Milorad Belančić

UTOPIJA UMETNOSTI

Milorad Belančić

Utopija umetnosti

Ovo je dopunjeno izdanje knjige *Utopija umetnosti* koja se prvobitno pojavila u izdanju Karposa, Beograd, 2014. God.

Grafička oprema: Dina Belančić

Predgovor

Doskora smo živeli u Dobu koje je iskušavalo beskompromisnu bipolarnu orijentisanost sveta. Imali smo dva svetsko-istorijska holizma koja se uzajamno isključuju i time hrane svoju egocentričku „legitimnost“. Istorija se dugo navikavala na činjenicu da su te velike (antagonističke) priče u njoj podložne načelu – *ni... ni...* (*ni jedna, ni druga*). Danas lako uviđamo da je neoliberalna globalizacija podjednako nelegitimna i frustrirajuća kao što su to i totalitarizmi. Zato nam alternativna orijentisanost „otvorenog“ i „zatvorenog“ sveta liči još samo na slomljenu ideološku igračku.

Mi definitivno ne znamo kuda ide ovaj svet. Još manje znamo kuda ide umetnost u njemu. Namera ove knjige je dvostruka: (1) da smanji količinu neizvesnosti koja prožima i nosi savremenu umetnost i (2) da smanji količinu lažnih izvesnosti koje od davnina, kao aveti, opsedaju klasičnu, modernu, pa i savremenu umetnost.

Verovanje da postiji savršeno dolično društveno uređenje, u „najboljem od svih mogućih svetova“, definitivno je izgubilo dah. Verovanje da je naš antropocentrički kutak u svemiru namenjen višem redu od onog koji postoji u datom, okružujućem Haosu, deluje preterano optimistički. Izvesno iskustvo nam bez predumišljaja govori: ako od života tražimo *previše* (ono *prekomerno*, *nemoguće*), dobićemo malo ili skoro ništa. Eto zašto je ključna „kategorija“ ljudskog, suviše ljudskog znanja danas – *opreznost*. Sad smo u situaciji da iskušavamo jednu dezorijentisanost koja nas ostavlja bez apriornog jemstva. Kao što ne znamo kuda ide ovaj svet, tako ne znamo ni kuda idemo mi sami u njemu. Zato je svaka samouverenost osvetoljubiva. A to je

iskustvo koje nam stvara loš predosećaj u pogledu svakog garantovanog Smisla.

Čini se da u ljudskoj kulturi više ne postoji bezbedan, po sebi održiv i opravdan nalog, odnosno iole čvrsto ili „rigidno“ uporište koji bi nam garantovalo pouzdani smisao, „obećani mir“, umirujuću „zlatnu sredinu“, nedodirljivi poredak ili red. Da li je još moguće uvažavanje jedne *normalnosti* koja bi se, pri tom, profilisala kao sled događaja u samoj umetnosti, filozofiji, kulturi? Da li je još moguće uvažavanje takvog reda koji ne bi tražio prekoračenje, eksces i nasilje, već bi ih neutralisao i razrešavao? Da li je usredištenje u jednom takvom shvatanju reda spojivo sa rasredištenjem i raspršenjem na koje nas savremeni skepticizam i „relativizam“ u isti mah zavodnički i zapovedno nagovaraju?

Ta pitanja mogu da se postave i na tradicionalniji način: da li su još moguća merila vrednosti oličena u pojmovima kao što su *univerzalno*, *projekt*, *angažman*, *kritika*, *emancipacija* i *napredak*? Doskora su to bila privilegovana pitanja modernosti, one koja je poslednjih nekoliko vekova uzurpirala pravo na istoriju, odgovornost i moć. U pitanju su pojmovi koji nose u sebi tragove moćne orijentisanosti, samo što je to orijentisanost koja se, u svojoj revnosti, uvek, pre ili kasnije, pokazivala kao ideološki izvitoperena, patologizovana, izobličena. A to znači i umorna, ostarela, istrošena... Pokazalo se, često, da ti *moderni* pojmovi na vrhuncu svoje moći i uticaja izneveravaju vlastitu celishodnost, da produkuju kontracelishodne, ako ne i kontraindikativne efekte. Njihova odgovornost je na taj način prerastala u krivicu. Da li je moguća uslovnost pod kojom bi ti pojmovi ipak mogli da nam se vrate, da *re-prezentuju* novu legitimnost u našem životu, kulturi, umetnosti?

Odgovor na ova pitanja krije se u ravni krize modernosti u kojoj smo doskora živeli i čije tragove još uvek na sebi osećamo. Ta kriza je, rekli bismo, u isti mah raskrilila i sakrila odgovor na pomenuta pitanja. Moderno mišljenje, kaže Delez, na samom početku svoje nezaboravne knjige *Razlika i ponavljanje*, nastaje iz propasti (tradicionalno shvaćene) predstave i predstavljanja. Eto zašto je moderni svet postao svet simulakrumâ. Da li je to, možda,

ključni uzrok svih naših nevolja? Svi pojmovi koji su nam bilo deskriptivno bilo normativno „predstavljali nešto“, sada su se rastvorili u vlastoj *nesupstancijalnosti*, vlastitom *ne-redu*. Kako se to uopšte dogodilo? Svaka orijentacija izgubila je čvrsto uporište. Sve što još može da se *zastupa* postalo je krhko i porozno. Izgubili smo čak sposobnost da navedemo razloge, a možda i neki „alibi“ za našu *nemoć*.

Platon, da je nekim čudom živ, svakako bi tvrdio da ova dezorijentisanost dolazi otuda što smo krajem XX i početkom XXI definitivno izgubili potrebu za Istinom (ili: Idejom) i što smo postali *opsednuti* pričinom, simulacijom i simulakrumom. Ipak, u našem okruženju, danas, i dalje ima na pretek ljubitelja neprikosnovenih Istina, koji, naravno, ne znaju da njihova opsesija vodi poreklo od Platona. Ali, platonovski razlozi, iako su bili dugovečni, ipak pripadaju davno prošlom vremenu. U njih, ovde, ne možemo ulaziti. Nas, naravno, brinu *naši* razlozi. Može li nam se istina u predstavi, umetnosti, kulturi, u nekom obnovljenom obliku vratiti?

Jedno je sigurno. Najviša moć modernog, njena moć *proizvođenja kriza*, očigledno je i sama zapala u krizu. Moderna više nije u stanju da razrešava (i ponovo uspostavlja) sopstvene i tuđe krize. Njoj je dosuđeno to da krizu, koja ipak postoji, sebi *na pogrešan način predstavi*. Reč je, u krajnjoj liniji, o fatalno-lošem tumačenju pojma (ili: koncepta) *predstavljanja*. Izgleda da postoji jedan žarišni problem re-prezentacije s kojom modernost i, posebno, moderna umetnost ne uspeva da izađe na kraj. Da li se rešenje nalazi u objavi kraja, destrukcije, smrti samog predstavljanja? A time, verovatno, i istine? Rešenje, ako takvog uopšte ima, nije u destrukciji naših predstava, već u njihovoj dekonstrukciji.

Zato će problem predstavljanja u ovoj knjizi imati značenje polazne teškoće, peripetije koja zahteva da se pažljivo rezmrsi. Šta pred-stavlja ili pred-nas-stavlja umetnost? I ko nju predstavlja kad se ona pred-nas-stavlja? Jedno je sigurno. Na takva pitanja nema, niti je ikad bilo, jednoznačnog odgovora. Nema ni hitnog rešenja. Ova knjiga je posvećena rešavanju problema kroz spora,

posredujuća, dekonstruktivna tumačenja. Krajnja instanca tog dekonstruktivnog (raz)rešavanja je sama umetnost i njen bez-domni, bez-zavičajni i, dakle, utopijski status. Umetnost je danas privilegovani čuvar sad već skoro zaboravljenog utopijskog obećanja. U njoj je oduvek aktuelno (mada ne uvek i jasno vidljivo) izvesno preokretanje, pre-oblikovanje, izvesna re-prezentacija istog-kao-drugog, datog toposa kao u-topije.

Očigledno, uloga predstave i pred-stavljanja u tako profilisanoj umetnosti ne može biti tretirana kao problem transcendentnog ili transcendentalnog utemeljenja. Niti kao problem radikalne (destruktivne) kritike bilo čega. Već će, pre, biti uspostavljena kao problem izvesnih interferencija koje nemaju unapred datu i privilegovanu strukturu. Krajnje strukturalno mesto tih interferencija je, u stvari, mesto-ne-mesta, dakle, sama u-topija. Pa zato, umetnost, ako je uopšte utemeljena na nečemu, „utemeljena“ je na ovoj bez-danosti vlastitog ne-mesta, vlastite u-topije.

Neko bi mogao da kaže da je naša aktuelna dezorijentacija kretanje u kojem nema ničeg novog, da je to igra haosa i reda koja je oduvek postojala u svemiru i koja je, zapravo, sama *igra sveta*. Zato je danas teško poverovati u normalnost sveta umetnosti, a još manje u normalnost sveta generalno uzev. Rađe ćemo poverovati da je svet poludeo, da je zauvek prestao da bude Stvar na-svom-mestu, da je njegov *topos* temeljno izmešten, da je uvek-negde-drugde, da je zbunjujuće-heterotopijski. Poverovaćemo, pre, da je svet nad-determinisan Haosom, da je, takoreći, crna rupa u nastanku ili nestanku. Po tom bi shvatanju normalnost (prirodnost, supstancijalnost) uvek bila samo pričinjavajuće, opsceno, sablasno ili utvarno stanje. Haos bi bio prvi ili na mestu Prvog, dok bi red bio sekundaran i uvek privremen, efemeran. Samo, da li je to sve što možemo da kažemo o igri haosa i sveta? Svakako, ne. Nedostaje uloga umetnika u njoj!

Ključno pravilo igre svih igara niko neće moći da porekne: kad se u ljudskim poslovima pretera u jednom pravcu, pojavi se potreba za nečim sasvim-drugim... Na taj način se svrhovitosti, koje su ugrađene u poredak sveta, regularno sudaraju sa svojim

kontrasvrhovitostima. Svaka potreba za dostizanjem ovekovečenog, konačnog cilja – u umetnosti, kulturi ili politici! – može biti samo privremena, trošna, efemerna. Jedna sasvim druga orijentisanost ubrzo će, okolišnim putem, uspostaviti sopstveni zakon, *nomos* ili, što se svodi na isto, svoj/neprikosnoveni Identitet. I priča će se svesti na Isto. Zato nam se često čini da su novi samo načini da se obnove ili recikliraju strare greške. Novo je preterivanje, prekociljnost koja se srozava na sopstvenu nedovoljnost. Nije li savremena umetnost jedan takav način *preterivanja* koji uzalud traži svoju meru, svoju normalnost, svoju umirujuću istovetnost sa sobom? Ali, savremena umetnost *ne želi* više da bude reciklirano preterivanje, fatalno ponavljanje Istog.

Ona je odavno napustila ideal savršenstva ili neumitnog, nedodirljivog reda. Čini se da je umetnost prva shvatila da nije haos ono što nas poziva na red, što izaziva tantalovsku žeđ za umirujućim poretkom, već je, upravo obrnuto, preterani red, suviše kruta uređenost, pravilnost, „racionalnost“, ono što pre ili kasnije izaziva u nama i oko nas nešto tako kao ne-red. Ili: potrebu za iznimkom, izuzimanjem i neponovljivošću. Savremena umetnost bi, naprosto, htela da nađe za sebe mesto s one strane haosa i reda, i da bude u isti mah intervencija i putokaz u fatalnoj interakciji haosa i reda. U svakom slučaju, ona zna za svoje mesto kao ne-mesto u svetu osednutom napetostima između haosa i reda.

Svet i sve što o njemu znamo haotično je međudelovanje razno-raznih oblika predstavljanja. Pri tom, ljudi su po pravilu nezadovoljni rezultatima tih međudejstava, tog spajanja i razdvajanja, sabiranja i oduzimanja, razilaženja i talasanja predstava. Oni će u tom u isti mah homogenom i heterogenom polju uvek prisvajati sebi pravo na dekonstruktivnu *intervenciju*, na nove afinitete, novu orijentisanost, novu ironiju i, svakako, novu solidarnost. Pa naravno, i na novu umetnost ukoliko je ona dar svima, ukoliko „nemoguće“ pojmove *solidarnosti*, *jednakosti*, *univerzalnosti* čini praktički (performativno) mogućim. Samo, pri tom, ne i neprikosnovenim. To je, bez sumnje, afirmativna strana umetnikove dekonstrukcije. Kao takva, ona teži da prevlada nasleđenu *metafizičku* opoziciju reda i haosa.

Eto zašto dekonstrukcija nije puka destrukcija reda (poretka, metafizike itd.), a, prema tome, nije ni puka potvrda dezorijentisanosti, haosa, pometnje. Iako bi u to mnogi slobo upućeni rado hteli da poveruju. Naprotiv, dekonstrukcija koristi red, poštuje ga, ali ponajpre kao sredstvo upereno protiv suvišnog, prekociljnog Reda (Poretka) shvaćenog kao nasilno-neprikosnoveni cilj. Takođe, ona koristi nered, haos, kao uslovnost koja nas, često i nevoljno, otvara za ono efemerne-drugo, za osobenu, singularnu kreaciju u umetnosti, filozofiji, kulturi. To nije laka, nepromišljena ili instinktivna, već misaona pozicija.

Nekima će ova knjiga izgledati kao *preterano* misaona i zato nespojiva sa umetnošću koja daje prednost svojoj čulno-emotivnoj strani. Na tu primedbu odgovor je jednostavan: čulno-emotivna strana umetnosti nije dovoljna. Bez upitnosti, ono čulno i emotivno se, pre ili kasnije, srozava na dosadu ili služenje. U polju dekonstruktivne, raz-uveravajuće umetnosti ništa ne može da bude osigurano ili unapred zaštićeno datim, hijerarhijski postavljenim, neprikosnovenim *nomosom* i, zapravo, oveštalom običajnošću, konvencijom, vladajućom ideologijom. Svaka intervencija je stvar *odgovornosti*, a to znači da je i stvar neumorne zapitanosti. Ova knjiga bi htela da bude izvestan doprinos toj upitnoj odgovornosti koja se u krajnjoj, graničnoj instanci pita za nikad dovoljno puzdan ili zauzdan, dakle, utopijski status (savremene) umetnosti.

Nepredstavljivi izvor umetnosti

Afinitet za skretanje

Čim hoćemo umetnosti da odredimo strogi pravac ili smer plovidbe, ona odmah postaje sklona udaljavanju od ciljne tačke ili skretanju. Ako je to neka pravilnost – a verujemo da jeste – onda iz predostrožnosti treba govoriti, ovde, o izvesnoj artističkoj potrebi za skretanjem. Za udaljavanjem od pravca ili, čak, bežanjem. Ostaje, naravno, pitanje: otkuda ta potreba? Da li otuda što umetnost manipuliše predstavama, a predstave nikad nisu stabilne i, generalno uzev, što su uvek diferencijalne, tj. neistovetne sa sobom: uvek zagledane u isti mah u sebe i u nešto spolja, dakle, razroke, dvosmislene, dvosmerne... To bi onda bila njihova konstitucionalna, a ne slučajna uslovnost. U stvari, pomenuta ulovnost omogućuje da jedna predstava uopšte i stupi u interakciju ili interferenciju s drugim predstavama. Inače bi se one samo slagale, kao ciglice, naslanjale jedne na druge... Dvostrukost, podvojenost, neistovetnost sa sobom predstava uslov je njihovog kombinovanja, umnožavanja, preklapanja i, najzad, stvaranja *moštva*, zbira onih predstava koje uvek iznova stupaju u međuodnose i međudejstva. Predstava je, po definiciji, uvek već pomnožena sa sobom i sa drugim predstavama.

Izdvojeno posmatrana, stvarnost jedne predstave klizi između transcendencije i imanencije. Pošto ona, generalno uzev, nikada nije samoj sebi istovetna, niti je usidrena u nekom središtu (toposu) koje bi joj, po principu dolične reprezentacije, pozajmljivalo pravac, okvir, suštinu ili identitet, otuda je onda moguće govoriti o korenitoj *mnoštvenosti* predstava, koja seže do najsloženijih zamisli, ideja, stanovišta. Moguće je govoriti o njihovoj raspršenosti koja nikad neće biti do kraja sabrana i savladana. Pa ako toj raspršenosti dodamo i protivurečne, uzajamno isključive ili,

čak, antagonističke predstave, nije li to onda pravi *haos* bez ikakve mogućnosti reda, uzora, re-prezentacije, zastupanja, zajedništva, racionalnosti ili solidarnosti? Možda je, dakle, *skretanje* naših predstava „majka“ ne samo mnoštva nego i svekolikog, uključujući i aksiološkog – haosa?

Možda. Ali moguće je govoriti i o intervalima i intervencijama koje rečeno *skretanje* drže pod kontrolom (ili bar: „kontrolom“). Ne čini li se da je umetnost u svojim najvišim izrazima, zapravo, jedna takva intervencija?! A ipak, napetost između raspršenja i sabranosti, orijentisanosti i dezorijentisanosti može u filozofiji (pa i estetici) da se protumači na veoma različite načine. Zanimljivo tumačenje ponudio je Rolan Bart govoreći o sebi u trećem licu jednine: „On ne uspeva da objasni kako može da, s jedne strane, podržava (između ostalih) tekstualnu teoriju heterologije (prema tome, i raspršenja) i, s druge strane, da neumorno započinje kritiku nasilja (istina, nikada je ne preuzimajući i ne dovodeći do kraja). Kako biti saputnik sa avangardom i njenim rođacima, kad se ima tako ironički poriv za skretanjem?“ (v. *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, „Hetrerologija i nasilje“).

Bez sumnje, to je pitanje koje sebi može da postavi i umetnost, generalno uzev. Zanimljive su Bartove reči upućene samome sebi: „On ne uspeva...“ Navikli smo da filozof u stvarima uma po svaku cenu – uspeva. Sredstva takvih uspeha su, najčešće, spekulacije. Ovde to, međutim, nemamo. A pride, Bartova misao još i dobro zvuči. Sam problem je više nego golem. Jer, dosledna kritika nasilja bi morala da bude nenasilna, tj. ne bi smela da ide *nasiljem protiv nasilja*, ne bi smela da i sama *nasilniči* negira *nasilničku* negaciju/negativnist, već bi morala da se zadovolji dekonstrukcijom koja samo samoj osnovi te negacije oduzma osnovu. Zato je kritika nasilja koju vrši umetnost, između ostalog, težnja da se diferencijalno razreše ili rastvore protivurečnost i antagonizmi u polju kretanja ili nasilja, a ne da im se doda još neka (dijalektička ili apokaliptička) negacija. Samo, kako onda tu kritiku pomiriti s heterologijom, s interferencijom, s raspršenjem i legitimnim pluralizmom predstava koje pristižu sa svih strana?

Možda je artistička kritika nasilja jedino moguća kao *ironično* skretanje? Velike moderne strategije su već iskušale izoštrenu kritiku nasilja koja je podrazumevala geslo: *nasiljem protiv nasilja*. Ali njihova kritika je neslavno završila. Upravo zato što je previše bila „pravednički“ nastrojena? I što je, na kraju, dopustila da njen projekt *skrene* na nimalo ironičan, kontrasvrhovit i još uvek nasilan način. Dakle, vidimo da kritici bez afiniteta za *ironiju* i *skretanje* preti opasnost da se preobrazi u (modernistički) Projekt koji samo uzalud teži da homogenizuje i hegemonizuje polje svog dejstva. Time se, naravno, ne postiže, niti dostiže pozicija optimalne diferencijalnosti, a još manje pozicija radikalnog pluralizma. Dakle, da bi se jedan kritički projekt na valjan način primakao toj poziciji, potrebno je, bez sumnje, da joj pristupi uokviren jednim *projektom bez projekta*, projektom koji je to samo kao sredstvo, ne i kao cilj, i koji, uperen protiv dominantnog ili hegemonog poretka, protiv njegove hijerarhije i njegovog neskrivenog ili prikrivenog jednoumlja, ipak ne ide nasiljem protiv nasilja, jer je ne-prisilan i oslobađajući.

Naravno, čim zamislimo jedinstven *projekt* oslobađanja izvesnih različitosti, mi te različitosti odmah i svodimo. Da li je to cena koju mora da plati svaka emancipacija? U svetu nepodnošljivih protivurečnosti i nasilja, projekt emancipacije nužan je i hitan, ali njime se oslobođeno mnošvo razlika u isti mah nužno uniformiše i svodi na unisonost. Odsustvo samoironije u jednom emancipatorskom projektu rečito nam govori o onim političkim modelima koji su upali u autoritarnu, direktivnu i oktroisanu praksu Avangarde, pa su i pored lepih želja i dobrih namera, doživeli radikalni neuspeh. A sve to: budući da se različitosti u *totalizujućoj* praksi malo po malo svode na nulu, odnosno na sivilo na sivom. Zato je jedno sigurno. Predstave kojima danas opažamo, doživljavamo, razumevamo i pojmimo druge predstave, a preko njih treće i, zatim, uvek pomalo nestabilne konture sveta u nama i oko nas, ne mogu da se zauvek usidre u nekoj strategiji koja bi bila lišena ironije, skretanja i intervencije. Možda odnos između skretanja i kritike, mnoštva i intervencije ni ne može dobro da se objasni. Ipak, Bart je savršeno

u pravu kada misli da taj odnos mora da se održi i bez konačnog, racionalnog objašnjenja.

Oslobađajući paradoks

Edmund Huserl je s izvesnim pravom tvrdio: „Svet života je carstvo izvornih evidencija“. Bez sumnje, svet života može da istrpi najrazličitije oblike patologizacije. I on ih trpi. Ali pri tom, svet života će retko kada skroz-naskroz da napustiti ovaj izvorni i, zapravo, najstariji *logocentrički* nalog koji je nalog za evidencijom, za istinom, a to znači i za odgovarajućim (adekvatnim) predstavljanjem. Taj nalog prisutan je već na nivou percepcije ukoliko je u njoj ono *evidentno* „dato kao ’to samo’ što se u neposrednoj prisutnosti iskusilo“. Zato, kaže dalje Huserl, „svaki način opažanja jeste dovođenje u prezentnost ’tog samog’; svako posredno saznanje koje spada u ovu sferu, govoreći široko: svaki način indukcije ima smisao indukcije onog opažajnog, onog što se eventualno može opažati kao ’to samo’, ili kao ono što je bilo opaženo i može se vratiti u sećanje itd. Sve zamislivo osvedočenje (tj. *istinito predstavljanje*: M. B.) vraća se ovim modusima evidencije, pošto se ’to samo’ (bilo kog konkretnog modusa) nalazi u samim tim opažajima kao ono što se intersubjektivno zaista može iskusiti i osvedočiti...“ (videti: E. Huserl: *Kriza evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija*, 1991. str. 107, prevod: Zoran Đinđić).

Obaj izvorni oblik predstavljanja istine i istog (ili: sveta života) je, rekli bismo, nereflektovana konvencija svakog oblika predstavljanja, uključujući tu i umetničko predstavljanje. U osnovi to je snažna i možda neuništiva, fatalna *predrasuda*. Ta predrasuda se nudi kao *dobro utemeljena*, mada sama po sebi nije uopšte utemeljena. Njene pretpostavke nisu ni osvetljene ni rasvetljene, tako da je njena egzistencija, u osnovi, mitološki ili mitotvorno – samorazumljiva. Pa ipak, neupitnost i samorazumljivost *istinitog predstavljanja* u životu ima prednost u odnosu na svaku, pa i filozofsku upitnost. Naime, izvorna evidencija istinitog i logičnog moguća je samo tamo gde su pitanja prestala ili gde još nisu ni

počela. Bez obzira da li se to zove svet života ili umetnost. U filozofiji izvorne evidencije nikada nisu mogle da budu *evidentirane kao takve* zato što njima, po nužnosti same filozofske profesije, uvek kako prethodi tako i sledi neka *upitnost*. Eto zašto je filozofija pre ili kasnije otkrivala da je ono izvorno, a time i izvorna evdencija/predstavljanje, uvek nešto još-ne-utemeljeno, nešto što nikad nije dovoljno dobro utemeljeno ili, najzad, nešto što beznadežno ostaje bez temelja.

Istinito predstavljanje kako je profilisano u svetu života dugo je bilo uslov *sine qua non* umetničkog predstavljanja. Nije samo platonizam taj koji pred umetnost postavlja taj nalog. U meri u kojoj je umetnost morala biti sastavni deo sveta života i njegovih vrednosnih hijerarhija, taj nalog je u njoj nužno „funkcionisao". Samo, naravno, kao nasilna, hegemona predrasuda. I kakve je to, onda, posledice po samu umetnost imalo? Možemo li mi u bilo kom modusu predstavljanja da iskoračimo, u apsolutnom smislu, iz tog fantazmatskog carstva „izvornih evidencija"?

Na završnim stranama *Polemologike* (Beograd, 2008) izložio sam neke od važnih razloga zbog kojih nije moguće odbaciti izvorne evidencije čak i ako želimo da uzdrmamo logocentričke temelje njihovog ustrojstva. Evo tih razloga: „Mi ne možemo da se lišimo predstavljanja, dakle, tog *sredstva identifikacije* (iako je *njegova funkcija simulativna*) ukoliko hoćemo da uzdrmamo logocentrizam, jer, naprosto, nemamo drugo sredstvo, drugi govor i drugo mišljenje koje bi bilo potpuno strano instrumentalnom radu identifikacije. To bi moglo da se kaže i ovako: nema smislenog govora koji bi bio lišen značenja, odnosno koji bi u sebi ukinuo opoziciju označitelj-označeno, koji bi ukinuo rad *označenog* koje klizi ispod označitelja itd. Zato nema ni smislenog govora ili mišljenja koje ne bi ništa predstavljalo (reprezentovalo)" (str. 212). Flozofiji je potrebno raz-identifikujuće mišljenje, ali ono samo nije moguće ako prethodno nemamo stavljeno u funkciju identifikujuće mišljenje.

Izgleda da savremena umetnost, u poređenju sa filozofijom, iskazuje mnogo veću osetljivost za taj paradoksalni, nemogući/nužni status predstavljanja u duhovnim poslovima svih

vrsta. Oslobađajući gestovi u aktuelnoj duhovnosti, kulturi, pa i civilizaciji ne mogu da ne prođu kroz mrežu tih paradoksa koji na nužan način obeležavaju svaku, kako osobenu tako i zajedničku strategiju emancipacije. Taj paradoks – koristiti predstavljanje (reprezentaciju) u korist oslobađanja od njenog izvorno-logocentričkog statusa – je oslobađajući. Drugim rečima, u strukturi emancipacije od krutog logocentrizma predstavljanje je oruđe koje, i pored svoje ambivalentnosti, (može da) deluje oslobađajuće. Pri tom, ono deluje oslobađajuće i u odnosu na kritiku logocentrizma i ideologije koja jedan ideo-logo-centrički postav ruši, ali samo da bi „potajno“ uspostavila drugi.

Posrtanje za Istinom

Umetnost je dugo bila zastrašivana, zavođena i opčinjavana Istini najbližim oblicima *predstavljanja*: mitom, religijom, ideologijom (poretka), naukom i, najzad, filozofijom. Umetnost je hramala za nedostižnim i nedodirljivim veličinama, pokušavajući da s pristojne distance prati njihovo *prethođenje*. Ipak, ona se sa svim tim oblicima uzorne, reprezentativne Istine pre ili kasnije jednostavno *raz-očarala*. Naprosto, umetnost je lagano, ali postojano gubila veru u istinsko predstavljanje. A time i u filozofiju kao najviši, nepristrasni, neutralni oblik gospodarenja istinom (onim evidentnim, adekvatnim itd.).

Hajdeger je s izvesnim pravom tvrdio da *istina* „već dugo, u zapadnom mišljenju znači saglasnost mislilačkog predstavljanja sa stvari: *adaeduatio intelectus et rei*“ (*Platonovo učenje o istini*). Ipak, novija umetnost, kao i novija filozofija, izgubila je veru u tako shvaćenu istinu. Sam proces gubitka vere, po Hajdegeru, sastavni je deo procesa koji je on nazvao *destrukcijom metafizike*. Samo, Hajdeger je ipak verovao u jedan *ne-metafizički* koncept istine. Ubrzo, zahvaljujući post-strukturalističkom kretanju, u krizu je zapala manje-više svaka formulacija Istine. Konačno, gubitak vere u Istinu doveo je, u savremenom „relativizmu“, do svođenja istine na puku veru u bilo šta što se veruje...

Naravno, s gubitkom Istine izgubila se i jedinstvena, velika, holistička *slika sveta*. Za umetnost je to moralo imati fundamentalni značaj. A time je dovedeno u krizu i Huserlovo razlikovanje između filozofije kao pogleda na svet i naučne filozofije. Reč je o deobi za koju se on zalagao počev od spisa *Filozofija kao stroga nauka* (1911), naravno, nudeći prednost (nedovršenom) projetu *naučne filozofije*. Sama naučna filozofija kao intuicija čistih suština, po kasnijim Huserlovim rečima, pokazala se kao „prosnevani san" („San o filozofiji kao nauci, kao ozbiljnoj, strogoj, čak apodiktički strogoj nauci – taj san je prosnevan", god. 1935). U samoj umetnosti taj san, o istinitom predstavljanju, takođe je bio sanjan, ali on je, u svom kontekstu, bio prosnevan kao *košmarni* san... Jer, likovno predstavljanje, za razliku od mislilačkog, taj san nikada nije moglo, na iole uspešan način, da sanja kao *svoj*. Uvek je bila reč o spolja, heteronomno „naručenom" snu. Na tu narudžbinu umetnost nije mogla adekvatno da odgovori, pa je odgovarala različitim konvencionalnim dovijanjima i simboličkom pantomimom. Čitava stvar, naravno, nije moglo da se dopadne ni onim filozofima koji su, poput Platona, bili fanatici istinitog predstavljanja.

Umetnička slika je od samog početka *dobronamerno* htela da izađe u susret nalogu istinitog predstavljanja, naravno, kroz interferencije sa mitom, religijom, ideologijom. Ona je, dakle, htela da plovi na velikom talasu „opšte prihvaćene" ili, bolje, vladajuće slike/predstave sveta. Samo, ta vera se uvek pokazivala i kao podložna sumnji i krizi. Zato je slika mogla biti samo jedna vera-bez-vere: u isti mah vera i neverica u sebe kao sliku Sveta. Prestajući da bude pojedinačni, osobeni izraz slike sveta, slika je, ujedno, prestala da veruje u filozofiju (ili teologiju) kao mesto s kog će čuti odgovore na svoja pitanjanja. Kraj naloga za Istinom, a to znači i naloga za predstavljanjem *kojim rukovodi episteme*, za umetnost je značio kraj kompetencija estetike koja je uvek težila da objasni i učini razumnom nedovoljnost, slabost, insuficijenciju umetnosti u pogledu istinitog predstavljanja.

Posle produbljene krize pokazalo se da više nema nikakve insuficijencije, jer nema ni naloga za istinitim predstavljanjem, a to

znači ni za *adekvatnim* odgovorom na pitanje šta umetnost predstavlja/jeste. Time je, naravno, ukazano na činjenicu da je (epistemička) superiornost filozofije uvek bila – izmišljena. Taj nerešivi, nemogući zajednički problem koji imaju filozofija i umetnost, a reč je, naravno, o problemu *predstavljanja*, danas, bar, čini vidljivom činjenicu da, pored svih razlika koje dele te dve moći, one ipak u mnogo čemu i možda baš u onom najvažnijem imaju zajedničku sudbinu. A to je, bez sumnje, sudbina predstavljanja *lišenog Istine*. Ovaj nedostatak danas, bez sumnje, na jednoj *ravnopravnoj* osnovi približava filozofiju umetnosti i umetnost filozofiji. Reklo bi se, čak, da „udes" koji je zadesio i jednu i drugu ne može dobro ni da se shvati ako se ne uzme u obzir interaktivna, interferirajuća priroda njihovih moći-predstavljanja-onoga-što-je-nepredstavljivo. Danas je više nego ikad neophodno *razumeti* Ničeovu tvrdnju da mi imamo umetnost da ne bismo propali zbog istine!

Ništa nije bezuslovno

Među svim talasima koji stupaju u (neodređene, nestabilne) odnose interferiranja u polju kulture postiji jedan, tradicionalni, koji možemo nazvati *talasom Istine*, i koji oduvek želeo da ne menja svoj lik, dimenzije, stas i pas, tako da se za njega može reći da je u svim konkretnim interferencijama (ili: kontekstima) uvek hteo da bude *isti*. A to *isti*, najpre znači da je hteo da bude istovetan sa sobom ili sazadan po strogo logičkom načelu identiteta. Pa ipak, taj moćni talas nikada nije uspevao da ponese čitavu kulturu, umetnost, filozofiju, nije uspevao da ih preplavi Istinom. Zato su filozofi, kao i umetnici, često težeći za istinom pronalazili nešto drugo. Naprosto, oni nisu mogli da se zadovolje idealnim konstruktom i idealnim važenjem istine, a još manje su mogli da se narcisoidno zagledaju u neko parče, neki delić *verodostojnog*, okružen svetom punim najrazličitijih pričina, opsena, laži. U svakom slučaju, talasanje na valovima istine nikada nije moglo biti puka razbibriga. Za osećanje nedovoljnosti i nezadodovljstva, ne samo filozofi nego i umetnici imali su i te

kako valjane razloge. Čak i da su se svi, bez razlike, rukovodili verovanjem u logocentričko jedinstvo koje se formira počev od neprotivurečnih istina uma, u praksi se ipak događalo to da su stvarana različita filozofska stanovišta i različite artističke strategije i da sve to nije moglo da prođe bez uzajamnih *protivurečnosti.* Svako stanovište je, uvek, "talasalo" neku svoju istinu u svom diskurzivnom prostoru i u isti mah je prećutno poricalo "istinu" drugog stanoviša. Ako je dolazilo do (obično prećutnog) sustezanja tih kontradiktorinih pozicija, sama sustezanja su bila potrebna kako bi se kretanja ovih pozicija preciznije razgraničila ili diferencirala. Ipak, mogući susreti i sudari su nužno relativizovali svaku apsolutnu pretenziju. Tako je i sam relativizam filozofima, bez obzira na njihove dobre namere, uvek nekako stizao iza leđa. Situacija je bila slična, ako ne i potpuno ista, u umetnosti. A možda bismo mogli reći, generalno uzev, i u čitavoj duhovnosti/kulturi.

Neobično je to da istorijski osvedočena *nesposobnost* filozofije da nedokazanu istina nad istinama nedvosmisleno dokaže i potvrdi kao važeću u svim svetovima nije ukinula normu samog dokazivanja, već ju je, pre, pojačala. Zašto je to neobično? Šta je razlog tog upornog optiranja za istinu nad istinama? Taj razlog se danas sveo na traganje za minimalnom istinom, a ne za maksimalnom. Pa ipak, ni kamen na kamenu, ni kamenčić mudrosti nije nađen, a za njim se i dalje, ponegde, neumorno traga. Na sve to bi mogao da usledi pomalo ironični odgovor: čuvena je upornost ili nepokolebljivost filozofa. A opet, nije sasvim tako. Filozofe ne pokreće samo vera, već i sumnjala. Ali dokle doseže njihova sumnja? Da li, možda, i dalje važi staro hermeneutičko pravilo: sumnjam da bih verovao?

Svejedno. Stara vera u Istinu je uzdrmana. Neobično je to da je umetnost odavno napustila tu veru. Da li je ona bila skolonija metodičkoj i post-metodičkoj sumnji od filozofije? Bez sumnje, *ne*. Nije to u pitanju. Umetnost je jednostavno prestala da veruje da nju može da ponese bilo koji, privilegovani talas interferencije, makar to bio i talas Istine. Zato je ona prestala da pothranjuje nadu u to da jednom nađena istina, koja važi *a priori* (= idealno, tj. u projektu

umetnika ili duši mudraca), automatski važi i *a posteriori*, onda kada se, zahvaljujući delima ili rečima, na kompetentan način otelotvori. Zato se, sada, ne samo u umetnosti nego i u filozofiji, naprosto ne mogu više na uverljiv način stvarati *izmi* koji bi vlastitim postulatima propisivali u praksi neprikosnoveno važeću istinu.

Umetnost zna da njeno prisustvo nikada nije niti može da bude istinito u svim mogućim svetovima/kontekstima. Za nju je metafizički san (kojeg je sanjao i sam Lajbnic) o *istini koja je istinita u svim svetovima*, svim kulturama i civilizacijama, definitivno prosnevan. Ako neke istine ima, ona je vezana, kontekstualna i, u najboljem slučaju, multikulturalna. Ništa ne može da bude isto u svim kulturama, jer čak i da je istina jedna, različitih pogleda na nju iz različitih uglova bi bilo previše. Čak i kada bi izgled istine bio svuda isti, kad bi nešto tako bilo moguće, to bi moglo da bude tako samo u očima jednog hegemonog, imperijalnog pogleda koji, po pravilu, po zakonu svoje jedne glave i jednog uma, umesto Istine nudi prisilu ili prisilni autoritet. U tim civilizacijskim i kulturnim uslovima susret sa drugim pre ili kasnije će da se pokaže kao fatalni, kontaindikativni slom svake tako formirane i potrošene Istine nad istinama.

Preokrenuti platonizam

Posle Delezovog teksta „Platon i simulakrum“ (v. knjigu: *Logique du sens*, Paris, 1969) ničeanski nalog za *preokretanjem platonizma* biva postavljen u središte promišljenja umetničke situacije na kraju XX veka. Taj nalog Niče nije postavio samo pred filozofiju nego i pred umetnost. Mnogi filozofi i umetnici su bili žrtve *platonizma* na isti način na koji je gospodin Žurden bio žrtva proze koju izgovara, dakle, bili su žrtve a da to *prekasno doznaju*, ako uopšte i doznaju. Platonizam, ukoliko nije bio prvi, onda je, bez sumnje, najznačajniji ili najradikalniji idealizam, a to znači konstruktivizam koji ne krije svoje mistično-idealno utemeljenje. U stvari, on je tajna ili nepriznata pretpostavka svakog konstruktivizma. Zato je idealizam u isti mah „noćna mora“

dekonstrukcije! Jer, on je skriveni uslov mogućnosti svakog mišljenja-kao-predstavljanja ili, što se svodi na isto, referencijalnog mišljenja, dakle, svake ontologije, onto-teologije ili, naprosto, svake *filozofije prisustva*. Kao takav, u logocentričkoj svakodnevici, platonizam, i naročito onaj „za narod“, morao je biti svojevrsna *proza* ili *novac duha*. A onda dolazi Ničeova osuda koja objavljuje kraj platonovske hegemonije, odnosno formuliše nalog za dešifrovanjem i aksiološkim preokretanjem (prevrednovanjem) te neopravdano privilegovane proze duha. Ali zašto je cilj njegove intervencije bio *preokretanje*, a ne, recimo, *negacija* ili *uništenje* platonizma? I zašto nam je tu *uzdržanost* on ostavio u nasleđe kao nešto skoro dragoceno?

Zahtev za *preokretanjem*, a ne negacijom (= rad Ničeovog čekića) nametnuo se kao opravdan, ne zato što se platonizam vremenom srozao na nereflektovanu, nepromišljenu, samorazumljivu prozu sveta, nego zato što je predugo bio obavezujuća strategija razumevanja izvesnih hijerarhija vrednosti, kako u filozofiji tako i u umetnosti. Pođimo, u ovom trenutku, od pretpostavke da ta stara priča danas ima mnogo popularniji naziv *logocentrizam*. Da li je uopšte i moguće *preokretanje* logocentrizma i to ne samo u filozofiji nego i u umetnosti? Delez je uverljivo pokazao da jeste! Ali, šta znači preokretanje logocentrizma? Ili preokretanje platonizma? Već u samom pitanju leže mogući nesporazumi. Jer ostaje nejasno: da li je to *preokretanje*, u suštini, konzervativno ili je, naprotiv, inovativno? Da li se preokretanjem i, možda, pretumbavanjem samo ostaje u koordinatama Stvari (a to je, po svoj prilici, neka hirovita metafizička Opozicija) koja se preokreće? Da li je preokretanje samo još jedna stilska operacija koja nudi osigurani okvir za „izdaju“? Odnosno koja nudi izdaju logocentrizma u ključu potvrde nekog drugog, obnovljenog, renoviranog logocentrizma? Ili se, ipak, tim preokretanjem, tim prevrednovanjem svih vrednosti (Niče bi rekao: *nihilizmom*) naprosto *iskoračuje* iz hegemonih opozicija, iz Stvari dominacije? Da li postupak preokretanja u sebi nosi mogućnost potpunog i ireverzibilnog iskoraka iz platonizma/logocentrizma?

Iz ove serije pitanja možemo ipak da zaključimo nešto kao donekle izvesno. Naime, savremena umetnost i savremena dekonstrukcija nasleđuju Ničeovu ideju *preokretanja platonizma* (što negde u osnovi znači: *logocentrizma*), bez obzira što je mnogima ta ideja ličila na destruktivno profilisani nihilizam, *mada ona to nije* pošto ne poništava, ne destruira ništa već samo dešifruje, re-interpretira i teži prevrednovanju stare logocentričke navike mišljenja-kao-predstavljanja. Na isti način i savremena umetnost ne destruira svoj objekt, Svet, ona ga samo dešifruje i prevrednuje, preokreće njegovu vrednosnu hijerarhiju. Ona je *preokrenuti Svet*. Zato i da hoće, (a često je htela) umetnost ne može da bude adekvatna, reprezentativna slika slike Sveta. Ona je sudbinski okrenuta dekonstrukciji, a to na prvom mestu znači: intervenciji kojom se *skreće* od represivne logike Istog, u pravcu drugog i drugosti.

Senka bez Sveta

Umetnost je, dakle, prikazivanje neprikazivog ili predstavljanje nepredstavljivog. Ona nema moć kazivanja ili prikazivanja onoga što jeste, jer tu moć, na njenu „sreću“ nemaju ni nauka i filozofija. S tim što ove dve to malo teže shvataju! Umetnost, jednostavno, ne prikazuje i ne predstavlja *ništa*. Kako je to moguće? Za sada ćemo reći da je tako nešto moguće sa jednog strogo epistemološkog stanovišta za koje *doxa* ne predstavlja ništa, ne dodiruje nikakvu stvarnost. S tog stanovišta, šta god da umetničko delo (jezički) predstavlja (ili: simulira da predstavlja), to nije nikakva suština, identitet ili istina bilo *čega*. U umetnosti ono predstavljeno je, prema tome, ne-suština, ne-identitet, ne-istina ili, što se svodi na isto, *nepredstavljivo*. Još bolje: ono predstavljeno je puka senka. Ali senka u umetnosti nije čista negacija onih predmeta s kojih ona pada. Ako umetnost negira identitet predstavljenog, ona to ne čini jednim *čistim ne*, već jednim polovičnim ne, tj. postupkom koji unosi razliku i koji nagoveštava da iza senke/razlike postoji stvar koja nju „baca“. Umetnost predstavljanjem unosi u predstavljeno razliku/senku, ali

tako *kao da* je to senka/razlika koju samo predstavljeno baca na predstavljanje. Videćemo, ubrzo, da ta diferencijalna procedura ne važi samo za umetnost već i za filozofiju, s tim što je filozofija u pogledu (na) te senke/razlike koje joj izmiču bila, čak, manje lucidna od umetnosti. Naravno, likovna re-prezentacija predmeta-kao-senke oduvek je *izneveravala* epistemička (= filozofska, metafizička) očekivanja, mada je u isti mah na ta očekivanja kao merilo stvaranja – pristajala. Van ove ambivalentnosti, umetnost, verovatno, ne bi ni bila moguća!

Različita znanja o znanju su verovala da postoji, na ovaj ili onaj način, nešto što bismo mogli nazvati *identitetom*, *suštinom*, *istinom* svega (= objekta, događaja, sveta), pa je, po njima, razložno bilo očekivati da nešto tako postoji i u umetnosti. To je veoma istrajno, uporno, „žilavo“ metafizičko nasleđe *znanja o znanju*. Ta metafizičnost se, često, izbacivala kroz vrata, a vraćala kroz prozor... Znanje o znanju moglo je svoju metafiziku da svodi, redukuje, sužava i unižava, ali nikada nije moglo da se nje u potpunosti „otarasi“. Navedeni pojmovi (*identiteta*, *suštine*, *istine*) su u svim moćima predstavljanja funkcionisali u bar minimalno dokazivom ili samorazumljivom obliku. U tom ključu se, dakle, predstavljanje shvatalo kao istinito predstavljanje, re-prezentovanje nečeg stvarno datog i sa sobom istovetnog. U svakom slučaju ono nije smelo biti izvor privida, senki i simulacije. Metafizika kao učenje o Prvom, naravno, oduvek je tražila da se svaki oblik *predstavljanja* podvrgne nalogu Istine, uključujući tu, bez sumnje, i samu umetnost.

Paradoks situacije je u tome što taj čisto metafizički nalog nije mogao nigde, ni u jednom modusu predstavljanja, da se valjano, bez „greške“ ostvari. Ne samo u umetnosti nego i u filozofiji, on nije mogao da se ostvari bezuslovno, besprekorno, bez senki. On se svuda realizovao samo kroz privid istine, suštine i identiteta. U umetnosti se to samo brže shvatalo nego u filozofiji. Iz svega toga ne sledi tvrdnja da pojmovi *istine*, *suštine* i *identiteta ne predstavljaju ništa*. Pre bi se moglo reći obrnuto, da oni *predstavljaju svašta.* Ili: i svašta i ništa! Nije, naime, reč o tome da ti pojmovi ne postoje ili da su potpuno beskorisni, ako ne i štetni.

Oni u znanju o znanju, u nauci, logici, pa čak i umetnosti mogu da pribave izvesnu funkciju koja je, pre svega, funkcija očekivanja. Od svakog predstavljanja se očekuje da bude istinito, da predstavi suštinu ili identitet predstavljenog, da bude *dobra* simulacija. Pri tom, istinito predstavljanje nužno je referencijalno. Ono za svoju potvrdu traži dobru referencijalnu simulaciju. Traži izvesnu prisutnost/prezentnost koja će kroz re-prezentovanje (pojmom, predstavom, slikom) biti potvrđena kao *to* bivstvujuće. I to je lepo, samo u isti mah i – nemoguće.

Ako (umetnička) slika i (filozofski) pojam ipak *nemaju* moć transcendentnog referiranja, ako njihova *pozivanja na* ne dopiru do ravni onoga *što jeste*, onda postoji još jedna mogućnost, a to je da slika i pojam referiraju samo i samo na drugu sluku i drugi pojam. Tu bi referiranje, onda, pre bilo interferiranje. Jedna reprezentacija uvek reprezentuje samo drugu reprezentaciju. Predstavljanje nije referiranje na bilo koje apsolutno-izvan nego je, samo, interferiranje između različitih podrhtavanja, talasanja i strujanja neistovetnih oblika predstavljanja. Tek u takvom lancu predstavljanja koji se sastavlja i rastavlja, sabire i raspršuje, moglo bi da se govori o slici koja nije izravna slika sveta nego je uvek samo slika slike sveta, a sam svet nikada nije ništa izvan svoje slike koja klizi ispod neke druge slike. Eto zašto je slika sveta uvek slika drugih slika i drugog sveta... Ili, kako bi to Platon duhovito rekao: slika sveta je *senka senke*. Odnosno: senka bez Sveta. Mogli bismo reći i – *slika sveta je samo simulacija slike sveta*. Sveta koji nema boju, pa prema tome nema ni sliku.

Priroda kao fikcija

Jedan ugledni estetičar sredinom XX veka postavio je aksiom po kome se svaka umetnost „ravna prema nekoj određenoj normi prirodnosti, ali nijedna nije prirodi tako bliska da među njima ne bi postojao neki razmak. Svaka ima svoje vlastite konvencije“, koje traju kraće ili duže... (v. Arnold Hauser: *Filozofija povjesti umjetnosti*, 1963. str. 279). Nama ostaje da se upitamo: zašto bi se umetnost ravnala prema „određenoj normi prirodnosti“ ako njoj

sama bliskost s prirodom ipak nije dosuđena? Ne stoji li stvar tako da, upravo zato što joj biliskost s prirodom nije dosuđena, umetnost zato i stvara vlastite konvencije? U Hauserovoj knjizi razmatranja koja nas ovde interesuju odvijaju se u okviru odeljka čiji naziv je: *Fikcije vjernosti prirodi u likonoj umjetnosti*. Tu se, dakle, misli da je vernost prirodi fikcija ili, što se svodi na isto, da je ravnanje prema određenoj normi prirodnosti zapravo pričin. Samo, zašto je to tako? Da li zato što izravan pristup prirodi, bar u umetnosti, nije moguć? Zato što umetnost nema valjana sredstva da pristupi prirodi kao takvoj? I to zato što ona i ne pristupa samoj prirodi već normi prirodnosti prema kojoj se, navodno, ravna? Međutim, o kakvoj normi prirodnosti u istoriji umetnosti može biti reč? Ili, još bolje, o kakvim normama je reč? Nisu li same te norme, u stvari, konvencije?

U svakom slučaju, fikcija je *izmišljena*, *izmaštana*, *uobražena*, *tobožnja*, *nestvarna* priča. Za onog koji voli samo stvarne priče ili govor sa pretenzijom na uporište u stvarnosti, fikcija je *izmišljotina*. Međutim, fikcija je u stanju da izmisli, izmašta vlasti prostor ili vastito vreme i, zatim, može taj prostor/vreme da nastani „sopstvenim“ bićima. U tome je fikcija slična fantazmi koja takođe stvara slike putem mašte, putem izmišljanja utvarnih bića, sablasti, fantoma, aveti. I za fikciju (ili: fabulu, pripovest) i za fantazmu važno je napomenuti da se podjednako postavljaju s one strane istine i laži. Već na prvoj stranici svoje *Histoire du mansonge* Derida napominje da *fabula* i *fantazma* sadrže u sebi nešto sablasno. „Poznato je da na strogrčkom jeziku *phantasma* također znači pojavljivanje utvare, fantoma ili duha. Fabulozno i fantazmatično imaju jedno zajedničko obeležje: *stricto sensu* ili u klasičnom smislu riječi oni ne pripadaju ni istinitom ni pogrešnom, ni vjerodostojnom ni lažnom. Oni se radije vezuju uz nesvodivu prirodu simulakruma ili virtelnosti. To zasigurno nisu istina ili istiniti iskazi kao takvi, a još manje su to zablude, obmane, lažna svjedočenja ili krivokletstva“ (prevod: Ugo Vlaisavljević).

Iako umetnosti bliskost s prirodom nije dosuđena, ipak, smatra Hauser, u konvencijama koje ona stvara (a delom i

preuzima od spoljanjih, ne-artističkih modusa predstavljanja) prirodne pojave se retko kada sasvim zanemaruju. U stvari, u umetnosti nikad ne dolazi „do izjednačenja između znaka i slike, između smisla i lika, između duha i tjelesnog oblika. Slika sadrži s jedne strane manje, a s druge strane više od onog što se od predmeta može vidjeti u stvarnosti. Slika pokazuje i ono što umjetnik 'zna', a ne samo ono što vidi, ali ne pokazuje sve što on vidi" (*isto*, 280). Da li to znači da je ideal vernosti prirodi više nestvaran, odnosno fiktivan nego stvaran, efektivan? Naš estetičar rađe optira za fikcionalnost, te zato tvrdi da umetnik čak ni sopstvena opažanja ne shvata kao vrhovni princip prikazivanja. To dolazi otuda što „pojmovna slika često potiskuje vizuelnu sliku". Dakle, *konvencije* prikazivanja i predstavljanja su svuda prisutne. Otuda je vernost prirodi pre vernost nečemu fiktivnom nego stvarnom. Vernost slici sveta je, pre, vernost fikciji nego prirodi. Ili, ukoliko je te dve stvari moguće pomiriti, onda je reč o vernosti – fiktivnoj prirodi.

Dakle, konvencije samo zabašuruju fundamentalni rascep između prirode kakava *jeste* (ako takvog nečeg uopšte ima) i predstavljanja koje je uvek protagonist razmaka, otklona, distance i, zapravo, fikcionalizacije. Samo, šta onda znači tvrdnja da se svaka umetnost ravna prema nekoj određenoj normi prirodnosti? Zašto je umetnosti potrebna ta referencijalna fiksacija za *fikciju*? I najzad, da li je ona njoj *zaista* potrebna? Bez sumnje, priroda je reklo bi se fikcija koja to ne želi da bude. Vernost prirodi ne želi da bude vernost nečemu fiktivnom, samo, pre ili kasnije pokazuje se da ona to ipak jeste. To jest da je samo i samo norma, idealni konstrukt, konstrukcija. Kako da razumemo ovu klasičnu napetost u nedrima umetnosti, po kojoj je ona na fatalan način *umišljena* težnja za stvarnim, za prirodnim?

Neko bi mogao da pomisli da problem može da se razreši presecanjem čvora. Recimo, tako što bi se odbacio pojam prirode, a time, odmah, i zahtev za vernošću prirodi? Iz toga bi sledio postulat: umetnost s prirodom zapravo nema ništa. Tačka, to je sve. Ali, to bi bilo pogrešno. Iza pojma *prirode* i *vernosti prirodi* krije se problem deskriptivne (konstativne) i normativne

(performativne) reference. U stvari, priroda je uvek bila druga priroda, dakle, konvencionalno (pa i institucionalno) uspostavljena priroda. Ona je uvek *već* bila kultura. Umetnost je oduvek samo radila *na tragu* te (normativne) kulture, prirode-kao-kulture i, u retkim srećnim trenucima, ona je preispitivala i same te tragove.

Prema tome, fikcija zvana priroda u umetnosti je bila produktivna igra prirode i konvencije, interferencija konstativnog i performativnog. Ujedno, to je interferencija različitih oblika predstavljanja, počev od perceptivnog, zatim od slika koje stvara uobrazilja i na kraju, naravno, od slika samog mišljenja. A sve to u obliku kako subjektivnog tako i objektiviranog predstavljanja. U savremenosti, umesto od već gotove, antecedentne prirode kao Uzora, umetnost polazi od već gotove (*ready made*) kulture, odnosno od različitih oblika *druge* prirode kao od materijala na kome ona interveniše, nad kojim vrši re-elaboracije, koje (re) instalira u nove figure značenja.

Biti u drugom

Iz svega prethodnog sledi da predstavaljanje nije statičan odnos dva „entiteta“; ono je, pre, nalik Heraklitovoj reci: nikad isto. Dakle, predstavljanjem se predstavlja nešto, ali to nešto (tj. referencijalni objekt) nikad nije isto (nije entitet/identitet), već je uvek i nešto drugo, jednom nogom u drugom. Zato se u kretanju predstavljanja uvek nešto gubi, već istog trenutka kad se nešto drugo zadobija. U svakom (ne samo umetničkom) aktu pred-stavljanja menjaju se modusi diferencijalnog uspostavljanja ili samouspostavljanja, oblici njihovog semiotičkog i semantičkog statusa i, najzad, oblici dešifrovanja onoga što je na granici između predstavljivog i nepredstavljivog. Pri tom u svemu nešto ostaje konstanta, naime: činjenica da je život (ili: priroda, neposrednost) nepredstavljiva osnova svakog pred-stavljanja.

Za razliku od tradicionalne umetnosti koja je svoju diferencijalnost skrivala, budući da je bila opčinjena logikom neprikosnovene, vladajuće, identitarne slike sveta, u savremenoj umetnosti se diferencijalnost, naprosto, ne krije. Umetnost je

danas, čini se, poštenija ili iskrenija u svom samo-predstavljanju od bilo koje druge moći predstavljanja, uključujući tu i naučno ili filozofsko mišljenje-kao-predstavljanje. Ona *raskriljuje u sebi ono nepredstavljivo*; ona je samo-prezentacija nad ponorom. Ona ne raskriljuje *istinu* sopstvenog (umetničkog) dela kao nečega bivstvujućeg, tj. nečega što jeste u svojoj istovetnosti sa sobom, uzdignuto nad svim drugim bivstvujućima... Zato je veoma sporna Hajdegerova tvrdnja da je umetnost, „kao zasnivajuće čuvanje, skok koji seže do istine bivstvujućeg u delu." Ta tvrdnja je sporna zato što ono što *u delu jeste*, dakle, neko bivstvujuće (neki entitet) može biti istinito samo ukoliko je istovetno sa sobom. Ali mi znamo da takve istovetnosti, jednostavno, *nema*. Bar ne u umetnosti.

Verujući da umetnička sloboda *ostavlja bivstvujuće na miru*, Hajdeger, u stvari, veruje da se s njom, u delu, potvrđuje kao *autentičan* (eto još jednog Hajdegerovog izraza) sam *identitet dela*. Problem je u tome što se umetnost kao odnos predstavljanja (reprezentacije) u sudnjoj instanci temelji na nepredstavljivom, a nepredstavljivo je pre bez-dan nego bilo kakva datost ili bilo kakvo bivstvujuće. Ako se o umetnosti može govoriti kao o nekoj vrsti bivstvujućeg, onda je to u sebi pocepano, razderano, razdrto bivstvujuće, bivstvujuće koje nikad nije sasvim ili savršeno istovetno sa sobom, dakle, bivstvujuće čija istina (raskrivenost) zahteva različite oblike dešifrovanja, oblike koji se ne zaustavljaju...

Savremena umetnost na osoben označiteljski način (budući da je reč o mišljenju u formi čulnosti) *zastupa, predstavlja* ne samu istinu predstavljenog već i interpretativnu istinu samog predstavljanja koja, najpre, glasi da nema nikakve (dosežne) istine u ravni predstavljenog. Neko će u tome, možda, videti nedopustivi „relativizam". Zaista, da li su u pravu oni kritičari koji savremenu umetnost posmatraju u ključu *pogubnog relativizma*. Bez sumnje – *ne*. I pored svih promena koje umetnost pogađaju ili koje ona podstiče ipak može da se govori o minimalnoj uslovnosti bez koje ona ne bi bila to što jeste. Zato je moguće reći: *nema bezrezervnog relativizma*.

U svim svojim menama umetnost uvek menja moduse vlastitog predstavljanja i samopredstavljanja, i kao takve ih ne poništava, ne destruira. Onda kada je nezadovoljna „starim“ modusima ona se orijentiše ka „novim“. U tim krizama artističkog samo-predstavljanja dešavalo se da u krizu zapadne i sam konstrukt ili pojam *predstavljanja* (*reprezentacije*), odnosno njegovi bliži ili dalji sinonimi. Neki put je, u izoštravanju svog odnosa prema sebi, umetnost htela da, takoreći, iskoči iz svoje kože, tj. iz vlastite strukture predstavljanja. Samo što to, ipak, nije bilo moguće. Pojam *predstavljanja* zajedno sa svojom mnogoznačnošću, s nemogućnošću konačnog dešifrovanja, pa onda i s paradoksima koje ponegde proizvodi, jeste *uslov sine qua non* umetnosti. Iskorak iz pred-stavljanja bio bi isto što i iskorak iz umetnosti. Umetnost je uvek neko predstavljanje, ali ona je pred-stavljanje nesličnog, drugog ili, još preciznije, drugog u istom ili drugog u istini. Njena istina je neistovetno u Istom i Istini. Bez predstavljanja, umetnost ne bi mogla biti jednom nogom u drugom. I to, onda, pokazuje da je problem dešifrovanja tog raskoraka u umetnosti, njenog raskoraka u samoj sebi, i sa samom sobom, naprosto *nezaobilazan*. U „srećnim“ vremenima taj problem mogao je da izgleda kao rešen ili čak nepotreban. Pa ipak, on se uvek, pre ili kasnije, a ako treba i okolišnim putem – vraćao.

Umetnost, dakle, za sobom vuče skoro kao prikolicu problem dešifrovanja vlastitog (samo) predstavlja. Ona beži od namere adekvatnog predstavljanja i stalno joj se vraća kao ulogu u razmenskoj, ekonomskoj sudbini. Oni koji veruju u suvereni pogled na svet, veruju u prozirnost koje nema, bar ne u prevelikim količinama. Čini se da je, u sklopu interferencije različitih oblika predstavljanja u umetnosti, sloboda uvek nekako potrebna, primerena, neizbežna i u isti mah promašena i prekomerna.

Dišan i dostanca

Ako bi neko pomislio da je savremena umetnost svoj ključni (inovativni) korak načinila iskorakom iz slike (u *ready made*, instalaciju, performans), to bi bilo prilično umesno. Ali, ako bi taj

neko pomislio da se time nepovratno iskoračuje iz *predstavljanja*, to bi bila ozbiljna greška. Jer, u tom slučaju, bi se javio nezaobilazan problem: zašto bi savremena umetnost, lišena strukture predstavljanja, još uopšte bila umetnost? Pred tim problemom se našao i sam Marsel Dišan, kada je za svoj *ready-made* tvrdio da on, u stvari, i nije umetnost... Naravno, niko mu nije poverovao, kao što mi ni danas ne verujemo konzervativcima kad tvrde da savremene instalacije u stvari i nisu umetnost. Post-dišanovska umetnost predstavlja to što (implicitno ili eksplicitno) pred-na-stavlja, i to na veoma različite načine. Pa ipak, ona to čini bitno drugačije nego što je to činila klasična ili moderna umetnost. Naime, post-dišanovskoj umetnosti nije stalo do istinitog, adekvatnog, autentičnog predstavljanja, već joj je, pre, stalo do lažnog predstavljanja, dakle, do onog kojim komanduje simulacija i neistovetno.

