanje su veoma složene pojave. One ne označavaju, samo, oponašanje nego i zastupanje. To se često previđa. Slika koja ne oponaša/zastupa svet ne bi bila to što jeste: slika sveta.

Međutim, ako je slika uvek *slika sveta*, onda se, kao prvo, postavlja pitanje: kog sveta? Šta predstavlja taj svet kojeg slika predstavlja?

Da li je u likovnom predstavljanju sveta reč o svetu kakav jeste ili kakav treba da bude? Koji od ta dva sveta oponaša/zastupa slika? Odnosno: da li svet koji slika oponaša/zastupa postoji (normativno ili deskriptivno) *pre* slike ili se on, kao takav, uspostavlja *posle* slike? Da li slika pasivno (konstativno) predstavlja ili aktivno (performativno) zastupa svet? To su dve mogućnosti koje se, međutim, ne isključuju. Jer, klasično slikarstvo je pre pasivno oponašanje, dok je moderno, pre, aktivno zastupanje (normativnog ili „svog“) sveta. Ipak, i u jednom i u drugom prisutna su oba momenta.

Svet je oduvek bio delom vidljiv, a delom nevidljiv, delom zemaljski, delom nebeski, delom realan i delom fantastičan. Zatim, on se predstavljao ili kao objektivan ili kao subjektivan. Ideje o tome kakav je nevidljivi svet klasičnom slikaru su, po pravilu, dolazile spolja, iz mita i religije... Njegove slike su bile samo *oličenje* (ili: *likovno uobličenje*, a ne puko preuzimanje ili ilustrovanje) neke *ideje* (vidljivog/nevidljivog, deskriptivnog/normativnog) sveta. Tu idiličnu vezu između klasičnog shvatanja slike i sveta, koja je, bez sumnje, bila ideja *prestavljanja* (*reprezentacije*), moderna slika je na bitan način „poremetila“, ako ne i „izopačila“. Pa ipak kritika „vernog“ prikazivanja sveta u modernosti nije ukinula pojam *predstave* (*reprezentacije*), već je samo pomerila njegovo značenje od oponašanja ka zastupanju. Pikaso je u razdoblju kubizma izjavio da se epoha slikarstva (ili: predstavljanja) može smatrati završenom. Međutim, on je i dalje slikao slike koje su bile slike jednog sveta kojeg je teško moguće zaboraviti. Možda je moguće samo reći da se negde s kubizmom definitivno okončala epoha u kojoj se predstavljanje (*reprezentacija*) *svodilo* na oponašanje (*mimesis*).

Ipak, ako posmatramo istoriju slikarstva, onda je više nego vidljivo da su uvek postojali sukobi između različitih oponašanja/zastupanja sveta ili, što se svodi na isto, različitih

slika sveta. Velika je zabluda verovati da s krajem klasičnog razdoblja u kojem se predstavljanje tumači primarno kao oponašanje (podražavanje, *mimesis*) objavljuje i kraj predstavljanja u modernoj umetnosti. Zabluda je verovati da kraj figuracije i početak apstrakcije u slikarstvu predstavlja (reprezentuje) kraj predstave (reprezentacije). Zato je umesno govoriti samo o istovremenoj ili, ako hoćete, sinhronoj smrti predstavljanja i slike. Kakva god da je, slika je uvek i izvesna predstava ili, bar, polaganje prava na predstavu/predstavljanje. Sada vidimo šta motiviše priču o smrti slike. Bez sumnje: priča o smrti predstave! Ali, pri tom, važi i obrnuto: priča o smrti slike motiviše i priču o smrti predstave. Samo šta ako je predstava/predstavljanje nešto što u savremenoj umetnosti, kao uostalom i u bilo kojoj drugoj, jednostavno ne može da se destruirati?

Danas postoji *krajnje, ekstremno* uverenje po kome je govor o slici i govor slike, u stvari, bespredmetan i izlišan. Otkuda i otkada imamo to uverenje? Slično je imao Platon. Zaista, možda je slika uvek bila samo konstrukt proizašao iz ideoloških, filozofskih, estetskih i sličnih iluzija (senki) koje, kao takve, više o sebi nemaju nikakve iluzije. Možda slika nikada nije imala svoju suštinu ili identitet. Budući da je bila samo rezultat (konstrukt) promenljivih iluzija o tome *šta je*? Po toj hipotezi, slika bi uvek bila samo fikcija ili iluzorni („samorazumljiv“, ako ne i „samodefinišući“) odgovor na pitanje *šta je ona*. Drugim rečima, ona je samo „izigravala“, „izmišljala“, „simulirala“ samu sebe, verovala *da nešto jeste*, a u stvari nije bila – ništa?! Pri tom, njen fakticitet (pravougaoni, plošni prostor na zidu, ulje na platnu itd.) bio bi, bez sumnje, zanemarljiv, pošto je sve ostalo – utvarno. A ta utvarnost „predmeta“ zvanog *slika* dogurala je danas ne samo do spoznaje o sebi samoj nego i do ideje o *bespredmetnosti* svake (pa i potpuno bespredmetne, apstraktne) slike ili, što se svodi na isto, do ideje o njenoj *smrti*. Samo, šta nam onda ostaje? Ostaju ram, platno, uljane boje, odnosno akrilik i tome slično. Ono čega više nema, to je – umetnost. Da li to znači da više nema ni slike,

budući da je ona sada puka fikcija ili puko ništa? Dišan je mogao, u svom (dadaističkom) vremenu, da Monalizi stavi brkove. Ipak danas je premalo onih koji bi smeli da tvrde kako slika, zapravo, nikada nije postojala. Takav pristup bi bio previše nihilistički. A opet, savremena umetnost se prema slici odnosi kao prema „lipsalom psu“!

Čak i ako prihvatimo da je slika uvek „izigravala“, „simulirala“ nešto, ostaje pitanje: šta je, zapravo, ona izigravala/simulirala? I naravno, ostaje odgovor na to pitanje. Koji je to odgovor? On bi, svakako, morao da nam kaže u čemu se sastoji artističko (artefaktsko) obeležje „funkcionisanja“ *slike* s one strane njene činjeničke datosti? Da li takav odgovor postoji? Da li postoji neko *opšte* (kako klasično, tako i moderno) obeležje slike koje bi se, onda, moglo smatrati, iako artefaktskim ili fikcionalnim, ipak njenim „suštinskim“ obeležjem? Drugim rečima: po čemu je slika naprosto bila i ostala (ili samo bila) jedna osobene predstava/slika? U odgovoru na ovo pitanje poći ćemo još jednom od hipoteze koja glasi: slika je oduvek htela da bude slika sveta i, naravno, svaka je morala to da bude na *svoj* način. Njena fikcionalnost (ili: njena fikcionalna univerzalnost) bi, dakle, proizlazila iz činjenice da ona ne može da postane to što postaje drugačije nego na *svoj* (= označiteljski) način. Ta njena (označiteljska, empirijska) osobenost/razlika ujedno je i znak njenog neuspeha, nemogućnosti da postigne svoj cilj: da bude uverljiva/univerzalna slika sveta. Tako je, najzad, svet izgubio iluziju o svojoj „suštinskoj“ slici, a time i sliku samu. Ta razočarana slika (slika s izgubljenim idealom, idealnim konstruktom) možda je imala nekakvu prošlost u razdoblju dok je još imala nadu, ali sada je očigledno da ona više nema *budućnost*. Ona je postala prazan, iluzorni, fantomski konstrukt... Smrt slike je, zapravo, smrt hegelijanskog u istoriji umetnosti.

Možda je, dakle, smrt slike rezultat jednog procesa koji je nalik *samoubistvu*? I ne bilo kakvom samoubistvu nego onom koje Sioran naziva iskonskom neprilagođenošću koje ne

moramo biti svesni! Parafrazirajući dalje Siorana, mogli bismo reći da je slika, po svoj prilici, bila *pozvana* da se ubije, da je smrt njen *pravi* poziv, pošto ona samo slučajno pripadala ovom svetu, pošto, zapravo, ne pripada nijednom. Možda je slika sudbinski predodređena za samoubistvo, njemu namenjena i to već pre bilo kakvog razočaranja? Srećna razdoblja slikarstva su u toj priči prisutna podjednako kao i nesrećna, a možda i više! Opšta kriza neprilagođenosti (sopstvenom cilju/konstruktu pouzdane predstave/slike sveta) dovela je u pitanje slikarstvo. Ali, šta znači sintagma: *dovesti u pitanje*? To ne znači, bar ne nužno: objaviti smrt, likvidirati; mada se tako, po pravilu, doživljava. Eto zašto će mnogi danas reći da status slike nije (eufemistički) doveden u pitanje nego da je (naprosto) – mrtav.

Metafizičko u slici

Status slike kao slike sveta ima neizbrisivo metafizičko obeležje. To može da bude i metafizika subjektivnosti. Zato metafizički status slike može da ima i utopijsko obeležje. Ili, ako hoćete: obeležje odgođene, neuspele performativnosti. Pogledajmo, u ovom trenutku, u čemu se sastoji rečena metafizičnost? Najpre, u tome što je slika oduvek težila da postigne svoju *istinu*, *suštinu* ili *identitet*. Svako od ova tri obeležja čini nju metafizičkom tvorevinom. Ambicija slike je da naslika istinu, suštinu ili identitet sveta ispred slike, sveta koji se, ako je ta operacija uspešna, uspostavlja kao *svet slike*. Hajdeger u tekstu *Doba slike sveta* tvrdi da „suštinski shvaćena“ slika sveta „ne znači sliku o svetu, već svet shvaćen kao slika. Bivstvjuće u celini sada se uzima tako da ono jeste bivstvjuće samo i jedino ukoliko ga postavlja čovek kao predstavljaj i sastavljač. Tu gde nastaje slika sveta donosi se suštinska odluka o bivstvjućem u celini. Bivstvovanje bivstvjućeg traži se i nalazi u *predstavljenosti* (podvukao: M. B.) bivstvjućeg“ (v. M. Hajdeger: *Šumski putevi*, Plato, Beograd, 2000. godine, str. 71). Iz prethodnog sledi to da je funkcija (ne samo epistemološkog nego i likovnog)

predstavljanja ono po čemu jeste i samo predstavljeno, dakle, svet (ili, kako bi rekao Hajdeger: bivstvjuće u celini). Izvan predstavljanja nema predstavljenog. U modernom razdoblju predstavljanje zastupa svet, ono ga ne oponaša/podražava ili, bar, ne na prvom mestu. Tu mogućnost otvorila je metafizika subjektivnosti iz koje je moderna umetnost preuzela ključni pojam samozakornosti (autonomije) likovnog stvaranja. Ipak, generalno uzev, ideja slike kao slike sveta prisutna je unutar različitih pokušaja da se likovnost učvrsti u svom bilo *objektivnom* bilo *subjektivnom*, bilo *deskriptivnom* bilo *normativnom identitetu*. Naći vlastiti identitet, nalog je onog *par excellence* metafizičkog u slici.

Kao i viđenje viđenog ili slikanje (na)slikanog, isto tako i predstavljanje predstavljenog mora da bude, shodno logocentričkom nalogu, *primereno, odgovarajuće, suštinsko* ili *istinito*. Slika je oduvek želela da ono naslikano, ma koliko da ga ona „deformiše“, bude baš takvo kakvo jeste. To je nalog da se budu ono što se već jeste. Taj nalog je Lajbnicova formula za identitet (= svaka stvar je ono što jeste.) Ipak, slika ne postoji kao neka stvar u prirodi, već kao vrednost u duhu i za duh. Ali reč *duh* ima nužnu dvosmislenost. U sintagmi *slika sveta* ta reč podjednako označava *subjektivni* duh slike kao i *objektivni* duh sveta. U stvari, slika postoji tek u onoj ravni gde to što ona nosi sa sobom mora da uđe u raspravu s onim što svet u njoj od nje traži. Subjektivna strana slike mora da se izmeri, promeri i saobrazi s onim što se njoj nameće i što ona, na kraju, doživljava kao neminovnost. Drugim rečima, slika mora da nađe svoj svet, svet ispred slike, koji, ubuduće, u njoj postaje bespogovorna nužnost. Svet slike kao slika sveta govori nam o tome da svoj identitet ili istovetnost sa sobom slika može da dostigne samo ukoliko je u stanju da se *izmiri* s onim što njoj sam taj svet ispred slike nameće. Pri tom, to nije neki spoljašnji svet, to je njen *likovni* svet. Slika je stanje bez napetosti i protivurečja s tim/svojim svetom. Na kraju, koji koincidira s krajem modernosti, to stanje se pokazalo kao puka utopija, kao mesto kojeg nema!

Parafrazirajući Deleza mogli bismo reći: postoje slike drugog reda koje su slike slika (Platon bi rekao *senke senki*) i po tome, zapravo, prividi (simulakrumi). U tom kontekstu, zanimljivo je sledeće pitanje: da li uopšte i postoje slike prvog reda? Pre nego što stvori bilo kakvu sliku, slikar već ima izvesnu sliku sveta koja kasnije može i da se modifikuje. U stvari, ona je uvek-već-modifikovana. Jer ne postoji izvorna, prava, jedino realna i zakonita slika sveta. Mi možemo da težimo *izvornoj* slici sveta, ali takve, realno gledano – nema. Zadatak slike nije unapred, neposredno, izvorno dat. Zato je i *najneposrednija* slika sveta uvek već slika *nekog drugog ili petog reda*. Poslednju sliku koju gledamo uvek vidimo kroz naočare prethodnih slika čiji broj nikada nećemo dokučiti. Modifikacija naših slika sveta je, dakle, *diferencijalni* postupak kojim može (ali i ne mora) da komanduje ideja *traganja za izvornim, novim, originalnim*. Ipak, ta ideja ne može da zaustavi diferencijalni postupak tako što će da konačno nađe definitivnu, Prvu ili Poslednju sliku sveta. Ili naprosto: Prasliku. Jer tako nešto ne postoji. Zato postoji samo prazno mesti izvornog (najstarijeg ili najnovijeg) i, zatim, ono što, otuda, proistekne.

Iščezlo doba slike sveta

Počev od Dišanove *Fontane* javlja se jedan paradoks u tumačenju pozicije slike. U prvi mah stvar izgleda jednostavna: *ready-made* je upad u važeći poredak likovnog i, ujedno, objava kraja slike: iskorak iz slikarstva. Sve što se kasnije dešavalo u likovnom artu kao da je počivalo na toj zakletvi. Ali, u samoj zakletvi – koja glasi: „nećemo više sliku“ ili „nećemo više reprezentaciju“ – postojala je, pa i danas postoji, jedna neraščišćena ambivalentnost: šta ako je i sama slika, u doslovnom ili metaforičkom značenju, takođe podložna *ready-made* upotrebi? Neophodan je odgovor na pitanje: da li se ukidanjem tradicionalnog (klasičnog i modernog) projekta Slike kao svojevrsne re-representacije (bilo kog *sveta*) ujedno ukida svaki umetnički pokušaj reprezentacije, predstavljanja? Po

principu: *ready-made* (a time i instalacije, performansi itd.) samo je *prezentacija* (neke stvari), a ne (njena) *re-prezentacija*, samo je (us)postavljanje, ne i predstavljanje. To bi podrazumevalo da *ready-made* u sebi ne nosi nikakvu predstavu/reprezentaciju, nikakvu sliku ni u doslovnom ni u metaforičkom smislu, da on nije objektivirana predstava, uobrazilja, koncept. Da je gola stvar, data onako kako je data, dakle, kao ne-umetnost i ništa više. Iako je odgovor na to pitanje jednostavan, budući da glasi: *ne, ready-made ne ukida re-prezentaciju*, on njom komanduje, ipak, mnogi teoretičari i umetnici su bili suprotnog mišljenja. Nije se uvidalo da je i *ready made* (a s time i instalacija, performans itd.) već zato što je re-kontekstualizacija izvesne prezentacije u isti mah i re-prezentacija. Na prelasku iz modernog shvatanja umetnosti u postmodernu uspostavila se potreba da se pojam reprezentacije jednostavno – odbaci, eliminiše, usmrti. Pokazalo se da je taj zahtev uzaludan. Naime, zahtev da se svaka re-prezentacija i pre svega *likovna* ukine, te da se na njeno mesto stavi ono već-načinjeno, već-prisutno je utopijski. On je utopijski zato što je ono već-načinjeno – to valja više puta napomenuti – već izvesno predstavljanje. Dakle, nije reč o tome da se reprezentacija zameni načelom prezentacije ili slika *ready-madeom*, odnosno da se *iskorači iz slike*, već o tome da se uvidi činjenica da (1) i sam *ready-made* nužno sadrži u sebi izvesnu reprezentaciju (izvesnu predstavu i, u krajnjoj liniji, *sliku sveta*) i (2) da je svaka re-prezentacija uvek već izvestan *ready-made*. Nema *ready-madea* bez *re-prezentacije*, kao i obrnuto: nema *re-prezentacije* (predstave ili slike sveta) bez prethodne prezentacije, bez već-načinjene predstave/slike, dakle, bez *ready-madea*! Jedan uspešan *ready-made*, a takvi su, recimo, Dišanova *Fontana* (1917) ili Pikasova *Bičija glava* (1943), nije uspešan po tome što reprezentuje nešto što je već svako video nego, upravo obrnuto, što u tom viđenju ukazuje na nešto *drugo*, i zapravo, nešto što je svako – *prevideo*.

Nije li onda „cilj“ umetničkog stvaranja da se ukaže na ono što previda svaka predstva (reprezentacija), a ne ono što

ona predstavlja?! No, to bi onda bez sumnje ne bi značilo to da predstva iščezava iz umetnosti nego da menja funkciju. Gubi se logocentrička funkcija predstavljanja sveta u njegovom „identitetu“, da bi se u tom predstavljanju otkrilo ono neidentično koje se previđa. Identitet je želja, a ne stanje. On nikada nije (bio) stanje. On je simulakrum stanja iza kojeg imamo ono – neidentično. Pri tom, naravno, simulakrumi ne umiru. Ali, sada vidimo: ako nije moguća smrt predstavljanja (reprezentacije), onda nije moguća ni smrt slike. Neophodno je samo to da slika promeni funkciju ili status. A to, bez sumnje, nije lako. Budući da je slika prostor koji je prenaseljen logocentričkom svrhovitošću. Ona je takođe uvek ukazivala na pomake i previde, ali se na kraju, ipak, zatvarala u konačno definisanu sliku sveta. Zato je slika danas u poziciji da se uči otvorenosti prema svetlu i njegovom drugobivstvu. A uči se od konceptualne umetnosti, instalacije, performansa...

Ako je predstava/slika još uvek u načelu i donekle (ali: dokle?) živa, onda je to moguće samo ukoliko postoji jedna estetika koja je spremna da redefiniše namere kako klasičnog tako i modernog slikarstva. Ta estetika bi polazila od ideje da oponašanje (pa čak i kopiranje!) može biti oslobođeno naloga za postizanjem prethodno date (logocentričke) izvornosti (prirode, duha itd.). Bilo kakav, rukom, mehaničkom, elektronskom ili digitalnom tehnologijom proizvedeni *mimesis* nema više za cilj da „dokaže“ svoju podudarnost sa *izvornim* (kako god da se ono shvati) i da na taj način i sam postane izvoran, autentičan, originalan, veran tom provobitnom (primordijalnom: počelu, načelu, univerzumu, ukratko *svetu*) nego se on, taj *mimesis*, opredeljuje za utvrđivanje razlike koja u isti mah omogućuje (kao logocentrički projekt) i onemogućuje *identitet* izvornog, čini ga nemogućim, deplasiranim. Instalacija je egzaltacija te neistovetnosti sa sobom izvornog materijalna od kojeg je sazdan svet.

Mimesis/kopiranje se, u savremenoj umetnosti, uspostavlja kao instrument stvaranja koje je lišeno aure tradicionalno shvaćenog originala. To više nije stvaranje nekog

prethodno datog *identiteta* (ili: *ideala*) slike (ikone koja teži ikonizmu) nego je, pre, diferencijalni rad, rad razlike, odnosno rad *izumevanja drugog u istom* ili, još preciznije, *nepredstavljenog u predstavi/predstavljenom*. Čitava ova strategija – koja značajno obeležava aktuelnu umetnost – počiva na postulatu koji glasi: identitet u apsolutnom smislu nikada nije ni bio moguć. I klasične i moderne logocentrične težnje bile su – uzaludne. A danas je već sama predstava o izvornom (klasičnom ili modernom) identitetu slike postala *represivna*.

Ipak, logocentrički pojam izvornog, autentičnog, pa i originalnog, ne može da se u savremenoj umetnosti ukine. To je vidljivo već kod same analize velikog otkrića koje je sa sobom doneo *ready-made*. Naime, svaćen kao načelo/koncept, *ready-made* ne samo što je omogućio, što je raskrilio brojne prakse savremene umetnosti nego je, ujedno, profilisao taj ambivalentni odnos prema prisutnosti/prezentnosti koja se u njemu reprezentuje. Ambivalentnost se sastoji u tome što se u samom identitet *ready-madea* uspostavlja nemogućnost identiteta kao otvorenost za interpretativne i re-interpretativne razlike.

Dišanova ikonoklastička teza, po kojoj je slika, kao slika/reprezentacija sveta, *iscrpljena*, tako da više ne postiže svoju (navodno: *uzvišenu*) svrhu, pa je, zato, *treba isključiti*, danas se prihvata bez ideološko-teološko sporova: slikarstvo je mrtvo, a mrtvo je zato što njegov produkt, dakle, slika nije ni u jednom obliku uspela da dostigne svoju *izvornu, pravu i prvu* svrhu, šta god da to znači... Umetnost ubuduće živi u senci teze koja imperativno nalaže ili ukidanje ili redefinisanje koncepta *originalnosti*. Ipak, stari logocentrički *credo* nas prećutno uverava da bez prave svrhe, svaka stvar postaje neautentična, grešna, pogrešna, patvorena, krivotvorena, falsifikovana i zato, naravno, nepotrebna. Ona, takoreći, postaje simulakrum ne samo lišen originala nego i uperen protiv njega. Pri tom, logocentrički *credo* ne dopušta da se od ideje *originala/originalnog* (uvek je reč o izvornom: izvorno novom ili izvorno starom, svedjedno) napravi puka fantazma. Zato je još

Platon *simulaciju* i *simulakrum* u umetnosti (*mimesisu*) smatrao štetnima, budući da tu imamo ne samo udaljavanje nego i raskid s onim što izvorno *jeste*. A to, po Platon, znači s idejama ili s višim, uzvišenim poretom ideja.

Moderna umetnost izvršila je korekciju klasičnog (onto-teološkog) koncepta originalnosti shvaćene kao blizina onome što izvorno *jeste* u svetu/transcendenciji; ipak, njena metafizika subjektivnosti se nije odrekla logocentrizma, već je uporište za sebe našla u obogotvorenom, humanistički profilisanom subjektu shvaćenom kao svrha po sebi. Ujedno, modernost je htela da Istinu ne oponaša nego načini. Ali, produkcija se tu, kao produkcija onog *izvornog* (autentičnog, originalnog), i dalje shvatala kao (prikrivena) re-produkcija i re-prezentacija. Istina je istina istog, dakle, potvrda identiteta i, u krajnjoj instanci, negacija simulakrumske (= nađena istina). Ipak, ta logocentrička pretpostavka morala je da se napusti. Kraj slike u tradicionalnom/doslovnom smislu ne može da znači i kraj reprezentativne funkcije ili kraj slike generalno uzev, slike kao oličenog predstavljanja. Prema tome, kraj slike u njenom tradicionalnom verovanju je, samo, kraj jedne pretenzije. O kakvoj pretenziji je reč? Najpre, o pretenziji da reprezentacija bude potvrda saglasnosti lepog, dobrog i istinitog u njihovom ontološkom identitetu. Zatim, to je pretenzija slikarstva (koje nudi „najsavršeniju“ reprezentaciju) na pravo da okupira centralnu poziciju kako u sistemu arta tako i u sistemu vrednosti. U isti mah, reč je o uspostavljanju, u izmenjenim uslovima, jedne druge pretenzije, pretenzije slike da se, u svojoj reprezentativnoj funkciji, *očuva* u umetničkom delu.

