

Milorad Belančić

OHOLOST UMETNOSTI



Milorad Belančić

OHOLOST UMETNOSTI

Grafička oprema: Dina Belančić

Rad Mauricija Katalana

U Beogradu, 2016. godine

Predgovor

Svaki strah je, generalno uzev, strah od drugog ili sasvim drugog. Zato je najbezbednije da sve bude onako kako već jeste... Ali, postoje razno-razni strahovi čije poreklo je već u onome što jeste takvo kakvo jeste. Recimo, postoji strah od ubrzanja, od razobručenog upada u buduće, ali i strah od sporosti, zaostajanja, pa i nikad dovoljno osiguranog trajanja... Da li je umetnost zamisliva u koordinatama bilo kakvog straha od drugog ili sasvim drugog? Nije li njena nesposobnost za strah ili njena neustrašivost ono što bi se, u stvari, moglo nazvati pravom *ohološću*? Budući da nije podložna strahovima, budući da je ne-u-strašiva, umetnost je bar za sve one oblike života koji su podložni strahu, naprosto – *ohola!* Ona je herojstvo kojem se ne odaje nikakvo priznanje.

Danas, umetnost na veoma osoben način živi unutar stare, ruinirane i u istom mah očuvane metafizičke deobe između vrednosti po sebi i vrednosti za drugo. Metafizički karakter te deobe je u istoriji filozofije uzdrman onda kada su sve vrednosti po sebi definitivno izgubile uporište u ontoteološkoj ravni. Ostale su samo ničim garantovane transcendentne konstrukcije i *služenja*. Tako smo konačno stigli do razdoblja u kojem je i pobedilo služenje, instrumentalizam, pragmatizam. To se, ujedno, pokazalo kao razdoblje trijumfalne pobede razmenschkih odnosa širom sveta.

Zato je moguće reći da se umetnost danas sve više svodi – neki bi možda rekli *srozava* – na estetizaciju razmenschkih odnosa. A unutar razmenschkih odnosa privilegovanu ulogu, kao i uvek, ima stvaranje viška vrednosti, profita, kapitala. Umetnost vredi onoliko koliko vredi njena instrumentalna uloga u razmenschkim odnosima. Ali, šta to znači? Šta uopšte znači *instrumentalna uloga umetnosti*? To jednostavno znači da umetnost nečemu služi. Ali, čemu ona služi u kontekstu razmenschkih odnosa? Naravno moguć je odgovor: „svemu i svačemu“. Ipak, taj odgovor bi zanemarivao činjenicu da razmenschki odnosi nisu samo *vašar taština*. Njihovo privilegovano obeležje u svetu kakav je danas ipak nije taština, već

uvećanje vrednosti, profit, kapital. Drugim rečima, ako umetnost nešto uopšte vredi, ona to vredi zato što sliži nekoj vrednosti i, u privilegovanj instanci, zato što je sluškinja najviše vrednosti, dakle, kapitala. Ali to onda znači da *po sebi uzev* umetnost ne vredi ništa. Naprost, kada nije sluškinja ničeg umetnost ne vradi ništa. Ona je, tada, sa stanovišta razmenschkih odnosa, bez-vredna ili vrednosno neutralna, proizvoljna, neprocenljiva, nesamerljiva.

Sve u svemu, reklo bi se da u svetu u kojem razmenschki odnosi imaju hegemonu ulogu nema mesta za umetnost. Bar ne za onu koja se iskreno odnosi prema svojoj intrinščinoj moći. To može da se kaže i ovako: u svetu poopštenog služenja mesto umetnosti je ne-mesto, mesto-drugog, utopijskog ili heterotopijskog. Iskrena briga savremene umetnosti o sebi samoj i za sebe samu u stvari je briga o njenom ne-mestu u aktuelnom svetu vrednosti. Ali, da bi preživela umetnost se često prepuštala podmićivanju, korumpiranju, naravno unutar vladajućih razmenschkih odnosa. To stvara utisak da ona tu ima nekakvu visoku ili, čak, previsoku poziciju. Ipak, time se samo stvara *privid* da razmenschki odnosi služe umetnosti, a ne obrnuto.