Ipak, moramo još jednom naglasiti: u umetnosti danas funkcija predstavljanja (re-prezentacije) nije ugrožena i još manje destruirana. Ukinuta je, samo, (ideološka) privilegija tradicionalne slikovne re-prezentacije. Pa ako malo bolje pogledamo, videćemo da počev od *ready madea*, instalacije, performansa, pa do digitalnog/ekranskog arta, nikad nismo imali *doslovnije* oblike predstavljanja! Naravno, treba reći i to da apsolutna doslovnost nije moguća, budući da ne može da se izbriše razmak između predstavljanja i predstavljenog. Apsolutna doslovnost je nepredstavljiva. Izvestan *razmak* između *a* i *b* u odnosu: *a* predstavlja *b*, uvek će postojati. Uvek će postojati razlika između *prenosnika* i *prenesenog*, čak i onda kada nam, kao u slučaju *ready madea*, izgleda da je tu reč o istoj stvari. U svakom slučaju, u savremenoj umetnosti, kao i u klasičnoj ili modernoj, korespondencija između predstavljanja i predstavljenog nije nikakav artistički cilj. Ili, bar, nije ostvarljiv cilj. Savremena umetnost, dakle, tome ne teži. Ona je svesna svoje simulacije i njena igra je bazirana na distanci spram datosti sveta od koje, navodno, polazi i čiji smisao preokreće. Reč je, naravno, o datosti re-prezentacije koja je, zapravo, prezentacija izvesne distance, razmaka, drugog.

Problemi sa savremenim artističkim predstavljanjem koje beži u distancu, razmak i drugo, uvećavaju se onda kada znamo da taj prosede nužno ima svoju granicu, a tu je, onda, u pitanju ono *nepredstavljivo*, dakle, život *sam po sebi*. Uvek naime postoji to nepredstavljivo, do kojeg predstavljanje ne može da dopre. Pa kako se onda distancirati od nečega do čega, strogo uzev, nije moguće ni dopreti? To je ključno pitanje ne samo savremene nego i svake umetnosti! Možda bismo to pitanje morali preokrenuti: da li bi distanca bila moguća i potrebna kada bi predstavljanju bila dostupna neposrednost? Verovatno – ne. Zato je umetnost u pravu kada svoje distanciranje temelji na činjenici da se svako predstavljanje u sebi samome nužno suočava sa svojom granicom, s nepredstavljivim.

To pravilo podjednako važi i za filozofsko predstavljanje. Kant ga je postavio u najradikalnijem obliku: kao *kopernikanski obrt* u odnosu na diskurs svake prethodne metafizike. Po sebi data neposrednost (ili: stvar po sebi) je nepredstavljiva, pošto, ukoliko bi se ona adekvatno predstavljala, tada više ne bi bila data po sebi već po tom predstavljanju, te prema tome ne bi bila to što navodno jeste, tj. nešto *po sebi*. Eto zašto je nužno reći da je neposrednost *kao* neposredni život upravo ono – *nepredstavljivo*. Ili da je istina predstavljanja, strogo uzev, nemoguća. Tu sada imamo, u stvari, jedan – zakon. Ovo je neophodno napomenuti pošto se na toj činjenici temelji *neutemeljenost* svake metafizike prisustva, *svakog*, i ne samo artističkog, zahteva za doličnim predstvljanjem. Umetnost je samo bila najbrža u distanciranju od fantazmatskog zahteva za velikom, neprikosnovenom Istinom. Za nju je doksomimetičko distanciranje „prirodni“ odgovor na izazov suočavanja sa zagonetnim, neprozirnim, neproračunljivim, nepredstavljivim životom.

O ulozi predstavljanja

Umetnost lišena Boga

U svakodnevnom životu često se čuje pitanje: *Šta to predstavlja?* Samo po sebi to pitanje ne deluje ni čudno ni nastrano. Pa ipak, na nekim mestima, recimo, u galerijskom prostoru, odnosno pred savremenim umetničkim delom, njegova pojava bi mnogima zasmetala. Neki umetnici su, u svojim radovima, čak bili spremni da na *ironičan* način predstave samo to pitanje. Takav slučaj imamo, recimo, na izložbi Milete Prodanovića čiji naziv je bio *Pohvala ruci* (galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, 1998.**).** Reč je o slici velikog formata u kojoj Anđeo Istorije u *ruci* drži mač na kojem piše: "Tako mora izgledati Anđeo Istorije"! Taj natpis je preticao i činio izlišnim standardno pitanje neupućenog posmatrača: šta to (ta slika, lik) znači? Ili: šta (ona/on) predstavlja?

Naizgled "umirujući" efekat Prodanovićeve operacije počinje da se komplikuje kad znamo da je tekst ispisan na maču Anđela Istorije (koji liči na Arhanđela Mihaila sa freske crkve u Lesnovu) u stvari citat čiji izvor nalazimo u Istorijsko-filozofskim tezama Valtera Benjamina: "Klee ima sliku koja se zove *Angelus Novus*. Na njoj je prikazan anđeo 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 anđeo istorije." Pouka koja može da se izvuče iz ovog primera glasi: odgovor na pitanje – *Šta to predstavlja?* – uvek je samo interferencija (ili: interaktivna rezultanta) različitih oblika, likova ili modela predstavljanja. To bi moglo da se iskaže i ovako: svaki "anđeo", pa i Anđeo Istorije predstavlja uvek *i* nešto drugo, neku *drugu* predstavu anđela... Bez te diferencijalne otvorenosti za drugo mi, naprosto, ne bismo razumeli ni samo to *šta* (on predstavlja), odnosno sam (intencionalni) *objekt* predstavljanja.

Pa ipak, u brojnim interferencijama i interakcijama predstavljanja moguće su i nepremostive prepreke u razumevanju

drugog. To je naročito moguće ako živimo u zatvorenim svetovima. Prikaz takvog slučaja imamo u radu Živka Grozdanića *Četiri Patrijarha Pavla posmatraju 2000 000 linija Raše Todosijevića.* Pitanje koje bi tu mogao da postavi Patrijarh Pavle i koje bi glasilo: "*Šta to predstavlja?*", ostaje – bez odgovora. U stvari, gospodinu Pavlu ne bi padalo na pamet da zalazi u javne prostore u kojima bi mogao da se suoči sa radovima Raše Todosijevića. Tradicionalizam pravoslavne crkve je nepremostiva prepreka za jedan takav susret. Moguća interferencija između savremenih artističkih strategija predstavljanja i crkveno-pravoslavne strategije je, time, radikalno onemogućena. Za Patrijarha, rad Raše Todosijevića, kakav god da je, ne predstavlja ništa, s izuzetkom slučaja u kome bi se u tom radu naziralo neko „svetogrđe". Sam umetnik, u ovom slučaju Živko Grozdanić, ima bez sumnje ironičan odnos prema toj „barijeri između sistema", gde se jedna strategija predstavljanja, odnosno jedna (religiozna) slika/predstava sveta smerno postavlja kao neprikosnovena dogma: to je tako, i tačka. Grozdanićev rad nam kaže: ne, to nije tako, tu imamo problem čija cena mora da se plati...

Ono što od religioznog (neprikosnovenog) pogleda na svet ne možemo da naučimo, a od artističkog možemo, to je činjenica da pitanje *šta to predstavlja* nikad nije jednostavno i samorazumljivo. Ono ne može, bar ne uspešno ili bez nasilnih posledica, da se ograniči na prostu identifikaciju nečega što je u onostranosti pred-stavljeno ili pred-nas-stavljeno, odnosno što je unapred dato i prisutno u svojoj istovetnosti sa sobom. Umetnost definitivno nema Boga. Sem u sličaju kada Raša Teodosijević napravi konceptualni rad na kojem čitamo: *Bog postoji* (u potpisu:) *Raša Todosijević*! Pa ipak, ipak, umetnost nema (svog) Boga. A to znači da nema ni čvrsti, neprikosnoveni identitet.

Zato samo pitanje – *Šta to predstavlja?* – u kontekstu umetnosti ne cilja na prostu identifikciju nekog "objekta" ili "središta", već pre sugeriše neko raz-uveravanje, raz-identifikaciju, neko pomeranje smisla koje zahteva tumečenje. Jer, dati "objekt"/"središte" predstavljanja podrazumeva smisaono mnoštvo, interferenciju različitih likova, oblika i modela

predstavljanja. Savremena umetnost nam na vidljiv način sugeriše zaključak koji glasi: nema predstave, slike, vizuelnog bez interferencije koja zahteva tumačenje. Ili čak (u množini) tumačenja. I koja ih, u svakom slučaju, ne zaustavlja. Naprosto: već u samom svom statusu, umetnost nudi jedan višeslojan i višeglasan koncept, podložan složenom radu tumačenja, a ne spokoju jednog oveštalog dogmatizma. Dogmatički koncept je *contradictio in adjecto*. A sve to znači da, u svetu kulture i umetnosti, nikad nije po sebi bilo razumljivo *šta nešto* ili *šta bilo šta – predstavlja*. Predstavljanje je, pre bi se reklo, izvesno zamajavanje s tim *šta* koje traži tumačenje ili dešifrovanje, a ne nalazi ga u konačnom obliku.

O značenju predstavljanja

U srpskom jeziku *predstavljanje* je imenički oblik od glagola *predstaviti* (ili: *predstaviti se*). Sam taj glagol, međutim, omogućuje i imenički oblik koji glasi: *predstava*. Predstava, rekli bismo, čini isto što i predstavljanje samo što ona to čini u sinhronom, a predstavljanje u dijahronom vidu. Međutim, između njih postoji još jedan momenat razlike. Predstava se najčešće shvata kao *prenosnik* onoga što se putem predstavljanja predstavlja.

U srpskom jeziku usvojen je i termin *reprezentovanje* (ili *reprezentacija*) koji je latinskog porekla. On može da se prevede kako sa *predstavljanjem* tako i sa *predstavom*, ali i na neke druge načine (recimo: zastupanje, zamenjivanje, prikazivanje, oslikavanje). Moguć je, naravno, i termin *prezentacija* (ili: *prezentovanje*) koji se često upotrebljava sa sličnim, ako ne i istim značenjem kao reč *reprezentacija*, dovodeći, na taj način, u pitanje samu potrebu za prefiksom *re*.

Predstavljanje je u našem jeziku na prvom mestu predstavljanje nečega nečim (recimo: nekom predstavom, slikom, ekranom itd.). Drugim rečima, predstavljanje uvek oblikuje, formira izvesnu predstavu o nečemu. Važno je, dakle, napomenuti da je to relacioni, na-nešto-odnoseći pojam. Sličnu situaciju imamo

i s latinskom rečju *repreasentatio* onako kako se ona preuzima u evropskim jezicima. Reč je uvek o relacionom, na nešto odnosećem pojmu. Zato se u velikom rečinku *Vocabulaire européen des philosophies* (Paris, 2004. god. str. 1071) naglašava upravo taj relacioni momenat, po kome je „predstavljanje (représentation) generalno uzev predstavljanje *nečega*. Pojam *predstavljanja* obuhvata, dakle, na tipski način ideju nekog odnosa. Počev od Brentana, taj je pojam združen s pojmom *intencionalnosti*, shvaćenim kao svojstvo koje ima predstavljanje, da uputi na neku drugu stvar od sebe samog“. Važno je napomenuti da ta druga stvar (intencionalni objekt) može da se shvati kao materjalna ili idealna, stvarna ili fiktivna... U svakom slučaju ona je ono predstavljeno samog predstavljanja.

U pomenutom rečniku kaže se da postoji dvostruko značenje reči *reprezentacija* koje može da bude izvor različitih nesporazuma. „Na primer, jedan portret ne podrazumeva samo odnos reprezentacije po nekom modelu, već on i sam ’jeste’ jedna reprezentacija.“ Ukratko, portret nije samo predstavljanje nečega spoljašnjeg već je on, u isti mah, *prenosnik* tog odnosa-predstavljanja, dakle, mi bismo rekli: *predstava*. Po pravilu, portret je opredmećena, materijalizovana predstava, dakle, slika.

Zaista, da li se time što u srpskom jeziku postoje (bar) dva termina za *reprezentaciju* (*predstavljanje* kao odnos usmeren na ono predstavljeno i *predstava* kao prenosnik tog odnosa) u načelu isključuju moguće zabune? Problem je u tome što postoji i drugi način gledanja na tu stvar: budući da kod nas postoje dva termina, iz toga sledi da su mogućnosti zabuna još veće! Ovo poslednje je omogućeno time što je predstava kao prenosnik nekog likovnog predstavljanja i sama relacioni pojam. Ona je uvek predstava nečega.

Dodatni problem s rečju *predstavljanje* je u tome što ona ima etimologiju (= *pred-stavljanje*) koja može da sugeriše podjednako *prezentaciju* kao i *re-prezentaciju* (zavisno od toga iz koje pozicije se nešto *pred* nas *stavlja* ili je *stavljeno*). Ipak, izgleda da pred-stavljanje može da se upotrebi i kao (bar naizgled) ne-relacioni pojam. U tom slučaju ne bismo imali jedno: *a predstavlja b* nego

jedno: *a se* (sebe) *pred-stavlja* (pred nas stavlja). U stvari, predstavljanje bi se tu shvatalo kao imenički oblik od povratnog glagola *predstaviti se*. Ali, i tu bi se pred-stavljanje (prezentovanje) moralo da shvati kao relacioni pojam, s tim što bi to bio odnos prema sebi kao drugom. Kad se kaže: *a ne predstavlja b* nego samo i samo *sebe samog*, to bi zapravo značilo da se *a* odnosi prema sebi samom kao prema neposrednosti. U tom slučaju bi pitanje *šta X predstavlja* bilo istovetno pitanju *šta je X*. Samo, da li je uopšte moguće predstavljanje sopstvene istovetnosti sa sobom, tj. identiteta? To je, sada, zaista neugodno pitanje! Savremena *filozofija* (ili: *mišljenje*) *razlike* odmah bi rekla: da, bez sumnje, svako predstavljanje je po pravilu predstavljanje drugog. U istom onom smislu u kojem, recimo, važi pravilo: Ja je drugi!

Ali, šta ako bilo šta što je *neposredno* dato zapravo i nije moguće predstaviti? Jer, kad bi se tako nešto desilo, da se ono *neposredno* – predstavi, onda bi to što je tu dato „neposredno“ samim odnosom predstavljanja bilo posredovano i odmah poništeno kao neposrednost. Dakle, neposrednost je *nepredstavljiva*. Ali, predstavljanje je oduvek htelo da predstavi upravo ono nepredstavljivo! I to je, svakako, njegov ključni problem. Pred nepredstavljivim svako predstavljanje je, naprosto, inferiorno, ne postiže svrhu, promašuje svoj najdraži objekt. Dugo se verovalo da je moguć jedan superiorni oblik (misaonog, umnog itd.) predstavljanja koje je u stanju da savlada tu konstitucionalnu prepreku, odnosno koji bi bio u stanju da predstavi *nepredstavljivo*. Ali tu su se, samo, otvorile teškoće koje liče na pravi bezdan! Umetnost je bila osetljivija na te teškoće od filozofije!

Privilegovano predstavljanje

Ljudi su oduvek verovali sopstvenoj misli. A to znači i sopstvenoj sposobnosti *misaonog predstavljanja stvari*. Hajdeger bi odmah ustvrdio da su oni verovali upravo u *mišljenje kao predstavljanje*. Tu volju za predstavljanjem posedovale su, bez sumnje, i sami umetnici, budući da su i oni, hteli-ne hteli, bili ljudi. Međutim, brzo se pokazalo da nisu svi oblici predstavljanja

podjednako „zahvalni“. Zato se u filozofiji i umetnosti pošlo od naloga po kome je potrebno pronaći i upražnjavati „najbolje“ ili „privilegovane“ oblike predstavljanja. Međutim, to se pokazalo kao pogrešno. Pa su se i istorija filozofije i istorija umetnosti pretežno profilisale kao istorije sopstvenog neuspeha. Na kraju se pojavila teza koja glasi: nema privilegovanog oblika predstavljanja. Samo, do takvog zaključka je tek trebalo da se stigne.

Platon je smatrao da su sve moći predstavljanja usredištene u privilegovanom modusu koji se sastoji u predstavljanju putem ideja. Zašto je to bio privilegovan modus? Zato što je on, po Platonu, jedini u stanju da *bez problema* ukine razliku i čak jaz koji se uvek umetao između predstavljanja i predstavljenog. Naime, ideja ima moć da poistoveti ono što jeste s njegovim predstavljanjem. Samo, da li je takva moć bila realna? Platon je verovao da jeste. Ideja koja nešto saznaje može da se poistoveti s tim što (kroz to saznanje) pred-stavlja, re-prezentuje, ali, naravno, samo pod uslovom da je ono predstvljeno (reprezentovano) opet neka ideja. U tom slučaju, ideje bi spoznavale svet kao u suštini svet ideja. Odnosno, u idejama o nečemu bilo bi prisutno to nešto samo i samo onda kada je ono takođe *ideja*. U tome može da se otkrije poreklo goleme epistemološke privlačnosti i vekovnog šarma Platonovog *idealizma*, a onda, naravno, i svakog drugog. Prema tome, ideje predstavljaju ono predstavljeno kao nešto što je u njima samima već sadržano, postavljeno ili pred-stavljeno ili pred-nas-stavljeno. I tačka.

Platon je, naprosto, verovao da se privilegovanjem onog modusa predstavljanja koji je predstavljanje-putem-ideja, u stvari, postiže to da filozofija, kao teorija ideja, bude najbliža istini, ako ne i potpuno istovetna s njom. *Biti istina* je isto što i *biti*, a to je moguće samo u ideji koja misli samu sebe. Misleći samu sebe ona *se* u isti mah i pred-stavlja (re-prezentuje). Eto zašto je po Platonu privilegovano predstavljanje ono u kome ideja, u stvari, samu sebe zastupa. Ideja je tu po-stavljena, pred-stavljena bez posrednika/prenosnika, bez označitelja, i dakle, kao čista *samoprisutnost*. Ali, to je bio Platonov problem, jer u umetnosti to,

očigledno, nije moguće, budići da u njoj uvek imamo nekog (čulnog) prenosnika/označitelja. Naravno, Platon je to znao i zato je, možda bilje od bilo koga, naslutio teškoće s kojima se suočava umetnost onda kada želi da bude *privilegovano* predstavljanje Istine ili Sveta. Zato je on pored privilegovanog predstavljanja stvorio i teoriju sumulativnog, prividnog, obmanjujućeg predstavljanja. Odnosno: teoriju *doksomimetike* i *sumulakruma* (to su, ujedno, njegove reči!). Naravno, Platon je imao negativan, kritički odnos prema *simulaciji*. Danas se, paradoksalno, taj pojam prihvata na *afirmativan* način, često bez znanja o njegovom platonovskom poreklu.

Posle Platovnovog, pojavila su se i druga shvatanja o *privilegovanom predstavljanju*. U tim shvatanjima *ideje* u samoj strukturi predstavljanja više nisu bez rezerve (bez izvesnih ograničenja i posredovanja) mogle u isti mah biti date *i* kao predstavljanje (tj. kao sredstvo ili subjekt prdstavljanja) *i* kao predstavljeno (kao cilj ili objekt). Teškoće Platonove teorije ideja (Platonovog „konceptualizma“?), kojih je i sam autor bio svestan, pokazale su da je filozofija *kao privilegovano predstavljanje sveta* ophrvana, ako ne istim, onda sličnim neuspehom koji je trpela i sama umetnost. Ipak, zbog tog neuspeha, Platon umetnost nije smatrao srećnim oblikom predstavljanja sveta. Ipak, na svetlost filozofskih ideja padale su iste one senke koje su opterećivale i samu umetnost...

U filozofiji su se smenjivali različiti modusi privilegovanog predstavljanja sveta koji su jedni-drugima poricali opravdanost. Na kraju je doveden u sumnju i sam mehanizam predstavljanja. Pokazalo se da ideja privilegovanog predstavljanja sveta i utemeljenja filozofije na toj privilegiji (ili: privilegovanju filozofije na toj utemeljenosti) može da se odbaci na dva bitno različita načina. Jedan se sastoji u ukidanju ili potiskivanju samog pojma (i problema) *predstavljanja*; a drugi u tome da se pojam *predstavljanja* redefiniše, s idejom da se ukine metafizički neprikosnovena (utemeljujuća, uzorna) antecedencija samog predstvljanja. Ovaj drugi postupak bizak je onome što autor ovog teksta naziva *dekonstrukcijom*. Taj postupak ne destruira pojam

predstavljanja već samo suspenduje ideju o njegovom fatalnom uobličenju, računajući s tim da nema ničeg antecedentno datog što bi garantovalo takvu vrstu privilegovanja. Moguće je, samo, jedno privilegovanje bez privilegovanja ili, što se svodi na isto, bez čvrstih garancija.

Čitava istorija filozofije pokazala se kao izvesna kura mršavljenja samog mišljenja, odnosno mišljenja-kao-predstavljnja, tako da su na kraju XX veka različite teorije reference na skoro komičan način svele filozofa, takoreći, na (kafkijanskog) umetnika u gladovanju... Ipak, reč je o opštoj *uslovnosti* filozofije. Privilegovno (= misaono) predstavljanje uvek je bilo, samo ne uvek na očigledan način, izvesno utemeljenje bez temelja, kuća bez krova, bicikl bez točkova. Zato su privilegovane predstave i predstavljanja u umetnost i filozofiji, pre, nudili bezdan drugosti nego neki poredak, hram ili građevinu sa čvrstim temeljima.

Tvorac slike

Vratimo se, za trenutak, Platonu. On je sofiste nazivao *tvorcima slika* (v. *Sofist*, 239d). Za njih je ta kvalifikacija trebalo da bude izvesno omalovažavanje. Mada je, pravo govoreći, sa stanovišta Platonove, logocentrički dobro usredištene filozofije, sofist već unapred bio omalovažen! Tek zatim nastupa (dodatna) teza po kojoj je on ujedno, eto, i *tvorac slika*. To je hipoteza koju pisac *Sofista* dokazuje kroz razmatranje standardnih sofističkih „kontradokaza“. Za nas je važna Platonova deoba između oponašanja koje se temelji na mnenju i oponašanja koje se temelji na znanju. Ovo prvo je, videli smo, Platon nazvao *doksomimetičkim*, a drugo je ono „pravo“ oponašanje, koje *prihvata* epistemičke naloge mada ih nikad ne ispunjava do kraja.

Opisana razlika je autoru *Sofista* neophodna zato što on veruje da sofist ne pripada „među one koji znaju nego one koji oponašaju“ (267e). U stvari, za njega je sofist takoreći „umetnik“. Kod sofiste imamo *simulaciju* znanja i mudrosti, jer je on u stanju da stvara slike (ideja), a ne istinske ideje. „Mimetika se preko vrste koja stvara prividnost povezuje s umećem koje stvara slike“, kaže

Platon na samom kraju *Sofista*. Eto, to je ključni razlog zašto je on sofiste nazvao *tvorcima slika*. Ali, i bez toga, sofistička praksa je nešto „gadno“ što, bez sumnje, može da se uporedi jedino s nečim „još gorim“, a to je slikarska praksa! Pošto, kako tvrdi Platon, nema veštije i finije šale od oponašanja, a takođe nema veštijeg i finijeg oponašanja od onog u umetnosti, onda je jesno da šala koju sofista zbija sa znanjem i modrošću može da se uporedi samo još sa slikarskom šalom. Ono što vezuje praksu sofiste i praksu slikara je izvesna veoma tesna *analogija šale*. Sam slikar je u duši sofista, kao što je sofista u duši slikar...

Za Platona slika je inferiorni oblik predstavljanja, jer ona samo oponaša *izgled*. Zato je ona „daleko od istine“ (*Država*, 598). Problem sa izgledom je u tome što on *vara*, stvara *potpunu zbrku* u duši... Ali, pisac *Države* uviđa da ta slabost duše samoj duši ne smeta i zapravo joj odgovara. Zato, „toj našoj slabosti duše odgovara slikanje u perspektivi, zatim veština opsenarstva i čarobnjaštva, i mnoge druge stvari“. Samo, ako to odgovara duši, to ne znači da odgovara (platonovski shvaćenoj) mudrosti i logici. Naime, mudrost i logika isključuju mogućnost „da isti delovi duše u isto vreme i o istim stvarima imaju suprotne predstave“ (*isto*, 602). Ova formulacija načela protivurečja (A nije ne-A) očigledno je obavezujuća kako za više moduse predstavljanja, tako i za one niže. Međutim, tvorci slika – a to su dakle sofist i slikar ili, možda, sofist kao slikar i slikar kao sofist – u najboljem slučaju samo *simuliraju* podršku tom nalogu o neprotivurečnom, istinitom predstavljanju. Simulacija, oponašanje i pretvaranje ne može, smatra Platon, da privede sofistu i slikara logici istinitog predstavljanja.

Ipak, da li uopšte i postoji takva moć predstavljanja koja bi bila u stanju da bez smetnji ispuni visoki zadatak Istine? Platon je duboko verovao u tu mogućnost koju je pripisivao (vlastitoj) filozofiji, ali se, pri tom, kolebao u vezi s njenim izvedbama i mogućnostima prenošenja drugima. U svakom slučaju, pokazalo se da je on možda najveći, najradikalniji kritičar teorije *mimsisa*, a s njom zajedno i, generalno uzev, svake umetnosti. Osnovni pokretač umetnosti je podražavanje (oponašanje), a „podražavanje

je nešto rđavo, vezano za nešto rđavo i stvara nešto rđavo“ (*isto*, 603). I to je, onda, ključni razlog zašto umetnost, iz jedne idealno uređene države, treba ukloniti, i najzad, zašto u njoj sofiste na trgu ili ulici treba svakako izbegavati.

Ipak, istorija je pokazala da se to *zlo* koje konstituiše kako umetnika tako i sofistu ne može tako lako iskoreniti. Možda bi se, čak, moglo reći da u savremenoj, recimo, *kontekstuanoj* umetnosti, koja se odvija na otvorenom prostoru, ulici, trgu itd., izvesna simbioza između umetnika i sofiste nikada nije bila *uspešnija*. S tim što se zbog toga filozofi danas nimalo ne sekiraju. A samo odsustvo sekiracije dolazi verovatno otuda što kontekstualni umetnici-sofisti svoje usluge nikom ne naplaćuju, jer bi se to shvatilo kao prosijačenje. Pa ipak, oni značajno šire polja dejstvovanja same umetnosti. Iako kontekstalna artistička intervencija ne može bitno da izmeni svet, ona ipak može da proširi *konceptualnost* umetnosti i da je iskuša tamo gde to niko ranije nije činio ili očekivao.

Pogled bez prizora

Klasičan stav koji je, ujedno, izvor teorije istine kao korespondencije, u Aristotelovoj formulaciji glasi: *istina je reći da jeste ono što jeste*. Taj stav se danas u filozofiji, po pravilu, proglašava *naivnim*. Mada je moguće reći i to da je pomenuta naivnost prilično prgava ili lukava, pa se posle izbacivanja „na vrata“ često vraća „kroz prozor“... Teško je zamisliti teoriju istine koja bi dopustila mogućnost da njen zastupnik za nešto *što jeste* tvrdi da ono *nije* i da onda, na tom fonu, gradi pretpostavke za svoje shvatanje istine. Čini se da je istina, naprosto, vezana uz logocentričku sudbinu glagola *biti*. Bar u indoevropskim jezicima ona je oduvek želela da bude istina onoga *što jeste*, a to znači samog sveta. Ili je, bar, želela da bude istinita slika, odnosno predstava (reprezentacija) Sveta.

Kant je, u *Kritici čistog uma* (drugi predgovor), ustanovio da se svet, tj. pojave u njemu upravljaju „prema prirodi našeg predstavljanja“, a ne obrnuto... To je bio značajan preokret koji je

tradicionalno ontološko usredištenje istine temeljno uzdrmao. Ipak, tek sa tzv. *jezičkim obrtom* profilisalo se u filozofiji stanje u kome predstava ili predstavljanje (*repraesentatio*) više ne referira na transcendentnu ili transcendentalnu ravan sveta, već se uspostavlja kroz odnos s drugim predstavama/predstavljanjima. Svako predstavljanje je, naprosto, izvestan diferencijalni odnos, pomak ili kretanje unutar interferencije različitih slika/predstava. Zato je i tzv. slika sveta, ma koliko bila homogena i hegemona u nekom razdoblju, u stvari samo jedna slika sveta *za razliku od drugih*, a često je i antagonistički suprotstavljena tim drugim slikama. Pa kad nam klasičan slikar nudi *svoju* sliku „epohalne" slike sveta, on nju nudi uvek *za razliku* od opšteg (mitskog, religijskog, ideološkog itd.) modela koji, za njega, nikad nema čvrsti (= metafizički) idetitet, mada može da se ponaša *kao da* ga ima. Naravno ti diferencijalni odnosi su mnogostruki i oni mogu, ovde, da budu prikazani samo na sasvim uprošćen način.

Ključno je sledeće pitanje: da li taj diferencijalni postupak ili diferencijalno shvatanje predstavljanja isključuje referencijalni prosede, a time i istinu kao korespondenciju? Da li on isključuje logocentrički pojam *istine*? To je, odmah moramo reći, veoma osetljivo pitanje. Evo kako se ono reflektuje na problem slike. Ako predstavljanje ne bi moglo da ima čvrsto uporište u nekom spoljašnjem referentu/objektu sveta, onda bi to značilo da je slika samo na *iluzoran* način slika sveta. A to bi, pravo govoreći, značilo da slike sveta zapravo i nisu slike sveta, i da, čak, nikakvih slika sveta zapravo ni nema. Svaka slika bi, u stvari, bila slika bez sveta, a time i bez Istine sveta. Ili, ako hoćete, bez Prizora. Pri tom, slika bi bila samo i samo relacija predstavljanja, te prema tome imala bi strukturu: *a predstavlja b*. To što slika predstavlja, a to bi onda bilo to *b*, može biti samo utisak (= neka druga predstava) sveta, dakle, neka druga realacija predstavljanja, koja se nužno razlikuje od prve. Nju bismo, sada, mogli da označimo sa: *c predstavlja d*.

Ali u tom slučaju se, naravno, postavlja pitanje: šta predstavlja to *d* (u relaciji *c predstavlja d*)? Budući da nema spoljašnjeg, apsolutnog referenta, iz toga sledi da *d* može da predstavlja opet samo neku realaciju predstavljanja, recimo: *e*

predstavlja f. Ni jedan od tih nabrojanih i zalančanih relacija nema spoljašnjeg referenta, ne referira na *svet po sebi*. Zato, predstavljajući, zastupajući ili implicirajući u svom predstavljanju tu seriju prethodno datih predstava, slika nam nudi, u najboljem slučaju, simulakrum sveta, seriju zalančanih utisaka koji se razgraničavaju, oduzimaju ili sabiraju, sedimentiraju jedni preko drugih. To sada znači da je slika uvek, strogo uzev, *slika bez izvornog porekla* i *poretka*. Bez sveta *kao takvog*. Ona je, dakle: *slika-sa-svetom-bez-sveta*. Slikar stoji pred golim aktom i slika „ogoljeni" svet, ali taj „ogoljeni" svet je čista fikcija, a „realan" je samo sistem predstava koji je već ugrađan u njegov pogled i koji komanduje njegovim viđenjem.

Umetnikova „finalna" moć predstavljanja uvek je izvesna genealogija, arhiv tragova ili ontogeneza dobro ukorenjena u filogenezi. Prema tome i slika *slike sveta* sazdana je od nebrojeno mnogo slika koje nam nisu više pred očima, mada im se, ipak, nije sasvim *zatro trag*. Svaki artistički gest, čak i kada kao uslov svoga postojanja zahteva optimalnu slobodu, ipak, za sobom vuče svoju arhivu predstava, prikolicu tragova, diferencijalnu uslovnost svojih pogleda, svojih „mesta stanovanja" itd. Ne samo slikarstvo nego i vizuelna umetnost generalno uzev nije čin transcendentalne samoće, čin svevidećeg oka koje u neposrednosti svog pogleda imaginarnom brzinom stiže do *istine* Sveta ili onoga što *jeste*. Ne! Svaki pogled, pa i pogled umetnika samo je osobeni efekat *interferencije* različitih pogleda, za koju (interferenciju) mi nikad ne znamo unapred gde će se zaustaviti i kada će krenuti dalje... Čini se da, u pogledu te neodređenosti, ni pojmovi filozofa ne zaostaju mnogo za slikama umetnika. Filozof je *sofista* koji još ne zna da je to, a kad bi znao, onda bi možda, ipak, mogao da vrati u sebi filozofa!

San o istini u slikarstvu

Ako je umetnost oduvek bila podložna izvesnoj interferenciji različitih pogleda, onda to obavezuje i sam pojam/koncept *istine* koji bi u njoj mogao da se pojavi. Istina u umetnosti ne može biti

celina i cilj po sebi, samo to još ne znači da je u njoj nema. Istina pod izvesnim uslovima ima pristup u umetnosti i zato nije besmislena Sezanova izreka koja glasi: „dugujem vam istinu u slikarstvu“... Smislenost te izreke sugeriše nam ideju da je *pitanje o istini* u umetnosti/slikarstvu postojalo (kao dug) i pre nego što ga je bilo koji umetnik formulisao. Zato, uostalom, nije čudno što su mnogu filozofi, od Platona i Hegala do Hajdegera, Merlo-Pontija i Deride, mada na različite načine, razmišljali upravo o *istini u slikarstvu*. Sezan je pitanje o istini u slikarstvu postavio, videli smo, u formi *duga* („dugujem vam...“), ali, naravno, duga koji ne doznačuje golu prisutnost istine, već je drži kao nalog u nekoj odgođenosti. Nije li onda bit istine u slikarstvu, kao i generalno uzev, u svakoj umetnosti, to da se ona uvek samo duguje, bez nade da će se dug ikad definitivno „namiriti“?! Ipak, očigledno je i to da se uvek i uporno očekivalo da će dug biti „namiren“. Bez obzira što on, u principu, nikad *do kraja* nije mogao biti namiren, pošto bi to onda, u stvari, bio hegelijanski ili neki drugi kraj umetnosti. Pri tom, znamo da je takvih *pokušaja* dovršavanja ili završavanja umetnosti bilo na pretek.

Nije li sama nemogućnost namirivanja *duga istine* ono što samo pitanje o istini čini trajno aktuelnim u umetnosti?! Pod uslovom da je istina umetnosti uopšte i potrebna! Za utehu, to isto pitanje može da se postavi i pred filozofiju. Puno glasova, s različitih strana, dovikuje nam da filozofiji pojam *istine* više nije potreban. Jer, istina više ne predstavlja, ne reprezentuje, ne zastupa ništa... Samo, da li je to baš tako? Evo problema o kojem bi vredelo raspravljati; nažalost, u ovom tekstu to nije moguće. Ovde će biti reč samo o *istini u slikarstvu*. A to je, bez sumnje, osobena situacija. Ona nam s konceptualnom osetljivošći kaže: *istina – da*, ali nikad do kraja, nikad potpuno namirena, zbrinuta, osigurana, uvek i s nečim heterogenim, nečim dugim. To je situacija u kojoj nešto fatalno, ukleto nedostaje, kao da se ona definiše jedino tom svojom nedovoljnošću. Ili: brojnim pitanjima lišenim odgovora.

U svakodnevnoj praksi primanja i dugovanja (bilo čega) odnos prema istini uvek je bio prilično elementaran. On se vezivao uz samorazumljivo i prostodušno *mišljenje kao predstavljanje*.

Ipak, ideja o verodostojnom, istinitom predstavljanju nije bila samo „zdravorazumska“, tj. ideja „obične svesti“, već je od samog početka, dakle, od Platona, bila i filozofska ideja. Umetnost je ne samo za prosečno upućenog posmatrača nego i za prosečno upućenog filozofa, najpre, izvestan materijalni prenosnik (slika, skulptura itd.) *predstavljanja*, a zatim je to prenosnik koji ima artistički smisao, ali samo ako se pokaže da on nešto *zaista* prenosi ili predstavlja. Za običnog posmatrača to bi bilo dovoljno. Za filozofa (Platona, Hegela, Hajdegera) to nije dovoljno, pošto njegova očekivanja ciljaju na to da se predstavljanje predstavi kao istinito.

Na prvi pogled, reklo bi se da je, što se tiče umetnosti, ovo pravilo prestalo da važi s nastankom tzv. *bespredmetne*, *apstraktne* slike. Međutim, ono je, po inerciji, moglo da važi i u tom kontekstu. To *nešto* što se u apstrakciji re-prezentuje ima status transcendentalnog sveta apstraktnih oblika, linija i boja. To je idealni uzor svakog konkretnog pokušaja apstrakcije. Prema tome, apstrakcija nije *dovoljan* argument protiv istine u slikarstvu/umetnosti. Prosečni posmatrač koji danas živi u svetu dizajna donekle se, čak, navikao na apstrakciju. On to *nešto* u svetu apstraktnih linija i boja posmatra kao štof na sopstvenoj garderobi, odnosno diferencijalno određuje (ili: identifikuje) pomoću estetskih predstava koje sam već poseduje: ova boja ne ide s onom, zbog toga i toga itd. Ipak, ove predstave mnogo češće pripadaju njegovom van-likovnom nego likovnom iskustvu. Pri tom, on obično smatra da je u tom određenju *sličnost* sa nečim spolja (o čemu mu svedoče njegove „opšte predstave“) osnovno merilo vrednosti datog artističkog predstavljanja.

Tu još jednom vidimo da je istinito predstavljanje samo efekat jedne interferencije koja zaboravlja na svoje poreklo. Derealizacija stvarnosti u umetnosti je događaj koji uvek iznova raskida s iluzijom istinitog predstavljanja kao predstavljanja *antecedentne* stvarnosti. Nasuprot toj iluziji, artistička re-prezentacija ima diferencijalni smisao, ona ono *stvarno* predstavlja *za razliku* od stvarnih (= hegemonih) predstava stvarnog. Istina, dakle, operiše kao trag i (Deridina) rAzlika. San o *čistoj* istini u

slikarstvu, makar on bio Sezanov, Maljevičev ili Mondrijanov, naprosto je prosnevan.

Izlazeće sunce umetnosti nije istovetno zalazećem

Svet koji postoji tu, ispred nas, i kad odemo na spavanje i kad se izjutra budimo, najstariji je dokaz da postoje entiteti koji su istovetni sa sobom, koji poseduju trajan ili neuništiv identitet. Ljudi koji se bude iz jutarnjeg dremeža odmah postaju posmatrači (publika) jednog prizora čija osnovna crta nije ovaj ili onaj poseban sadržaj već njegova istovetnost sa sobom. To je isti onaj svet koji je i juče tu bio. Sve nam govori da je *to – to*. Za one koji veruju u identitet sveta, predstavljanje je mehanizam kojim se taj identitet na neki način interiorizuje, u doživljaju, misli, slici. Po toj logici, a to je, čini se, *logika sama*, suština predstavljanja bi se sastojala u tome da se ono što jeste predstavi onako onako kako ono jeste. Takav način predstavljanja mogao bi da se nazove *identifikacijom*.

Ali, šta ako u umetnosti (a po svoj prilici i šire) nema *šta* da se identifikuje? Šta ako je artističko predstavljanje u stvari diferencijalni, a ne identifikujući postupak? To ne bi značilo da diferencijalni (za-razliku-od) postupak isključuje proceduru identifikacije, već samo da joj oduzima suvereni, metafizički status. Ubuduće, ta procedura je samo momenat u igri dešifrovanja diferencijalnih odnosa. Na taj način, ono „izvan“ ili „spoljašnji svet“ uvek je bio i ostao nedostupan, nepredstavljiv; fatalno je izmicao artističkoj „imanenciji“ ili, još bolje, držao se na epistemičkoj i istorijskoj *distanci*. Ako je i klasična i moderna umetnost uporno želela da ljudima predstavi nešto *na istinski način* i u tome nije uspevala, da li je to, onda, bila njena *krivica* ili je to *krivica* same, nedovoljno upućene (u Stvar predstavljanja) publike koja je fascinirana činjenicom da kad se izjutra budi pred sobom i dalje vidi veliki Svet br. 1., u njegovoj fatalnoj i fascinantnoj istovetnosti sa sobom?

Naravno, lako je kulpabilizovati „nedovoljno upućenu“ publiku. Ali, šta ako je, u tom kontekstu, u stvari reč o sudbini

same umetnosti u jednom svetu koji je i dalje (homogeno i hegemono) „isti“?! Šta ako je njoj danas (konačno) postalo jasno da ona (*ne*) *predstavlja ništa* (nikakav entitet sa obavezujućim identitetom) ni u sferi predstavljanja, ni u sferi predstavljenog? Jedno je sigurno: ako je tačno da umetnost ne predstavlja ništa, time u njoj nije ugrožena, izbrisana sama struktura predstavljanja. Tu onda imamo paradoks. Umetnost uvek „nešto“ predstavlja, a to nešto je, u krajnjoj, sudnjoj, fatalnoj instanci – ništa. Ili ono nepredstavljivo.

Pa ako je tako, onda bismo morali da kažemo kako nije reč o tome da je prosečan gledalac neuk, zbunjen i glup, pa zato postavlja *idotsko* pitanje: *Šta to predstavlja?* Ne, pitanje nije idiotsko pošto je umetnost uvek *pokušaj izvesnog predstavljanja*, tj. ona je strukturirana kao jedno: *a predstavlja b*. Ali ona je, u isti mah, i samopredstavljanje, prezentovanje (opredmećenje, objektiviranje) tog svog *a predstavlja b*. Delez je, na jednom opštijem planu, ovu koincidenciju predstvaljanja i samopredstvljanja objasnio na veoma upečatljiv način. Analizirajući oblike predstavljanja prošlog u sadašnjem, on je, naime, zaključio da tu nema „pravolinijskog“ procesa, da nije reč o pukoj determinacija iz prošlog ka budućem, već da je u pitanju izvesno „dvovalentno“ predstvljanje. Naime, „bivšta sadašnjost nije predstavljena u onom aktuelnom, a da aktuelno nije i sâmo predstavljeno u toj predstavi. Predstavi suštinski pripada da predstavlja ne samo nešto, već i sopstvenu predstavljenost. Bivša i aktuelna sadašnjost nisu, dakle, poput dva uzastopna trenutka na liniji vremena, već aktuelna sadašnjost nužno sadrži jednu dimenziju više posredstvom koje ona pred-stavlja, ponovo čini sadašnjom, re-prezentuje bivšu sadađnjost, i u njoj, u toj dimenziji, takođe, predstavlja sebe samu“ (v. Žil Delez: *Razlika i ponavljanje*, Beograd, 2009. god., str. 140).

U umetnosti imamo donekle specifičnu situaciju. U njoj, naime, igra predstavljanja podrazumeva *interferenciju* različitih modusa predstavljanja, a ta igra je artistička samo onda kada samopredstavljajuća, samodefinišuća umetnikova *intervencija* u interferenciji ima *komandnu ulogu*! Odnosno, kada igra nije

metafizički zatvorena u nekoj identitarnoj strukturi ili sistemu. Dakle, šta god da umetničko delo predstavlja, ono u isti mah ne predstavlja „ništa“, već samo sebe-samo, ali sebe-kao-drugo. Njegovo predstavljanje je, na taj način, izgubilo naivni, potpuno spoljašnji, referencijalni identitet usidren u predstavljenom. U artističkoj strukturi predstavljanja ostaju, dakle, samo tragovi ili ruševine ovog procesa koji je sebi mogao da zamišlja lepu budućnost, upisanu u samu večnost, ali se pokazalo da su te zamisli bile – uzaludne. Generalno uzev, umetnost ne može da opstane bez izvesnih prezentacija i reprezentacija. Pa ipak, u njoj operator zvani *predstavljanje* nikad ne upućuju na nešto antecedentno ili konsekutivno bez ostatka ili bez skretanja. Pošto on uvek nudi i nešto drugo. Nudi isto-kao-drugo. Izlazeće sunce umetnosti nije istovetno zalazećem.

Otklon od nepredstavljivog

Filozofi nisu mogli da poreknu nužno postojanje razlika u i van razno-raznih identitetâ. Mišljenje uspostavlja suštinu/identitet pojave putem (diferencijalnog) utvrđivanja i isključivanja njenih osobenih razlika. Generalno uzev, logocentrički usmereni filozofi smatrali su da iz mreže relativizujućih razlika može da se iskorači utvrđivanjem suštine ili identiteta koji su *bezuslovno* dati. Evo kako Huserl, na primeru *boje*, to objašnjava: „Ako mi intuitivno zahvatamo ’boju’ u punoj jasnoći, u punoj datosti, onda je to što je dato ’suština’; a ako takođe u čistom gledanju, posmartrajući, na primer, od opažaja do opažaja, dovedemo do datosti ono što ’opažaj’ jeste, opažaj po sebi samome – to što je identično u bilo kojim tekućim opažajnim singularnostima, onda smo intuitivno shvatili suštinu opažaja“ (v. Huserl: *Filozofija kao stroga nauka*, Bgd., 1967. god. str. 29). Bez sumnje, ovaj iskaz je iz više razloga veoma zahvalan za analizu. Najpre, zato što u njenu imamo izložene važne momente Huserlove fenomeneologije kao najvišeg, najrafiniranijeg oblika zapadne logocentričke filozofije. Ipak, podjednako je važan i jedan drugi momenat. Polazeći od „boje“ (koju stavlja pod znake navoda), Huserl implicitno govori o svim

mogućim oblicima predstavljanja, odnosno govori o intencionalnoj suštini predstavljanja kao nečemu što se suprotstvalja tekućoj singularnosti i kontingentnim razlikama u polju iskustva.

Šta je sporno u Huserlovim analizama? Sporna je, najpre, pretpostavka da intuicija može da „zahvati“ bilo šta (u ovom slučaju „boju“) „u punoj jasnići“, „punoj datosti“, odnosno kao „suštinu“. Takva jedna *čista* intuicija predstvlja, rekli bismo, kap vode u pustinji. Čista intuicija je moguća samo kao čista misterija ili, ako hoćete, mistifikacija. Ona je čudesno data stvar bez oslonca, bez odnosa i po pravilu bez jasnoće, bez pune datosti. Ako se intuicija ne oslanja uz diferencijalni postupak čije faze entimemički preskače (ali ih, naravno, podrzumeva, tj. ne može da ih ne podrazumeva), u tom slučaju ona ne bi mogla da ponudi ništa drugo do puku proizvoljnost. To ne znači da je svaki govor o *intuiciji* i *suštini* nemoguć. On je moguć, ali pri tom je uvek reč o diferencijalnom efektu koji je jasan samo u datom sistemu predstavljanja, u njegovim okvirima, odnosno tu gde je fiksacija diferencijalno moguća, gde je moguća *za-razliku-od* (svega) drugog.

Uostalom i sam Huserl uviđa važnost diferencijalnog momenta kada kaže: „Krajnje diferencije boja, krajnje nijanse mogu prkositi fiksiranju, ali ’boja’ je, za razliku od ’tona’, jedna tako sigurna razlika da u celom svetu nema ničeg sigurnijeg“ (*isto*). Huserl ovde, dakle, uvodi u igru razliku između sigurne i (implicitno) nesigurne razlike. Po njemu je, sigurno i nesigurno, u svojoj suprotstavljenosti, ono što komanduje *razlikom između razlika*. On, dakle, razlici nadređuje opoziciju sigurnog i nesigurnog i, pri tom, naravno optira za hijerarhiju na čijem vrhu je ono Sigurno i najsigurnije! Sigurna razlika, da bi predstavljala (reprezentovala) boju po sebi, mora, bez sumnje, da apstrahuje od nesigurnih razlika. Huserl naravno ne primećuje da ova „sigurna razlika“ koja ne prkosi „fiksiranju“ (tj. intuitivnoj identifikaciji suštine) može biti sigurna samo na fonu prethodno već ukinutih (apstrahovanih) razlika ili, što se svodi na isto, na fonu (platonovskog) idealizovanja pojma „boje“. Boja se, na taj način, shvata kao suština koja je različita od svih mogućih konkretnih

boja, dok, naprotiv, stvarnim bojama pripada život unutar „nesigurnih“ razlika...

Naravno, kad se odnos predstavljanja fiksira uz nešto što možemo nazvati idealnim ili suštinski predstavljenim, onda ta struktura postaje obavezujući ili neprikosnoveni okvir svih drugih oblika i vrsta predstavljanja. Dakle, fiksacija predstavljanja uz ono predstavljeno shvaćeno kao suština, „logično“ obavezuje i fiksira (uz tu suštinu) i sam *odnos* predstavljanja. Zato, kaže Huserl, „takve suštine koje se mogu apsolutno razlikovati, odnosno fiksirati, nisu samo suštine čulnih ’sadržaja’ i pojava (’vidljive stvari’, fantomi i sl.), već ne manje i suštine sveg psihičkog u pregnantnom smislu, svih Ja-’akata’ i Ja-stanja, koji odgovaraju poznatim terminima, kao, na primer, opažaj, fantazija, sećanje, sud, osećanje, volja, sa svim njihovim bezbrojnim posebnim oblicima“ (*isto*).

Huserlova veličina je u tome što on ipak zna ili, bar, naslućuje cenu svoje idealističke konstrukcije. Naime, iz te konstrukcije „ostaju isključene krajnje ’nijanse’, koje pripadaju onome što je *neodredljivo* (podvukao: M. B.) u ’toku’, dok istovremeno tipičnost proticanja, koja se može opisati, ima, opet, svoje ’ideje’ koje, intuitivno shvaćene i fiksirane omogućavaju apsolutno znanje“ (*isto*, 29-30). Da bismo, dakle, osigurali poziciju apsolutnog, savršeno istinitog predstavljanja neophodno je apstrahovanje od krajnjih nijansi i, zapravo, od razlika. Nijanse/razlike su u tom slučaju „neodredljive“.

Cena istinitog predstavljanja je postojanje nečega što je *neodredljivo* i, prema tome, *nepredstavljivo*. Savršeno pouzdani odgovor na pitanje – *Šta to predstavlja?* – moguć je, dakle, samo po cenu apstrahovanja od nepredstavljivog. Problem je u tome što, ako predstavljanje uvek zavisi od nepredstavljivog, onda ono nikad nije apsolutno, nikad nije savršeno pouzdano i zauzdano. Sem kao kula od karata (konstrukcija) koja uvek može i da se sruši. No, ako postoji ono nepredstavljivo, dakle, život sam, dakle, ono što se ne da identifikovati u svojoj istovetnosti sa sobom, onda je svako znanje ograničeno tim *nepredstavljivim*, odnosno konstitucionalnom nemogućnošću da na savršeno istiniti, do-rečeni

i do-kazani način bilo šta predstavi. Umetnost nam ponajbolje pokazuje da je svako predstavljanje, u sudnjoj instanci ili, kako bi rekao Huserl, u *krajnjoj nijansi*, nešto što se pokazuje nedovoljnim, nedokazanim ili odgođenim.

Ekonomija refereiranja

U slučaju kada umetničko delo predstavlja/zastupa samo sebe, *svoje a predstavlja b* – ali to je upravo *uslov sine qua non* same umetnosti – onda ono svoj smisao, svoje značenje i svoju vrednost u isti mah (označiteljski) prezentuje i (kao ono označeno) reprezentuje. I u jednom i u drugom slučaju reč je o nečemu što je lišeno istovetnosti sa sobom. Delo nema identitet i ne može biti svedeno na stvar, na prenosnika koji je dat po sebi, van svih odnosa prema artističkom (samo)predstavljanju. Umetnost koja je dostojna tog imana prezentuje (u prenosniku) svoje delo/rad, ali tako da u njemu ona u isti mah re-prezentuje to *a predstavlja b*. Šta to znači? Da li to znači da ona uvek na neki način re-prezentuje i samu sebe? Da se, recimo, posle izvesnog ponavljanja i uopštavanja konstituiše, recimo, kao jedan artistički *izam*? Tvrditi tako nešto ne bi bilo nužno pogrešno. Ali to, ipak, nije sve! Naime, re-prezentacija jednog umetničkog *a predstavlja b* (ili predstavljanja) uvek je još nešto. Ona je i ponovljeno prezentovanje onih interferencija predstavljanja koje su prethodno ugrađene u svako *a predstavlja b*. Nikada artističko *a predsatvlja b* nije *samo*. Ono je uvek na tragu nekih tragova. Ono je talas među talasima predstavljanja, s kojima se podudara (nikad do kraja) ili razilazi (pre kraja). Umetnost se pojavljuje u moru interferencija koje, ujedno, čine mogućim more interpretacija.

Problem je u tome što *niko*, uključujući i same umetnike, i naročito njih, ne zna *šta* umetnost predstavlja. A ipak, postoji izvesna ekonomija predstavljanja, o čemu svedoči i Deridin *Ekonomimezis*, u kojem se opisuje „izvorni“, „primitivni“ oblik te ekonomije predstavljanja. Jedna *opšta ekonomija predstavljanja* je, bez sumnje, ono što generalno uzev osujećuje odgovor na pitanje *šta to predstavlja.* Naravno, pitanje *šta* cilja na znanje ili na, kako

bi epistemolozi rekli, *istinito opravdano verovanje*. Takođe, ono cilja na „nešto“, nekog pouzdanog „referenta“, s one strane svake interferencije predstavljanja. Na Sunce s one strane zalaska i izlasna. Ali, tu bez sumnje leži ključna zamka tog pitanja *šta.* Ono u čemu je prosečan posmatrač u stanju da se pred jednim umetničkim delom izglupira jesu njegova vlastita zdravorazumsko-epistemološka očekivanja. On zna da *to nešto predstavlja* i pri tom ne zna da je pitanje *šta* zapravo pogrešno usmereno ili čak bespredmetno.

S one strane pitanja *šta*, postoji izvesno očekivanje-od-predstavljanja (od predstavljnja se, naime, uvek nešto očekuje). To očekivanje sastavni je deo jedne ekonomije u kojoj je važna prometna, a ne upotrebna vrednost. Važna je saglasnost unutrašnjih i spoljašnjih oblika predstavljanja. Važno je i usredištenje saglasnosti u dominantnim, hegemonim oblicima očekivanja. U društveno priznatim načinima mišljenja-kao-predstavljanja. Zdravorazumski posmatrač misli da je u očekivanom važno samo *ono što se očekuje*, dakle, da je važno *očekivano* kao spoljašnji referent očekivanja. Po tako shvaćenom očekivanju, onda je sasvim *prirodno* da i umetnik *zna* šta neki rad *predstavlja*, ali budući da tu nije reč o prirodi nego o drugoj prirodi, tj. o nesvesnom diferencijalnom procesu koji Bataj i Derida nazivaju *ekonomijom* (u širem smislu), onda je *neprirodno* da se ta očekivanja i ispune. Istina je dug koji se ne namiruje... Pri tom, običan posmatrač ostaje nezadovoljan. Jer, ako on ne zna *šta to predstavlja*, a on to po pravilu ne zna, budući da tu i nema šta da se zna, onda je to, po njemu, veliki minus i on biva silno razočaran... Ili sa sobom ili, što je mnogo češći slučaj, sa samom umetnošću.

Umetnost kao zaboravljeni događaj

Dugo se smatralo da je sasvim umesno očekivati od umetnosti da se stopi s nekim društveno kodifikovanim, priznatim, prihvaćenom ili čak hegemonim modelima i starategijama predstavljanja, koji se samoj umetnosti, ako ne od početka, onda bar na kraju pokazuju kao *spoljašnji*. U odnosu na specifično

umetnički gest, ta uslovljavajuća predstavljanja morala su biti nešto drugo, heteronomno što, pre ili kasnije, *guši* umetničku slobodu. Zato su se očekivanja da će umetničko pred-stavljanje da se definitivno stopi s hegemonim ideološkim strategijama uvek pokazivala kao uzaludna i po pravilu bi, na kraju, iščezla kao izmeglica u svitanju jedne nove artističke zore. Ali i onda kada je hegemono tumačenje umetnosti bilo sasvim čvrsto, bez pukotina, umetnici su imali skrivene, takoreći „tajne" estetske razloge kojima su davali prednost u odnosu na javne, ideološke obzire. S tog stanovišta, u svesti članova Poretka svako *očekivanje* da se obavi uspešna interferencija različitih modusa predstavljanja, na fonu vladajućeg usredištenja ili hegemone hijerarhije, uvek se doživljavalo na pojednostavljen način. I po pravilu, to je način koji nudi (ideološki) „zadovoljavajući" odgovor na pitanje *šta.* Primitivno ili prosečno verovanje uvek je previđalo ili nije htelo da vidi da umetnost na prvom mestu hoće da predstavi svoje osobene, estetske razloge, tj. samu sebe kao izvesno nesvodivo *a predstavlja b*. U sastavni deo artističkih interferencija ulaze i otpori prema njima, ukoliko prejaki „talasi" spolja zapljuskuju umetnost!

Naravno, svako predstavljanje je, ujedno, i predstavljanje „nečega", nekog *b*. Ono je relacioni pojam, a to znači da je otvoreno ka spoljašnjosti i u krajnjoj liniji ka životu ili impulsima koji dolaze iz života. Umetničko delo je neka vrsta *prenosnika* predstavljanja, objektivacija (ili: materijalizacija) artističke predstave, odnosno slike, skulpture, instalacije itd. Ali, bez obzira na to što posmatrač zna da se pred njime nalazi *slika,* on i dalje postavlja pitanje *šta to predstavlja*, znajući da to nije sve. Naravno, on ne pita šta taj objektivirani, materijalizovani *prenosnik* predstavljanja predstavlja nego šta nam artističko predstavljanje, koje je tim *prenosnikom preneto, hoće reći*, šta ono *znači*, koji *smisao* ima. Pred slikom on ne želi da gleda u sliku već u ono što slika predstavlja, dakle, u *sliku sveta*. Performativna i gravitaciona snaga slike sveta čini sve drugo zanemarljivim. Konvencije, šifre i kodovi koji osiguravaju ispravno dešifrovanje slike sveta prosečnom posmatraču su sasvim dovoljne. Ako sam nije u stanju da da odgovor na neko pitanje, on se zadovoljava time što čuje od

drugih, pod uslovom da to ne remeti njegovu *sliku sveta*. Čitava operacija je svojevrsna simulacija klasičnog filozofskog naloga o (mišljenju kao) *istinitom predstavljanju*. U domenu slikarstva ovaj nalog se profiliše, videli smo, kao izvestan *dug istine*.

Ipak, u modernoj umetnosti taj nalog je bio višestruko uzdrman. To nije moglo da ne pogodi i običnog posmatrača. Pred delima moderne umetnosti ljudi su po pravilu bili zbunjeni, jer nisu znali niti su mogli da naslute *šta jedna apstraktna slika predstavlja* i da li je uopšte reč o *predstavljanju*. Oni nisu znali kakvim/kojim konvencijama su ta dela *šifrovana*, niti da li su to još uopšte konvencije predstavljanja. Čak i ako su znali za to da je u umetnosti važno *kako*, a ne *šta*, oni po pravilu nisu znali *kako* artističko predstavljanje predstavlja, prezentuje, pred-nas-stavlja ili zastupa *samo sebe*. Takođe, oni nisu znali za razliku između pasivnog predstavljanja neke prethodno date, „transcendentne" stvarnosti i aktivnog (performativnog) predstavljanja takođe prethodno date stvarnosti, ali ovog puta kao *idealnog* ili *transcendentalnog* uzora, projekta itd.

U savremenoj umetnosti, napeti i isključivi odnos između klasičnog i modernog shvatanja predstavljanja značajno se menja. Ubuduće, umetnost prestaje da *reprezentuje* trancendentni ili transcendentalni identitet. Artističko predstavljanje dobija drugi (ali ne i sasvim drugi) posao. O kakvom je poslu reč? Reč je o poslu *isticanja drugog* ili *drugosti*. A pre svega, drugog u odnosu na klasične i moderne oblike predstavljanja u kojima je nastup razlike mogao imati samo značenje prolaznog incidenta, okolišenja na putu ka Istom koje se na primereni način re-prezentuje.

Savremena umetnost, dakle, nastupa protiv oblika koji teže da dosegnu *identitet predstavljenog*. Ona time ide i protiv transcendentnog (hegemonog, dominantno ideološkog) poretka/sveta, i protiv transcendentalnog (= idealnog, normativnog, avangardnog, umnog) projekta sveta. Nasuprot svemu tome, ona na predstavljanje gleda kao na osobenu, uvek singularnu hetero-logiku. Kada prezentuje svoja dela i, pri tom, re-prezentuje (recimo, *ready-made* procedurom) nešto od sveta koji zatiče pred sobom, današnji umetnik to čini s logikom koja klizi u pravcu

neistovetnog, drugog. I to je pravac koji više ne može da se u „pravom“ (klasično-modernom) smislu nazove *pravcem* (*orijentacijom, izmom*); to je, dakle, pravac-bez-pravca ili projekt otvorenosti (naravno, otvorenosti lišene projekta u klasično-modernom smislu).

Evo, dakle, poslednje pouke te priče: umetnost ne predstavlja „ništa“, budući da, u svemu *što* predstavlja, uvek predstavlja nešto drugo od prikazanog, pokazanog, predstavljenog... Ona je neproračunljiv, neočekivani ili nepredvidljiv *događaj*. Eto zašto savremena umetnost nikada neće moći da se pomiri s *očekivanjima* običnih predstava o predstavljanju. Ali, naravno, ona može da se ponavlja. Samo što je to ponavljanje s razlikom. U umetnosti ponavljanje je moguće pod uslovom da time ne ugrožava sopstvenu nepredvidljivost, ne-u-račinljivost, ne-proračunljivost, sopstveni *događaj*. Čitavo kretanje umetnosti iz događaja u događaj je osujećenje predvidljivog. U tom osujećenju uvek, i po pravilu, cirkuliše neka energija, strast ili užitak. Ukratko: *fascinacija*.