U svakom slučaju, doba slike sveta je iščezlo, ako je ikada i postojalo, sem u fantazmatskoj predstavi o statusu slike kao slike sveta. Sada je, međutim, sam svet postao (ono što je oduvek i bio!) sopstvena slika sveta i, prema tome, on je u svojoj navodnoj neposrednosti – iščezao. Sada imamo samo simulaciju ili sliku-sveta-bez-sveta. U isti mah to je predstava o svetu kao slici sveta, gde je, naravno, naglasak na slici, a ne na svetu. Ta predstava više ne želi da nas ubedi da je ona istina

sveta. Slika/simulacija sveta, naprosto, ne želi ni u šta da nas ubedi, jer za tim nema nikakve potrebe, pošto ona jeste sam svet, samo pomeren od vlastitog identiteta ka onom *drugom*. Slika/simulacija sveta je jedini svet koji još imamo, jer njegova izvornost se nudi na fonu jedne uvek odgođene, nedosežne drugosti koju nikada nećemo moći da pokorimo. Tu drugost treba potražiti (bez nade da će se konačno pronaći) na razmeđi između viđenja i viđenog, predstave i predstavljanog, slike i naslikanog. A to je, danas, ipak teško prihvatiti, budući da smo takoreći od iskona logocentrički zatrovani idejom *realnog* kao sveta ili *sveta* kao realnog, tako da nam svaka druga reprezentacija sveta izgledala naprosto besmislenom.

Umetnošću gospodari nepredstavljivo

Umetnost je posedovala temelj koji, zapravo, nikada nije postojao, koji nije imao konstitutivno uporište u biću nego, samo, regulativno uporište u „ideji-vodilji“. Zato je moguće reći da je „utemeljujuće“ za umetnost njeno *viđenje*, a ne stanje, pozicija, status koji je, navodno, sa-određen vlastitom logocentičkom pozicijom u svetu kao svetu *viđenog*. To može da se kaže i drugačije: istina umetnosti nije konstativna nego je performativna. Umetnik ne zatiče istinu sveta, već stvara istinu svog (= subjektivnog) sveta. On nudi predstavu (reprezentaciju) sveta koja ne zatiče nego stvara svet, onaj svet koji umetnik onda „reprezentuje“. Konvencionalnost se ovde ne računa. U toj subjekt-objekt sintezi ono *subjektivno* ima primat ili poziciju prvog, izvornog, originalnog. Iz originalnosti umetnika nastaje svet koji ima razmere objektivnog i Istine. Ali to je *petitio principii* same umetnosti. Ona na neki način reprezentuje (predstavlja, odnosno pred-nas-stavlja) svet koji sama stvara, čak i ukoliko je on „sasvim“ subjektivan. Zato nije čudno što su ne samo klasična nego i moderna umetnost doživljavale vlastite „ideje-vodilje“ kao objektivnu poziciju umetnosti, *ukorenjenu* u datom epistemološkom i aksiološkom poretku. Zbog toga je, najzad, i sam pojam *reprezentacije* tradicionalno imao jednu dobro centriranu svrhu ili jedinstveni teleološki smisao koji se sastojao u tome da, u sklopu kategorija metafizike prisustva, i posebno estetike kao filozofije umetnosti, uvek nekako podseti na nedokazanu premisu: onto-teološku istinu sveta i, naravno, primat te Istine. Da li je ta zarobljenost pojma *reprezentacije* unutar metafizičkog shvatanja Istine bila (i ostala) fatalna? Svakako: ne! Da li je moguće i drugačije tumačenje reprezentacije? Bez sumnje: da.

Izvesno izmeštanje i preoblikovanje pojma *predstavljanja* (*reprezentacije*) izvršeno je već u registru filozofije subjektivnosti čiji ključni problem je bio novo, drugačije (u odnosu na tradicionalno, skućeno) razumevanje

slobode, a u tom kontekstu, naravno, i slobode umetničkog stvaranja. Filozofija subjektivnosti brzo je uvidela da je središnji problem slobode njeno *nerazumevanje*! Naime, onog trenutka kad se sloboda rasredišti, kad izgubi uporište u bilo kakvom transcendentnom, dominirajućem ili hegemonom aksiološkom sklopu, ona se, onda, suočava s problemom sopstvene nerazumljivosti. Ta nerazumljivost sastoji se, najpre, u činjenici da se sloboda, pa onda i slobodno estetsko stvaranje opire ideji pukog (pasivnog) predstavljanja, puke usidrenosti, odnosno pronalaženja „adekvatnog“ mesta u već profilisanom poretku bivstvovanja; nasuprot tome, ona polazi od ideje nužnog ostvarivanja tog bivstvovanja koje će, zatim, da predstavlja/reprezentuje. Sloboda nije sluškinja stvorenog, ona je njegov kreator *ex nihilo*. Tek kasnije slede sekundarni modaliteti (mogućih) odnosa između stvaranja i stvorenog. Ali, već tu se nazire granica takvog (modernog) preoblikovanja pojma *predstavljanja (reprezentacije)*.

Naime, ostaje nejasno: kako sloboda može da predstavlja i zastupa jedno (novonastalo) bivstvovanje, ako je ono nastalo *iz ničega*? Filozofija subjektivnosti nije mogla da odgovori na to pitanje, naprosto zato što je ona, još uvek, bila ophrvana načelom identiteta koje, podsećamo, u Lajbnicovoj formulaciji glasi: *sve je ono što jeste*. Prema tome, i predstavljanje mora da se rukovodi takvim shvatanjem bivstvovanja u kojem je ono drugo ili različito, u najboljem slučaju, nebitno i incident, pa se ne može uzeti u obzir. Ali, time se sloboda zatvara u tautološki krug u kojem sada, umesto antecedentnog imamo, samo, konsektivni identitet. U registru umetnosti, to znači da imamo neki, po pravilu, avangardni *izam*. Ubuduće, ono što bivstvuje, što stvarno jeste, jeste taj *izam*. Sve ostalo je za „bacanje“... Pa ipak, zatvaranje predstavljanja u samopredstavljanje moglo je samo u prvi mah da dopusti kreativnosti da se razmahne; ubrzo je ono, kao stvaranje iz ničega, moralo da – zamre. Jer, inercija zatvorenog, tautološko-kružnog kretanja se, pre ili kasnije, potvrđuje kao entropija.

Kasniji tok događaja pokazao je da ni klasično ni moderno shvatanje predstavljanja ne predstavlja našu sudbinu. Naročito Delez i Derida su otvorili nove perspektive u tumačenju zagonetke predstavljanja. Posebno je, u tom pogledu, zanimljiv Deridin *koncept* (neologizam) *ekonomimezisa*. U njemu je dato jedno drugačije tumačenje predstavljanja/reprezentacije, gde se oponašanja i zastupanja ne rukovode pojmom identiteta nego konceptom razlike ili, još preciznije, *ekonomijom razlika*. Zato u dekonstruktivnoj strategiji nemamo negaciju ili destrukciju reprezentacije, već samo njenu „prošireno-ekonomsku“ reinterpretaciju.

Dekonstruktiji je tuđ *apokaliptički* diskurs, diskurs kraja, smrti, razaranja... Zato je ona „operisana“ i od modernističke oholosti, jer ne dodeljuje ni život ni smrt, ni konstrukciju ni destrukciju. Ona nije dijalektička negacija, niti je oruđe rušenja bilo čega. Dekonstruktivno razumevanje umetnosti pokušava samo da ovu smesti u polje njene vlastite uslovnosti, a to, na prvom mestu, znači uslovnosti „nečeg“ nepreglednog, raspršenog, rasredištenog... Umetnost mora tek da dopre do svoje uslovnosti, da savlada ono što se u našim predstavama previđa, da interveniše. Eto zašto u njoj ni merila originalnog ne mogu da budu likvidirana. Novo je oslobađanje predstave od nje same ukoliko je ona zarobljena u nasleđenim, konvencionalnim, ritualnim re-prezentacijama. Ali, budući da oslobađa predstavu, novo/originalno već time prestaje da bude usredišteno u datom Poretku, suverenom podaritelju likovnog i svakog drugog smisla. Ubuduće ono, jednostavno, biva podvrgnuto diferencijalnom radu razlike, a time i radu raspršenja, rasredištenja, diseminacije.

Da još jednom rezimiramo dekonstruktivnu poziciju savremene umetnosti. U svakoj re-prezentaciji postavlja se (praktični) problem njene svrhovitosti. Da li je ta svrhovitost uvek i nužno logocentrička? Da li predstavljačka funkcija (čak i) *ready-madea* ili umetnosti-izvan-slike, zapravo, svedoči o nepopravljivo logocentričkom ustrojstvu arta? Logocentizam je *usredištenost* naše svesti, logike, ponašanja, stvaranja,

delovanja, pa i naših tehno-logija, u pravcu potvrde *fikcionalnog identiteta*. Oduvek se smatralo da naše predstave (bez obzira na to šta predstavljaju) imaju nužnu identitarnu funkciju, bilo u pozitivnom, bilo u negativnom smislu. Ipak, to shvatanje je pogrešno, jer predstave nisu *nužno* logocentrički usmerene. One ne nose u sebi samo funkciju identifikacije bilo čega (predstavljenog) nego i jedan diferencijalni momenat koji dolazi ponajpre u umetnosti do punog izražaja. Zato ne samo što sa *ready-madeom* nije ukinuta re-prezentativna (predstavljачka) funkcija u umetnosti, već je s njime ta funkcija, upravo, *prestala* da bude logocentrička, a to je nešto sasvim drugo. Predstva više nije usredištena u operaciji identifikovanja (*imaginarnih* ili *realnih* entiteta) nego u svojoj *diferencijalnoj* funkciji, koja nas otvara za ono što se obično previđa. Ono već-gotovo uopšte još nije gotovo, niti će ikada biti. Ready-made je preokretanje „gotovog“, njegovo *otvaranje* za nešto *drugo*.

Logika re-prezentacije je predugo bila logika prisustva (prezentnosti) u njegovom *izvornom* liku. Ali, pošto izvornog prisustva nema, pošto nema metafizički osiguranog originala, onda logika re-prezentacije po pravilu reprezentuje logiku mesta kojeg nema ili utopijsku logiku. Da li to znači da je neophodno destruirati utopiju, odnosno uništiti ideju kako prisustva tako i re-prezentacije? Takvih pokušaja u umetnosti i filozofiji je bilo, samo što su oni propali. Dekonstruktivna intervencija nalaže stalnu desedimentaciju kako funkcije prezentacije (postavljanja) tako i funkcije re-prezentacije (predstavljanja). Desedimentacija je u isti mah i inovacija. Tek ona otvara polje moguće diferencijalno profilisane originalnosti. To je diferencijalnost (čija formula je: ponavljanje s razlikom, s drugim) koja se u umetnosti hoće i kojom se vlada. Ona nije pasivna, kontrasvrhovita posledica jednog identitarnog nastojanja. Mada je Niče spreman da kaže kako je „prvi otkrivalac najčešće onaj sasvim običan i duha lišen fantast – slučaj“. To je razumljivo ako znamo da čak i striktno ponavljanje (recimo, nešto kao *ready-made*) predstavlja

(reprezentuje) uvek jedno kretanje kojim komanduje drugo i drugost. Postoji, dakle, i nešto što je „više“ od *slučaja*.

Eto zašto je neophodno reći sledeće: postoji ono *nepredstavljivo*. Po Deridi, takva je *pravda*! »Pravda kao iskustvo apsolutne drugosti jeste nepredstavljiva, ali to je mogućnost događaja i uslovnosti povesti; jedne, bez sumnje, nespoznatljive povesti, naravno, za one koji veruju da znaju o čemu, pod tim imenom, govore, bez obzira da li je reč o socijalnoj, ideološkoj, logičkoj, političkoj ili pravnoj povesti« (Derida: *Sila zakona*, Novi Sad, 1995. str. 43). Pravedno je što pored predstave i predstavljivog postoji i ono *nepredstavljivo*. Štaviše, to je uslov događaja: jednog vizuelnog/likovnog događaja. Predstave. Ono što nosi PASO DOBLE Jožefa Nađa (videti odeljak *Slika kao predstva*), što tu predstavu čini *događajem*, to nije sama predstava (ili ono što je predstavljanje, reprezentacija u njoj), već diferencijalni rad koji u toj predstavi izumeva drugo i sasvim drugo. Takođe, pošto je reč o umetnosti, tu imamo i ono uvek iznenađujuće, inovativno *bez* iz sintagme koja Nađovu *predstavu* (ili: *predstavu u predstavi*) dvostruko obeležava: *svrhovitost-bez-svrhe*. Sve to, najzad, znači da predstva i događaj mada ne idu uvek zajedno, ipak nisu nespojive stvari. Najzad, događaj uvek mora da se nekako najavi; a kako bi to bilo moguće bez predstavljanja (ili zastupanja)? Zato Derida može (samo naizgled paradoksalno) da govori o *diferencijalnom predstavljanju* (u kojem se zaboravlja *nasilje prisutnosti*)... (v. *isto*, 50). Događaj je to što jeste samo ako može da se najavi kao ne-moguć. On je uvek na horizontu, drhti ili treperi, ali s one strane same najave, nepredviđen, lišen horizonta očekivanja, lišen *telosa*, bez, kako bi rekao Derida (v. *Odmetničke države*), *teleološkog predoblikovanja*. Otuda njegov čudovišni, nepredstavljivi karakter, prikaziv *kao* neprikaziv...

Ponavljanjem ne komanduje Isto

U predstavi/reprezentaciji uvek imamo datu neku vrstu ponavljanja. O kakvom ponavljanju je reč? U istoriji umetnosti

postoje dva ključna shvatanja ponavljanja. Prvo je tradicionalno i ono smatra da se ponavljanjem ustanovljuje, gradi ili potvrđuje *isto* koje onda teži da se potvrdi ili kao rutina ili kao ideal. Pri tom, ideal (ili: idealna konstrukcija) ima uvek i neko uporište u onome što jeste. Zato umetnik koji se rukovodi tom vrstom ponavljanja ne može biti nihilista. On *ne stvara iz ničega*! Jer, tvrdio je Engr (Ingres): “Iz ničega se ne može dobiti nešto.” Ipak, ideal je savršenstvo koje se teško dostiže... Savršenstvo je ono *nemoguće* (*misterija*) koje je, ujedno, privilegija genija. Najzad, postići nemoguće podrazumeva smrt umetničkog stvaranja, smrt upisanu u sam trenutak ovekovečenja jednog savršenstva; ostatak (ako je to još stvaralaštvo) je mukotrpno saobražavanje sa (nedostižnim) savršenstvom kao uzorom.

Drugo shvatanje ponavljanja polazi od ideje novog, avangardnog. Po tom shvatanju *ponavljanje* vodi kraju/smrti umetničkog. Nasuprot tome, ideja novog/avangardnog nalaže ne samo odbacivanje ponavljanja kojim komanduje isto nego i odbacivanje tradicionalnog shvatanja umetnosti i, u najboljem slučaju, njeno potiskivanje u galerije i depoe muzeja... Takvo pohranjivanje ili sahrana umetnosti ipak otvara prostor za rađanje nečega novog. Novo je to što se pojavljuje s one strane svakog ponavljanja: rađanje *neponovljivog*, onog čiji identitet je nama-nedostupno-savršenstvo. Ujedno, to je beskonačan proces, proces koji se u načelu ne može iscrpiti...

I tradicionalno (klasično) i avangardno (moderno) shvatanje *ponavljanja* koriste isti, logocentrički profilisani pojam *ponavljanja*, a to je, u stvari, pojam koji se poistovećuje s *poistovećenjem*! U izvesnom smislu, i klasična i moderna umetnost su podjednako sklone tom *tradicionalizmu*. Jer tradicija, i kad je tradicija starog i kad je tradicija novog, predstavlja u stvari *poziv na ponavljanje* kojim komanduje žudnja za datim ili zadatim identitetom. To je konstanta. Avangardni projekt je uvek projekt *nečega* što hoćemo da dostignemo, s čime hoćemo da se poistovetimo. Makar se to *nešto* (idealni entitet, konstrukt) samo naslućivalo. Zato se, u

avangardnom obrtu, umetnost ustanovljuje kroz *ponavljanje inovacije*, pa onda i ponavljanje konkretnih oblika (= *upravo takve*) inovacije. U istoriji umetnosti oduvek je vladalo pravilo po kome umetnost ima izvestan *identitet* koji valja *dostići*, bez obzira što je on, zapravo, nedostižan. To se može, takođe, nazvati *platonizmom* čitave istorije umetnosti. Reč je o strategiji u kojoj se umetnik definiše kao Sizif koji se stalno sudara s – nemogućim, sa zadatkom da dostigne navodni identitet, osigurani ideal likovne umetnosti. Ono što je tu nemoguće je, u stvari, sam logocentrizam. Dodir s „nemogućim“ postaje moguć tek posle dekonstrukcije identiteta koji postavlja pregradu...

Danas se u filozofiji i umetnosti probija shvatanje o ponavljanju kojim *komanduje razlika* ili *neistovetno*. Ako se u tom kontekstu pojavljuje nekakva suština ili identitet, ona se javlja samo kao simulacija, kao nešto što nema konstitutivno uporište u bivstvovanju, u realnom, u događaju, nego je, pre, regulativno, performativno, kontekstualno ili inter-tekstualno sazdano. U sudnjoj instanci, postoji samo prazno mesto likovne suštine! Svaka "suština" nosi u sebi i svoju drugost, odnosno svoju smrt. Drugo u sebi i drugo od sebe. U umetnosti vrvi od mogućih i nemogućih imenovanja. A pokazalo se, ipak, da nema dobrog imena! Nema semantičkog identiteta kome smisao neće, pre ili kasnije, odnosno posle nužnih rekontekstualizacija, da "iscuri". *Dekonstrukcija* je samo manje, ako ne i najmanje pogrešno ime za likovnu intenciju koja se protivi ne samo konceptu umetnosti shvaćene kao nedodirljivi, suvereni, po-sebi dati identitet (tajnovito, metafizičko biće kojem se teži, ali koje se ne dostiže), već i kao *tautološki* proizveden identitet koji bi, navodno, bio raspoloživ unutar jezičkog ponavljanja. Izvesne struje u konceptualnoj umetnosti mogu da se označe kao zanimljiv, ali uzaludan pokušaj da se osvetli (reflektuje) tautološki, dakle, u jeziku i jezikom profilisani identitet umetnosti. Njihov neuspeh bio je, svakako, neophodan.

Svaki identitet, pa i identitet umetnosti, samo je idealna ili uzaludna konstrukcija. Zato on izgleda *kao* nešto što prethodi diferencijalnoj prirodi jezika. Ali, taj izgled vara. Svaki po-

kušaj da se idealna konstrukcija uvuče u jezik može biti tek delimično uspešan, jer se, na taj način, jezik postavlja izvan sebe, *s one strane*, u sferu idealnog, odnosno konstrukcije. Likovni jezik se, utoliko, pokazuje kao instrument nemogućeg i, zatim, uvek iznova ponavljanog pokušaja poistovećenja s idealnim konstruktom... U "čistoj" modernoj umetnosti likovni jezik je morao biti čuvar teleološki nemoćnog ponavljanja. Time Stvar umetnosti ostaje principijelno nepristupačna, nedostupna jeziku-ponavljanju: ono "najbolje" u njoj, dakle, njen identitet ostaje nedosežan, neponovljiv i neizreciv. Eto zašto je čitava umetnost, u stvari, serija promašaja i poraza. Neponovljivost i neizrecivost pripada željenom ali nemogućem statusu (moderne) umetnosti, njenoj ciljanoj neposrednosti koja se ni na koji način ne može dosegnuti, baš kao što ponovljivost pripada jeziku, odnosno semiotičkoj diferencijalnosti.

Konceptualnoj umetnosti treba da zahvalimo za uvid po kome *tautologija* – recimo: *umetnost je umetnost* – u stvari, nikada ne izražava *dobro* istovetnost-sa-sobom (ili identitet), na-prosto zato što su tu *dva* različita označitelja izjednačavaju, kao, uostalom, i u formuli $A = A$, tako da izvestan višak smisla uvek preostaje. Ponavljanje nije svodivo na identitet, kao što ni označitelj nije svodiv na označeno, tj. svodivo je, ali samo po cenu apstrahovanja od samoga sebe, od *ponavljanja*, i zapravo, od jezika (označitelja), po cenu privilegovanja izvesnih *konstrukcija*. A konstrukcije su, naravno, ili ontološke ili idealne. Otuda sledi i potpuno opravdana podela umetnosti na klasičnu i modernu... i onu *posle*. Savremeni, spontano-dekonstruktivni, raz-uveravajući art širom otvara perspektivu treće mogućnosti: ni klasične ni moderne. To je mogućnost koja uvažava *jezički obrt u umetnosti*. Likovni jezik je prvi, a konstrukcija/identitet nekog likovnog dela je čitljiva tek unutar tog jezika. Mišljenje razlike u savremenoj umetnosti ne vrši destrukciju ovog ili onog likovnog dela ili ideala, već, samo, spontano (kroz rad *razlike*) razgrađuje iluzije logocentrički shvaćene umetnosti. Zato to mišljenje, ujedno, daje prednost nepredstavljivom nad predstavljivim.

Istorija slike je, ako se pažljivije pogleda, u stvari istorija poraza, budući da je uvek želela da se zatvori u svet predstavljivog. To je, zacelo, poraz koji nam govori o nesposobnosti ikone/kopije da se zatvori u osigurani, imunitetom zaštićeni identitet. Autoimunost slike je njena *sudbinska* upućenost na kontrasvrhovitost ili kontraindikaciju iz koje se, kao iz pepela, uvek rađaju nove slike ili nove kombinacije slika. Sada to više nisu (ili: nisu samo) slike u tradicionalnom smislu nego su, pre, slike u proširenim medijima, slike virtuelnog sveta... Te slike su vizuelni događaji oslobođeni logocentričke instrumentalizacije, odnosno služenja bilo kakvom Identitetu. Njima komanduje volja za rAzlikom, volja da se rAzlika učini raspoloživom, bez nade da se, time, zatvara bilo kakav krug istovetnosti sa sobom. Inferiornost slike u odnosu na Pojam je, zapravo, njena superiornost. Ta superiornost je moguća onda kada se ima u vidu (označiteljska, telesna, vizuelna) *osetljivost* slike, i na prvom mestu, njena osetljivost za razlike, za rad diferencijalnog i naročito tamo gde se nameću „nužna“ poistovećenja.

Samoubistvo medija

Ponavljanje kojim upravlja Isto nužno vodi u smrt. Zašto bi ono nužno vodilo u smrt? Zato što svako ponavljanje, čak i kada je lišeno subjektivne, artistske intervencije koja može da mu donese ono *drugo*, da u njega udahne novi život, dakle čak i u tim krajnje „nepovoljnim“ uslovima, nužno se javlja kao događanje u vremenu ili u nepovratnosti (ireverzibilnosti) vremena. A nepovratnost je smrt u malom. Kada se svi nepovratni trenuci jednom sabere i zaključuje, onda egzistencija (bilo čega) postaje, u najboljem slučaju – sudbina. Istovetnost sa sobom imamo, jedino još, možda, u smrti. Ili, što se svodi na isto, nemamo je uopšte. Ponavljanje nosi u sebi neizbrisiv aspekt usmrćivanja. Pri tom, naravno, bez nepovratnosti (ireverzibilnosti) tog vremena-smrti ne bi bilo. Ali, naravno, egzistencija je subjekt, a subjekt je neko ko u

ponavljanje unosi ono drugo koje omogućuje da egzistencija ne bude puko trajanje i iščezavanje. Tek onda kada egzistencija teži da se ponovi s razlikom, ona tada (možda) uspeva da se otrgne orbitalnoj privlačnosti smrti, uspeva da *nadživi* tanato-logiku Istog. U modernosti to se, s izvesnim pravom, nazivalo *stvaralaštvom, tvoraštvom, kreacijom*.