Otkud taj *privid*? Otuda što umetnost ljubomorno, pa ako hoćete i oholo čuva vlastitu poziciju vrednosti po sebi. Za druge ona je samo dar koji ničemu *ne služi*, pa je onda sumnivo da li se tu nešto uopšte i daruje. Utoliko pre što bi razmenschki odnosi, u skladu sa svojom totalizujućom prirodom, rado hteli da taj dar-umetnosti – pokore. Odnosno, da ga podvrgnu načelu korisnosti. A ta operacija je „neophodna“, zato što u svetu totalne instrumentalizovanosti sve služi nećemu, odnosno sve mora biti korumpirano. Pritom, opšta korupcija vrednosti koje živimo ne podrazumeva, bar ne nužno, potpunu destrukciju vrednosti po sebi. Ne, pravilo je sledeće: opšte slugeranjstvo, koje bi htelo da poništi svaku vrednost po sebi, samom tom namerom sebe promoviše u jedinu ili bar privilegovanu vrednost po sebi. Ali, gde je tu onda mesto umetnosti? – Nema ga! Vrednost po sebi umetnosti smešta se na (utopijsko) ne-mesto koje ona tek treba da u sebi i za sebe *iznađe*. To može da deluje kao neka neumerena oholost ili bezrazložno duhotvorstvo, ali može da deluje i kao dobroćinstvo artističke delatnosti koja bez sumnje nije jedini čuvar intrinščinih vrednosti u našim životima, ali je to moglo bi se reći na nepodmitljiv, bezuslovan ili bezobziran način.

Svet umetnosti

Neimenljivost umetnosti

Teorijski posao, u odnosu na umetničku konkretnost, uvek podrazumeva izvesno apstrahovanje od umetničke konkretnosti! Zato se i pokušaj identifikacije umetnosti kao teorijskog predmeta nužno profiliše kao rizik zatvaranja, a time i odgovornosti za upravo ono, *drugo*, od čega se u tom postupku *apstrahuje*. Imajući u vidu iskustvo teorije i njenih *neuspeha*, moguće je reći da u artistskoj praksi koja nadživljava uvek postoji otpor prema samoj teoriji, već na nivou identifikacije, klasifikacije i kodifikacije njenih predmeta. U teoriji se zahtev za identifikacijom i imenovanjem arta postavlja, ipak, kao nužan, kao *nomos* koji progovara kroz sam taj predmet.

Ali, tu imamo odmah i problem, pošto je teoriji uvek *izmicalo* puno zadovoljenje tog zahteva. Zato su teoretičari često izbegavali da o aktuelnoj umetnosti misle bez „istorijske distance“, a često su izbegavali i da uopšte *misle*, misleći da tu i nema šta da se misli. S druge strane, onda kada se neko odluči na razložno, teorijsko imenovanje nekog entiteta u svojoj istovetnosti sa sobom, onda se toj vrsti identifikacije, po pravilu, javlja otpor koji dolazi iz samog predmeta. Dakle, teoretičar i umetnik žele da identifikuju artistski objekt, da ustanove njegovu „prirodu“, pa ipak, oni u tome ne uspevaju, jer taj objekt pruža otpor identifikaciji. Kakav je to otpor? Otpor krajnjoj, definitivnoj identifikaciji je, u stvari, otpor samom Identitetu kao nečemu bezuslovnom, definitivnom, apsolutnom. Jedan filozof je, s pravom, tvrdio da tek smrt čini jednu egzistenciju sudbinom. Isto pravilo važi i u umetnosti. Tek kada je mrtva, ona stiže Identitet, ali čim biva interpretativno uvučena u orbitu aktuelnosti, njen „zauvek“ dati identitet iščezava. A to je na neki način pravedno, takoreći „poetska pravda“. Jer, ako ni sama filozofija nije uspela da nađe konačan odgovor na pitanje o svom predmetu,

onda se još manje može očekivati da ga nađe umetnost, u bilo kom obliku. A to pravilo važi „čak“ i za konceptualnu umetnost!

Naime, konceptualna umetnost je na verovatno najmarkantini način pokušala da zauvek reši ovaj problem, trajne i nepobitne identifikacije umetničkog predmeta. Njen pokušaj je bio, prvobitno, utemeljen na analitičkom i, zapravo, tautološkom shvatanju umetnosti. To se profilisalo kao pokušaj konceptualne samodeterminacije i, u isti mah, performativno uspostavljanje samorazumevanja umetnosti. Sve u svemu, analitičko-performativni obrazac se pokazao kao pogrešan. On je čak i u *post-analitičkoj filozofiji* napušten kao nepotrebna „dogma“. Ali, iako je taj obrazac bio pogrešan, on je urodio izvesnim plodovima! Naime, na regulativno-praktičnom planu (za razliku od konstitutivno-zakonodavnog) rana konceptualna umetnost nam je ponudila zanimljive radove koji mogu da se tumače i nezavisno od njenog doktrinarno-dogmatskog samotumačenja. To samo znači da i ilizije o vlastitom statusu ne moraju da budu, bar ne nužno, čista destrukcija, već da mogu da se uobliče i neke vrednosti koje, onda, sa svoje strane traže redefinisane date identifikacije vrednosti.