Umetnost, naprosto, nije nikava „esencija“ koja pred nama stupa u „egzistenciju“. Pitanje *šta predstavlja umetnost* nije ekvivalentno pitanju *šta je umetnost.* Ovo drugo je konstativ, dok je prvo performativ. Mi „znamo“ šta je umetnost i šta ona radi samo i samo onda kada konvencionalne odgovore, nameštene teorijske stavove i izvršene performativne učinke pobrkamo sa *znanjem*! Ostaje dakle ekskluzivna mogućnost da o umetnosti sudimo uvažavajući samo i samo njenu performativnu presudu. Ali, tu se odmah postavlja još jedno, presudno pitanje: da li *post festum*, posle čina artističkog (samo) predstavljanja možemo znati šta uopšte to delo (taj performativ) pred-stavlja? Čini se da mi to, s punom izvesnošću, ne možemo *znati* ni pre ni posle čina. Još preciznije: mi to ne možemo znati ukoliko taj čin *nije* puko, rutinsko, konvencionalno ponavljanje, ako *je* neproračunljiv, nepredvidljiv, neuhvatljiv *događaj*. Naravno, artistički događaji stalno prelaze iz sfere performativnog u sferu konstativnog. Recimo: u *muzej*. Ali, oni i tada zadržavaju na sebi trag te događajnosti, zbog koje ih mi „zauvek cenimo“. Zato se za

umetnost može reći da je ili *događaj*, neizbrisiv, nepodmitljiv, nepotkupljiv, ili da, naprotiv – nije ništa. Pri tom, valja reći i to da nečega takvog kao *štrajk događaja* (Bodrijar) bar u savremenoj umetnosti, jednostavno – nema. Umetnost *nije* zaboravljeni, već nadolazeći, nastupajući i nepredvidljivi događaj.

Poreklo simulacije

Nemoguća izvedba

Platon je verovao da Istina ljude, generalno uzev, zadužuje, te da su, prema tome, ljudi njeni dužnici. Pri tom, dužnost pred Istinom je nešto što obeležava ne samo filozofiju nego i umetnost. Pa ipak, po Platonu, filozofija i umetnost se značajno razlikuju po tome što prva ima sposobnost da pomenuti dug Istini pokuša da namiri, dok druga tu sposobnost nema. Umetnost jednostavno nije u stanju da ostvari nalog istinitog predstavljanja onoga što jeste. Zato Platon nije razmišljao o istini u umetnosti nego, pre, o nevolji umetnosti koja beznadežno ostaje bez istine. I naravno, tom situacijom je on bio grdno razočaran. Danas bi se reklo da je negovo razočaranje bilo potpuno neumesno. Ili zato što nema Istine, pa onda nema ni duga prema Istini, ili zato što je istina drugačija, složenija, mnoštvenija, jednom rečju što je manje filozofska ili metafizička, a mnogo više životno „verovatna“ ili čak „neverovatna“.

Ovo skretanje od velike metafizičke Istine prvi je nagovestio (ali samo *nagovestio*) Aristotel sa svojim shvatanjem *mimezisa* kao sposobnostri oblikovanja kojim se oponaša ne ono stvarno nego verovatno. Ali šta je verovatno bez stvarnog? Po Aristotelu verovatno je, u stvari, dubinski stvarno, dakle, ipak Istina; ali to je istina koja nije u porvom planu, koja tvrpi neko (artističko) posredovanje da bi se do nje uopšte i stiglo. To posredovanje je simulacija za koju odgovrnost (na sebe) preuzima umetnik, a ne filozof. Ipak, filozof, odnosno teoretičar i kritičar dolaze na kraju da izjave da li je umetničko delo zaista, uistinu u skladu sa Verovatnim, odnosno da li je saglasno sa važećim (konvencionalnim) konceptom Istine. I tu onda, implicitno, imamo

veliku istoriju vrednovanja umetničkih dela koja traje od Aristotela do danas.

Međutim, paralelno sa tom istorijom i, takoreći, u njenoj utrobi, postojala je i razvijala se jedna druga istorija, istorija simulacije oslobođene i od Istine i od verovatnoće. Nju možemo da shvatimo i kao istoriju jednog *bez*. Platonova zasluga je u tome što je, mnogo pre Kanta, uveo ovo odličujuće *bez* u umetnost. S tim što se on jedio pred činjenicom da je umetnost kao takva uopšte i moguća *bez* Istine. Za razliku od Kanta koji se nimalo nije jedio što je moguća umetnost *bez svrhe* (podrazumeva se, naravno, sintagma: *svrhovitost bez svrhe*).

Ali, Platonovo *bez Istine* je bio radikalniji rez nego što je to bilo Kantovo *bez svrhe*. U stvari, kod Platona imamo značajno teorijsko razmišljenje o krizi i paradoskalnoj poziciji predstavljanja (oličenog u funkciji *mimesisa*) u umetnosti. Po njemu, umetnost bi *trebalo da može da* valjano prikaže svoj predmet i to bi bio njen osnovni *epistemološki* zadatak. Nažalost (ili na sreću!), ona ne poseduje moć da taj zadatak ostvari. Problem je u tome što iz nekih čudnih razloga umetnost uvek zapada u taj *mimesis kojim upravlja doksa*. A za tu situaciju Platon je skovao termin *doksomimetika*.

Iz razloga u koje ovde ne možemo da ulazimo, slici je svet kakav je dat *po sebi* (a to za Platona u stvari znači: *po idejama*; Hajdeger upozorava da *ideja* na grčkom znači, u stvari „izgled“) u principu – nedostupan. Drugim rečima, istina sveta samoj umetnosti je nedostupna. Eto zašto je umetnost epistemički inferiorna delatnost u odnosu na filozofiju. Nije li onda, rekao bi Platon (u *Državi*), najbolje da se umetnost, u jednoj zajednici u kojoj caruje mudrost naprosto – zabrani?!

Samim umetnicima Platonovog vremena, i ne samo njegovog vremena, naravno, nije padalo na pamet da prihvate takvu bezobalnu zabranu sopstvene delatnosti. Oni su, pre, bili skloni da se pomire sa dovijanjem u uslovima *doksomimetike*. A to su bili uslovi u kojima istinito (tačno, adekvatno) predstavljanje onoga što jeste ili nije sasvim (do kraja) moguće ili nije uopšte moguće. Pa ipak, sam nalog za istinitim predstavljanjem niko nije mogao u potpunosti da odbaci. Ostala je mogućnost da se rigorozni,

platonovski zahtevi, uz izvesne modifikacije, prilagode tegobnim činjenicama.

Umetnici su upravo to činili. Oni su pošli od umirujućeg zaključka da je, uz izvesna okolišenja i odstupanja, kompromise i konvencije, potrebu za *istinom* ipak moguće ispuniti! I tu onda imamo Aristotelovo kompromisno rešenje. Ko bi, uostalom, mogao da se odrekne Istine ili da bude protiv nje? Ko bi mogao da bude protiv najstarijeg od svih logocentričkih imperativa? Šta bi *predstavljanje* uopšte bilo, šta bi predstvljalo, kad ne bi bilo istinito?! Ali, pošto umetnik sa Istinom nad istinama nema neposredan dosluh, onda ostaje verovatnost i simulacija. Najzad, mada su, ponegde, umetnici (pa i filozofi) bili *piromanski* raspoloženi prema nalogu Istine, taj nalog se, ipak, u samom kretanju umetnosti i filozofije uvek iznova rađao iz sopstvenog pepela i tako je svedočio o svojoj „neuništivosti".

U logocentričkoj duhovnosti, kulturi, istoriji, Istina je bila ideologem koji mora da se bezrezervno poštuje. Bar u poslovima duha koji su hteli da budu nešto više od puke razbibrige, taj ideologem je bio nešto što nije moglo da se ne uzima *za ozbiljno*. Istina je oduvek bila suviše moćan duhovni princip da bi nekakav praktični neuspeh (u umetnosti ili filozofiji) mogao da je *razoruža*. Eto zašto je čak i danas ne samo moguće nego i neophodno govoriti o istini u umetnosti, bar onda kada umetnost želi da svet zahvati u korenu, a to znači u njegovoj životnosti, u svetlosti onog životnog u njemu...

U jednom nedavno datom intervjuu Marina Abramović tvrdi: „Kad sam počela sa performansima, zamrzela sam pozorište zato što ono predstavlja sve što performans nije. Teatar nije stvaran prostor, to je fikcija. U performansu sve je, međutim, živo i istinito" (*Politka*, 31. 12. 2009). Ali, naravno, ostaje upitno da li je u performansu sve zaista istinito. Da li se u njemu nužno i po pravilu probija svetlost onoga što je *životno*? Ne sadrži li i on u sebi i jedno neizbrisivo obeležje *fikcije*? Nije li svaki performans u najboljem slučaju, samo, analogija života, ne i život sam, ne i njegova puna neposrednost? Nije li taj *ready made* života u isti mah i njegova re-kontekstualizacija, odnosno premeštanje u jedan

veštački, artificijelni i zapravo artistički kontekst? I možda je to ključna draž čitave priče?

U tom sličaju, performans bi i dalje bio izvesna re-prezentacija, izvesno *a predstavlja b*. Pa ako je performans predstava koja se samo donekle razlikuje od pozorišne, ako je to oblik predstavljanja koji je bliži životu i istini, da li to znači da je u njemu razmak između predstavljanja i predstavljenog, odnosno između izvedbe i života – ukinut? Bez sumnje: *ne*. Jedno je nalog da se bude u istini (u najvećoj bliskosti s onim što jeste), da se nađe, otkrije, rakskrili, učini neskrivenom sama istina, drugo je, opet, realizacija tog naloga. U umetnosti prisutnost naloga je nužna, ne i njegova izvedba; ne, ukoliko to znači iskorak umetnosti u istinsku, životnu neposrednost. Čitava istorija umetnosti nam pokazuje da su uvek postojali neki *neraščišćeni računi* ili *nečista posla* između naloga istine (ili: Istine) i njegove izvedbe u umetnosti (ili: Umetnosti). Ta neraščišćena/nečista posla i danas nameću artu jedno u isti mah beskompromisno i polovično pravilo koje glasi: *nije moguće sa istinom, ali nije moguće ni bez nje*. Ili: *nije moguće sa životom, ali nije moguće ni bez njega*.

Umetnost je posredovanje (odmak, simulacija) koje ne dopire do životne neposrednosti, a tako bi strasno (ili: stresno) želelo da to postigne! Zato njoj ostaje ono što je Heraklit označio jednom jedinom rečju, u fragmetu koji glasi: „Približavanje“ (= čežnja za srodnim). Naravno, reč je o približavanju koje nikad neće biti ostvareno u nekom apsolutnom smislu, što znači da će umetnost uvek biti samo jedan „artefakt“ nesvodiv na životnu neposrednost. Iako samo to svođenje može i dalje da bude neutoljiva žeđ same umetnosti.

Igra istine i simulacije

Znamo, naravno, da Platon nije verovao u polovičnosti. Zato je tzv. *platonizam*, uostalom, i postao najčistiji *radikalizam* duha. Pa ako u umetnosti nije moguće ispravno, adekvatno, istinito predstavljanje onoga što jeste, onda je nužno krivo, simulirano, lažno predstavljanje. Taj zaključak nudi i sam pisac *Sofista*, da bi

odmah žestoko osudio kao obmanu ne samo moguću simulaciju i simulakrum, već i samu umetnost koja se mehanizmima simulacije/simulakruma po pravilu neoprezno služi. Metafizičko (platonovsko) shvatanje Istine kao uzora (koji naleže da se stvari vide onakve kakve jesu, u svojoj neskrivenoj suštini), iako je za umetnike bilo preterano zahtevno, ipak je bilo *osnova* na kojoj se gradila klasična umetnost. Kako je umetnost uspela da „zaobiđe" teškoću koju joj je namenio Palaton? Kako je ona uspela da nedostupnu osnovu, temelj, Istinu (života, neposrednosti), ipak, na kompromisni način, učini bar *donekle* dostupnom?

Naravno, ovde se odmah postavlja pitanje: da li je uopšte moguća donekle, polovično, nedovoljno i nesigurno *utemeljujuća* istina (u) umetnosti? Iako je nalog istine nesiguran i uzdrman, u njemu je, ipak, reč o normativnoj osnovi umetnosti. Relativna, kompromisna, donekle fundirajuća istina umetnosti je, nužno, u sebi samoj podeljena, umnožena, mnoštvena istina. Umetnik toj istini uvek teži *i* od nje (transgresivno) odstupa. Istina je u isti mah centripetalna i centrifugalna sila umetnosti. Zato artističko bavljenje Istinom uvek liči na Sizifov posao! U nemogućnosti da izgura svoj kamen na vrh brda, umetnik se (za razliku od Sizifa) služi lukavstvima... Likavstva su moguća zato što umetnost nije Sudbina. Ako nije moguć neposredni pristup istini, moguć je okolišni, posredni. Moguć je pristup rezervnim sredstvima, logikom izvesnog „kao da", ukratko, simulacijom i simulakrumima. U praksi se nemogućnost istinitog predstavljanja, dakle, kompenzuje *pravilima* koja *simulaciju* (ili: *doksomimetiku*) proglašavaju dobrom sluškinjom Istine. Takva pravila nisu ili nisu samo individualni izum umetnika. Ona su, pre, običaji, konvencije, društveno priznato (prihvaćeno) viđenje onoga što ostaje nevidljivo, nedostupno. U stvari, konvencije su najčešće samo interferencije umetničkih i društvenih oblika predstavljanja. Nezgodna strana konvencija je u tome što one, pre ili kasnije, dojade i bogu i ljudima, s tim što, onda, na groblju starih konvencija uvek nastaju nove.

Platonovo shvatanje odnosa između uzora Istine (modela, paradigme, originala) i slike (oponašanja, podražavanja, kopije

koja ne dostiže taj uzor) trpelo je u istoriji razno-razne kritike, preinake ili re-definisanja, ali sam *logocentrički* odnos ili relacija tih preokrenutih, redefinisanih momenata/sadržaja bio je uvek nekako sačuvan. Logocentrički momenat podrazumevao je nalog istinitog, adekvatnog *predstavljanja* (re-prezentacije) *predstavljenog* (re-prezentovanog). U njemu je ključno bilo pozivanje (referiranje) na ono što jeste ili, ako hoćete, na raspoloživi onto-teološki (mitološki, ideološki) poredak (vrednosti, suština itd.).

Ali strogo logocentričko tumačenje predstavljanja uvek je trpelo *neuspeh*, ne samo zato što su bogovi umirali, a poreci propadali, već i zato što logocentrizam nikad nije mogao da ukroti rad razlike u samoj strukturi predstavljanja. U odnosu *a predstavlja b*, samo to *a* nikada nije moglo biti *bez razlike* isto što i *b*. U principu, *a* je moglo jedino da simulira *b*. Struktura predstavljanja je, *par excellence*, simulativna. Prema tome, istinito predstavljanje nikada nije *potpuno* istinito. Ono je, u najboljem slučaju, samo simulacija „potpuno istinitog". Simulacija je ponavljanje u odsusutvu originala, uzora, pardigme, pošto je „original" nedostupan. Ali, već zbog tog odsusutva, ponavljanje, da bi imalo smisla, nužno podrazumeva razmak, uvođenje rezlike, diferenciranje planova, tako da ono nikad nije ponavljanje Istog. U meri u kojoj je istorija umetnosti bila istorija različitih oblika tumačenja onoga *šta* umetnost predstavlja, ona je, u isti mah, bila svojevrsna istorija neuspelih simulacija, koje su jedna drugu smenjivale. Logocentrička simulacija bi, po pravilu, htela da bude original, ali u tome ne uspeva, jer je to nemoguće, budući da originala nema.

Reč je o neuspehu fiksiranih i privilegovanih, ali i pohabanih, konvencionalnih oblika predstavljanja. Umetnost je igra istine i simulacije, igra koja ni danas ne prestaje! U toj igri, na Platonovu žalost, istina je uvek morala biti – *izigrana*. Ali to je stvar koja se i danas dešava, možda više nego ikad! Nije reč o tome da je neuspeh pretrpeo samo *idealni* (*platonovski*) zahtev za istinitim predstavljanjem. Pokazalo se da je od svakog, čak i kompromisnog, konvencionalnog zahteva za adekvatnim

predstavljanjem neodvojiv njegov unapred dati, konstitucionalni neuspeh. U prošlosti, neuspesi su budili nadu da će novi model predstavljanja na bolji, dakle, istinitiji način da prezentuje vlastiti predmet, pošto su stare konvencije pre ili kasnije postajale isprazne, glupe ili dosadne. Ipak, i nove konvencije su pre ili kasnije postajale pohabane, trošne i stare. Nepreglednost savremene umetnosti možda ponajviše govori o nemoći i nemogućnosti artističkih konvencija (izama itd.) da reši zagonetku istine u umetnosti.

Na kraju se, bez sumnje, pojavio zamor od svih *očekivanja* koja su izneveravala nadu. To je izazvalo generalno uzev sumnju u celishodnost bilo kakvih *očekivanja*. Uzdrmana je ne samo ideja da manjkavost artističkog predstavljanja može da se kompenzuje zamišljanjem novih konvencija nego i ideja da je najviša od svih konvencija, a to je svakako konvencija istinitog predstavljanja, uopšte i potrebna. Pa ako je Istina uvek bila samo konvencija (ili: meta-konvencija), onda ona nije mogla da ima nužno, apsolutno-obavezujuće, univerzalno uporište u ontološkom, epistemološkom ili životnom očekivanju. Zato se danas od načela predstavljanja/reprezentacije, u samoj umetnosti, malo šta *očekuje*. Ipak ostaje pitanje: da li je uopšte moguća umetnost bez istine ili bez brige o istini. Da li je ona moguća bez istine čak i u tim uslovima u kojima znamo da istina nije ni apsolutna ni dostupna? Da li je moguća i potrebna umetnost koja bi, recimo, bila puka razbibriga? Razbibriga naravno postoji i ona je potrebna, samo da li je to već po sebi umetnost? Svakako, ne. Ostaje još jedna mogućnost – umetnost podvrgnuta aporematskom zakonu: *ni s istinom ni bez nje*.

O smrti predstavljanja

Odstupanje od istinitog predstavljanja (da bi se Istini *kako-tako* pristupilo) moguće je ili putem novih, „originalnih“ (mada uvek provizornih) rešenja ili putem ustanovljenja čvrstih konvencija koje bi važile milenijumima... Platon, mada nije verovao u celishodnost artističkog predstavljanja ipak je, u

Zakonima (656 D), zastupao stanovište *tvrdih, čvrstih konvencija*, koje su uperene protiv „proizvoljnih“ ili „originalnih“ rešenja, kojima su helenski umetnici tražili načine da uspešno izađu na kraj s enigmom simetrije ili sličnosti između slike i stavarnosti. Po Platonu, tu je mogla biti reč samo o simetriji/sličnost između dve vrste *senki*, pa je zato rešenje putem postojanih konvencija daleko bolje, iako ni ono nije savršeno. Jer, naravno, za umetnost kao *doksomimezis* nije bilo savršenog rešenja. Ona je mogla samo da *teži* iskoraku iz dokse, da teži Istini i savršenstvu, ne i da ih dostigne. Tako je, najzad, bilo i sa filozofijom, mada je Platon u nju imao više poverenja. Kao i mnogi drugi filozofiji, on je smatrao da je pred nalogom istinitog predstavljanja umetnost u poređenju s filozofijom nužno inferiorna. Čvrsta ili trajna konvencionalnost nudila je umetnosti bar neko rešenje. Zato je pozni, „realistični“ Platon (iz *Zakona*) optirao za nju. Ako se ne bi menjale, ako bi imale postojani identitet, artističke konvencije bi mogle da stupe u najveću bilizinu Istine, a to znači Ideja... Drugim rečima: bile bi konceptualno podobne!

Bez sumnje, predstavljanje nije nikad bilo puko neutralno prikazivanje nečega „spolja“; ono je uvek u isti mah bilo *zastupanje* nekih društvenih vrednosti koje nisu ni mogle ni smele da se nipodaštavaju. Konvencije su preuzimale na sebe tu riskantnu ulogu, tako da su u *interferenciji* društvenih i umetničkih načina predstavljanja davale prednost ovim prvim. Društveno priznata istina bila je talas koji nadvisuje i nosi svaku drugu, individualnu istinu. Interpretacija različitih predstava slobode, od političkih do artističkih, mogla je da učini da sloboda izgleda kao nužnost, odnosno da se umetnost shvati kao „apsolutna sinteza ili uzajamno prožimanje slobode i nužnosti“ (Šeling). Ali, poredak i umetnost su dva talasa koja će pre ili kasnije da se raziđu. Jer, u njihovoj *interferenciji* nikada nemamo savršeno podudaranje bilo čega.

Konvencije, čak i kada predstavljaju saglasnost oko slobode i suverenosti, predstavljaju svojevrsnu uzurpaciju Istine u procesu „istinitog predstavljanja“. Sinteza nužnosti i slobode u konvencijama predstavlja ili pretpostavlja sintezu dve senke: senke poretka i senke umetnosti. Priča o slobodi i nužnosti se, u tom

kontekstu, uvek, pre ili kasnije, pokazuje kao uzaludna. Istinu, koja bi morala da bude Zakon, Nomos, ili u protivnom ne bi bila ništa, konvencije su nudile kao promenljivo pravilo, dogovornu regulu ili, čak, nesvesni kod. I ma koliko da su bile dugotrajne, konvencije su se umnožavale po principu koji čak nije uvek isključivao protivurečnosti. Zato, kada bi stega društvene konvencionalnosti popustila, umetnici su postajali „nezadovoljni“ i „samovoljni“, u svoje razumevanje *istinitog predstavljanja* unosili su deo slobode.

Prevelika količina spornih, čak kontradiktornih, uzajamno isključujućih upotreba „istinitog“ predstavljanja na kraju je nagnala umetnike da posumnjaju u celishodnost ne samo istine i istinitog predstavljanja nego i same ideje (bilo kakavog) predstavljanja u umetnosti. Ipak, moguće je razlikovati dve vrste *krize predstavljanja*. Jedna je bila „relativna“, jer su se u njoj stari modusi predstavaljanja samo smenjivali novim modusima; dok je druga bila „apsolutna“, pošto se u njoj pretendovalo na *smrt predstavljanja* ili, bar, na destrukciju njegovih klasičnih formi (počev od *mimesisa*). Smrt predstavljanja se u jednom trenutku profilisala kao smrt pretpostavljene, suverene figure i u krajnjoj instanci kao smrt figure suverena. To je nalagalo de-figuraciju umetnosti, u čijem okviru je, onda, nastupila *apstrakcija*.

Ubrzo se pokazalo da ni apstrakcija nije dovoljna, da se u njoj nikada ne apstrahuje do kraja od predstavljanja, da je za tu operaciju, možda, potreban iskorak iz slike, kraj slikarstva. U tom pravcu se moglo ići putem avangardne utopije, koja je htela da konstruktivistički, produktivistički ili ideološki (doktrinarno) promeni čitavo društvo, odnosno Poredak. To je bio iskorak u utopiski prostor konstrukcije/mašine, gde se morao uračunati i projekt (ideološke) uspostave novog čoveka. Ipak, bio je moguć i drugačiji, ne-utopijski iskrorak iz slike. Tu onda, pre svega, imamo Dišanov slučaj. Njegov model iskoraka iz slike prezentovan je kao *ready made*. To je bilo rešenje koje ne podrazumeva nikakvu (utopisku) transformaciju društva i društvenog samopredstavljanja. Dišanova *Fontana* se društvu samo *izrugivala*; nije imala

pretenziju da ga izmeni. Zto je ona implicitno sugerisala ideju novog elitizma.

Novije epizode smrti predstavaljanja govore o pokušajima da se različiti oblici prezentacije ili instalacije umetničkih radova, svojom samouspostavljajućom „neposrednošću“, isključe iz odnosâ re-prezentacije. Ipak, ti pokušaji su se pokazali kao neuspešni, jer svaka prezentacija (čak i u obliku *ready-madea*) uvek je bila ili otvorena ili prikrivena *re-prezentacija*. Svako stavljanje (instaliranje itd.) je, zapravo, pred-stavljanje koje misli da svojom auto-prezentacijom gubi u sebi „mrsku“ funciju *re-*prezentacije. Otarasiti se *predstavljanja* u umetnosti nije nimalo jednostvna procedura i, u stvari, pre liči na nemoguć, utopijski zahtev nego na praktični, pragmatični poduhvat.

Kao što u umetnosti važi pravilo: *ni s istinom ni bez nje*, isto tako u njoj važi i pravilo: *ni s predstavljanjem ni bez njega*. Zahtevi koje pred umetnost postavlja predstavljanje, u svojim različitim značenjima, od prikazivanja do zastupanja, ne mogu da se ni bezrezervno prihvate ni bezrezervno odbace. Neko polovično predstavljanje uvek opstaje u samoj umetnosti, pa bi se čak moglo reći da bi bez njega umetnost bila skoro nezamisliva. Dakle, nije moguće govoriti o smrti ne samo istinitog/autentičnog predstavljanja nego i predstavljanja kao takvog. Ideja o smrti predstavljanja (kao nečeg nedovoljnog, sputavajućeg itd.) često je u umetnosti bila izraz pokušaja da se iskorači u drugo, u nešto bliže stvarnosti ili životu... Ipak, umetnost ne može iz mehanizma predstavljanja na radikalan način da iskorači, odnosno ne može da to učini a da, time, ne iskorači i iz same sebe, to jest umetnosti. Pa ako nije moguće Istinito predstavljanje, onda je, naravno, moguće krivo, lažno, simulativno.

Niče i asketski ideal

Predstavljanje u umetnosti i kulturi nije, dakle, stvar Istine, već je, pre, stvar simulacije i simulakruma. Platon se nepotrebno zbog toga sekirao. On je, a s njime i čitava zapadna metafizika, mislio da je simulacija, kao konvencionalna relacija koja

kompenzuje nemogućnost istinskog predstavljanja, ozbiljna mana ili čak obmana koju nudi umetnost. U toj obmani imamo izobličenje onih duhovnih moći koje na samu simulaciju pristaju. Za razliku od kasnijih filozofa Platon je bio samo nepopravljivi skeptik. Po njemu: nema Istine u umetnosti. Neki drugi su, kao recimo Hegel, verovali da je Istina umetnosti ipak nekako (= dijalektički) dostupna. Naravno, kasnije se pojavio Niče koji je ustvrdio da odstupanje od istinitog, da privid, fikcija, laž i simulacija nisu mane umetnosti, već, pre, njene vrline. Zatim je postmoderna (ili: dekonstrukcija) prihvatila stanovište koje je svoje mogućnosti već profilisalo u kretanju moderne umetnosti. Tim je putem savremena umetnost došla u situaciju da *zna* za svoju „manu" kao *vrlinu*. Simulacija, reklo bi se, danas funkcioniše *bez* rđave savesti i *bez* komplementarne Istine od koje, navodno, odstupa.

Da li su uspesi umetnosti u njenim istorijskim nastupima u isti mah izvesno oslobađanje od *njenog fundamentalnog neuspeha* koji je neuspeh adekvatnog, istinskog, autentičnog predstavljanja? Problem je u tome što oslobađanje od fundamentalnog neuspeha nije moguće sve dok umetnost u sebi nosi crtu logocentričkog predstavljanja. Ali, šta znači *logocentričko predstavljanje*? To znači da svako predstavljanje u sebi poseduje neizbrisivu (ali i neostvarivu) težnju da se u punom smislu predstavi kao istinito. Tu crtu predstavljanja Niče je definisao kao *platonizam*. Naravno, reč je o *idealnom* zahtevu za istinitim predstavljanjem. To nije ideal koji se u klasičnom razdoblju samo postavlja pred umetnost nego je to bio i ključni razlog/uzrok njenih istorijskih poraza. Niče je taj ideal nazvao *asketski ideal* i u tom pogledu je bio zaista u pravu. Po njemu asketska *logika* ne pogađa samo umetnost nego i filozofiju, religiju, nauku. U umetnosti se, samo, ponajbolje vidi *otpor* koji umetnici pružaju asketskom idealu i ponižavajućim praksama koje njegova realizacija podrazumeva.

Zato je Niče mogao da tvrdi: „umetnost, u kojoj se upravo *laž* obožava i *volja za obmanu* ima mirnu savest, suprotstavlja se asketskom idealu kudikamo načelnije nego nauka: tako je instiktivno osećao Platon, taj najveći neprijatelj umetnosti koga je

Evropa ikad stvorila“ (videti: *Genealogija morala*, pog., „Šta znači asketski ideal“, par. 25.). Sasvim suprotno asketskom idealu, istinska, prava umetnost, naprosto, voli da laže i, čak, da afektira, uživa u laganju. Ona prihvata „svet kao grešku“, a adekvatnu sliku/predstavu sveta kao apologiju greške. Niče se ne libi da iskaže sasvim brutalnu istinu, da su u tom smislu neistina, laž i privid najviša načela umetnosti. To su načela koja preokreću metafiziku. Slika/predstava sveta kao zabluda, greška i laž je ono što značenju kako sveta tako i umetnosti nudi čudesno bogatstvo, dubinu i smisao. Zato, rekao bi zacelo Niče, sama simulacija ili simulakrum nosi u sebi veći potencijal *istinitosti* (ili: *neskrivenosti*) od same istine po modelu asketskog ideala!

Ipak, problem je u tome što su umetnici suviše često bili spremni da *služe* asketskom idealu. A ta spremnost da se asketskom idealu služi predstavlja, kaže Niče, „vrhunac umetnikove pokvarenosti, i na žalost njen najčešći vid; jer, ništa nije pokvarenije od umetnika“ (*isto*). Niče bi bio dosadan kada ne bi u svemu što tvrdi uvek malo preterivao. Ali dobro, ma koliko bilo „pokvareno“, umetnikovo *služenje* je u isti mah *uzaludno*. To je znao već i Platon. On nije samo instiktivno osećao da se umetnost suprotstavlja asketskom idealu nego je, u isti mah, duboko sumnjao u to da umetnik uopšte i može da se usaglasi s tim idealom. Asketski ideal je *videti Isto kao Isto*, a to, naravno, nije moguće bez apstrahovanja od senki, od razlika koje isto čine neistovetnim, samome sebi izmaknutim, odgođenim, drugim. Umetnik je nesposoban za tu vrstu apstrakcije. On je nužno uronjen u svet razlika/senki kojima se nadahnjuje. I upravo zbog te svoje (objektivne, opredmećene) uronjenosti u prostor percepcije, umetnost je inferiorno sredstvo predstavljanja asketskog, logocentričkog ideala. Zato je ona oduvek i nužno bila obeležena stradanjem. Platon, naravno, nije bio impresioniran udvorištvom umetnika. On nije imao *oko* za osobeno artističku, fikcionalnu istinu (= laž, privid, opsenu). Još manje je imao oko za ono što se u umetnosti buni protiv *služenja*. On umetničku simulaciju/pobunu nije posmatrao kao otvaranje prostora za osobenu (meta) istinu, za artističku istinu nad (logocentričkom, asketskom) istinom. Ne, on

je bio *opsednut* jednom jedinom Istinom i shodno toj istini dobro skrojenim, asketskim, kafkijanskim idealom (umetnika u gladovanju).

Sada bi moralo da se postavi pitanje: ako *pokvareni* umetnik, koji *služi* asketskom idealu *istinitog predstavljanja* više nije moguć i ako, u isti mah, nije moguća objava smrti predstavljanja, šta je onda uopšte moguće? Bez sumnje, moguć je jedan u samoj umetnosti i samom umetnošću redefinisani, re-elaborirani pojam *predstavljanja* i *samopredstavljanja*. I to bi, onda, bio pojam kojim komanduje bezdano drugo, a ne Isto ili Istina. Tako bismo onda imali jedan koncept umetnosti za koji važi Ničeova izreka iz *Volje za moć*: „Imamo *umetnost* da *ne bismo stradali od istine*.“ Na istom mestu Niče kaže i to da je *istina ružna*. Umetnost nam nudi, dakle, spas od istine, budući da je istina ružna. Ali to ne znači da se umetnost narcisoidno ogleda u sopstvenoj lepoti. Ne, njoj je potrebno ružno upravo zato da ne bi stradala od njega! Njoj je potrebna istina da bi pokazala kako predstavljanje ima i drugu stranu, stranu drugosti koja u „pravom“ artističkom gestu nije ni predvidiva, ni proračunljiva, koja je neočekivana i nepokorna, transgresivna i bezočna. To drugo od Istine čini umetnički gest *događajem*.

Postoji, dakle, predstavljanje koje se otvara za događaj, koje se *otvara za samu otvorenost*, za jedan drugi, izvorniji koncept artističke istine. Takvo predstavljanje svakako ne bi težilo pomirenju, poistovećenju ili interferenciji s hegemonim (kako metafizičkim, tako i ideološkim) i umetnosti spoljašnjim strukturama predstavljanja, kao i sa konvencijama koje bi diktirale rutinu, već bi u sopstvenom aktu predstavljanja raskriljavalo razliku, distorziju i prestup u odnosu na *predstavljeno*, čak i kada se ono preuzima kroz ponavljanje ili aproprijaciju. Ako bi, dakle, predstavljanje nosilo u sebi neku istinu, to bi mogla da bude samo istina razlike ili neistovetnosti između pradstavljanja i predstavljenog. To bi onda, svakako, bila meta-istina rAzlike.

Takođe, tu bi moralo da se govori o predstavljanju koje *bezobzirno raskida sa služenjem*, koje *bezočno razbija* svaku shemu zatvorenosti i usredištenja, koje dekonstruiše svako

transcendentno ili transcendentalno označeno. Ne-asketsko predstavljanje u umetnosti ne bi bilo samo volja za obmanom, simulacijom i simulakrumom nego i (performativna) volja za *istinom* te volje ili, kako bi Niče rekao, njena *mirna savest*. Priznati predstavljanju pravo na obmanu ili simulaciju ne znači gurati umetnost u pravcu proizvoljnosti ili na neku površinu u kojoj zavodljivo odzvanja samo površnost; ne, pravo na obmanu/simulaciju proširuje *horizont umetničkog* do neslućenih dubina, otvara nas za granična pitanja u kojima će savremena umetnost imati *nerešiv* problem s onim Realnim, a to znači sa presimboličkim, nesimbolizovanim ili nepredstavljivim. Naravno, svaka je umetnost imala taj isti problem, samo što nije svaka znala da ga ima. Savremena umetnost bi to morala da zna, jer ona, jednostvno, zna da više nema nikakvog oslonca u fantazmi Realnog, te da joj u tom pogledu nikakve iluzije, kao ni utehe, nisu neophodne.

Neskrivenost izdaje

Ako je istina u savremenoj umetnosti još uvek, na ovaj ili onaj način, prisutna, ako se s njom operiše, to se dešava samo u registru operacije koja preokreće asketizam „realnog“, koja već gotove (*ready made*) stvari i predstave ponovo prezentuje, predstavlja kao *simulakrume* gotovog ili, što se svodi na isto, kao *nedovoljnost istine*, da bi tako demonstrirala spremnost da se igra sa svojom granicom ili domašajem. Zato je savremeni vizuelni gest u stanju da odmah detektuje likovni *neuspeh* koji se javlja u trenutku kad se simulacija previše „zanese“, kada pomisli da izravno pristupa *realnom*, da u *predstavljenom* postoji arhimedovska tačka koju samo treba re-prezentovati, da bi se, onda, u njoj na artistički način re-konstruisao čitav Svet u svome identitetu. Ukratko, savremeni umetnik zna da simulacija ipak, ipak nije tako besmislena stvar, kad već verodostojne, autentične, prave-pravcate Istine nema... Naravno, tu je reč o simulaciji koja istinu nudi bez apsoluta, a to znači bez transcendentnog ili transcendentalnog utemeljenja. Umetnost je danas u najvećoj

blizini negativne istine da *a* nikada *ne predstavlja* samo i samo *a*, da apstrahovanje od drugobivstva u načelu nije moguće, da je čista istovetnost sa sobom nedostupna, da nam ona uvek nudi samo neki konstrukt u kojem se već nastanila semiotika neistovetnog, drugog, različitog. Kad se iz sveta uklone sva određenja i konstrukcije koje smo u njega uneli, tada nam ostaje još samo ono *izvorno*, dakle – Haos.

Nekada je prikloniti se drugom značilo izdajstvo koje se mora Kazniti. Već i samo predstavljanje putem utvrđenih društvenih i likovnih konvencija nosilo je u sebi rđavu savest koja je omogućavala odstupanje, ali ga nije dopuštala. Rđava savest, ta unutrašnja kazna, proizlazila je iz činjenice da je odstupanje od Istine u datim konvencijama u isti mah nužno (prisutno) i nemoguće (nedovoljno). Dakle, ako odstupanje postoji, ono mora da se sakrije. Ako izdaja postoji, ona ne sme da se prizna. Jer, u protivnom, ubrzo ne bi postojala. Izdajstvo je, takoreći, stidno mesto ili stidni organ umetnosti, u jednom poretku u kojem sve mora da se svede na Isto. Iako nikada *ne prikazuje* istinu, konvencionalno predstavljanje je uvek *zastupa*.

Zato je pobuna protiv konvencija, koja ima značenje *izdaje* društveno prihvaćenog, i sama stilizovana pod pritiskom rđave savesti kao uslova njenog opstanka. Za umetnika-izdajnika pravila imaju značenje ugnjetavanja, ali on u homogenom porektu može da „ostane na sceni“ jedino ako, umesto ukupne društvene konvencije, prihvati „sigurnu pouzdanost stila“. Zato Akile Bonito Oliva (imajući u vidu kontekst manirizma) može da kaže: „nositi oklop i stegnuti korset jamči sceni siguran efekat predstavljanja. Predstavaljenje je tu dvostruko, ukoliko se dogodi i kao samopredstavljanje, kao opsesivna kontrola stilske preciznosti. Stil se bolje upražnjava izvan prostora strasti, bilo kakve preferencije, u prostoru *ravnodušja*. Upravo ovo ravnodušje se paradoksalno nameće kao mera za različito, kao odvajanje od neposrednog deklamovanja života...“ (v. A. B. Oliva: *Ideologija izdajnika*, 1989. str. 57).

Prihvatanje stilske konvencije, koja simulira dolično predstavljanje, ne bi bilo moguće (bar ne bez opasnih posledica)

ako bi podrazumevalo apstrahovanje od ukupne društvene konvencionalnosti. Izvesna interferencija između stilske i društvene konvencije je uvek nužna. U stvari, stilska konvencija je umirujući deo opšte, društvene konvencije, čak i kada ona uokviruje sadržaje koji teže izdaji, izdvajanju, samodovoljnosti. Svojom „neutralnošću“ ili „ravnodušnošću“ stilska kodifikacija svedoči o vernosti koja izdaju čini umirujućom. Platonovom terminologijom: izdaja senke moguća je samo ako se prikrije senka izdaje. Ključna funkcija stilske kodifikacije je, upravo, ta da prikrije senku izdaje. Zato u klasičnom razdoblju transgresija utemeljujuće slike sveta nije mogla da ode predaleko. U tom razdoblju simulacija se prihvatala s rđavom savešću, dok se u savremenoj umetnosti to čini besavesno, bezobzirno ili bezočno. Danas se simulacija shvata kao sredstvo kritičkog i dekonstruktivnog razdelotvorenja postojećih, etabliranih struktura predstavljanja. Eto zašto umetnost više nije u inferiornom stanju pred filozofijom nego je pre obrnuto: pošto generalno uzev nema izravnog, istinitog prikazivanja, pošto nema velike koherentne slike sveta, onda nije čudno što umetnost zna da je njena simulaciju bliža istini nego što je to simulacija filozofije. Simulacija te po definiciji preterane ljubavi-prema-mudrosti.

Umetnost otelovljuje predstavljanje kao „normalnu iskrivljenost“ i time ga čini *neskrivenim*, odnosno *istinitim*. Sam postupak može da izgleda kao implicitna kritika sveta, njegove devijantnosti, onako kako je ona zastupljena u prepletenim, interferentnim strukturama predstavljanja. Ova neobična istina artističkog diskursa poseduje moć da razdelotvori sve tradicionalne, nasleđene, ritualizovane, konvencionalne, pa onda i logocentričko-filozofske oblike *predstavljanja* i naročito onda kada njima komanduje rigidna logika zatvaranja kao logika Istine/Istog. Ako savremena umetnost radi unutar konvencija prikazivanja, poistovećenja, grupisanja i klasifikacije, ona te konvencije tretira samo i samo kao konvencije, a ne kao zakone ukorenjene u bilo kakvim suštinama. Umetnost je u stanju da i dalje *identifikuje* stvari, ali njene identifikacija više nisu glorifikacije logike ujednačavanja i homogenizacije.

Zato se *u* umetnosti svaka učvršćena, stvrdnuta istovetnost sa sobom nužno izneverava i razdelotvoruje. Time se onom Istom kao učinku apstrahujućeg-poistovećenja oduzima auru ili snaga fetiške fascinacije, da bi se pokazalo da je svet izvorno dat kao haos i da se, putem odelotvorenja ljudskih svrha, ipak, ne može daleko odmaći od te početne pozicije. Umetnost sam Identitet sveta spontano tretira kao granični pojam mišljenja razlike, pojam koji, kada previše očvrsne, kad se skori, biva podložan kritici. U svakom slučaju, nema sakralnog objekta artističkog predstavljanja. Zato, pre ili kasnije, svako obožavanje postaje smešno. Možda je smeh, u stvari, vrhovno božanstvo umetnosti, odnosno svake umetničke prezentacije i re-prezentacije, ma koliko nam ona u prvi mah delovala ozbiljno ili, čak, preozbiljno?

Utopija umetnosti

U svetu koji danas svoje svrhe okreće protiv umetnosti, težeći da je globalizuje i instrumentalizuje ili, starinski rečeno, da je učini sluškinjom (koja veruje da je slobodna), status umetnosti postaje utopijski, bezdoman, bezavičajan, postaje ne-mesto i protiv-mesto slobode. Ali time, u isti mah, umetnost sebe uspostavlja kao odgovoranu za svoje stanje *nemogućeg*. Ona je, pre svega, briga za sopstveni status kao status ne-mesta, u-topije u svetu potrošnje i prodaje. Ubuduće, njena odgovornost je odgovornost pred nemogućim, dar nemogućeg u uslovima vlastite fikcionalne, nestvarne slobode.

* * *

Počev od druge polovine XX veka vizuelna umetnost se značajno omasovila, proširila, demokratizovala, tako da se, takoreći, stvorio utisak da je ona postala *umetnost svih* i *za sve*. Moglo bi se, skoro, reći: estetska univerzalnost na delu. Pa ipak, i pored tih „proboja" i „prodora" koje je načinila, umetnost se danas povukla iz te *svudprisutnosti* i vratila se svojoj ekskluzivnosti, te je sada više nego ikad udaljena od masovne kulture, kolektivnog neukusa i svud prisutnog kiča. Razlog ovom povlačenju je, reklo bi se, jasan: kvantitativna ekspanzija je ugrozila samu osobenu vrednost umetnosti kao takvu. Uostalom, neukus je uvek čeznuo za tim da u Poretku etabliranih vrednosti istisne ili, čak, ismeje umetnost, ali to mu nikada nije uspevalo do kraja. Naime, umetnost je uvek nekako opstajala, vraćala se, istrajavala, čak i u sopstvenoj senci, kao rđava savest svih pokušaja potiskivanja. Ukratko, ona je svoj opstanak uspevala da osigura, u nekom „uglu", na nekom *ne-mestu*, pa ako joj se u kobnim trenucima čak i gubio trag, ona se, ipak, uvek nekako vraćala... Izgledalo je da

umetnost, kao Feniks, iskrsava iz sopstvenog pepela, iz sopstvenog ništavila, na tom mestu kojeg nema, u nemogućem prostoru u-topije. Namera ovog teksta je da, generalno uzev, ispita to utopijsko ustrojstvo savremene umetnosti, sledeći, pritom, sugestije i razmišljanja autora kao što su Herbert Markuze, Žan Bodrijar, Mikel Difren i Žak Derida.

U ovom trenutku, mora se reći da mesto koje savremena umetnost ima tako što ga nema, nije njoj dato kao nekakav istorijski fatum ili kao metafizička heteronomija. Ne, to *ne-mesto* je, pre bi se reklo, pukotina u istoriji i biću. Utopijska instanca savremene umetnosti data je kao privilegovano obeležje njenog (performativnog) iskrsavanja i boravka u svetu, a, zatim, i iščezavanja u njemu... U pitanju je jedna enigmatična instanca koja umetnosti daruje život i smrt. Danas je, čini se, najvažniji zadatak filozofije arta da se upusti u tumačenje samog statusa ove enigmatične/utopijske instance koja ima moć da umetnosti *daruje* njen početak i kraj. Videćemo, na kraju ove priče, da sama metafora *dara* (*darivanja*) nije ovde slučajno pala. Ono utopijsko je, naprosto, *dar* ili, u protivnom, nije ništa. Tako stoji Stvar bar u umetnosti. Ali, ako je dar iskren, ako je zaista dar, onda on ne može da bude deo celishodne razmene ili razmenske manipulacije (trgovine, prodaje). On ne može da postane funkcionalni deo stvarne, predmetne svrhovitosti u svetu, ne može da se svede na rad i realni život. I već u tome se nazire nužnost da dar umetnosti poprimi utopijski status. Ali, tu imamo, u stvari, uzajamnu uslovljenost utopijske instance i dara. Dar čini mogućom umetnost kao utopiju, kao istinsko društveno vlasništvo, kao „kuminizam“, ali i utopijska instanca ili status, sa svoje strane, u svetu kakav jeste, čine i mogućim i nužnim „čisto”, bezinteresno darivanje koje se, onda, zove *umetnost*...

Mesto kojeg nema

Ideja o mogućnosti estetske utopije pojavila se u modernosti kao sastavni deo kritičkog pogleda na postojeću istorijsku zajednicu. U tom kontekstu, utopijska zajednica se shvatala kao

nešto što je sada nemoguće ili nepostojeće, ali je u budućnosti moguće i to moguće upravo kao *umetničko delo*. Vezivanje utopije uz poredak, zajednicu ili društvo, naravno, nije nova, moderna stvar. Već Tomas Mor je utopiju nazvao „istinskom državnom zajednicom“, ali i stanjem u kojem su „svi bogati, iako niko nema ničeg svog”. Dugo se uz pojam *utopije* vezivao modalitet *nemogućeg*. U Modernosti koja je navikla na činjenicu da svet može da se menja, utopija je nužno redefinisana. Utopijska perspektiva, iako je daleka, ipak je morala biti ostvariva. To shvatanje je na posebno zanimljiv način zastupao Herbert Markuze u tekstu „Društvo kao umjetničko delo“. Po njemu, umetnost stvara protiv prirode; protiv krive, silovane, ružne prirode, a takođe i protiv "druge prirode" društva. Tehničar kao umetnik, društvo kao umetničko delo – to može biti događaj samo onda kada su umetnost i tehnika oslobođeni od svog služenja represivnom društvu, kada ne dopuštaju da im to društvo ponudi model i *ratio*, dakle, samo posle radikalne promene koja obuhvata totalitet društva... (Markuze 1976: str. 182-183).

Estetska utopija je na taj način postala totalizujuće kretanje. Cilj tog kretanja bio je da ukine otuđenost ili izdvojenost umetnosti u jednoj posebnoj, „autonomnoj“ sferi, postavljenoj nasuprot zajednice, odnosno uperenoj protiv krive, silovane i ružne „druge prirode“ društva. Markuze je znao da to totalizujuće/utopijsko kretanje neće da se ostvari onda kad se „služenje represivnom duštvu“ ukida uspostavljanjem nekog drugog *služenja,* za koje bi se brzo pokazalo da je takođe *represivno*... Zato je on prihvatio tezu *nadrealizma,* po kojoj umetnost ne treba podvrgavati politici, već politiku umetnosti, odnosno stvaralačkoj snazi njene mašte... Prema tome, društvo ne bi trebalo da svoju neslobodu nameće umetnosti, već bi trebalo da stvara materijalne i intelektualne uslove ili mogućnosti preuzimanja same (utopijske) istine umetnosti. Tek tako bi bilo moguće istorijsko ukidanje umetnosti, tj. njeno realizovanje u društvu koje bi, u isti mah, postalo umetničko delo. Markuze je tvrdio da bi to podrazumevalo „...*stapanje materijalne i intelektualne produkcije*, uzajamno prožimanje društveno nužnog i stvaralačkog rada, korisnosti i

lepote, upotrebne vrednosti i vrednosti. Takvo jedinstvo nije moguće kao organizovano polepšavanje ružnog, kao dekorativni omotač brutalnog, nego samo kao opšti oblik života koji slobodni ljudi u slobodnom društvu mogu sebi dati".

Ova zacelo *lepa* utopija o *društvu ostvarenom kao umetničko delo* zaslužuje, bez sumnje, nešto više od toga što se danas karikaturalno ostvaruje u neoliberalno dizajniranom, tzv. *otvorenom društvu*. Jer, u njegovoj *otvorenosti* se ucrtava i jedna dimenzija *zatvorenosti* (ili: *jednodimenzionalnosti*, kako bi rekao Markuze) koja strukturira najveću njegovu moć, odnosno sam Kapital ukoliko on postaje slika sopstvenog sveta, dakle, re-prezentativna slika (trijumfalnog) Kapitala, zagledana u vlastito bogatsvo oličeno kroz Spektakl. Čini se da je umetnost, dakle, postala simptom jednog (bez sumnje epohalnog) stanja, koje je sve drugo samo ne ostvarena utopija društva kao *umetničkog dela*. Umesto utopije tu na raspolaganju, ipak, imamo rutinsko, oveštalo političko stanje Kapitalizma koje se ideološki probija u obliku samoreklamirajućeg, opsenarskog narcizma. Markuzeova tvrdnja – da „sama umetnost nikada ne može postati politička, a da se ne uništi, da se ne ogreši o svoju vlastitu bit, da ne abdicira" – podjednako, rekli bismo, pogađa komunističku kao i neoliberalnu utopiju. U tim uslovima umetnosti je neophodno da se vrati *sopstvenoj* utopijskoj dimenziji. Nije reč o tome da ona ne može ili ne sme da ima kritički odnos prema poretku/društvu ili da ne može da priželjkuje njihov preobražaj, već je reč o tome da ona *ničemu ne može ideološki i politički da služi*, pa ni samoj *ideji* (*projektu*) utopijskog društva. Umetnost to ne može zato što bi time izgubila *svoj a priori* (koji bi trebalo shvatiti u duhu Fukoovog *istorijskog a priorija*), tj. sam utopijski status koji poseduje u društvu.

I pored svih iskušenja s kojima se suočava – iskušenja demokratizacije, globalizma, neoliberalizma i sl. – umetnost danas ipak ne želi da raskine s vlastitim statusom ne-mesta. Štaviše, ona *bezrezervno* pristaje na taj i takav svoj status. Pristaje da bude smeštena na mesto-ne-mesta. Predugo se verovalo da je stvarna zajednica mesto na kojem će estetska (artistička) utopija da se ostvari, odelotvori, ozbilji. Jedanput se ta realizacija zamišljala kao

učinak klasne borbe, drugi put kao drama ljudske emancipacije, treći put kao farsa komercijalne/popularne kulture koja bi skorojevićki htela da istisne tzv. *elitnu* umetnost, da je učini izlišnom, bespredmetnom... Sve to je, međutim, u pojmu *estetske utopije* samo jačalo njegovo značenje – uzaludnosti. Zato se, sada, kao neizbežno, postavlja pitanje: da li je neoliberalna paradigma rasplinute, rasredištene, tržišne estetike, zapravo, *komična* zamena za marksističku utopiju koja nije želela da umetnost posmatra kao izdvojenu sferu superstrukture, pošto je htela da je integriše u život sam, u njegove bazične procese? Nije li aktuelna ideološko-politička hegemonija neoliberalizma samo na farsičan način realizovala jučerašnje estetsko-utopijske ciljeve komunizma?

Gubitak umetnosti u dobu kulture

U svemu je jedno sigurno: umetnost nije, niti će ikada biti *svodiva* na popularnu, komercijalnu kulturu, na njene proizvode i znakove. Pa ipak, protiv ideje o utopijskom statusu umetničkog dela danas se navodi često zagovarana ideja o tome da neko osobeno umetničko delo koje se *izdvaja*, u stvari, i ne postoji; da postoje samo različiti kulturni artefakti. Takvo shvatanje polazi od epistemološke pretpostavke da je umetnost, objektivno posmatrano, neka stvar koja je načinjena (po definiciji – veštački) i da je, dakle, objekt, rukotvorina, artefakt samerljiv sa svakim drugim. Bez sumnje, mnoge stvari su na taj način, vešto ili nevešto, načinjene... Mnoge zanatski ili nekako drugačije proizvedene stvari rezultat su izvesnog umeća, izvesne umetnosti... Ali, po tom shvatanju umetnost (u užem smislu) nema neku naročitu specifičnost; ona je *samo* – deo kulture. Ipak, i tu ostaje nejasno: da li je, čak i kao deo kulture, umetnost *osobeni* deo kulture? Da li se ona na opravdan (ili neopravdan?) način *izdvaja*? I da li se umetnost, upravo tom svojom utopijskom dimenzijom, bez obzira što je i sama *opredmećena* u nekom prenosniku artističkog smisla, nepovratno izdvaja iz sveta životno prisutnih i svrhovitih predmeta?

U ravni epistemološkog pozitivizma i relativizma, gde važi pravilo: sve je umeće, sve je umetnost, sve je kultura, odgovora na to pitanje nema. Jer, nema ni pitanja. Nema onoga čega nema: nemesta umetnosti! Pozitivizam i relativizam ne mogu da osvetle tu (zamračenu) utopijsku dimenziju umetničkog stvaranja, počev od koje je tek moguće razumeti osobeni status umetnosti danas, pa onda i ubuduće. Postoji, dakle, u artu jedna, rekli bismo, *dimenzija više* koja umetnost uzdiže iznad raspoloživih kulturnih artefakata. Pri tom, ti artefakti mogu da streme umetnosti, mogu da joj budu bliski ili da budu njen simptom, ali bez utopijske dimenzije oni moraju biti lišeni upravo onog najdragocenijeg: odgovornosti ne samo za moguće nego i za nemoguće. A to znači odgovornosti i za život i za samu umetnost.

Ukoliko bi, sintagma *umetnost u doba kulture* diktirala gore opisanu vrstu pozitivističkog svođenja, onda to ne bi imalo samo značenje *kraja aure* umetničkog dela nego bi, u isti mah, značilo nasilnu likvidaciju same umetnosti. Bila bi to još jedna kvazi emancipacija od artističke posebnosti i elitizma u ime primitivnih i patologizovanih surogata. Najzad, to bi bio samo još jedan oblik ideološke, i, rekli bismo, skoro *klasne* borbe protiv „nepodobne“ i „svojeglave“ umetnosti, borbe koja je zastupnik interesa hegemone običajnosti, kao, u najboljem slučaju, poopštene ravnodušnosti prema umetnosti.

Sintagma *umetnost u doba kulture* ima smisla jedino ako se u samoj umetnosti nađe jedno utopijsko mesto, jedan preokrenuti, dekonstruisani, postkafkijanski Zamak u koji, ako svi i ne mogu da uđu, ipak mogu oni povlašćeni, kojima je bezuslovno i bezrezervno stalo do uloge i uloga umetnosti, do njene čistote u svetu prljavosti... Imati što više takvih (*preokrenutih*) „zamkova” u aktuelnom, globalizovanom društvu danas je savršeno neophodno.

Savremena umetnost, bolje nego bilo koja prethodna, otkriva u sebi svoj utopijski status. Pa ipak, to otkrivanje sopstvenog statusa ne ide ni danas lako i bez problema. Ključni problem je u tome što je, u sadašnjem poretku vrednosti u svetu, umetnost izgubila ne samo estetski privilegovano mesto nego i svako mesto, a time u mnogome i taj svoj, osobeni status. Dakle, i u ovom svetu

naizgled pune slobode i potpune otvorenosti, sile protivljenja obavljaju svoju pozitivističku funkciju. Uvek je postojao, pa i sada postoji jedan pozitivizam kretanja. Zato, u ovom hiperdinamičnom kretanju tehnološkog sveta, umetnost je naprosto izgubila korak, ritam i dah, a time i mesto u zahuktaloj „rasprodaji vremena“, pa i „duha“. Ako njoj više nije mesto u središtu sistema moći, niti u avangardnom kretanju, u kom bi htela da ustanovi novi poredak vrednosti, gde je onda njeno mesto? Može li se reći da je umetnost danas izgubila osobeni *topos*. Da je ostala neutešno bez mesta? Pa da je zato utopija. I da je, zapravo, postala – bespredmetna?

Svakako, ne. Reč je, pre, o tome da je ona uvek htela da izmišlja, da inventivno otkriva, uspostavlja svoje mesto kao ne-mesto, da ga u samoj sebi i samom sobom konceptualno „utemelji”, te da, na taj način, sebe posmatra kao nešto što je tek tada na svom mestu! Hoće li umetnost u tome uspeti, i kada, i gde? – to je već drugo pitanje. Ipak, jedno je sigurno: izmišljeno mesto umetnosti, mesto njene inventivnosti, može da ima samo *utopijski* status, odnosno, ono ne može da stvara iluziju o avangardnom projektu transformacije u domenu realne istorijske prakse, uključujući tu i projekat stvaranja društva kao *umetničkog dela*. To bi bilo opasna i preterana opsena, fetišizam koji, u principu, ne bi dugo trajao.

Priznanje revolta

U poslednjem odeljku svog ranog spisa *Ogledalo proizvodnje* (*Le miroir de la production*), naslovljenom „Radikalnost utopije”, Žan Bodrijar iznosi jedno, u poređenju sa Markuzeovim konceptom *društva kao umetničkog dela*, sasvim drugačije shvatanje utopije i utopijskog (Baudrillard 1973). Utopija je tu rezervisana samo za konkretno ispoljavanje umetnosti, ne i za društvo u celini. Dakle, nije više u pitanju daleka, u isti mah istorijska i dijalektička perspektiva globalne transformacije društva, već je reč o mogućnosti utopije *sada* i *ovde*. Takvu konkretnu utopiju ili utopiju-na-delu Bodrijar vidi u samoj prisutnosti onoga što može da se nazove: *ukleta poezija*,

neoficijelna umetnost ili, genralno uzev, *utopijsko pisanje* (to su sintagme koje sam Bodrijar navodi). Reč je, takođe, o neposredno datim oblicima *oslobađanja* čoveka. To su konkretni sadržaji i nagoveštaji samog „komunizma", odnosno „njegova direktna propoved". U isti mah, ti fenomeni su svojevrsna „rđava savest" oficijelnog, odnosno ideološki, politički i dijalektički prepariranog i zapravo totalitarno posredovanog komunizma. Oni su *rđava savest* zato što su slika onoga što u oficijelnom komunizmu upravo izostaje: *neposredna*, iako parcijalna, ipak nesumnjiva *realizacija* čoveka. Utopija umetnosti se, dakle, protivi ideji društva kao umetničkog dela, ne zato što ne bi bilo „lepo" kad bi takvo društvo negde nastalo, nego zato što ono u *neoficijelnoj umetnosti* (ovde moramo sebi predstaviti šta je to značilo 1973. godine i šta znači danas) već postoji upravo na *konkretno-utopijski* način.

Ali, konkretno-utopijski način postojanja neoficijelne umetnosti se ne konfrontira samo sa dalekim (eshatološkim) obećanjima *ideološko-političke* levice nego i sa (infrastrukturno) etabliranom ideologijom (odnosno: superstrukturom, uključujući tu i oficijelne institucije) kapitalističkog društva. U hegemonim uslovima tržišne razmene umetnost se na indirektan način podvrgava zahtevima kupca, umesto da (interaktivno ili ne) profiliše sopstvenu publiku, proširi svoj svet. Time se u nju uvlači logika interesa, koja samu umetnost čini ideološkom, odnosno *zastupnikom* (u sferi duha) logike interesa. Nasuprot tome, postoji umetnost čiji je status čisto utopijski i koja, naprosto, opstaje (a neki put i posrće) s one strane logike interesa, tj. ideologije. Takva umetnost je a-ideološka ili ne-oficijelna. Njen status je nužno utopijski u društvu u kojem *razmena* i *tržište* imaju hegemonu poziciju.

Utopijski status umetnosti ima, tvrdi Bodrijar, afinitet za (takođe utopijski) diskurs „divljih socijalnih pokreta", koji simbolički raskidaju sa etabliranim poretkom. Bodrijar, pritom, napominje da reč *simbolički* u navedenom kontekstu isključuje ideju dijalektički posredovane i racionalno prozračne univerzalnosti. Ipak, simbolički prekid, ma koliko da sa stanovišta Poretka izgleda kao besmislena utopija i ma koliko da sa stanovišta

istorijske dijalektike izgleda kao grešna i zaludna fantazma, ipak sa stanovišta realizovane ljudskosti može da poprimi luk konkretne utopije, utopije koja ruši razdvajanje i jaz između sadašnjeg i budućeg. Budućnost je na taj način data – *sada* i *ovde*. Ako je umetnost intervencija ili čak prethodnica (avangarda), ona to nije zato što referira na neku daleku i univerzalnu budućnost, već zato što je utopija *na licu mesta*.