Neko bi, možda, mogao da stavi primedbu da nije moguće logiku Istog nazvati tanato-logikom. Jer, Isto (načelo identiteta) je, upravo, prva pretpostavka logike. Bez ponavljanja kao ponavljanja Istog nema logike. I to je, naravno, tačno. Šta bi bila logika drugo nego idealni konstrukt tog ponavljanja/istog?! A šta je idealni konstrukt? To je ideja o postojanju istog *bez* ponavljanja. Ili (pošto to nije moguće) ideja o postojanju ponavljanja *bez ponavljanja*. Reprodukcijska kopiranje često teže jednom takvom ponavljanju Istog. U stvarnosti, logika ponavljanja kao logika Istog se, pre ili kasnije, razbija u ravni kontraindikativnih, tanatoloških efekata. Jedan umetnik je to na svoj način dokazao u ravni statičnih i pokretnih slika (fotografija, film, xerox, magnetofon, video). Reč je o projektu: *Ispitivanje reproduktivnih moći reproduktivnih medija*, umetnika Slobodana Šijana. Naziv tog projekta je: *Samoubistvo medija*.

Evo o čemu je reč. U istraživanju br. 2. (fotografija) iz 1977. godine, Šijan je ovako opisao svoju osnovnu nameru: „Nedostaci u reproduktivnom sistemu reproduktivnih medija sabiraju se putem sukcesivnih reprodukovanja svake novonastale reprodukcije, što rezultira potpunim iscrpljivanjem njihove reproduktivne moći.“ Autor svojim eksperimentnom jasno pokazuje da ponavljanjem (pod istim uslovima) moći reprodukcije slabe, da fotografije fotografija u nizu postupno dovode do iščezavanja same slike ili povratka belom papiru... Taj povratak Šijan shvata kao samoubistvo samog medija, jer šta je medij (kao posrednik, prenosnik) ako u njemu njegov predmet iščezava? Time, naravno, i on sam iščezava kao posrednik. Smrt slike je isto što i smrt medija.

Bodrijar je verovao da digitalna „slika sveta“ ne destruirati, ne uništava stvarnost, niti se, njom, stvarnost povlači u korist imaginarnog, već ona, samo, inauguriše ono hiperrealno, tj. stvarnije od stvarnog. Ipak, ostaje problem: koji model ponavljanja je prisutan u tako shvaćenoj stvarnosti? Sam Bodrijar je znao da je Isto isto što i smrt... Da li digitalna tehnologija čini mogućim slikovno ponavljanje bez samoubistva medija? Tehnologija je, bez sumnje, važna. Ali, u sudnoj instanci, nije reč o tehnologiji. Reč je o svim oblicima prizora, predstava, slika koje se ponavljaju. Nema tog savršenog medija, savršenog prenosnika koji može bez ostatka, bez mrlje ili kvarenja da prenese Isto od istog ka istom. Ako to ne može logika, onda to ne može ni digitalna tehnologija. Pa kakva je onda to hiperrealnost ukoliko bi ona bila podložna korupciji?

Operacija ponavljanja kojim komanduje isto moguća je samo uz svesno ili nesvesno apstrahovanje od rAzlike. Ta operacija je, pre ili kasnije, podložna povratku rAzlike. Ali, postoje dva načina povratka rAzlike. Prvi je nevoljan, tj. efekat kontrastiranoosti ili kontraindikacije. Tada se rAzlika individuiše kao taština i smrt ili, ako hoćete, kao sasvim drugo Istog. Drugi način povratka rAzlike je dobrovoljan: na mestu istog tražiti drugo, različito, novo. Pa ako ga nema, onda to drugo/novo valja izmišljati, stvarati, kreirati, rukovodeći se načelom uraznolićenja (diverzifikacije). Savremena umetnost je na bitan način obeležena načelom uraznolićenja. Zato njena *nepreglednost* nema „čisto“ mehanički karakter, već je uvek, u isti mah, učinak izvesne tvoračke disperzije.

Neizrecivo slike

Inferiornost slikanja i pisanja – Diskurzivna uslovnost umetnosti – Imenovanje: znak prisustva u jeziku – Paradoks neizrecivog – Arbitrarnost umetničkog dela – Strukturalni determinizam nema snagu apsoluta – Intervencija kao pozicija drugosti – Osigurani okvir i prestup – Priznanje i želja – Šum kljuna, a ptice nigde – Ukleta nesavremenost

Inferiornost slikanja i pisanja

U *Fedru* Platon nudi zanimljivu analogiju između slikarstva i pisma (pisanja). Kao što je slikarstvo (*zographia*) inferiorna u odnosu na život koji želi da naslika tako je i pismo (*graphe*) inferiorno u odnosu na živu reč. U čemu se sastoji ta inferiornost? – Naslikani likovi samo izgledaju kao žive figure, ali kad ih neko nešto pita oni ćute; isto važi i za pismo, budući da pisane reči ćute kada treba da se pojašne njihove tvrdnje, pošto „uvek govore jedno te isto“ (*Fedar*, 275 c 9). Ako se, sada, vratimo slikarstvu, videćemo da ono naslikano takođe govori jedno te isto i ne dopušta bliža razjašnjenja... Ali, zašto je loše to što slika/pismo nudi uvek, samo, jedno te isto? Zato što na taj način nedostaje nešto što bi, putem pojašnjenja i razjašnjenja, upotpunilo to *isto* nečim *drugim*. Naravno, postavlja se i pitanje: zašto su pismu i slici potrebna takva upotpunjavanja drugim? Platonov odgovor, videli smo, glasi: zato što *jedno te isto* pisma i slike ćuti kad ga nešto pitate. Upitnost nas, dakle, suočava sa odgovornošću za moguće odgovore. A Platon je ubeđen da umetnik kao i filozof ne bi smeo da izbegava tu vrstu odgovornosti. Ono što *ne može* da se uključi u režim upitnosti/odgovornosti nužno postaje – inferiorno. I u isti mah – *neodgovorno*. Zato je i smisao (ili:

značenje) tog *jednog te istog* (slike i pisma) nužno *sveden/inferioran* u odnosu na živi govor. Ali, živi govor i život su, opet, svedeni u odnosu na svet ideja. Slikarstvo i pismo su samo senke žive reči i života koji su senke koje baca svetlost sveta ideja. Vidimo, dakle, da postoji siromašan i nedovoljan identitet (koji nudi jedno te isto) i da, takođe, postoji onaj koji je ispunjen sadržajem, zasićen, bogat. Naprosto, postoji dobar i loš identitet. Penjući se od slike/pisma, preko žive reči/života, do sveta ideja, penjemo se od uvek-istog preko nečega drugog, sa bi stigli od onoga što je istovetno sa sobom ali tako da, sada, u isti mah, sadrži i svo bogatstvo razlikovanja. To je Platonova utopija *sveta kao sveta ideja*. Ona počiva na pretpostavci (aksiomu, načelu) po kojoj postoji nešto inferiorno i nešto superiorno, kao i uzlazna, dijalektička putanja kojom samo filozof koji misli može da stigne do najsuperiornijeg stanja, stanja koincidencije sa svetom ideja. Ujedno to je stanje koincidencije sa Istim ukoliko ono prevazilazi oskudnost svega što je ustanovljeno kao neupitno i neodgovorno, kao jedno-te-isto.

Nama je, u ovom trenutku, ta logocentrička, identitarna strategija zanimljiva zato što potiskuje drugačija tumačenja pozicije pisma/slike u kontekstu upitnosti. Po tim (potisnutim) tumačenjima, ni pismo ni slika nisu nužno zaustavljeni na nekom inferiornom stupnju, pošto za to nema uverljivog i *a priori* osiguranog razloga. Naime, slika ne nude uvek isti ili jedan te isti odgovor. Moguća su različita tumačenja, a to znači da *ista* slika često sugerise *druga* značenja i *drugi* smisao... Slika je inferiorna samo onda kada je u sebi samoj zakočena/zaustavljena, ali ona nije zakočena ili zaustavljena zato što je konstitucionalno inferiorna, zato što ne odgovara na pitanja koja joj postavljamo. U meri u kojoj je otvorena za različita tumačenja, ona daje različite odgovore na naša pitanja. Da li ćemo biti zadovoljni tim odgovorima? To nije pitanje samo za pismo i sliku. Jer, u upitnosti nikada nećemo *do kraja* biti zadovoljni bilo kojim tumačenjima... Ipak, to nezadovoljstvo nije razlog za osećanje inferiornosti, budući da

nema te upitnosti koja može na apsolutan (sistemiški, dogmatički itd.) način da se zadovolji. Takva *superiornost* je kako u filozofiji tako i u umetnosti – nemoguća. Nema enigmatičnog X koje oličava ispunjeni smisao ili samozadovoljeni identitet i koje, na taj način, čuva tajnu samoprisutne Istine/Istog. Njega pogotovu nema u umetnosti.

Ako je slika težila logocentričkom idealu, ako je htela da nađe filozofski mir u velikoj slici sveta, ona u tome nije uspela kao što, uostalom, ni sama filozofija nije uspela. Ni klasična ni moderna slika, u svom naumu da dostigne puni identitet (a ne tek puki, jedan te isti izgled), odnosno da kao slikarska slike ostvari jedinstvo (sklad, koherentnost, zajedničku dubinu, uzajamnu reflektovanost i prozirnost) sa slikom sveta, jednostavno – nije uspela. Zato je ona nužno bila svedena na to *jedno te isto* koje čuti! Slika čuti onda kada očekujemo da će nam reći Sve. Nikakve aksiološke mistifikacije, fetišizmi, rituali i aure u tom pogledu nisu mogle da donesu drukčije ili bolje rešenje. Čutnja slike je pouzdan znak da je ona iskusila u sebi logocentričku zatvorenost, tautološku nepokretnost, zaustavljenost!

Posle uzlazne (dijalektičke) putanje ka punom (logocentričkom) identitetu, svako ograničenje izgleda – jedno. Pa ipak, i pismo i umetnost i filozofija osuđeni su na „jadnu“ ograničenost koja znači život ili nadživljavanje u drugom, pomerenom, metaforičkom smislu... Čim zaboravimo na apsolut i aposlutnu poziciju, odmah vidimo kako se ta jedna ograničenost pretvara u neophodnu *razliku* između istog i drugog. Drugo nije puko drugobivstvo Istog. A ograničenost na *uvek isto* je nešto iza čega klizi svet prepun razno-raznih neistovetnosti sa sobom. Taj heterogeni svet je ono što su i filozofija i umetnost oduvek htele da uhvate u svoje interpretativne mreže i da ga, tu, pripitome. Ipak ta heterogenost je, ne samo za sliku nego i za sliku sveta, uvek bila i mogući podsticaj za re-kon-tekstualizaciju i nova tumačenja. U svetu u kojem je govor u isti mah i tumačenje, sama slika, ako ima šta da *kaže*, ne može da se zaustavi u priči i tumačenju. Heterogeni

svet nam ne nudi samo uvek druga tumačenja nego i nemoć tumačenja. Nemoć pred *sasvim drugim*. Nikakva semantika i hermeneutika ne mogu do kraja da apsolviraju taj problem, tu misteriju sasvim drugog. Logocentrizam je posebno nemoćan. Tako da se može reći da je *sasvim drugo* utemeljujuća nemoć platonizma/logocentrizma. Ta radikalna ne-prisutnost je nedostupna suprotnost svake semantičke ili spekulativne apropiacije putem slike sveta koja teži identifikaciji onoga što jeste. Kao granični pojam (ili: protiv-pojam), *sasvim drugo* je, ujedno, ono realno koje je u isti mah presimboličko, tj. nesvodivo na simboličku (ili: bilo kakvu) razmenu, na logiku poistovećenja/identiteta i slično. Sasvim drugo je uslov-mogućnosti-postojanja heterogenog sveta, sveta prožetog i nošenog neistovetnošću sa sobom i, prema tome, mogućnošću drugog/različitog.

Diskurzivna uslovnost umetnosti

Apstrakcija je htela da umetnost očisti ne samo od mitskog, biblijskog ili ideološkog jezika nego i od jezika uopšte. Prisustvo linija i boja na platnu predstavljalo je, za modernistu, rešenu zagonetku likovne umetnosti: konačno nađeni identitet slike. Takoreći, povampireni platonizma! U isti mah, to je trebalo da bude nedvosmislena potvrda kantovske samozakonitosti (autonomije) umetničkog dela. Eto zašto se verovalo da (specijalni) jezik linija i boja zapravo i nije jezik, budući da nema zajedničku dodirnu tačku, odnosno da ne interferira s doslovnim jezikom, jezikom u užem smislu. Iz tog razloga, dugo se verovali i da je prisustvo diskursa u likovnim pojavama nešto sporedno, ako ne i potpuno tuđe. Ali, specijalni jezik ne bi bio specijalan da to nije *u* (diferencijalnom) *odnosu* na (1) različite univerzalne jezike i (2) druge specijalne jezike. Zato i jezik linija i boja nije mogao da nema ambivalentan odnos prema *drugim* jezicima. Počev od imenovanja slike (kao *slike*) pa do ustanovljenja (ili: performativne ustanove) izvesnog (prećutnog ili ne) koncepta, manifesta, ideologije, strategije ili,

čak, filozofeme na koju se likovno delo oslanja, jezik se u modernoj likovnosti smatrao u isti mah i nužnim i nepotrebnim (tuđim, heterogenim) elementom. Danas je situacija drukčija. Naime, ideja *jezičkog obrta* u filozofiji pokrenula je razmišljanja koja su na kraju XX veka uticala čak i na staru filozofsku disciplinu koja se tradicionalno zvala *estetikom* ili (uže) *filozofijom umetnosti*... U stvari, najveći broj predrasuda, ne samo klasične nego i moderne umetnosti, počivao je na neshvaćenom odnosu između umetnosti i jezika. Ni klasična ni moderna paradigma nisu mogle da na ovo pitanje daju zadovoljavajući odgovor, naprosto zato što su događaj umetnosti videle kao nešto što se "u suštini" događa izvan jezika. Pa ipak, likovna (pa i vizuelna) umetnost data je uvek u (nekome) jeziku ili je posredovana jezikom, njegovom fikcionalnošću, njegovim tragovima. Bez uvida u tu uslovnost nije moguć ni uvid u granična pitanja savremene situacije likovne/vizuelne umetnosti.

Imenovanje: znak prisustva u jeziku

Čak i ako zanemarimo specifično likovni jezik linija i boja, videćemo da umetnost i na druge, naizgled *sporedne* načine učestvuje u jeziku. Recimo, *imenovanjem* jedne slike ne samo što se (a) identifikuje *neka* slika, nego se, ujedno, (b) identifikuje *nešto* kao *slika*, kao *likovni*, *umetnički* predmet i u isti mah daje se tumačenje, takoreći *ekspertiza* njenog neposrednog/predmetnog identiteta! *Lično* ime slike znak je njene (navodno) unikatne, neponovljive prirode. Ime stoji namesto stvari na koju se odnosi. Ali, ime slike kaže kako se slika zove i pri tom ne nudi odgovor na pitanje: »Šta je to?« ili: »Šta to predstavlja?« Zato ime nije dovoljno. Iz toga, zatim, sledi nužnost tumačenja koje nam govori da slika nije svodiva na svoj predmetni identitet, ma koliko on bio »unikatan«. U stvari, nužnost tumačenja nam govori da je identitet te, kao i svake druge slike, *fikcionalan*. Naravno, ima tumačenja koja ne znaju za tu neobičnu uslovnost po kojoj "svaki pojam nastaje poistovećenjem neistovetnog" (Niče: *Knjiga o filozofu*, III, par. 1). Niče želi da

nam kaže da pojam, svojom operacijom poistovećenja neistovetnog, u stvari, izmišlja identitet neke stvari, fikcionalno ga ustanovljuje. Svaki identitet je, dakle, *izvorno fikcionalan*. A to samo znači da je jezički formiran. Dobro razumevanje jezičke uslovnosti u kojoj se pojavljuju *identiteti* (logikom učvršćeni pojmovi) afirmiše nužnost dodatnog tumačenja. Naime, bar za umetnost, biti deo jezika ponajpre znači biti deo beskonačnog procesa uvek otvorenih, uvek novih interpretacija. Imenovanje slike je prva sugestija tumačenja koje nam govori da ta stvar nije samo ono što jeste, dakle, izvesna naslaga boje na prepariranom platnu, niti je samo osigurani identitet nego je, takođe, subjektivnost, samorefleksija i pomak smisla koji nas uvodi u mnogodimenzionalni horizont fikcionalnog jezika u kojem se, putem tumačenja, moramo »snaći«. Upravo zato što je »utemeljujuća« uslovnost slike *jezička*, što generalno uzev znači *fikcionalna*, iz toga sledi da je slika obeležena situacijom koja je nužno otvorena za moguća tumačenja.

Jedinstvenost/neponovljivost koju slika, za razliku od okružujućih, uniformnih predmeta, zadobija činom imenovanja, ima u jeziku dvostruki smisao: najpre, (1) ona svedoči da umetničko delo imenovanjem biva podvrgnuto izvesnoj proceduri "poistovećenja neistovetnog", tj. da stiže »identitet« i, zatim, (2) da u različitim, pre svega likovnim kontekstima taj identitet biva otvoren za rad neistovetnog, za vlastitu korekciju, de-sedimentaciju, za pomake u značenju i, zapravo, za uvek nova tumačenja. Nema slike bez imena već zato što nema slike bez opšteg imena *slika*, bez mogućnosti da se za neki objekt kaže: to je *slika*. Ili, recimo: to je delo koje pripada italijanskom manirizmu sredine šesnaestog veka... Isto važi i za instalaciju, performans itd. Ukratko, nema umetnosti bez *traga* koji je podložen tumačenjima... Imenovanje je uspostavljanje diferencijalnog statusa u polju ne samo jezika umetnosti nego i jezika uopšte. Ako nešto ne bi moglo da se (u likovnom jeziku) imenuje kao *instalacija*, onda bi ta »instalacija« bila samo hrpa *otpadaka* od datog, u skladu s načelom korisnosti uređenog sveta... Zato umetnost nužno, sa svim konsekvencama, učestvuje u je-

zičkoj fikcionalnosti koja nju (diferencijalno) *identifikuje* kao umetnost ili, u protivnom, ona nije *umetnost*, nema nikakvog dodira sa označiteljem *umetnost*. Sama identifikacija tu nije referencijalna fiksacija uz nešto *spolja dato*, što zatim garantuje čvrstu istovetnost sa sobom (ili: tautologičnost) raspoloživog identiteta. Identitet nečega kao *umetničkog* nije bezuslovna datost, već je nešto uslovno, tj. nešto (neki entitet) koji se kao takav (= identitet) uspostavlja uslovno, kroz diferencijalno uslovljenu ili su-određivanu identifikaciju. Pa ako neko naivno izjavi da nešto ipak može da bude umetnost bez obzira da li ima ili nema dodira s označiteljem *umetnost*, onda on ne primećuje da i sam upotrebljava tog označitelja, te da, zapravo, nudi jedan performativni čin imenovanja/identifikacije nečega kao *umetnost*, bez kojeg umetnost (*po sebi*) ne bi ni postojala. Naravno, sasvim drugo je pitanje da li takav čin ima snagu i da li će drugi u njega poverovati.

Zato što likovni jezik (slikara) vrši stalna tumačenja onoga čime se bavi, zato su i mogući sukobi tumačenja i posebno sukobi između likovnog i univerzalnog jezika, u čijoj *zajedničkoj* ravni se pojavljuju diskursi tipa likovne kritike, teorije, estetike itd. Likovna umetnost je umetnost viđenja, vizija. Ali, kao što ni jedno oko ne može da vidi samo sebe i pogotovu ne svoju slepu mrlji, tako ni bilo koje konkretno likovno delo, bez obzira na stupanj njegovog “suverenog” artizma, ne može da vidi samo sebe. Ono ne može da, unutar svog, specijalnog jezika, *bez ostatka* označi/imenuje sebe kao subjekta. Za taj gest potreban je uvek jedan drugi, u krajnjoj liniji univerzalni jezik. Pitanje je da li takav jezik uopšte i postoji! Da, on postoji i to je *savršeno fikcionalan* jezik. Univerzalnost je moguća kao takva samo po cenu da je u isti mah fikcionalnost! Reč je o jeziku koji, dakle, nije vezan za bilo koje privilegovano referencijalno ili reprezentativno polje, odnosno uz neko privilegovano označeno. Taj jezik je u stanju da *zamisli sve* i to pre nego što se to *zamišljeno* ili to *sve* u jeziku diferencira u nešto moguće ili nemoguće, istinito ili lažno, stvarano ili fikcionalno. Postoji izvor na jezička fikcionalnost koja objašnjava kako je uopšte moguć

ne samo fikcionalni (u užem smislu) nego i stvarnosni iskaz. A ta izvorna fikcionalnost se profiliše u prelazu iz jezika u govor, kada se u jeziku briše označitelj da bi se dalo ekskluzivno pravo označenom i svemu onom na šta označeno cilja, što nam hoće-reći.

Onog trenutka kada je likovno/vizuelno umetničko delo postalo konceptualno, kroz izričitu (jezičku) artikulaciju vlastite namere, tada ono preuzima na sebe vlastitu fikcionalnost, postaje za nju odgovorno. Samo imenovanje takvog umetničkog dela postaje manje-više izlišno, jer na njegovo mesto stupa *koncept* koji je rezultat fikcionalnog/jezičkog samotumačenja, a često i samodefinisanja. Ipak, problem je u tome što performativna, radna samorefleksija umetničkog dela, čak i ukoliko je konceptualna, nikada nije potpuno lišena pukotina. Ma koliko da je suverena, ona je uvek u isti mah i prozvana... A *uvek*, ovde znači: uvek iznova, uvek kroz ponavljanje kojim komanduje razlika. Nije moguće potpuno, suvereno ili hegemono gospodarenja artističkom fikcionalnošću. Uvek će neki novopridošli označitelj da pomeri Stvar umetničkog negde drugde, u neko još-ne ili više-ne.

Paradoks neizrecivog

Protiv teze o fikcionalnom jeziku i njegovom značaju za umetnost moguće je navesti tezu o neizrecivom! Ima, ne samo u likovnim nego i u poetskim delima nešto – neizrecivo. I to je, po pravilu, ono najbolje. Pa ako nečega takvog ima, ne znači li to da je ono najbolje u umetnosti, zapravo, izvan-jezičke prirode? Odgovor je: ne. Jer, *neizrecivo* nam svedoči samo o ograničenim moćima jezika. Neizrecivo je ono što nam je *na vrhu jezika*, a da se, ipak, ne da izreći... Jezik i njegova semantičko/semiotička funkcija u umetnosti, jednostavno, ima svoju granicu, svoja ograničenja, svoje rubove, ivice. Ali to, takođe, znači da je neizrecivo događaj, iako na rubu jezika, još uvek u njemu, kao njegov (jezički) paradoks, aporia, diseminacija, neidentitet i stalno izmicanje ili odgađanje smisla. Ne-

izrecivo, tajna (misterija) i neponovljivo su ideje koje funkcionišu *u jeziku* i *kroz jezik*, i zapravo, kroz njegovu *fikcionalnost*. Te ideje su sastavni deo važnih opozicija i napetosti koje konstituišu uzajamna posredovanja jezika i umetnosti. One ne svedoči o *dubljem* ontološkom ustrojstvu umetnosti nego o *prisutnosti* umetnosti u jeziku, kao i jezika u umetnosti. Ako u nekoj manifestaciji likovne umetnosti postoji tajna (recimo: *dubina, genialnost*) koja se (u epistemičkom smislu) ne može dosegnuti, koja je neizreciva, »božanska« itd., to ne dolazi otuda što je umetnost nekakva nedostupna onto-teološka spoljašnjost nego otuda što je jezik strukturiran kao ponavljanje, kao ponavljanje koje ne zna za misteriju *čiste* neposrednosti/neponovljivosti, ali zna za *ritualno* ponavljanje/slavljenje nečega kao neponovljivog!