Međutim, utopija tog *sada i ovde* znači da u datom poretku za umetnost i ima i nema mesta. Već sam Poredak je ne-mesto za umetnost. Zato i samo zato je ona još-ne-mesto i uvek će biti još-ne-mesto ili utopija Poretka. Ova topološka heterogenost se ne da ukinuti. Ipak, umetnost ima snagu kojom ostvaruje, ozbiljuje jednu (estetsku, artističku) dimenziju čoveka. Upravo iz tog razloga njena utopija nije apsolutno ne-postojanje. Takvo ne-postojanje može biti samo *smrt*. Utopijski status umetnosti je vezan. Artističko *ne-mesto* se odnosi prema stvarnim mestima i stvarnim sadržajima Poretka, a to je Poredak u kojem mnoge ne-artističke i protiv-artističke stvari takođe imaju mesto i jesu na svom su mestu. Međutim, neoficijelna umetnost u tom Poretku, naprosto, ne može biti na svom mestu i, prema tome, nije *umesna*! Da bi savremena umetnost bila na svom mesti i da bi bila umesna, ona mora da se potrudi da bude jedno mesto-bez-mesta, da bude svrhovitost bez svrhe, odnosno da bude upravo neumesna! A neki put i da *provocira* svojom neumesnošću! Ona mora da iskorači iz svih standardnih, konvencionalnih ili oficijelnih (priznatih, muzejskih, itd.) *umesnosti*. Ukratko, mora da, po vlastitoj utopijskoj definiciji, bude subverzivna ili transgresivna.

Artistička transgresija svega što je na-svom-mestu pred-stavlja, re-prezentuje, izmišlja, sublimiše, fantazmatski uspostavlja to mesto-ne-mesto umetnosti. „Ono što poezija i utopijski revolt imaju zajedničko", kaže Bodrijar, „to je ta korenita aktuelnost, poništenost svih svrhovitosti, to je aktuelizacija želje koja više nije prognana u neko buduće oslobađanje, već je zahtevana ovde, odmah, i takođe, u svom nagonu smrti, u toj radikalnoj računici života i smrti" (Baudrillard 1973). Nasuprot Bodrijaru, Merkuze je hteo da pomiri dijalektički pojam Utopije (tj. društva kao

umetničkog dela) sa utopijom umetnosti koja ne trpi političku instrumentalizaciju. Ipak, reklo bi se, da je tom pomirenju nedostajao srednji član, a to je, svakako, onaj koji se javlja između teze (sadašnjeg stanja) i sinteze (ostvarene utopije). Naravno, to je član anti-teze ili negacije: ko bi mogao da bude nosilac, činilac, subjekt te negacije? I kako bi negacija mogla da izbegne zamku moći i politike?

Bodrijar na ta pitanje ne odgovara, jer ih ni ne postavlja. Utopijski revolt ima personalni karakter i ne da se apsorbovati nikakvom dijalektikom, pa ni onom *negativnom*. Zato nam, izgleda, ne ostaje drugo nego da se zadovoljimo konceptom utopije kojim *ne komanduje* teorija otuđenja. Suprotno marksističkoj analizi koja čoveka postavlja kao razvlašćenog, kao otuđenog, upućujući ga na totalnog čoveka, na jedno totalno Drugo koje je njegov budući (utopijski, ovog puta u rđavom značenju te reči) Uzrok, i koja određuje čuveka u jednom projektu totalizacije, *utopija*, međutim, *ne poznaje koncept alijenacije*: ona smatra da je svaki čovek i svako društvo već tu, u svakom društvenom trenutku, u njegovoj simboličkoj potrebi (*isto*).

Da li to znači da je, po svom utopijskom statusu, umetnost unapred „operisana" od svih društvenih iluzija, što znači i od moguće avangarde, angažmana, pa zatim i kritičke, ideološke i političke funkcije? Bodrijar to ne tvrdi. Ali, to bi *moglo* da se tvrdi, s tim što je ta mogućnost ograničavajuća za samu umetnost. Bodrijar kaže da marksizam nikada nije analizirao *revolt* van eshatoloških shema Revolucije. Nasuprot tome, utopija umetnosti je spremna da prihvati revolt u njegovoj konkretnosti, dakle, ne kao izraz filozofskog otuđenja, već kao povod za angažman koji, upravo, legitimiše artistički gest kao utopijski, kao nešto što u svetu kakav jeste, zapravo, nije na svom mestu.

Estetizovana pravda

Postoje autori koji su pokašavali da *pomire* dva shvatanja *utopijskog*: *prvo*, koje ukazuje na želju i pobunu, recimo u umetnosti, sa *drugim*, koje ukazuje na totalizujuće kretanje politike

ukoliko ona utopijski transformiše društvo. Da li je takvo pomirenje moguće? Ono je moguće, smatra Mikel Difren u knjizi *Umjetnost i politika*, ali pod uslovom da *nije ideološko*. Bez sumnje, to je prilično težak uslov. Da li je i pretežak? Možda. Čak i kada bi bilo moguće društvo bez ideologije, to, naravno, još ne bi bio dovoljan uslov za pomirenje između utopije umetnosti i državne, političke utopije. Da bi rečeno *pomirenje* bilo moguće, potreban je, smatra Difren, dodatan uslov: da se ono oblikuje kao kretanje kojim komanduje *želja za pravdom*. Ta želja ni jednog trenutka ne sme da bude izneverena, ni ideološki ni bilo kako drugačije. Ipak, ništa lakše nije nego izneveriti pravdu. Iskustvo nam govori da su sva totalizujuća, revolucionarna kretanja uvek, na neki čudan i skoro ukleti način, *na kraju*, ako ne i od samog početka, *izneveravala želju za pravdom*. Danas to iskustvo imamo sa pokretom ekonomske, neoliberalne globalizacije i njegovim pratećim pojmovima *slobode, pravde, ljudskih prava* i sl. Ali, njih ne mogu izneveriti spontani antiglobalistički otpori, već upravo preterano-totalizujući, globalistički napori...

Difren je tvrdio da je *želja izvor utopije*, kao i to da se ona prožima i prepliće sa *odvratnošću*. Utopija je zapravo odvratnost, odvratnost prema odvratno-postojećem i spontano-emocionalno okretanje ka ne-postojećem, ka drugom. Pa ipak, sve to još nije dovoljno, jer ono drugo kojem teži utopija nije bilo kakvo drugo, već to izuzetno-drugo koje se zove *pravda*. „Šta je, dakle, objekt želje koja pothranjuje utopiju?" „Pravda", odgovara Difren i nastavlja: „Mi sasvim određeno shvatamo utopijsko kao imaginarno, koje je u vezi sa pobunom, sa borbom protiv nepravde. I zaista, željenu pravdu je teško odrediti drukčije nego kao silu koja potire nepravdu" (1982: 178). Već tu vidimo da se javlja jedan problem u vezi s tom silom koja potire pravdu. Ako je reč o socijalnoj sili, onda je to sila koja je uvek nekako *organizovana*. Pojedinci sami po sebi nemaju previše sile/snage. U *odlučujućoj* instanci, sila je ili politička (partijska, državna, pravna) Moć ili je – nemoćna. Ipak, Difren ne želi da naglasi odlučujuće značenje *organizovane* sile. Takođe, on ne veruje u nužnost institucionalizovane umetnosti, pa zato i piše o *razbijanju*

institucija. Postoji jedna pravda s one strane pozitivnog prava, institucija, zakona. I to je pravda koju pokreće otpor prema odvratnom. Pravda bez energije odbijanja nije ništa. Nju čini prisutnom naša *želja*.

Iako je želja, po definiciji, uvek „usmerena *prema* nečemu" (Difren je fenomenolog), činjenica je i to da je ona „prvenstveno usmerena *protiv* nečega: a to je odvratnost. Na njenom izvorištu susrećemo poznanje nemogućeg, iz kog proizlazi čin neprihvatanja: razdraženje, doboko prezrenje, gnev. Ne priželjkuju se i ne zamišljaju neki drugi prostori ako se dobro osećamo na svom prostoru. Takođe je istina da ih ne zamišljamo ako smo satrti, ubijeni, ako tavorimo dane želeći jedino da preživimo" (*isto*). Dakle, želja za pravdom je izvorno pokretana osećanjem odvratnosti. Zato pravda i nije samo etička ili pravna kategorija, već je, možda na prvom mestu, *estetska* kategorija i/ili doživljajno-egzistencijalna, dakle, konkretna utopija. Pritom, odvratnošću posredovana, estetizovana pravda se ne određuje i ne programira putem pojmova (str. 180), jer bi u tom slučaju mogla i da se pogrešno, tj. ideološki programira. Za pravdu je odlučujuća (iako često nemoćna, neodlučna i neodlučiva) sama estetska odvratnost uperena u pravcu postojeće nepravde. Umetnik može da se angažuje, odnosno da kao uzgredni (kolaterarni) cilj svog arta postavi zadatak izmene sveta. Samo, to onda nije njegov posao. Ako u nekom izuzetnom trenutku odluči da žrtvuje svoju umetnost za političke ciljeve, umetnik tada, naprosto, prestaje da bude umetnik. Pitanje je: hoće li se vratiti? Angažman može da bude samo uzgredno i estetizovano obeležje umetnosti. Preveliki optimizam u pogledu angažmana nužno povlači za sobom logiku interesa koja, zatim, ideologizuje i programira artističku scenu.

Utopistička akcija

Uz svu podozrivost prema političkom, Difren ipak govori o utopističkoj *akciji*. Može li savremena umetnost da preuzme na sebe odgovornost za jednu takvu akciju? Ili je potrebno da se akcija, najpre, inicira, pokrene negde izvan artistički doživljenog,

da bi tek naknadno postala predmet doživljaja? Difren tvrdi da utopistička akcija „menja život, menjajući doživljeno, što znači da menja i samu percepciju". On, štaviše, smatra da je umetnička praksa u stanju da menja smisao svog materijala: „Ona prepreku pretvara u sredstvo" (str. 193). Nešto nam izgleda nemoguće i neostvarljivo sve dok utopija ne izvrši svoju *prinudu nad realnim*. Umetnost je preokrenuti-svet-odvratnosti, koji onda, bar za umetnika, postaje realniji od svega realnog iako je njegova pravda utopijska, simbolička, sablasna ili simulativna.

Dakle, nije reč o tome da se programira, projektuje stvarni preobražaj sveta, jer se, tvrdi Difren, život ne menja, bar ne na prvom mestu, reformama institucija. „Treba promeniti percepciju i praksu, treba da čovek *sebe* promeni, da se oslobodi kako bi oslobodio svet, kako bi Dišan oslobodio pisoar, kako bi Kejdž oslobodio šum, kako pesnici oslobađaju reči. A *kako* se čovek menja, kako se oslobađa osećanja otuđenosti, ako ne kroz utopističku akciju? Efikasnost, stepen uspešnosti utopije, treba procenjivati polazeći od te promene. Maj 1968. nije bio poraz" (str. 195). Difren je, ipak, u nečemu ostao dužan objašnjenja: ako izraz „treba promeniti percepciju" nije bar okvirno programiranje, šta je on onda?

Prvo što svaki, čak i „loš", umetnik radi jeste promena percepcije i prakse. Čak se može reći da tom promenom on i samoga sebe menja. Jedino je pitanje da li se, time, on „oslobađa kako bi oslobodio svet"? Možda umetnik i nema nikakvu ambiciju da oslobađajući sebe oslobodi svet (u celini ili, bar, „dobrim delom")? Tu imamo opasnost da mu se pripiše ili propiše *ideološki* zadatak: učešće u svekolikom preobražaju i emancipaciji Sveta. Problem je u tome što taj zadatak, pre ili kasnije, instrumentalizuje i samog umetnika, podvodi njegovu slobodu pod unapred isprogramirani, zainteresovani, ideološki pojam *služenja*. Zaista, čovek se menja kroz utopističku akciju, menjajući svoj predmet/materijal. Samo to još nije *politička* akcija, čak i kada je akcija koja ima političke posledice. Postoji pregrada između umetnosti i politike koja je, u *odlučujućoj* instanci ili, što se svodi na isto, u tipu odluka koje se u njima donose – nepremostiva. To je

pregrada između, frojdovski rečeno, dva „sistema" i u isti mah – a to je sada veoma važno – pregrada između dva koncepta *utopijskog*.

Difren spada u one teoretičare koji, jednostavno, ne žele da priznaju tu pregradu, mada su, pri tome, dosta osetljivi za opasnosti koje se javljuju na putu njenog prekoračenja. Po Difrenu, utopistička akcija je ta koja želju uvodi u sferu konkretnosti. Ona razbija umetnost kao instituciju, raščinjava sve njene funkcije ukoliko one ciljaju na veličanje etabliranog porekta. Umetnost oseća gađenje prema ideologiji i politici koja je na vlasti, jer joj je stalo do vlastite slobode. Ipak, ako je reč o prelomnoj, revolucionarnoj politici koja je, u isti mah, pitanje života, onda se ta Stvar odmah tiče i umetnosti, pošto, kaže Difren, i umetnost menja život. Da li iz toga možemo zaključiti kao što on to čini: „Podići *svoju* revoluciju, to već znači *podići revoluciju*. Umetnost nije samo primer za revolucionarnu praksu, ona je učesnik u revoluciji" (str. 209). I to bi onda bila njena utopija.

Ovo vezivanje za pojam revolucije omogućilo bi umetnosti da postane konkrena. Ona bi sopstvenoj želji, želji za pravdom, trebalo da ponudi jednu dimenziju konkretnosti, realno mogućeg i stvarnog. Samo, da li je tako nešto uopšte moguće? Da li je moguće to što poništava razliku između mogućeg i nemogućeg, između realnog mesta i ne-mesta utopije? Da li je moguće jednom za svagda poništiti jaz između umetnosti i politike? Difren oseća taj problem, i zato ipak govori o dve revolucije – političkoj i umetničkoj – koje se razvijaju u istoj oblasti. A ta oblast je „...život u društvenoj celokupnosti. Obe revolucije, *hic et nunc*, menjaju doživljeno. One ruše označitelje, ponovo izmišljaju reči, one se hvataju za stvarno i osvajaju ga" (str. 240). Obe te revolucije se temelje na *istoj želji*, zaključuje pisac *Umetnosti i politike*. U krajnjoj instanci, to je *želja za pravdom*.

Može li se nešto bitno prigovoriti ovim Difrenovim tvrdnjama? Na prvi pogled, one danas deluju zastarelo. Ko još uopšte govori o revolucijama?! S izuzetkom reklamnih spotova i sl. Danas postoji, reklo bi se, medijska uzurpacija i, zapravo, karikiranje koncepta *revolucije*. U svakom slučaju, više se ne

veruje u svetsko-istorijsko, holističko značenje pojma *revolucije*. Da li se taj eshatološki holizam može naći u Difrenovoj sintagmi *život u društvenoj celovitosti*? Savremena umetnost ima odnos prema najrazličitijim aspektima života i zato se ona odnosi i prema životu u njegovoj društvenoj celovitosti. Međutim, u artističkoj obradi život se javlja u ključu doživljenog i tu se, onda, menja doživljeno, a ne život sam po sebi. Tek kad se promeni doživljeno, kada mu se preokrene *odvratni* smisao, tek tada umetnost može da uzvratno deluje na život, da ga (donekle) menja. Ali posledice nisu nešto čime umetnost gospodari ili upravlja. U tome se ona razlikuje od politike. Politika menja samu sebe, svoj doživljaj sveta, ali ona ujedno želi da preobrazi stvarnost i da komanduje, upravlja, gospodari tim preobražajem.

Zato se koncept *pravde* (*želje za pravdom*) u umetnosti i politici bitno razlikuje. Dok je artistički koncept vezan za doživljaj *odvratnosti* (prema postojećem), dotle je politički povezan sa idejom izmene sveta putem odluke, programiranja, projekta, zakona, itd. Dok je umetnička pravda inspirisana beskonačnim gađenjem nad stvarnošću, dotle politička pravda teži da izmeni svet pretvarajući samu sebe u *pravo* i *silu zakona*. Dok umetnička pravda veruje da pravde nema dovoljno, dotle plitička pravda veruje da je moguća (transformaciona) pravda uobličena u odluku, volju, pokret, doneti zakon, ustanovljeno pravo i tome slično. Dok je umetnost uvek usmerena na nešto pojedinačno ili konkretno, dotle je politička pravda konkretno-opšta, i time donekle spekulativna ili ideološka. Sve to svedoči o činjenici da između umetnosti i politike kao „sistema“ postoji jedan diferencijalni raskol, jedna pregrada koja je (bar u vremenu u kojem živimo) nepremostiva, koja se ne da ni na koji način totalizovati, počev od bilo kog pojmovnog sklopa, uključujući tu i sam pojam *pravde*.

Na mestu nemogućeg

Iz prethodnih analiza sledi zaključak o nesvodivosti: postoje (bar) dve pravde koje su *nesvodive* jedna na drugu. Najpre, reč je o političkoj pravdi, koja *proizvodi* pravo i smešta se u njegove

granice; ona lako pada u iskušenje da sebi prisvoji pravo-da-uvek-bude-u-pravu... S druge strane, imamo estetsku, artističku (ali i koncptualnu, filozofsku) pravdu, koja ne sumnja u to da nijedno pravo nikad nije *potpuno u pravu*, te da biti na definitivan način u pravu, naprosto, nije moguće. Prema tome, pravde u normativnom, konvencionalnom ili pozitivnom smislu nikad nema dovoljno. Ona je pre *nedostatak* nego ispunjenje ili puno zadovoljenje. Pravda je uvek *odgođena*, *izmaknuta*, *druga*, pa je, zato, njen *otpor* prema gadno-postojećem uvek iznova moguć i potreban. Dakle, da kratko rezimiramo situaciju s dve pravde, imamo: (1) pravdu kao pravo i (2) pravdu izvan ili iznad prava.

Između te dve pravde postoji u isti mah i pregrada i interakcija. Sama interakcija ne dopušta njihovo brkanje, jer ona niti ukida niti relativizuje pregradu. U konačnoj instanci, postoji *nepremostiva* pregrada između institucionalizovane, etablirane pravde i one koja pripada buntovnoj, subverzivnoj, transgresivnoj protiv-kulturi (ili post-kulturi) i koja, samim tim, nije usidrena u bilo kakvom „oficijelnom“ sklopu. Evo kako Difren vidi protiv-kulturu: „Više nismo naivni: pronaći jednu protiv-kulturu može se samo uzimajući u obzir kulturu, ali ne da bi se podražavala i produžavala, da bi se od nje uzajmili recepti i uzori [...] već da bi se njome poslužili, kao što se svaštar služi odvojenim komadima da bi sačinio novi predmet. Da bi u njoj pronašao sredstva pod uslovom da budemo dovoljno oštroumni da ne dozvolimo da sa njima prenesemo i određenu ideologiju i odredimo ciljeve“ (str. 273). Nije cilj, napominje Difren, da se stvori jedna protiv-kultura iz ničega, *ex nihilo*. Ta mogućnost je bila aktuelna u visokoj Moderni (recimo: u čistoj apstraktnoj umetnosti). Takva *apsolutna* artistička suverenost je već odavno – iscrpljena. Post-kultura živi od interakcije sa kulturom, ali tako što ovu drugu razdelotvoruje, dekonstruiše. Dekonstruisati, to ne znači – negirati, destruirati, usmrtiti. Svaka post-kultura želi da preokrene, prevrednuje autoritet oficijelne ili nasleđene kulture, kao i već načinjenu (pozitivnu) predmetnost života, kako bi scenu otvorila za drugo, za drugost koja, u isti mah, ima značenje pravde.

Difren se, upravo, u toj ravni, koja je ravan *želje za pravdom*, koleba između dijalektike i dekonstrukcije. Naime, dijalektika je totalizujuća misao koja, pre ili kasnije, horizont drugosti zatvara u osigurani, bezbedni zabran Istog (recimo: istine kao celine). Nasuprot tome, dekonstrukcija je misao ne-celog, misao koja u svakoj celini vidi apstrahovanje od razlike i drugog. Za nju, želja za pravdom nije zatvaranje u bilo kakav (pravni, institucionalni, kulturni, artistički) *sistem*, već otvaranje prema jednom radikalnom *post*. To *post* se ponajbolje definiše pomoću same dekonstrukcije kao pravda! Eto zašto Derida, u knjizi *Sila zakona* (*Mistični temelj autoriteta*), može da ustvrdi nešto što zvuči krajnje neobično: „Dekonstrukcija je pravda"; a zatim i: „Pravo nije pravda", da bi, najzad, ustvrdio i to da je pravda „iskustvo nemogućeg". Ta tri stava su vezana, pošto je pravo ono društveno-moguće koje je zakovano institucionalnom inercijom i silom poretka; naime, pravo veruje da je u stanju da monopolizuje silu/nasilje; ali, na granicama te monopolizacije počinje jedna pravda-izvan-poretka u koju pravo ne veruje i smatra da je njen modalni status obeležen *nemogućim*. Ipak, upravo se tu javlja želja za drugim kao mogući odnos prama nemogućem; javlja se spontana ili promišljena dekonstrukcija. Nema te dijalektike koja bi mogla, u nekoj dalekoj ili bliskoj perspektivi, da *pomiri* ono moguće i ono nemoguće, pravo i pravdu, metafiziku i dekonstrukciju, kulturu i protiv-kulturu (ili: post-kulturu). Takvo pomirenje, uostalom, ničemu ni ne treba.

Eto, najzad, zašto je neophodno praviti i razliku između dve vrste utopije, među kojima postoji *pregrada* ili *diferencijalni raskol*. Jedna se svrstava na stranu dekonstrukcije i govori nam o mestu kojeg ne samo što nema nego je, čak, i nemoguće. Ta utopija je utopija pravde i ona je odgovorna za nemoguće. Pravda je, u sudnjoj instanci, ono čega nikad nema dovoljno. Čak i kada bi ono obećavajuće u pravdi uspelo da se *ostvari*, ona sama bi se, odmah, pomerila, premestila negde drugde, na neko drugo mesto-ne-mesto. I to je *aporija* dekonstruktivnog koncepta pravde (što znači i same dekonstrukcije), bez koje pravda, zacelo, ne bi bila to što jeste.

S druge strane, pravda se može posmatrati i kao metafizički, institucionalno, pravno utemeljeni *autoritet*. Derida smatra da je svako takvo utemeljenje u stvari *mistično*, da je to običan konstrukt iza kojeg ne stoji ništa i koji, onda, ne poseduje čvrsti (metafizički) temelj. Pa ipak, rečeni konstrukt postoji i on se „temelji" na jedinoj Stvari koja mu preostaje: *sili* ili *nasilju*. Sila je imanentna tom mistično „utemeljenom" konstruktu. Ona je energetsko „načelo" svake društvene Stvari i, kao takva, postoji u imanenciji date kodifikacije, a to znači u različitim oblicima ponavljanja (kojima komanduje *isto*), u inerciji, navikama, odlukama, konvencijama, statusima i statutima, zakonima i ideologijama. Samoj umetnosti je sve to, na kraju krajeva – odvratno. Naročito ako se, s te strane, oseća preterani pritisak. Zato umetnost, ipak, ne može da se sroza na *služenje* bilo čemu, pa ni dijalektičkim konstruktima buduće pravde. Naravno, uvek može da se kaže da je, u različitim epohama i etapama umetnost imala „bogato" iskustvo služenja, da je, ničeanski rečeno, bila „slugeranja". Zašto onda i danas ne bi takvo iskustvo bilo moguće? Bez sumnje, ono je moguće, ali ne bez *rđave savesti*! Ne bez jasnog osećanja da u tom redu ili poretku nešto ipak nije u redu, da to, u stvari, i nije pravda. Zato je umetnost nešto nemoguće na mestu nemogućeg, na mestu koje je spremno da prkosi služenju. Ipak, i u samom protiv-služenju, ma koliko da bitke koje tu vodi mogu biti mučne, umetnost ima sasvim dovoljno prostora da se oseća dobro, jer tu je, naprosto, na svom mestu!

Sam *topos* umetnosti je uvek izmaknut, de-teritorijalizovan. On je jedno imaginarno, tekstualno, smisaono tlo s one strane svakog posedovanja, privatnosti i privacije, sebičnosti i sujete. Reč je o „zemlji" u kojoj su, rečeno je, svi bogati, a da niko nema ničeg svog... Jer, de-teritorijalizacija svedoči o ne-svojinskom karakteru arta. *Topos* umetnosti je nepovratno smešten izvan realno-svojinske, svakodnevno-praktične, pragmatične, pa i političke topike. Nikakva transformacionistička logika neće moći da pomiri dve u-topije, utopiju poretka i utopiju umetnosti. Umetnost je pukotina u Poretku ili, još bolje, pukotina u biću. U samoj (supstancijalnoj) *punini bića* – što je logocentrički ideal svakog

Poretka – umetnost ima mesto-ne-mesta, teritorije-bez-teritorije, stvarnosti-bez-stvarnosti. Utopija umetnosti je privilegovano tlo na kojem opšti ekvivalenti – novac i politička moć – nemaju domašaj. Razmena koja se u artističkom polju vrši je, primitivna, prvobitna, takoreći naturalna, jer se tu razmenjuje umetnost sa umetnošću, afiniteti sa afinitetima i fascinacije sa fascinacijama. To je razmena bez tuđeg, heteronomnog posredovanja koje insistira na svođenju, redukciji.

Transformacionistički optimizam

Karl Mahajm je u knjizi *Ideologija i utopija* ponudio jedan transformacionistički koncept *utopije*: „Egzistencija rađa utopije, a ove razaraju egzistenciju u smeru sledeće egzistencije" (Manhajm 1968). Manjkavost takvog shvatanja utopije ogleda se u gubitku onoga što je u njoj upravo *nemoguće*, što je momenat nedostaka i nepravde. Utopija je tu, zato što je tu i nepravda. I nemoguće. Bez *nemogućeg* utopija bi bila samo teorija modernističkog prisvajanja, osvajanja, svela bi se na dijalektički negativitet. Ali kad utopiji dodamo upravo taj modalitet *nemogućeg*, onda sledi pravilo: šta god da utopija razori u smeru sledeće egzistencije, to ipak nije dovoljno! Utopija je osetljivost za nemoguće, dakle za pravdu, i zato se ona definiše svojim nedostatkom, ne-celim, a ne ostvarenjem. Rekli smo: pravda je ono čega nema dovoljno, nigde, pa ni u umetnosti, zato je umetnost luda za nemogućim, za pravdom, kao što je to, uostalom, i filozofija.

U tom sklopu, pozicija ili status umetnosti se profiliše kao utopija, i najčešće, kao mikro-utopija. Artistička ostvarenja, njihov pravac, pravo i pravda nužno su ograničeni, parcijalni i lokalizovani, dakle, „relativni". Ono apsolutno (= bezrezervno) u umetnosti može biti samo taj utopijski momenat koji podrazumeva radikalnost kantovskog *bez*, iz sintagme *svrhovitost-bez-svrhe*, odnosno koji podrazumeva ono što Derida u *Istini u slikarstvu* naziva: *bez čistog reza*. Ali, na osnovu čega je moguće govoriti o radikalnosti utopije? Odgovor je jednostavan: na osnovu činjenice, datosti (ili: bezdanu) smrti. Smrt je jedina apsolutna činjenjica

života ili, još bolje, protiv-činjenica, činjenica uperena protiv svih (životnih) činjenica... Umetnost stiče uvid u samu sebe, u svoj utopijski status, tek onda kada počinje da *propada*. Tek u samom porazu, ona postaje pronicljiva i otvorena za ono što će doći i što u bljesku svog događaja nju jedino i može da učini lucidnim zakonodavcem. Propadanje je konstitutivni momenat utopijskog statusa umetnosti. Zato su beda, nemoć i smrt (u doslovnom i metaforičkom smislu), zapravo, uslov *sine qua non* same samozakonitosti umetničkog stvaranja.

Nasuprot artističkoj utopiji, transformacionistička utopija „ne brine"za smrt. Ona pada uvek u iskušenje da ono uozbiljeno, dakle jednu poželjnu stvarnost i zadatak te stvarnosti, vidi kao neprikosnovenu, apsolutnu, jedino pravednu Stvar, ukratko, da je vidi u njenom pozitivnom obliku koji se *na kraju* uvek „ukleto" transformiše u nepravedno stanje, u nekritički pozitivizam. U nepodnošljivo. Ili nešto odvratno. Otkud taj ukleti obrt? Zašto transformacionistički koncept *utopije* svoje finalno stanje *pre ili kasnije* doživljava u ključu *kontrasvrhovitosti, kontraindikacije* ili *autoimunosti* (termin je Deridin)? Mi to ne znamo. Mi znamo samo to da iz ovih ukletih obrta sledi tragičan pogled na Istoriju, pogled koji izneverava naše najviše i najlepše nade. Ta tragičnost se javlja tamo gde je najmanje očekivana, dakle, usred jednog neumerenog optimizma u kojem pre ili kasnije iskrsava – smrt.

Transformacionistički optimizam, naprosto, ne zna da je utopija mesto kojeg nema, da je to isto toliko mesto smrti koliko i mesto života. Utopija je izvesno *bez,* koje ne bi bilo ništa kad bi bilo lišeno – *čistog reza*. A „najčistiji" od svih rezova je, svakako, rez smrti, uključujući tu i simboličku smrt. Simboličko samoubistvo uslov je mogućnosti umetnosti i njenog nemogućeg (jer utopijskog), a ipak prisutnog statusa. Umetnik mora da u sebi „usmrti" običnog čoveka, vezanog za svakodnevne, praktične interese i obzire. On je moguć samo kao *bez-obziran*, odnosno *bez svrhe* vlastite svrhovitosti.

Evo kako tu situaciju, na jednom mikro planu, u *Istini u slikarstvu*, objašnjava Derida: „Ono bez čistog reza se nagovještava u alatu koji je izgubio namjenu, pokojnik

(*defunctum*), lišen svog funkcionisanja, u rupici bez drške za napravu. Prekidajući svrhovito funkcionisanje, ali ostavljajući neki trag, smrt uvek ima bitni odnos prema ovom rezu, zijev ovog bezdana u kome iznenađuje lijepo. Ona ga najavljuje, ali u sebi samoj nije lijepa. Ona daje mijesto lijepom samo u prekidu u kome ona omogućuje da se pojavi ono *bez*" (2001: 95). Tek radikalni diskontinuitet, koji smrt čini mogućom, omogućuje i diskontinuitet artističkog *bez* i tog *mesta-ne-mesta* na kojem se „nastanjuje" umetnost. Ali smrt je, takođe, to što svaku pravdu čini nikad-dovoljno-pravednom. Jer, *uvek se umire*. Ne umirem ja, jer moje ja je ja sve dok sam živ. Umiranje u prvom lici jednine je zato nemoguće. A to bezlično *se* – umire se – bezlično je za one koji ostaju, koji nadživljavaju i, najzad, za samo nadživljavanje koje *ne zna za smrt*... Ali, avaj, trenutak zaborava smrti je na svakoj adresi efemeran. Lucidni umetnik to, ipak, ponajbolje zna.

Jedino država to ne zna. Svaka država je utopijska tvorevina jer, po pravilu, teži da vlastiti poredak ustanovi kao večan i idealan. Ali istorija koja opisuje genezu stvarnih država priča nam, na prvom mestu, o slomu idealističkih fantazmi. Isto to, na svoj, specifičan način, priča i umetnost. Onom postojećem, već načinjenom, što može da se ubroji u Poredak, umetnost preokreće smisao, razvlašćuje funkcionalnost, izmešta tlo pod nogama. Naprotiv, poredak u svojoj idealizovanoj, utopijskoj samo-razumljivosti uvek je opsednut idejom da ono što jeste, to i treba da bude. Umetnost svojim pred-stavljanjem (re-prezentacijom, re-elaboracijom) pokazuje da to što jeste, u stvari, i nije to što jeste, jer ono je, po svom smislu, nešto drugo. Zato je, najzad, i velika utopija poretka, ma koliko on bio moćan, naprosto – bespredmetna. Moć koja je sve, ili nije ništa, pre ili kasnije mora da nauči lekciju transformacionizma: ideja finalnog zadovoljenja utopijske dijalektike je uzaludna. Moć rađa utopiju, a ova razara moć u smeru sledeće utopije... u sudnjoj instanci utopije Drugog.

U okruženju ravnodušnosti

Moderna umetnost, generalno uzev, nije želela, nije bila „oduševljena" time da bude sluškinja Moći. Sličan otpor prema Moći je, *grosso modo,* i danas u umetnosti aktuelan. Ako se ne kritikuje, Moć se, onda, ogovara. Tu se, sada, nameće pitanje: da li i taj otpor sam po sebi pretenduje da bude izvesna moć? Da smeni Moć u ime Moći? Može li se i za umetnost, bez obzira na njenu utopijsku ishodišnu tačku, reći da je, u stvari (u kojoj stvari?), *otelovljenje izvesne moći*? Odgovor bi mogao biti sledeći: ako je i samoj umetnosti moguće pripisati neku moć, onda treba reći – da ne bi bilo zabune – da je to *moć* samo u metaforičkom, ne i u doslovnom smislu. Zato, ako se umetnost „bori" protiv Moći ona to ne čini kao Moć protiv Moći nego pre kao ne-Moć protiv Moći. U stvari, njena „borba" teži tome da svetovnu, etabliranu Moć dekonstruiše, ne i da je uništi. Nasuprot tome, etablirana Moć na prvom mestu želi da joj se *služi*. Služiti Moći, znači potvrditi je u njenoj „supstanci". Iskustvo koje dolazi iz istorije Moći jasno pokazuje da se sa umetnošću malo toga moglo da postigne „na silu". Efikasnije je uvek bilo iznajmljivanje, podmićivanje ili potplaćivanje. Srećom, umetnost se od *služenja* pre ili kasnije okretala, ako je bilo potrebno i na prikriven/pritvoran način. To je, po pravilu, rezultiralo (spontanom) dekonstrukcijom Moći. Umetnost je uvek bila neverna, prevrtljiva, „francuska" sluškinja, u čije se iskrene namere naprosto nema poverenja.

Dekonstrukcija moći, na koju danas upućuje umetnost, na prvom mestu je dekonstrukcija politike kao logocentričke kategorije. Na čelu svake parade Moći uvek je stajala politika kao opšti ekvivalent, a time i neke posebne vrednosti koje se s njom razmenjuju, koje su njeni zastupnici. Naravno, opšti ekvivalent, iako ima privilegovanu ulogu, ipak nije jedini oblik moći. On s drugim uobličenjima ustanovljuje sistem koji se bori protiv dezintegracije moći, i to tako što apsorbuje i reciklira sva skretanja, slomove, greške, incidente i skandale. Aktuelni sistemi moći se protiv skretanja u umetnosti, najčešće, bore ravnodušnošću, a to

znači – onim što je benigno, bezopasno i beznačajno ili što je provereno, konvencionalno, tradicionalno. Otvorena ili prikrivena ravnodušnost društva prema umetnosti svedoči ipak o prevlasti njegovog konzervativizma, počev od udvoričkog tradicionalizma i klerikalizma (za koji savremena umetnost naprosto ne postoji), pa do kičerske samodopadljivosti njegovih struktura Moći.

Potiskivanje funkcije umetnosti se, u najboljem slučaju, kompenzuje ćutljivim dovođenjem arta u rasplinuto stanje. Već sam dizajn čuva u sebi golemi kapacitet *služenja*. On je, po pravilu, središnji deo vladajuće estetike u društvu u kojem kapital postaje spektakl. U isti mah, on udahnjuje novi dah i duh starom geslu koje glasi: *O ukusima se ne raspravlja*. Ipak, u savremenim društvima se tradicionalni likovni estetizam i dalje „neguje", jer on zadovoljava umirujući privatni, kućni (ne) ukus šire publike. Konačno, na mestu i umesto avangardnih projekata sada imamo reklame i marketing. Ostaje, ipak, to da se danas protiv konceptualnih (= misaonih) ili (ne daj bože) kritičkih pretenzija arta sistem moći najrađe, pa i najefikasnije (!), bori – ravnodušnošću. A zatim i pozivanjem na „fundamentalno" načelo prodaje: što se proda (ili kupi), to je po definiciji lepo, to vredi, to je umeće, to je umetnost, a to se verifikuje kao takvo, naravno, u „slobodnom svetu", na „slobodnom svetskom tržištu". I u cenjenim Muzejima. Gde se, već, cilja na učvršćivanje starih dobrih tradicija iza kojih proviruje hegemonija Moći.

Iako dekonstruktivna usmerenost savremene umetnosti ne teži ideološkoj borbi za prevlast u odnosima moći, ona ne teži ni potpunoj negaciji ili destrukciji *političkog*. Njena usmerenost nije ni radikalno liberalna, ni radikalno anarhistička ili komunistička. U aktuelnoj artističkoj produkciji raz-uveravajuća misao želi, samo, da kritički dešifruje, konceptualno raz-središti, deteritorijalizuje, prevrednuje i dezorbituje etablirane oblike moći. Još jednom: nije reč o ukidanju Moći, već o njenom dešifrovanju ili posmatranju „s naličja", pri čemu uvek postoji i jedan ironički, ako ne i kritički momenat. Reč je o tome da se energija Moći usmeri protiv nje same, da se moć otvori ili bar odškrine onda kada njena struktura

ponajviše teži logocentričkom, ideološkom ili hegemonom zatvaranju.

Budući da dekonstruktivna, utopijsko-ironička i kritička (= lišena ideoloških pretenzija) usmerenost umetnosti ne želi da destruira političko, potrebno je vratiti se pitanju: može li, ipak, da se govori o skrivenoj i preokrenutoj *političnosti* tako shvaćene umetnosti? Može li umetnost danas da se pohvali jednom politikom vlastitog nastanka, izlaganja i pamćenja? Jedno je sigurno: nema umetnosti bez utopijskog ne-sveta umetnosti! Čak i kada uzbuđuje, savremena umetnost je namenjena pacifikovanim, neutralnim, smirenim ljudima koji nisu upali u kovitlac tog zagriženog, prebrzog, lakovernog ili površnog doba. Niti su u njemu našli bilo kakvo ideološko i idolopokloničko uporište. Takođe, cilj savremene umetnosti nije da se *baci pod točkove* bilo kakvih oblika inovacije. Ona više voli inovaciju, ali je spremna da svaku preispita i da je, odmah, instrumentalizuje u korist vlastite utopije.

Zato je u ovim brzim i burnim vremenima visoka kultura namenjena retkima, onima koji za nju imaju afiniteta i vremena, i koji ne pristaju na ravnodušnost. Nema sumnje da je delotvornost artističkog prevrednovanja etabliranih vrednosti, *sa stanovišta Moći*, kratkog daha i domašaja. To ne znači da artistička delotvornost ne postoji. Umetnost je potvrda života u oktužujućoj ravnodušnosti. Ona ima afirmativnu crtu samim tim što nije destrukcija ničega. Savremenu umetnost pokreće vera da dekonstrukcija Moći nužno sa sobom nosi okret ka životnoj-otvorenosti, odnosno ka poziciji otvorenosti-za-život ili, još bolje, za nadživljavanje. Sada i ovde.

Odgovornost pred nemogućim

U klasičnom razdoblju umetnost je htela (ili je morala) da bude *ukras moći*. U modernom razdoblju htela je da prednjači u Moći, da bude ispred: *avangarda*. A to je mogla da učini ili sama ili pod ruku sa politikom. U savremenom dobu, umetnost se spontano opredelila za dekonstrukciju Moći. A to znači da je svoju

odgovornost postavila negde *iznad*. Cena toga postupka u samim strukturama Moći bila je sledeća: umetnost se sada najčešće dočekuje s ravnodušnošću. Čak i estetizacija, koja je sklona „lepom" i funkcionalnom, ako ne i služenju, postala je ravnodušna prema umetnosti. Kao što je, uostalom, i sama umetnost postala ravnodušna prema estetizmu. U stvari, tu imamo pitanje primata. Sveprisutna estetizacija učinila je umetnost, takoreći, izlišnom.

Iako se usmerenost ka dekonstrukciji pojavila u artu posle klasičnog i modernog razdoblja, ipak, ona nije rezultat nikakvog *progresizma*. I sam obrt od modernog ka onom *post,* ka *savremenom* shvatanju umetnosti govori nam o *uslovnosti* koja je dubinska (infrastrukturna) i koja umetnost obeležava od samih njenih početaka. Ono „najbolje" u umetnosti oduvek je bilo spontana dekonstrukcija Moći, veština koja prevazilazi samu Moć. Ta veština je, čak na prikriven, pa ako hoćete i pritvoran način, nužno dekonstruisala Moć, bez obzira što joj je u isti mah služila. Dekonstruktivno obeležje umetnosti nije samo efekat njenih intervencija nego je i njena sušta uslovnost, čak i onda kad je ta uslovnost skrivena ili potisnuta. Danas se sistem moći protiv dekonstrukcije na možda najefikasniji način bori – ravnodušnošću!

Sama umetnost, međutim, nije ravnodušna prema svetu hegemonih vrednosti i sistemu Moći, mada se ona danas, za razliku od vremena avangarde, *ne bori*. Njena sredstva su sada pacifistička! Pri tom, ona nije ni naivna, jer zna da je svaka intervencija, ukoliko je lišena borbe, lišena ideološke efikasnosti. Takva intervencija nužno biva prepuštena utopijskoj nigdini. Ali, to ne sprečava umetnost da ipak interveniše, i da se, pritom, *ne bori*. Budući da njena „borba" nije negativna i dijalektička, savremena umetnost pristaje na utopijsko obeležje vlastitih intervencija ili vlastitih „borbi". Ona gradi svoj svet sada i ovde. Njen dekonstruktivni učinak je usredišten u mestu-kojeg-nema, mestu bez središta, bez moći. U pukotinama hegemone Moći. Ona više ne može da se pretvara, da s jednom ideologijom ide protiv druge ideologije. Rekli smo: u sferi Moći to izaziva otpor, čiji je najefikasniji oblik – ravnodušnost. Suočen s ravnodušnošću i beznačajnošću, umetnik nema šta da razmeni, nema bilo šta da

ponudi u zamenu, sem svoje nemoći.Međutim, njegovo najjače oružje i jeste njegova ne-moć, njegova u-topija.

Samo, sada se tu javlja mali problem. Učesnici u artističkom procesu, počev od samih umetnika pa do aktivnih ili pasivnih posmatrača, mogu tek jednom nogom da borave u utopiji umetnosti; drugom nogom oni su osuđeni da hodaju po realnom, praktičnom, političkom tlu i, dakle, po *toposu* na kojem pravila diktira dati sistem Moći koji je, *uglavnom*, ravnodušan prema utopijskoj de-plasiranosti umetnosti. Za umetnika se u toj dihotomiji profiliše problem odgovornosti. Njegova odgovornost nije niti može da bude *samo* njegova, *samo* odgovornost prema sebi i prema svom utopijskom mestu-ne-mestu. Umetnik dekonstruktivnu odgovornost, koja je odgovornost pred nemogućim, ostvaruje nužno kroz agonični odnos prema svetu. Unutrar vlastitih deteritorijalizacija, re-kontekstualizacija i dezorbitacija, on svet posmatrati u ključu drugog, preokrenutog, ironično-iskošenog. Umetnikova odgovornost je dakle *složena*. To je odgovornost i prema sebi i prema svetu. Time se, zatim, odbija pretenzija da se umetnost, kao uostalom i filozofija, smesti u muzej taština, da joj se pripiše vrednost samo ukoliko služi sudu prosečnog, tržišnog ukusa, ukoliko se prepušta bezličnoj, prakticističkoj razmeni ili podilazi hegemonoj želji/potrebi.

Naravno, umetnik može svoj posao da shvati i kao igru bez odgovornosti. U tom slučaju on pre ili kasnije biva ophrvan aksiološkom besciljnošću svega toga što radi. Zato se njemu nameće i jedna druga, mnogo važnija, ali, u isti mah, paradoksalna mogućnost: da preuzme odgovornost pred *ne*-mogućim. Pred tim *bez* iz kantovske sintagme svrhovitost-*bez*-svrhe. Pred prefiksom *u* iz reči *u*-topija. Pred onim *bez*-uslovnim, koje se javlja na rubu svekolike uslovnosti Sveta. Žak Derida u više navrata insistira na tome da se u sferi praktički uslovljenog i mogućeg pitanje o odgovornosti, jednostavno, ne postavlja. To pitanje se ne postavlja ni u neobaveznoj igrici, zanimaciji ili praznoj dosetljivosti. Nema odgovornosti za *izvršenje* bilo čega unapred propisanog, pa i za odustajanje od tog izvršenja, ukoliko je ono samo i jedino *moguće*. Nema odgovornosti u pravom smislu za moguće i pred mogućim.

Moguće je alibi koji nas lišava odgovornosti. Odgovornost je granična etičko-estetska kategorija. Ona nas *otvara* za nemoguće. Zato se i specifično-artistička odgovornost profiliše kao granična strategija koja dediruje praktično polje i, pri tom, nije usidrena u njemu. Ta odgovornost je utopijska i, *u isti mah*, etička i estetska. U stvari, umetnost preusmerava estetsko s one strane „lepog" (koje je, zapravo, *odvratno*) i kompenzuje nedostatak etičkog u stvarnom životu, u kojem su vrednosna merila redukovana, a politika i novac vladaju kao opšti ekvivalent svekolikih razmena.

Dar umetnosti

Umetnost je, dakle, dar. To je momenat bez kojeg utopijski status umetnosti ne bi bio razumljiv. Putem darivanja umetničko delo stiže do drugog, odnosno uspostavlja se kao vrednost-za-drugog. Pa iako na taj način stupa u promet, umetnost je vrednost koja nema *prometnu vrednost* i *cenu*. Specifično umetnička vrednost dela je nešto što se ne može razmeniti za novac, ne može se, dakle, ni prodati ni kupiti. Ona, jednostavno, *nije za prodaju*, čak i u uslovima u kojima se samo materijalno delo prodaje. Zašto umetnost nije za prodaju (sem uz izvesnu rđavu savest)? Zato što bi to bilo skrnavljenje svega što je u njoj dragoceno i najbitnije za sam *dar*. Jer kako je moguće prodati dar? Razmišljanje o praktičkom, svrhovitom ustrojstvu umetnosti ne može da zaobiđe meditaciju o daru, o samoj strukturi dara bez uzdarja. Ako je prodaja umetničkog dela iz nekih ne-artističkih razloga „nužna", onda ti razlozi, ipak, ne mogu da poništе artističku logiku dara, jer bi u tom slučaju ono kupljeno, tj. umetničko delo, bilo bezvredno ili, u najboljem slučaju, efekat robnog fetišizma. Dakle, da bi u bilo kom obliku mogla da stupi u promet, da stigne do pogleda drugog, umetnost mora da zadrži oblik (formu) dara, a to znači oblik jedne nesamerljive vrednosti, vrednosti koja nema *cenu*, upravo zato što je neprocenjiva. Zato se dar umetnosti pojavljuje samo s jednom nogom u razmeni, dok se s drugom uspostavlja s one strane razmene, kao ono *nemoguće*, a ipak prisutno u razmeni. Nemoguća razmena je u isti mah i *neumesna* razmena, razmena

koja nije na svom mestu, jer nije na ne-mestu umetnosti zato što skrnavi njen utopijski status.

Žak Deride u *Donner le temps* zastupa uverenje da dar unosi *radikalni rez* u stvarne, praktične, ili društvene procese razmene. Ukoliko je uopšte moguć *čisti dar*, on je nešto što apsolutno izmiče procesima razmene. Mešutim, *čisti* dar bi morao da bude jedino čista, nesamerljiva, nedodirljiva vrednost. Da li tako nešto uopšte postoji? Za Deridu dar nije ono *bezrezervno* nemoguće, nije utopija bez ostataka; ne, on je moguć, ali moguć je upravo kao nemoguć. Svako, pa i artističko darivanje svojevrsno je dodirivanje nemogućeg. Postoji jedan metafizički momenat u daru, koji ima sve odlike kantovske stvari-po-sebi. To je momenat savršene izvanjskosti nečeg što je izvan svih razmenskih odnosa. Dar pripada vrednosti po sebi, a ne vrednosti za nešto/bilo šta drugo. Dakle, umetnost je trans-instrumentalna i trans-subjektivna datost, tako da ne pripada ni subjektu kao darodavcu ni subjektu kao primaocu. Ako je svaka razmena drugo u odnosu na artistički dar, onda je i taj dar čista drugost u odnosu na svaku razmenu. Zato je umetnost kao dar moguća samo ukoliko je nešto Drugo, ukoliko je radikalno drugo koje je, zbog svoje radikalnosti, zapravo – *nemoguće*. U tom bi smislu moglo da se kaže da je umetnost ne samo *čista* nemoć nego i nemoć *čistog*.

Mimo umetnosti, u svetu korisnosti, uvek su postojala prazna, utopijska mesta, na nekom brdu ili nekoj pustinji, na kojima se intrinsičnost nudila kao paradoksalna razmena-bez-razmene. Stupanje intrinsične vrednosti u promet, naprosto, isključuje mogućnost uzvratnog, povratnog kretanja. Intrinsično davanje je fatalno – jednosmerno. Ono ne traži za uzvrat ništa. To je neobična svrhovitost koja se uspostavlja u vrednosti-po-sebi. Ona se i mimo umetnosti, u moralu, religiji itd., profiliše kao svojevrsna svrhovitost bez svrhe. Sve „nedodirljive" i „svete" vrednosti, kao vrednosti koje se ne mogu instrumentalizovati, ozračene su tom svrhovitošću bez svrhe, što znači, ako je verovati Kantu, i – lepotom. Intrinsične vrednosti su, generalno uzev, opsednute iluminacijom i estetizmom. U njima je uvek reč o jednom aksiološkom višku koji se preliva preko svake mere

ukoliko ona potiče od efektivne, praktične razmene. Otuda se praktični i razmenski ljudi ne zadovoljavaju samo vlastitom praksom i razmenom, već pribegavaju i *nemogućim* intrinsičnim vrednostima, koje nude nesamerljivi aksiološki višak. Taj višak vrednosti je za status intrinsičnih vrednosti, ubuduće, njihovo sve i ništa.

Umetnost ima povlašćeno mesto u mito-poetici dara. Ona se iskreno, bezrezervno, pa ako treba i bezočno, suprotstavlja logici samoreferentne korisnosti i na tom fonu uspostavljenoj hegemoniji razmene. Savremena umetnost nije ophrvana mitom posedovanja, mitom teritorijalizovane intrinsičnosti. Događaj i uspostavljanje vlastite vrednosti po sebi ona ne želi da onto-teološki ili bilo kako drugačije – usredišti. Ona može da kaže živeo Bog, samo zato što je za nju Bog već mrtav. A upravo zato što je Bog mrtav, umetnost zaposeda, kolonizuje sve bogove i „radi s njima šta hoće". Ona je jedino mesto gde se ima sve, a da se nema ništa. Jedino mesto na kojem je moguća društvena svojina kao upravo ne-svojina, kao dar i daroviti spoj jedne fascinacije i jedne konceptualnosti, mudrosti. Zato umetnost nije vezana uz obećanje Boga, kojim ćemo nazvati *komunizam*, već je to „komunizam" sada i ovde!

Možda je kritika razmenskog totalitarizma jedino i moguća sa utopijske pozicije dara, a jedno od njegovih najvažnijih aksioloških uporišta nudi upravo umetnost. Ona je nudi bezrazložnošću svog darivanja. Ali, videli smo, postoje i konzervativna uporišta, tradicionalni modeli intrinsičnog, koji bezrazložnost darivanja upređu u „pouzdane" i „zauzdane" razloge. Pri tome, konzervativizam dosadno veruje u ekskluzivnu lepotu i iluminaciju vlastitih „dobro utemeljenih" vrednosti ili „svetinja". Naravno, takve vrednosti su dar prošlosti i mi smo, ako je verovati konzervativizmu, njihove „sluge" i „dužnici". Nasuprot ovom tradicionalizmu, savremena umetnost je oslobađajuća, ali ona je oslobađajuća upravo sada i ovde. Ona *ne duguje* ništa ni prošlosti, ni tradiciji, ni društvu, ni vladajućim konvencijama. Pre bi se reklo da savremena umetnost *zadužuje* društvo, jer je neiznuđeno darivanje, baš kao što je to i filozofija. Zato bi aktuelno društvo trebalo da kaže: Hvala savremenoj umetnosti! Jer, utopijska

pozicija umetnosti je ono najdragocenije što u ravnodušnom društvu ipak opstaje i što može da ga učini podnošljivijim, ako ne i boljim.

Paradokslana podudarnost

Čak i kad je pristajala na služenje, umetnost je pružala, makar i prikriveni i uzaludan otpor sopstvenom instrumentalnom statusu. Taj nemoćni otpor bio je, u početku, neka vrsta simptoma koji će se, kasnije, razviti u „bolest„umetnosti, bolest njene transgresivnosti, ali, očigledno, i moć te iste transgresije. Ova osobena moć u savremenoj produkciji života otvoriće, odškrinuće nužno i prostor za utopijsku teoriju i kritiku društva. U knjizi *Utopijski prostor umetnosti i teorije posle 1960.* Nikola Dedić zastupa uverenje da je, nasuprot nekritičkom konzervativizmu koji obeležava nematerijalu proizvodnju medijske kulture moguć (simbolički) prostor umetnosti, koji pruža osnovu i za radikalno kritički diskurs. Ova kritika, kaže Dedić, ne nastaje spojem umetnosti i života kako je to verovala avangarda, već stvaranjem *razlike* između umetnosti i života i to procesom njegovog dokumentovanja. Umetnost tako upućuje na život sam, na čistu aktivnost, praksu. Drugim rečima, umetnost postaje oblik života, umetničko delo postaje dokumentacija te životne forme. Tako dolazi do politizacije umetnosti u smislu da umetnost dokumentuje život kao čistu aktivnost, odnosno, prostor umetnosti jeste mesto kritičke analize i dovođenja u pitanje medijski generisane savremenosti (2009: 250).

Izgleda, dakle, da između umetnosti i života postoji izvesna interakcija, ali da postoji i *razlika* o kojoj govori Nikola Dedić i koja je nesvodiva, odnosno koja je svojevrsna pregrada, diferencijalni hijatus između dva sistema: jednog koji je takav kakav jeste, dakle, nekritičan, i drugog, koji je radikalno kritičan i, rekli bismo, dekonstruktivan. Vizuelni materijal svake vrste, ukoliko putem generalizacije može da se nazove *dokument,* u savremenoj umetnosti ima, zapravo, ulogu svojevrsnog *ready madea* koji, zahvaljujući (1) premeštanju u simbolički prostor arta i

zatim (2) konceptualnom (kritičkom, dekonstruktivnom) tumačenju, postaje oruđe utopijske kritike života. Tako se samozakonitost (ili: autonomija) umetnosti konfrontira sa drugozakonitošću (ili: heteronomijom) života, ali bez pretenzija da se taj spor jednom za svagda, unitarno reši.

Upravo zato je legitimno reći – kao što to čini Nikola Dedić – da je prostor savremene umetnosti u stvari *paradoksalan*, da je on, s jedne strane, deo materijalne proizvodnje života, a s druge,je, po svom statusu, utopijska tvorevina. Paradoksalna je sinhrona podudarnost ta dva nespojiva prostora. Ipak, dijahrono posmatrano, ti prostori se u umetnosti prepliću i nadomeštaju, a u tom preplitanju se profiliše diferencijalni rad i taktika topološkog razlikovanja između specifično umetničkog i ne-umetničkog (životno-produkcionog) prostora umetnosti. Savremena umetnost na sebe preuzima odgovornost za taj diferencijalni raskol koji postoji između (produkcije) života i (produkcije) umetnosti. Razume se da *pregrada* koja se umeće (u odnos) između ta dva momenta nije statična i metafizička. Ona je, kako bi to rekao Mišel Fuko, jedan *istorijski a priori*. Šta to znači? To znači da se u različitim istorijskim okolnostima rečena pregrada, s jedne strane, pojavljuje kao konstanta (*a priori*), ali da je, s druge strane, to konstanta koja svoju konstantnost različito (*istorijski*) (samo)razumeva i kroz to razumevanje performativno uspostavlja.

Umetnost je uvek bila važan aspekt ili segment društvene produkcije života, ali ona nikad nije bila samo to. Ona je uvek, u isti mah, bila takav odnos proizvodnje koji se na osoben, autonoman način odnosi prema suštoj produkciji života. Zato je umetnost regularno pružala otpor svemu što u proizvodnim odnosima želi da je kolonizuje, a tu su se pre svega isticali odnosi koji imaju dominantno, hegemono značenje. Naravno, uvek je reč o političkim odnosima. Ovaj osobeni, artistički otpor čini *razliku* između života i umetnosti, razliku koja, videli smo, može da se nazove i *pregradom između sistema*. Ono najvažnije u umetničkom odnosu prema produkciji života ima, dakle, značenje otpora koji je, ujedno, razlika između dva prostora: realnog, ukoliko se on putem prisile uspostavlja kao hegemoni produkcioni/životni prostor i

utopijskog prostora, koji ima osobeno artističko, ali i šire: duhovno, konceptualno, filozofsko značenje.

Ukoliko samo pružanje otpora dominantnoj/hegemonoj politici predstavlja sušto obeležje (savremene) umetnosti (čak i ako ona to neki put zaboravlja), onda se može reći da ovo njeno obeležje na spontan, skoro nagonski način nudi mogućnost izvesne (mikro-) politizacije ili re-politizacije same umetnosti. Pojam *utopije* nam je omogućio, s pravom tvrdi N. Dedić, pomišljenje re-politizacije umetnosti: umetnost je politička ne zato što teži spoju umetnosti i svakodnevice, već upravo suprotno, zato što gradi topološke razlike između umetničkog i svakodnevnog. Umetnost je (mikro-) politika zato što uvek, pre ili kasnije, teži da re-definiše, re-novira, re-modeluje pregradu između umetnosti i života. Pri tome, ona „nije politička na nivou sadržaja, već na nivou taktike definisanja utopijskih prostora, odnosno prostora diferencijalne razlike unutar sfere materijalne proizvodnje" (*isto*, 254).

Dakle, može se reći da umetnost već ima svoje, „suvereno" – *utopijsko* – mesto u materijalnoj produkciji života. Takođe, ona to mesto gubi i ponovo osvaja... Ovo pulsiranje je nužan efekat diferencijalnog postupka u umetnosti. Sama stvarnost, koju artistički gest projektuje unutar materijalno grube, proizvodne stvarnosti, u isti mah je performativna i utopijska. Ona počiva na „sili" sopstvenog (artističkog) zakona, *nomosa*, na kojoj, naravno, počiva i njena mikropolitika. Ali, zašto je uvek reč o mikropolitici, a ne o makropolitici? Zato što politika za koju je sposobna umetnost nema (ideološku) pretenziju da sruši etablirani poredak Moći, već samo da mu pruži *otpor*, da njegovim zahvatima suprotstavi svoj, simbolički i utopijski. Drugim rečima, savremena umetnost nema pretenziju da reši enigmu svetsko-istorijskog kretanja. Takođe, ona ne odustaje od kritičke ili dekonstruktivne intervencije. Upravo ta intervencija *omogućuje* ili bar *ne isključuje* mogućnost političkog angažmana, ulaganja u umetnost i zalaganja za umetnost. Savremena umetnost je u svakom slučaju u stanju da ono što je odvratno identifikuje kao odvratno i pritom je spremna da poveruje kako je u životu ipak moguće i nešto drugo od odvratnog, nešto iole drugo, ako ne i neizmerno drugo.

Značenje heterotopije

Neko bi mogao da primeti da sam pojam *dokumenta* pruža otpor onoj teorijskoj strategiji koja bi htela da od njega načini jedan od ključnih pojmova savremene umetnosti. Taj skepticizam bi bio na mestu ukoliko bi se dokument shavatio na stari način, onako kako su ga shvatale tradicionalne istorijske nauke. Međutim, artistička reinterpretacija je dovela do bitno drugačije upotrebe dokumenta. Tu promenu u praksi umetnosti pratili su i značajni lomovi (ili: epistemološki prelomi!) koji su se dogodili u teorijskoj praksi u drugoj polovini XX veka. Ovde ćemo istaći važne inovacije u shvatanju dokumenta na koje je *eksplicitno* ukazao Mišel Fuko u *Arheologiji znanja*.

Već na samom početku te knjige, Fuko se zalaže za to da pojam *dokumenta* bude temeljno reinterpretiran. Ubuduće, on više nije sredstvo rekonstrukcije (tradicionalnog) referencijalnog diskursa, već je predmet jednog novog diskursa koji „u naše vreme teži arheologiji – interinsičnom opisu spomenika" (str. 10). Tom novom (arheološkom) diskursu važan je samo sam dokument, a ne ono na šta se on odnosi. Dakle, nisu važne antecedentne istorijske reference ili istorijski spomenici, jer je dokument sam po sebi postao svojevrsni spomenik, monument. I to je onda povoljna situacija ne samo za arheološku već i za artističku obradu, bez obzira što su motivi tih obrada potpuno različiti.

U Fukoovom shvatanju očigledno postoji izvesna *pregrada* između instance dokumenta i instance života. Ta pregrada svedoči o nemogućnosti (velikog, holističkog) *svođenja* jednog na drugo. Savremena umetnost i teorijski dokument nisu više usredišteni u sveobuhvatnom, logocentričkom pojmu Istorije, čiji bi krajnji cilj bio pomirenje svih protivurečnosti života, odnosno eshatološki kraj Istorije. Umetnost je u svom dokumentarnom tkanju i u odnosu na život – *druga* instanca (od lat. *instare* – stajati na nečemu, nastojati), u isti mah *drugo mesto* i *drugo nastojanje*.