Odnos umetnosti i jezika ne ide bez paradoksa koji su mogući samo kao jezički i, prema tome, u jeziku, kroz njegovu (izvornu) fikcionalnost. Sama paradoksalnost (bilo čega) svedoči o ograničenim (kako premalnim tako, možda, i prevelikim) moćima jezika, a ne o nekom izvan-jezičkom, transcendentnom, apsolutnom, idealnom i večnom biću (recimo: umetnosti) koje nam izmiče iz ruku. Logocentrička pretenzija po kojoj je moguće poistovećenje neistovetnog predstavlja, rekli bismo, prvi paradoks na kojem, zatim, počiva svaka posebna logocentrička misao, pa i filozofija, uključujući tu i "analitičku"! U jeziku ima granica preko kojih nije moguće preći, a one se ipak – prelaze. To je ključni paradoks jezika. Izvorna fikcionalnost jezika *dopušta* taj paradoks. Bez njega jezika ne bi ni bilo, a time ne bi bilo ni jezika umetnosti. Ali, naravno, ni tog paradoksa ne bi bilo da nema jezika. To ne znači da se paradoksi mogu izbeći jednostavnim napuštanjem jezika. Jezik nužno ispituje granice koje ga ograničavaju. Ako je *čutljivoj* likovnosti oduvek bilo važno ispitivanje sopstvenih granica i domašaja, onda odnos prema jeziku i za nju morao biti *zakonodavan*. Svaki *govor-o* je, po svom logičkom kodu, neka vrsta ponavljanja značenja stvari o kojoj se govori. Govor o neponovljivom je smislen/logičan samo ako, u njemu, ponavljanje ima oblik je-

dnog $a = a$. Neponovljivo je neponovljivo, a mi ga ipak ponavljamo kao neponovljivo. Taj paradoks još više važi za neizrecivo. Jer, neizrecivo mi izričemo *kao* neizrecivo. Nešto za nas ima značenje neizrecivog, tajne, misterije i, na taj način, postaje izrecivo, javno, demistifikovano... Paradoksalnost je uslov pod kojim je uopšte i moguć govor o *neponovljivom* i *neizrecivom* u umetnosti. U stvari, to je uslov pod kojim je umetnost jedino i moguća, i to od iskona do danas!

Fikcionalnost i arbitrarnost arta

Kantova teza o *slobodi* kao nezaobilaznom uslovu postojanja umetnosti (što je, ujedno, potvrda o nužnoj *autonomiji* umetnosti) ne stoji u opreci s tezom o prisutnosti umetničkog dela u jeziku. S rečju *sloboda* neophodno je, ipak, biti oprezan. Za poziciju koja polazi od jezika teza o slobodi je prihvatljiva ukoliko podrazumeva činjenicu da je jezik, u stvari, već-načinjeni raskid s prirodom i njenim determinizmom. Drugim rečima, jezik je kultura, budući da bez njega nema kulture, kao što ni bez kulture nema jezika/simbolizacije. Dakle, u tom jezičko/kulturalnom statusu umetnosti reč je, zapravo, o *slobodi-od naturalističkih referenci*. Ipak, ova teza o slobodi bi mogla i pogrešno da se shvati, kao afirmacija apsolutne slobode, odnosno kao metafizička priča o srvaranju *ex nihilo*. Jezik ipak ne nudi tu vrstu slobode. U njemu, sloboda-umetnosti-od naturalističkih referenci može i mora da se posmatra u *semiološkom* ključu, naravno, sve pod pretpostavkom da umetničko delo zaista jeste na prvom mestu *označiteljska* realnost kojom komandije *funkcija* i *fikcija* označavanja, a ne sâmo označavanje u svojoj semantičkoj, referencijalnoj ili denotacijskoj prozirnosti. U tom slučaju, sloboda kao *ratio essendi* umetničkog dela (*opusa*) polazila bi, zapravo, od onoga što je Ferdinand de Sosir nazvao *arbitrarnošću znaka*. Veza između označitelja i označenog je u (lingvističkom) znaku proizvoljna, a to, po Sosiru, znači da označitelj nema nikakvu prirodnu (recimo: kauzalnu) vezu u stvarnosti s onim što označava, odnosno da je negova veza sa

stvarnošću izmišljena/fikcionalna. Iz toga slede dva zaključka. *Prvo*, sintaksa umetničkog dela se ne odnosi prema samom tom delu kao (doslovna ili metaforička) “onomatopeja”, kao odraz jedne prirodne datosti. Zato čak i imenovanje, koje nije bezazlena stvar, performativno učestvuje u “građenju” te stvarnosti koju označava. Ako postoji izvesna “logična” (i u tom, a ne nekakvom naturalističkom, smislu *nužna*) veza između imena i imenovanog, onda ona potiče od ovog prvog, a ne obrnuto. Pri tom, moramo imati u vidu da načelo arbitarnosti (slobode-od naturalističkih referenci) znaka ne važi samo u lingvističkoj ravni. Iz toga sledi, *drugo*: to da je umetničko delo kao označiteljska realnost koja se konstituiše u ravni specijalnog (likovnog) jezika podjednako ustanovljeno (konstituisano) počev od načela *arbitrarnosti* i *fikcionalnosti*. U likovnom delu imamo odnos između vizije i viđenog (koji se tradicionalno određuje kao *re-prezentacija* ili *mimesis*). Međutim, taj odnos se profilise u skladu s načelom fikcionalnosti/arbitrarnosti znaka. U slučaju vizuelne umetnosti znak/označitelj bi bio vizija, tako da, u skladu s pomenutim načelom, vizija nije niti može biti naturalistički determinisana viđenim ili označenim... Svaki pokušaj naturalizma, realizma ili verizma je u vizuelnim umetnostima (u krajnjoj/jezičkoj instanci) – fikcionalan i arbitraran. I to nije sve, ali je ono *osnovno*.

Strukturalni determinizam nema snagu apsoluta

Izvorna fikcionalnost označiteljske pozicije umetnosti ne znači njenu punu, apsolutnu slobodu. Pored naturalističkog determinizma (koji smo upravo isključili), moguć je i strukturalni determinizam. On se u umetnosti, kulturi i svuda gde je na delu jezik (odnosno: tragovi njegovog posredovanja) ne može *a priori* isključiti, kako bi se, onda, zauzela pozicija stvaranja *ex nihilo*. Ipak, to ne znači da strukturalni determinizam ima snagu apsoluta. Naime, i sam strukturalizam je bio zarobljenik sopstvenih preteranih (ideoloških) ambicija. Kad su strukturalisti otkrili strukturalni determinizam i nad-determinizam, oni su po-

kušali da svoje otkriće apsolutizuju. Tako se ideji *arbitrarnosti znaka* kao *utemeljujućoj* za život znaka u društvenom životu nužno ponudilo jedno iskrivljeno tumačenje. Naime, u tom tumačenju arbitrarnost se posmatra kao pasivna konsekvenca strukturalne kauzalnosti, gde onda, naravno, nema ni minimalnog prostora za ispoljavanje stvarne slobode. Sloboda je, u najboljem slučaju, ideološki prozvana pojava (ili čak opsena). Nasuprot tom suviše suženom shvatanju arbitrarnosti znaka, u poststrukturalizmu se prihvatio jedan mnogo opušteniji, manje rigidni odnos između pasivnih i aktivnih momenata u artikulacijama jezika i pisma. Recimo, za dekonstrukciju, moguć je aktivan, intervenišući, čak inventivni ili produktivni momenat u artikulaciji jednog označiteljskog sleda. Ne poništavajući ulogu strukturalne determinacije, već samo ograničavajući njen dohmašaj, dekonstrukcija nalazi da je moguća intervencija, odnosno de-sedimentacija onoga što se u označiteljskoj praksi iz ovih ili onih razloga suviše fiksiralo ili sedimentiralo.

U umetnosti, sedimentirane vrednosti su one koje imaju iluziju da, takoreći, dodiruju večnost. Desedimentacija vraća te vrednosti njihovom izvornom, dakle, fikcionalnom statusu. Ipak, sedimentacija je »prirodna« posledica ponavljanja. Na granici ponavljanja iskrsava neponovljivo koje nije obeležje nekog Referenta tipa jednom-i-nikad-više nego je, pre, nešto što *izmiče* svakom referiranju kao uvođenju u lanac ponavljanja; to što izmiče to je mistično; pa ako se, u jeziku, stvori semantička konfiguracija tipa *genijalno*, *originalno*, *autentično*, *neponovljivo* (likovno delo), onda nije mistično *kako* ono tu jeste (pošto za to uvek ima nekih objašnjenja), nego *da* uopšte jeste. Ako je verovati Niče: "U mozgu je mnogo više nizova slika nego što se prilikom mišljenja koristi: intelekt brzo bira slične slike: izabrana slika opet proizvodi čitavo obilje slika: intelekt pak ponovo bira jednu od njih, itd. Svesno mišljenje je samo biranje među predstavama. Dug je put do apstrakcije" (v. *Knjiga o filozofu*, I, par. 48). Ali, koja su apstrahovanja potrebna da jedna re-prezentacija (= slika) postane u svojoj istovetnosti sa sobom – neponovljiva? Jedno je sigurno: neponovljivost je najviši kultno-ritual-

ni oblik sedimentacije: zaustavljeno vreme/večnost. Reč je, dakle, o vrhovnom uzoru koji ničemu ne služi, koji je instrumentalno neupotrebljiv, jer se kao takav ne može ponoviti, dostići ili prestići. Budući da su uzor koji je u suštini neponovljiv, ritualne/svete vrednosti, zapravo, i nisu nikakav uzor.

Intervencija kao pozicija drugosti

Vizuelna umetnost je dobar svedok dekonstruktivne *intervencije*. Jer ona je oduvek vršila ne samo sedimentacije nego i (spontane) de-sedimentacije kako vrednosti koje zatiče tako i onih koje sama stvara. Te procedure se događaju u njenom jeziku, njenoj označiteljskoj ravni i one nikada nisu jednoznačne. U jeziku-umetnosti postoji mnogoznačnost koja obeležava kako procedure sedimentacija tako i procedure de-sedimentacija. One se, najčešće, grupišu oko opozicije mrtvo/živo. De-sedimentacija ima, naravno, značenje oživljavanja, reinterpretacije, inovacije, dok sedimentacija podrazumeva inerciju, pasivno arhiviranje, mrtvo pamćenje. *Prvo* ima oslobađajuću ulogu, *drugo* teži da (konvencionalno) učvrsti već datu determinaciju. Sam gest de-sedimentacije ne bi uopšte bio moguć da nije obuhvaćen i nošen izvesnim projektom. To, na prvi pogled, deluje paradoksalno, ali dekonstruktivni umetnički gest ima jedan aktivni i afirmativni momenat koji ne može da se svede na vlastitu označiteljsku prisutnost/pozitivitet. Na svoje mesto u crkvi, muzeju, galeriji. On je, ujedno, izvestan akt smisla ili slobode, koji iskoračuje iz prisutnosti, koji sa sobom donosi prestup ili obećanje novih prestupa. U stvari, taj projekt uperen je protiv u istoriji već sedimentiranih, logocentrički prepariranih, spomeničkih projekata. Dekonstruktivna intervencija je projekt (tu reč uzimamo kao distinktivno obeležje *modernog*) koji teži de-sedimentaciji tradicionalno-modernih projekata!

Ako su, u umetnosti, postmoderne *ideje* i *tehnike* (gde se, navodno, ističu "citiranje" i "ponavljanje s razlikom") omogućile prostore u kojima su, doskora, privilegovano gospodarile

različite *avangarde*, obeležene verom u ideju ekskluzivne ili radikalne *inovacije*, onda se mora reći da su, u filozofiji, ključne postmodernističke ideje pristigle ne "u predvečerje" nego mnogo pre (tada se to nazivalo *poststrukturalizmom*), tako da su već krajem šezdesetih godina bile u svojim najvažnijim crtama na raspolaganju. (Derida je, naime, tokom šezdesetih svoje najvažnije spise – *La voix et le phénomène*, 1967., *De la grammatologie*, 1967., *L'écriture et la différence*, 1967, kao i tekstove iz *Marges de la philosophie*, 1972., – već objavio ; da i ne pominjemo Delaza i njegovo savršeno delo: *Différence et répétition*, 1968!) Danas se, međutim, pred filozofiju jezika/pisma/traga postavljaju *zadaci* stalnog re-definisanja onog aktivnog, intervenišućeg, oslobađajućeg, i u izvesnom smislu *etičkog* i *estetskog* momenta koji toj (postmodernoj, poststrukturalističkoj, dekonstruktivnoj) strategiji u kontekstu umetnosti nudi značenje nedovršivog projekta ili, što se svodi na isto, značenje *savremenosti* koja se, ovog puta, shvata kao *pozicija drugosti*.

Osigurani okvir i prestup

U protivljenje ili opoziciju svemu završenom, zaustavljenom, mrtvom, uvek se stavlja ono živo: pokretačko nezadovoljstvo, vitalni entuzijazam, vera u ponovno rođenje i život. Ma koliko bila usidrena u vlastitim sedimentacijama, umetnost se, pre ili kasnije, opredeljuje za život, za kretanje, ubrzanje, pa i preticanje. O samom preticanju moguće je govoriti na više načina. Jedan podrazumeva postojanje "izama", postulatno učvršćenih, manje ili više doslednih konvencija ili strategija koje prethode činu stvaranja i zarobljavaju ga. Drugi, takođe polazi od zadatog okvira, ali, pri tom, podrazumeva izvesnu (recimo: manirističku) nedoslednost koja implicira devijaciju, prestup, razlaz, iskakanje iz definisane strategije u kojoj se, ipak, radi. U ovom drugom slučaju iskorak izvan vlastitog/zadatog okvira doživljava se kao potvrda, ne toliko autonomije, koliko izvesne *prestupničke* igre kojoj je svaki okvir tesan, heteroman... Verujem da se za taj oblik prestupničkog (Bataj bi, ta-

kode, rekao: *suverenog*) upada u inovaciju – nasuprot disciplinovanih postulativnih izvedbi koje su, obično, svojstvene većini pripadnika nekog avangardnog kruga ili projekta (recimo: mentalnog i konceptualnog zasnivanja umetničkih operacija) – još jedino može reći da je *autentičan* (ako ta reč uopšte sme da se upotrebi). Ali, opredeljenje za prestupničku suverenost je pozicija koja ničim ne može da se *osigura*, pa ni retorikom autentičnosti ili originalnosti. Takvo osiguranje nije moguće čak ni u svetu koji je višestruko, sa svih strana osiguran.

Rečena uslovnost, u kojoj je prestup rizičan, ipak je ambivalentna. Ona ne samo što okružuje umetnost nego nju i kolonizuje, pacifikuje njenu buntovnu narav i nerv, normalizuje njenu transgresivnost. Prestup je najpodložniji toj vrsti *osiguranosti* onda kada, u stvari, i nije učinak suverene strategije ili igre nego slučajnosti i incidenta, impulsa i desetki, nagona i de-sublimacije. Naravno, ni u takvim okolnostima Stvar umetnosti nije nemoguća i bezvredna. Ona može da bude i simptom svoje prave uslovnosti ukoliko nikada nije *dovoljno dobro* osigurana. Iz te nesaglasnosti mogu da nastanu i inovativne procedure koje otvaraju mogućnost nove pobune, prestupa, suverenosti. Ipak, osiguranost je u stanju da uzvрати udarac, tako da i pobuna i prestup mogu da se rutinizuju i standardizuju. U tom slučaju ne bismo više imali radikalnu inovaciju nego nešto što može da se nazove *novim-kao-uvek*. Ili: konvencionalno novim. Sam proces u kojem se uobličuje i učvršćuje *ново-kao-uvek* nije ozbiljenje utopijske slobode, već je neumoljivo vezivanje uz (strukturnu) heteronomiju sveta, uz njegovu osiguranost. Konvencija je uvek (i) društvena. To je sloboda u granicama *osiguranog*. Modernost i moda stalno savlađuju inertnost sveta svojim odbijanjem, bez nade da će taj posao ikada valjano, do kraja obaviti. Jer, modernost i moda uvek teže da taj posao (odbijanja, negativne slobode, prestupa kao incidenta) dovrše u osiguranim okvirima. Da li umetnost uopšte i može da »trajno« iskoraci u ono drugo ili drugost, s one strane *osiguranog*?

Priznanje i želja

Kad se *priznanje* odnosi na umetničko delo, ono se uobličuje u pohvalu ili čestitanje, privatnu ili javnu saglasnost sa jednom visokom vrednošću. Za stvaraoца, to je neka vrsta nagrade. Priznanje je umetniku potrebno kao podsticaj za novu motivisanost, kao gorivo za nove poduhvate. Zato njemu iskrene čestitke, bar za trenutak, donose spokojstvo ili odsustvo smutnje (stari Grci bi rekli: *ataraksiju*). Ali, to je tako samo *za trenutak*. Želja za priznanjem i mirom-sa-sobom još uvek je *želja*, dakle, *nemir*! Filozofi su uočili taj *paradoks* koji podjednako nagrizi i iskustvo umetnika. Želeti iskorak iz *želje* – i dakle: mir duše, spokojstvo, priznanje, potvrdu, nagradu, čestitanje – takođe je jedna beskonačna i, zapravo, nezaustavljiva želja. Moderno umetničko iskustvo je u procepu između želje i priznanja. Ako priznanje, nagrada i čestitka re-prezentuju izvesnu *osiguranu* vrednost, onda se ta osiguranost pokazuje kao nedovoljna. To dolazi otuda što je u savremenosti i naročito u savremenoj umetnosti želja *razobručena*!

Bez sumnje, klasično shvatanje želje je bilo mnogo spokojnije. Po tom shvatanju, “želja je mišljenje budućeg dobra za koje priželjkujemo da je već prisutno i da nam je na dohvat” (Aristotel: *O duši*). Zato će klasični mislilac rado reći: “Mi želimo izvesnu stvar zato što nam izgleda dobra, više nego što nam izgleda dobra zato što je želimo: pranačelo je misao” (Aristotel: *Metafizika*). Nasuprot tome, danas mislilac, pa i umetnik, naprosto ne zna (pre čina stvaranja, čina slobode) šta je “dobro”. Zato on daje prednost želji. A to je uvideo već Spinoza, u nastupajućoj modernosti: “Žudnja /požuda/ je prohtev /nagon/, sa svešću o njemu samom. Iz ovoga, dakle, izlazi, da se mi ne trudimo, ne želimo, ne težimo niti žudimo za nečim zato što sudimo da je to dobro; nego, obrnuto, mi sudimo da je nešto dobro, zato što se trudimo oko njega, želimo ga, težimo i žudimo za njime” (Spinoza: *Etika*, III, 9, primedba). Mi, dakle, žudimo za umetničkim predmetom kao predmetom (ili: projektom) želje, a ne znanja. Zato taj predmet ni ne može biti

nikakvim znanjem *osiguran*. Što ne znači da mora biti *bez* znanja...

Šum kljuna, a ptice – nigde

Želja je nešto što se smešta na nužno paradoksalne granice jezika i umetnosti. Nikakvo priznanje ili potvrda visoke vrednosti neće uspeti da definitivno zaustavi ili eliminiše želju. Pa onda, naravno, ni samu želju za priznanjem, za zaustavljanjem želje, za njenim smirenjem ili zadovoljenjem. Nikada ni jedno priznanje neće biti dovoljno *dobro*! Za motivaciju umetnika loša stvar nije samo deficit čestitanja nego i suficit! Ako priznanja ima previše, stvaralac koji svoj poziv uzima za ozbiljno ubrzo će početi da sumnja u značaj priznanja i njihovu iskrenost. Naprotiv, ako dopusti sebi da se njima “uljuljka”, ako prestane da sumnja, ta situacija može da korumpira umetnikovu želju. A njegova želja nužno je profilisana kao prava žeđ u pustinji...

Hteo bih, u ovom trenutku, da navedem jednog pesnika: *Vidimo kavez, čujemo lepršanje. Opažamo nesumnjivi šum kljuna koji kljuca o rešetku. Ali, ptice – nigde.* Istrgnut iz konteksta, ovaj citat Mišoa (v. *U zemlji magije*) mogao bi da bude zamena (ili: nadoknada) za nemoguću (jer uvek iznova željenu?) definiciju umetnosti. Više od ičega što ljudi stvaraju, umetnost je obeležena – odsustvom, nigdinom. Ona je nalik ptici koje *nigde* nema. Pa ako se nešto nađe na njenom mestu, kao taj šum kljuna koji kljuca o rešetku, onda se i to, ubrzo, pokazuje nedovoljnim, pokazuje se kao nadoknada koja tek nagoveštava prisutnost umetnosti, ali je nikad ne potvrđuje do kraja. Uzaludna je težnja da se dostigne mir sa sobom. Uzaludna je svaka pohvala. Pticići će u kavezu biti tesno! Željena vrednost sastoji se u tome da nikada nije sasvim data, niti nam je na dohvatu ruke. Ona umetniku izmiče kao što Sizifu izmiče vrh brda... Zato je moguće samo kotrljanje kamena uz brdo ili niz brdo, ne i dostizanje konačnog cilja, jer su konačni ciljevi i spokojstvo u njima – nedostupni. Polemičko obeležje tog iskustva možda je ponajbolje formulisao Niče u *Tako je govorio Zaratustra* (odjeljak: *O samoprevazilaženju*): “Ma šta da stvorim i ma koliko da to volim – uskoro moram biti protivnik njemu i

mojoj ljubavi: tako hoće moja volja.” Ali, to što hoće/želi Zaratustrina volja (po Ničeju) ne važi samo za umetničko stvaranje nego i za čitav život. Jer umetnička želja je povezana sa svim drugim (egzistencijalnim, socijalnim) željama, mada je, ujedno, njima suprotstavljena, pošto je ustanovljena kao *želja nad željama*. Želja za umetničkim delom *odbija* sve (“profane”!) želje; odbija ih čak i kada su one nadmoćne; kao što ih i koristi u “umetničke svrhe” onda kada su *podobne* za instrumentalizaciju. U stvari, za umetnika želja je izvesno *bez* bez kojeg nema umetnosti. Jer to je, zapravo, ono *bez* koje se može naći u Kantovom određenju *umetnosti*. Želja umetnika je nošena tim *bez* svrhovitost-*bez*-svrhe koje ga nagoni da u isti mah stvara i raščinja, komponuje i de-komponuje, konstruiše i de-konstruiše vlastitu umetničku praksu.

Ukleta nesavremenost

Već time što se definiše kao fiktionalnost, jeziku uvek nešto nedostaje. Kao i želji. Taj nedostatak, nedostatnost je, ujedno, izvorna uslovnost logocentrizma. Ima nečega što nam je na vrhu jezika, a što, ipak, ostaje neizrečeno. Ne pomaže ni logika utemeljenja ili diskurs načela. Jer, da nema *neizrečenog*, ne bi bio moguć ni sam jezik. Jezik je takoreći grč neizrečenog. Zato njemu konstitucionalno nedostaje – opuštenost. Zato je i umetnost, koju izvorno (na početku, u samom njenom počelu) obeležava igra i opuštenost, ipak oblikovana kao neizrečeno i kao *uzaludna* želja, tendencija, težnja da se praznina popuni. I možda: da se u igri *pobedi*? Zaista, umetnost je dugo u svojoj istoriji bila žrtva „naivne“ logocentričke vere da praznina može da se (racionalno) popuni, da je moguće identifikovanje, poistovećenje neistovetnog, tako da, onda, dobijamo situaciju u kojoj, navodno, nema ničega što bi još moglo da nedostaje. Na mesto fikcije stupa prisutnost i samoprisutnost. Logos ili umni govor, sa svojim moćima definisanja, klasifikovanja, selektovanja i sređivanja, kao i sa svojom osiguranom/zbrinjavajućom centripetalnom težom, postavlja se

unapred kao rešena enigma svih nedoumica, izmaka, otklona i prestupa sa kojima se umetnost sudara ukoliko uopšte želi da bude umetnost, da izađe u susret neizrečenom i neizrecivom.