Ipak, nije reč o krutoj izolovanosti metafizičkih „sfera". I u dokumentu i u umetnosti ineterakcije i interferencije sa životnim

sadržajima su ne samo moguće nego i nužne. Ovaj paralelizam između arheološkog i artističkog shvatanja dokumenta, naravno, ne znači da su te sve instance, ta dva mesta i dva nastojanja – istovetni. Uostalom, i u razdoblju kada je izgledalo da umetnost *služi* bibliji, religiji, teologiji, ona je ipak u sebi čuvala nešto „svoje". Sada, međutim, vidimo da umetnost i teorija *ljubomorno* čuvaju svoju osobenost. Dakle, mora se reći da i među njima postoji *pregrada*, ali da, naravno, postoje i značajne interakcije i interferencije slične onima koje postoje generalno uzev između umetnosti i života. Zato su mnogi umetnici, češće na posredan (analoški i spontan) nego na neposredan (teorijski) način, bili inspirisani ne samo Fukoovim shvatanjem dokumenta nego i samim poststrukturalističkim konceptualnim strategijama, koje su pogodovale otvaranju instance arta kao mesta drugog ili heterotopije.

Sam Fuko je već 1966. godine razmišljao o pojmu *heterotopije* (videti pozno izdanje knjige: *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*). Naime, u svakom društvu postoje „utopije koje imaju jedno precizno i realno mesto, mesto koje se može smestiti na neku kartu; utopije koje imaju određeno vreme, koje se može fiksirati i meriti prema kalendaru koji važi za sve dane" (str. 23). Međutim, takvo prostorno-vremensko lokalizovanje i ograničenje utopijskog čini dve stvari. Prvo, tu više nije u strogom smislu reč o *utopiji*. Zato se Fuko i opredelio za označitelja *heterotopija,* koji ima ambivalentan odnos prema starom nazivu *utopije*. Ali, i to je sada drugi momenat, „realno mesto" na koje prileže heterotopije sadrži nešto što bi se moglo nazvati protiv-mestom. Dakle, u tom „realnom prostoru postoje i neki drugi prostori, tako da se može reći da ukupni prostor heterotopije nije istovetan sa samim sobom, te, zapravo, i nije više *realan*. Bar ne u tradicionalnom značenju te reči. Zato je, najzad, moguće govoriti o *drugim prostorima*, što Fuko i čini (v. *Des espaces autre*).

Drugi prostori su, na neki način, smešteni (ili: stešnjeni?) između utopijskih i realnih prostora. Kako je to moguće? Utopija je usavršena i preokrenuta slika društva, tvrdi Fuko. Po njegovom mišljenju, prostor utopije je u isti mah „suštinski nestvaran".

Utopija je smeštana na mesto „bez realnog mesta”, odnosno na fikcionalno mesto. Nasuprot tome, u svakom društvu, njegovim institucijama, kulturi, itd., postoje realna, efektivna mesta, koja su neka vrsta protiv-mesta ili ne-mesta, male utopije obeležene nemogućim, fikcionalnim težnjama. Fuko *uspostavljanje* takvih mesta naziva nekom vrstom *protiv-smeštanja*, *drugog smeštanja*, a to znači smeštanja (vezivanja, pakovanja, simbioze) nečeg fikcionalnog uz nešto realno. Utopija je, međutim, diskurs koji se gubi, briše svoj označiteljski trag, da bi ono fikcionalno-označeno (utopijski momenat) došlo do izražaja. Heterotopija se ne gubi, njen realni momenat ostaje, on je tu da bi u njemu ono fikcionalno-drugo moglo da dođe do izraza i do izražaja. Sve u svemu, heterotopije poseduju u svom realitetu izvesnu utopijsku/fikcionalnu crtu, ali one same nisu utopijske/fikcionalne naprosto zato što imaju čvrsto uporište u realnom. Ono što je u heterotopijama fikcionalno-drugo ima upravo potencijal protiv-smeštanja zato što je u stanju da postojeći smisao realnog „reprezentuje, ospori i preokrene”. Naravno, nećemo pogrešiti ako u tome prepoznamo jedan *par excellence* artistički potencijal heterotopija. Sam Fuko na tome nije insistirao, mada je svoja prva predavanja o *heterotopijama* (1967) držao pred arhitektama...

Ipak, njegovo ključno interesovanje, pre i u toku pojave *Arheologije znanja*, nije se odnosilo na problem bilo kog postojećeg (realnog) ili nepostojećeg (utopijskog) mesta, a samim tim ni na problem osobenih mesta u kojima je realno i utopijsko na neki način bilo spajano. Zanimao ga je samo topos (ili: strukturalno mesto) koji dokumenti, diskursi i znanja zauzimaju u arhivu/arheologiji društvenih nauka. S druge strane, u fazi *Reči i stvari* (1966), Fuko koncept *heterotopije* shvata u ključu Borhesove priče o „izvesnoj kineskoj enciklopediji”, koja nas uvodi u izvestan nered kojim je Fuko, naprosto, fasciniran. Moramo pritom imati u vidu činjenicu da on, u *Rečima i stvarima*, nije samo fasciniran neredom, već da u isti mah skoro opsesivno priželjkuje – red. To su očekivanja u kojima nije moglo biti mesta za jednu nauku koja bi se bavila heterotopijama, za – kako ju je sam Fuko nazvao – *heterotopologiju*. U stvari, sa metodološke

pozicije koju je profilisao u *Rečima i stvarima* i *Arheologiji znanja* takva nauka, zapravo, nije ni bila moguća. O njoj je moglo samo da se „sanja", a to je Fuko, po sopstvenim rečima, i činio!

Hipoteza o *heterotopo-logiji* je logocentrička hipoteza i kao takva podriva radikalnost sadržanu u samoj ideji i otkriću heterotopija. Ili bar teži da transgresiju prostora koje otvaraju heterotopije na neki način neutralizuje. Sama *hetero-topija* je dvosmisleni termin, kao što je to, uostalom, i *u-topija*. A ta dvosmislenost vodi poreklo od jedne od najstarijih zagonetki filozofije: kako jeste (kako je moguće) nešto što nije? Samo pitanje može, za ovu priliku, da se preformuliše na sledeći način: kako je moguće mesto bez mesta? Da li je heterotopija mesto kojeg u isti mah ima (realno) i nema (budući da je fikcionalno)? Kako je moguć spoj (sinteza, simbioza) raalnog i fikcionalnog? U umetnosti ta dvosmislednost lako prolazi, ali u nauci nije tako. Srećom po Fukoa, nikakva *nauka* o heterotopijama nije moguća, pošto bi ona pre ili kasnije završila u nekoj vrsti strogog i radikalnog logocentrizma, tj. morala bi da identifikuje i poravna heterogenost vlastitih predmeta. U tom slučaju, ono nepredvidljivo i haotično *drugo* u istom bi i samo steklo (semantički) identitet, tj. postalo bi deo standardnih i satandardizovanih razmeštaja, deo reda, odnosno deo konačno nađenog Poretka.

Logos disciplinuje misao, traži od nje da se drži logike i logičkih načela: mesto je mesto, a ne ne-mesto. Nauka isključuje kako utopiju tako i heterotopiju, pošto isključuje dvosmilenost. Utopiju nećemo izbaviti od dvosmislenosti ako kažemo da je ona čisto ne-mesto. Ona je ne-mesto u samom diskursu koji je ipak negde smešten. Isto tako ni heterotopiju nećemo spasiti dvosmislenosti onda kada njeno drugo svedemo na isto, na realno mesto, odnosno kad ga lokalizujemo. Međutim, ukoliko je reč o umetnosti, a posebno o savremenoj, tu se problimi sa dvosmislenošću toposa ne pojavljuju kao nepremostiv.

U stvari, u artu se ponajbolje vidi uzaludnost hipoteze o *heterotopologiji*, tj. logocentričkoj obradi heterotopa. Uzaludan je, naime, pokušaj da se umetnost podvede pod uređenost, pa i pod logocentričku zbrinutost neke *nauke*, bez obzira kako bismo je

nazvali: estetika, filozofija umetnosti, istorija umetnosti ili na neki drugi način. Tamo je *na delu* heterotopija umetnosti nužno prestaje misao jedne nauke koja teži uređenosti svog polja i u kojem se hegemono kreće. Tu počinje avantura jednog „hirovitog" gesta čiji topos izmiče *svakoj* nauci, tako da ova od njega mora da apstrahuje, padajući u zaborav ili igrajući igru tzv. *istorijske distance*. Zato heterotopije, reći će „strogi naučnik", pripadaju poeziji i umetničkoj iracionalnosti, a ne nauci. Zašto onda umetnost sa heterotopijama može da „izađe na kraj", a nauka ne može? Ukratko: zato što je nauka sklona logocentričkom redu, a umetnost iskazuje (spontanu) osetljivost za dekonstruktivni ne-Red, za transgresiju i subverziju u središtu Poretka.

Ne-mesto izvornog

U heterotopiji se jednom „realnom mestu" dodaje *nespojivi* prostor. Fuko kao primer navodi slučaj pozorišta, bioskopa, vrta, groblja, itd. Ipak, svako takvo nabrajanje je ograničavajuće, jer bi se, po svoj prilici, moglo reći da je svaka predstava (reprezentacija), ukoliko se vezuje uz neko mesto, nužno izvesna heterotopija. A ona je to bez obzira da li je dato mesto pojmovno fiksirano u subjektu ili je opredmećeno, objektivirano u nekoj spoljašnjosti, recimo, u umetničkom delu. Svaka predstava (re-prezentacija) na ovaj ili onaj način *izmešta* i na neko drugo mesto *smešta* svoj sadržaj, odnosno lišava ga prvobitnog značenja, nudeći mu neko drugo, koje je s prvim ili „spojivo" ili „nespojivo". Heterotopija je, u osnovi, deteritorijalizacija koju vrši sama predstava, slika, fantazma, umetnost... Ta deteritorijalizacija je, s jedne strane, odmak od realnih mesta, a s druge je odmak od sadržaja koji su nadomestili ono realno i vremenom se stvrdnuli, fiksirali kao nova realnost ili kao ono *realnije od realnog*.

Postoje, dakle, heterotopije koje simuliraju realno, a koje su, ipak, drugo od realnog, drugi prostori od realnog prostora. To je moguće zato što je svaka heterotopija u isti mah i predstava (re-prezentacija) realnog, s tim što je samo Realno nepredstavljiva osnova samog predstavljanja. Drugim rečima, Realno uvek izmiče

svakoj identifikaciji i zato je ono moguće samo, i samo, kao heterotopija. Dakle, nema Realnog po sebi. Nema ga u registru našeg bilo kakvog *posedovanja*, uključujući tu i epistemičko. Ono *po sebi* ne može da se poseduje, jer ako bi se posedovalo, onda ne bi bilo dato po sebi. Prema tome, realno je moguće samo kao simulacija realnog.

Isto to važi i za svaku topiku. Jer, svaki topos je, zapravo, heterotopijski. Dijahrona i dinamička napetost između datog i drugog toposa nužna je zato što prvog, izvornog i pravovernog toposa – nema. Svaki topos je post-izvoran. Danas umetnost više ne pristaje na heterotopiju koja samo simulira realno, a da za tu simulaciju ni ne zna ili ne želi da zna. U svakoj napetosti između onoga što „realno" jeste i drugog (ili heterogenog) umetnost više ne daje (metafizičku) prednost ovom prvom. U stvari, savremena umetnost je osetljiva za heterotopijsku uslovnost sveta koji, međutim, u sebi skriva tu svoju uslovnost. Realno apstrahuje od razlike, drugog, heterogenog i time krivoverno prezentuje svoj topos kao istovetan sa sobom, kao „realan", kao ono što „jeste". Umetnost preokreće tu istovetnost, ona je dekonstruiše, nalazeći u njoj nešto drugo, ne-isto, ne-mesto u svemu što svoj topos shvata kao neprikosnovenu datost. Svet je utopija, samo što fantazam Realnog to još ne zna. Fantazam se oslanja na svoje ne-mesto, svoju *hetero*-topiju i, pri tome, misli da stoji na čvrstom tlu. Međutim, svaki epistemolog danas, ukoliko nije fanatik (a u tom slučaju ne može ni biti epistemolog), ima svest o klimavosti same pozicije realnog. U najboljem slučaju on može da bude umereni optimista i da veruje da će „jednog dana" slika (ili: predstava) o realnom da se „bar malo" učvrsti. Dekonstrukcija i savremena umetnost, ipak, znaju za tu „nemoguću" uslovnost realnog sveta i, pre, veruju u njegovu usidrenost u heterotopijama.

Ipak, za fanatika realnog i reda odsustvo *izvorne* postavljenosti vodi u radikalni skepticizam. Budući da nema izvornog (utemeljujućeg, bazičnog), sve na neki način propada, reklo bi se još pre nego što je i nastalo. A to je donekle tačno! Re-prezentacija, bez sumnje, želi da zaustavi propadanje. Ipak, ona u tome ne uspeva, jer njen konstrukt je iluzija koja ne traje dugo,

budući da ni sam nema i ne nalazi uporište u *izvornom*. Ulaskom u sferu simboličkog, ono presimboličko, kao neuhvatljiva i nespoznatljiva referenca, i dalje ostaje „izvorna" datost. Metafizički konstrukti žive paralelni život „izvornog" i nečega što je *ruina* još pre nego što je nastalo, što zapravo nikad nije na svom mestu. Ako su aksiološke i simboličke ruine i ruševine svuda oko nas, to znači da smo okruženi sa svih strana i izvesnim nihilizmom. Stare vrednosti ne samo što više nisu na svom mestu, nego to nikad nisu ni bile. One su uvek već zahvaćene prevrednovanjem i premeštanjem, ako nikako drugačije onda učinkom samog vremena. Ali ni nihilizam nije isto što i puka negacija ili destrukcija. Ne biti na svom mestu, u svom elementu, to ne znači, bar ne nužno, jedno čisto *ne biti*. Stvari jesu, postoje unutar napetosti između presimboličkog i simboličkog, nejasnog i jasnog, nedefinisanog i definisanog.

Naravno, i danas još postoji stara, veoma uporna logocentrička navika po kojoj sve što jeste već samim tim mora biti na svom mestu, istovetno sa sobom. Fiksirano bivstvovanje je garancija umesnosti. Ipak, u sistemu vrednosti to pravilo ne važi. U njemu nešto može biti, a da pritom ipak nije na svom mestu, da je na mestu drugog, da je izmešteno. Štaviše, ne biti na svom mestu može da znači čak i to: biti otuđen, kako od okoline tako i od samoga sebe. Hetrotopija je mesto drugog koje, čini se, može da se shvati i kao mesto tuđeg ili, čak, otuđenja. Samo, gubitak izvornog i zahtev da mu se izgubljeno vrati uvek je fikcionalan, kao, uostalom, i samo realno po sebi. Šta uopšte znači ta činjenica da je ono izvorno uvek-već-izgubljeno? Šta znači biti na svom mestu, ako, strogo uzev, ništa nije na svom mestu? Zaista, kad je jedno mesto na svom mestu? Kad, ako u načelu ni jedno mesto nikad nije na svom mestu?! Kad, ako izvornog mesta zapravo ni nema?!

Bez sumnje, ako izvornih mesta u svetu nema i ako Svet sam nije izvorno mesto, onda i status umetnosti u takvom svetu mora da se *drugačije* posmatra. Najpre, umetnost u nečemu prednjači: u svetu složenosti ili raznovrsnih mesta ona samosvesno zauzima mesto-ne-mesta. Ona je – naizgled paradoksalno – utopija sada i ovde. S jedne strane, ona je okružena drugim utopijama koje, ipak,

nisu utopije sada i ovde, već su utopije nečega što će tek doći ili nikad neće doći. S druge strane, ona je okružena i heterotopijom Sveta koji ne zna za utopijski (i fantazmatski) aspekt svog izvornog statusa, svoje nepredstavljivosti.

Zato se savremena umetnost događa u Svetu koji njeno mesto ne priznaje kao mesto ili, što se svodi na isto, kao ono realno. Mesto Sveta odbacuje ili potiskuje mesto umetnosti. Na taj način, status umetnosti postaje ne-mesto, a njeno ispunjenje ili otelovljenje se zove: umetničko delo, rad, performans, instalacija, kontekstualna umetnost, digitalni print, ekranska slika itd. Reč je o samozakonito, autohtono uspostavljenom gestu umetnosti. Ipak, paradoks je u tome što mesto umetnosti u današnjem svetu u isti mah pripada i ne pripada tom svetu. Utopija umetnosti ne traži ništa od budućnosti, ali isto tako ona se ne zadovoljava sadašnjošću. Njen projekt nije projekt budućeg mesta, već radikalnog, prevratničkog, transgresivnog *ne-mesta* u samom Svetu u kojem i nema mesta! To je projekt koji, kao i svaki moderni projekt, ne pristaje na svet kakav jeste, ali on ne želi da svet holistički preobrazi, već teži da ga dekonstruktivno prevrednuje. Nema sumnje da takvom konceptu artističke heterotopije prete razne vrste pritisaka, odbijanja i zastrašivanja. Sile negacije su danas jače nego ikad. Sama umetnost može da svoje ne-mesto *zaštiti* upotrebom jednog drugog koncepta heterotopije. Reč je o staroj heterotopiji začaranog kruga ili spasa.

Čak i kad je služila, kad je bila temeljno instrumentalizovana, umetnost je i u tako osiguranom postavu morala biti, u sudnjoj instanci, ne-mesto, nesigurno mesto, mesto stradanja, opasnosti, smrti. Zato je ona uvek bila opčinjena predstavama Spasa. A to znači: nekom vrstom začaranog kruga koji iscrtava umetnik oko sebe i svog dela, da bi izvan tog kruga (spolja) ostavio „razjarena čudovišta", odnosno sile destrukcije i smrti. To je, ujedno, način da se heteronomija sveta koja se, pre ili kasnije, osvedočuje kao „carstvo zlih sila", nekako prevlada ili sublimira jednom logikom spasa, ali, naravno, spasa koji ne traje večno. Savremena umetnost svoj raskid sa heteronomijom sveta duguje, između ostalog, i toj heterotopiji začaranog i u isti mah spasonosnog kruga koji ona, bez

obzira što je Svet gura u tu situaciju, ipak na prvom mestu opisuje sama oko sebe.

Razastiranje u svim pravcima

Snaga i slabost Fukoovog pristupa temi kojom se ovde bavimo ogleda se u tome što je on sklon da hetero-topiju posmatra po strukturalističkom modelu, kao ono što se teorijski preuzima kroz sinhroni (od vremena apstrahujući) i pridodajući (klasifikujući) aspekt. Na taj način heterotopija postoji kao razmak, blizina ili udaljenost, odnosno kao jedno-kraj-drugog ili kao rasutost, raspršenost... Dijahronije tu, takoreći, nema. Ona je na neki način apsorbovana sinhronijom. Tako shvaćena heterotopija nudi *drugo* samo ukoliko je uhvaćeno u izvesne prostorne odnose i ukoliko je vezano uz realnog označitelja koji nazivamo *mesto*. Ipak, nije reč o tome da hetrotopija destruira vreme; ne, ona samo čini to da razlozi vremena gube prevashodno značenje, da bivaju potčinjeni jednom skupu odnosa koji sve što se pojavljuje tretira kao dodato ili suprotstavljeno ili jedno drugim implicirano, ukratko – na sistemski i tipično strukturalni način! U tom načinu se ne negira dijahronija, već joj se nalazi *mesto*, naravno, u strukturalističkoj sinhroniji. A to je osnova na kojoj se, bez sumnje, profiliše i Fukoovo shvatanje arhiva i arheologije.

Arhiv je mesto koje označiteljski sabira artefakte. On može da se institucionalizuje kao osobeno, posebno mesto, recimo: muzej, biblioteka, itd., koji su, po Fukou, arhivi kulturnih heterotopija. Pa ipak, kulturni artefakti imaju različita heterotopijska značenja koja ne mogu da se bez ostatka uzajamno svedu. Recimo, ako prihvatimo da značenje utopije ima značenje drugog mesta, ipak, osobenost tog značenja sastoji se u radikalnom brisanju svog označitelja. Utopija je ne-mesto i zato ona živi od brisanja vlastitog *realnog* mesta; ona *kao da* nije deo arhiva, kao da je dijahroni „otpadak".. U tradicionalnom shvatanju utopije označitelj se briše u ime budućnosti koje još nema ili je nikad neće ni biti. Ali, i takva utopija može da sačuva svoju označiteljsku strukturu u nekom arhivu (muzeju, biblioteci). Pri tome, ona svoje

utopijsko značenje poprima onda kad prestaje da bude knjiga ili artefakt, kad briše svoju materijalnu/označiteljsku prisutnost i kad se potpuno predaje označenom, koje ima značenje radikalno drugog mesta.

Nema sumnje, zasluga strukturalizma je u tome što je pokazao da je pitanje o mestu, zapravo, pitanje o mestu u strukturi. Jedino je problem: da li struktura može da bude isključivo sinhroni proizvod? U svakom slučaju, *mesto* više ne može da se shvati kao nekakva onto-teološka datost ili neposrednost. Fuko s izvesnim pravom insistira na tome da je pitanje mesta zapravo pitanje smeštanja i rasporeda (on upotrebljava reč *emplacement*), odnosno razmeštanja i razmaka. Derida upotrebljava reč *espacement*, insistirajući na tome da *espace* može da znači i prostor i vreme, te da nije reč samo o prostornom nego i o vremenskom razastiranju ili o postajanju prostora vremenom i vremena prostorom. Tu je, dakle, na delu izvesno posredovanje sinhronije dijahronijom i dijahronije sinhronijom.

U samom diferencijalnom ili produktivnom kretanju rAzlike (*différance*), Derida vidi osobenu moć univerzalizacije. Reč je o univerzalizaciji same deferencijalnosti kako kao traga tako i kao koraka (invencije, intervencije). Ono što motiv rAzlike ima kao podložno univerzalizaciji (*universalisable*) u pogledu razlika, to dolazi otuda što on dopušta da se proces diferencijacije misli s one strane svih ograničenja: bez obzira da li je reč o kulturnim, nacionalnim, lingvističkim ili čak ljudskim ograničenjima. Ima rAzlike (s velikim A) čim ima živućeg traga, izvesnog odnosa život/smrt, ili prisustva/odsustva (Derrida 2001: 43).

Ovo razastiranje u svim pravcima, na osi prostora i vremena, predstavlja, očigledno, specifično *post-strukturalističko* ili *dekonstruktivno* rešenje kojim se savladavaju ograničenosti svih teorija koje jednostrano privileguju sinhroniju u odnosu na dijahronju. Takvo rešenje, dakle, naglašava nužnost *iskoraka* iz sinhronih struktura i teorijskog oprostorenja, tj. reda koji na tom fonu može da se ustanovi. Diferencijalnost, kako je shvata Derida, predstavlja jedan „pokret razastiranja" (*mouvement*

d'espacement) koji ide u svim pravcima i pritom preuzima odgovornost za samo to kretanje, pa i skretanje.

Ključna manjkavost strukturalističkog privilegovanja sinhronije je u tome što se time nužno zaustavlja ili skraćuje refleksija. To, zatim, stvara dva problema: (1) da bi bila moguća, sinhrona refleksija mora da se negde usidri, ona nudi strukturalnosti „mesto", „središte" ili „bazu", a za to je uvek potreban metafizički diskurs, tj. diskurs utemeljenja, smeštanja na privilegovano mesto ili je potreban (kako bi Fuko rekao, u želji da izbegne teškoće tradicionalnog diskursa utemeljenja) jedan „srećni pozitivizam"; (2) drugi problem je: kako se otvoriti za ono *post* iz sklopa *post-strukturalizam*? Ili, što se svodi na isto: kako pokrenuti zaustavljenu refleksiju? Kako vratiti (oduzeta) prava dijahroniji, prava koja su prošla kroz školu pubune ili kroz spontano prostorno/vremensko razastiranje?

Bez sumnje, tromo kretanje sinhrone refleksije može da nam otkrije „svašta", mada ne previše toga u umetnosti koja se kreće, koja vri. Tromost ne može da *zaustavi* refleksiju u bilo kojoj bezbednoj istorijskoj ravni. Jer takve ravni u istoriji naprosto nema. Dijahronijska refleksija je, bez sumnje, manje pouzdana i zauzdana, ona više rizikuje i zato lakše može da „zabrlja", ali na njenoj strani je odvažnost i odgovornost za ono što je u dolasku, za drugo-u-istom, za heterotopijski aspekt razastiranja. I naravno, za nastupajući događaj umetnosti.

Da li u Fukoovom shvatanju *heterotopija* ima odvažnosti i odgovornosti? Jedno je sigurno. Postoji strukturalna napetost između hetero-topija i dobro utemeljenih toposa realnog života. Svi drugi prostori ili prostori drugog latentno se razlikuju od onih društvenih prostora koji imaju čvrstu istovetnost sa sobom, odnosno društveno priznati i postojani identitet. Ta razlika često ide do suprotstavljanja, protivu-rečenja i isključivanja. Pa ipak, ti drugi prostori, iako su suprotstavljeni prostorima s čvrstim identitetom, ipak nemaju moć da se preko date strukturalne kodifikacije (koja računa samo sa sinhronijom) otvore za ono što će doći, za događaj, za dijahroniju, jer prelaz od istog ka drugom moguć je samo kao transgresija. Umetnost to ponajbolje zna.

Ključno pitanje je pitanje *razloga*: zašto bi diferencijalni odnosi bili dati samo u sinhronom, ne i u dijahronom ključu? Ili: zašto bi oni *pretežno* bili dati u sinhronom, a ne u dijahronom ključu? Odgovor na ta pitanje je sledeći: zato što generalno uzev diferencijalnošću komanduje prostorno/vremensko razastiranje. Ujedno, to je razlog što heterotopijski sadržaji mogu da se smeste u svakoj ravni prostora/vremena. Moglo bi, u izvesnom smislu, da se kaže da je heterotopija, odnosno drugost obeležje svih mesta koja se uopšte bilo gde pojavljuju. Nije reč o tome da postoje realna mesta koja su „baza" ili „infrastruktura", a da heterotopije pripadaju „nadgradnji" ili „superstrukturi". Diferencijalnost je ono „prvo", ono na „početku", ona je uslovnost svih mesta (koja glasi: nema apsolutnog identiteta, identitetu može samo da se teži, ali nije ga moguće dostići) i zato je moguće da, u jednom trenutku, „baza" izgubi uporište u materijalnoj egzistenciji i da se preseli na „nebo".

Zato opozicija između realnog i utopijskog može da se preokrene, pošto i njom komanduje rad diferencijalnog. Ono što je realno može da postane (negativna) utopija, a ono utopijsko može da postane realno u nastanku. Zato je, u stvari, svako mesto *heterotopijsko*. Utopija je samo jedan oblik heterotopije, baš kao što je to i svaka naša realnost! Prema tome, realno i utopijsko kao ekstremne artikulacije vremena (ili: sinhronog i dijahronog) nemaju nikakvo apsolutno značenje, već su određenja kojima komanduje diferencijalnost. Pritom, pregrada između „baze" i „nadgradnje" uvek ostaje! Mada se ne zna jasno gde je „ovaj" ili „onaj"sadržaj.

Kod Fukoa se ideja *heterotopije*, u jednom trenutku, nagoveštava kao „središnja datost" njegovog istraživačkog postupka. Da li je to podrazumevalo dvosmislen odnos prema ideji *arheologije* (kao privilegovane sinhronije), možda čak njeno napuštanje ili bar korekciju? Ako su heterotopije postale „središnja datost", u čemu se onda sastoji to *usredištenje*? Pa ako tu nema u sadržinskom smislu nikakvog *temelja*, tada se postavlja pitanje: kakvo je to formalno ustanovljeno središte, taj temelj bez temelja?

Baza bez baze. Odgovor bi trebalo da može da ponudi sama heterotopija kako je shvata Mišel Fuko.

Čini se da Fuko „u rukavu" drži dva rešenja: jedno je staro i čuva naziv arheologije (logosa usredištenog u arhivu); međutim postoji i drugo, koje putem genealogije cilja na opis disperzivne pojave moći, a pri tom s one strane svake totalizujuće ili globalizujuće „tiranije". Problem s ovim strategijama je u tome što one, čini se, promašuju nasilje Istorije, odnosno nasilje velikih istorijskih priča koje, posle sloma *istorijskog materijalizma*, ipak u njegovim posmrtnim koordinatama, uspevaju nekako da – nadžive. Reč je, pre svega, o neoliberalnoj globalizaciji, toj *poslednjoj* (?) istorijskoj totalizaciji, prema kojoj se danas već bude najrazličitiji otpori, a da, pritom, još uvek nije nađeno zadovoljavajuće kritičko rešenje. Fuko, bez sumnje, može u krevetu svojih roditelja da sanja svoju heterotopiju, ali taj krevet će i dalje biti roba kupljena na tzv. *slobodnom svetskom tržištu*. Ili će, u protivnom, da bude poslato na veliko đubrište Istorije. Pa ipak, umetnost je na strani Fukoove fantazme. Nju zanima afirmativna strana ne samo te fantazme nego i svega što je „protivno" hegemonom poretku Sveta.

Autoimunost istorijskog materijalizma

U jednom pismu F. Engels tvrdi: „Politički, pravni, filozofski, religiozni, literarni, umetnički, itd. razvoj, počiva na ekonomskom. Ali, svi oni reaguju i jedan na drugoga, a i na ekonomsku osnovu. Nije tu ekonomsko stanje *uzrok, jedino što je aktivno*, a sve ostalo samo pasivno dejstvo, nego tu vlada uzajamno dejstvo na osnovu ekonomske nužnosti, koja u *krajnjoj instanci* uvek uspeva da prodre." Ovo je zgodan opis istorijskog materijalizma, koji, čini se, u sebi tematizuje i najveću snagu i najveću slobast te doktrine.

Naime, sama doktrina može da se interpretira na kritički i na pozitivistički način. Danas je pobedila ova druga, pozitivistička varijanta istorijskog materijalizma. Njen popularniji naziv je *neoloberalizam*. Centralni pojam te u svetskim razmerama hegemone doktrine je kategorija *tržišta*. Tržište je privilegovano

mesto zato što na njemu dolazi do izražaja ekonomska nužnost. U kritičkoj interpretaciji istorijskog materijalizma, *carstvu nužnosti* se priznaju sva prava, ali mu se u isti mah suprotstavlja, kao njegova negativna istina, jedno drugo carstvo, *carstvo slobode*. Međutim, u pozitivističkoj interpretaciji istorijskog materijalizma, ta *opozicija* između dva carsta je isključena, naprosto zato što se smatra da je tržišna sloboda sama po sebi već carstvo slobode, te da je, kao takva, jedini uslov ekonomske nužnosti. Taj uslov čini besmislenim bilo kakav projekt buduće, eshatološke slobode, a time, naravno, i emancipacije. Ipak, u ovim interpretacijama istorijskog materijalizma postoji nešto istovetno, zajedničko. To je vera u istorijski razvoj ili istorijski optimizam. Naime, i po Engelsu i po neoliberalnom tumačenju, reč je o tome da na tržišno-ekonomskoj logici po pravilu (po nekoj nužnosti, zakonitosti) počiva sam istorijski razvoj (napredak, rast).

Danas su Majkl Hart i Antonio Negri (Negri i Hardt 2000) to aktuelno carstvo nužnosti (onako kako se ono na globalizacijski, neoliberalan način profiliše) nazvali – Imperijom. Po njihovom shvatanju, sam koncept Imperije na ključan način je obeležen nedostatkom granica: vladavina Imperije, naime, nema granica. Nedostatak granica podrazumeva totalizujuće kretanje tržišta bez ograničenja, kako u prostoru, tako i u vremenu. To je ona vrsta *utopije* koja poprima obeležje *negativne utopije*. Ona to postiže, ako nikako drugačije, onda putem *autoimunosti,* koja produkuje fatalni krah svakog imperijalizma, pa, razume se, i ovog neoliberalnog. Sam krah još uvek nema alternativni pozitivni smisao ako mu se ne suprotstavi neka vrsta Protivimperije, o kojoj Hart i Negri sanjaju.

Mi sada živimo u okvirima samodovoljne Imperije, koja je, u isti mah, nepobitno svedočanstvo o mogućnosti pozitivističke interpretacije istorijskog materijalizma. Imperija je, zapravo, kapitalističko-tržišna baza čija se determinacija u krajnjoj instanci probija do van-tržišne, duhovne nadgradnje, s ciljem da nju uključi ili kolonizuje. U stvari, u Imperiji je nadgradnja već kolonizovana. Zato se može reći da Imperija na odlučujući (mada ne direktivan) način utiče i na samu umetnost. U odnosu na vreme kada je Engels

davao opis modalnih i konstitutivnih obeležja istorijskog materijalizma mnogo toga se promenilo, samo ne i ova ključna pozitivistička (vankritička) konstrukcija odnosa između baze i nadgradnje. Dakle, i sfera ekonomije i sfera umetnosti su značajno promenile svoje sadržaje, ali to nije uticalo na njihov strukturalni odnos, koji je s jedne strane odnos bazične heteronomije (koja se javlja u krajnjoj instanci) i, s druge, superstrukturne autonomije (koja se javlja kao ograničena i uzaludna).

Pošto se ekonomska nužnost u istoriji konfrontira s različitim oblicima ograničenih autonomija (umetnost, religija, moral, pravo, ideologija, itd.), među kojima se, ipak, ističe autonomija umetnosti, onda je sasvim umesno tu nužnost nazvati i tržišnom heteronomijom. Pritom, *nomos* (zakon) bazičnih ekonomskih procesa nije, kako kaže Engels, ekskluzivni uzrok svih ostalih procesa, niti je on (metafizička) baza nad kojom se uzdiže (takođe metafizička) nadgradnja, nego je dijalektičko, totalizujuće kretanje čije se determinacije samo u sudnjoj instanci probijaju. Šta to znači? Kako je moguće da (ekonomska, materijalna) baza života ne deluje na umetnost neposrednom, kauzalnom nužnošću, već da se ta nužnost javlja kroz odgodu, počev od neke krajnje ili sudnje instance? Dakle, baza ili ono utemeljujuće svih istorijskih procesa nije neposredna, izravna, uzročno-posledična data, nego je data u fatalnoj instanci koja je u isti mah instanca odgode i instanca neprikosnovene nužnosti.

Ako život, počev od svoje najtvrđe, materijalne (infra) strukture, ne nudi umetnosti (kao superstrukturi) nikakav neposredni uticaj (uzrok, determinaciju), kako se onda taj uticaj uopšte i probija do umetnosti ili do nadgradnje? Još jednostavnije: šta je to što ekonomsku nužnost čini *nužnom*? A onda možda (mada je to vrlo sumnjivo) i tzv. čeličnim zakonom? Zašto ljudi nužno rade to što (u ekonomskom ili socijalnom smislu) rade? Odgovor nije komplikovan: zato što su prinuđeni na to oskudicom koja, ukoliko se ne otkloni, preti da destruira ljudski organizam. Kad ne bi bilo oskudice koja preti smrću, onda nikakva ekonomska nužnost ne bi postojala. A s nepostojanjem ekonomske nužnosti, naravno, ne bi bilo ni tzv. zakonitosti (i naročito ne *čeličnih*

zakona) ili heteronomije koju diktira oskudica i pretnja smrću. U stvari, smrt je jedini izvor *nužnog* u ljudskim životima, a nužno je na prvom mestu to da se izbegne smrt. Ali, budući da je smrt *u sudnjoj instanci* nužna, onda nije nikakvo čudo što je i ekonomski determinizam ono što se, takođe, probija *u sudnjoj instanci*.

Oskudica je prvi istorijski oblik nedostatka. Ipak, ona nije jedino ili poslednje uobličenje ili razobličenje čoveka kao nedostatka. Engels je u pravu kada tvrdi da se ekonomska nužnost/oskudica u istoriji javlja kao prvi, mada ne i jedini pokretač ljudskog delovanja. Pokretač, dakle, može da bude i umetnost (ili: kultura), ali to je pokretač koji, po Engelsu, stupa u interakciju sa drugim oblicima života „na osnovu ekonomske nužnosti". Dakle, umetnost ima izvesnu slobodu s kojom stupa u tu interakciju, međutim, pre ili kasnije pokazuje se da je ona vezana uz tu *osnovu*, da je *instrumentalizovana* zahvaljujući ekonomskoj nužnosti koja u sudnjoj instanci „traži svoje". Ekonomija ili materijalna proizvodnja života je oduvek *tražila svoje*, pa to čini, reklo bi se, i danas. Danas aktuelno svetsko kretanje, koje se naziva *neoliberalizam*, zahvaljujući svojoj nezaustavljivoj, nadzirućoj i totalizujućoj moći, želi da nas uveri u to da artističko kretanje počiva na tržišnoj *osnovi*. Tržište je taj ključni nadzorni organ. Pri tome, svaki liberal će, kao i Engels, reći da tržište nije jedini aktivni činilac života, i da zato ni umetnost nije samo njegova pasivna posledica; on će zastupati ideju relativne, (tržišno) ograničene slobode koja dopušta *interakciju* između infrastrukture i superstrukture. Pa ipak, taj liberal će, kao i Engels, tvrditi da ekonomska logika u sudnjoj instanci uvek uspeva da *prodre*. Pritom, on će još ustvrditi da nužnost i pravac tog prodora diktira tzv. *nevidljiva ruka tržišta* ili neki njen dvojnik!

Reklo bi se da danas, naprosto, živimo u znaku *trijumfa* pozitivistički interpretiranog istorijskog materijalizma. Neki su pokušali da to definišu, čak, i kao *kraj istorije*. Vrlo brzo se pokazalo da je takva priča o kraju istorije podjednako besmislena kao i priča o kraju umetnosti. Međutim, pokazalo se da je jedan od važnih efekata pozitivističke interpretacije istorijskog materijalizma bilo to da je on očišćen od kritičkog aspekta, od

svetsko-istorijske, emancipatorske ideje o *carstvu slobode*. Da li je taj kritički aspekt opravdano odstranjen?

Odgovor na to pitanje nije jednostavan. Dijalektički ili totalizujući aspekt kritike, koji strukturalno obeležava ortodoksni istorijski materijalizam, danas je, rekli bismo, opravdano odstranjen. Istorija je napravila eksperiment i, pritom, došla do zaključka da se totalitarna (negativna) utopija u praksi osvedočila kao put kojim nipošto ne treba ići. Ipak, to iskustvo nema značenje destrukcije samog pojma kritike i emancipacije. Nije opravdano uverenje da je neoliberalna globalizacija, ta, reklo bi se, „meka" totalizacija, u stvari, idealna zamena za totalitarnu utopiju. Naprotiv, pre bi se reklo da je i ona samo jedna *negativna* utopija, odnosno utopijska konstrukcija koja traži put do svoje (upotrebićemo, i ovde, Deridin termin) *autoimunosti*.

U svakom slučaju, danas je potpuno očigledno da je *nemoguće* totalizovati i instrumentalizovati scenu umetnosti u pravcu pokornog služenja ili „slugeranjstva". To je nemoguće učiniti do Kraja, ni putem disciplinovanja ni putem nadziranja. Zato, utopijski i dekonstruktivni status savremene umetnosti zahteva jednu reinterpretaciju istorijskog materijalizma koja bi, takođe, imala dekonstruktivni i de-totalizujući smisao. Umetnost je možda jedino ne-mesto s kojeg je danas potpuno legitimna kritika istorijskog materijalizma *ukoliko* njegove pretenzije prekoračuju vlastite (istorijske) kompetencije. Jer ona nudi dekonstruktivnu, a ne ideološku kritiku ideologije.

Oskudica je nedostatak koji se oseća samo na fonu materijalne proizvodnje. Srećom, zadovoljenjem materijalnih potreba nije rešena enigma Nedostatka generalno uzev. Rešenjem materijalnih potreba ne rešava se problem – želje, pravde, umetnosti... Oskudica rađa determinaciju na nivou materijalne egzistencije ljudi, dok se na nivou duševne (psihološke) i duhovne (kulturne, umetničke) egzistencije determinacije uobličavaju u ne-materijane likove. Ako u umetnosti ima neke zakonitosti, nomosa i auto-nomije, onda se taj modalitet njenog prisustva konstituiše u domenu de-totalizujuće, ne-materijalne, diskurzivne, fikcionalne i, najzad, utopijske produkcije.

Nikakva totalizacija neće moći da izravna jaz, da premosti prepreku, da obori pregradu koja postoji između baze i nadgradnje, životne nužnosti i umetnosti. Svaka *totalizujuća* utopija pre ili kasnije postaje negativna utopija koja se u svojim praktičnim posledicama osvedočuje kao takva, tj. negativna. Savremena umetnost afirmiše svoju heterotopiju, svoje ne-mesto kao „srećnu", pozitivnu utopiju i to pozitivnu *na licu mesta*. Najzad, ta pozitivna (ali ne i pozitivistička) utopija pruža u isti mah povod i za jednu (mikro) politiku de-totalizacije, a time i za angažovani koncept umetnosti, u meri u kojoj je i kada je to neophodno.

Mikropolitički angažman

Na ovim, konkretnim prostorima, mikropolitika umetnosti ne može da zaobiđe problem traume. Sa slomom komunizma iščezao je i jedan obećavajući, u isti mah ideološki i eshatološki model zajednice i zajedništva. U tim okolnostima nametalo se pitanje koje nikad nije na konkretan i izričit način postavljeno: šta je umetnosti, u ovom, postkomunističkom razdoblju, *preostalo*, kakav (mikro) politički status? Da li u savremenom artu na našim prostorima funkcioniše još bilo kakvo „obećanje"?

Bez sumnje, komunizam je kod nas vodio izvesnu „brigu" o umetnosti. I ta briga nije uvek bila za osudu. Štaviše, neki put su „disidenti" bolje prolazili od „pravovernih"... To se moglo nazvati i *podmićivanjem*. Samoupravni komunizam je unutar svoje brige pokušavao da umetnost na „mek", diskretan način instrumentalizuje u korist vlastitih ideoloških ciljeva. Njemu nije bilo potrebno zaoštravanje situacije sa umetnošću. Poučen greškama istočnog komunizma, Titov poredak je shvatio da grubim, nasilnim metodama u umetnosti ne može previše toga da se postigne.

Naravno, tolerancija je iščezavala onog trenutka kad su umetnici stupali u jasan sukob sa zvaničnom ideološkom *linijom* i njenim političkim optimizmom.

Posle sloma partijski vođenih oblika društvenog grupisanja (samoupravljanja, solidarnosti, kolektivizma) *umetnost* je viđena

kao hiper-individualna aktivnost i, kao takva, izjednačena je sa *slobodom*. Umetnost, u osnovi, mora da bude lišena svakog grupnog delovanja, a to znači i same pomisli na politiku. Iz te, u prvom trenutku opravdane averzije, proizašao je, generalno uzev, zaključak da u artu više nije moguća ne samo „svetsko-istorijska" avangarda nego i bilo koji mikropolitički angažman. Šta u ovom trenutku deluje „razumnije" nego reći: dosta nam je političkog vođenja u umetnosti. Ipak, danas se u Srbiji institucijama kulture upravlja putem političke moći koja polje art-delatnosti posmatra kao splet složenih interesa i složene nomenklature, s tim što u tom sklopu razlozi umetnosti imaju trećerazredno, ako ne i ništavno značenje. Ako u ovom postkomunističkom razdoblju postoje u našem društvu po nekoj inerciji institucije koje vode brigu o umetnosti, to je samo formalno (i politički arbitrarno), jer se u tradicionalističkoj Srbiji na početku trećeg milenijuma sama ta „briga" ne profiliše na fonu *stvarne potrebe* za umetnošću.

Na prostorima SFRJ mikro-političnost umetnosti bila je data ili u okrilju zvanične (partijske) politike ili paralelno s njom. Ipak, javili su se i pokušaji političkog alternativizma, koji je nužno stupao u sukob ili bar koliziju sa zvaničnom *linijom*. Danas je sve to palo u vodu. Umetnost je izgubila ideju o *vlastitom političkom statusu* i o bilo kakvom artističkom *zajedništvu* (mikropolitici, strategiji, izmu, orijentaciji). Ona je, sada, prepuštena vlastitoj razmrvljenosti, nemoćnoj singularnosti, mnoštvenosti, odsustvu kritičkog odnosa i samopercepcije. I konačno, lišena je pogleda u pravcu rekonstrukcije vlastitog (mikro) političkog prostora i statusa.

Ako je to prirodna situacija, ako je čisti individualizam postao jedina moguća filozofija savremenog arta, u tom slučaju se neminovno postavlja pitanje: gde je onda *mesto* umetnosti? Nekad je ono bilo u središtu datog sistema Moći. U modernom dobu njeno mesto je bilo ispred ili na čelu avangardnog kretanja koje je htelo da razvlasti etabliranu Moć i da je zameni novom, „autentičnijom". Konačno, u doba radikalnog (neoliberalnog, tržišnog) individualizma mesto umetnosti je, čini se, isparilo (rasplinulo se). Da li to znači da se umetnost, sada, na nov, suptilniji i možda

pritvorniji način vraća logici etablirane Moći? Da li je ona spremna da ponovo prigrli instrumentalizam i služenje?

Hoće li umetnost dopustiti da joj se nametne (u ulozi *komesara*?) nevidljiva ruka tržišta, da političko merilo svih vrednosti zameni novac kao „prirodni" opšti ekvivalent? Odgovor na to pitanje je lak: kao što majka nije na prodaju, isto tako ni umetnost nije na prodaju, jer, u suštini, ona *nema cenu*, nije pravljena za tržište, već za svet umetnosti, za utopijsku ulogu tog sveta u datom sistemu Moći i njegovoj aksiološkoj topici. Eto zašto su u svetu umetnosti svi bogati, mada niko nema ničeg *sebično* ili *sujetno* – svog. Umetnost je jedina istinska društvena svojina (ma koliko te reči zvučale jeretički!). Neko bi mogao da tvrdi kako je to, samo, racionalizacija tipa *kiselo grožđe*. Ipak, taj prigovor može da se preokrene i usmeri protiv svih onih kojima je umetnost, upravo kao *kiselo grožđe* – nedostupna. Jedna civilizovana politika morala bi, kako god zna i ume, da o svetu umetnosti brine kao o dragocenom utopijskom ne-svetu. Pritom, naravno, izlišno je pitanje da li takva politika u Srbiji danas, na početku XXI veka, uopšte i postoji.

Literatura

Baudrillard, Jean. 1973. *Le miroir de la production (ou l'illusion critique du matérialisme historique).* Paris: Casterman.

Dedić, Nikola. 2009. *Utopijski prostor umetnosti i teorije posle 1960.* Beograd: Atoča.

Derida, Žak. 1995. *Sila zakona.* Prev. Milorad Belančić. Novi Sad: Svetovi.

___ 2001. *Istina u slikarstvu.* Prev. Spasoje Ćuzulan. Nikšić: Jasen.

Derrida, Jacques. 1991. *Donner le temps,* (*1. La fausse monnaie*). Paris: Éditions Galilée.

Derrida, Jacques i Roudinesco, Elisabeth. 2001. *De quoi demain...* Paris: Galilée – Fayard.

Difren, Mikel. 1982. *Umjetnost i politika.* Prev. Jugana Stojanović. Sarajevo: Svjetlost.

Foucault, Michel. 2003. „Des espaces autre", u: *Dits et écrits*, IV. Paris: Galliamard.

___ 2009. *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies.* Paris: Lignes.

Fuko, Mišel. 1971. *Riječi i stvari.* Prev. Nikola Kovač. Beograd: Nolit.

___ 1998. *Arheologiji znanja.* Prev. Mladen Kozomara. Beograd: Plato.

Mahajm, Karl. 1968. *Ideologija i utopija.* Prev. Branimir Živojinović. Beograd: Nolit.

Markuze, Herbert. 1976. „Društvo kao umjetničko delo" u: *Marksizam i umjetnost*, Beograd.

Negri, Antonio i Michael Hardt. 2000. *Imperij*. Prev. Živan Filippi. Zagreb: Arkzin & Multimedijalni institut.

Primer mikroutopije

Umetnost je oduvek bila utopija, samo što to nije uvek i znala. Artistički projekt Treći Beograd, predstavlja pokušaj da, bez ideoloških i drugih obmana, umetnost u sebi i za sebe otkrije i otelovi jedno utopijsko mesto. Reč je o mikorutopiji. O mestu-kojeg-nema, ali mestu koje je, paradoksalno, ipak tu, na obali Dunava, u blizini Pančevačkog mosta. U isti mah za umetnike to je, takoreći, „obećano“ mesto, mesto pod suncem ili, još bolje, pod zračkom sunca, slično kao u de Sikinom filmu *Čudo u Milanu*...

Zaista, šta bi umetnici, u svetu u kojem caruje *aksiom* tržišta i *cogito* prodaje, drugo bili nego „bednici“ (sa znakom navoda ili bez njega) koji tek treba da nađu svoje mesto-pod-suncem?! Ali pod kojim suncem? U civilizaciji čije je univerzalno geslo *robna razmena* umetnik, naravno, nema šta da ponudi. Njegov rad (ako je to rad) sa stanovišta razmene je nerazmenljiv, neupotrebljiv i, zapravo, beznačajan. Pa pošto umetnost ipak i u takvom svetu opstaje, pošto ona omogućuje fascinaciju koju nećemo naći nigde drugde, i pošto ta fascinacija samoj umetnosti nudi dostojanstvo vrednosti po sebi, iz toga onda sledi da ona sama, zajedno sa svojim dostojanstvom, nužno pada u sferu nemogućeg, mesta kojeg nema.

Danas između artističke nesvrhovitosti i svrhovitosti razmene postoji nepremostiva pregrada. U svetu u kojem ništa ne uspeva kao uspeh, umetnost se definiše kao neuspeh i preokretanje, postavljanje na glavu tog sveta... A to postavljanje na glavu se u samom svetu dočekuje sa *ravnodušnošću*. Jer, tu se umetnost ceni samo ako ima cenu, ako je stari ukras ili stara, konvencionalna roba. Zato savremenoj umetnosti, ukoliko je nekorisna, nefunkcionalna i bez cene, novo/pragmatično doba objavljuje bliski kraj... Pa ipak, to nije ni prvi ni poslednji put da se umetnosti objavljuje kraj ili smrt.

Projekt Treći Beograd spada u red onih pojava koje taj defetizam demantuju. On je, reklo bi se, u isti mah umetnički rad i rad-bez-rada, gest *bez* praktične, pragmatične svrhe, bez kontekstualnih obzira i heteronomnog služenja, tako da se u njemu na skoro bez-obziran način materijalizuje pozicija jednog osobeno-artističkog *bez*. Ujedno, tu imamo i mesto druženja, udruživanja ili zadruge, mesto umetničkog zajedništva, svojevrsnog artističkog samoorganizovanja *utopijske* (jer kakva druga bi bila?!) zajednice. Dakle, mesto pod (neorealističkim ili, ako hoćete, virtuelnim) suncem. Pri tom, naravno, Treći Begrad sabire u sebi i neka sasvim očekivana, standardna značenja: konstrukcije, zgrade, mikro-prostora, radionice, galerije, studija... Ali na prvom mestu imamo materijalizovanu, otelovljenu mikroutopiju, na obali najveće *evropske* reke.

U svojoj *Utopiji*, Tomas Mor je govorio o stanju u kojem su „svi bogati, iako niko nema ničeg svog". Iskustvo nam govori da je danas nešto tako moguće jedino u svetu umetnosti. Već sam po sebi, *topos* umetnosti, s one strane sebičnosti i sujete, jeste imaginarno, tekstualno, smisaono tlo, „zemlja" u kojoj svi mogu da budu bogati, a da tu niko nema ničeg svog... Jer, najzad, umetnost nije ničija svojina, niti je bilo čija zemlja. Ona je uvek nekako de-teritorijalizovana. Njen *topos* je smešten izvan realno-svojinske, svakodnevno-praktične, pragmatične, pa i političke topike. Eto zašto je *pravo* (da li je ta reč dobra?) mesto umetnosti jedno mesto-bez-mesta, svrhovitost-bez-svrhe, stvarnost-bez-stvarnosti. Bez sumnje, jedino utopija može da se uspostavi kao mesto na kojem se razmena ne vrši posredstvom novca ili političke moći kao opštih ekvivalenata, te prema tome i bez intelektualne, duhovne ili artističke svojine ili sujete. Razmena je tu neposredna, bez posredujućih merila („ekvivalenata"), tako da se u njoj razmenjuje samo umetnost sa umetnošću, afiniteti sa afinitetima, fascinacije sa fascinacijama. Pa ako neko želi u tome da učestvuje ima punu slobodu pristupa.

Eto zašto je projekt Treći Beograd pravi putokaz, znak pored puta ili, bolje, pored reke. To je znak da umetnost može sebi da osigura nemogući, nezamislivi prostor izvan etabliranog sistema

ekonomske i političke moći. Takav prostor ne cilja na destrukciju realnog prostora, usidrenog u datom sistemu moći, već, pre, na sopstvenom tlu vrši dekonstrukciju, dezorbitaciju i deteritorijalizaciju te (ekonomske i političke) Moći ukoliko je ona usidrena u sebi samoj, u svojim starim (konzervativnim) navikama i novokomponovanoj (neoliberalnoj) ravnodušnosti.

Takođe, Treći Beograd je izvestan događaj, neizračunljiv, nepredvidiv artistički događaj. U dokumentaciji koja osvetljava ovaj projekt čitamo: „TB nije puka nužnost već je događaj, radikalni preokret u odnosu na stanje objektivne nužnosti.“ Organizatori tog bez sumnje izvan-rednog i za naše prilike krajnje neobičnog projekta tvrde da je on ne samo materijalni nego i konceptualni okvir za izvesnu *politizaciju* (od grč. *polis*: *grad*) savremene umetnosti. Naći umetnosti dostojno i dostojanstveno mesto u *polisu*. To bi, svakako, morala biti jedna politizacija „odozdo“, utanačena na fonu konkretnog rada i konkretnih umetničkih strategija učesnika, dakle, politizacija koja nije ničim oktroisana, čak ni samim (okvirnim, „mekim“) projektom Trećeg Beograd. Ukratko, ta politizacija se, s pravom tvrde organizatori, bazira na mikropolitičkom i mikoroutopijskom samo-organizovanju arta.

Posle sloma patoloških oblika zajedništva na našim prostorima, umetnici su prepušteni „sebi“, svojoj narcističkoj individualnosti, samozagledanosti u privatnu mitologiju i mitomaniju. Kao da je reč *zajedništvo* prestala da ima bilo kakvo značenje. Treći Beograd nam pokazuje da umetnik ne može, u svom poslu, da se ne suoči sa drugim umetnikom, a zatim i sa zajedničkim, socijalnim i političkim aspektom života među drugima.

Namera umetnika danas, koji se grupišu po afnitetima i po fascinaciji, ne može generalno uzev biti to da izmisli neki „izam“ ili neku estetsku utopiju i da je, zatim, projektuje u doglednu ili nedoglednu budućnost. Utopija je moguća samo i samo kao *sada utopija* ili je, u protivnom, ni nema. Umetnici grupisani oko Trećeg Beograda žele samo da naglase i potvrde utopijski status koji savremena umetnost ima, mada suviše često *ne zna* da ga ima i u

vezi s tim gaji razno-razne iluzije. Namera je, dakle, da se utopija *nastani* u sebi samoj, mada je to strogo uzev – nemoguće. Zato je projekt Treći Beograd, u isti mah, dodirivanje nemogućeg, ispitivanje granica i, prema tome, odgovornost pred nemogućim i graničnim. Taj projekt je jedno dragoceno iskustvo, jer on, u našim uslovima, deli ključne probleme i sudbinu savremene umetnosti. To je sudbina tegobnog postojanja u jednom svetu u kojem estetizacija etabliranog sistema vrednosti i moći postaje hegemoni ideološki nalog, dakle, u svetu u kojem je savremena umetnost ipak moguća, ali moguća kao upravo *nemoguća*, kao *utopijska*!

Heterotopija umetnosti

Nemogući status

Kakva je umetnost danas moguća, u uslovima u kojima se ona više ne osvrće (recidivno) na *iluzije* klasičnog i modernog razdoblja? U klasičnom razdoblju ponajpre je bila reč o služenju slike (ili: umetnosti) velikoj, hegemonoj slici Sveta, dok se u modernom razdoblju iluzija profilisala kao avangardno kretanje (ili prednjačenje) u pokušaju bilo preoblikovanja bilo artističke destrukcije hegemone slike Sveta. Avangardno kretanje je, na kraju, težilo *potvrdi* pune artisitičke samoprisutnosti i samorakonitosti. Apstraktna, ne-figurativna umetnost (Kandinski, Mondrijan, Maljevič itd.) bila je, svakako, najizrazitiji pokušaj da se *svet umetnosti* zatvori u vlastite okvire i da se, na taj način, predstavi kao samome sebi dovoljan.

Kraj tih (klasično-modernih) uverenja doveo je do negativne izvesnosti: cilj umetnosti više nije, niti može da bude:

(1) to da ona *služi* Svetu; niti

(2) da svet (u Celini) *preobrazi* ili *poništi*; kao, najzad, ni to da

(3) u stvarnosti kakva god da jeste, umetnost sebe narcisoidno posmatra u *sopstvenom* (= apstraktnom) Svetu, bez ikakvog dodira sa velikim Svetom života.

Sve u svemu, savremena umetnost više ne veruje u te tri mogućnosti. Ona sada traži za sebe mesto (*topos*) negde drugde, u nekoj *drugoj* ravni, tako da se može reći da je svet umetnosti, u stvari, radikalno izvan Sveta, da je postao ne-Svet. Ili: bez-Svet. U stvari, savremena umetnost na neki način *radikalizuje, dovodi na granicu* staru Kantovu ideju o svrhovitost bez svrhe. Ona produbljuje svoje *biti-bez-svrhe* u Svetu, kako tuđem tako i svom. Sve to, najzad, znači da je status umetnosti izgubio uporište u datom ili obećanom Identitetu, odnosno da je postao ono utopijski-

nemoguće. Možda umetnost nikada i nije bila traganje za identitetom? Pa je njeno zaiigled-traganje za identitetom uvek imalo neki drugi smisao?

Jedno je sigurno: umetnost je u savremenosti postala intuitivno »svesna« tog stajanja na krivoj nozi... Tako da ona nije mogla da ne postane odgovorna za ovo stanje *nemogućeg*, nemogućeg usredištnja u jednoj u večnosti upisanoj istovetnosti-sa-sobom. Prema tome, savremeni art je postao briga za sopstveni status kao status nemogućeg, u ovakvom svetu kakav jeste. Ta briga nije negacija statusa umetnosti, ona je njegova zamena. Ubuduće, odgovornost je odgovornost pred nemogućim, pred vlastitom fikcionalnom, nestvarnom sudbinom. Umetnost nas dovodi na granicu nas samih i Sveta, podsećajući nas da granica ne može i ne sme da se zaboravi. Bar u jednom svom, bez sumnje *borbenom,* aspektu umetnost je bitka protiv *zaborava*: granice, nemesta, nepredstavljivog, fikcionalnog, pa i smrti.

U umetnosti ništa nije samorazumljivo

U umetnosti danas postoje, naravno, i recidivi nekadašnjih iluzija. Gubitak uporišta često se shvata kao slabost, oronulost ili, čak, beznađe. Reč je, u stvari, o tome da savremena umetnost nije uvek i svuda »svesna« svog utopijskog (ili: mikroutopijskog) statusa. Zato je, sada, ključno pitanje estetike: kako je moguća umetnost u uslovima u kojima ona zna za svoj utopijski (ili: heterotopijski) status?

Polazna tačka je aktuelna *zbunjenost*! Iako mi zapravo ne znamo šta je danas umetnost, odsustvo pouzdanog znanja ipak ne smatramo previše tragičnim. Sam nalog i potreba za znanjem su u našem vremenu, čini se, ozbiljno uzdrmani. Ali to ne izaziva nikakvu »paniku«. Čini se da je već Adorno, na početku svoje *Estetičke teorije* (1970) dao preciznu dijagnozu situacije: »Postalo je samo po sebi razumljivim da više ništa što se tiče umjetnosti nije samo po sebi razumljivo, ni u njoj, ni u njenom odnosu spram celine, čak ni njeno pravo na egzistenciju.« Danas se ta situacija samo još »pogoršala«.

Filozofija umetnosti je prinuđena da se bezuspešno hrve s uverljivošću Adornove tvrdnje o tome da više ništa nije samorazumljivo u savremenoj, a možda i svakoj prošloj ili budućoj umetnosti. Nije li time zaustavljena i sama mogućnost razumevanja i samorazumevanja umetnosti? Da li utopijski status umetnosti uopšte i postavlja pred nas zahtev *da ga razumemo*? Nezgodno je to što danas više nije moguće utvrditi čak ni razmere te hermeneutičke blokade. Adornova tvrdnja ne bi bila uzbudljiva kada bi bio moguć jedan umirujući „diskurzivni dodatak" koji bi, na kraju, ipak uspeo da privede u luku razumevanja pitanje: šta je danas u stvari umetnost? U kom pravcu (ili: pravcima) se ona kreće? Takav diskurzivni dodatak, nažalost ili na sreću, nije moguć. Zato tamo gde se on ipak javlja, kao nadoknada ili zamena za odsustvo konačnog razumevanja (i samorazumevanja) umetnosti, tu odmah vidimo fatalnu nedovoljnost takvog pokušaja.