Drugom polovinom XX veka kriza logocentričkog zasnivanja umetnosti se zaoštrila. Time se definitivno uzdrmao klasično/moderni poredak likovnog u kojem je *reprezentativna* funkcija imala privilegovanu poziciju. Razmere te krize i njen smisao danas se mogu detektovati počev od pitanja koje smo u ovom spisu na više mesta postavljali i koje glasi: da li je slika još uopšte moguće? I kako? Jer, u aktuelnom sistemu umetnosti, slikarstvo je, čini se, izgubilo ne samo *privilegovano* mesto i *povlašćenu* ulogu (slike sveta) nego i mesto kao takvo. I pored povremenih insistiranja na „povratku slici“, sama slika (u tradicionalnom, doslovnom smislu) je postala, skoro – nemoguća. Odnosno: moguća još jedino kao trag, u arhivi.

Da li to znači da je sada ona – mrtva? Da ubuduće živimo u svetu bez slike ili u dobu (razdoblju) digitalne slike bez sveta? Ako je danas slika izgubila (tradicionalnu) funkciju slike sveta, odnosno funkciju re-prezentacije (bilo čega antecedentnog), da li to znači da nju sad obeležava samo još pogrebna seansa? Možda bi, ipak, moglo samo da se kaže da je mrtva *stara slika*... budući da u istoriji nije uspeła da dostigne svoju izvornu, identitarnu svrhu kojoj je težila. Možda je slika izgubila samo svoj, ionako umišljeni, izmišljeni, fiktionalni, logocentrički identitet? Odnosno: svoje *središte*. Da bi, ubuduće, diferencijalno bila umrežena u diferencijalne veze koje se uspostavljaju unutar jedne *slike bez sveta*. U tom slučaju, slom slike bi, ujedno, bio simbol ukupnog logocentričkog neuspeha. Sa stanovišta logosa i središta, svaka stvar koja je lišena prave svrhe/identiteta nužno biva depasirana, izmeštena, izlišna. Još gore, ona postaje simulakrum ili simulacija lišena izvornog: originala i originalnosti. Ali *šta ako slika nikada nije ni postojala*, ako je oduvek postojala *samo simulacija/simulakrum slike*? Po toj hipotezi, čitava istorija slikarstva nije drugo do *uzaludno traganje* slike za svojom pravim/izvornim likom, svojim Suštinom. I zapravo za

nedosežnim, neizrecivim koje se izriče kao identitet slike. To traganje je, danas, stiglo do svog Kraja, do definitivnog uvida u vlastitu uzaludnost... Reprezentativna funkcija u umetnosti, naravno, nije mrtva, ali ona više ne stoji u službi bilo kakve identitarne strategije, njen cilj nije uspostavljanje i učvršćivanje slike sveta. Naprotiv, funkcija reprezentacije se, sada, shvata kao instrument *arta* koji ne oponaša antecedentni identitet već zastupa razliku i neistovetnost. Time se umetnost, ujedno, privodi njenoj konstitucionalnoj nedorečenosti, njenoj ne samo nedovršenoj nego i nedovršivoj ciljnosti, ukratko, njenoj ukletoj nesavremenosti. Bez osetljivosti za taj (ničeanski) aspekt nesavremenosti, umetnost bi danas, svakako, bila *zaustavljena*, *suviše savremena*, *suviše dovoljna* samoj sebi.

Da li smo još moderni?

Renoviranje inovacije – Tegobe s krizom – Igra žmurke s modernošću – Otvaranje prema ne-mogućem

Renoviranje inovacije

Sredinom XX veka jedan teoretičar sklon levici ustvrdio je: Moderno ima svoje očiglednosti. Svuda, od umetnosti preko svakodnevnog života do politike moderno se nameće svima, sem kratkovidima i slepima! Štaviše – tvrdio je dalje taj teoretičar modernosti – kad čovek kaže: *moderno slikarstvo, moderna tehnika, moderna ljubav*, čini se da on zna šta je rekao i da veruje da je rekao sve!

Od tog doba do danas, bučni nastup modernog sveta i njegovih vrednosti dospeo je do svog sizifovskog vrhunca... Očiglednost tako ustanovljenih vrednosti ne samo da nije postala još očiglednija nego je, pre bi se reklo, izgubila oči za boje vlastitog (hipermodernog) sveta, boje koje su, i same, počele da blede... Ko bi se, sad, usudio da tvrdi kako u našem dobu ima bilo čega *očigledno modernog*? Ko bi sa sigurnošću mogao da potvrdi kako zna šta govori kada danas izgovara reč *moderno*? I ko bi još mogao biti siguran da je s njom, naprosto, rekao sve?

Pre bi se moralo reći da su vrednosti modernog sveta, kao i sam taj svet, ozbiljno uzdrmani. Zato je postala moguća dijagnoza poput ove: "Zapad hoće da nametne celom svetu, pod firmom univerzalnosti, ne svoje sopstvene vrednosti izbačene iz optica, nego upravo odsustvo vrednosti. Mi širokogrudo proповедamo pravo na različitost, ali u potaji neumitno radimo na stvaranju beskrvnog i jednoličnog sveta" (Jean Baudrillard: *Asserbisement occidental*, Libération, 3. 7. 1995). Ova dijagnoza dobrim delom pogađa i savremenu umetnost. Jer pogađa i ukupno kretanje kulture koja manje-više svuda zapada u kontrast-

hovitost, u suprotno od svojih očekivanja. Tehnološki poopštena inovativnost (produkcija novog), iako je najradikalnija za koju istorija čovečanstva zna, dovela je, krajem XX i početkom XXI veka (kao u nekoj igri šale) do – beskrvnog i jednoličnog sveta. Ne znači li to: do sveta dosade i učmalosti? Tog novog, a već starog i oronulog sveta koji je, na ovaj ili onaj način, oduvek bio protivnik zahuktale, dinamične modernosti? Nije li to, sada, svet postmodernih različitosti iza kojih se, u svari, krije beskrvna i monotona jednoličnost? I možda bi, čak, trebalo reći da je tu na delu jedna poopštena, globalizovana palanka?!

Pri tom, ostaju pitanja: kako je bilo moguće da moderni svet na tako brutalan način *raz-delotvori* (da li je ta reč dobra?) svoje mehanizme produkcije modernog, novog, inovativnog? Pri tom, rečeno raz-delotvorenje ne smemo da shvatimo kao jednostavnu negaciju. Budući da novo i dalje zadržava obeležje novog, samo što je to, sada, *novo-kao-uvek*. Odnosno: novo kao konvencija, kao ponavljanje novog. Novo kao vrtenje u krugu novog. Ili, ako hoćete, novo kao konfekcija novog. U svakom slučaju, postali smo umorno moderni. Postali smo, takoreći, ready-made moderni. Od modernog kretanja koje je uvek ukazivalo na vlastiti projekt ili pravac kretanja ostalo je još samo imenovanje modernog. I vidimo da je i ta vrsta imenovanja sada lišena snage, siline, napona, da je izlizana i pohabana, čak i kada se pojavljuje pod kapom svojih metonimija.

Dakle, inovacija, pošto je pripitomljena, uprosečena, standardizovana, nužno je izgubila značenje prestupa i preokračanja s one strane brda, izgubila je dodir sa zaista drugim i nemogućim. Razmena i komunikacija ne samo što nisu doveli do poopštavanja inovativnih energija nego su, pre, doveli do vlastitog vezivanja uz proširenu reprodukciju Istog, a na kraju i do hiperprodukcije i rasprodaje modernog. Na taj način je modernost konačno posustala, ako već nije i potpuno posmula. Ono pripitomljeno-novo ili novo-kao-uvek definitivno je ugrozilo u modernosti mesto s kojeg je moguća strukturalna opozicija svetlu Istog. Nema više mesta s kojeg je moguća pojava novog-novcatog ili novog kao *drugog, nemogućeg i nesamerljivog*. Ako je

Stvar zaista stigla dotle, onda se, time, nameće hitnost dovode-
nja u pitanje (ili: problematizovanja) samog koncepta *inovacije*.
Postaje nužno izvesno re-definisanje *uslova-mogućnosti* ino-
vativnog kretanja (modernosti), ukoliko je danas tako nešto još
uopšte moguće. Ukoliko se nismo do te mere zaglibili u be-
skrvno-novo da iz toga više povratka nema.

Tegobe s krizom

Svedoci smo činjenice da je bilo mnogih, najčešće bez-
uspešnih pokušaja *povratka moderni*. Recimo, u likovnoj ume-
tnosti u poslednjoj deceniji XX veka zabeležen je markantan
pokušaj obnove (nedovršenog?) projekta moderne, obnove u
obliku priče o *moderni posle postmoderne* i *drugoj moderni*.
Ipak, tu je samo reč o simptomima. O simptomima – čega? Za-
celo: izvesnog oboljenja koje se, samim tim simptomima, ne
prevladava nego tek – nagoveštava. Nekim teoretičarima su ta-
kvi simptomi dobar povod da još jednom uzdignu uzdrmanu
tezu o modernosti i njenoj sposobnosti da preuzme na sebe sta-
ru, metafizičku (i, naravno, uvek holističku) priču o prvom i
poslednjem, *arheu* i *telosu*, pomoću kojih se Istina profiliše kao
Celina... Ali, to shvatanje modernosti je, čini se, i samo deo bo-
lesti!

Nešto mekše i prihvatljivije tumačenje moguće obnove
moderne pošlo bi od pretpostavke da mi (i danas) živimo unutar
moderne iz koje, u stvari, nismo izašli. Niti možemo da izađe-
mo. Pa ako je izlaz ipak moguć, on je moguć samo na način
povratka varvarstvu koji se, srećom *još* (ova rezerva je apsolu-
tno neophodna) nije dogodio, ali čija je pretnja (recimo: nukle-
arne kataklizme) realna. Sve nam, dakle, na izravan ili okolišan
način potvrđuje tezu da je povratak modernosti neminovan...
Tako onda postoji pravilo koje glasi: kad smo jednom u moder-
nost ušli, više nećemo iz nje lako izaći! Nije li kriza modernosti,
u stvari, rezultat njenog stalnog *redefinisanja*. Po toj hipotezi te-
gobna razdoblja (ili: razdoblja pometnje) koja su oduvek pratila
modernost uvek su, samo, razdoblja *re-vizije* (ili: drugačijeg

viđenja) moderne, te u izvesnom smislu predstavljaju različite kulturno-duhovne težnje da se moderna, na okolišan/drugi način, ponovo uspostavi u svom punom važenju... Kriza, dakle, ne bi značila kraj nego, pre, novi (ili: obnovljeni) početak.

Po tom tumačenju reklo bi se da je povratak moderne invencije legitiman isto onako kao što su legitimna i uvek nova dovođenja u pitanje. Taj momenat je, bez sumnje, važan: rečena dovođenja u pitanje ne vode samom uništenju stvari koja se dovodi u pitanje. Zato dovođenje u pitanje ne znači, bar ne nužno, kraj ili smrt bilo čega. Sporna su samo *krajnja* (= eshatološka ili apokaliptička) tumačenja krize i, u stvari, tumačenja koja stvarne probleme modernosti, njenog posustajanja, posrtanja i obnove, povratka, ostavljaju – nedirnutim. Da li u tom ključu treba tražiti rešenje za današnji problem *modernog* ukoliko kruži u zatvorenom krugu Istog ili novog-kao-uvek?

Nije sporno to da je modernost oduvek htela da se redefiniše, da podvrgne re-viziji svoje prethodne vizije i domašaje. Ipak, tu postoji jedan problem. Samo tumačenje dinamike kriza/moderna može da postane suviše rutinsko i jednoznačno. Problem s tim tumačenjem je u tome što ono, iako može da iskazuje osetljivost za događaj savremene pometnje i krize modernog, ipak lako može da previdi *ambivalentnost* (ili: *ambigvitetnost*, kako bi rekao Merlo-Ponti) tog događaja. Naime, sadašnja kriza moderne, mada u sebi čuva dileme prošlosti, ipak je drugačija i, čini se, ozbiljnija od svih prethodnih kriza! To jeste kriza definisanja i re-definisanja, ali, ujedno, to je kriza jalo-vosti čitavog tog postupka! Naime, uvek obnavljana (spasonosna) invencija modernog (a zapravo: njegova proširena reprodukcija) sada se na radikalna način sudara s problemom svoje beskrvnosti!

Rekli bismo, dakle, da modernost (ili: skup projekata koji nju nose) danas ima dvostruki problem s krizom. Ona bi htela da »razume« krizu, ali sama po sebi ona već jeste *kriza*. To znači da je i moderno razumevanje krize *u – krizi*. Nećemo reći ništa novo ako kažemo da su moderna produkcija i razmena od-uvek bili mogući samo zato što su stalno bili dovođeni-u-krizu,

krizu starih, prevaziđenih vrednosti i dovodeći, pre svega, putem kritičkog dešifrovanja, tumačenja ili pojmovnog razdelotvorenja, pa ako hoćete i prevrednovanja svih vrednosti. Ali takav koncept *modernosti-krize* (starog sveta) sada i sam zapada u krizu (i sam postaje deo starog sveta?). Ova *poslednja* kriza može uvek da poprimi izgled *destrukcije* ili *krize-destrukcije* koja nagoveštava ne samo kraj (ili smrt) jednog oblika modernosti nego i modernosti kao takve! Pa ipak, takva smrt je nešto, strogo uzev, nemoguće, to jest moguće samo u apokaliptičkoj zamisli sveopšte propasti. Zato za našu sadašnju modernost najveći problem nije suočavanje s pričom o kraju/smrti koliko suočavanje s problemom nadživljavanja i ponovnog početka!

Igra žmurke s modernošću

Danas o inovaciji možemo da sudimo jedino kroz iskorak iz njene nihilističke, tanatološke faze. Ali, to je iskorak – u kom pravcu? Da li u pravcu nečega što će se, još uvek, nazivati *novim* (u *tradicionalnom*, *starom* smislu)? U različitim kulturnim razdobljima često se dešavalo da reč, koja izaziva previše problema i nelagoda, iz rečnika tekućih diskurzivnih konvencija biva jednostavno izbrisana. Nije li, onda, najumesnije da, danas, reči kao što su *ново*, *moderno* i *modernost* jednostavno – izbrišemo? Ali, brisanje termina nikada nije bezazlena stvar. Ono, neki put, liči na egzorcizam koji se ritualno ponavlja. Pa budući da je sličan mehanizam i danas aktuelan, jedan autor je zato s pravom tvrdio: "Unutar amebne homogenosti trijumfalističkog globalnog kapitalizma, od koga se ne može pobeći, onima koji bi pružali otpor, ili barem pokušali da ukažu na alternative, ironično bi prišli nekada odbačene termine" (v. odrednicu "Lepo", Ivana Gaskela u zborniku: *Kritički termini istorije umetnosti*, Svetovi, 2004. god.). Nije li sadašnja proširena re-produkcija Istog (= kapitala) postala, u globalnim razmerama, faktor autoritarnog potiskivanja svake (*druge*) modernosti/inovacije? Najaktuelniji (= onaj koji prednjači u borbi za primat) i, u isti mah, *globalni* umetnički *mainstream* podlozan je toj istoj vrsti iro-

ničnog prišivanja odbačenih termina. To je *politički* instrument (mada funkcioniše u kulturi, odnosno u kulturnoj politici) odbacivanja *nepoželjnog*. No, kada je u pitanju sam termin *moderno* ili njegovi sinonimi i metonimije, onda je moguće govoriti o ambivalentnosti unutar koje se taj termin naizmenično potiskuje, odbacuje (retorika smrti, kraja itd.) i čuva (ili čak: uzurpira), naravno, na prikriven, neeksplicitan način, u dobro osiguranom (u ekonomski moćnim institucijama kulture) *mainstream* kretanju. Što je, bez sumnje, izraz nerazrešenih aporija same modernosti kao krize.

Mi, u stvari, imamo jednu pritvornu inovaciju koja svoju obavezujuću (navodno *univerzalnu*) vrednosnu *politiku* sprovodi tvrdeći, pri tom, da je reč o spontanom procesu, da u tome nema nikakvog *projekta*, te da, prema tome, to i nije nikakva politika, i pogotovu ne politika prisile na ustanovljenje jednog beskrvnog i jednoličnog sveta. Naprotiv, reći će se da je to politika koja širokogrudo propoveda pravo na različitost, i da je deo te propovedi i sama priča o *kraju* novog i modernog, budući da je moderna uvek bila previše nalogodavna propoved, dakle, oktroisana priča i projekt. Zato artistički *mainstream* danas kritiku smatra izlišnom, sem ako ona na okolišan, pritvoran način, u stvari, stabilizuje dati poredak. U praksi se pokazuje da bi ideja o *artu* koji je *lišen* kritičke pretenzije (i koji, samo, narcisoidno veliča svoju razliku, nesamerljivost i nesvodivost) takođe u potaji radila na stvaranju beskrvnog i jednoličnog sveta! Ali, kako je to moguće?

Danas ovaj posvetovljeni, dizajnirani i uprosečeni modernizam postoji kao *hegemon* koji je po svojim manirima, u stvari, *meka* izvedba *tvrdog* projekta. Ili, ako hoćete: meka, liberalna legitimacija beskrvnosti. Norma je tu skrivena iza realnosti, realnosti koja se ne deklarise kao tvrdi projekt/norma zato što propoveda smrt/potiskivanje svake kritičke refleksije i strategije (u jednini ili množini). Taj prikriveno-politički promovisani ili »odozgo« vođeni globalizam bez sumnje ne podrazumeva nikakav raskid s modernim holizmom, već podrazumeva, pre, njegovo dovršenje. Naravno, on više ne može da se prihvati

kao *blanko legitimno* vođenje. Ali, treba reći i to da aktuelno igranje žmurke s modernošću nije ni načeto kritikom, a kamoli uspešno dešifrovano. Tamo gde su perspektive zamagljene, tu se zadatak inventivnog i inovativnog iskoraka iz krize-modernog prekriva velovima mistifikacija i otpora, pa se, kao alternative, nude samo globalizam *odozgo* ili tradicionalizam *odozdo*!

Eto zašto je danas neophodno, na prvom mestu, kritički dešifrovati zvaničnu (*neoliberalnu*) verziju aktuelne žmurke s modernošću, koja glasi: posvetovljenje (mondijalizacija) se odvija spontano, bez globalnog projekta, bez holizma, bez eshatologije i teodiceje. Po tom shvatanju, *sama sebi dovoljna, esteti-zovana* (da ne kažemo naparfirmisana), *ready-made* stvarnost više nije profilisana kao modernost, jer nema u sebi (noseći) projekt, jer je, naprosto, spontani proces... I zaista, to deluje uverljivo u odnosu na prethodno razdoblje modernosti, čiji univerzalizam je bio tvrdo jednouman i holistički. Ipak, problem je u tome što ova pritvorna modernost, koja se zaklinje da to nije, u stvari u sebi nosi ogroman (možda čak totalitaran!) potencijal jednoumlja i holizma. Iz toga ne sledi da je pred-moderni tradicionalizam još uvek smislena alternativa.

Kriza modernizma je, ponajpre, kriza pogrešnih alternativa. »Dok sunce modernizma polako zalazi, preko polja umetnosti se sve više proteže dvostruka senka robe. Postmodernizam je naučio da voli robu, da je prihvati i kao temu i kao uslov, i to sa poletom koji odaje dublju zebnju. Pošto su na stranu stavljene navodni asketizam i strogo ozbiljni elitizam modernizma, postmoderni posmatrač može bez osećaja krivice da uživa u estetici i novcu. Zadovoljenje koje je modernizam odlagao postalo je slobodno dostupno širom robne kulture.« (v. u *Kritički termini istorije umetnosti*, tekst Pol Vuda: *Roba*). Treba uočiti da lagano zalaženje sunca modernizma nije koincidiralo samo s pojavom postmodernizma nego i sa nastupom, osamdesetih, neoliberalne globalizacije koja je, u našem vremenu, doslovno »proćerdala« svoje kredite... Entuzijazam s kojim je prihvaćena uloga robe u umetnosti, s kojim je, takoreći, *prizivan njen fetišizam*, ipak nije mogao, i naročito ne danas, posle neoli-

beralnog sloma, da sakrije »dublju zebnju« koja se iza toga krije. U svakom slučaju, svođenje umetnikovog »asketizma« (= autonomije) i elitizma (= visokih inovativnih vrednosti) na ravan prometne (razmenske) vrednosti proizvelo je pre defetizaciju umetnosti nego bilo nekakav doprinos opštem tržišnom fetišizmu. Pri tom naravno, kao i uvek, najbolju prođu su imale/imaju različite vrste *kič* umetnosti. Tako da je zadovoljenje o kojem govori Pol Vud pretežno, ipak, zadovoljenje u kiču, u niskim likovno-vizuelnim vrednostima. Nastupajuće vreme nam govori da umetnost mora da za sebe nađe nove, alternativne prostore, prostore ne samo s one strane robnog redukcionizma (i najčešće: slikarskog kiča) nego i s one strane institucionalizovanih ideologija koje u domenu kulture otvoreno ili prikriveno zastupaju grandomansku logiku neoliberalnog *mainstreama* ili, što se svodi na isto, logiku Imperije.

Na fonu otpora *mainstream* kretanju čiji ideal nije toliko virtuelna koliko *funkcionalna* realnost, trebalo bi da može da se otvori (jer se još nije otvorila!) perspektiva jednog drugačijeg modela, modela ne-beskrvne, ne-jednolične, samoj sebi ne-identične i nikakvim *mainstream*-om ne-svedene i ne-uramljene, ukratko, *druge* modernosti. U *artu*, bar, to je alternativa koju na sebe preuzimaju pojedinci, ali pojedinci koji, iako se postavljaju izvan uklapanja u *mainstream* kretanje, izvan beskrvne jednoličnosti (i prividne različitosti), ipak postaju zakonodavci jednog duhovno obavezujućeg projekta. Neko bi takvo kretanje u kulturi mogao, s pravom, da nazove *globalizacijom odozdo*, ali i *procesom na čije plodove se čeka*. Da li je takvo (rekli bismo: *drugo*) *posvetovljenje* spojivo s jednim re-vitalizovanim konceptom *novog*?

Jedno je sigurno: tu gde imamo stalni-upad-u-krizu inovacije (bilo da je ta kriza globalna ili lokalna), tu različiti oblici raz-uveravanja u pogledu projekata koji su zapali u krizu, ne mogu da unište sam koncept *modernog* ukoliko on podrazumeva praktičnu sposobnost uspostavljanja izvesnih *naloga novog*. Dakle, kraj prisile na moderno, koja (prisila) ne nalazi uporište u *umu* nego u institucionalnoj *sili* (odnosno: u *najmoćnijim*

institucijama) i za koju se, na kraju, uvek pokazuje da nije u stanju da sprovede program *oslobađanja razlika*, ne može da znači i kraj svakog projekta i naročito ne kraj slobodne (politički to znači: liberalne, ali samo ako je u isti mah i demokratska) procedure u kojoj se uspostavljaju oslobađajući projekti.

Otvaranje prema ne-mogućem

Projekt nije nikad čisto personalna (sem po poreklu) već je uvek i interpersonalna i, zapravo, politička Stvar. Zato su i same ideje novog i modernog, takođe, *političke* ideje. Nema novog bez izvesne (kulturne) politike novog. Pa ako neko i dalje zagovora kraj *modernosti* i obustavu *projektovanja istorije*, on se, time, u stvari, zalaže za jednu istoriju bez *političkog*, odnosno za ideju *radikalne depolitizacije* Zemlje, a time, naravno, i za depolitizaciju (dez-angažovanje) kulture, umetnosti, pa ako hoćete i filozofije! To podrazumeva postojanje kulturne politike čija jedina propoved glasi: molim vas samo *bez politike*! Naravno, to je moguće tek na pritvoran način, unutar kvazi liberalnog shvatanja politike koja se deklarise kao *ne-politika*, dok je u stvari politika protiv politike ili, još bolje, politika protiv drugih politika. Što zapravo znači da je rafinirani oblik *uzurpacije političkog*.