Razumevanje umetnosti nije nešto što se vodi na uzici filozofije ili bilo kog diskurzivnog dodatka u samoj umetnosti ili van nje. Pre bi se reklo da je razumevanje u principu *nemoguće*. A opet, videli smo, umetnost *ima posla* s nemogućim. Pa je njeno razumevanje moguće i kao nemoguće. Moguće je, dakle, kao paradoksalno, kao *donekle* – nemoguće. Umetnost je, čini se, čak odgovorna za fikcionalnost vlastitog statusa. Modalitet *nemogućeg* je to što obelaževa samu radikalnost njene pozicije. A to je radikalnost bez utvrđenog, identifikovanog smera, bez pravca smeštenog u bilo koje racionalno objašnjenje i pogotovu ne ono kojim gospodari neki *teoretik*. Ili kurator. Zato, sve u svemu, odgovor na radikalnu upitnost umetnosti ostaje *radikalno bez odgovora*. Izlagačka praksa u tom pogledu ne može da nam „zamaže oči". Radikalnošću artističke situacije u svakom slučaju gospodari izvesno *bez*. To *bez* je, ujedno, odsustvo samorazumljivosti koja ničim neće moći da se nadoknadi, nadopuni ili nadomesti, budući da bi se svakim takvim gestom radikalnost situacije izgubila.

Dakle, ostaje još teza – koja je nužno paradoksalna – da je reazumevanje nemoguće zato što umetnost nema nikakav fiksni cilj, *telos* ili *eshaton*, zato što je praktično delovanje bez praktične

celishodnosti, zato što je u sebi sa sobom, kako bi rekao Adorno: *radikalno neistovetna* (*neidentična*). Situacija u kojoj je razumljivo to da u umetnost ništa više nije razumljivo, situacija je u kojoj je polazna tačka umetnosti „definisana“ kao temeljno (ili: bestemeljno) odsustvo istovetnosti sa sobom. Kao radikalna drugost. Nekada je umetnost težila utopiji Istog, poistovećenju sa slikom Sveta. Danas, kako god da razumemo umetnost, recimo, zahvaljujući nekom konceptualnom, teorijskom ili kuratorskom dodatku, ona će uvek ostati nedovoljno razumljiva. Ili joj, u protivnom, preti opasnost da bude banalna. Umetnost u aktuelnom svetu, naprosto, *nije na svom mestu*. Ona je tu nalik na skitnicu, recimo jednog Čarlija koji (u nekom od svojih prvih filmova) stalno iskače pred kameru i time „remeti“ ozbiljan proces snimanja, odnosno postojeću i očekivanu sliku Sveta.

Blizina heterotopije

Umetnosti ne možemo da ponudimo nikakvu postojanu definiciju zato što je ona strano (tuđe, drugo) telo u stvarnom (identifikaciji i re-prezentaciji podložnom) poretku sveta. Pozicija neidentičnog je pozicija ne-mesta, ne-prisutnog, hetero-topije, i prema tome, pozicija s one strane tzv. *metafizike prisustva* koja, po Žaku Deridi, prožima čitavu racionalnost zapadne civilizacije. Dakle, ključni „zadatak“ umetnika je da shvati heterotopijski status bar vlastite, ako ne i svake umetnosti. Problem je u tome što umentost, kao i svaki drugi fenomen kulture, može tek jednom nogom da zakorači na ovo mesto ne-mesta. Drugom nogom, ona ostaje tu gde jeste, u prljavo-praktičnom svetu ili na mestu na kojem trpi efekte razno-raznih oblika nerazumevanja. Umetnosti uvek nešto nedostaje. U svetu kakav danas jeste, ona je pravedni *nedostatak*! Ona je eksces ili prst u oko onom bitisanju kojem je stalo samo do bezbednog, osiguranog prisustva.

Mišel Fuko je 1967. godine u pariskom udruženju arhitekata održao predavanje posvećeno „novoj nauci“ koju je nazvao *heterotopologija*. Mada je ostala u nacrtu (Fuko joj je posvetio samo nekoliko tekstova), ta nauka o *heterotopijama* je, ipak,

godinama privlačila pažnju filozofa, teoretičara, arhitekata i konceptualnih umetnika. Heterotopije su stvarna mesta sa utopijskim sadržajem i značenjem. U jednom neobičnom i vrlo slikovitom primeru – gde se on prepušta dečačkim fantazmama u krevetu svojih roditelja – Fuko nam sugeriše kako mogu da izgledaju takva, heterotopijska mesta. Naravno, on navodi i mnoge druge slučajeve heterotopija: pozorište, bioskop, vrt, ulica, groblje i slično (videti: *Le Corps utopique suivi de Les Hétérotopies*, Lignes, 2009. 1-64 str.).

U stvari, heteropije su sva ona stvarna mesta (prostori, ambijenti, instalacije, ekrani, tela), koja, iako su vezana uz realno vreme, ipak sadrže u sebi i jedan vanvremeni, utopijski (ne-stvarni, fikcionalni) sadržaj ili značenje. Privlačnost Fukoovog shvatanja heterotpija je u tome što ono pruža izvesnu strukturu-dočeka za bolje razumevanja statusa savremene umetnosti. Reč je o mestima koja se stalno proširuju, deteritorijalizuju, izmeštaju, premeštaju, prebacuje u druge, fikcionalne prostore... Heterotopija jednom *realnom mestu* (ako takvog uopšte ima) dodaje i neki fantazmatski, nespojivi, heterogeni prostor, prostor drugog. Heterotopije su, kaže Fuko, *protiv-smeštanje* u smislu da su u stanju da postojeći smisao realnih stvari „reprezentuju, ospore i preokrenu“. Zato njih možemo da shvatimo i kao spontano-artističku (ili: estetsku) sklonost samog života. Ako su tradicionalne, diskurzivne utopije bile smeštene u nemogućim prostorima, Fukoove heterotipije su smeštene u samo srce života koji pulsira između stvarnog i fikcionalnog, mogućeg i nemogućeg.

Znanje koje svet i život posmatra na hladno-objektivan način ne dopire do heterotopija. Artističkoj senzibilnosti, naprotiv, svako pomeranje značenja i svaki *prenos* smisla (grč. *metafora*) na neko drugo mesto, u neku drugu ravan, nisu nimalo tuđi. Ta senzibilnost svaku de-teritorijalizaciju realnog koju vrši slika, predstava, fikcija, lako prihvata kao svoju ili blisku. Zato su i protiv-smeštanja koja sugerišu heterotopije lako prihvatljiva u umetnosti. Ali *znanje* je uvek težilo da umetnost smesti u Prokrustov krevetac Realnog, pošto je ona tu, navodno, bezbednija. Pa ipak, ova

„bezbednost“ je predugo bila okvirna determinacija umetnosti, iako je to samo umetnost, po pravilu, *davilo*.

Naravno, mehanizam „obezbeđivanja“ ili „osiguranja“ umetnosti javlja se ponajpre u *institucionalnoj* ravni, unutar onih mesta kojima je tradicionalno povereno pravo na izlaganje i čuvanje umetničkih „predmeta“. Reč je o institucijama koje nam prezentuju ugledne primerke artističke re-prezentacije Sveta. Ipak, savremena umetnost se definitivno opredelila za *nepristajanje* na bilo kakvu bezbednost, osiguranost, zbrinutost, već, pre, za otpore, kršenje pravila, konvencija, naloga, ukratko za prestup, transgresiju. Pa ako treba i angažman. Ono što znanje teži da podvede pod red, sređenost, urednost, umetnost može da re-prezentuje, ali s ciljem da vrati potisnutu *razliku*, da *ospori* i *preokrene* navodnu objektivnost koja simulira sopstvenu neumitnost unutar oveštalih konvencija. Da u istom otkrije ili raskrili – drugo, nepomirljivi, neslični svet.

Interferencija i intervencija

U tradicionalnoj umetnosti delovanje slike na sliku bilo je proces u kojem se učvršćuje Stil ili formalno jedinstvo arta. U savremenoj umetnosti je to, pre, faktor razgradnje Stila ili „izma“. Takođe, to je faktor diferenciranja i deteritorijalizacije slike (kao vizuelne predstave) i, konačno, faktor kršenja ili preokretanja svake re-prezentacije koja pada u orbitu „realne“, „objektivne“ slike Sveta. Umetnost sada zna da je Realno ono što izmiče identifikaciji, odnosno zna da je realni život *nepredstavljiva osnova svakog predstavljanja*. Te da je svaki napor da mu se priđe uzaludan. Mesto vizuelne umetnosti nije više unutar (epistemološkog) subjekt-objekt odnosa, već unutar interferencija i interakcije najrazličitijih predstava. Artisitička predstava je predstava među predstavama i ona u tom kontekstu samo na osobeni način *interveniše*. Savremeni art na različite načine koristi tu mogućnost interaktivne intervencije. Iako se interaktivnost prepušta nepredvidljivim interferencijama (ukrštanjima i preplitanju događaja i predstava), ona ipak gospodari čitavim

postavom. Pri tom, njena inatervencija je skoro neprimetna, ali ona čini da se umetnički rad ne ospe u haos proizvoljnog, već da se *kao takav* potvrdi, da održi sam postav pod vlastitom estetskom kontrolom. Umetnost se hrani interferencijama.

Zato, grubo rečeno, naše predstave ne predstavljaju *ništa*. One ne re-prezentuju samu stvar već, pre, neku drugu, već datu reperezentaciju „same stvari". One su, pre, modelovanja nego odrazi. A to je tako zato što slika (ili predstava) nikad nije sama, ne dopire do „same stvari". Umetnost je re-elaboracija onoga što nam izglade kao realno. Zato je ona, pre, sklona drugoj, fikcionalnoj strani heterotopija. Nasuprot nauke koja veruje u realitet spoznatog, umetnost rađe veruje da su sva realna mesta „utemeljena" na fikcionalnoj igri predstava. Znanje može samo da simulira Realno, jer ono je izvorno – pomak, prenos, metafora. Ono je izvorno metafora koja je, u međuvremenu, postala istrošena, pohabana, izlizana, tako da više ne vidi svoju pravu uslovnost. Uslovnost izmicanja, prenosa. Da bi se to bolje shvatilo potrebno je pročitati Deridinu *Belu mitologiju* (objavljenu u knjizi: *Marges de la philosophie*).

U stvari, znanje zastupa ravan doslovnog (realnog) samo što ne zna da ta ravan, zapravo, ne postoji. Doslovno je već trop ili hetero-trop. Trop uvek drugog, a ne istog. Još bolje, znanje je „najviša" metafora u poređenju sa svim metaforama kojima raspolažu umetnost i poezija. Ono je, takoreći, naučna fantastika. Pa ipak, mora se i to reći: artistička fantastika je nadmoćna! Ona heterotopiju sveta gleda s druge, a to znači „s prave" strane! Legendarna Dišanova heterotopija koju je on nazavao *Fontana* na najbolji način nam svedoči da je ono drugo (ono ne-doslovno, što nije doslovni pisoar) zahvaljujući umetnosti u stanju da postane prvo, tako da i na svet i na tradicionalnu umetnost treba gledati ne s lica već s naličja.

Za standardnu svest, svet savremene umetnosti je izmešteni (oneobičajedni, drugačiji) svet. Za savremenu umetnost je, međutim, sam svet izmešten, heterogen, uvek-drugi ili ne-isti... Poenta artističkog traganja je time prebačena od Istog ka drugom. Pri tom, moramo imati u vidu činjenicu da je u umetnosti poenta

uvek i bila u drugom, a ne u Istom; samo što se to nije znalo, jer je ta poenta nevoljno, iz nemoći, nesvesno pomerana u stranu, potiskivana, dok je navodni (i svakako naručeni, konvencionalni) „ideal“ u stvari bio da se ponudi isto, identitet i istina Sveta. Savremena umetnost više ne veruje u takvu *identitarnu* strategiju. Ona polazi od „istog“ (ili: od svog i našeg prisvajanja sveta, recimo, od nečeg već načinjenog, odnosno: *ready madea*), ali samo zato da bi pokazala kako se izvesnom rekontektualizacijom (ili: premeštanjem. re-instaliranjem) i intervencijom stiže do nečeg sasvim drugog, do *umetnosti*.

Ukratko, sama umetnost ne teži da izvrši puku identifikaciju, da ustanovi identitet bilo čega, već teži da prikaže njegovu izmeštenu, deteritorijalizovanu prirodu. Neki put je, kao u slučaju Dišanovog *ready madea*, za to dovoljna rekontekstualizacija. Jer, ono realno sveta je već u sebi heterotopijsko, usmereno na drugo, podložno prenosu, preokretanju. Umetnost samo *naglašava* tu neobičnu sklonost realnog i time raskriljuje drugo lice sveta, njegovu heterotopijsku prirodu (ili: protiv-prirodu). Tako se *realna* značenja sveta, naprosto, preokreću, izigravaju, fikcionalizuju.

U svetu u kojem se umetnik rađe „kladi“ na prenosni nego na doslovni smisao, umetnost ne može da bude jednom zauvek usidrena i fiksirana. Ona ne može da bude zbrinuta i osigurana u identitetu Sveta koji ni sam nije načisto sa svojim identitetom. Umetnost je u takvom Svetu nužno „tuđa“ ili „otuđena“, a to znači smeštena izvan Sveta, u nekoj nestvarnoj, utopijskoj, fantazmatskoj drugosti. Pri tom, ova utopija ili heterotopija umetnosti je uvek i relativan pojam, tj. odnos koji se odnosi prema tzv. *realnom* svetu. Umetnik se stalno zapljuskuje predstavama realnog (= traumatičnog) sveta. Ali, bar danas je jasno da umetnost preokreće, destabilizuje, krši sve suviše „realne“ predstave koje Svet ima o sebi samom. Ukratko, savremena umetnost je *preokrenuti svet*. Ona ne negira, ne uništava, već preokreće tradicionalnu re-prezentaciju Sveta koja je istinu tog Sveta i same umetnosti videla kao zajedničku. I što je takođe važno: svojim preokretanjem Sveta, umetnost oslobađa i sabire u sebi izvesnu energiju koja je pre svega estetska energija, kako umetnosti, tako i

samog sveta. Posle umetničke *fascinacije* (koja je epicentar rečene energije) i sam svet se, nužno, vidi drugačije. A možda se i doživljava kroz izvesno pročišćenje, katarzu. Umetnost je spontana dekonstruktivna katarza sveta.

Pobuna protiv Oblika

Umetnost je nespojiva s praktičnim životom koji nam kroji sudbinu i pri tom ne razmišlja »kuda sve to vodi«. Ona vlastitom konceptualnošću iskoračuje napred, konstituišući jedan (artistički) prostor koji stoji u nepomirljivoj opoziciji sa životnom realnošću. Sama ta opozicija je neophodna, pošto dopušta mogućnost cirkulacije sadržaja unutar vlastitog dvojstva. Da li je moguće reći i nešto više od toga? Moderna umetnost je težila da postane osobeni, samosvojni, samozakoniti Oblik koji se radikalno, elitistički suprotstavlja prljavoj, trgovačkoj stvarnosti. Danas bi to značilo – *globolizovanoj razmeni*. Međutim, i sam moderno-artistički Oblik je našao put do stvarnosti, tako da je danas, kao cenjena roba, integrisan u hegemoni poredak (praktičnog) života. To može da izgleda kao rušenje »nepomirljive opozicije« između umetnosti i života. A ipak, nije tako. Jer, postoje *otpori* i *pobune*. Umetnost je – a to je njena definicija – isto-kao-drugo, dakle, ona je (ber jednom nogom) uvek već negde drugde. Taj pomak nam ukazuje na diferencijalno kretanje samog *hijatusa* između umetnosti i stvarnosti.

Herbert Markuze u tekstu *Umetnost kao oblik stvarnosti* (v. poslednji Markuzeov spis: *Estetičku dimenziju*, god. 1977) ukazuje na nužnost obrta od artističkog Oblika ka pobuni. Pri tom, u svojoj analizi on polazi sa stanovišta »današnje pobune«. To je pozicija s koje se *odbija* modernost kao već oronula, istrošena tradicija, odbija se moderna umetnost ukoliko »izgleda kao dio i snaga tradicije koja ovjekovječuje ono što jest, te sprečava ostvarenje onoga što može biti i što bi trebalo da bude. Umjetnost to čini upravo utoliko što *jest* Oblik jer umjetnički Oblik (bez obzira na to koliko *anti*-umjetnički htio biti) zaustavlja ono što je u pokretu, stavlja mu granicu i okvir i mjesto u prevladavajućoj sveukupnosti

iskustva i težnji, daje mu vrijednost u ovom svijetu i čini ga jednim objektom među ostalima. To znači da u ovom svijetu umetničko djelo, isto kao i djelo anti-umjetnosti, postaje *razmjenska* vrijednost *roba*; upravo taj *robni oblik*, kao oblik stvarnosti, jest meta današnje pobune.« Ova kritika Oblika ili artističkog formalizma (koji se zakonito transformiše u robni formalizam) krasila je poznu modernu i posle Markuzea bila je samo još ojačana. Međutim, ubrzo je ona bila »revidirana« sa stanovišta onog *postmodernizma* koji je pokazao da bezrezervno »voli« robu i pri tom se nimalo ne boji robnog fetišizma, već, pre, u njemu *uživa*. Naravno, time je pobuna protiv modernosti još jednom završila kao veličanje robnog Obilika i, najzad, veličanje kulture u kojoj se (ekvivalentski) izjednačuje objekatska pozicija najrazličitijih (istorijskih) *artefakata*.

Sve to nam nameće pitanje: možemo li mi uopšte i pobeći od Oblika? Možda svaka pobuna pre ili kasnije stvara svoj formalizam, odnosno postojanost vlastite forme za razliku od promenljivog sadržaja? Možda i re-elaboracija može da se *uobliči* (ili: *izobliči*?) u formalizam? Možda je umetnosti suđeno da uvek nekako zaustavlja ono što je u pokretu, da mu stavlja granicu i okvir, da ga smešta na neko mesto, makar to bilo i mesto transcendentalne utopije? Svako uobličenje umetničkog nužno završava u onoj logocentričkoj ideologiji koja uvek nalaže novu pobunu, jer ne raspolaže sredstvima da iz logocentrizma jednom za svagda iskorači... Čini se da iz tog kruga može da iskorači samo ona umetnost koja je spremna da preuzme odgovornost za svoj nemogući, utopijski status. Nemoguće, to ovde znači da je ona u stalnoj pobuni, pobuni protiv jednoznačnog, zauvek datog smeštanja, uobličenja, oblika. Umetnost je transgresivna, ali bez nade da će za sebe naći jedno ne-mesto van svakog uobličenja, jedno sasvim-drugo mesto ili (u osnosu na život) mesto smrti. Ne, umetnost krši tuđa i postavlja sopstvena pravila igre, uobličuje i razobličuje i sopstvene i tuđe oblike. Ona je sva u toj interakciji, a ne u žudnji za nekom platonovskom čistinom ili transcendentalnom pustolinom. Ukratko, nju obeležava interferencija, međudejstvo i događaj, a ne normativni idealizam.

Moderno kretanje umetnosti iscrpelo je ideju artističkog fundamentalizma, kao i koincidencije s radikalnim istorijskim projektom. Svet je, doduše, i dalje metafora koju bi ljudi hteli da zaustave. Ali artisti su danas skloni da taj metaforički, prenosni, izmeštajući proces sveta na neki način *upere protiv zaustavljanja*. Ako u umetnosti još postoje nekakavi oblici, oni se ne javljaju u homogenoj ravni bilo kakvog dobro-usredištenog-jedinstva. U ravni Celog ili Sveta. Ostaje još samo to da umetnošću komanduje diferencijalno kretanje. Jedna *ne sužena* (ili: *tržišna*) već *proširena* ekonomija. Ekonomija razlika. Ne samo: uvek-neki-drugi-cilj nego i drugo-od-Cilja.

Umetnošću u sudnjoj instanci komanduje decentrirani artistički – događaj. Jer događaj je taj topos, mesto na kojem iskrsava ono neočekivano-drugo i krajnje. Delotvornost nevidljive ruke umetnosti ne obeležava samo jednu kratko trajuću faza, posle koje će da usledi razdoblje teoretisanja i konceptualno-imperativnog ili, ne daj bože, stilskog dovršavanja zacrtanog projekta. A priori dovršenog kretanja ili konačnog Oblika jednostavno – nema. Nema kraja priče. Kraj priče nije čak ni to da je danas postalo samo po sebi razumljivo da više ništa što se umjetnosti tiče nije samo po sebi razumljivo. Postoji, uvek i neizbežno, fatalno iskrsavanje umetnosti iz ničega, iz mesta-ničega, iz nigdine. Postoji, dakle, nešto što je uvek – u dolasku. Što je u dolasku i kad dođe. Postoji vera i nada u uvek, negde u bliskom budućem vremenu smeštenom nadolasku umetnosti. Problem je samo: kako misliti to što je u dolasku? Kako ga misliti u ključu njegove ne-vidljivosti, ne-dovršivosti i ne-apsolutnosti. I u ključu stalnog izmicanja.

U svakom slučaju, reč je o *nedostatku* koji počiva u samom temelju aritističkog kratanja i ostvarivanja. Istina umetnosti je ne-Celo. Nema onog *savršenog*, sem ako savršeno nije obećanje neke *uzaludne* utopije. Umetnost je ne-mesto u svetu Realnog (= traumatičnog sveta). Ona svoje mesto projektuje (kroz pobunu i odbijanje) na uvek-drugom i, zapravo, nemogućem mestu, a to opet znači, na ne-mestu. Ovaj nedostatak je, u stvari, večiti ostatak umetnosti, njeno obećanje, obećanje da će doći, da je u dolasku i

da nikad neće dovršiti, dokrajčiti svoj dolazak. Nedostatak je najintrigantniji i najintegralniji deo umetnosti, njena tegobna istina, njeno nikad-Celo, i kao takav važniji je od dela koji postoji, koji je formiran kao data/darovana vrednost, kao Oblik podoban za večnu uspomenu i Muzej. Sve u svemu, umetnost ostaje uvek obećanje, i to obećanje dara, obećanje utopije i, najzad, obećanje (ili fantazam, ali *potreban* fantazam) društvene svojine, dara koji ne zna i ne želi da zna za ekvivalentnu, tržišnu razmenu.

Nepreglednost, prestup, granica

Vizuelna umetnost je namenjena percepciji, pogledu, pregledu i preglednosti, pa ipak ona je danas opsednuta sopstvenom *nepreglednošću* koja je, čini se, efekat (dekonstruktivnog) rasredištenja umetnosti. Ipak, to nije njena slabost. Vera u pogled, pregled i preglednost počela je, u novijem dobu, na drugačiji način da artikuliše granicu i granično. Čini se da je granica, tj. dodirivanje nekog mesta, toposa, smeštena sada u samoj produkciji arta, u performativnom gestu umetnosti, u samom činu, radu ili delu… Ne u naručenom. Drugim rečima, granica više nije unapred upisana u kolonijalni status umetnosti. Zato, ako se ona sada nazire negde drugde, izvan arta, to onda, reklo bi se, liči na grešku. U prošlim vremenima granica je uvek bila daleka i u toj svojoj udaljenosti metafizički, teološki ili ideološki bezbedna, unapred osigurana, i u isti mah putem nekog "izma" sužena. Sada se ona ustanovljuje kroz vlastito *prestupanje*. "Prestup je gest koji se tiče granice", kaže Fuko (v. *Uvodu u prestup*) i nastavlja: "Igru granica i prestupa izgleda da režira jednostavna upornost: prestup prekoračuje i ne prestaje da poziva na prekoračenje jedne linije koja se, iza leđa, odmah zatvara u talasu zaborava, uzmičući tako ponovo do horizonta neprekoračivog. Ali ta igra stavlja na kocku mnogo više od tih elemenata; ona ih postavlja u nesigurnost, u izvesnosti koje se odmah pretvaraju u neizvesnost i gde misao brzo dospe u nedoumicu kada poželi da ih razreši".

Eto dileme koja bi mogla da definiše i aktuelnu situaciju umetnosti: ona je na prvom mestu prestup ili prestupnička. Ali gde

to prestupanje i istupanje treba potražiti, na kojoj teritoriji? To ostaje nejasno. Nije li prestup nešto što, bar u savremenoj umetnosti, *ne prestaje da poziva na prekoračenje*?! Da bi se uvek iznova suočavao s *horizontom neprekoračivog*... Tako da je artistički prestup, u isti mah, ključni uzrok ili razlog sadašnje nedefinisanost i nepreglednosti arta. Ukratko, prestup je dvosmislen: i uspostavljanje i ukidanje granice. Zato nije čudno što je aktuelna situacija arta nepregledna, nejasna, podložna nedeoumicama i teško, ako ne i nemoguće odrediva.

Umetnost danas je ponajpre ophrvana *igrom* prestupa, igrom koja je u stanju da uzdrma sve što je stabilno, da relativizuje sve vrednosti i svaku granicu. Verovanje da će prestup ipak negde da se zaustavi, da "naleti" na ono neprekoračivo, na konačni Oblik ili Granicu, u jakom smislu te reči, danas je teško prihvatljiva iluzija. Ko još može da poveruje da je, posle svih prestupničkih trzavica, moguće naći umirujuće, spokojno mestu za konačno utvrđeni *identitet* umetnosti? Dugo se verovalo da dijalektika ima sposobnost da definiše jednu *bezbednu*, *neprekoračivu*, *garantovanu* situaciju (filozofije, umetnosti, politike, kulinarstva i, pravo govoreći, svega-i-svačega) koja će neizvesnosti izbrsati, a nepreglednost potisnuti *u stranu*. Pokazalo se da nevidljiva ruka umetnosti više ne može da prepozna takvu Stranu.

Nepreglednost aktuelne umetnosti liči na povratak haotičnom prirodnom stanju. Haosu. Povratak posle objavljenog kraja velikih, totalizujućih i svezbrinjavajućih priča. Pa ipak, sam diskurs o nepreglednosti ne može da se shvati kao banalno umnožavanje, fragmentacija i gužva koja nastaje zbog pretrpanosti ili prenaseljenosti savremenog života artističkim tvorevinama. Umetnost nije skladište, tesan prostor, zajednički stan, jer za nju, u načelu, uvek ima dovoljno prostora, budući da je njeno mesto utopijsko ne-mesto. Kad je reč o artu, o *njegovoj* nepreglednosti, onda tu nije reč o geografskom, urbanom, prostorno-vremenskom nabrajanju u kojem, naprosto, nema vremana da se sve nabroji, da se prelista i pregleda sve što se "na terenu" dogodilo… Nepreglednost je nešto što pada u samu strukturu savremene

umetnosti, u njenu *hetero*-topijsku uslovnost koja nema realnih granica.

Rat bez bitke

Nekad je umetnost bila slika i misao ili slikovna-misao svog vremena, svoje epohe, svog sveta; zatim je postala *gnev* uperen protiv svog vremena/epohe/sveta. Na sličan način Žil Deleza razmišlja o filozofiji i pri tom napominje da ona ipak, ipak nudi i *vedrinu*. Samo, kako je moguć spoj gneva i vedrine? Pogotovo ako sama filozofija (kao uostalom i umetnost) nije Moć. „Religije, države, kapitalizam, nauka, zakon, javno mnjenje, televizija – to su moći, a ne filozofija", kaže Delez i nastavlja: „Filozofija može imati svoje velike unutrašnje bitke (idealizam–realizam itd.), ali te bitke su smešne. Kako nije moć, filozofija se ne može upustiti u bitku protiv moći, ona umesto toga vodi rat bez bitke, gerilski rat." Stavivši te tvrdnje na sam početak svojih *Pregovora* (v. izdanje: Karpos, Loznica, 2010) Delez nam posvedočuje njihovu važnost. Budući da filozofija nema moć, njoj, dakle, ostaju samo gnev i vedrina. Ali ta ne-moć i vedrina koju Delez pripisuje filozofiji u isti mah je i protiv-Moć i ona se još više i još pre može pripisati umetnosti. Savremenoj umetnosti više ne pada na pamet da bude umetnost svog vremena, da učestvuje u Moći. Zato bi taj konvencionalni naziv – *savremena umetnost* – mogao da se, po uzoru na Ničea, zameni i sa: *nesavremena* umetnost iliti umetnost koja ne ide sa svojim vremenom, koja ga, čak, možda, iz potaje mrzi ili vodi gerilski rat protiv njega. Umetnička transhresija je uvek ne-savremena i protiv-vremena.

Svoje ne-bitke protiv Moći (dakle: religije, države, kapitalizma, nauke, zakona, javnog mnjenja, televizije itd.) *nesavremena* umetnost vodi kroz mešavinu pobune i prestupa, ali i vedrine, možda čak i mrzovoljne-vedrine. Računajući da su vedrina i odbijanje (odnosno: meka, pitoma mržnja) krajnje doživljajne strukture umetnosti. One strukture koje su se, nekad, nazivale *egzistencijalima.* Možda je istina i to da su mnoge „velike unutrašnje bitke" umetnosti isto tako smešne kao što su to i one u

filozofiji. Samo, hoćemo li reći da su i tragične bitke koje su, recimo, vodili Arhimed i Van Gog takođe pomalo smešene? Možda i jesu, samo pod uslovom da je, u tom slučaju, sve, ali baš sve – smešno. Da je smešan i sam smeh koji se smeje svemu.

Pa ipak, ostaje činjenica da umetnost nije obična smejurija. Iako bi ona, kao uostalom i filozofija, zbog svoje ne-moći, lako mogla da se proglasi *smešnom*. A ako se svorski instrumentalizuje, onda i – *dvorskom ludom*. Naravno, mi znamo da je umetnost predugo bila sluškinja Moći, da bi danas mogla s tom ulogom olako da se pomiri. Ona će rađe da odbija/mrzi sve uloge koje joj namenjuje bilo kakav funkcionalizam i instrumentalizam, makar i potajno. Tako da joj preostaje, samo gerilski rat, *rat bez bitke*. Rat protiv jednog Sveta kojem su usta puna slatkorečive slobode, dok iza te „slobode" stoji nalog služenja i parada Moći. Pa čak i ako bismo sadašnju poziciju umetnosti shvatali kao *donkihotsku*, ipak bismo morali znati da se veličina Servantesovog dela ne ogleda u smešnom, već u izgubljenom i poniženom idealizmu.

Parafrazirajući još jednom Deleza, mogli bismo reći: umetnost je bežanje od poistovećenja, i to bežanje u svim pravcima. Ona, ponovimo to još jerdnom, nudi isto u obliku drugog. Ona pokazuje da je svako primicanje, u stvari, odgađanje i da se hod napred uvek, onome ko hoda, završava – iza leđa. Kao da je on prohodao čitav svemir. Delez kaže za svog prijatelja, Gatarija: „Feliks pisanje shvata kao šizofreni fluks koji se uvlači u sve vrste stvari." Zaista, i vizuelna umetnost, kao slikovno pisanje, pomalo liči na šizofreni fluks. Ona lako nalazi u sebi opravdanje za ovo pounutrenje *rascepa*. Delez to vidi kao deo diferencijalne strategije koja beži u svim pravcima, koja u svim pravcima nalazi ono neidentično. Ili: ne-pravac, ne-mesto pravca, prokletstvo iskliznuća iz pravca, iz suviše „očvrslih", „stvrdnutih" pravila, prava i pravde.

Da bi takva skretanja bila moguća, potrebno je da slikovno pisanje bude u stanju da s njime ovlada. Vizuelna umetnost ne može da se bezrezervno prepusti ne-pravcu, neidentičnom, cepanju, šizofrenosti. Ona je fluks, prepušta se fluksu, ali fluksu kojim u isti mah upravlja, krmani. Ona nosi ovaj talas koji nosi

nju. Ili, još bolje: umetnost je deo igre koja se zove *čas* autonomija *čas* heteronomija. Pri tom, ona je uvek preplet, interakcija, interferencija ta dva momenta. Što samo znači da je napetost između života i umetnosti nužna, jer život nije umetnost, kao što ni umetnost nije život. Za razliku od Moderne koja je uzalud htela da o istom trošku transformiše i život i umetnost, sada se postavlja pitanje: kako se suočiti sa taštinom egzistencije, kako izvući živu glavu iz živog peska, kako nadživeti, a ne kako artistički preoblikovati život sam. Naći apsolutno rešenje za opoziciju između života i umetnosti, u najboljem slučaju znači sakriti rascep, šizofreniju. Ili, što se svodi na isto: traumu. Realno je trauma, ali nikakvi ideološki ili stvarni elektro šokovi kao lek neće biti od pomoći. Pogotovo ne u umetnosti i filozofiji. Umetnik i filozof žive u Traumi i protiv nje mogu samo da vode gerilski rat, rat bez bitke. Upražnjavajući svoju strategiju ne-Moći i protiv-Moći. Koja je, u isti mah, i strategija vedrine ili vere u prednost heterotopijskog i fikcionalnog.

Umetnost kao događaj drugog

O poreklu nepreglednosti

Pre svih drugih estetskih obeležja, savremenoj umetnosti svojstveno je obeležje *događaja*. Samo, šta je događaj? Najpre, to je pojava nečeg neizračunljivog, nedostupnog, lišenog osiguranog razloga, neočekivano-drugog ili trećeg... U umetnosti, to je ispitivanje granice u jednoj graničnoj situaciji. Susret sa drugim. Logika događaja (ukoliko je to još *logika*) upućuje nas na izvesnu nepreglednost (= uvek postoji još nešto, nešto u dolasku, nešto što će tek doći) artističke scene. U umetnosti događaj, dakle, nikad nije sasvim-tu. On ne nosi u sebi *identitet* kulturnog artefakta. Ukoliko je „utemeljujućući" za pojavu savremene kulture, događaj, čak i kad se dogodi, već je negde drugde, u nečemu drugom ili trećem... On je jednim i, po pravilu, najznačajnijim svojim delom – nedostupan. Ali koji je njegov deo najznačajniji? Pa, upravo onaj koji je nedostupan.

Otuda sledi drugo važno obeležje savremenog arta. Reč je o privremenosti, provizornosti, efemernosti svakog projekta, učinka i konstrukta. Umetnost nije tu, uvek ispred nas, priručna ili predručna, kako bi rekao Hajdeger. Ne, ona je uvek *dodir* s drugim, obećanje nečega drugog/trećeg, otvorenost za treću dimenziju sveta. Ukratko, umetnost je visoka kultura koja pomera granice sveta... a neki put i teži da se spusti u središte. U stvari, ona pomera granice koje su zablokirane predstavama o hegemono večnom ili trajnom, o nezaboravnom ili genijalnom, o metafizički instrumentalizovanoj ili onto-teološki profilisanoj visokoj kulturi.

U savrmenoj umetnosti (za razliku od klasične i moderne) shvatanje o trajnim, ako ne i večnim vrednostima se izgubilo. Ono vredno biva smešteno u neizračunljivom događaju koji će tek doći. Ipak, mi danas živimo u dobu mnoštva umetničkih pokušaja,

mnoštva koje je nepregledno. Nije nepregledna i nedostupna samo taksinomija članova koji su uračunati ili sklopljeni u to mnoštvo. Nepregledni su i sami interkulturalni i multikulturalni odnosi, prepleti i zapleti koji se uspostavljaju između članova mnoštva. To je moguće zato što kultura nema granica. Zbog tih interkulturalnih uticaja, preuzimanja, interferencija, mora se reći da nepregledan nije samo zbir svih mnoštava nego i svako pojedinačno mnoštvo koje tragove onog drugog nužno nosi u sebi, a neki put i krije. Ali, veze koje se danas uspostavljaju brzo se i raščinjavaju, da bi svoje mesto prepustile drugim vezama i odnosima. Multukulturalno obeležje jedne otvorene kulture čini da svi njeni odnosi bivaju privremeni, podložni pomacima, pomeranju, kretanju u pravcu nečega drugog ili trećeg.

Sve to se, bez sumnje, ponajbolje vidi u umetnosti. Možda je baš privremenost, provizornost, efemernost svega što se danas događa u umetničkoj produkciji ključni razlog njene nepreglednosti, odnosno nemogućnosti da se njeni artefakti razvrstaju u pravce, izme, da se teritorijalizuju, regionalizuju, provincijalizuju...? U poređenju s ostalim pojavama kulture savremena umetnost, zacelo, prednjači u ovom „relativizmu“. Pri tom, sasvim je logično da zbog tog prednjačenja, koje, strogo uzev, nije avangardizam (bar ne onakav kakav je poznavala moderna), ta umetnost trpi dodatne otpore i nerazumevanja.

Ali, fanatika istog i večnog, homogenog i hegemonog uvek će biti... Problem je, samo, da li oni imaju privilegovanu poziciju u društvu. Naličje ovog pitanja tiče se i same umetnosti danas. Kome otvorena umetnost još *treba*? Kakvom društvu? I najzad, kome ona ne treba? Kojim oblicima zatvorenosti i zatvaranja? I ko je *zainzeresovan* za to da se u kulturi ništa ne događa? Da ona vegetira ili crvlja? Da u njoj cvetaju samo rutina, banalnost i kič, konvencionalne svetinje i pohabani tradicionalizmi? Ko je, najzad, zainteresovan da se u društvu i kulturi ipak nešto događa? Ko je spreman da u to uloži interes bez računice i da u tom interesu vidi interes društva koje se otvara za otvorenost koju, pre svega, nudio visoka kultura? Svakako, ljubitelji takve otvorenosti ne mogu biti

oni koji misle da se sve već odavno dogodilo i da savremeno društvo treba samo da sledi taj srećni kontezvativizam.

Paradoks visoke kulture

Putem svoje nepreglednosti i provizornosti, savremena umetnost zapada u zonu paradoksa. Budući da ona više ne može da se (čak ni bodlerovski) poziva na Večnost i Mudrost, niti da žudi za zaustavljanjem, za smeštanjem u bezbedne okvire muzeja, u insititucije okoštavanja, iz toga sledi da nepreglednost i provizornost umetničkog događaja takođe ne može da bude na jedan trajniji način definisana. I to je, onda, paradoks. Jer, definisanje, bar kako se tradicionalno shvatalo, zahteva kakvu-takvu određenost, trajnost, postojanost i čvrstinu. Govoriti o provizornom definisanju imalo bi, s tog stanovišta, smisla samo kao pred-razumevajuće uvođenje u stvarno razumevanje umetničkih fenomena. Ali, to bi još uvek bio starinski, tradicionalni postupak.

Sa savremenog, interkulturalnog stanovišta, koje je ujedno stanovište nepreglednosti i mnoštvenosti (pluralizma), procedura definisanja mora da računa s odsustvom ili nemogućnošću ne samo potpune nego, reklo bi se, čak i elementarne koherentnosti. U savremenoj umetničkoj praksi provizornost umetnosti (kao, ujedno, aspekt njene nepreglednosti) govori nam da je umetnost sad „ovo“, a sad „ono“... Da trpi uticaje sad „odavde“, sad „odande“. Pri tom, „ovo“ i „ono“ mogu biti potpuno protivurečne, isključujuće stvari. Provizornost, reklo bi se, tu isključivost na neki način pomiruje. Ona kaže: ni „ovo“ ni „ono“ nego nešto treće. U stvari, vrata za to treće uvek su otvorena... Umetničko delo nema samo doslovno (mimetičko) ili prenosno (metaforičko) značenje, već ima i jedno treće, obećavajuće, latentno, mada ne i manifestno, dakle, treće koje nikad nije, bar ne sasvim, tu. To treće je, zapravo, uvek-drugo ili sama drugost.

Ako bismo tu nomo-logiku trećeg izolovali, izdvojili od klasične i moderne artističke logike, onda bi na tom fonu mogla da se zasnuje savremena definicija umetničkog: umetničko (delo) je

modus predstavljanja (ili: samopredstavljanja, samoprezentacije) u kojem se, šta god da ono predstavlja, ubrzo pokazuje da tu, zapravo, ništa (ništa bitno) nije pred-stavljeno. Da se pred-stavljeno ne da identifikovati, odnosno učvrstiti u svom identitetu. Naravno, moguće su i druge takve „relativističke“ definicije koje insistiraju na provizornosti savremene umetnosti. Bitno je to da se, sa stanovišta savremene, a to znači otvorene umetnosti, *sva* (uključujući i muzejska) *dostignuća* proglašavaju provizornim, nedovoljnim, a ponekad i beznačajnim. Ono značajno tek će da nastupi, ali, pri tom, više nikada neće moći da re-prezentuje jedno privilegovano, sveto ili bogom-dano stanje. Umetnost, posmatrano s tog stanovišta, stanje je srećnog i u isti mah ustreptalog iščekivanja... To onda, bez sumnje, daje neki trajniji smisao provizornosti u definiciji savremene umetnosti.

Provizornost u definisanju umetničkog dela insistira na nestabilnosti pojma *predstavljanja* u interaktivnom, dijahrono napetom, interferentnom polju društvenog prikazivanja. Umetnost nema uporište izvan sebe koje bi zauvek utemeljivalo, učvršćivalo, ovekovečavalo njeno samopredstavljanje i njen „status“. Postoje, samo, interkulturalni odnosi. Zato je *jedna* kultura, uvek, učinak nestabilnog odnosa re-prezentacije i samoprezentacije. U svom finalnom aspektu, umetnost je predstavljanje kojim je nešto predstavljeno ili, ako hoćete, pred-nas-stavljeno. U njoj na nužan način ne postoji ništa sem tog pred-stavljanja, te prezentacije, samoprezentacije. Ostaje pitanje koje će uvek iznova da se postavlja: o kakvom pred-stavljanju je reč? Predstavljanje je crta performativnosti u umetnosti. Ta crta je uslov *sine qua non* umetnosti, čak i onda kada se njom, u stvari, ne predstavlja *ništa*. Još preciznije: umetnost to *šta* svoga predstavljanja uvek može ili da zadobije ili da izgubi. Ona se s tim *šta* samo igra. A to je igra u kojoj ništa nije *sveto*. Sve date i zadate svetinje mogu svakog časa da se izgube u beznačajnosti. To je ono što definiše artističku efemernost. Za razliku od mnogih drugih „stvari“ u ljudskom životu, umetnost je osobena sposobnost za beznačajno, za obeznačajavanje, za preokretanje vrednosti, za jedno aksiološko –

ništa. To treba shvatiti kao vrlinu, a ne manu artističke provizornosti. Čija paradoksalnost ima značenje – igre.

Od ekskluzivizma do beznačajnosti

U jeziku reč *predstavljanje* uvek podrazumeva predstavljanje nečega (ili nekoga), ma koliko to bilo provizorno. Umetnik međutim može da tvrdi kako njegovo delo predstavlja nešto što, „u suštini", nije ništa. Dišan je tvrdio: „Bila mi je odvratna i sama pomisao na *ozbiljno* slikarstvo". Ozbiljno je ono što *zaista* predstavlja tu stvar koju predstavlja. U sudnjoj instanci ozbiljna je tautologija, pošto je *bezuslovno istinita*. Tako bar tvrdi Vitgenštajn, u *Tractatusu*. Pa ako malo bolje pogledamo: i sam *ready-made* je tautologija, s tim što se sa svojom *Fontanom* Dišan, u stvari, ruga tautologiji! Ubuduće, umetnost se samopredstavlja kao nešto što nema ozbiljnu „suštinu" ili „identitet" *nečega* (*bilo čega*). Bez sumnje, ono što nema suštinu ili identitet ne može biti ni entitet, dakle, ne može biti nešto *što jeste*, neko *bivstvujuće*. Pa ako neko predstavljanje (recimo, neka predstava, slika, vizuelna konstrukcija) ne pred-stavlja ništa, ono se onda, rekli bi filozofi, ne pojavljuje u registru Istine. Ali, provizornost umetnosti je usko vezana uz ideju odsustva erističke, svađalačke istine. Možda bi trebalo reći: jedina istina u umentosti je to da u njoj, zapravo, nema nikakve trajne, neprikosnovene, dogmatske istine. A naravno, istina koja nije trajna s metafizičke tačke gledišta nije nikakva Istina. Bogu hvala.

Danas se s pravom objavljuje kraj ekskluzivizma. Čak i u modernosti i njenim modama, pretpostavljalo se postojanje onog ekskluzivnog koje samo u njoj i preko nje dospeva *na videlo*, dakle: u umetnost-čula-vida ili likovnu-umetnost. Ovaj ekskluzivizam – koji je tu impliciran kao logocentrička aksiologija – ujedno je morao biti strategija identiteta, jer samo tako je mogao biti upisan u (muzejsku) večnost. U registru logocentrizma, nema večnosti bez čvrstog, fiksnog identiteta, bez ponavljanja jednog konstrukta koji može da bude implicitno ili eksplicitno dat. Da li se u modi/modernosti radi o prisutnosti izvesnih (meta-fizičkih, onto-

teoloških?) veličina koje nadilaze efemernost i doksatičnost egzaltirane i egzaltirajuće svesti o *novom*?

Svakako ne slučajno Bodler novo i moderno vidi u ključu večnost i mudrost. Ali, modernost je time zapečaćena. Čini se da ova paradigma, na ambivalentan način, traje i danas, istrajava, mada reklo bi se i posrće, kao »poslednji« konzervativizam u društvima koja su fazu modernosti ipak pregurala. Bez sumnje, konzervativizam novog nije najgori mogući! Po njemu, novo je mudrije i, štaviše, trajnije od starog! Ekskluzivizam večnog/mudrog i zapravo najtradicionalnijeg sada je samo ispred nas, ne iza. Stvar se promenila, ali ne mnogo. Savremeno kretanje umetnosti je taj konstrukt novog/modernog, njegov ekskluzivizam obeležilo merilom beznačajnosti. Ili, što se svodi na isto, objavilo mu je bliski kraj.

Može li umetnost danas da opstane utemeljena na beznačajnosti svega stvorenog? Može. A možda i mora. Samo, iz toga ne sledi olaki zaključak da je, onda, *nastup* umetničkog dela besmislen. Naprotiv, ako nešto danas još ima smisla, onda je to događaj umetničkog. Jedino osobeni, neponovljivi nastup umetnosti, one umetnosti koja ne re-prezentuje ništa već samo i samo sabe samu, daje smisao definiciji umetnosti kao nepreglednoj i provizornoj. Kao visokoj kulturi. Kao osobenom produktu kulturnih interferencija ili interkulturalnih uticaja. Tu se umetničko delo javlja bez supstancijalnog uporišta i privilegovanog referenta, bez carina i granica... Sudnja beznačajnost svega što se na tom „relativističkom“ fonu može da načini ipak ne diskvalifikuje sam proces stvaranja. Sama provizornost ne definiše umetnost kao otpad ili đubre na rubu jednog društva koje se bavi ozbiljnim i preozbiljnim stvarima. Naprotiv, umetničko stvaranje još jedini ozbiljan i odgovoran odnos prema *vrednosti* koje utanačuje savremena civilazacija. Zašto bi umetnost bila kriva pred civilizacijskom činjenicom puke beznačajnosti svega stvorenog? Pre bi se moglo reći da ona vrši dekonstrukciju umišljenog značenja i značaja, isključivosti i arogantonosti kako starog, tako i novog, savremenog sveta... počev od njegove političke arogantnosti.

Uzoru je preteča događaj

Kada jedno artističko rešenje prekoračuje ili krši postojeće konvencije predstavljanja, tada se ono javlja u registru novog i reklo bi se „originalnog“ ili „neponovljivog“ iskustva. Ukoliko se taj novi model samopredstavljanja pokaže kao umetnički uspešan, on vrlo brzo postaje uzor (stvar za oponašanje) ili ideal. Taj kako klasični tako i moderni mehanizam uvek je bio, pa i danas je neka vrsta *platonizma* za umetnički narod. Tako bi bar Niče rekao! Ideal povlači za sobom oponašanje (mimesis) koje nešto što je navodno „neponovljivo“ uvodi u diferencijalni prostor *ponavljanja*. Inovacija time ubrzo postaje rutina, stil, opšta forma predstavljanja i, zapravo, potvrda jedne *dominantne*, *privilegovane* konvencije sveta. U svetu-slike kao slike-sveta svaka i najradikalnija invencija, inovacija ili transgresija pre ili kasnije postaje, ma koliko posebna i značajna u toj svojoj posebnosti bila, samo *jedna* karika u datom lancu predstavljanja. Bez obzira na privid samostalnosti te karike, nju (diferencijalno) određuje čitav lanac. Tradicionalno se uvek nekako pokazivalo da je lanac predstavljanja usredišten u zatvorenom i, zapravo, metafizičkom krugu slike kao slike sveta.

Kakva je to moć slike uspevala da diferencijalni lanac predstavljanja, ustanovljen kroz igru ili interferenciju spoljašnjeg i unutrašnjeg, uvek nekako transformiše u identitarnu volju za potvrdom ili ustoličenjem jedne dominantne i hegemone slike sveta? Rekli smo da slika može za trenutak da raskine prećutni pakt sa slikom sveta. Ona može da „uleti“ u inovaciju, invenciju ili transgresiju. Ali slika to ne može da učini na apsolutan način. Ne može da sebi osigura arogantnost tog *creatio ex nihilo*. Dakle, ona ne može sebi da osigura radikalni početak ili završetak, s one strane svakog *lanca* predstavljanja i usredištenja u njemu. Umetnost ne nastaje iz ničega jer je uvek izvestan diferencijalni rad na (re) prezentaciji, izvesna elaboracija i reelaboracija predstavljanja. Ne samo slike nego i umetnosti generalno uzev nema bez interferencije predstavljanja. Pri tom, naravno, ostaje

pitanje: kakvog predstavljanja? I da li u tom predstvljanju još uvek postoji momenat samopredstvljanja?

Jedno je sigurno. Umetničko (samo) predstavljanje vrši se kroz stvaranje dela, koje (stvaranje) je diferencijalni, *za-razliku-od* postupak. Jer, uvek se nešto uspostavlja *za razliku od* nečeg drugog, bilo da je to drugo prisutno ili odsutno... Slika može da bude slika dominantnog ili hegemonog sveta samo ukoliko teži da se sa svetom poistoveti, ukoliko teži da bude istinito predstavljanje tog Sveta, odnosno da bude njegova ideološka i likovna istina. Ali, uvek se pokazivalo da nalog za poistovećenjem (sa slikom Sveta) protivureči diferencijalnom kretanju umetničkog stvaranja. Nalog za poistovećenjem ima, u sudnjoj instanci, potrebu da zaustavi diferencijalne procese u umetnosti. Ali to nikada nije bilo sasvim moguće. Na umetničkoj sceni inovacija, invencija i transgresija mogu neko vreme da se zaustave ili potisnu, putem sistema, konvencija, uzora ili dogmi, ali pre ili kasnije nastupa njihov povratak. Prvo se javljaju simpromi (povratka potisnutog), a zatim, ako se uspostave povoljne okolnosti, javlja se i sam *događaj*, transgresija, bezočni ili bezobzirni upad novog artističkog senzibiliteta.

Generalno uzev, događaj je pojava nečeg ne samo ne-izračunljivog nego i ne-u-računljivog. U isti mah, on je izvesna singularna vrednost. On je nepredvidljiv jer je pojava drugog u istom. On je drugo u već-viđenom i u tom smislu je ono ne-viđeno i ne-vodljivo u vidljivom/vizuelnom. Vizuelna umetnost je zato nužno trans-vizuelna. Njoj je potrebno proširenje, koncept. Ali, događaj je pojava drugog koje nije drugo-od nego drugo-u. Drugo u poretku umetnosti pojava je koja (inovativno ili transgresivno) raskida s datim, konvencionalnim lancem predstavljanja. Taj raskid nije raskid *od* lanca nego je raskid *u* lancu predstavljanja. Kidaju se stare veze da bi se uspostavile nove. Etablirani *nomos* predstavljanja prestaje da nudi bilo kakve događaje. Sa stanovišta utvrđenih, muzejskih uzora uvek nastupa „štrajk“ događaja: Stvari su se već dogodile.

Lanac predstavljanja koji je centriran u nekoj slici sveta, u dominantnom modelu predstavljenog postaje represivan i, takoreći,

nepodnošljiv. Njegova potiskivanja nemaju više snagu zakona, nisu više dovoljna da bi se lanac održao u svom hegemonom obliku. Nastupa kontraindikativana, transgresivna provala drugog ili, drugim rečima, nastupa – događaj. Ali, bezuslovnost i neuračunljivost događaja, tj. neuračunljivost neizračunljivog (= neizvodivog iz datog koda, iz skupa datih pravila, konvencija, iz logike Istog) uvek je kratkotrajna. I to je tako bar kad je reč o događaju u umetnosti, gde god da se ona javlja, u bilo kom (vrednosnom) kontekstu. Savremena umetnost je skratila uticaj događaja. Skratila je njegovo trajanje kao donosioca uzora. Da li to znači da je ta umetnost prestala da nam nudi bilo kakve uzore? Bez sumnje, ne. Reč je samo o tome da je, danas, mesto uzora postavljeno ispred događaja, a ne iza njega.

Ne-u-računljivost događaja

Raskid u lancu predstavljanja ekvivalentan je iskoraku u drugo. Ali ne i u sasvim drugo, ne u destrukciju ili smrt. Naravno, moguće su, čak i u našem vremenu (u razdoblju avangardi su bile veoma česte) artističke objave smrti. Da li su one primerene umetničkom događanju? Možda jesu u nekom simboličkom značenju koji nikad ne opisuje na striktan način dato stanje stvari, odnosno koje (značenje) nikad nije *izričito* konstativno. Umetnički gest bi bio iskorak u sasvim drugo samo ukoliko bi on bio događaj doslovne smrti. Ipak, umetnost ne umire doslovnom smrću. U njoj se ne *događa* smrt, već samo *nasukavanje* (videćemo, ubrzo, značenje te metafore). Mada se o smrti umetnosti ponajviše govorilo, govoriti o njoj je ponajmanje umesno! Kao što reč *smrt* ne umire, tako ni umetnička dela ne umiru. U najboljem slučaju reč je o metaforičkoj, performativnoj, avangardističkoj „smrti“ nekih „preživelih“ oblika umetničkog predstavljanja... Neuračunljivi događaj nije *u toj meri* neuračunljiv da ga više ne možemo ubrojati, ukalkulisati u lanac interferencija koji i dalje zovemo *umetnošću.* On nije nešto što više *ne pred-stavlja* umetnost. On je samo drugačija, nova, začuđujuća, šokantna, zbunjujuća, opsenjujuća prezentacija umetničkog. On je pomak *u stranu* ili, još

bolje, *gore*. U svakom slučaju, na nesigurno mesto s kojeg je moguć uvek novi pad na dno, novi događaj.

U Dišanovu tvrdnju, da njegov *ready-made* u stvari i nije umetnost, očigledno, niko nije poverovao. Bez sumnje, *ready-made* se osvedočio kao neuračunljiv (= dadaistički) i neizračunljiv (= ničim predvidiv) događaj koji je otvorio perspektivu radikalno drugačijeg modusa predstavljanja u umetnosti: predstavljanja sveta počev od preuzimanja stvari, fragmenata ili inserata sa samog tla tog sveta i, zatim, njihove rekontekstualizacije, odnosno unošenja u artistički prostor gde te „stvari“ bivaju *instalirane*, odnosno artistički elaborirane ili reelaborirane. *Instaliranje* (od lat. *installere*) predstavlja uvođenje (u zvanje, dužnost), ustoličenje, postavljanje-pred (nas) nekog sklopa, postrojenja itd. Ukratko instalacija pred-nas-stavlja ili pred-stavlja izvestan skup raznorodnih elemenata koji, objedinjeni, ubuduće reprezentuje umetnički rad. Pri tom, umetnička instalacija predstavlja u isti mah samu sebe i čitav svet iz kojeg su njeni elementi istrgnuti. Ona je odnos i prema sebi i prema svetu, a ta dva odnosa uvek stoje u uzajamnosti koja nema unapred datu, čvrstu definiciju.

Ipak, danas je instalacija sama po sebi prestala da bude događaj. Ona je, sada, postala okvir u kojem, još uvek, mogu da se dogode neke iznenađujuće stvari. Zato je danas instalacija ne samo mogući nego i nužni prenosnik inovacija. Ali sam taj okvir nije više nekonvencionalni događaj i, bez sumnje, ne onako kao što je to bio slučaj sa Dišanovom *Fontanom*. Rekli smo, događaj je transgresivna neizračunljivost ili, čak, neuračunljivost u odnosu na okvir/kontekst u kojem se pojavljuje. Ukoliko je zaista radikalan, događaj nema obzira prema svom kontekstu. Radikalni događaj je taj koji čini da svi okviri, konteksti i konvencije padaju, da bivaju porušeni, skršeni. On otvara brešu radikalne inovacije, tj. novog-novcatog i, možda, nečeg „sasvim drugog“. Čak i Bojsovo shvatanje *akcije* ne bi bilo dovoljno da objasni taj radikalni aspekt događaja ukoliko ona (akcija) ne bi *ličila* na smrt etabliranih vrednosti. Ali kod Bojsa akcija, neki put, zaista i liči na smrt, a ipak sama po sebi nije smrt. U jednoj takvoj akciji (u Diseldorfu, 1965. god.) prekrivši glavu medom i zlatnim listićima, Bojs je,

nosio mrtvog zeca od slike do slike i razgovarao s njim, objašnjavajući mi slike… "S medom na glavi", tvrdio je Bojs, "činim nešto što ima posla sa mišljenjem. Čovečija sposobnost nije da izlučuje med, već da misli, da izlučuje ideje. Time se opet oživotvoruje smrtni karakter misli. Jer, med je, bez sumnje, neka živa supstanca. Čovečija misao takođe može biti živa. Ali, ona može da bude i intelektualizujuće mrtva, i da ostane mrtva, da se ispoljava donoseći smrt, kao u političkoj sferi, ili u pedagogiji." Onda kada umetnost hoće da dopre do *sasvim drugog*, ona to može da pokuša samo putem objave ili re-prezentacije smrti, budući da je sasvim drugo nezamislivo drugačije nego kao smrt homogeno istog. Ali, sama objava smrti nikad ne dopire do svog referenta. Ona samo simulira upad u njegov zabran. Zato posledica tragičnog u artu nije nikakav pokolj ili stradanje, nego je u najboljem slučaju – katarza.

Nasukavanje taksinomije

Artistički radikalizam je pogrebna procedura u kojoj se, međutim, ne sahranjuje ništa. Događaj oplakuje sve što zatiče i što od njega traži poštovanje izvesne tradicije ili konvencije. Time on ekskluzivno prisvaja za sebe dodir s radikalno drugim. Događaj je radikalizacija diferencijalnog momenta u pojavljivanju. To *za-razliku-od* koje donosi događaj nije bezazlena razlika između dve iste stvari, nije drugobivstvo istog, već je raskid sa Istim koji (raskid) liči na usmrćivanje istog, starog, okoštalog, tradicionalnog, a ipak, ipak nije usmrćivanje, bar nije nužno. Umetnički događaj, dakle, uzurpira drugost do te *mere* – koja je mera nesamerljivosti, neuračunljivosti, bezočnosti – da, time, na sebe preuzima izgled „dželata" i, zatim, unutar logike vlastitog ponovaljanje, postaje i sam kod, šifra i (zaštićeni) okvir budućeg događanja. U tom (zakonodavnom) okviru, zatim, mogu i dalje da iskrsavaju novi događaja, nove bezočnosti, pod uslovom da sam okvir pri tom ostane nedirnut, tj. ukoliko same inovacije nisu uperene protiv njega. Kada se u okviru iscrpi prostor mogućih inovacija, kada nastupi zasićenje ponavljanjem kojim više ne

komanduje drugo i razlika, već pohabana istovetnost, onda zakonodavni događaj postaje uspomena, a rad diferencijalnog u njemu gubi svoju radikalnost, odnosno postaje rad mlakog kruženja u ispunjenim i dosadnim prostorima Istog.

Zato je događaj otvorenost za radikalno drugo, otvorenost koja, u svom dijahronom položaju u mreži razlaka može da se smiri, da umanji ili čak da izgubi svoju radikalnost. Jedino što događaj ne može, to je da iskoči iz mreže razlika... Izvesna teleologija (svrhovitost, ciljnost) je dvosmisleni uslov događaja. Nema događaja bez telosa (svrhe, projekta) koji u krajnjoj instanci *osujećuje* događaj! Da bi se događaj dogodio potrebno je neko nasukavanje. „*Nasukavanje* je“, kaže Derida, „trenutak u kojem brod, kada dodirne dno, slučajno postaje nepokretan. Ta nezgoda je događaj: to se dešava, to se dešava zato što smo, nepredviđeno i neproračunato, poslati na dno.“ Događaj ima bitnu vezu sa zaustavljanjem, sa nasukavanjem, Sa dnom koje je bezdan.

Ipak, sam artistički događaj nije smrt. Na dnu se ništa ne događa. Smrt je u svojoj beskompromisnosti poništenje događaja. Kad je smrt tu događaja više nema; kad je događaj tu, smrti još nema. Tako da događaj, kad ima dodira (a uvek ga ima) sa nasukavanjem, sa dnom koji je bezdan, nužno na neki način *nadživljava* to nasukavanje, tu bezdanost datu na dnu, tu nepripitomljenu smrt. Eto zašto i doživljaj nekog artističkog događaja nužno nadživljava smrt, recimo putem katarze. Takav događaj je trijumf života čak i u smrti, čak i u nasukavanju... Sve drugo umire, samo ne subjekt koji stvara ili doživljava artistički događaj. Čak i ako danas to više niko ne veruje. Umetnik ne umire zato što se u njemu sam (artistički) događaj oblikuje kao struktura nadživljavanja, kao samo nadživljavanje na delu. Sa visokom kulturom duže se živi! Pa ipak, ono ključno u događajnosti samog događaja je dodir sa drugim koje nije, ali bi moglo biti, sasvim drugo, tj. smrt. U artističkom događaju imamo, dakle, ambivalentnu strukturu nadživljavanja. Dramu ili pustinju nadživljavanja.

Ukoliko događaj gubi otvorenost, koja ne može da ne bude radikalna, otovorenost ne samo za drugo nego i za sasvim drugo,

onda on prestaje da bude to što jeste, tj. događaj i postaje žrtva diferencijalne, semiotičke *kodifikacije*. Osvedočeni pogrebnik postaje i sam žrtva pogrebnog procesa. Pravilo (a *kod* je, uvek, skup izvesnih pravila) je pravilnost (i pravo) koja guši događajnost (= bezobzirnost) događaja. Svedeno na pravilo, ono drugo koje iskrsava u događaju biva pripitomljeno, podređeno i uređeno. S njime se, ubuduće, mora na „regularan“ način računati. Time ono prestaje da bude ne-u-računljivo. Zato primirena događajnost živi životom koji je blizak logocentričkoj „harmoniji“. Mada, harmonija pre ili kasnije poprima značenje smrti događaja. Srećni periodi u istoriji prazan su list papira, kaže Hegel. Isto to, sa stanovišta istorije umetnosti, važi i za kretanje, tumaranje i lelujanje svake umetnosti koja se ne uklapa u okvire bezbedne, osigurane taksinomije. Događaj i taksinomija nikad ne idu zajedno. Ali u svom opozicionom kretanju ne mogu ni jedno bez drugog.

Čisti rez

Pred-stavljanje u savremenom artu je u isti mah identifikujući i diferencirajući postupak. Kandinski u svom spisu *O duhovnom u umetnosti* ukazuje na činjenicu da oblici u umetnosti imaju *smisao*, čak i onda kada (naizgled) ništa ne kažu, ne znače, ne identifikuju. Jer, „kada se pojavi neki oblik bez značenja i koji, kako bi rekli ljudi, ništa ne kazuje, to ne treba protumačiti doslovno. Nema nikakvog oblika, nikakve stvari na svetu koja ništa ne kazuje.“ Sve, bar u umetnosti, ima ako ne referencijalni, onda diferencijalni smisao. Zato je moguće i da predstavljanje (reprezentacija) bude događaj kojem izmiče smisao sopstvenog, previše doslovnog (recimo: mimetičkog) pozivanja na neposrednu sliku sveta.

Svako predstavljanje je u isti mah odnos i samoodnos. Ono sadrži u sebi kako momenat drugozakonitosti (heteronomije) tako i momenat samozakonitosti (autonomije). Ta dva momenta su uvek u interakciji koja je u estetici shvatana kao neka vrsta *samorefleksije* umetničkog dela. Naravno, takva samorefleksija najčešće je vezana uz identitarnu, logocentričku tradiciju po kojoj umetnost teži, u jednom hegelijanskom maniru, da dostigne svoju

suštunu ili, što se svodi na isto, svoju istovetnost sa sobom (identitet). Ali, u artističkoj samorefleksiji, tamo gde nje ima, dostizanje suštine/identiteta naprosto nije moguće. To nije moguće zato što samorefleksija uvek ima i diferencijalni smisao. I to u toj meri da se, onda, može reći da digerencijalni postupak u umetnosti uvek ima „primat“ nad referencijalnim.

Savremeni umetnik prezentuje i reprezentuje činjenicu da umetnost uvek nešto predstavlja, a *šta*, to skoro da i nije važno. Predstavljanje se na taj način *kontroliše*, mada se ne uobličava u suštinu ili identitet umetničkog dela. Umetnikov gest ostaje *otvorena* priča, otvorena za drugo ili, u protivnom, gubi artističku osobenost. Sam umetnik ne stvara ni konkretne ni apstraktne, ni adekvatne ni simulirajuće predstave/slike sveta, već vrši nesvrhovitu operaciju čistog reza nad svim vrstama slika/predstava. Klasična slika je bila (ili je izgledala kao) osobena *slika sveta*. Ali, u svojoj dubinskoj, ponornoj strukturi, ona je, i pored instrumentalineog i ideološkog vezivanja uz logos Sveta, ipak, podrivala tu svoju ulogu. Iako je bila samo slika slike sveta, iako je težila služenju, ona je u isti mah čeznula za podrivanjem, za incidentom, transgresijom, za bezočno-drugim. Zato je umetnost, bar ona *velika*, uvek bilo paradoksalno, nesvrhovito poistovećenje sa svrhovitošću sveta... Slika je po pravilu bila jedno *sa* i jedno *bez*. Čisti rez vlastite svrhovitosti-*bez*-svrhe (vlastog raskida sa praktičnim nalozima sveta) nikada nije bio sasvim čist. Ali, bez tog *bez*-čistog-reza, slika se ne bi pamtila ili obnavljala, rekontelstualizovala kao slika.

Instrumentalna vrednost bez konačnog cilja, bez onog intrinsičnog u sebi, nužno bi izgubila svoju vrednost, svoju *neprikosnovenost*. Pri tom, naravno, uvek je postojala, pa i danas postoji opasnost korupcije. Opasnost neprimerenog mešanja i zamenjivanja vrednosti. Nekada su se u umetnosti javljale fatalne fiksacije uz veliko „spolja“, fiksacije koje su umetnika *zaustavljale* na nepodnošljivom stupnju *služenja*. Ta fiksacija slike uz sliku sveta morala je da pravi „kompromise“ sa „spoljašnjom“ vladajućom, ideološkom hegemonojom, sa rutinskim i ritualnim predstavama sveta. Tako se umetnost uobličavala u konvenciju

koja je pasivno prihvatala i reprezentovala spoljašnje, običajno učvršćene oblike predstavljanja. Nasuprot ove stare, heteronomne prakse, modernost je nagovestila ekstazu samozakonitosti. Ona je, mada bez dovoljno uspeha, zagovarala razuličite strategije emancipacije, ili bar oslobađanja od najgrubljih oblika služenja. U stvari, modernost je verovala da umetnost može da se „očisti“ od prejake fiksacije uz logocentrički dominantnu, hegemonu sliku sveta i da je konačni cilj tog očišćenja apstraktna slika, tj. slika koja referira samo i samo na samu sebe. Pokazalo se da „čistina“ koja se dobija na kraju tog puta završava samo u dematerijalizaciji umetnosti i u konceptualnoj tautologiji. Tako onda imamo umetnosti koja je umetnost zato što se samoimenuje umetnošću... U krajnjoj konsekvenci imamo bezuslovno istinitu, ali i šuplju tautologiju: *umetnost je umetnost*. Pokazalo se da je *čistina* u umetnosti moguća, ali da nije dovoljna. Pokazalo se da je čistom rezu uvek potrebna neka vrsta dodira ili čak kompromisa sa heterogenim, sa ne-umetnošću, sa životom.

Beskompromisno sa životom

Postoje sklonosti u savremenoj umetnosti koje su spremne da ovu vrate starom dobrom instrumentalizmu, oveštalom služenju, skrivenim ili napadnim ideologama, institucionalnom podmićivanju. Zaista, možda savremena umetnost, iako sa rđavom savešću i na okolišan način, danas ipak prekomerno zapada u ideo-logo-centričku korupciju? Ali, kako je to moguće? Tako što umetnikovo samo-predstavljanje u polju aktuelnih globalnih kretanja razmenskih sloboda nije potpuno ili apsolutno (budući da Apsoluta *ni u kom pogledu* nema) osigurano od ponovnog pada u heteronomnu, instrumentalnu re-prezentaciju, u ideološko služenje? Kako da shvatimo savremene, prikrivene oblike *služenja*? Problem je u tome što ono *osobeno umetničko* u umetnosti nužno živi od komunikacije sa svime što je u životu ne-umetnost. Zato je pad u *služenje* van-umetničkim obzirima, nalozima i razlozima uvek i bio moguć, a često i fatalan. Iako čin predstavljanja u umetnosti treba da bude okrenut ili podvrgnut

vlastitoj kontroli, a ne uzimanju u *obzir* onoga što *predstavljanje predstavlja*, on, ipak, nikada ne podrazumeva *apsolutni* raskid sa transcendentnom, izvana, u realno-praktičnoj sferi usredištenom re-prezentacijom. Jer, to ne bi bio samo raskid s nečim spoljašnjim i ne-umetničkim nego i sa životno-drugim, s latentnom živom drugošću. Sa svetom života. Kad se u umetnosti dogodi čisti raskid s van-umetničkim (koji je, bez sumnje, na primeran način iskušan u apstraktnoj umetnosti), tada se dešava da samozakonitost umetnosti (ili: autonomija umetničkog dela) biva pre ili kasnije ispražnjena, ne samo životnim nego i svakim drugim sadržajem. Umetnost ne može sebi da dopusti *da služi*, ali, takođe, ona ne može ni da *raskine* komunikaciju sa životom. Već sama komunikacija je izvestan kompromis sa životom. Čak i onda kada ga umetnost bezobzirno ili bezočno kritikuje! Kompromis sa životom je beskompromisno nužan. Nužan je radi životnosti same umetnosti. Ali, on nije nužan ukoliko ima oblik *služenja*.

U umetnosti kompromis se postiže kroz njenu funkciju re-prezentovanja onog drugog-od-umetnosti, dakle, ne samo kroz osobeno artističko (samo)predstavljanje nego i kroz predstavljanje samog života i to, najčešće, po neprikosnovenom mitskom, religijskom, ideološkom, konvencionalnom modelu po kome život već sam sebe predstavlja. Zato je moguće reći da su samopredstavljanje umetnosti i predstavljanje drugog-od-umetnosti uvek bili u nužnoj i najčešće „nesrećnoj“ interakciji. U pred-modernoj umetnosti ova interakcija se zakonito zloupotrebljavala, naravno, u cilju potvrde dominirajućeg, hegemonog poretka. Danas smo u situaciji da je umetnost iskorakom iz slike, tj. otkrićem instalacije, performansa, kontekstualne umetnosti itd., učinila da predstavljanje drugog-od-umetnosti bude izmešteno, razobručeno, decentrirano, odnosno postavljeno s one strane klasičnih modela/uzora predstavljanja: mita, religije i ideologije. Ipak, umetnost se i dalje „interaktivno“ hrani drugim-od-umetnosti.

Na savremenoj sceni, slika (kao slika sveta) više nema privilegovanu, „carsku“ poziciju. Ona sada više nije „na prestolu“, jer nije re-prezentacija transcendentnih ili transcendentalnih predstava sveta. Ipak, time se mogućnost služenja i „slugeranjstva“

(Niče) nije u potpunosti ukinula. *Rizik* savremene artističke otvorenosti za predstavljanje, za (re)prezentaciju „svih“, bez „tabua“, dakle i „devijantnih“ životnih sadržaja, sastoji se u skrivenim mogućnostima obnove ideo-logo-centričkog *služenja*. To bi onda nio *višak* samosvojnog, autonomnog podaništva heteronomiji. Naime, uvek se postavlja pitanje o *višku*, kao da normalnog služenja ni nema. Otkrićem *ready-madea* otvorilo se polje umetnosti-izvan-slike u kojem nemamo više objektivaciju jedne subjektivne predstave/slike sveta već imamo prezentaciju fragmenata samoga sveta, ali prezentaciju koja, uz izvesnu artističku (konceptualnu itd.) *intervenciju*, ima značenje svojevrsne re-prezentacije, ponovnog, drugog postavljanja. Instalacije i performansi, dakle, ne raskidaju sa re-prezentacijom; oni, samo, *bolje* i *neposrednije*, ali ne i sasvim neposredno, predstavljaju/reprezentuju svet, odbijajući pri tom njegovu svrhovitost ili njegov identitet.

Kompromis između života i visoke kulture moguć je, samo, ukoliko se razlika između ta dva momenta održi, ako se pokaže da ti momenti nisu svodivi jedan na drugi, da ni autonomija (samozakonitost) ni heteronomija (drugozakonitost) nisu apsolutne strukture, već da žive od uzajamne napetosti. S idejom svođenja na neposrednost – a tu je po pravilu reč o svođenju umetnosti na život – odnos predstavljanja/reprezentacije se ukida. Ali pre ili kasnije pokazuje se da on biva ukinut u ime jedne utopije neposrednosti, tj. fikcionalnog i represivnog konstrukta neposrednosti. Ta neposrednost je dno koje je u stvari bezdan, koje samo neko vreme može da *simulira* svrhu-po-sebi umetnosti, s tim što razočaranja ubrzo pristižu... Umetnost naprosto nema svrhu, sem ako se njeno *bez* (iz kantovske sintagme *svrhovitost-bez-svrhe*) ne shvati kao nekakva viša svrha.

U svakom slučaju, re-prezentaciju u umetnosti nije moguće ukinuti, jer ona nema samo referencijalni, već ima i diferencijalni smisao. Ona je, naime, re-prezentacija drugog. Najzad, nju nije moguće ukinuti zato što bi se time ukinula i sama umetnost, a zatim, i zato što bi njeno navodno postavljanje ili stavljanje na mesto neposrednosti bilo moguće tek kao ideološka/logocentrička

bajka. Predstavljanje je neophodno da bi, preko njega, moglo da se dogodi i ono *nepredstavljivo*. A to nepredstavljivo nije nikakv apsolut, nije nedostižna tajna ili misterija umetnosti nego je diferencijalni efekat samog predstavljanja, ono drugo koje je, u stvari, treće jer se, kao takvo, pojavljuje u odnosu na standardne predstave prvog i drugog. Dakle, ono nepredstavljivo, neizračunljivo, nepredvidljivo u umetnosti je zapravo njen događaj, njeno stradanje i njeno nadživljavanje.

Okrutnost, scena i smrt

Na savremenoj artističkoj sceni ima previše toga što bi moglo da se nazove *neodređenim*, *slučajnim* i *proizvoljnim*. Ipak, u tome nema ničeg „strašnog“, jer i sama neodređenost stoji u funkciji oslobađanja od tradicionalne artističke rigidnosti u radu, ponašanju i vrednovanju. Međutim, preterana količina proizvoljnosti može u jednom trenutku da i sama postane rigidna. Ako je u nekim vremenima umetničkim prosekom gospodarila kruta konvencionalnost, danas, čini se, gospodarsku ulogu preuzima na sebe sloboda svedena na razobručeni individualizam ili razobručenu privatnost. I to je sada situacija u kojoj postaju aktuelne izvesne kontra-strategije. Reč je o pojmovima bliskim pojmu *okrutnosti*, kojeg u izoštrenom obliku prvi put nalazimo u delu Antonina Artoa. Zaista, pojam *okrutnosti* je danas od izuzetne važnosti za globalno, strateško usmerenje umetnosti. Bez obzira što je on pomalo zaboravljen, prekriven prašinom lagodne proizvoljnosti (Liotar bi rekao postmoderne *opuštenosti*), a u tim koordinatama se kreće većina onoga što se sada pojavljuje na sceni arta, ipak sam nalog *estetske okrutnosti* nije mogao da se potpuno potisne. Okrutnost je i dalje tu, na sceni, ako nikako drugačije onda kao ono što *nedostaje*. Filozof umetnosti je prinuđen da, bar u jednom trenutku, o svom predmetu razmišlja počev od značajnih konsekvenci ovog *nedostatka*, dakle, počev od samog *gubitka* okrutnosti. Zato, da bismo videli šta je tu uopšte izgubljeno neophodno je vratiti se Artou i njegovom „izvornom“ shvatanju *okrutnosti*.

Na prvom mestu je nepredstavljivo

U tekstu posvećenom Artou, *Pozorište okrutnosti i zatvaranje predstave*, Žak Derida (v. u knjizi *L'écriture et la*

différence, Seuil, Paris, 1967. god.) zastupa uverenje po kome Artoovo pozorište okrutnosti, u stvari, ne želi da bude *predstava* (kojom se predstavlja život) već život sâm. Pa ako to još uvek možemo da nazovemo (pozorišnom) *predstavom*, onda je to predstava nemogućeg, dakle, nepredstavljivog. Evo šta je tu ključno: ne može više biti reč o tričavim i bezvrednim anegdotama i slučajnostima života nego o onome što je u životu najvažnije, a to je upravo – *nepredstavljivo* (*l'irreprésentable*). Tu je, očigledno, reč o paradoksu. Postoji u životu nešto (a to je život sâm) što se, u stvari, ne da predstaviti. Kako je to moguće? To je moguće zato što je, po Deridi, "život nepredstavljiv izvor predstavljanja". Dakle, pozorište okrutnosti bi htelo da dopre do samog temelja predstavljanja i predstave, a rečeni "temelj" nije više nikakva metafizička, običajna, konvencionalna ili ideološka konstrukcija sveta, niti je konstrukcija nekog novog instrumentalizma, novog služenja "životu", nego je to ono što je u svim tim konstrukcijama u stvari izvorno, a to je – Nepredstavljivo. Po logici stvari, predstavljanje Nepredstavljivog je uvek negde iskrivljeno, izobličeno ili patološki uobličeno. Dakle, život sam, kakav nam je jedino dostupan, uvek je ono krivo-predstavljeno ili pred-nas-stavljeno-kao-nepredstavljivost-života.

Doskočiti tom krivom-predstavljanju je, izgleda, moguće samo u pozorištu, na sceni, a možda i u performansu, odnosno u umetnosti generalno uzev. Pošto je život uvek krivo predstavljen, umetnik nema zadatak da tu iskrivljenost ispravi, jer to bi bilo iluzorno, već samo i samo to da je još više ili dodatno iskrivi, ne bi li joj se koliko-toliko približio. To je lukavstvo kojim se služi umetnosti i koje njoj omogućuje da se više i bolje "približi" životu (životnoj neposrednosti), bolje od same nauke i filozofije. S druge strane, tamo gde je život na *navodno* izravan, pravi, adekvatan, obećan, fanatičan i "kompetentan" način predstavljen, tu onda više nema života "ni od korova"! I tu sad nastupa umetnik. Eto u čemu je čitava zavrzlama. Grci bi rekli: *peripetija*. U svakom slučaju, ovaj paradoks sastavni je deo artističke/scenske okrutnosti. Još bolje: nepredstavljivost je okrutnost br. 1. života. Jurimo kroz noć na čiju okrutnost ne smemo da zaboravimo. Pozorištu, a možda i

umetnosti generalno uzev, ne preostaje ništa drugo nego da sledi tu okrutnost i čak da je nadjača, uzdigne i unapredi.

Artoovo pozorište okrutnosti samo je jedan, mada bez sumnje reprezentativan, pokušaj umetnosti da se snađe pred neugodnom činjenicom da nam je život, u stvari, uvek krivo-predstavljen. Krivo-predstavljanje je sam osnov, temelj, načelo života. Zato je i samo *oponašanje* (*mimesis*) krivo predstavljanje čak i kada je "najtačnije moguće". Eto zašto je pozorište okrutnosti usmereno protiv oponašanja života. Jer, ne oponaša umetnost život, već pre bi se reklo obrnuto: život oponaša umetnost. Samo što to retko ko sem umetnika vidi. Naravno, niko nije toliko naivan da ne može da postavi pitanje: kako je uopšte moguće to da život oponaša umetnost? Nije li reč o preterivanju? Reći da život sledi estetiku – zar to ne bi bila ordinarna utopija?! Pored tolikuh drugih. A možda je to utopija već same prve slike, slike-koje-nema, one koja je iscrtana na samom dnu pećine Lasko?

Jedno je sigurno: da život sledi umetnost moguće je samo i samo ako se to *preokrenuto* oponašanje shvati kao oponašanje bez supstance i bez uzora (modela). Umetnost je, u svojim najboljim trenucima, izgledala kao najviši, optimalni, a možda i idealni, dakle, "nemogući" oblik života. Naravno, već u tome je bila sadržana njena okrutnost. A možda i oholost. Jer, ona je na idealan i, zapravo, *pritvoran* način dodirivala ili dodeljivala *nemoguće* ili *nepredstavljivo*. Klasična i naročito tragična umetnost je nemoguće nudila kao Uzor mogućem. Takva umetnost je morala da bude preokrenuti svet, svet razbijenih iluzija, ali, pri tom, ne i jednom za svagda ustanovljene Istine.

Dakle, mogući Svet i mogući Bog imali su uvek za uzor ono Nemoguće! Zato pozorište okrutnosti, kaže Derida, proteruje Boga (onog Svemoćnog) sa scene. Pri tom, samo proterivanje mnogo je okrutnije od jednostavnog proglašavanja Boga – mrtvim. Derida ne želi da u Artoovom postupku, u njegovom shvatanju okrutnosti učita bilo kakvu logiku destrukcije. Ne, on u tome rađe vidi samonikli dekonstruktivni čin. Dakle, čin koji otvara prostor *drugog*, a da, pri tom, ne zatvara ništa, ne ruši ništa. To je čin koji ne želi da jedne metafizičke konstrukte života zameni drugim,

"boljim". Ovaj ne-teološki ili post-teološki prostor koji se otvara u pozorištu okrutnosti u stvari je performativni čin koji proizvodi na sceni svoj efekat, dakle, predstavu kao ne-Boga, kao ono nepredstavljivo koje prekoračuje vlastitu iluziju, te, dakle, i samoga "Boga"… Arto nam je pokazao da scena sveta ne može da se prepusti nekoj sili iznad pozorišne ili artističke scene. To važi i za performans i za svaki drugi oblik arta. Savremena umetnost je odgovorna za nepredstavljivi svet u kojem živimo. A oni koji i dalje veruju u raj, na zemlji ili na nebu, po rečima jednog uglednog fizičara, danas su još samo ljudi *koji se boje mraka*.

Preokrenuti svet

Derida ne propušta priliku da u teološkom obeležju klasične scene učita njen *logocentrički* karakter. Reč je o sceni u kojoj dominira govor pred-stavljanja nečega drugog (ili: Prvog), nečeg izvan same scene. To drugo izvan scene uobličeno (standardizovano, klišetirano) je kroz predstave, slike sveta. Sam Svet br. 1. nikad nije u potpunosti sam, samoprisutan, samom-sebi-dovoljan. Njega uvek mora da dopuni neka slika, neka predstava Sveta. On traži predstavljanje kao dopunu zato što je i sam predstava-sveta. U izvesnom smislu, Šopenhauer je s pravom tvrdio da je *svet* (moja) *predstava*… Samo, umesto *moja* predstava, u ovom kontekstu podobnije je reći: *naša* predstava. Svet je predstava koju on (Svet) sam u sebi o sebi *pravi*. On je međudejstvo, preplet, interferencija razno-raznih oblika predstavljanja. Zato, čak i kad ga, unutar naivne svesti, shvatimo kao mesto usredišteno u Bogu, to je ipak samo svet u kojem je Bog *smešten*, a često i *stešnjen*, naravno, među drugim Bogovima, odnosno, u svetu božanske multikulturalnosti.

Zato je svaka re-prezentacija sveta samo deo jednog lanca predstavljanja koji se prekida zato da bi na nekom drugom mestu bio ponovo uspostavljen, prikopčan, "priheftan"… Što samo znači da *predstava* nikada nije usamljeni čin, suvereni, autentični gest. Ona nije ni puko ponavljanje nečega što je unapred, izvorno dato, dato izvan lanca predstavljanja. U transcendentoj osnovi

predstavljanja, rekli smo, uvek leži ili se krije ono – *nepredstavljivo*. Derida čak tvrdi da se ta *opšta struktura* u kojoj je svaka instanca (svako središte, centar, svaki Bog!) putem *predstavljanja* (*représentation*) povezana sa svim ostalima, naprosto, nikada nije menjala. Oblici usredištenja, likovi oličenog ili bezličnog boga, mogli su da se menjaju, ali sama struktura predstavljanja nikada i nikakvom "revolucijom" nije mogla biti srušena ili promenjena. "Sve revolucije su je održavale netaknutom, i čak su najčešće htele da je zaštite i obnove." Naravno, to što važi za revolucije, generalno uzev, važi i za revolucije u umetnosti. Ključna prepreka za to da se u umetnosti dogodi jedna istinska revolucija upravo je otelovljenja u toj zatvorenoj strukturi predstavljanja koja se, u modernom dobu, "revolicionira" tako što se u njoj *otpisuje* staro, pohabano, istroženo središte, da bi se našlo neko novo, sveobavezujuće ili univerzalno. Naravno, reč je o središtu čitavog lanca predstavljanja.

U svim tim preokretima na kraju samo "još jednom" trijumfuje logocentrizam, budući da biva potisnuta ona druga, diferencijalna, označiteljska scena predstavljanja. U samim rečima koje su, kako kaže Arto, "merilo naše nemoći" biva potisnuta scena. Vratiti scenu na scenu, to, najpre, znači ukinuti logocentričku tiraniju reči. Naravno, reč je u obliku *koncepta* i te kako moguća u umetnosti, ali pod uslovom da je i ona sama na sceni, da je sama scena, odnosno da je *otelovljeni* diskurs. Iz toga sledi da i samo prikazivanje, pred-stavljanje, prezentacija nema nikakvo sidrište u spoljašnjem referentu, već u scenskoj igri koja nije nikad zatvorena i koja, zapravo, pruža otpor *zatvaranju predstave*.

Ali, naravno, zatvaranje predstave je bilo klasični ideal. Ma koliko da se umetnost trudila da zatvori predstavu, da spusti zavesu, da dostigne punu prisutnost i samoprisutnost arta, da otelovi klasični ili moderni ideal, da "zaokruži smisao", svejedno, u njoj je uvek na delu bio i "određeni *izdajnički* odnos" (Derida). Izdaja je ili voljna ili nevoljna radnja. Krivica koja iz nje izbija je ili subjektivna ili objektivna. Nevernost Normi i Istom je vernost

sudbinskom izmicanju i nastupu *drugog*. Postoji neka nužnost, takoreći nešto sudnje u tom kontraciljnom, kontrasvrhovitom kretanju ili skretanju umetnosti.

Antonin Arto smatra da sleđenje ove nužnosti na neki način definiše samu *okrutnost.* Nju je savremena umetnost izgubila onda kada je izgubila dodir sa transcendentnom ili transcendentalnom Sudbinom (= normom, "izmom", neumoljivim nalogom, vladajućim kodom, konvencijom itd.). To je, po Liotaru, bilo post-moderno *olakšanje*. Ali, Arto nas upozorava da predstava, ukoliko je vraćena samoj sebi, ubuduće mora da u svojoj konkretnosti, na samoj sceni, nađe vlastitu sudbinu, fatalnost, nužnost. Tu sudbinu koju predstava preuzima na sebe Arto naziva *okrutnom*, artističkom *okrutnošću*. Ovaj sudbinski aspekt umetničkog događaja ne bi trebalo da važi samo za pozorišnu umetnost nego upravo za svaku! Ali, avaj! U umetnosti, naročito savremenoj, suviše često umesto okrutnosti imamo vladavinu proizvoljnost, prevrtljivost, neki put čak i opsenu prostote, u svakom slučaju vladavinu razno-raznih smicalica, sitnih lukavstava, konceptualnih ili kvazi-konceptualnih trikova. Kako se boriti protiv te *površnosti*? Kako se boriti protiv *izdaje* koja ne sledi logiku okrutnosti?

Jedan od ključnih razloga zašto su Artoove meditacije o pozorišnoj (a nama se čini i generalno uzev umetničkoj) sceni na sceni Sveta i danas aktuelne jeste to što savremenoj umetnosti upravo nedostaje koncept *okrutnosti*. A to je, bez sumnje, koncept koji proizlazi, koji može da proizađe jedino iz preokrenutog statusa same umetnosti, gde onda nije umetnost više data na sceni Sveta, već obrnuto – Svet je scena, slika, predstava koja je data u svojoj *okrutnoj istini* samo i samo na samoj sceni umetnosti! Nije više reč o tome da se umetničko delo pojavljuje u Svetu koji je *pripremljen* za njega. Naprotiv, danas je za umetničko delo od presudne važnosti to da svet *nije pripremljen* za njega. Ali, ova nepripremljenost sveta za umetnost u samom radu/delu ima značenje *preokretanja* svega onoga za šta nas je Svet *pripremio*. U izvesnom smislu, umetnost se uspostavlja kao *preokrenuti svet*. Pri tom, taj preokrenuti svet ne podrazumeva totalnu deformaciju, totalni raskid s onim što mu prethodi, kao, recimo, u slučaju

apstraktne umetnosti. Ne, savremena umetnost pristupa determinacijama Sveta (kao nekakvom *ready-madeu*) ne s ciljem da ih ukoloni, destruira, da, jednostavno, apstrahuje od njih, već da ih dekonstruiše, da razvlasti njihova očekivanja i, na prvom mestu, očekivanja u vezi sa umetnošću.

Nije samo Bog mrtav

Vidimo, dakle, da estetska *okrutnost* ne znači povratak bilo kakvom klasičnom modelu *determinizma*. Mada Arto upotrebljava i samu reč – *determinizam* – ipak kod njega je u opticaju *strukturalni* determinizam, dakle, determinizmu koji se uspostavlja na *drugoj/diferencijalnoj sceni*, čija označiteljska materijalnost i razastiranje u prostoru/vremenu je nešto sasvim drugo od onoga što se nudi na prvoj (referencijalnoj) sceni počev od determinizma zadate priče, fabule, intendiranog Sveta, prirode, života "kao takvog". Artistička okrutnosti računa sa scenom i ne sme da se kroji po modelu prirodnog determinizma, pa ni determinizima konvencija, običaja, navika, tj. naše "druge prirode". Ne, Artoov determinizam je odgovoran za samo stanje na sceni. U njemu postoji jedan etički momenat koji artističku okrutnost čini bliskom Kantovoj okrutnosti, odnosno njegovom shvatanju o *kauzalitetu slobode*. Sloboda, naprosto, nije nikakva proizvoljnost. Ona je zapravo okrutna. A sa njom je okrutna i umetnost. Umetnost je odgovorna za nužnost, za kauzalitet koji sama, u svojoj spontanosti/slobodi, u svojoj samodeterminisanosti otkriva i sledi. Zato umetnik ne može da bude *šeprtlja* (grč.- *idiotes*), pošto je šeprtljanje, u stvari, granični pojam umetnosti. Danas je svet umetnosti, često, bolećiv prema kvazi-artističkom šeprtljanju, bar isto toliko koliko je (do juče bio) bolećiv prema ponavljanju bez duha i daha, prema pohabanom i posrćućem tradicionalizmu svake boje.

Dakle, nije reč o tome da se scena ostavi zapuštenom, da se artističko pred-stavljanje prepusti onom najslučajnijem u slučaju, pustoj improvizaciji bez pravca ili "nadrealističkom empirizmu". Naprosto, druga/diferencijalna scena nije sama po sebi scena

nesvesnog. Ona je, pre, intervencija u nesvesnom. Ona je scena nesvesnog samo onda kada je to nesvesno pozadina jedne (referencijalne) svesti koja privileguje Svet br. 1. Savremena umetnost to više ne čini ili, bar, ne želi da čini. Na sceni koju preokreće u pravcu suvereno-artističke intervencije, umetnost teži *okrutnom osećanju nužnosti*. To je ujedno osećanje ne samo subjektivne nego i objektivne, javne odgovornosti pred nužnim i za nužno. Još jednom: okrutnost nije samo estetska, već je i etička kategorija (svojevrsna *odgovornost*). Savremeno umetničko delo ne beži od činjenice da ono predstavlja složenu interakciju, interferenciju najrazličitijih predstava. Ono je *odgovorno* za složenost, i to u isti mah na estetski i etički način. U ovom naizgled pasivnom kontekstu komandnu ulogu ima artistički aktivizam, tj. samo-postavljanje i samo-predstavljanje arta. To je predstava koja samu sebe otvara i zatvara, prekida i nastavlja… Predstava čija fascinacija zavisi, ponajpre, od nje same.

Mahinalna, nasumična sloboda ne može da fascinira, očara, opseni, već zato što njena "magija" nije obavezujuća, ne obavezuje dalje od jednog ništavnog, efemernog trenutka. Takva "magija", jednostavno, pada u ravan nesvesnog koje je lišeno odnosa, intervencije. Nasuprot tome artistička okrutnost je intervencija *usred* nesvesnog. Zato bi se moglo reći da je okrutnost svesno optiranje za ono najvažnije, najživotnije u datoj artisitičkoj situaciji da je optiranje u životu za život sam. A to u isti mah znači i za – smrt. Jer, samo ono što nadživljava smrt zaslužuje epitet najživotnijeg. To pravilo, bez sumnje, važi i u životu i u umetnosti. Ono najumetničkije ili najživotnije u umetnosti je Stvar koja nadživljava, ono se, dakle, graniči sa smrću i, u isti mah, razgraničava od šeprtljanja, od mahinalne slobode i nasumičnog determinizma. Evo kako to vidi Arto u svom *Prvom pismu o okrutnosti*: "Svest je ono što obavljanju svakog životnog čina nudi boju njegove krvi, njegovu okrutnu nijansu, pošto se podrazumeva da je život uvek nečija smrt".

Žak Derida s pravom nalazi kod Artoa simptome konceptualnog anti-humanizma. Reč je, naravno, o protivljenju onom humanizmu koji je naslednik mrtvog Boga i koji u tom

bezbroj pute ponavljanom gesti usmrćivanja Boga vidi vlastitu potvrdu: uskrsnuće naslednika, Čoveka. Tom humanizmu suviše se toga životnog, naprosto, protivi. Klevetanja, zbog otuđenja ili neautentičnosti, naravno, neće pomoći. Čovek-suveren, kralj ili car naprosto je mrtav, zajedno sa Bogom. Ali, on je mrtav tek što se popeo na presto… To zahteva svest o radikalnoj smrti. Nadživljavanje je moguće samo po cenu da ga prati jasna svest o smrt koja svoj pogrebni posao ne prekida, koja radi neumorno, koja se stalno ponavlja/obnavlja, i uvek iznova preti, naravno, onom najživotnijem u nadživljavanju, što donosi dramu razlike i, u sudnjoj instanci, tragičnost lišenu utehe, katarze. Nadživljavanje dakle imamo samo onda kada neko ili nešto umire. Zato je u umetnosti smrt neizbežna i kao pretnja i kao predmet za "obradu". Mada o samoj smrti nema bog zna šta da se kaže, mada je ona, zapravo, neizreciva, mada je "prisutna" jedino zbog radosti-nadživljavanja, svejedno, artističko nadživljavanje, je moguće samo ako opstaje u senci njene *pretnje*. Ukoliko savremena umetnost ipak želi da u sebi nađe *vlastitu* okrutnost, strogost ili nužnost, ona mora ponovo da otkrije to što je u životu opasno, što je pretnja, što je znak da nije samo mrtav Bog nego da su mrtvi i njegovi dvojnici… Okrutnost je izvorno uvek neka pobuna, otpor, odbijanje.

Privrženost okrutnom

Može li umetnost, u razdoblju svoje rasplinutosti, da ostane verna okrutnosti? Čak i u svojoj okrutnosti, umetnost je igra. Ona je to, uostalom, oduvek bila. Ma koliko da se, u isti mah, držala discipline, pravila, konvencija i šifri. Moglo bi se reći, čak, da je umetnost samo poreklo igre. Ili: izvorni sklop igre. Ipak, artistička igra, iako u sebi nosi ukinutu i sačuvanu dečiju igru, nikada nije mogla biti lišena truda. Štaviše, dopreti do cilja, telosa (ne i eshatona) artističke igre uvek je zahtevalo izvestan prekociljni, takoreći, *nemogući* trud! Neko bi rekao da je trud koji prekoračuje sam cilj uzaludno trošenje snage. Ali, ova prekociljnost ne dolazi samo otuda što je konačno ostvarenje cilja nemoguće, nego i otuda

što u stvaranju umetničkog dela uvek postoje *otpori*. Umetnost ih svojom pobunom čak i izaziva. Ono što je u igri su predstave, slike, vizuelni materijal, a sve to je uvek već prošlo kroz interakcije i interferencije koje umetnik nikad neće moći da *do kraja iskontroliše*. Trud nije nikada dovoljan. Pobuna nikada nije dovoljno dobro definisana. Ono što koristi igri uvek je u isti mah i ono što joj kvari.

Intersubjektivnost i interferencija predstava je to što uvek po pravilu nosi u sebi elemente otpora specifično artističkoj igri. Otuda je okrutnost u umetnosti efekat dvostrukog napora: da se savlada prekociljnost i da se iskontroliše (interaktivni, interferentni) lanac predstava. To može da se kaže i ovako: okrutnost je pokušaj da umetnik izađe na kraj sa igrom koja nije samo njegova i koja, često, pokušava da ga *izigra*. U savremenosti postoji *privid* da je umetnik slobodniji nego ikad! Ta "prekomerna" sloboda uvek je nešto što se potkupljuje, podmićuje, korumpira. Umetnik može u datim okolnostima da računa samo sa optimalnom slobodom. Mada i tu slobodu on mora uvek iznova da osvaja.

Korupcija vrednosti je svudprisutna. Ključni generatori korupcije su, kao i uvek, *opšti ekvivalenti* vrednosti: moć, politika, novac. Umetnik svoju okrutnu igru vodi na poprištu razobručene korupcije. One koja, sa svoje strane, želi da ga izigra, da njegovu okrutnost pripitomi, prilagodi ili, naprosto, ukine. Umetniku, čak i kada strada, preostaje užitak, neki put i ekstaza – borbe. Samo okruženje, naprotiv, nudi igru koja njega uvek nekako izigrava, gura u beznačajnost. Jedina kompenzacija koju umetnik u toj interakciji sa stradanjem i beznačajnošću ima jeste mogućnost nesputanog užitka. Užitak je, ponajpre, dat u samoj okrutnosti koja gospodari svojim objektom, iako sam objekt njoj sudbinski izmiče. Umetnik bi, dakle, hteo da izađe na kraj sa Igrom koja je, međutim, lišena kraja, koja nudi samo kraj-bez-kraja. Ta opasna igra je, možda, na kraju svih krajava, nešto što bismo mogli nazvati anti-igrom, igrom bez pravila, igrom koja ruši sva pravila, surovom igrom smrti ili tragičnog, igrom koja razjeda i samu igru… Jedino

je umetnik taj koji u sudnjoj, nevoljnoj instanci shvata da je u životu pravi opšti ekvivalent svih vrednosti u stvari sama – smrt.

Ono što okrutnost zahteva od umetnika, to je da bude uvek na izvoru, na početku, a to, u izvesnom smislu, znači i na kraju, u uzaludnom skladu s *krajnjim*. Ovaj "ekstremizam", koji cilja na početak i kraj, moguć je zato što se u njemu za opšti ekvivalent ili merilo svih vrednosti prihvata *rađanje/smrt*. I to je takođe vernost *okrutnosti*. Reč *okrutnost* naglašavamo zato što je ona, u razdoblju opuštenosti, izgubila svoje značenje. Živimo u svetu u kojem (po izveštaju Ujedninjenih Nacija) godišnje iz raznih razloga umire preko deset miliona dece… Okrutno je ne obraćati pažnju na okrutnost savremenog sveta. A sam svet to, pravo govoreći, ne čini. Zahtev da se bude veran etičkoj i estetskoj nužnosti koja proizlazi iz opozicije *život/smrt* u isti mah je zahtev da se ne zaboravi radikalnost egzistencijalne situacije danas, u razdoblju svekolikog zaborava.

A kao i svaka radikalnost, tako i ova današnja ogleda se u radikalnosti početka i radikalnosti kraja. S tim što je početak uvek već otpočeo i to otpočeo u nečemu drugom i što se kraj okončao takođe u nečemu drugom. Drugo je uvek na kraju svih ljudskih početaka. Time je ono dato i u samoj umetnosti, kao *načelo otvorenosti*. Živimo u *otvorenom* svetu ne samo za buduće nego i za prošlo. Jer, drugo je dato pre svakog početka. Ono je početak pre početka. Drugo je ono izvorno koje još uvek izvire, i u kojem nema kraja izviranju. Baš kao što je drugo dato i *na kraju* koji se nikad ne završava. Okruženi smo izmicanjem. Ono se pomera, premešta, de-teritorijalizuje, ali se nikad se ne okončava, nikad *do kraja*, pošto kraj može da bude samo ono *sasvim drugo*, dakle, *nepredstavljivo*. Život je mešavina predstavljivog i nepredstavaljivog, istog i sasvim drugog. Zato ni sa estetske ni sa etičke tačke gledišta u njemu, u bilo kom *pravcu* da se krene, nije moguće staviti definitivnu tačku. Umetnik to bolje zna od naučnika, čoveka zdravog razuma ili tradicionalnog filozofa. Ova nemogućnost života poistovećenog-sa-sobom, nemogućnost kako kao izvora tako i kao cilja, i kretanja, u umetnosti se doživljava, upravo, u liku onog najsurovijeg, što od nje traži da se bezobzirno

ili bezočno održi u nemogućem, u okrutnosti. Ovom vernošću sam artistički napor u stanju je da sebe učini okrutnim, ludim zakonom. A možda i ludim užitkom.

Mahinalna sloboda

Okrutnost savremenog umetničkog gesta predstavlja neku vrstu pročišćenja (katarze) s tim što, ovog puta, to pročišćenje ne bi ciljalo na afekte, već, pre, na mahinalnu, nehotičnu interferenciju predstava koje umetničko delo sabire u sebi. Okrutnost je intervencija u uvek razbarušenoj, hirovitoj, slučajem vođenoj slobodi. Cilj takve okrutnosti cilja na čišćenje scene, na dovođenje u čisto-estetsku ravan svih nedoličnih susreta, interferencija slika/predstava na njoj. Estetička okrutnost mora, dakle, da poradi na katarzi, na pročišćenju *u* samom estetskom odelovljenju. Najpre u njemu, pa tek, sekundarno, na afektima koji mogu, ali i ne moraju, da budu prisutni kod posmatrača.

Naravno, umetnost nas mora *doticati* da bi uopšte mogla imati *dejstvo* pročišćenja. Čistina samih oblika (formi) nije dovoljna, ukoliko ona ne stupa u *dodir* sa psihološkom situacijom (ili: suđenjem) posmatrača. Ali, već sam taj dodir govori nam da posmatrač nije pasivni subjekt *vis-à-vis* dela, već da je njegova pozicija, na neki način, interaktivna ili, što se svodi na isto, da je *aktivna*. Posmatrač interiorizuje dejstvo pročišćenja. On estetskoj katarzi nudi njeno vlastito značenje neizbežnog subjekt-objekt prepleta. S tim što ta interakcija posmatrača i dela ne može da se svede na puku "igricu" ili "igrariju". Ona tada ne bi imala efekat pročišćenja. Pa ni okrutnosti. Ako je u klasičnoj umetnosti interaktivni odnos dela i posmatrača patio od nametnute discipline, konvecija i vladajuće ideologije, u savremenoj umetnosti se, naprotiv, dešavalo (možda takođe iz ideoloških razloga) da je taj odnos podložan *mahinalnoj* slobodi. I u jednom i u drugom slučaju gubi se dodir sa estetskim sudom koji ima značenje pročišćenja. Danas je bez sumnje veoma naglašen interaktivni karakter artističke igre koji nije u stanju da nadraste nasumični ili mahinalni koncept slobode u kojoj se estetska igra odvija.

Interaktivnost je uvek bila i ostala neophodna, ali ne kao spoljašnja prisila, niti kao neobavezna igrica/zanimacija za dokone ljude. Nije dovoljno posmatrača "uvući" u igru da bi on postao "saučesnik u stvaralaštvu" i da bi se, time, umetnost "opredmetila u stvarnosti" ili "u životu". Interakcija mora da u sebi otelovi napetost između okrutnosti (strogosti) jednog dela i njegove pročišćujuće uloge. Prava umetnost nas *izvodi na čistinu*. Ili, bar, dovodi u dodir sa čistinom. Oslobađa nas zaostalih i pretičućih slika koje truju naše viđenje, koje ga čine neodrživim i haotičnim. Umetnost je presecanje haosa, rekli bi s pravom Delez i Gatari. Pri tom, ona nije bilo kakvo presecanje. Ona vlastite međukulturalne i interkulturalne preseke i spojeve ne posmatra kao džak u kojem ima mesta za "sve", pa čak i za najprotivurečnije stvari i strategije, za uzajamne negacije i destrukcije. Okrutnost umetnosti ne teži proizvođenju polemosa. Ona nije potvrda polemocentričkog usredištenja, već je, pre, *neutralizacija* viška onih napetosti koje rađaju višak tragičnog.

Estetske interferencije, ukoliko ostaju u granicama haosa, zanimacije i igrice, mogu da budu zabavne i vesele: vašar za decu i odrasle. Ali one ne mogu da se konstituišu kao stroga umetnost, jer ova se nikad ne svodi na olako presecanje haosa. Bez okrutnosti umetnost se, pre ili kasnije, rastvara u haosu, postaje *uzaludna* igra s haosom. U razdoblju determinizma imali smo igru sa sudbinom. Ta igra je bila tragična, jer je uvek završavala nečijom smrću. Danas, umesto fatalnog imamo slučaj. I opuštenost. Imamo igre slučaja u carstvu skoro potpune indeterminisanosti. Kao da je sloboda svodiva na indeterminisanost. Na Haos. Jedno je sigurno. Umetnik prepušta filozofu da razmišlja o tome u kojoj meri je Svet determinisan, a u kojoj je indeterminisan. Njega se ta Stvar ne tiče, ali ga se tiče činjenica da njegov vlastiti (artistički) sud može da bude izvor okrutne nužnosti. Te nužnosti svakako ne bi bilo da se ne pojavljuje u polje umetničke samozakonitosti (auto-nomije).

Tu gde umetnost biva prepuštena mahinalnoj slobodi, gde ona gubi svoju okrutnost (strogost), gde imamo, samo, slučajne sudare i preklapanja razno-raznih slika, predstava, fantazmi koje ne nude nikakvo pročišćenje, tu onda imamo jednu protiv-umetnost

koja preti ne samo da u savremenosti uzurpira ulogu arta, već i da je poništi. Time bi se poništila i razlika između umetnosti i drugih modusa kulture. Tamo gde nema suda i osude koja potiče od okrutnosti, tu više nema razlike između bilo kojih kulturnih artefakata. Ta situacija pomalo liči na noć u kojoj su sve krave crne!

Bez boje krvi

U savremenoj umetnosti *okrutnost* je – ako je uopšte ima – najznačajniji oblik estetske intervencije. Ona nije slučajna, stihijna, spontana, niti je sama igra prirodnim elementima; nije prepuštanje prirodnoj (= *već gotovim* stvarima primerenoj) determinaciji, jer na tom fonu tek nastaje rečena intervencija. Ali, ona nije ni efekat nekakve spoljašnje pred-određenosti, sudbine, fatuma. Okrutnost bi, tu, morala da sama proizvede ili, kantovski rečeno, morala bi da može da sama proizvede sopstvenu nužnost. Zato u savremenoj umetnosti okrutnost nije Tragična. Živimo u razdoblju "ljudskih prava" i "sloboda", gde prst sudbine može da bude samo slučaj ili učinak igre-slučaja. Sudbina je postala slučajnost i, prema tome, zapala je u sferu banalnog. Tragično se u takvom svetu pojavljuje pod znacima navoda, dakle, kao komično, smešno zlo, uzgredna (kolateralna) šteta. Tu, u stvari, imamo doba opšte zamenljivosti, zanemarljivosti i beznačajnosti. U tom dobu je na prvom mestu zaboravljena – smrt. Ako se u njemu živi drama, ona se živi bez tragičnosti. Smrt je nalik na zrelu trešnju koja pada s grane… Sutra će, naravno, da izraste druga. Ovo doba beznačajnosti danas obuhvata, prožima, nosi i samu umetnost… ali, srećom, ne *do kraja*. Jer, savremena umetnost pruža otpor beznačajnosti, čak i vlastitoj. Ona se, protiv beznačajnosti, bori upravo insistiranjem na okrutnosti. Ali to nije povratak fatalizmu klasične tragedije. Jer taj fatalizam je iscrpeo svoje energije.

U klasičnoj tragediji postojao je jedan modus nužnosti koji nije zavisio od bilo kakve konstitutivne datosti, određenosti, već od samog sebe: *Fatum*. Ta nužnost *morala* je biti nužna zato što je bila apsolutno, fatalno nužna, a ne zbog nekog spoljašnjeg,

kontingentnog razloga. Naprosto, tragična nužnost je ona koja distribuira sve razloge, pa onda i razloge za život i smrt. Ali, u Tragičnom, život je varljivo obećanje, a smrt ono na čemu počiva fatalnost. Tragično je uvek bilo vezano uz neko zbivanje ili događanje čija krajnja posledica je morala biti – *smrt*. I to je onda bila nužnost *nad* nužnostima. Gete je tvrdio da tragično počiva na "jednoj nepomirljivoj suprotnosti". Pre ili kasnije, dogodiće se poraz jedne strane! Događaj-poraza uzrok je tragičnog. Pre ili kasnije, to pogađa svakog i sve, a dokaz je u tome što pogađa i one na vrhu, one najviše: kraljeve i suverene. Zato je tragičnost, ujedno, pad s visine. Poraz doživljen unutar *nepomirljive suprotnosti*. Naravno, nije reč o bilo kakvom porazu, već o krajnjem, egzistencijalnom, porazu sa smrtnim posledicama.

Nekome može da se čini da mi i dalje živimo u okrutnom vremenu, pa ipak, to je vreme u kojem je iščezla tragičnost. Ili se, bar, prilično deformisala. To je vreme u kojem nepomirljiva protivurečnost nema fatalne/mitske razmere. Umire se lako. Što ne znači da nepomirljivih protivurečnosti nema nego samo znači da se one formiraju mahinalno, a ne sudbinski. Okrutnost tog vremena nije vezana uz apsolutni determnizam ili sudbinu, već uz pomenutu igru slučaja. Tragedija je srozana na incident i kolateralnu štetu jedne pomirljive slobode koja nezaustavljivo gura napred… Da li to znači da je i sama životna drama, ukoliko je još ima, ukoliko nije postala obična bljutavost, izgubila ne samo tragičnost nego i okrutnost? Da su okrutne protivurečnosti, počev od tzv. *klasne borbe*, u ovom post-tragičnom, post-komunističkom, post-modernom dobu, postale slučajni, mahinalni, sitni incidenti i nevolje koje nisu nikakvim fatumom pred-određene, pa zato na njih ni ne treba obraćati pažnju, u dobu opšte razmenljivosti i zamenljivosti svih vrednost? Tragično je, danas, u najboljem slučaju uzgredna šteta, kolateralna greška unutar globalne produkcije sreće i opšteg (razmenskog) zadovoljenja…

U tu ideološku bajku savremeni umetnik, dostojan tog imena, jednostavno ne može da poveruje. Ono što je danas, u razdoblju liberalnog zaborava smrti, ostalo od moguće tragičnosti, to je bez sumnje, njegovo nasleđe. A u tom nasleđuje su nam, ipak,

ostavljene i nepomirljive protivurečnosti/suprotnosti. Među njima je na prvom mestu suprotnost između života i smrt, koju nećemo moći da zaboravimo. Zato kraj tragičnog (ili: tregedije) ne znači, svakakvo, i kraj nepomirljive protivurečnosti između života i smrti. Ovo poslednje (= smrt) uslov je mogućnosti prvog (života). Pri tom, ne važi i obrnuto. Jer smrt uvek može i da se potisne u mrak, da se banalizuje ili zaboravi.

U *Prvom pismu o okrutnosti* Arto tvrdi da je svesno (a ne nesvesno) "ono što obavljanju svakog životnog čina nudi njegovu boju krvi, njegovu okrutnu nijansu, budući da se podrazumeva da je život uvek nečija smrt." A smrt je vrhunac nepredstavljivog. Arto, očigledno, veruje da je svaki logocentrizam u najboljem slučaju *prikriveni* polemocentrizam, pošto u njemu jedan svesni momenat poravnava nabore egzistencije, pomiruje svaku suprotnost/protivurečnost i, pre svega, onu između života i smrti. Mi ne možemo pobeći od polemocentrizma, *ako* protiv njega krenemo s oružjem, ako želimo da ga granatiramo, miniramo i destruiramo, dijalektički ili ne. Bez sumnje, negacije su često razložne i, dakle, *umirujuće*, odnosno, *nimalo tragične* pojave. Ali i takve, one su samo *potvrda* polemocentrizma (njim samim), tj. potvrda potisnute tragičnosti. Zaborav smrti je zaborav tragičnosti. Pa ipak, smrt ne može da se zaboravi. Ona "postaje" tragična ako ne pre, onda bar u pet do dvanaest. Artistička okrutnost upravo računa s ovih "pet do dvanaest"! Čovek je jedino bivstvujuće koje je svesno svoje smrti. I pri tom, ono smrt ne može da neutrališe, poravna. Ne *do kraja*. A to, takođe, ima značenje okrutnosti. Svaki trenutak naše egzistencije je okrutan. Pa je zato i umetnost, koja dodiruje sve trenutke, u izvesnom smislu hiper okrutna. Njena okrutnost interferira sa okrutnošću same egzistencije. Zato, okrutnost umetnosti i egzistencije nužno koincidiraju i to u jednom pojmu *nužnosti* koji ima dvostruko lice… Bez ove dvolične – u isti mah egzistencijalne i artističke – nužnosti, umetnost ne bi dopirala do vlastite sudbine, bila bi prepuštena zamagljenoj svesti, zamračenoj sceni, tuđoj predstavi ili otuđenoj slici.

Tajno kretanje koje deli

Tragično je, bez sumnje, arhaična, provobitna artikulacija nužnosti (ili: fatalnosti), s tim što se u njoj, u isti mah, čuva sećanje na prvobitnu okrutnost artističkog poziva. Arto, bez sumnje, želi da nas na to podseti. "Postoji u duhu jedno tajno kretanje koje deli", kaže on. Reč je, svakako, o nasleđu tragičnog, dakle, opasnog, smrtonosnog i u fatalnoj instanci možda jedino-životnog, onog jedinog što *nadživljava*?! To što je u umetnosti diktat okrutnosti, to nije nipošto nekakva forma, puna ili prazna – uvek se, pre ili kasnije, pokazuje da je forma prazna ili šuplja – već je kretanje koje deli, čak i onda kad bi htelo da sastavlja, da zauvek sastavi formu i sadržaj. Cilj okrutnosti nije zaborav smrti u jednoj nužnosti koja je "iznad svega". Njen cilj bi morao biti nešto sasvim suprotno od puke igrice sa razobručenim "elementima" života, od puke razonode ili puke razmetljivosti. U stvari, okrutnost je protivnik svega "pukog"…

Okrutnost je briga za ono sudnje, za smrt koja dolazi iz budućnosti, koja je determinacija iz budućeg. Zato uvek postoji razmak i dinamika između nje i onoga što jeste, onog "pukog". Smrt je, uvek, skrivena, suptilna intervencija u našim životima, ali ona je intervencija zahvaljujući nama samima. Jer čovek se, a sa nime i sam umetnik, određuje prema tom Ništa koje ga u sudnjoj instanci ništi. Determinacija je tu u izvesnom *smislu* preokrenuta, preusmerena. U sudnjoj instanci, smrt je sudbina, ali sudbina na koju pristajemo, jer nam, u većini slučajeva, ništa drugo i ne ostaje. Ta determinacija iz budućnosti se pred umetnika postavlja u elementu nepomirljive protivurečnosti između života i smrti. Videli smo, reč je o protivurečnosti koja se ničim ne da *neutralisati*. Umetnik niti može niti želi da izmišlja pomirenje protivurečja. On želi, samo, da "publiku" okrutno pripremi za tragično ili, što se svodi na isto, da je pripremi za determinaciju iz budućnosti. Za pročišćenje.

Dakle, umetnik nije *izravno* na strani života. Čak i njegovo najveće moguće približavanje životu, njegovi *ready made* gestovi,

nužno su izvesna re-kontekstualizacija, pomak na drugo mesto ili mesto drugog. Biti izravno na strani života, to je dobar način da se sam *nepredstavljivi* život izgubi. Ako nikako drugačuje, onda u banalnosti, opštosti i beznačajnosti. Ali, život je uvek i saodnos života i smrti, a to znači da je determinisan iz "moje" budućnosti, da je determinisan granicom i da je odgovornost pred granicom i nemogućim. Da nije bezobalan. Umetnost nije ekonomija predstavljanja kojom rukovodi Isto. Svaki njen gest suočava se sa nepredstavljivim. Ako je život "nepredstavljiv izvor predstavljanja", kako kaže Derida, on je to zato što nikad nije sam, zato što nikad ne ide bez smrti, pa, naravno, i kada je to budućnost koja je zaboravljena. Možda je zaborav smrti uslov *sine qua non* savremenog života, ali umetnik ne može da pristane na to da beskrvni, pripitomljeni, bezbedni, tj. dobro funkcionalizovani ili instrumentalizovani život bude ono *jedino vredno* što bi, onda, u umetnosti moralo da se re-prezentuje, otprilike po modelu: jedan prema jedan. Umetniku je potpuno jasno da u ovom srećnom pozitivizmu uvek ima nečega nedovoljnog, nečega što i samom živom, drhtavom životu okrutno izmiče. A vrhunac svakog izmicanja je, bez sumnje, upisan u samoj determinaciju iz budućnosti. S tim što nju obeležava i klasični paradoks: dok smo mi tu, ona nije; i obrnuto: kad je ona tu, mi više nismo…

Smrt je uvek povezana sa čovekovom delatnošću, kretanjem, percepcijom, odlučivanjem, to jest sa moćima *nad* smrću. Ona ipak determiniše te nad-moći. Determiniše ih i spolja i iznutra. Umetnik preuzima ili pozajmljuje njenu okrutnost kao u isti mah spoljašnju i unutrašnju. Mada postoji pre čoveka i umetnika, pre njihovog delovanja, smrt se nikada *ne pojavljuje*, nikad nije data kao nešto po sebi bivstvujuće ili kao puki preobražaj jednog bivstvujućeg u drugo. Zato životinje ne umiru. Umiru samo bića koja imaju odnos prema smrti. Smrt se čoveku pojavljuje uvek na istorijski način, obeležena različitim oblicima nadživljavanja, nad-života. Ili se ne pojavljuje, biva "zaboravljena", samo što je i to neki oblik nadživljavanja, neka vrsta kontrole. Umetniku svaka kontrola koja se uspostavlja kao svirka na jednoj žici ubrzo postaje nezanimljiva. Jer tu nedostaje ono "tajno kretanje koje deli", o kojem govori

Arto. To je, bez sumnje, kretanje koje povlači krivudavu, interaktivnu liniju između života i smrti. Zato umetnički gest s pravom može da se definiše i kao presecanje haosa. Mada, kao i svaka definicija, i ta nije sasvim dovoljna, ne zaključuje priču.

Odgovornost za rascep

Videli smo: smrt je, *između ostalog*, determinacija iz budućnosti. Ona je *deo vremena*, šta god da taj izraz znači. U stvari, smrt je jednom nogom u vremeno, drugom izvan. Ona nije samo spoljašnja granica/smetnja za artističku i svaku drugu samovolju. Ona je *i* unutrašnja determinacija, dakle, određenje volje koja utiče na događanje. Ali, svakako, smrt nije bilo kakva, nije obična determinacija. Njena neobičnost se ogleda u tome što je uvek u budućem vremenu. Pa ipak, ta apodiktičnost smrti (iz budućnosti) je ireverzibilna, sudbonosna i neumoljiva, baš kao što je u krajnjoj instanci i vreme ireverzibilno… Kao pretnja ireverzibilnim nestankom, smrt pokreće volju i čini je na jedan elementarno-egzistencijalan način okrutnom, bezočnom. Tu onda treba tražiti i poreklo atrističke okritnosti. Ili bezočnosti.

Ako je nešto nužno u umetnosti, na platnu, u instaliranim objektima ili na sceni, onda to nije tako zbog determinacija iz postojećeg, iz bivstvujućeg, već zbog deterninacije koja još-nije-data, ali je strogo-zadata u budućnosti, ispred nas, dakle, zbog smrti koja ono bivstvujuće pomera, gura ka sudbini, čini fatlnim. Bez smrti ne bi bilo sudbine, a to znači ne samo da ne bi bilo tragičnog nego ne bi bilo ni artisitičke nužnosti. Smrt je utopija (*topos* kojeg nema) nad svim utopijama. Bloh bi, u tom smislu rekao: jedno još-ne-Ništa. Ovo još-ne je jedini prostor/vreme koje nam preostaje. Umetnost uvek na svoj način interiorizuje okrutnu *neprisutnost* smrti. Ona to uvek čini iz nekog svog, osobenog ugla. Jer, nema svevidećeg oka u umetnosti. Ali ima predodređene smrti i sudbine. Ima fatalnosti koja je upisana u sam umetnikov gest, u njegovo vreme, njegov trenutak. Bez smrti, koja pre ili kasnije egzistenciju čini okamenjenom, okrutnost ne bi imala nikakvog smisla. Ne bi čak ni postojala. Bez artističke intervencije koja vrši

krivudavu deobu između života i smrti ni sama *drama* smrti ne bi postojala. A ako ne bi postojala drama smrti, onda, u izvesnom smislu, ne bi postojala ni sama smrt. Ne bismo za nju znali. Ili bi brzo zaboravili na nju, recimo, ispijajući časicu rakije… Dakle, ukoliko nije estetska "kategorija", smrt u tom slučaju, pravo govoreći, ne bi bila ništa. Ili bi bilo Ništa koje nije ništa. Sve ono što je estetski nužno, a to znači *živo*, postoji u senci bliskog ili dalekog susreta sa Smrću. Tek posredstvom ovog posredovanja postaje moguća i blizina života u artu, postaje moguć život kao estetska "kategorija", dakle, život koji nije instrumentalizovan za nešto drugo nego je, pre, artistička dekonstrukcija služenja: uspostavljanje jedne nove scene.