Ukoliko mi iz modernosti, kao izvesnog projekta koji nas »vodi«, ipak, ne možemo da pobegnemo, onda je to zato što nam se ta »ukleta« uslovnost uvek nameće kao *nova*. Ako se hegemoni *mainstream*, kao proizvodno načelo beskrvnosti, danas potvrđuje kao dovršenje jednog holističkog projekta, sa obavezujućim ljudskim i svim ostalim pravima, onda je u tom kontekstu obnova moguća samo kao obnova drugog ili neistovetnog. Obnova modernog se neće dogoditi ukoliko se ne dogodi i kritičko dešifrovanje priče o smrti/kraju moderne, u svim njenim aspektima i posebno onim *privitvornim*. Smisljena alternativa hegemonij depolitizaciji nije (1) povratak na tradiciju bez modernosti, niti je (2) obnova holističke i jednogumne modernost. Ako tu, ipak, ima nečega za obnovu, onda valja reći da

obnova ne znači puko ponavljanje i naročito ne ponavljanje kojim komanduje neka istrošena figura prošlosti. Iz ideje *novog* treba izbaciti ideju *novog-kao-uvek!* Ili: konvencionalno i beskrvno *novog*. To zatim podrazumeva autohtoni i autonomni upad u inovaciju shvaćenu kao *drugu* inovaciju i, prema tome, shvaćenu kao *prestup* i *iskorak* iz beskrvnosti.

Jednom revitalizovanom konceptu *inovacije* potreban je, kao svojevrsna struktura-dočeka, i jedan revitalizovani koncept *kritike*. Pre svega kritike institucija. Taj koncept bi morao da može da izađe na kraj s politikom-bez-politike koja objavljuje navodni kraj modernog, a zapravo ideju projekta i modernosti, na pritvoran način – uzurpira. Potrebna je kritika koja, ne samo što ne bi bila jednomna i dogmatična (što znači da bi se oslobodila tradicionalnog *holističkog* koncepta moderne), nego ne bi bila ni destruktivna (ne bi bila kritika koja protivureči, negira i poništava), jer bi njeno rastvaranje, raščinjavanje i razdelotvorenje ustanovljenih dogmi, u stvari, bilo samo efekat izvesnog raz-uveravanja.

Zadatak evropske duhovnosti nalaže, tvrdi Derida, da se, između ostalog, »neguje vrlina kritike, ideja i tradicija kritike, ali i da se, s one strane kritike i upitanosti, ova vrlina podvrgne dekonstruktivnoj genealogiji koja je promišlja i pravazilazi, a ne blati« (v. *Drugi pravac*, Bgd., 1995. god., str. 38). Zato savremena raz-uveravajuća kritika, koja već nosi u sebi učinak dekonstruktivne genealogije, smatra poželjnim da se *modernom* vrate (uvek prolazne) očiglednosti, dakle, oči i boje, koje, međutim, ne bi mogle da se usidre u institucionalno vođenom *mainstream* kretanju ili u konformizmu novog koje je dobro ideološki vođeno, koje je *novo-kao-poželjno*. Ideja *povratka* će, još neko vreme, biti samo rezervna ideja i rezervna mogućnost. A mi ćemo i dalje biti dužni da na njoj konceptualno radimo u skladu s odgovornošću koju (*deridijanski*) shvatamo kao *odgovornost pred nemogućim!*

Ako je danas uopšte moguće reći za nešto da je novo, to je moguće pod uslovom da tom procenom ne upravlja nalog identiteta nego, upravo, ono što je u svakom identitetu ne-iden-

tično i, zapravo, ne-moguće. Pa budući da se ispod postojećih beskrvnih i jednoličnih kretanja koja samo simuliraju različitost i pravo na različitost, u stvari, potiskuju razlika i neidentično, onda raz-uveravajuća kritika nema tu šta da destruiira, pa se njen posao sastoji u tom da razobliči tu *imperijalnu* logiku (imam u vidu Hardtovu i Negrijevu knjigu) koja danas upravlja globalnim kretanjem u svim domenima, pa i u domenu umetnosti.

Ako je, dakle, moguće vratiti modernosti njene očiglednosti i ako je nju moguće odagnati iz polja destrukcije, onda je to moguće samo povratkom onome što je u njoj (njenom pojmu) *rad osobenog*, onome što je u modernosti zaista moderno *odozdo*, a to je pobuna i otvaranje prema dugom, ne-mogućem. Nije reč o tome da se modernost usidri u bilo kakvom identitetu, pošto ona može i mora uvek da u sebi bude druga ili, kako bi Derida rekao – rAzličita. Danas je problem u tome što je modernost skliznula u nešto drugo od sebe same, što je postala apologetska, a ne kritička, što je u sebi oživela identitarnu, homogenizujuću, beskrvnu, jednoličnu i u tom smislu globalističku logiku, dok se kontra-logika postmodernih razlika raspršila kao pena na morskom žalu...

Ključno pitanje – šta je danas moderno? – trebalo bi preformulisati u pitanje: šta je to što se danas *hoće* kao moderno? Jer ne sumnjamo u to da je potrebno, ponajpre, modernost vratiti toj volji za nju samu! Volji za hod napred, ispred, ka novom i drugom. Tom stanju u kome moderno *hoće* samo sebe. Ova reč *hoće*, po onome što ona *hoće reći*, po tome šta znači i, dakle, po svojoj implicitnoj voluntarističkoj metafizici, nagoveštava, ovde, činjenicu da moderno u svom samorazumevanju (samorefleksiji) sadrži jedan neizbrisiv performativni aspekt. Taj aspekt je neizbrisiv, ali ne kao tematizovana metafizika, nego kao instrument (jer drugog nema) uperen protiv metafizičkog *zaustavljanja* pojma *modernosti*. Sada smo svedoci činjenice da voljni/performativni momenat može da se izgubi. I zaista, danas se taj aspekt, u mnogome, izgubio/zagubio, da bi na njegovo mesto došlo ono što je u aktuelnoj modernosti upravo beskrvno-metafizičko. Kao da novo više nema nikakvu

(pa ni performativnu) snagu. Pri tom, valja reći da je povratak inovacije, naročito ako njom komanduje ono *drugo*, moguće! Što samo potvrđuje tezu: jedanput moguće, moderno je – kao filozofija primata praktičnog, delatnog i, zapravo, slobode – uvek iznova moguće. Jer, naprosto, slobode, čak i kada je privilegovana, nikad nema dovoljno! Emancipacija je proces koji dodiruje nemoguće. Ponavljanjem novog/modernog ubuduće, s one strane novog-kao-uvek, upravlja jedno deridijansko *ne-moguće*... Tako da je povratak tom *ne-mogućem*, danas, u dosluhu s onim *najmodernijim*, kao jedinim izvorom ili mestom *očiglednosti* novog/modernog, te očiglednosti u kojoj se, očigledno, još ništa ne vidi! Za ne-moguće, kao i za ne-moguću modernost potrebna je, danas, više nego ikad – strpljivost.

Hijatus modernog i postmodernog?

Umetnost: opijum za narod – Nedovršivi projekt – Decentrirana modernost – Važno je ne uobraziti se

Umetnost: opijum za narod

Opozicija između slike i vizuelnih umetnosti izvan slike danas se, često, prikazuje kao raskol između modernog i postmodernog. I to tako kao da je slika na strani moderne uobrazilje, dok su instalacije, performansi i digitalni art na strani postmoderne nepreglednosti. Iako je, mora se priznati, prilično pojednostavljena, takva slika nije sasvim bez osnova. Naravno, uvek postoje i treći, »praktičari«, koji će reći: treba raditi i ćutati. To je, uostalom, stara navika klasične i moderne umetnosti. Reč je o stanovištu koje nam kaže: »spekulativne« dileme se moraju po svaku cenu ostaviti po strani. Umetnost je raskrstila s *estetikom*, zar ne?! Krupna pitanja o moderni i postmoderni više nemaju i nikad nisu ni imala ničeg relevantnog za savremenu umetničku situaciju. Po toj logici, raskol između *slike* i svekolike *umetnosti-izvan-slike* bi bio, takođe, bespredmetan. Čak i pitanje o smrti slike bi bilo izlišno. Naprosto: treba raditi (ili: stvarati)... pa šta bude...

Ipak, autor ovog spisa veruje da je takav *practicizam* samo zabijanje glave u pesak. Svaki umetnik, dostojan svog poziva, mora, bar intuitivno, da promišlja vlastitu (artističku) *uslovnost*. A senka moderno-postmodernog spora kao rđava svest pada na aktuelno stanje umetnosti, bez obzira što bi se, na prvi pogled, reklo da je to stanje opsednuto i nekim drugim senkama... Pa ako zagonetka nije rešena, onda moramo da se vratimo na njen početak, odnosno na samo pitanje o modernosti. Je-

dno je sigurno, modernost je razrešenje svojih teškoća i protivurečnosti uvek *projektovala* kroz izvestan umirujući identitet, dakle, počev od (eksplicitne ili implicitne) pretpostavke da je um jedan i da postoji samo jedna-jedina Istina. Po jednom savremenom autoru moderna umetnost je zapravo bila zamena za (monoteističku) religiju, a to je više nego očigledno, recimo, kod Mondriana ili Rothka. Zato nas je ona razočarala, kaže taj autor, tako da sada postoji »opšte prihvaćeno mišljenje da umetnička veličina nije vredna strašne ljudske žrtve potrebne da bi se ona postigla. Tako stvari stoje. Ipak bilo bi više nego šteta dopustiti da naš današnji razumljivi cinizam postane retroaktivan, da omalovažava velika dostignuća stvorena u zadnjoj plimi umetničke vere...« (v. *Hijatusi modernizma i postmodernizma*, Novi Sad, 2001., str. 169).

Ovo shvatanje o modernom kretanju kao zameni za religiju bilo je logocentrički impuls koji je obeležio i parcijalno i globalno kretanje (nastupajuće) modernosti. Zaista, bar u prvom mah, modernost nije raskrstila sa starim logocentrizmom nego se, pre, prekrstila na logocentrički način! Ali, razrešenje protivurečja počev od (jedne-jedine) Istine uvek je donosilo višak nasilja. Recimo, u filozofiji to nasilje se manifestovalo počev od istine koja je ili *sinteza* (Hegel) ili neumitna, jednoznačna istorijsko-eshatološka *pravda* (marksizam). Da pomenemo, samo, najeminentnije slučajeve. Protivurečja, antagonizmi, socijalne i klasne borbe, svedeno, morale su da se razreše na jedinstven/sintetički/pravedan način koji, za sebe, zna da je pravedan i da je jedna-jedina-istina. Pa ipak, to je donosilo samo *višak* protivurečja i nasilja! Na taj načelni stav su se nadovezivali i ostali autoritativni/autoritarni projekti *isključenja* nepoželjnih protivurečnosti. Pokazalo se da modernost nije mogla da razrešava protivurečnosti a da, u isti mah, ne stvara nove, dodatne. Taj paradoks ona mora da zahvali sopstvenoj nemogućici, nemoći da *izađe na kraj* s tuđim (antecedentnim) protivurečnostima, onima koje je htela da nasilno »razreši« ili »pacifikuje«, a koje je, često, bila prinuđena da i sama produkuje u skladu s načelom proširene reprodukcije.

Nedovršivi projekt

Neuspeh moderne rezultirao je uspehom onog *post*. Tako smo dobili novu i, čini se (videćemo, ubrzo da taj izgled vara!), mnogo *uspešnij* priču, po kojoj se neuspeh moderne *razrešava* putem postmodernističkih pluralnih strategija... Ipak, ostalo je pitanje: da li je uopšte moguća strategija unutar koje bi se tegobe i protivurečnosti moderne nekako *razrešile*? I šta zapravo priča o *razrešenju* hoće da nam kaže? Da li i ona, već dok nam govori na unisoni način ili u skladu s načelom: *Istina je jedna* – interveniše? To pitanje je umesno, jer ideja o *razrešenju* modernih protivurečnosti sugerise jedan postupak *protivurečenja protivurečnostima*, kojim se, onda, razrešavaju/ukidaju antecedentne protivurečnosti modernosti... Ali to je ekvivalentno tvrdnji koja glasi: upravo smo pojeli poslednjeg kanibala. Negacija protivurečja nije moguća bez protivurečenja. Što znači da je svako ukidanje/razrešenje raspoloživih protivurečnosti nužno jedan violentan (a kakav bi drugačiji i bio?) proces. I tu, onda, imamo samo još jednu logiku modernosti. Zaista, logika modernosti je logika protivurečenja, poricanja, negacije. Nasuprot njoj, logika onog *post* trebalo bi da bude logika razlike ili *rastvaranja* protivurečnosti u razlike... U ovoj poslednjoj nije reč o nikakvom razrešenju nego, pre, o raspršenju. Ideja pluralizma (o kojem je tu reč) očigledno ne želi da postojećem nasilju protivurečja doda još neko (novo) nego želi, pre, da mnoštvo nasleđenih protivurečnosti rastvori u razlike, da im doda jedan koncept (demokratske/liberalne) tolerancije ili, ako hoćete, umirujuće pluralno uokvirenje. Samo, da li je uopšte moguća mnoštvenost bez protivurečja, bez sukoba i antagonizma? Da li je moguća *umirujuća mnoštvenost*, kako u društvu tako i u umetnosti? I da li, za razliku od modernizma koji je isključiv, postmoderna megakultura može da generira jedan *umurujući* pluralizam? Problem je u tome što bi svako kretanje u pravcu pluralizma u isti mah bilo intervencija. A to je često intervencija koja teži da protivurečnosti *efikasno* rastvori u razlike. Naravno,

ostaju nedoumice upravo s pojmom *efikasnosti*. Čini se da na instrumentalnom planu postmoderna intervencija ne može sa-
svim da izbegne moderne postupke i procedure.

Da li to znači da smo uvek, sudbinski osuđeni na (po-
novni) pad u pluralizam svudprisutnih *protivurečnosti*? Jedno je
sigurno: postmoderna nosi u sebi izvestan skepticizam i ironiju
uperenu protiv velikih priča (projekata i progresizma) moderne,
a to pre svega znači protiv njene vere da je putem (dijalektičke
ili ne) negacije moguće konačno razrešenje svih protivurečnosti
i tegoba sveta. Taj skepticizam i ta ironija govore nam nešto o
samoj politici s jedne strane moderne, a s druge strane postmo-
derne. I dakle, o političkoj kulturi ovih megakultura. »Danas, u
postmodernom dobu, slika je – makar nas tako uverava Baudril-
lard (u predgovoru kataloga Oliviera Mosseta u švajcarskom
paviljonu Bijenala '90) – objekt, sredstvo razmene pogleda, pro-
dukt, nipošto više neki neponovljivi subjektivni psihogram sa-
mog tvorca slike. Ali to što je današnje slikarstvo, slikarstvo
poslednje decenije, u znaku eksplozije predstava i predmeta s
osobinama simulacija, 'ponavljanja s razlikama', surogata, čak
kopija (među kojima su i kopije po Mondrianu Sherrie Levine),
još uvek ne znači da se s takvom istom distancom skepticizma i
ironije treba odnositi i prema slikarstvu istorijskih razdoblja
moderne, u konkretnom slučaju prema slikarstvu Mondriana i
njegovog vremena« (Ješa Denegri u *Hijatusima...*; reč je o
tekstu: *Mondrian: moderni idealista u vremenu postmodernog
skepticizma*, v. st. 169). Denegri s pravom odbacuje mogućnost
da se sa stanovišta »savremenog cinizma« omalovaže »dosti-
gnuća« prethodnih razdoblja. Što, generalno uzev, znači da
postmoderna megakultura ne može da ima odnos čiste negacije
prema moderni, jer bi, na taj način, samo nastavljala njene neu-
spehe. Problemi se produbljuju, kaže Denegri, upravo onda
kada se ima u vidu mogućnost da ni sama moderna nije do kraja
iscrpljena/istrošena, da nam stalno emituje simptome Habermas-
ovog *nedovršenog projekta*... Jer da je taj projekt zaista
dovršen, on bi onda jednostavno bio mrtav, a odnos čiste nega-
cije prema njemu bio bi savršeno – primeren. Ali, pošto je taj

projekt ne samo *nedovršen* nego i *nedovršiv*, to onda ipak znači da je on *živ* ili da se uvek iznova rađa iz sopstvenog pepela!

Da li to znači da modernost, a time i slika, čuva i dalje u sebi bar jedan momenat univerzalnog, pošto je u stanju da status postmoderne smesti u vlastiti kontekst, odnosno da tu megakulturu protumači kao samo jednu etapu, kao »tek jedno poglavlje u dugom trajanju Moderne«? To pitanje je veoma osetljivo! Naime, od preterane obnove univerzalnog treba zazirati. Diskurs univerzalnog lako može da se zloupotrebi, da ponovo učini legitimnim neke nepoželjne velike priče... Na sreću, posle postmoderne modernost, pa onda i njeni univerzalizujući diskursi nisu više isti! Ona je *već* spontano dekonstruisana. Trag dekonstrukcije moramo da učitamo i na samom pojmu univerzalnog. Moderno nije ono što bi htelo da nadomesti religiju, da dovrši nedovršeni (onto-teološki) projekt. Da ispriča konačnu priču o univerzalnoj, progresističkoj, o naturalističko/humanističkoj sudbini Sveta. Eto zašto postmoderna ipak ne može da bude samo jedno poglavlje u dugom trajanju Moderne. Pri tom, naravno, *nije moguće* reći ni obrnuto: da je moderna samo poglavlje u razdoblju postmoderne.

Posle svega, treba reći da nema apsolutne hijerarhije vrednosti. Kao što na dekonstruisanoj ideji moderne ostaje (»neizbrisiv«) trag same dekonstruktivne operacije (ili: postmoderne uslovnosti), tako i u kulturi postmoderne nužno ostaju izvesni tragovi modernog. To bi moglo da se kaže i ovako: kao što na današnju poziciju slike sve ono što se od Dišanove *Fontane* do danas dogodilo u umetnosti-izvan-slike nužno ostavlja (dekonstruktivni) trag, tako i na (vizuelnu) umetnost-izvan-slike nužno ostavlja trag i golemo (likovno) iskustvo koje sa sobom nosi i nudi (otvorena, dekonstruisana) fenomenologija slike. Eto zašto nema radikalnog *hijatusa* između moderne i postmoderne. U stvari, taj *hijatus* je moguć samo pod (sumnjivom) pretpostavkom da je protivurečnost (pa i antagonizam) privilegovano, ako ne i jedino, sredstvo odnosa te dve kulturne strategije. U protivnom, *hijatusa* nema. Moderni ekskluzivizam bio je u stanju da belicističke konsekvence svojih projekata dovede do be-

log usijanja. Ali vreme je pokazalo da su moderne ideje moguće i bez fanatizma. Moguće su i druge/drugačije moderne ideje i projekti, druge u odnosu na logocentrički preparirane zahteve za postizanjem ili dostizanjem strogog identiteta. S druge strane, postmoderna još manje ima potrebu da svoj nastup podupre bilo kakvim fanatizmom ili ekskluzivizmom. Ona je upravo inkluzivna! A to je, naravno, i u odnosu na modernost i modu.

Sada se postavlja pitanje: kako je moguće da priča o kraju velikih priča bude inkluzivna? To je moguće pod nužnim (da li i dovoljnim?) uslovom da ta priča ne bude i sama *velika priča*! Ali, priča o kraju velikih priča upravo i sama ima svojstva velike priče. I to je njena kontradikcija, ako ne i aporija! Ukoliko postmodernizam ne želi da bude jedan novi univerzalizam (univerzalizam obavezujućih malih priča u polju nepreglednosti), ako ne želi da bude još jedan moderni ekskluzivizam (ili: još jedno »poglavlje u dugom trajanju Moderne«), onda njegov status nije status (dijalektičke) negacije, niti (normativnog) projekta. Još manje je to status pozitivnog stanja: prisutnosti ili samoprisutnosti. Ne, status postmodernog je status uslovnosti koja isključuje svaku (logocentričku ili metafizičku) *bezuslovnost*. Ta uslovnost nije apsolutna i njena negacija ili *kraj velikih priča* (što nije baš najsretniji Liotarev izraz), strogo uzev, nije negacija/kraj ničega, jer velike priče zapravo ni *ne postoje* kao velike; one su samo *priče*. A priče se, strogo uzev, ne mogu negirati, jer jedanput ispričane, one su zauvek ispričane. Postmoderna uslovnost nam samo kaže da neke priče nisu ono što misle da jesu. U tom smislu, velike progresističke (modernističke) priče se pridružuju velikim onto-teološkim (metafizičkim, klasičnim) pričama: one *promašuju* sopstveni identitet. Budući da ovoga ni nema. To što one nisu to što misle da jesu dolazi od toga što ciljani/ciljni identitet tih priča nikad nije potpuno istovetan sa sobom.

Zato, ako bismo se dosledno držali maksime po kojoj delo mora, prvo, da bude postmoderno da bi, zatim, moglo da postane moderno (Liotar), onda, strogo uzev, referencijalno (klasično) i samoreferencijalno (moderno) slikarstvo nikada u

pravom smislu ne bi ni postojalo. Predugo je, naime, postojala zabluda da izvesna predstavljачka funkcija u umetnosti (bilo da se reprezentacijom *re-prezentuje* transcendentni, veliki svet ili imanentni, svet-same-umetnosti) svedoči o velikom, uvek antecedentnom *referentu* (bilo da je reč o figuri/obliku/liku ili samo o linijama i bojama) ili, bar, o njegovoj silueti koja iz potaje prati svaki umetnički gest. Dakle, ubuduće više nema slike kao slike sveta. Nema referencijalnog slikarstva, nema suštine na koju se slika *poziva* (*referira*) kao na vlastiti identitet; a nema je ne zato što su slikarstvo i likovnost u jednom trenutku dematerializovani, odnosno zato što je funkcija predstavljanja ukinuta (budući da se, navodno, »ne priznaje«) nego zato što je u stvari svaka re-prezentacija uvek samo prezentacija *drugog*, odnosno zato što je ona, zapravo, simulacija re-prezentacije u tradicionalnom (kako klasičnom tako i modernom) smislu. Slika je nedovršeni projekt zato što je u načelu *nedovršiv*, zato što u tom projektu nema *šta* da se dovrši, zato što nema identiteta, nema te slike sveta koja bi mogla ili morala da se dostigne. Ali, to ne važi samo za tradicionalni, slikarski koncept slike, već i za novu sliku, odnosno za sliku novih medija.

Decentrirana modernost

Moderna umetnost je oduvek bila jedan *rasredišteni* projekt, iako to nije *htela* da bude. Ona je htela usredištenje, ali tom voljom je u pozadini, na drugoj sceni, komandovala uvek nepredvidljiva izmaknutost središta. Ta rasredištenost, dakle, nije bila posledica datog projekta, njegovih namera, jer same namere su uvek usmerene na logocentričko sabiranje a ne na raspršenje. Avangarda je bila zastupnik onog »univerzalnog«, »sveobavezujućeg«. Umetnik koji prednjači, po definiciji, pre drugih stiže do velikog cilja i tu ubrzo uviđa da je cilj već skli-
znuo u nešto drugo... Pri tom, decentriranost se pojavljuje kao neželjeni, kontraindikativni učinak umetničkog *mainstream* kretanja. Kad se to kretanje ustanovi kao *moderna umetnost*, avangarda je već na drugom mestu. I to je, naravno, paradoks tog

kretanja. Danas se, u razdoblju nepreglednosti, to samo bolje vidi nego ikada ranije. Jer, nepreglednost nije puka posledica prevelike količine bilo čega nego je posledica nemogućnosti da se mnoštvo podvrgne nekom operatoru opštosti.

Ipak, ljudi i dalje, kako u životu tako i u umetnosti, koriste snagu projektovanja. Bez toga život se ne bi mogao zamisliti. Zato nije čudno što se u modernosti zbirajuće, poopštavajuće, univerzalističke pretenzije datih projekata nisu (bar ne svesno) dovodile u pitanje sve do njihovog *kraha*. Sada se, međutim, one dovode u pitanje od samog početka. Jer, naprosto, svaka prevelika priča je isključena... Više nisu mogući tvrdi, rigidni, nepokolebljivi projekti, bilo u obliku tradicionalnih dogmi, bilo u obliku avangardne isključivosti. Već je transavangarda pokazala da je moguć govor o *mekim* projektima, onim koji sa sobom nose ili za sobom povlače i mogućnost stalnih preinaka, korekcija, redefinisanja. Ipak, postavangardni projekti su se, možda, oslobodili od dogmatike i ekskluzivizma, ali ne i od logocentrizma. Pitanje je da li umetnost uopšte i može da se *do kraja* oslobodi od logocentrizma ili, ako hoćete, od izvesnih projekata. Za artistske projekte nije moguće reći da to više nisu projekti, da su to ne-projekti ili anti-projekti. Jer i negacija projekta, ukoliko je iole dosledna, nužno se na *meta-nivou* uspostavlja kao svojevrsni (parazitski) projekt. Najzad, reč *projekt* nema samo saznajne i vrednosne implikacije budući da podrazumeva, ujedno, i performativnu snagu, odnosno mehanizam kojim se vrši redistribucija energije u ljudskim poslovima. Time se ujedno iskazuje voljni aspekt aksiologije. Performativna strana umetničkih projekata ukazuje na mogućnost da njen voljni aspekt rezultira značajnim praktičnom posledicom u stvarnosti. Ono što se, oduvek (reč *moderno* datira još od 4. veka nove ere), pa onda i danas, *hoće* kao moderno nije samo Stvar izvesnog konstatovanja (starinski rečeno: znanja/spoznaje), niti je Stvar bilo kakve metafizike (prisutnosti) već je, zapravo, čin koji gradi stvarnost koju proklamuje. Kada sudimo o nečemu kao modernom ili savremenom mi, u isti mah, učestvujemo u njegovoj izgradnji, ali i rušenju, urušavanju, propadanju. Narav-

no, modernost menja svoje produkte, predmete, maske i kostime... Ono što u njoj *ostaje*, što je uvek bila njena osobenost, posebnost, specifičnost, to je oblik samo-zakovitosti (autonomije) koji ona sa sobom nosi i koji se u njoj raspršuje.

Samozakovito je ono ponašanje koje samo sebi određuje (determiniše, uzrokuje) zakon (*nomos*) kome se, zatim, potčinjava. U stvari, samozakovitost je (često skriveno, potisnuto) obeležje umetnosti, čak i one klasične, koja je najčešće bila instrumentalizovana, budući da je služila mitu, ritualu, religiji ili moći. Modernost je pokušaj da se samo-zakovitost kao projekt stavi, na jedan produktivan način, u *prvi plan*. Odbacivanje instrumentalizma i heteronomije (ili drugozakovitosti sveta, odnosno slike kao hegemonie slike Sveta) postaje nalog na kojem se *radi*, koji se progresivno osvaja kao što se osvaja sama sloboda. Danas, međutim, vidimo da je taj nalog zapao u krizu. Zašto je on zapao u krizu? Ne zato da bi bio ukinut nego zato što je sada, uverava nas Bodrijar, u modi jedan *novi* instrumentalizam, novi oblik *beskrvnog* služenja i *jednolične* (*depersonalizovane*) zavisnosti, a sve to pod vidom prava na različitost!

Reći da je instrumetalizam ponovo u modi ili, čak, da je moderan, to bi, čini se, zahtevalo korenitu redefiniciju pojma *modernog*. Moderno bi sada bilo služenje. Ali, kako je to moguće? Nije li, za to, potrebna jedna *prativorna* redefinicija koja temeljno izobličuje sam pojam *modernosti*, koja ide do samog poništenja svake *moderne*. Zašto bi to bila prativorna redefinicija? Zato što je nalog novog služenja/instrumetalizma, pod vidom individualnih sloboda nešto što, u odlučujućoj instanci koja je instanca samog odlučivanja, u stvari, konstituisan na samozakovit (autonoman) način, kao proizvod ponašanja koje samo sebi određuje (determiniše, uzrokuje) zakon (*nomos*) kome se, zatim, potčinjava. Drugim rečima, globalizacija novog *beskrvnog* instrumetalizma nema pred sobom nikakav metafizički telos ili eshaton, niti je ukorenjena u nekakvom spoljašnjem zakonu svemira, prirode ili istorije, nego je ukorenjena u vlastitoj samozakovitosti ili, ako hoćete, vlastitoj modernosti! Moderno je, dakle, ne biti moderan kako bi se pod

vidom tog naloga koji je, najpre, izvesna zabrana, i to zabrana svake *alternative*, opet egzistiralo unutar ovog puta jedne beskrvne modernosti... Moderno je na autonoman način prihvatiti heteronomiju. Otprilike, kao što je, kod nas, u jednom trenutku, bilo moderno da se na samoupravan način prihvati partijska politika...

Kako god da ocenimo novi instrumentalizam, on više ne može da bude apsolut ni kao sredstvo (kao samozakoniti gest stvaranja koji zakonitost prepušta nečemu spoljašnjem, drugozakonitom) niti kao cilj (kao drugozakonitost koja bi bila utemeljena u starom onto-teološkom viđenju zakonitosti). Dakle, ni samozakonitost ni drugozakonitost umetničkog dela nije, niti može da bude apsolut. Ali, negacija *apsolutnog* značenja umetničke samozakonitosti ne znači i njenu potpunu negaciju. Još preciznije: negacija apsolutnog ne podrazumeva apsolutnu negaciju. Odnosno: diferencijalna rekontekstualizacija *nomosa* koji operiše unutar pretenzija na apsolutnu (modernističku) *auto-nomiju*, ne ukida u potpunosti samu tu *autonomiju*. Nema apsolutnog statusa samozakonitosti ni u smislu njene afirmacije niti u smislu njene negacije. Umetnost je nužno u situaciji pregovaranja sa svetom i pre svega sa tuđom, heteronomnom zakonitošću u njemu. Slika sveta nikada nije mogla biti »prava«, budući da »pravog« sveta nema. Zato je ona, u stvari, uvek bila mešavina autonomije i heteronomije, s većim naglaskom bilo na jedno bilo na drugo. U svakom slučaju, umetnost nije u stanju da s ne-umetnošću ili sa svetom utanači jednoobrazan, jednومان odnos. Njen odnos je, pre, skup odnosa u kojima ona vodi dijalog, raspravlja, komunicira ili pregovara sa svetom, tražeći rešenje ili, bolje, rešenja kako za svet tako i za sebe, bez nade da ta rešenja mogu da se stope i pretvore u nekakav filozofsko-estetsko-artistički monolit ili »izam«.

Važno je ne uobraziti se

Kraj apsolutnog zakonodavstva je nešto što, na odlučujuć način, obeležava razdoblje *posle* Moderne. Zato pojava

postmoderne ima značenje nečega važnijeg od jednostavnog *smenjivanja* jedne megakulture drugom. U toj pojavi se događa promena *vladajuće paradigme ponavljanja*. Šta to znači? Uместo ponavljanja kojim komanduje identitet (koji priziva apsolut) sada, i ubuduće, imamo ponavljanje kojim komanduje razlika, odnosno imamo ponavljanje-s-rAzlikom. Eto zašto razlika između moderne i postmoderne može da se odredi i kao razlika između dve vrste ponavljanja, jednog kojim komanduje isto i drugog kojim komanduju razlike. U ovom drugom slučaju, reč je o ponavljanju koje više ne teži da ustanovi bilo kakav (autentični) identitet (jer on bi bio, naprosto, utopijski i u tom smislu nemoguć) nego teži ili (1) da odredi ambivalentnu sudbinu svakog identiteta u mreži razlika ili (2) da (još uvek unutar ponavljanja) detektuje skretanja identiteta, njegove »abracije«, do-dirivanja drugog i, konačno, same drugosti.

Zato postmoderna nije negacija moderne i njenih neostvarljivih, utopijskih ambicija (ili: idealnih konstrukcija) nego njihova (spontana ili namerna) *dekonstrukcija*. Ova poslednja teži samo da moderni oduzme njen imanentni *credo*, veru u ostvarljivost logocentričkog identiteta/suštine (umetnosti). U klasičnom razdoblju logocentrički identitet je bio Stvar metafizičkog opisa; u modernosti, koja nije bila zadovoljna raspoloživim opisima, on je postao Stvar još-ne-ostvarenog, dakle, moguće realizacije i prema tome mogućeg *projekta*. Tek jezički obrt u kulturi i, pre svega, u filozofiji omogućio je redefinisane ideje ponavljanja kao nečega čime, ubuduće, komanduje razlika. Naravno, uvek će biti onih koji se ponašaju kao »postmodernisti«, a da pri tom, kao gospodin Žurden, ne znaju ni *da* se tako ponašaju, ni *kako* se ponašaju, ni *zašto* se tako ponašaju... S druge strane, uvek će biti i onih koji strategiju razlike shvataju kao tvrdi projekt koji negira sve što se ne pokorava tom strateškom kretanju. Okvir svih tih opcija, koje se grupišu oko pojmova *moderno* i *postmoderno* dat je unutar pitanja: čime komanduje dato (ili zadato) ponavljanje: istim ili razlikom?

To što nam jedno ponavljanje hoće reći (= njegovo značenje) nije Stvar voluntarizma, jer iza interpretativne volje stoji

jezički okvir: jezik (za razliku od logike koja teži idealnim, identitarnim konstrukcijama) pretpostavlja i, ako hoćete, ukupnim ponašanjem favorizuje svoj diferencijalni status. Svako ponavljanje u jeziku nužno ima diferencijalni status, što znači da je jezik nesvodiv na logiku, a logocentrička potreba za brisanjem govora i jezika je, u filozofiji, pa i umetnosti, nešto što prethodi *jezičkom obrtu* i vraća nas klasičnoj ili modernoj metafizici, odnosno logocentrizmu. To što generalno uzev obavezuje pojam *ponavljanja* u jeziku, za to možemo reći da obavezuje i njegove konkretne izvedbe. Jer ne samo tradicija kao delujućipoziv-na-ponavljanje nego i posebna tradicija-modernog, pa onda i tradicija modernog angažovanja, delovanja, stvaranja itd., čitljiva je tek iz aspekta teorije koja polazi od ideje ponavljanja-kojim-komanduje-rAzlika.

Ovde se Deridin koncept rAzlike (*différance*), koji je, svakako, različit od svake označiteljski/empirijski date razlike, priziva kako bi se profilaktički osujetila moguća zloupotreba, u moderni, suviše nezaštićenog pojma *razlike*. Uvek je bilo moguće je da se *razlike* bog zna kako priznaju, da se čak i umnožavaju, štaviše, da se njima *razmeće*, i sve to unutar strategijeponavljanja kojom, zapravo, komanduje žed za Identitetom. Ta žed koja je, u isti mah, žed za *jedino-autentičnim*. Evo zašto je, na nivou kulture ili duhovnosti, umesno upitati: da li identitet funkcionalizuje razlike ili, obrnuto, razlike umrežuju i nose svaki identitet i svaku identifikaciju, svako poistovećivanje-sa. Svet je u XX veku živio unutar praktičnih posledica *strategija* neprikosnovene modernosti, oličenih pre svega u fašizmu i komunizmu. Ti totalizujući projekti su pokazali kuda vodi moderni ekskluzivizam. On se, najzad, pokazao kao *nepodnošljiv* čak i kada se praktikuje unutar manjih avangardnih grupa... Sve to je, na kraju, dovelo do opšte *krize* modernističkog projekta, a zatim i krize samog sopstva (ipseiteta, subjekta) koje postavlja taj projekt. Trebalo je vremena da bi se stiglo do *krize*, najpre, klasičnog (metafizički status) i zatim modernog (metafizički projekt) shvatanja identiteta kao onoga po čemu je jedno sopstvo istovetno sa sobom.

U *L'autre cap*, Derida tvrdi da se nešto jedinstveno, bez presedana događa u »današnjoj« Evropskoj kulturi, odnosno Evropi kao kulturi. Događa se, naime – *kriza identiteta*. Kako to da stara dama, u tolikim vekovima koje je ostavila iza sebe, nije uspela da sebi osigura ili učvrsti jedan monumentalni, nepokolebljivi, trajan i, najzad, umirujući identitet? Deridina dilema može da se rezimira i sledećim rečima: “Kako to da je čitava povest Evrope, do današnjeg dana, bila povest stalnog izmicanja i slamanja pretpostavljenih ‘identiteta’, bekstva u nevoljnu drugost, u kontraindikativni efekat ili u patogeni smisao?!” (v. tekst “Neslična Evropa”, u mojoj knjizi: *Evropa na Balkanu*, Bgd, 1998. god.). Očigledno, ta patologija proizlazi iz pogrešnog odnosa prema identitetu, koji je, naravno, uvek kulturni (ili : megakulturni). I Derida (v. *L'autre cap*) smatra da savremene evropske kulturne prilike (ili: prilike s kraja XX veka; koje, svakako, i danas traju...), a time, implicitno, i prilike u pomenutim megakulturama (moderni i postmoderni), mogu da se na valjan način shvate tek ako se pođe od “aksioma” ili, starijski rečeno, *počela, načela* koje glasi: "Kulturi je svojstveno da nije identična samoj sebi. Ne da nema identitet nego da ona sebe ne može identifikovati, da ne može reći 'ja' ili 'mi', da može uzeti oblik subjekta samo ako nije identična sebi ili, ako više volite, ako je različita u sebi. Nema kulture, niti kulturnog identiteta bez te različitosti sa sobom". Ako, dakle, želimo da razumemo sadašnji odnos između moderne i postmoderne kao dve *magakulture*, onda, najpre, moramo da razumemo odnos između kulture i njenog identiteta ili, što se svodi na isto, moramo da uvažimo aksiom koji nam govori o neistovetnosti sa sobom svake kulture.

Ukoliko je tačna Deridina tvrdnja da je kulturi svojstveno da nije niti može da bude istovetna sa sobom, to ipak ne znači da ne postoji *težnja* za tom istovetnošću, pa onda naravno i *vera* u tu istovetnost. Ta težnja/vera nalaže ponašanja u kulturi koja su u skladu sa regulativnim, ako već ne i zakonodavnim, nalogima (zadacima, normama) upisanim u projektovani identitet. Centripetalna moć samozaljubljenih identiteta naravno nika-

da nije mala! Zato Derida razlikuje situaciju u kojoj se identitet *ima* i u kojoj on, navodno, (po sebi) *jeste*. Po sebi datog/bivstvjućeg identiteta nema, jer on je, samo, nešto što se *pripisuje* stvarima. Tu je neophodno uočiti razliku: nije reč o tome da identiteta nema već, samo, da ga nema *po sebi*. Upravo zato Derida može da kaže kako kultura, jednostavno, nema tu sposobnost da sebe identifikuje kao nekakav unapred (antecedentno i po sebi) dati, logocentrički identitet. Ali ona (često) "ima" identitet kao performativnu, pripisanu ili obećanu "realnost", samo rečeni identitet nije moguć bez primordijalne različitosti u sebi sa sobom i, pre svega, različitosti između upisanog i upisivanja.

Ako je identitet koji se "ima" primordijalno različit u sebi sa sobom, onda se on nikada ne poseduje u jednom objektivnom, deskriptivnom ili konstativnom smislu. Identitet je performativna konstrukcija za koju je najvažnije da se onto-teološki *ne uobrazi*! Pri tom, ni sama dekonstrukcija, čiji posao je privođenje svih identiteta njihovoj performativnoj (upisujućoj/pisanoj) realnosti, nije nikakva *destrukcija* kulturnih (pa i megakulturnih) identiteta kakvi god da su oni. Ona samo interveniše u pravcu kritičkog dešifrovanja želje da se različiti identiteti metafizički, ontološki ili logocentrički obogotvore. Modernost je stalno padala u iskušenja apsolutizacije, ekskluzivizma, univerzalizma, već zato što su njene negacije drugog bile neprikosnovene. Ali, upravo zato što više ne sledi tu liniju, postmoderni pluralizam ne može da se shvati kao (metafizička ili dijalektička) negacija kulturnih identiteta moderne. Naravno, uvek će biti kulturnih identiteta koji iz nekih drugih, ne-dekonstruktivnih razloga, zaslužuju destrukciju, čiji represivni ili nasilni učinci mogu da se zaustave jedino otporom i negacijom. Taj postupak nije dekonstruktivan, ali njega dekonstrukcija, ipak, ne želi *bezuslovno* da porekne ili izbriše. Eto zašto je u savremenoj umetnosti još uvek, na instrumentalnom planu, moguć violentni, isključiv, angažovani otpor starim pojavama (u kulturi, politici, ideologiji, religiji, moralu...) koje se više ne podnose. Ipak, instrumentalni otpor ne može sebi da osigura ili uzurpira ciljno, finalno, eshatološko značenje jedne neprikosnovene pravednosti

koja vitla mačem... Bez sumnje, otpor i dijalektika negativiteta su često neophodni, samo uvek moramo imati u vidu činjenicu da su to *par excellence* moderni gestovi i kao takvi veoma opasni, uvek skloni kontrasvrhovitosti i kontraindikacijama. Zaista, savremena umetnost često pruža otpor svetu, ali, u isti mah, ona (mora da) pregovara sa svetom, i pri tom nema pretenziju da zauzme i uzurpira poziciju neprikosnovenog sudije ili Apsoluta. Jer, najzad, kao što ona sudi svetu, isto tako i svet sudi i njoj.

Kant i umetnička uobrazilja

Mimetičko previjanje prirode – Raskid s instrumentalizmom – Zakonitost bez zakona – Apstrahovanje kao pokretač umetnosti

Mimetičko previjanje prirode

Kant je najznačajniji teoretičar moderne umetnosti! Ovaj iskaz deluje neobično zato što je pisac *Kritike moći suđenja* o umetnosti pisao mnogo pre nego što je nastalo ono na šta mi mislimo kada kažemo *moderna umetnost*. U stvari, Kant je pisao u jednom vremenu u kojem *moderne umetnosti* još nije bilo ni u nagoveštaju. A opet, on je utemeljitelj raskida s tradicionalnim/klasičnim shvatanjem umetnosti kao instrumentalne delatnosti, što je, svakako, uslov *sine qua non* za pojavu moderne umetnosti. Eto zašto je moguće reći da su njegova shvatanja dobrim delom (ipak, ne u celosti) bila, pre, anticipacija statusa buduće umetnosti nego opis umetnosti njegovog vremena.

No, kad je reč o samim tim shvatanjima, u njima se mogu naći različiti, pa i protivurečni momenti. Tek unutar tih protivurečnosti ističu se onda i stavovi koji su odlučujući za samu priču o modernoj umetnosti. Recimo, Kant sve vreme govori o lepoj umetnosti, a to pre liči na klasičnu nego na modernu priču. Međutim, u *Kritici moći suđenja* Kant, u istima, tematizuje: (1) raskid s instrumentalnim konceptom umetnosti, sa shvatanjem po kome je umetnost uvek vezana uz neke dominantne, dobro centrirane, izvan nje postavljene, neprikosnovene, autoritarne vrednosti; zatim (2) u tom raskidu s instrumentalizmom, raskida se, ujedno, i s mimetičkom teorijom objašnjena umetničkog stvaranja; to je kraj umetnosti shvaćene kao podražavanje prirode; zatim, (3) pozitivna strana

raskida s instrumentalnim/mimetičkim shvatanjem umetnosti podrazumeva afirmaciju slobode i/ili samozakornosti (autonomije) umetnosti pošto stvaralačka uobrazilja umetnika, ubuduće, slobodno propisuje sama sebi zakone vlastitog delovanja/produkcije; time se, takođe, (4) ruši tradicionalno (ili: dogmatičko) verovanje o objektivno lepom kao sastavnim delom datog poretka/hijerarhije (duhovnih i matrijalnih) vrednosti čiju *izvornost (originalnost)* umetnost samo pasivno re-produkuje, re-prezentuje, oponaša i, po pravilu, subjektivno uzdiže; zato po Kantu (5) budući da nema objektivno lepog, „lepim“ može da se prikaže/re-prezentuje i nešto „ružno“; drugim rečima, pisac *Kritike moći suđenja* ne veruje više u tradicionalno/supstancijalno određenje lepog već ga shvata kao praznu formu, prazno mesto koje može u različitim (artističkim) okolnostima da se nastani različitim sadržajima, pa se zato lepo i definiše kao *svrhovitost bez svrhe*.

Svi ovi momenti mogu se smatrati važnim sastavnim delom ne samo Kantove *Kritike moći suđenja* nego i kasnijih, postkantovskih pokušaja da se precizira osobena *suština* moderne umetnosti. Naravno, Kant nije pravio razliku između klasične i moderne umetnosti. Za njega je (lepa) umetnost bila u dijahronom smislu *jedna* i mogla je samo žanrovski da se deli. U toj jednoj/lepoj umetnosti, kako je Kant shvatao, postojali su, dakle, momenti kako moderne tako i klasične umetnosti. Zato *Kritika moći suđenja* može da se čita ne samo na moderan nego i na klasičan ili pred-moderan način. Najzad, moguće je pokazati da je Kant pomenute postulate modernog shvatanja umetnosti *izneverio* takoreći u isti mah kada ih je izložio! Primer takvog čitanja nam nudi Žak Derida u *Economimesisu* (objavljeno u zborniku *Mimesis*, Paris, 1975; v. prevod Branka Romčevića u III programu, 2001. god, broj 112). Po Deridi je, naime, Kantov odnos prema *mimesisu*, kao ključnom uporištu klasičnog estetskog logocentrizma, paradoksalan. Pisac *Kritike moći suđenja mimesis* u isti mah odbacuje i prihvata kao utemeljujući pojam teorije umetnosti. Pri tom, Kant prihvata

mimesis ne imenujući ga. Utoliko je njegova teorija prikriveno klasična.

Polazna tačka čitave priče je razlikovanje između umetnosti i prirode. Priroda je mesto heteronomije, mesto koje klasičnog umetnika vezuje uz spoljašnju zakonitost. Na strani prirode je kauzalna nužnost, na strani umetnosti igra i sloboda (ili: igra slobode). Međutim, tek što je postavio tu opoziciju, Kant nalazi način da je ukine. Pokazuje se da sloboda umetnosti i nije sasvim slobodna od izvesnog oponašanja prirode. Ona, naime, sluša prirodu, njen estetski diktat. Pri tom, to nije diktat proizvoda prirode, već same estetske produkcije prirode ili njene produkcije lepog. Umetnik, kaže Derida, tumačeći *Kritiku moći suđenja*, „ne imitira stvari u prirodi, ili, ako hoćete, u *natura naturata*, već delovanje *natura naturans*, operacije *physis-a*“ (185). Dakle, on (umetnik) imitira lakoću, spontanost i genijalnost s kojom priroda stvara lepe oblike. Diktat te lakoće traži u umetniku prebivalište i nalazi ga u – *geniju*. „Genije je prebivalište jednog takvog diktata: preko njega umetnost dobija svoja pravila od prirode. Sve postavke o anti-mimetičkoj formi, svi prigovori protiv imitacije biće na ovoj tački potkopani. Ne treba imitirati prirodu ali priroda se, dodeljujući svoja pravila geniju, savija, vraća sebi samoj, ogleda se kroz umetnost“ (177). Tu imamo, reći će Derida, jedno tajno pribežište *mimesisu* čiji razlozi bi se tek morali dešifrovati u Kantovom tekstu. Ipak, pisac *Ekonomimesisa* u tumačenju tih razloga se ponaša kao filozof i rukovodi se interesom za dekonstrukciju logocentričke metafizike, ovog puta u Kantovom tekstu.