Arto je s pravom bio protivnik kulture koja bi bila odvojena od života i sazdana isključivo od diskursa. A to onda nije "ova" ili "ona" kultura, već kultura generalno uzev, što, u izvesnom smislu, znači Zapadna! U njoj je suviše dugo važilo pravilo: jedno je misliti, a drugo – biti. Jedno je materijalizam, drugo je idealizam. U stvari, to je bio ključni rascep u svekolikoj kulturi, rascep koji, po Artou, na svoj način postaje "faktor smrti". Ipak, nije reč o tome da u našim životima nikakvog rascepa nema, niti sme biti. Reč je "samo" o tome da rascep ne sme da se stavi na pogrešno mesto. Pri tom, naravno, umetnost *ne zna*, pogotovu ne zna unapred, *a priori*, gde je pravo mesto rascepa. Linija koja razdvaja život i smrt nikada nije unapred *povučena*, mada to ne izgleda tako kada se kaže da je smrt determinacija iz budućnosti. Rascep je taj koji nam pristiže kao fatum, ali on nam pristiže u obiku linije koju *povlači* umetnik i koja je, u isti mah, Stvar njegove slobode. Dakle, ne samovolje nego slobode, i onoga što je Stvar (artističkog) kauzaliteta-slobode, kauzaliteta iz slobode, dakle, iz budućnosti, iz preuzete odgovornosti za smrt. Umetnik je odgovoran za rascep, za *artikulaciju* protivurečnosti, čak i kada ove izgledaju kao okamenjene, postvarene istorijske sile nad ljudima.

Umetnost mora da se posmatra kao *intervencija* unutar "nepomirljivih suprotnosti", dakle, *unutar* drame (dakle: komedije!) života. Ona se na tom mestu javlja kao intervencija bez obzira što je, pri tom, upitno: šta tu uopšte i ima da se interveniše?!

Šta, kad je reč o *nepomirljivom*? Šta, kad je nepomirljivost već sama po sebi okrutna?! Ne znači li to da artistička intervencija, u stvari, samo otkriva rupu na saksiji? Bez sumnje, *ne*. Ona nepomirljivosti uvek nešto dodaje: odgovornost, artikulaciju, smisao. Okamenjenost time prestaje da bude okamenjena. Zato je artistička intervencija *dodatno* ili na *drugi način* okrutna. U svakom slučaju, to nije intervencija koja se bezrezervno prepušta spoljašnjem kauzalitetu tzv. *života*. Kada se Arto distancira od umetnosti koja se distancira od života, on time ne zagovara povratak instrumentalizmu ili služenju. Naprotiv. Artistička okrutnost, kako je on shvata, ovakvu vrstu obrta od slobode ka služenju, jednostavno, ne dopušta. Umetnik nije determinisan životom, on je "samo" okrutno-odgovoran pred životom. I ta je odgovornost *specifično umetnička*.

Artist nosi u sebi i sa sobom svoje životno poreklo. Ali to poreklo ne zapoveda umetnosti, već ona zapoveda njemu. Jer, umetnost je simbolički kauzalitet koji zapoveda samim kauzalitetom života ili, u protivnom, nije umetnost. Ako ona diktira svoje naloge čoveku-umetniku, to, ipak, ne znači da je on kao čovek naprosto nula, da nije ništa. Ne, čovek-umetnik je slobodan-za-umetnost, on njoj slobodno (= rasterećeno) pristupa i zato je za nju i za njene naloge – odgovoran. Bez obzira što mu umetnost uvek nekako izmiče i, zatim, iz te pozicije *izmaka* njime zapoveda, čovek nju ipak sustiže, samo – avaj! – nikad do Kraja, nikada na samom "kraju tunela". To je, možda, najvažniji aspekt okrutnosti na relaciji između umetnosti i umetnika. Okrutnost je ono najfatalnije u toj relaciji. Da li to mora da se imenuje kao – rascep? Rascep koji je u isti mah životna drama/tragedija i artistička nit, simbolički lanac za kojeg se drži *pravi* umetnik da ne bi potonuo u bedu dosade i otrcanosti, dosetki i proizvoljnosti, glupe zanimacije i razbibrige. Da ne bi bio *šeprtlja* (*idiotes*).

Pravi umetnik – ako takvog ima – ne želi da razreši ili primiri nepomirljivu suprotnost, rascep koji je uvek tu, koji preseca *prisustnost*, čime god da je ona kolonizovana. Ono što umetnik može da učini, jeste to da postupa još okrutnije od okrutnosti samog rascepa. Ponajčešće, on teži da okrutnosti (ili rascepu)

ponudi neiskrivljeno (ne-ideološko), dakle, *čisto* tumačenje, želi da okrutnost podvrgne pročišćenju, katarzi, te da je, tako čistu, izvede na scenu. Grubo rečeno, okrutnost je fatalna sprega života i smrti, dobra i zla. A umetnost mora da bude još fatalnija! Pri tom, naravno, umetnik nije filozof. On ne odlučuje o tome šta je Prvo. On samo preuzima odgovornost za proces artističke predstave (predstavljanja, uobličanja) životnih rascepa, poderotina, nepomirljivosti i nemirenja. Taj proces ne označava kraj (ili: zatvaranje) predstave, već pre njenu beskonačnost ili večitu odgodu. Tek umetnost, shvaćena kao odgoda i nedostatak, kao uvek-nešto-drugo, a ne dovršeno delo ili "remek delo" (čiji je Arto bio izričiti protivnik), može da bude u stalnom dosluhu sa životom, s onim što je u njemu najživotnije, s dramom dobra i zla. Ili, što je isto, sa okrutnom komedijom života-i-smrti.

Prethodno samoubistvo

Arto je rado upotrebljavao *metaforu* samoubistva. Drugim rečima, govorio je o *prethodnom samoubistvu*. Da bih bio umetnik moram prethodno da se ubijem. Reč je, naravno, o simboličkom samoubistvu, čiji cilj nije destrukcija, nihilizam ili *čisto ništa* nego je re-konstitucija u ključu *drugog*. Bar onima koji, u jednom trenutku, počinju da se bave filozofijom to ne može da bude strano. Potrebno je "ubiti" u sebi čoveka-zdravog-razuma ili čoveka glupih/svakodnevnih misaonih navika, da bi prva "lekcija" iz filozofije uopšte i bila dostupna. I sam umetnik je na svoj način pred tim "ispitom". Reč je o stupanju u jedno drugo, pa ipak afirmativno polje, polje konceptualnog i vizuelnog života. Simboličko samoubistvo je neophodno da bi čovek otpočeo jedan drugi, umetnički život. Zato Arto govori o nečemu što liči na spontanu dekonstrukciju kojoj ne pada na pamet da smrt proglasi *konačnim* ciljem estetičke okrutnosti. "Ja pomoću samoubistva uvodim svoj nacrt u prirodu, po prvi put dajem svarima oblik vlastite volje", kaže Arto.

Nije dovoljno simboličko ubistvo oca, potrebno je i simboličko *samoubistvo* da bi se moglo biti umetnik (ili:

odmetnik). U najvećoj blizini umetnosti bićemo tek onda kad se (simbolički) udaljimo od svega, i na prvom mestu od nas samih. Ako neko želi da bude umetnik, onda on ne sme nipošto "biti svoj". Potrebno je radikalno distanciranje od svega "svog", pa ako treba i od sopstvenih *organa*! Eto zašto Arto insistira na *telu bez organa*. Ostaje nam da samu umetnost zamislimo kao to telo bez organa i organizacije, bez središta i funkcije, kao suverenost koja nam ne daje ništa svoje a da prethodno od nas ne uzme *sve*… a to znači i nas same, pa zatim i samu konvenciju tog "mi"/"nas". Eto to je krajnje značenje *prethodnog samoubistva*. Za samu umetnost važi isto to što važi i za Artoa kad kaže: *samoubili SU me* (*ON m'a suicidé*). Umetnost nastaje iz svog pepela, uvodeći "po prvi put" svoj nacrt u prirodu ili, što se svodi na isto, u odnos života i smrti, u tu *nepomirljivu protivurečnost*.

Putem simboličkog samubistva umetnik nužno raskida s prethodnim determinizmom, uvodeći u igru neki novi, "svoj"… naravno, ako ne želi da dođe do *nule* (što je put koji je u umetnosti na više načina iskušan). U svakom slučaju, raskid s prethodnim determinizmom mora da bude radikalan, sveobuhvatan, svudprisutan. Ako je umetnik, ipak, u jednom trenutku iz nekih razloga *prinuđen* da se vrati svom prirodnom životu, svom socijalno i psihološki determinisanom *ja*, on onda, ubrzo, prestaje da bude umetnik i opet postaje svoje *staro ja*, svoja artistička zabluda. Ipak, većina umetnika pravi kompromis između artističkog "sve" i prirodnog "ništa". A to je moguće zato što prethodno samoubistvo ima simbolički smisao, baš kao i (frojdovsko) ubistvo oca. Taj simbolički status podrazumeva izvestan pakt između života i umetnosti, pakt koji uvek može i da se razvrgne i, naravno, ponovo uspostavi. Ipak, bez prethodnog samoubistva ne samo nastanak nego i nastavak simboličkog trajanja umetnosti ne bi bio moguć. Umetnik hoda mrtav svetom i tu i tamo se pred drugima pojavljuje kao živ čovek, ali uvek na kratko, ako je umetnik, ako nije zaboravio ili prodao svoju umetnost. Pri tom, naravno, simbolički preplet samoubijenog i živog je moguć. Zato ono što od (nepredstavljivog) života prođe u umetnost i umetnikov život – a mi nikad unapred ne znamo šta je

to – ovoga može da učini hiper-životnim, bez obzira što je sa stanovišta prethodnog samoubistva, on već mrtav.

Bar na prvi pogled, reklo bi se da prethodno samoubistvo, tj. konstituisanje simboličkog polja umetnosti protivureči ideji o umetnosti koja *ne želi* da pobegne od života, koja želi da se životu vrati. Ali to nije tačno. Iz svega što smo rekli, vidljivo je da funkcija prethodnog samoubistva nema značenje destrukcije. Njom se ništa ne uništava. To je simbolička funkcija. Ta funkcija cilja, samo, na otključavanje, otkopčavanje, otvaranje, iniciranje simboličkog kretanja umetnosti, to jest postavljanja-u-otvorenost same umetnosti. Tek putem te otvorenosti postaje moguć naknadni pristup arta životu. Izravnog pristupa nema. Ipak, reč *otvorenost* nije jedina koja, u ovom kontekstu, može da se upotrebi. Umesto nje moguća je i upotreba reči: *čistina*, *raskid* ili *bez* (iz sintagme *svrhovitost-bez-svrhe*). Tek posredstvom otvorenosti-čistine-raskida-i-tog-bez, sve u svemu, oruđem *prethodnog samubistva*, moguće je i to čudo da umetnik, ipak, ipak, stigne do života, odnosno da se vrati životu, naravno, svestan da se u krajnjoj, u sudnjoj instanci vraća – nepredstavljivom.

Preokrenuti svet

Aksiološki prelom

Moderna umetnost je već značajno uzdrmala koncet slike kao slike sveta. U isti mah, ona je počela da *ispituje* vlastite strategije, koncepte i vlastiti status. Ali definitivni iskorak iz tradicionalnog/konvencionalnog shvatanja umetnosti-slike u moderni se još nije u pravom smislu dogodio. Ako su se reprodukcije Došanovog *ready madea* pojavljivale u knjigama čiji naziv je *Moderna umetnost*, to je imalo značenje sporedne pojave, takoreći *anomalije* koja nije za uzor. U modernosti se konceptualni status umetnosti ispitivao u dokumentima koji se pojavljuju izvan ili pored samog *dela* (slike, skulpture). Tako je, recimo, manifest bio, takoreći, prošireno ime/opis slike (ili: slikarske, slikovne orijentacije, tendencije, „izma“).

A onda se pojavio *koncept,* ili *koncept koncepta*, koji u sebi sadrži dva značenjska momenta. Najpre, označiteljski, nazovimo ga: *nacrt, plan, skica, dokument, projekt,* pa i *manifest*; drugi momenat odnosi se na ono označeno u znaku, nazovimo ga *pojam, zamisao, ideja*. U modernoj umetnosti označiteljski momenat, generalno uzev, ostaje izvan dela. On može da deluje na delotvornost umetnosti-slike, ali samo ako se sam nalazi izvan nje. On „utiče“ na sliku preko pojmova, zamisli ili ideja. Tek je sa konceptualnom umetnošću označiteljski sled koncepta ušao u samo delo. Odmah se pokazalo da slika (u konvencionalnom smislu) više nije najpogodniji teren za ovo prošireno shvatanja arta. Pokazalo se da je „anomalija“ zvana *ready made* pogodnija *polazna tačka* za takvo proširivanje umetnosti.

U početku je moglo da izgleda da konceptualna umetnost zapravo iskoračuje iz umetnosti, da je ona nešto sasvim drugo. Ali, ubrzo se pokazalo

da tu nije reč o iskoraku iz umetnosti, odnosno o avangardi izvesne *antiumetnosti*, već da je, samo, reč o iskoračenju (ipak avangardnom) iz *konvencionalnog* shvatanja umetnosti i u krajnjoj instanci iz slike. Naravno, to je moralo da izgleda kao neka vrsta objave smrti slike. Jer, svaki avangardizam objavljuje smrt onog prethodnog.

Ako eliminišemo radikalna tumačenja onoga što je u ovom konceptualnom iskoraku na delu, onda je bespredmetno upotrebljavati tako krupne reči kao što su: *smrt*, *kraj umetnosti*, *antiumetnost* itd., već je poželjno razumeti epistemološki, aksiološki, pa i psihološki prelom koji se tu dogodio. O kakvom prelomu je reč? Kratak, ali, bez sumnje, nedovoljan odgovor na to pitanje glasio bi: otvoreno je jedno potpuno novo polje umetnosti. Pri tom – važno je ovde napomenuti kao anticipaciju – to otvaranje novog polja samo po sebi još nije moglo biti destrukcija starog shvatanja umetnosti. Pre bi se, u tom kontekstu, moglo govoriti u *deteritorijalizaciji*. O otkriću novog ili novih kontinenata u umetnosti.

Da bi iskorak iz (konvencionalne) slike, shvaćene kao slika koja oličava sliku sveta, bio uopšte moguć i legitiman, bilo je potrebno uspostaviti, ustanoviti ili performativno ozakoniti izvestan *neuspeh* slike kao takve. Reč je o neuspehu za inovaciju, o prenaseljenosti slikarskog prostora. A taj neuspeh se, često, proklamovao po principu stare izreke koja glasi: dok jednom ne smrkne drugom ne svane. Da li je zatvorenost ili oskudnost prostora za inovacije u polju moderne slike morao da se shvati kao zauvek-dati-neuspeh? Može li i mora li proklamovanje ovog *prelomnog* neuspeha da se prihvati kao sudbinska konstatacija? Odnosno: može li biti jednom-za-svagda objavljen *neuspeh* i *beda* slikarstva? I u čemu bi se, onda, taj neuspeh sastojao? Bez sumnje, moderna slika je izgubila (bodlerovski shvaćenu) *večnost* i *mudrost*. Izgubila je i totalizujuću moć, što, naravno, znači i samu modernost. Naravno, u tom gubitku ili smanjenju moći, slici je „pomoglo“ i veliko istorijsko kretanje koje je izgubilo pravo na veliku priču. Da li je time i *gubitak umetnosti* – ovekovečen? Da li je metafizika večnog prešla sa slike na njeno radikalno odsustvo, na samu smrt?

Mona Liza s brkovima

Bar u jednom trenutku, Dišan se nije dvoumio: nema povratka slici. Geslo *povratak slici* izgledalo je kulturološki nemoguće. Jer, svaki povratak

slici je, ponajpre, izgledao kao okolišni dokaz i potvrda njene – nemoći. Reč je o nemogućnosti slike da bude, istorijski tražena i očekivana, slika-slike-sveta – bilo kog sveta, onog „subjektivnog“ ili „objektivnog“, artističkog ili heteronomnog i hegemonog. To je, naprosto, bila *nemogućnost* slike da se usidri u vlastitom (statusnom) identitetu. Njin identitet (= stvar koja, uostalom, nikada nije *postojala*, koja je uvek bila *klizeća*, *raspeta* između dve ili više „stvari“) prestala je da bude „snevana“ luka spasa, pošto je postala luka iz koje se isplovljava uvek u nekom drugom pravcu... Suština slike je uvek bila druga slika, a sada je konačno postala drugo od slike!

Moramo biti načisto s time da nema drugačijeg objašnjenja: neuspeh (ili nesposobnost) konvencionalne (klasične i moderne) slike da nađe umirujuću istovetnost sa sobom, proizašao je iz neuspeha njene logocentričke prirode. Jednostavno rečeno: slika je uvek težila nekom središtu koje ne može da dosegne. A to je, svakako, bio njen usud. Pa se, zato, u jednom trenutku, trebalo odreći središta. Interferencija sveukupnih (društvenih) predstva na kojima se gradila velika slika postala je, takoreći, siroče bez roditelja. Izgledalo je da se umetnost mogla postići samo u obliku odricanja od slike. Eto, dakle, sablasne smrti koja je doskora opsedala savremenu umetnost. Umetnici poput Dišana to, čak, nisu želeli ni da formulišu. Oni su nalog *odricanja od slike* intuitivno razmevali ili, što se svodi na isto, osećali na svojoj koži kao nemoć slike da izađe na kraj sa sirenskim zovom vlastitog središta, ukorenjenog u bezbednom statusu dominantne slike sveta – bez obzira da li je slika data u (klasičnoj) transcendentnoj ili u (modernoj) transcendentalnoj (i još uvek metafizičkoj) ravni.

Ova nesposobnost je morala biti „vidna“. I ona je, u isti mah, oglasila kraj Modernosti. Iskorak iz slike je postao, tekoreći, fatalna strategija nove umetnosti. Zahvaljujući njemu umetnost se, ubuduće, nije definisala počev od slike sveta, kao ni počev od sveta slike, već počev od jezički artikulisanih ideja koje neposredno ili posredno, eksplicitno ili implicitno preuzimaju na sebe odgovornost za sam status vizuelnog. U tom smislu može se reći da je Dišanova *Fontana* inicirala potpunu promenu statusa umetnosti i, u isti mah, ona je jasno trasirala putanju rečenog iskoraka iz slike, ako ne i putanju njene smrti. Nama je ostalo da se upitamo: šta to koncept, kao jezički artikulisana ideja, ima što ideja-slike nema? Da li je koncept otvorio jedan potpuno novi (drugi ili sasvim drugi?) svet, s one strane sveta slike? Možda

je za njega svet postao *nacrt*, *plan*, *skica*, *projekt* i najzad *dokument* shvaćen kao monument? Ali, već tu, onda, uočavamo mogućnost izvesnog *povratka slici*, samo ne više slici slike sveta, ne više slici koja traga za svojim logocentričkim središtem. Pokazalo se, naime, da i sama slika može da se tretira kao *ready made*, odnosno da je moguća *digitalizacija*, *reaproprijacija* i *reelaboracija* slike. U to se označitečljska strana koncepta sasvim dobro uklapila!

Fontana je, po mnogima, srušila ideju slike (predstave, re-prezentacije) sveta kao utemeljujuću za vizuelnu umetnost. Ona je otvorila novo, heterotopisko mesto umetnosti. Takođe, ona je svojim „dadaizmom" (metaforičkom ironijom koju stvara reč *fontana* kada se upotrebi za „običan" pisoar) pokušala da prevrednuje, preoceni svet-ispred-umetničkog-dela. Dišana, kao doslednog dadaistu, nije zadovoljavala, nije umirivala umirujuća slika sveta. Svet je – zahvaljujući svetskim ratovima – razoren. On je jaz, raskorak između reči i dela. I njemu, zato, odgovara jedna druga utemeljujuća ideja od one koju nudi klasična ili moderna slika. Ključno obeležje te ideje sastoji se u odbijanju da se traga za istinom, suštinom ili središtem slike sveta. Da li to znači da ono za čime teži umetnost izvan konvencionalne slike naprosto nema nikakvo središte? Da li to znači da u *konceptu* nemamo nikakvo predstavljanje (re-prezentaciju)? Odnosno, da se u njemu ne može očekivati bilo kakva istovetnost sa sobom kroz istovetnost sa drugim (= svetom)? Da li to znači da koncept ne može biti čak ni tautološki, kako su mislili rani konceptualisti?

To su osetljiva pitanja za čije razrešenje je neophodno da se, za trenutak, udubimo u sam problem slike. Taj problem se ne sastoji u tome što slika ili, generalno uzev, umetničko delo teži sopstvenom zaustavljanju, središtu ili identitetu, već u tome što se težnja ka identitetu ne shvata kao sredstvo (pokušaj da se načini koherentno delo) nego kao cilj (po sebi), kao intrinsični zakon (nomos) umetnosti. Stalno imamo neki *nomos*, neku heteronomiju ili autonomiju.

U različitim *izmima*, slikarstvo je htelo da umetnost zauvek zatvori u nađeni i propisani identitet, u ideal slike ili, ako hoćete, u jednu-jedinu deskriptivno-normativnu Istini slike. Naravno, u tome se nije uspelo. Pošto je u slici uvek pobeđivao drhtaj neistovetnog, izmaka, iskliznuća. Drhtaj onog artifugalnog. Zato je prava istina pre lutanje i traganje za nemogućim nego zatvaranje u ideološki osigurano viđenje vidljivog. Izvor slikarskog

predstavljanja je nepradstavljivi život. Dišan je to na svoj način naslutio, i zato je napravio jedan veliki iskorak izvan konvencionalne slike, koju je smatrao iscrpljenom. Ali, šta je on ponudio? Mona Lizu s brkovima. Dakle, jednu reaproprijaciju i reelaboraciju slike! U isti mah, ponudio je i *ready made* kao izvestan prizor, predstavu i, zapravo, opet – sliku.

Čini se da sam iskorak izvan slike, zapravo, i nije bio moguć. Jer, i ono što se dobilo još uvek je bila vizuelna umetnost. Prema tome, iskorak ništa nije garantovao. On nije garantovao čak ni to da se u umetnosti-izvan-slike neće ponoviti identitarni impuls koji je konvencionalnu sliku doveo do radikalne nedovoljnosti i neuspeha. Odsustvo garancija obeležava ključnu ambivalentnost, snagu i rizik aktuelne umetnosti-izvan-slike. Puka negacija slike, tog pravougaonog prostora na zidu, nije garant legitimnosti svega što se dešava na prostorima – izvan. Greške i neuspesi su ponovljivi. Zato odsustvo garancija za bilo *šta,* za bilo koju osiguranu re-prezentaciju, u umetnosti mora da se shvati na jedan promišljeni, konceptualnošću posredovan način. Tek tako postaje moguće da svako predstavljanje bude predstavljanje drugog. Da savremena umetnost u strateškom smislu poprimi dekonstruktivno obeležje. Bilo kakva prezentacija (instalacija ili performans) umetničkog dela, čina, događaja, ako ne želi da ponovi neuspeh slike, prinuđena je da u sebi aktivira status umetnosti kao izvesnu re-prezentaciju koja je otvorena za drugo, za razliku, odnosno, za horizont neizvesnosti, neodlučivosti, pa i pričinjavanja.

Tradicija nije zakon

Rani postmodernizam (ili: transavangarda) bio je svojevrsni pokušaj povratka slici i, ujedno, odgovor na konceptualnu kuru mršavljenja umetnosti. U jednom svom segmentu, taj odgovor je glasio: nema potrebe da se nihilistički raskida s tradicijom kao što nema potrebe ni da se ona bespogovorno poštuje. Takav odgovor, posle mnogih decenija moderne umetnosti podložne načelu inovacije, morao je da deluje iznenađujuće i, čak, paradoksalno. Nema sumnje, danas vidimo da se kraj načela bezuslovne inovacije finalizovao u artu kroz ideju o pravu na *reaproprijaciju* i *reelaboraciju*.

Naravno, taj obrt je počivao na *drugačijem* viđenju tradicije, drugačijem od klasičnog koje je tradiciju smatralo sakrosanktnom i od

modernog koje je bilo radikalno protiv nje. Ključno geslo ovog obrta je glasilo: besmisleno je raskidati s tradicijom jer je ona, ionako, potpuno neprihvatljiva ili nepostojeća kao uvek-ista! A to je, bez sumnje, zvučalo prilično paradoksalno. Ako tradicija dakle ne postoji »kao ista«, šta to onda znači? I za tradicionaliste i za moderniste ta tvrdnja izgleda prejako. Ipak, ona nije bila besmislena.

Ukoliko se tradicija određuje kao nalog/poziv na ponavljanje koje rezultira time da se ponovo ima stvar koja se već imala, tada je, s postmodenističke tačke gledišta, lako pokazati da tradicije, zapravo, ni nema i da nje nikada nije ni bilo. Nema je u konstitutivnom i konstativnom smislu, ali je ima u regulativnom i performativnom, odnosno u ideološkom smislu! Kantovska razlika između konstitutivnog i regulativnog ili ostinovska razlika između konstativnog i performativnog ovde je naprosto nezaobilazna. Tradicija nije zakon nego pravilo. I kakvo je to pravilo? To je pravilo koje je suviše dugo počivalo na logocentričkoj zabludi da je ono – zakon. Na prvi pogled, reklo bi se da je tradicija, u Stvari (u samoj stvari, samoj umetničkoj vrednosti, delu), nalog/poziv da se još jednom ima ono Isto (= idealno) koje se već imalo... Ona je neka vrsta prepoznavanja identiteta. Jedini problem je u tome što se u životu nikad nema to Isto koje se već imalo. Jer, Isto se ponavlja i u tom ponavljaju, naposto, nikad nije (sasvim) isto. Ili: isto je sasvim isto samo onda kad se u njemu apstrahuje od razlika koje donosi vreme i promena konteksta.

Sve u svemu, dakle, *ponavljanjem komanduje razlika a ne isto*! Iz ovog zakona uperenog protiv koncepta tradicije i načela identiteta sledi to da se *isto* konstituiše, tek, putem često mukotrpnog ili pritvornog apstrahovanja od razlika. Sama tradicija je, dakle, svojevrsna *apstrakcija*! U njenom temelju uvek stoji izvesna operacija apstrahovanja-od i apstrahovanja-da. Tradicija je zato, takoreći, umeće otuđenja: očvrsla, skorela, sedimentirana "umetnost" očuvanja nečega što se ne da očivati. To je tako čak i kad je reč o najtvrdokornijoj, hrišćanskoj tradiciji. Što se ove poslednje tiče, umetnost je već odavno s njom »raskrstila«, tj. »digla je ruke« od nje. Drugim rečima, umetnost se odavno de-hristijanizovala. Što ne znači da je postala Antihrist. U svakom slučaju, *moderni* raskid s tradicijom uvek je bio raskid s izvesnim tradicionalistočkim apstrahovanjem od života, od inovacija ili od ponavljanja kojim upravo komanduje razlika, iterabilnost. Modernost nije uspela da razreši, da radikalno preokrene platonizam, pa je u stvari ostala

njegov zarobljenik. Ona nije uspela da se otvori prema životu onako kako je on dat u svojim *uvek drugim* manifestacijama.

I tako, onda, imamo jednačinu po kojoj je moderna, avangardna umetnost uvek bila apstrahovanje od izvesnog apstrahovanja (= tradicije), ali u cilju uspostavljanja vlastite tradicije, kao tradicije modernog. I kao tradicije inovacije. Ova moderna tradicija bila je žrtva činjenice da ni sama modernost nije izašla na kraj sa platonizmom (ili: logocentrizmom), da se platonizam (odnosno ideja identiteta kao privilegovanog obeležja ideja) u njoj ugnjezdio kao svojevrsna metafizika. Modernost je tu ideju, u završnoj fazi, uobličila u tzv. metafiziku subjektivnosti.

U procesu realizacije svog apstrahovanja-od-apstrahovanja, modernost je iskušala dva ključna naloga. Jedno je nalog konkretnosti: apstrahovanje od tradicije koja se profiliše kao prvobitno apstrakovanje (od diferencijalnih momenata u prostoru i vremenu) i tako nas vraća jednom novom obliku konkretnosti. Reklo bi se da je, tako, tek moderna umetnost postala *konkretna*. Ali, u modernoj umetnosti iskušan je i drugi nalog, koji je nalog produbljenog, radikalizovanog apstrahovanja: smanjivanja svih vrsta, svođenja, redukcije, minimalizma, dematerijalizcije i boravka u blizini kraja umetnosti. Dodirivanje izvesnog – nihilizma.

Rana, prosvećeno-eklektička postmoderna (transavangarada) na vidan način je otpisala *dileme* oko toga kako da se realizuje moderni projekt raskida-s-tradicijom. Ali, ona to nije učinila da bi veličala ideologiju konzervativizma (kako su mnogi, počev od Habermasa, pomislili) ili da bi (mistički) utemeljila jednu ili više svetih, sakralnih tradicija, već da bi sam pojam *tradicije* desakralizovala, pa i dekonstruisala, odnosno da bi ga istrgla iz ciljno-identitarne orbite. Ona je, samo, smatrala da je to na najbolji način izvodivo metodom povratka slici.

Pa ipak, šta taj pokušaj znači? To najpre znači da pojam tradicije živi i diše, ima dah i duh, ali upravo onda kad se ona desedimentizuje, kada prestaje da bude okamenjena, kada odustaje od svog izvornog, konstitutivnog apstrahovanja koje je apstrahovanje od života. Izvorno, tradicija je uvek htela da život kao *nepredstavljivi izvor predstavljanja* obuzda, ukroti i svede, i to u sudnjoj instanci gestom mističnog utemeljenja. U isti mah, ona je htela da ono što je *bilo* predstavi svojim adeptima kao nešto zauvek prozirno i predstavljivo. A to je procedura nužnog apstrahovanja od svega što život zaista jeste. U stvari, reč je o pogrebnoj

procedura kojom tradicija samu sebe (uključujući tu i život estetskih artefakata) ekstenzivno i intenzivno lišava bogatstva razlika, diferencijalnih napetosti i samog života. Tradicionalni koncept tradicije nam kaže: treba slediti ono Jedno-Jedino, što je već ustanovljeno, institucionalizovano, ispošteno i, zapravo, pohabano.

Dakle, u tradicionalnom pojmu *tradicije* imamo fatalnu redukciju i represiju koja je nužna da bi se Stvar održala i onda kada za to nema više nikakave osnove. Bez represije pojam tradicije skoro da ne bi bio moguć ili, bar, ne bi imao smisla. Postmoderna eklektika vraća taj pojam, shvaćen kao poziv na ponavljanje, njegovom izvornom ne-konzervativizmu. Dakle, samom – životu. Napetosti samih razlika, samih neistovetnosti sa sobom. Jer, ni jedno ponavljanje (uključujući tu i kopiranje ili falsifikovanje!) nikada neće moći ponovo da stvori ono *isto* što je bilo. Ponavljanje to nikada neće moći da učini, bar ne bez veštog kamufliranja ili prikrivanja razlike, a to znači bez prikrivanja onog konkretnog, životnog.

Ukratko, isto prvi-put nikada neće biti istovetno izvesnom drugi-put ili stoti-put. I ta razlika je život sam. A u životu se uvek umeće i probija neka diferenciranost (ma koliko bila *sitna* ili *ništavna*) koja proizlazi iz izvesnog vremena, habanja, promene odnosa, konteksta i rekontekstualizacija. Zato je moguće da jedna *ista* tradicija u početku bude *super*, a na kraju – *haos*! U sudnjoj instanci, ona se profiliše kao represivna. Jer, moguće je da jedan identitet, u datoj mreži razlika, u isti mah promeni svoju specifičnost, osobenost, vrednost i smisao, ali da i dalje, po uverenju – odnosno: imajući u vidu mehanizam apstrakovanja na kojem počiva – ostane Isti! Svako ustanovljenje tradicije (uključujući tu i tradiciju novog/modernog) suočava se s pitanjem o odgovornosti: da li je nalog-apstrahovanja vredan truda, da li se nešto konkretno, živo na taj način nepovratno gubi, da li tradicija, koja je u početku izgledala *dobro*, može da se izvrgne u svoju suštu suprotnost?

De-sedimentacija vladajuće slike sveta

Klasična slika je verovala u čvrstinu, moć ili nedodirljivost spoljašnjih referenci. Takođe, ona je verovala da je u stanju da ovlada mehanizmima re-prezentacije tih istih referenci. Problem je bio „samo“ u tome što spoljašnje reference nikad nisu bile potpuno spoljašnje, ukoliko se time misli na

izvesnu transcendenciju bez imanencije, bez već prethodnog posredovanja unutrašnjim predstvama ili nizovima i strukturama predstavljanja. Tzv. „spoljašnjost“ je uvek bila samo jedna manje ili više učvršćena strategija inter-subjektivnosti, odnosno među-unutrašnjosti kao uzajamnog, interaktivnog nizanja re-prezentacija. U stvari, ovo nizanje i interakcija „spoljašnjeg“ i „unutrašnjeg“ reprezentuje jedan tekst koji je odavno započeo i koji se stalno nastavlja, bez mogućnosti da se iznutra prekine.

Taj tekst je uvek bio interferentni preplet spoljašnjeg i unutrašnjeg. Ovladavanje mehanizmom predstavljanja, koje se poziva, referira na nešto/bilo šta, moglo je, dakle, biti samo ovladavanje procesom interferencije različitih oblika predstavljanja. Slika koju je pravio slikar uvek je bila re-prezentacija već datih re-prezentacija, kako mitskih, religijskih, ideoloških, tako i likovnih. U toj konstelaciji, neposredni dosluh s realnim mogao je biti samo puko fantaziranje ili referencijalna fikcija koju može da prati veća ili manja egzaltacija. Re-prezentacija je uvek bila samo prestavljanje izvesnog predstvljanja. Kud god da to vodi...

Fantazma o potpuno spoljašnjoj i neposrednoj referenci vekovima je bila idealno središte ne samo umetnosti, nego i filozofije: nalog u koji se, kao u nekakav prikriveni platonizam, bezrezervno verovalo, iako on sam nije mogao da se *realizuje*, i svakako, ne bez greške. Eto zašto se činilo da je istorija umetnosti, kao i filozofije, pa čak i nauke, zapravi istorija stalnog, upornog, uvek novog pravljenja grešaka koje, međutim, nisu greške, pošto, pravo govoreći, onoga što bi bila ispravna Stvar, jednostavno ni – nema. Grešno je moglo biti samo verovanje da nepogrešivog i bezgrešnog uopšte i ima.

Ali, zato je nalog da se u slici re-prezentuje slika sveta kao ono realno, prošavši kroz svoje fikcionalne faze, pre ili kasnije morao da se – derealizuje. Na taj nači se pokazalo da je označiteljska (ili: slikovna) realnost slike u stvari njena jedina čvrsta stvarnost. Pokazalo se da je ono slikovno danas više realno nego što je to ikad bila klasična ili moderna stvarnost. Ali kako je to onda moguće? Postoji jedno jednostavno objašnjenje i ono glasi: slika je od samog početka bila izvesna označiteljska realnost, realnost jednog specijalnog jezika i doživljaja, realnost-pre-realnog, dakle, ona je već po sebi bila deo traume koja se zove *realno,* pa je tek zatim mogla da bude i slika/predstava *nečega*...

Sve u svemu, važno je uočiti sledeće: bez slike kao materijalizovanog prenosnika predstavljanja ne bi bilo ni samog predstavljanja, kakvo god da je ono. Slika je morala biti prvo označiteljski prezentovana, prisutna, kao ulja na platnu, freska na zidu itd., da bi tek onda mogla biti i re-prezentacija, pred-stavljanje i pričinjavanje nečega drugog, a eventualno, da bi bila i u dosluhu sa „referentom“, sa onim što je (platonovski posmatrano) takvo kakvo jeste, pre svakog pred-stavljanja. Pri tom, naravno, apsolutno spoljašnji referenti, kao i apsolutno znanje o njima, nikada nisu mogli da deluju uverljivo.

Znači, ako je likovno, pa i svako drugo predstavljanje uvek manipulisalo svojim „referentnom“, zastupajući ga i razvlašćujući ga, to je onda mogao biti samo jedan unutrašnji referent, onaj kojeg (već negde) modeluje ideološka slika sveta, da bi ga proglasila realnim predmetom. U svakom slučaju, to nije referent samog tog „realnog“ sveta, pošto on ostaje nedosežan. Kao bezuslovna transcendencija (Kant bi rekao: *stvar po sebi*) realno naprosto nije dostupno bilo kom modusu predstavljanja. Polazna tačka predstavljanja je – nepredstavljivo. Zato kad se na savršenog, „čitog“, neprikosnovenog referenta pozivamo, on u sebi nosi svojevrsnu epistemološku traumu. A ta trauma će, i pored najbolje terapeutske volje, moći da se zaleči samo delimično.

Ako slika ne može da bude slika sveta, ona može da bude slika slike, pa i slika slike sveta. Njen odnos prema „referentu“ može i, zapravo, mora da bude re-elaboriran. Da li iz toga sledi zaključak da, ako nije moguć spoljašnji referent, onda to znači da nije moguć ni unutrašnji? Bez sumnje – ne. Jer unutrašnji referent ili svet same slike ne uspostavlja se kroz puku identifikaciju unutar slike sveta, već kroz obradu, preradu ili re-elaboraciju same slike sveta. Dakle i oni umetnici koji su ogrezli u služenju hegemonoj slici sveta, još uvek su mogli da budu manipulatori u korist umetnosti! Sama manipulacija ili re-elaboracija ima afirmativni smisao i može da se predstavi kao diferencijalno uspostavljanje artističke prezentacije, dakle, kao njeno uspostavljanje *za-razliku-od* ideologizovanog ili čisto-metafizičkog referenta.

Dakle, likovnim predstavljanjem nikada nije komandovao samo i, čak, ni na prvom mestu nalog identifikacije bilo kog, pa i vlastitog Sveta (velikog referenta), dakle, sveta prema kome bi slika bila okrenuta. Predstave, slike, pričinjavanja i simulacije uvek su nešto drugo od identiteta ili, a to se svodi

na isto, neko odstupanje od samog naloga identifikacije. Taj stari logocentrički nalog je ovako ili onako funkcionisao, samo što njega umetnici nisu ni mogli ni hteli da ispoštuju do Kraja. Pošto tu Kraja, u stvari, i nije moglo biti. U svakoj identifikaciji Sveta, pojavljivala se uvek ona vlastita, osobena, singularna slika koja je, po svojoj diferencijalnoj prirodi, nužno skretala refrencijalnu proceduru od objektivnog ka subjektivnom, od istog ka drugom, od verodostojnog ka simuliranom. Umetnost je od iskona do danas bila dekonstrukcija vladajuće slike sveta, samo što to ni sama nije uvek znala i, najćešće, nije ni smela da zna. A možda, u skladu sa vlastitom rđavom savešću, nije ni želela da zna, pristajući, rađe, na praksu samoobmanjivanja, služenja, udvaranja onom što je u jednom vremenu vladajuće i konvencionalno.

Postavljanje sveta na glavu

Savremeno iskustvo nam govori da umetnost sada beži od svog nemogućeg identiteta i to u svim pravcima, da je njen artifugalni pravac bez pravca hegemono i skoro nezaustavljivo kretanje. Ranije je prizor arta izgledao znatno jednostvniji. Činilo se da postoji hod ili čak trčanje u pravcu Istog, mada se konačni cilj, „nažalost“, nekako uvek morao da – izjalovi. Možda je kretanja *ka* cilju i *od* cilja, zapravo, jedno te isto kretanje? Dva ista kretanje u kojima se samo menja odnos prema putu? Otprilike, kao u Heraklitovom fragmentu koji glasi: *put naviše i naniže jedan je te isti*. Po tom konceptu, put bi, dakle, bio jedan, samo što bi tumačenja onoga što se u njemu penje i što se spušta bila različita. Primenjeno na umetnost, to bi značilo da je njen status jedan, ali da su tumačenja mnoštvena. Pa ipak, takav koncept ima problem koji se sastoji u sledećem: ako mi statusu, koji je navodno jedan, možemo da pristupimo kroz *različita* tumačenja kojih je mnogo i čak previše, onda postaje umesna pomisao da je taj *jedinstveni* status, u stvari, čista fikcija, puki konstrukt bez čvrstog referencijalnog uporišta u bilo čemu postojanom...

Ta opaska može da se formuliše i ovako: ako umetnost beži u svim pravcima, ona, u isti mah, beži i od samih pravaca (ili: statusa) koji su, u nekim razdobljima, mogli da se „uvuku“ u nju i da se tu učvrste, pa i apsolutizuju ili dogmatizuju, i to po principu: „zna se šta je umetnost“! U klasičnoj umetnosti pravac je uvek dolazio spolja, počev od nekog drugog

tumačenja ili diskursa koji je na „tuđem“ mestu odlučen i formulisan. Tek se u modernosti, počev od formulacija vlastitog projekta, *izma*, ideologije ili manifesta, pa do same konceptualne umetnosti (kao prve-i-poslednje reči u procesu dematerijalizacije arta), pojavilo verovanje da umetnost može sama da odluči o vlastitom statusu i da, tako, može samoj sebi da „zada“ pravac, pa i udarac, odnosno – a to se svodi na isto – da diskurzivno odluči, formuliše i odelotvori ili razdelotovori vlastiti status.

Tako se, generalno uzev (i uz obavezna skretanja), Stvar odvijala u modernosti. Međutim, danas se odlučivanje o vlastitom statusu dodatno „iskomplikovalo“. Naime, umetnost je zapala u paradoksalnu situaciju: ona sada teži da jezički artikuliše i uspostavi *status* i/ili *pravac* u sebi samoj, u svom performativnom činu i da, u isti mah, pobegne od jedinstvenog i definitivnog statusa (umetnosti) i to *u svim pravcima*. Dakle, reklo bi se da umetnost nikad nije bila u većoj meri *svoja*, samodovoljna i samozakonita, ali da je, u isti mah, rasredištena, raspršena, da se razbežala u najrazličitijim smerovima, pravcima... Ipak, ti različiti/drugi pravci oduzimaju ili, čak, otimaju umetnosti njenu autonomiju, nameću joj tuđa pravila i tuđu zakonitost, pa, reklo bi se, i svojevrsnu *heteronomiju*. Zato neki put izgleda kao da je umetnost ponovo instrumentalizovana. Tako nam, bar, izgleda na površini Stvari za koju se institucionalno, kustoski i kuratorski zalaže danas umetnost. Pa ipak, poverovati u takav izgled nosi u sebi i moguću obmanu. Težiti drugom (dakle, ne-umetnosti, životu, kontekstualnosti) ne znači, bar ne nužno, težiti heteronomiji. Naime, (Fukoova) *heterotopija* nije isto što i *heteronomija* u Kantovom ili *otuđenje* u Hegelovom i Marksovom smislu.

Umetnik je danas u nezavidnom položaju. On je raspet između istog i drugog, autonomije i heteronomije. Posle faze modernosti, on više nije spreman da bilo kome ili bilo čemu *služi*; on je osuđen na slobodu; instrumentalizam mu je postao tuđ. Samo, on više ne može ni da se zadovolji narcisoidnim *l'art-pour-l'artizmom*, lišenim svakog dodira sa životom. Štaviše, najmarkantnije obeležje umetnosti danas je, upravo, upad u život, počev od *ready madea*, odnosno instalacija (koje se tiču stvari, objekata) i performansa (koji se tiču ljudi, subjekata). Odnosno, generalno uzev, putem *kontekstualne* umetnosti, umetnosti koja kontekst „uvlači“ u vlastiti prostor, čak i onda kada je to digitalni kontekst. Ali, u bilo kom kontekstu da se javi, umetnost u njemu obavlja uspelu ili manje uspelu konceptualnu intervenciju. Pritom, koncept nije tu da poništi vizuelno, nego da vizuelnosti udahne novi

život. Koncept je tu da deteritorijalizuje sluku, prizor, topos umetnosti. Upad savremenog arta u stvarnost ne obećava nikakav preobražaj sveta. Umetnost nije svrhovita, praktički celishodna izmena života i sveta. Njena vizuelna intervencija ima samo konceptualni i doživljajni smisao ili, što se svodi na isto, smisao izvesnog tumačenja i jedne izmenjene, osobene, drugačije emocije.

Zato je art danas postao blizak filozofiji, ukoliko ona takođe nema pretenziju da promeni svet, već ga samo re-interpretira, odnosno da interpretativno podržava ili odbija njegovo stvarno istorijsko kretanje, pa time i podrakne moguće promene u njemu. Umetnost na svoj, konceptualni način interveniše u stvarnosti/životu, ne menjajući (skoro) ništa u njemu. Ona može da bude kritična ili angažovana, ali to nije njen „zadatak" ili njena „osobena suština". Ne, savremena – a to znači dekonstruktivna – vizuelna umetnost je nalik na čarobni štapić kojim se, bez ikakvog „naprezanja", fikcionalno trans-formiše stvarnost. Zato bismo mogli reći da je savremenom artu primerena hegelovska formula o *preokrenutom svetu* (što je, naravno, sintagma koju je Hegel, u opoziciji prema „zdravim razumom", pripisivao filozofiji). U ovom preokrenutom svetu konkretni su sami koncepti, sam tekst-umetnosti, sam označiteljsko-vizuelni jezik, a ne životne prilike i pojedinačnosti. Zato je i konceptualnost arta nešto što ima moć da preokreće i fikcionalno, simbolički preobražava svet.

Pri svemu tome, Marksovi prigovori Hegelu, pa i ostalim *filozofima*, da oni svet ne menjaju, već da ga samo interpretiraju, budući da misle kako je interpretacija već po sebi dovoljna, ti prigovori, u slučaju savremene umetnosti jednostavno – ne važe. Postoje situacije u kojima je akcija neophodna, a tumačenje nedovoljno. Ali to nije situacija savremenog arta. Savremena umetnost ima svoju akciju (recimo: performans), ali njen cilj ipak nije preobražaj Sveta i života u njemu. Cilj je, pre, postavljanje sveta na glavu, tj. na koncept, i to s idejom da se status umetnosti (zajedno sa svojim nedostatkom) profiliše kao simbolički utemeljujući za sam život, kao njegova bitna utopija ili heterotopija. A sve to, bez obzira što tekući život najvećim svojim delom savremenu (ili, bolje: ne-savremenu?) umetnost odbacuje, potiskuje, što je potpuno indiferentan prema njoj.

Nevidljiva ruka umetnosti

Da li je umetnosti potreban »lek«?

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

Posledica tog podrhtavanja tla uslovila je unutrašnje disproporcije u onome što danas umetnost još hoće i što može da bude. Povezati u artu na iole uverljiv način *alfu* s *omegom*, odavno je zaboravljeni san. U klasičnom razdoblju, povezati *alifu* s *omegom* ličilo je na stvaranje metafizičkog hrama ili piramide; u medernom razdoblju to je postalo proces koji se imenuje kao Prethođenje, Borba i Istorija. Danas je, međutim, rečeno povezivanje izgubilo pravo na istovetnost-sa-sobom i obećanje, i tako se svelo na rizik, neizvesnost i pričinjavanje. Od rizika i neizvesnosti sada ponajviše, bez

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

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

Stvaranju je oduvek bio važan identitet, kao i ideal konzistentnosti i pouzdan pravac plovidbe. Ali, danas je više nego ikad potrebna *istovetnost* bez iluzije da je moguća kao lišena patologije. Ta krajnja patologija ili bolest (na smrt?) identiteta, ogleda se u činjenici njegove nužne umreženosti u splet razlika, uslova i determinacija kojima komanduje nedostatak i drugo. Ona avangarda koja ne zna za svoju uzaludnost, svoju »patologiju« i najzad, za svoj »relativizam«, svoju bestemeljnost i bez-supstancijalnost, bez-piramidalnost i ne-imperijalnost, ona, pre ili kasnije, počinje da »izvodi« sopstveni *rekvijem*. Pri tom, ne-mesto umetnosti u svetu kakav danas jeste nije *grob* ili *grobljanski mir*, ali je za pogled drugih prilično nalik na pogrebnu proceduru u kojoj se pokojnik smešta *s one strane*, možda već samim činom svog rođenja. Izgleda da živimo u dobu u kojem je patologija zauzela mesto neprikosnovenog. U dobu u kojem je umetnost počela da gubi čak i svoje ne-mesto, svoju u-topiju. Hoće li se ona ikada vratiti na svoje mesto i kakvo će to biti mesto?

Sramna rasprodaja

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

U to je, ipak, veoma teško poverovati. Ukoliko artističko kretanje ne proizlazi iz samovolje, a ni iz sistema, niti iz avangarde ili racionalne, metafizički profilisane volje, pa ni iz bilo kakvog »diskurzivnog«, »konceptualnog« dodatka, i ako je njegova volja upućena na put bez pravca i strategije, iz čega, onda, to kretanje uopšte i dolazi? Iz čega, ako smo, već, prinuđeni da se lišimo modernističke iluzije o stvaranju – *ex nihilo*? Da li je još uvek moguće, na neki enigmatičan način, govoriti o obnovljenom, renoviranom prethođenju, avangardi ili, možda, reinstaliranom počelu, načelu, temelju? Da li u umetnosti postoji danas jedna *posebna nevidljiva sila* ili *ruka* koja, kroz artističke susrete i razmene (sa svetom), usmerava sam art u obećanom pravcu? Možda. Ali, mi nikad ne znamo, bar ne unapred, kad, gde i u kom smeru je upravljen prst te nevidljive sile/ruke. Nije li, prema tome, vizuelna umetnost danas nedovršeni projekt te osobeno-artističke, neuhvatljive, nevidljive ruke?

U čitavoj priči nešto je ipak sigurno. Metafora *nevidljive ruke* se u artu prilično razlikuje od one koja gospodari u domenu tržišta i ekonomije. Bodrijar s pravom tvrdi da je slika danas doživela pad u realno i da se u tom realnom pojavljuje kao pojava među pojavama... »U tome je njeno magijsko srodstvo sa iluzijom sveta kakav jeste«, kaže Bodijar (v. *Pakt o lucidnosti ili*

inteligencija zla, u odeljku: *Nasilje izvršeno nad slikom*). Ali, o kakvoj je iluziji tu reč? Nešto je sigurno: o traumatičnoj iluziji! Nije neophodno konsultovati Lakana da bi se posedovala intucija koja nam kaže: Realno je trauma. A onda i nevidljiva ruka realnog/tržišta je i te kako: generator traumatičnog. Time je, bez sumnje, i sama slika – kaže nam Bodrijar – osuđena na »sramno saučesništvo« u realnom/traumatičnom. Pa ipak, ostaje pitanje: koja i kakva slika? Da li je tu reč o *doslovnoj* slici ili slici više ne likovne, već vizuelne ili, čak, digitalne umetnosti? Da li u *sramno saučesništvo* moramo da ubrojimo i sliku umetnosti koja bi htela da se smesti (možda uzalud?) s one strane *sramnog saučesništva*?

Moguće je, danas, reći – a to Bodrijar ne kaže – da se nevidljiva ruka umetnosti nužno suprotstavlja nevidljivoj ruci tržišta. Jer, prva, ukoliko je dostojna svog imana, isključuje mogućnost da joj se nevidljiva ruka tržišta nametne u svojoj svodničkoj, nivelišućoj, traumatičnoj pojavnosti. Za umetnika, bilo da je vidljiva, bilo da je nevidljiva, ruka tržišta je uvek na neki način tuđinska. Ona je tuđinsko mesto i tuđinska, heteronomna želja. Umetnik je zato oduvek bio prinuđen da na »sraman« način prodaje *darove* svog talenta, iako je u isti mah osećao i znao da dar nikako ne može biti za prodaju...

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

Opšti ekvivalent slike

Klasična i moderna slika su imale čvrst (referencijalni) odnos prema Svetu. Taj odnos je bio fantomski postojan i onda kada se od njega, na način Kandinskog ili Mondrijana, *htelo apstrahovati*. Danas, međutim, slika je utopljena u virtuelnoj, medijskoj ili slikovnoj, u svakom slučaju pričinjavajućoj realnosti. Ona gubi čvrst, fiksni referencijani odnos (prema Svetu) i, zapravo, nije više slika Sveta, kao ni slika slike Sveta, već je slika slike *bez* Sveta ili, što se svodi na isto, slika (virtuelnog) Sveta slike, sveta svedenog na Sliku. Referencijalni odnos je zamenjen pričinjavanjima i, zatim, medijski posredovanim i razobručenim diferencijalnim odnosom. Slika, neki put, biva preopterećena i unižena vlastitom diferencijalnošću, rasplinjujućim odnosom prema drugim slikama. O čemu je u toj rasplinutosti reč? Reč je o gubitku uporišta, središta, suverenosti. Diferencijalnost slike ili njeno za-razliku-od neke druge slike, ubuduće, ne samo što ne stoji u funkciji konstituisanja apsolutne istovetnosti (središta, pravca, izma), već ne stoji ni u funkciji konstrukcije i dekonstrukcije bilo kakvog identiteta. Slike klize jedne ispod drugih ne obazirući se na celishodnost, na vlastiti intrinsični smisao. Time se konstituiše jedan *prividni* relativizam u svetu opšteg relativizma. Problem je u tom što taj relativizam nije sasvim *iskren*. Rasplinjavanje razlika u njemu nije gubitak bezuslovnog uporišta, središta, identiteta. Jer, u svetu iščezle slike Sveta samo iščezavanje postaje dominantni, ako ne i arogantni svet razobručenih slika.

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

Ne znači li to da je u svom veoma značajnom aspektu, ako ne i u samoj suštini, slikovna, virtuelna realnost sveta u stvari samo privremeno

osujećeni doživljaj zla?! Zlo u svakom slučaju *ostaje*. Realno je rana, povreda, ožiljak koji ne može da se sakrije. Zato ni slika bez slike Sveta nije rešena enigma jednog potpuno novog slikovnog Procesa. Naime, oslobađanjem od referencijalne ili predstavljačke funkcije spram Sveta, slika je dostigla avetinjsku diferencijalnost. Jer, sam duh ili pakao vremena pokazuje da i sama diferencijalnost slike pati od izobličenja onda kada uspostavlja, kako kaže Bodrijar, »sramno saučesništvo sa realnim«. To saučesništvo je sramno zato što ideološki veruje u vlastiti »srećni pozitivizam«, vlastito realno lišeno bola i povrede, u jednom svetu koji je i dalje povređujući i koji trpi razobručenu, razmensku diferencijalnost kao ideološku uvredu, ako ne i čistu lagariju.

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

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

dominantnoj (infra) strukturi novca ili moći... Tu »mitopoetsku« situaciju danas *trpe* kako slike tako i pojmovi.

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

Operator slobodne razmene

Tamo gde umetnost pristaje na integrisanje u svet razmene ili na ideološku podršku tom integrisanju, ona, naravno, postaje to što u rečenom kontekstu jedino i može da bude, kako bi funkcionisala, a to je naprosto *rad*, rad među radovima (i radnicima), tako da umetnički proizvodi, ubuduće, *moraju* da se zovu ne u metaforičkom nego u doslovnom smislu *radovi*. To su (najamni) radovi koji u isti mah prikrivaju i otkrivaju cenu koju artisitičko stvaranje mora da plati da bi postalo deo ozbiljnog, uvaženog, jedino priznatog i, dakle, realnog sveta. Umetnik nije tu da misli nego da radi. U najboljem slučaju on samo može da simulira mišljenje, kritiku, konceptualnost. Pravo mišljenje je, takoreći, kažnjiva pojava. Ono je subverzivna, opterećujuća, nepotkupljiva i nekupljiva roba. I zapravo, zanemarljiv nus-produkt sveopšte proizvodnje života. Eto zašto danas umesto misaone, kritički usmerene umetnosti imamo različite oblike integrisanog brbljanja, jeftine rasprodaje razlika, besmisleno pomeranje tačke gledišta itd. Imamo *sramotno saučesništvo sa realnim*. Zato je prvi zadatak umetnosti da povuče distancu, da izvrši deobu, demarkaciju, da se postavi na ne-mesto, »s one strane« apologetskog saučesništva sa realnim. To ne znači da je potrebno da u oku, u viđenju, u pogledu umetnosti ono

realno iščezne, da izgubi svoje mesto i naročito da ga izgubi onda kada se to mesto profiliše kao mesto bola, rane, ozlede...

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

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

Čovek je životinja koja je izmislila operator identifikacije, taj početni mehanizam metodičnog mišljenja. Dugi niz godina bila je reč o tome hoće li ova čudljiva životinja da postane korisnik ili žrtva tog operatora. Predugo je ta životinja bila opsednuta nemogućim: velikim, zauvek ispričanim

Identitetom. Sada se profiliše problem: kako izbeći sudbinu žrtve pred lukavstvom razobručene, rasplinute diferencijalnosti iza koje se krije jedan drugi, mnogo pritvorniji operator poistovećenja? Zacelo, reč je o operatoru globalne razmene koja se finalizuje kao spekulativno, bespredmetno bogatsvo. Ispod te spekulacije sve vrednosti klize kao na seoskoj kaljuzi...

Nevidljivi deo

Kad se zna da je identitet vidljivog uvek uhvaćen u mreže razlika i odgoda, te da nikad nije dat sam po sebi (»kao kakav«), onda postaje jasno da je vidljivo u stvari pričinjavanje za koje je uvek odgovoran neki nevidljivi deo, neka nevidljiva ruka koja vrši diferencijalnu intervenciju i koja u identitetu vidljivog najčešće ostaje neprepoznatljiva. Ima, dakle, nešto nevidljivo u vizuelnoj umetnosti i ono, naprosto, uvek komanduje vidljivim. To je uslovnost koja se ne da izbeći. Problem je u tome što ta uslovnost može da operiše u korist umetnosti, ali i na njenu štetu. Ono drugo (ili: drugobivstvo vidljivog) može da bude i heteronomija i heterotopija. Pri tom, te dve perspektive ne idu u istom pravcu. Važno je, za savremenog umetnika, to da ovu razliku oseti, odnosno da te perspektive ne pobrka.

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

pre ili kasnije, ustanovilo da je izgubio dodir sa živom materijom stvaranja, sa (označiteljskom) empirijom i, na kraju, sa samim životom.

Iz prethodnog sledi da umetnik ne može, u vlastitom delu, *unapred* (*a priori*) da definiše status umetnosti kojom se »bavi«. On to, naime, ne može da učini do kraja, bez ostatka i rezerve, bez otklona i mogućeg skretanja. Ali nevidljiva ruka umetnosti, ipak, ne može da se shvati ni po modelu aproksimacije: ići stalno u (metodički) zadatom pravcu i nikad ne stići do cilja... Kretanje umetnosti ne podrazumeva fatalnu usmerenost ka normi, bez obzira da li će ta norama da se prihvati u svom »dovršenom« obliku ili će da se zamisli kao ono što se (nikad) ne dovršava. Zato u umetnosti ne funkcionišu više klasici, sveci i genijalci koji bi imali privilegovano pravo na savršenu priču. Svakom delu, pa i »remek-delu« uvek nešto nedostaje, neki brkovi ili neko zrnce soli... Svaka veličina uvek je opsednuta, rascepljena, otvorena prema nečemu isključenom, prema onome što će se tek dogoditi i što nikad ne dolazi u definitivnom smislu, jer čim dođe, odmah se već (hetero-topijski) smešta u odgodu. Eto zašto umetnost ne nosi u sebi svoj ideal kao obećanu i ispunjenu *istovetnost sa sobom*. Ako bi i htela da bude približavanje Istom, umetnost bi brzo uvidela da to Isto nije njeno i da je svaka istovetnost sa sobom samo jedna idealna opsena ili realna trauma. Eto zašto art može samo da bude hod napred, odnosno koncept ili projekt jednog hoda u kojem, međutim, konačnog, fiksnog cilja naprosto nema, čija vizuelnost je nedogledna. Umetnost nije osuđena-na, nego je odana nepreglednom pluralizmu, mnoštvenosti, raspršenosti.

Odgovornost za ne-mesto

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

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

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

S one strane instrumentalizma i funkcionalizma to znači hteti biti nešto isključeno, nešto što izmiče ili što nije taj pozitivitet koji okupira sve što jeste. Dakle, pripadati jednoj sferi koja se radikalno distancira od bazične ideologije ili ideološke aparature, i pre svega od neoliberalnog mita o konačnom zadovoljenju ili kraju Istorije gde bi, onda, i sama umetnost trebalo da ima osigurano mesto, ulogu, svrhu. I naravno – cenu. Prema tome, neophodno je reći: na žalost ili na sreću, mesto umetnosti u svetu totalizujuće razmene je rasredištujuće, heterotopijsko, artifugalno i pričinjavajuće, što, zapravo, znači da je mesto-drugog, mesto iskoraka ili, jednostavno, ne-mesto u odnosu na postojeći, dominantni i hegemoni raspored mesta. U tom slučaju, ne-mesto umetnosti je u sebi osigurana sloboda, sloboda-od i sloboda-da, a to je, mora se odmah reći, ludost jedne transgresivne slobode i inovativne odgovornosti. Artistička sloboda ne svedoči o savršenoj, zatvorenoj, blindiranoj samozakonitosti (autonomiji) arta. Njena samo-zakonitost nema metafizički, već pre anti-metafizički

profilisani zakon, nomos ili, što se svodi na isto, ona ima jednu nevidljivu ruku koja nju ne samo što pokreće, već uvek i suočava s vlastitom upitnom-odgovornošću.

Sadržaj

Predgovor

Nepredstavljivi izvor umetnosti
Opaske o ulozi predstavljanja
O poreklu simulacije
Utopija umetnosti
Primer mikroutopije
Heterotopija umetnosti
Umetnost kao događaj drugog
Okrutnost, scena i smrt

Preokrenuti svet
Nevidljiva ruka umetnosti