Pri tom, Deridine analize su savršeno korektne, a često i virtuozne. Naravno, pisac *Ekonomimesisa* uspeva da rekonstruiše (klasičnu) metafizičku poziciju u Kantovom tekstu tamo gde je ta pozicija data samo na jedan šifrovan način, da bi je, zatim, razdelotvorio. Ipak, pitanje o onom što je kod Kanta upravo moderno, jednostavno – izostaje. Nedostaje i pitanje: zašto je Kant izneverio taj projekt moderne umetnosti koji je sam inicirao? To je, bez sumnje, metafizičko pitanje koje je ovde umesno upravo zato što su u optičaju dva metafizička

konteksta. Jedan je metafizički u tradicionalnom (klasičnom) smislu, a drugi je isto to u modernom smislu. U stvari, ovaj posljednji je uobličen u tzv. *metafiziku subjektivnosti*. Da li je u svom izneveravanju *modernog* Kant podlegao *staroj metafizici* ili je uočio (implicitnu, skrivenu) ograničenost modernog, na subjektivnosti postavljenog zasnivanja umetnosti? Reč je, čini se i o jednom i o drugom. Pisac *Kritike moći suđenja* je pokušao da prevlada ograničenost ne samo klasičnog nego i modernog zasnivanja umetnosti, ali ne tako što bi kritički dešifrovao njihove logocentričke mane nego tako što bi te mane neutralisao u jednom superiornijem logocentričkom postavu. Ukratko, mane su bile sačuvane samo sada na jednom višem, spekulativnom stupnju filozofije. Derida središte te spekulacije vidi u kantijanskom pojmu fenomenalno/noumenalne *prirode* koja se savija, previja i preko umetnosti dospeva do same sebe, do odnosa prema sebi.

Zašto je Kant odbacio staru mogućnost da se previjanje prirode obavi na način direktnog podražavanje njenih proizvoda, već je išao okolišnim putem, u kojem imamo “samo” podražavanje (kreativnih) operacija prirode? Kant je, naime, uočio manjkavosti stare/klasične teorije *mimesisa*. Pri tom, njegov raskid s *mimesisom* koji pasivno preuzima, imitira, reprezentuje ili re-produkuje ono što već *jeste*, ima i jedan viši razlog ili cilj: da se ono što je u umetnosti stvar slobodne, produktivne uobrazilje (a oko toga se sliću sve kategorije moderne umetnosti) poistoveti sa, kako bi Derida rekao, *razvijanjem-previjanjem physis-a*. U stvari, tako bi se dobila jedinstvena, u sebi pomirena, klasično-moderna koncepcija umetnosti. Ipak, mi znamo da bi se greška, time, samo popela na viši (spekulativni) stupanj. U toj spekulativnoj ravni, mane kako klasične tako i moderne logocentričke nastrojenosti umetnosti nastavljaju i dalje da se uzajamno indukuju.

Raskid s instrumentalizmom

Da li je Kant u tumačenju umetnosti, a posle svog otkrića modernog/transcendentalnog utemeljenja filozofije, ipak podlegao staroj metafizici (budući da je još uvek živeo u starom svetu), ali tako da je, u isti mah, podlegao i logocentričkim manama nove, moderne filozofije subjektivnosti? Jedno je sigurno: logocentrizmi se u filozofiji uzajamno pothranjuju. Jedna zablude se stvara *putem* druge... Ipak, Kant je izuzetno značajan i danas još uvek aktuelan filozof zato što je ispod svojih pogrešnih rešenja znao da napipa i, čak, anticipira stvarne probleme (buduće, moderne) umetnosti. Zato se u njegovim shvatanjima takoreći nužno suočavamo s paradoksalnim situacijama. Recimo, Kantova ideja *razvijanja-previjanja physis-a*, iako je *pogrešna*, ipak upire prst u *problem*, a problem je: ako *mimesis* prirode (shvaćene kao *natura naturans*) nije moguć (bar ne kao apsolut), nije li, ipak, moguć jedan *mimesis* bez usredištenja (centričnosti), jedan *ekonomimesis* koji, u umetnosti posle moderne, dakle, u savremenoj umetnosti, na mnogo vidljiviji način rasejava svoje učinke i ne zapada u probleme svog spekulativnog zasnivanja/utemeljenja, pošto se rukovodi ekonomijom razlike, a ne poistovećenja?

Sam Derida uviđa da je moguća izvesna saglasnost između klasičnog i modernog u tome što su to, u krajnjoj instanci, podjednako logocentričke metafizike. Štaviše, počev od prosvetiteljstva kao razdoblja u kojem se nagoveštavaju novi/moderni odnosi prema životu i prirodi, logocentrička metafizika je u tim odnosima nudila mogućnost kompromisa, ujedinjenja ili saglasnosti između pasivnih i aktivnih činilaca. Derida to kretanje tumači na sledeći način: "Dakle, mimesis ne interveniše samo, kako se činilo, u reproduktivnim operacijama, već takode i u slobodnoj i čistoj produktivnosti uobrazilje. Ova razvija divlju moć svoje invencije isključivo da bi slušala prirodu, njen diktat. Ovde pojam prirode stoji u službi ovog onto-teološkog humanizma, ovog opskurantizma ekonomije koji bi se mogao nazvati liberalnim u svojoj epohi *Aufklarung-a*" (*Ekonomimesis*, str. 180).

Ako diktat prirode, prirodno, diktira pasivan odnos u *svakoj* mimetičkoj aktivnosti bilo da se ona odnosi na *naturu naturatu* ili na *naturu naturans*, onda vidimo kako u ovom modernom opskurantizmu taj diktat/pojam prirode, ipak, može da posluži i uspostavljanju izvesnog onto-teološkog humanizma koji je, samo, oblik modernog logocentrizma... Derida s pravom misli da jedna ekonomija mimetičkih aktivnosti, budući da je to, ujedno, ekonomija prekomernog i nerezonskog (ne-ekonomskog u užem smislu) trošenja, ne može da se ni na koji (pogotovu ne *opskurni*) način zatvori u okvire jednog identitarnog, logocentričkog sistema. Pa ipak, postupak kojim on onto-teološki humanizam osuđuje kao opskurantizam predstavlja pre destrukciju nego dekonstrukciju nekih pojmova i zato nije sasvim primeren mišljenju rAzlike. Nasilan čin osude za *opskurantizam* liči na isti onaj postupak kojim je, recimo, Fuko samu Deridinu poziciju, bez ikakvog argumenta, a sa puno ljutnje, nazvao *terorističkim opskurantizmom*. Možda je Derida tu podlegao opštoj poststrukturalističkoj prisili *negacije/likvidacije* svakog humanizma (= velike priče o čoveku) ukoliko ona "konsekventno" ide do kraja, do likvidacije i samog (pojma) *subjekta*? Naravno, u sledu pomenutih likvidacija lako se nazire, onda, i likvidacija umetnikove (estetske i druge) samozakonitosti (autonomije). Ovaj u osnovi (ili: po poreklu) strukturalistički nalog likvidacije, ne samo posebno shvaćenog subjekta kao velikog podaritelja smisla nego, naprosto, svakog subjekta, pa onda i umetnika, budući da je on u svim svojim varijantama nešto naprosto ne-uračunljivo, opskurno, danas se na mnogim stranama, pa onda, naravno, i u diskursima o umetnosti, prihvata kao nešto samorazumljivo i neupitno. Pozni Derida se odrekao tog suviše radikalnog, dekonstrukciji neprimerenog postupka likvidacije subjekta i to se ponajbolje vidi u njegovom razgovoru sa Žan-Lik Nansijem koji je objavljen pod naslovom: "*Il faut bien manger*" ou le calcul du sujet ("*Treba dobro jesti*" ili računica subjekta).

Logocentrički greh kako klasičnog tako i modernog shvatanja umetnosti, iako je jedan, iako uvek insistira na jednoj

umnosti i jednoj istini (isključujući pri tom sve drugo, kao i samu drugost), zapravo je mnoštven i, često, jedinstven (objedinjujući) u svojim (čak i kontradiktornim) različitostima. *Identitarno* u isti mah prikriva i rasejava (kao kontraindikativni efekat) razliku. Zato kritičko dešifrovanje tog greha ne može nikada da se zadovolji *jednim* gestom ili *jedinstvenim* postupkom. Čak i kada je reč o jednom filozofu koji se, kao u Kantovom slučaju, postavlja, svojim univerzalizmom, iznad čitave (istorije) umetnosti... Bez sumnje, njegov osnovni motiv je filozofski. Zasnivajući pojam (moderne) umetnosti na načelu *samozakonitosti*, Kant je, time, dao jedno novo, univerzalno tumačenje umetnosti, tako da je, ujedno, izvršio reinterpretaciju klasičnog shvatanja umetnosti. Problem je u tome što je tim postupkom *logocentrički* greh kako klasičnog tako i modernog shvatanja umetnosti smešten u Jedno, u jedan nasilni, henološki okvir.

Čak i kada bi imalo osnova da se Kantovo previjanje prirode u krajnjoj instanci oceni kao opskurantizam jednog onto-teološkog humanizma i, zatim, da se iz toga zaključi kako to previjanje predstavlja ponovni (okolišni) pad u klasičnu (ipak *mimetičku* i *tradicionalno-metafizičku*) poziciju, čini se da ima dobrih razloga i za drugačije, manje radikalno tumačenje, ono koje ne ide do kraja, do te *krajnje, hegemonne instance*. Naime, previjanje prirode i uopšte insistiranje na prirodi može da se shvati i kao najava raskida s onim konceptom umetnosti koji nju instrumentalizuje u korist izvesnih “viših” (političkih, religijskih, ideoloških itd.) vrednosti, a protiv – prirode, ukoliko se ona prema tim “višim” vrednostima odnosi neutralno ili im direktno protivureći. Samo prosvetiteljstvo je pojam prirode upe-rilo protiv vladajuće kulture koja je umetnost instrumentalizovala u korist etablirane hijerarhije vrednosti, kao i njenih mit-skih, religijskih ili ideoloških mehanizama legitimacije. Ako se stvar tako posmatra, onda bi se moglo reći da Kantovo shvatanje o umetnosti kao *mimesisu* prirode (shvaćene kao *natura naturans*) pre raskida s instrumentalnim konceptom umetnosti nego što ga potvrđuje u nekoj opskurnoj onto-teološkoj ili naturalističko-humanističkoj varijanti.

Zakonitost bez zakona

Razlika između klasične i moderne umetnosti ogleda se u pitanju: gde treba tražiti svrhu umetnosti, izvan nje ili u njoj samoj. Za modernu umetnost rečena svrha nije više spoljašnja nego je unutrašnja. Umetnost je svrhovitost po sebi. Ili, što se svodi na isto, ona je svrhovitost bez spoljašnje svrhe. Još bolje: *bez svrhe*, pošto svaka svrha nju instrumentalizuje, pa je, već po tome, njoj tuđa/spoljašnja. Budući da je slobodna od svake instrumentalizacije (= služenja bilo čemu) umetnost svoju zakonitost može da nađe samo u sebi samoj, odnosno u svojoj produktivnoj uobrazilji (mašti, fantaziji, fantazmi, opseni, sanjariji). Kant je bez dvoumljenja smatrao da je umetnička uobrazilja slobodna ili, u protivnom, nije umetnička, odnosno nije to u pravom smislu te reči (budući da je, recimo, "najamna umetnost" samo *po analogiji* umetnost). *Biti slobodan*, za umetnika, najpre, znači to da je njegova uobrazilja *slobodna od* svake spoljašnje prisile ili instrumentalizacije. U stvari, ona je sloboda koja slobodno proizvodi slobodu. Najamni odnosi u umetnosti su, bez sumnje, mogući, ali oni pravog umetnika ne mogu da zaustave... Upravo kao *slobodna*, umetnikova uobrazilja nikada neće biti puka re-produkcija bilo čega nego će uvek biti produktivna i samosvojna.

Eto zašto Kant može da tvrdi to da je umetnikova uobrazilja samozakonita (ili: autonomna). O kakvoj *samozakonitosti* je reč? Nju Kant, unutar svog sistema, naziva *kauzalitetom slobode*. Ma koliko to izgledalo neobično, po Kantu je, zapravo, reč o *slobodi uobrazilje* koja je u sebi i po sebi *zakonita*. Ona je, dakle, oblik kauzaliteta slobode. To ujedno znači da umetnička sloboda ili sloboda uobrazilje nije nipošto nekakva samovolja i da, prema tome, nije nekakva potpuna razobručenost. Nju uvek reguliše neka zakonitost koja je u isti mah čuva, jer bi, u protivnom, ona mogla samu sebe da poništi, da sklizne u samovolju. Ali, o kakvoj zakonitosti (ili: kauzalnosti) je reč? Za razliku od moralne autonomije koju Kant smatra apsolutnom (= važećom

bez obzira na heteronomne okolnosti unutar kojih moral u svetu postoji), autonomiju umetnosti on vidi kao ograničenu, uslovljenu. Naime, u umetnosti se, smatra Kant, njena slobodna zakonitost ogleda u tome da je uobrazilja slobodna tek ukoliko je u saglasnosti sa *zakonima razuma*. Uobrazilja lišena sinteze sa razumom postaje uobražena. Ili: umišljena. Dakle, ona previsoko misli o sebi, previsoko ceni svoje sposobnosti... Ali, iako autor *Kritike moći suđenja* često insistira na jedinstvu uobrazilje i razuma, to je upravo tačka u kojoj je njegovo shvatanje popločano neugodnim teškoćama.

I sam Kant uviđa da u takvom određenju slobodne zakonitosti koja, navodno, funkcioniše u umetnosti ima nečeg kontradiktornog. Jer, "da je *uobrazilja* slobodna i da je ipak sama od sebe zakonita, to jest da u sebi ima izvesnu autonomiju, to predstavlja protivurečnost. Jedino razum postavlja zakone" (v. Kant: *Kritika moći suđenja*, "Opšta napomena o prvom odseku analitike", Bgd. 1975., str. 129). Ali ako zakone ipak postavlja (*i*) *uobrazilja*, odnosno ako se ona "nagna da postupa po nekom određenom zakonu", onda rezultat te operacije neće biti sud ukusa ili dopadanja s obzirom na *lepo* nego, pre, dopadanja s obzirom na *dobro*, odnosno s obzirom na činjenicu da pojmovi (razuma) određuju kakav *treba da bude* proizvod uobrazilje (u pogledu oblika) pa je dobro ako tu podudarnosti ima, a loše ako je nema...

Imamo dakle dve mogućnosti; jedna je da zakon (*nomos*) postavlja uobrazilja, druga je da ga postavlja razum. Naravno, ako bismo imali puku saglasnost uobrazilje sa razumom koji nudi zakon, onda u tom slučaju, jednostavno, ne bismo imali umetnost. A pošto umetnosti ipak ima, pošto ona postoji, onda je za tu činjenicu potrebno objašnjenje: *kako* ona, u stvari, postoji? Kant uviđa da je potrebno "izmiriti" protivurečnost između razuma i uobrazilje. Zato on uspostavlja sintezu između dve zakonitosti: zakonitosti razuma i samozakonitosti uobrazilje. Ta sinteza je moguća samo zato što i sama *zakonitost razuma* može da bude slobodna. Kant polazi od te pretpostavke kada tvrdi: "Prema tome, sa slobodnom zakonitošću razuma (koja se takođe zove svrhovitost bez svrhe), i s osobitošću svakog suda ukusa moći će da postoje zajedno samo i jedino neka *zakonitost bez zakona* (podvukao M. B.) i neka subjektivna saglasnost uobrazilje sa razumom bez neke njihove objektivne saglasnosti koja nastaje kada se predstava dovodi u vezu sa jednim određenim pojmom o nekom predmetu" (*isto*). Dakle, produktivna uobrazilja (umetnosti) može da izbegne proizvoljnost je-

dino ako koincidira sa slobodnom zakonitošću razuma, koja se može nazvati i svrhovitošću bez svrhe. A svrhovitost bez svrhe je, ponajpre, definicija lepog na koje god stvari se ono (to *lepo*) odnosi, u prirodi, društvu ili umetnosti. Dakle, slobodna zakonitost razuma u umetnosti nam nalaže da se držimo lepog, a ne da uobrazilju prepuštamo razobručenosti bez obala. Ipak, tako shvaćena zakonitost uobrazilje (mašte, fantazije, fantazme, fikcije itd.) je, po Kantu, *zakonitost bez zakonitosti*. Bez strogih zakona razuma koji se odnose na stvarne objekte (prirode i društva).

Pogrešno bi bilo pretpostaviti da se Kant zalaže da u umetničkoj uobrazilji re-prezentacija (predstava) (bilo čega) mora da bude u skladu s onim što joj kao objekt/prezentacija (ono predstavljeno ili pred nju stavljeno) *prethodi*. Drugim rečima, Kant odbacuje teoriju *mimesisa* (podražavanja, oponašanja), koja je u klasičnom razdoblju bila ključna teorija umetnosti. Po njemu podražavanje/oponašanje je pre kraj umetnosti nego njena realizacija. Kako onda treba shvatiti tu sintezu razuma i uobrazilje na kojoj Kant insistira?

Apstrahovanje kao pokretač umetnosti

Nije li Kantova sintagma *zakonitost bez zakona* u stvari "nemoguća" cena koju je on plaća da bi nekako održao na okupu dve zakonitosti: onu razuma i onu uobrazilje? Čini se, ipak, da je filozof imao dobre razloge za to da skuje sintagmu *zakonitost bez zakona*, isto onako kao što je s još boljim razlozima govorio o *svrhovitosti bez svrhe*. Naime, subjektivno diktiranu saglasnost (umetnikove) uobrazilje sa zakonitošću razuma Kant je nazvao *zakonitost bez zakona* zato što se, tu, ono objektivno zakonitosti, dakle, sam zakon, suspenduje ili, što je isto, što se od njega *apstrahuje*, tako da je svaka umetnost, počev od pećinskog slikarstva, po tome, u stvari, *apstraktna* umetnost, odnosno svrhovitost koja se ireverzibilno udaljava od bilo kojih objektivnih, praktičnih i zakonodavnih svrha. Zakonitost bez zakona umetnosti je zakonitost koje u *doslovnom* smislu, zapravo, nema, mada je u *prenosnom* smislu ona uvek tu, najprisutnija i neumoljiva u svojoj nužnosti.

Ali, šta znači to apstrahovanje od objektivne zakonitosti koja se propisuje razumom? Na šta god da referira (ili ne referira), umetnički izraz, on nužno vrši i tu operaciju apstrahovanja, koja govori o samozakonitosti uobrazilje. Zašto je to nužno? Zato što bi, u protivnom, ta navodna "umetnost" izazivala dosadu! Naime, po Kantu stvarna zakonitost, kao i pravilnost, tj. ono jedno te isto ili uvek isto koje se kao takvo pojavljuje, naprosto, izaziva dosadu i, naravno, protivljenje dobrog ukusa. "Svaka kruta pravilnost (koja se približava matematičkoj pravilnosti) ima u sebi ono što je protivno dobrom ukusu: da nam njeno posmatranje ne pričinjava neku dugu zabavu, već, ukoliko nije izričito usmerena na saznanje ili na neku određenu praktičnu svrhu, ona kod nas izaziva dosadu" (isto, 131). Sve što je funkcionalno dosadno je, bar onda kada se *posmatra* sa stanovišta uobrazilje koja apstrahuje od svake objektivne zakonodavnosti ili pravilnosti, pa onda i od funkcionalnosti.

Kant govori o slobodnoj igri moći *predstavljanja*, ali naravno "pod pretpostavkom da razum ne strada", dakle, s očiglednom brigom da se tim preusmerenjem svrhovitosti koja ostaje bez svrhe ne povredi (previše?) pravilnost/zakonitost koju u sebi nosi razum. Ipak, on dopušta mogućnost da se u subjektivnoj upotrebi zakonitosti razuma stigne, takoreći, do grotesknog: "Engleski ukus u vrtovima, barokni ukus za nameštaje gone slobodu uobrazilje da se zaista približi onom što je groteskno (...) u tom *apstrahovanju* (podvukao: M. B.) od svakog prisiljavanja, koje potiče od pravila..." (isto, 130). U jednom nemačko-francuskom rečniku iz 1771. god., ružno se poistovećuje sa grotesknim koje "označava nešto čudno, neprirodno, bizarno, neobično, smešno, karikaturalno". Naravno, ovo približavanje grotesknom ili ružnom se još češće nego u vrtovima i nameštaju sreće u umetnosti. Bodler je to preveo na njemu svojstven jezik: "Lepo je uvek nastrano." Kasnije se ustanovilo da ta nastranost, budući da je u opoziciji prema standardno lepom, može da stigne i do "ružnog". Lakoverni su iz toga izvukli zaključak da kategorija *lepog*, zapravo, i nije nužno obeležje umetnosti, ne uviđajući da lepo ima stalnu potrebu da dodirne ružno/grote-

skno, da s njime razmeni iskustvo, da se pomoću njega re-definiše.

Pa iako u pomenutoj priči o grotesknom uočavamo Kantovu brigu zbog mogućeg *preterivanja* (brigu za klasični ideal lepog? za njegovo oponašanje?), ipak ovaj filozof nam jasno daje do znanja da je, nasuprot zakona i pravila, ono što pokreće (umetnikovu) uobrazilju, u stvari, njena vlastita zakonitost ili samozakunitost, dakle, nešto što je bitno novo u odnosu na svako ponavljanje, reprodukovanje, svaku pravilnost ili (razumsku) zakonitost. Prema tome: "ono čime se uobrazilja može igrati slobodno i svrhovito za nas je uvek novo, i njegov nam izgled ne može nikada dodijati" (131).

Ovde nas Kant dovodi do odlučujućeg pitanja: šta se dešava kada novo prestaje da bude novo? Odnosno: šta se dešava kada uobrazilja koja stvara ili sudi (svejedno) počne da se suočava s ponavljanjem onoga što je nekada bilo novo? Ukoliko nešto što je jednom bilo novo počne da se ponavlja, ono ubrzo postaje novo-kao-uvek, dakle, konvencionalno, rutinski, ritualno novo i na taj način, zapravo, za nove umetnike i kritičare – staro. Tako, najzad, dobijamo paradoks: ono što nam ne može nikada dodijati već nam je dodijalo... a to je, onda, uslov-mogućnosti da se konačno stvori nešto novo koje će, kasnije, opet da nam dodija... Iz toga sledi da umetnost svoju samozakunitost stalno prisvaja, stiće i gubi, poništava. Danas aktuelna priča o kraju autonomije umetničkog dela je, čini se, kucanje na već otvorena vrata. Naime, autonomija koju Kant (s pravom) vidi kao slobodu ili kao izraz slobode, naravno, nasuprot determinacijama prirode, razuma i društva, u stvari je proces *apstrahovanja* ne samo od bilo kakvog vezivanja uz objektivnost sveta nego apstrahovanja od samih objekata (prirode, dela, radova) kojima rezultira umetnička praksa. To apstrahovanje pokreće samu umetnost. I to je proces koji, sa sporijim ili bržim ritmom, traje od Altamire do poslednjeg Venecijanskog bijenala.

Sadržaj

Predgovor.....	5
----------------	---

I. Objaviti kraj

Razdelotvorena umetnost.....	10
Zaborav likovnog.....	41
Kriza slikarstva	50
Ikonoklazam danas.....	114
Između dva zakona	135

II. Na granici mogućeg

(primeri)

De(kon)strukcija slike.....	157
Andeo	
Istorije.....	171
Povratak početku.....	181
Simulacija slike.....	196
Slika kao predstava.....	207

III. Umetnost bez identiteta

Kriza originalnog i ready-made.....	221
Sa ili bez aure?	244
Neprilagođenost predstave	266
Neizrecivo slike.....	293

IV. Dopune

Da li smo još moderni?.....	313
Hijatus modernog i postmodernog?	325
Kant i umetnička uobrazilja	340

Milorad Belančić je objavio sledeće knjige:

Isto i sasvim drugo (Filozofski eseji), Beograd, 1983;
Nulta tačka ideologije, Beograd, 1989;
Strategije tumačenja (Rikerovo shvatanje hermeneutike),
Novi Sad, 1991;
Postmodernistička zebnja, Novi sad, 1994;
Fragmenti o smislu, Beograd, 1994;
Evropa na Balkanu, Beograd, 1994;
Odgođena demokratija, Beograd, 2004;
Genealogija palanke, Beograd, 4004;
Nasilje, Beograd, 2004;
Razlozi za dekonstrukciju, Beograd, 2005;
O demokratiji koja će doći, Novi Sad, 2006;
Zakon pisanja, Beograd, 2007.
Polemologike, Beograd, 2008.