Identifikacija je, izgleda, neophodna kao dobro sredstvo, ali loš cilj. Reći da umetnost nema vlastiti identitet kao konačni cilj, isto je što i reći da je ona jedna otvorena struktura, kojom komanduje drugo, a ne Isto. Najzad, ona i jeste otkrivanje drugog u istom. Umetnost ima i zapravo uvek je imala tu moć da *vidi* drugo u istom. Pa ipak, teoretičar stvara uvid u horizonte i dimenzije ove drugosti, i njenog razastiranje u prostoru i vremenu, služeći se upravo operatorom identifikacije. Pošto i nema boljeg. Pri tom, sam *trag* identifikacije, koji taj operator iza sebe ostavlja, nužno je upisan u nekakvu metafiziku prisustva, ali nije nešto što služi bespogovornom logocentričkom ustrojstvu umetnosti, jer on je uperen protiv svakog oblika zatvaranja, protiv dovršenog cilja, Telosa ili Eshatona. Zato priča o preciznom imenovanju umetnosti i onoga što se sintetizuje kao drugo/treće ne može da se definitivno zaključi, a i nema potrebe za takvim zaključkom, jer ko bi mogao unapred da zna *kuda nas umetnost vodi!*

Struktura koncepta

Koncept nije jezička nego je meta-jezička tvorevina. To znači da on, ukoliko u sebi sadrži neku ideju, nema misaono-predmetni odnos prema toj ideji, već refleksivni, meta-odnos. Takođe, koncept nije konstativ, već je performativ. Najzad, on nije reč koja se upotrebljava u blizini rada, čiji bi bio cilj da objasni (ili

zamračiti) njegovu ideju, već je reč koja se vizuelno uklapa u rad, koja se pominje, pokazuje, prikazuje ili otelovljuje u radu, i ukratko, to je reč koja ekshibicionira vlastitu označiteljsku dimenziju. Ali, koncept čak nije ni samo reč, već je i žarište ideje naznačene u delu. Pa ako je to tako, onda se postavlja pitanje: kako, na koji način je koncept – ideja? Kako, ukoliko se on ne upotrebljava u svom značenju (u značenju ideje), već se pre svega pokazuje/prikazuje kao označitelj? Odgovor na to pitanje je sledeći: ako je koncept označitelj koji ima označeno/ideju, ako nije potpuno odvojen od svog značenja (kao u slučaju stranog jezika koji se ne poznaje), onda se može reći da je koncept izvesna ideja, ne po tome što on u sebi koristi ideju radi ideje, s idejom da je iskaže, već po tome što, vizuelno pokazujući sebe, on sam vizuelizuje vlastitu ideju, onu koju nosi u sebi. On nije spreman da obriše svog označitelja da bi, kao u govoru, do punog, suverenog izraza došla ideja. Ne, on čuva sebe kao označitelja i tako naglašava svoj primat u odnosu na ideju.

Ukratko, koncepti ne upotrebljavaju ideje *kao ideje*; oni ih označiteljski pominju, pokazuju, prikazuju i time, naprosto, potvrđuju kao koncepte. Vizuelno-označiteljski aspekt ideje čini nju samu konceptom, dok semantičko-idejni aspekt, zahvaljujući ovoj potčinjenosti vizuelno-označiteljskom sledu, čini samu tu ideju – *pričinjavanjem*. Odnosno: čini je pričinom, prividom, simulacijom (ideje), sablašću, utvarom, fantomom ili, jednostavno, duhom, pod uslovom da se reči *duh* ne pridaje nikakvo supstancijalno, metafizičko značenje, pošto ona ovde pripada kontekstu umetnosti, i tu je lišena uporišta u referencijalno-predmetnoj ravni bilo čega! Dakle, ukratko, konceptualno prikazivanje ideja je svojevrсно duhotvorstvo, performativ lišen epistemoloških pretenzija. To je, dakle, duhotvorstvo u kojem je referencijalno-predmetni aspekt ideja izbrisan ili prekrižen, a čulno-označiteljski istaknut. Ono označeno (a time i ideja) *klizi* ispod označitelja i tim procesom *nosi* i *oblikuje* samu ideju kao čulno-mentalnu Stvar. To se može reći i na drugačiji način: koncept je vizuelizovana ideja. Označiteljski nositelj ideje-koncepta može da bude i nešto drugo pored reči, ali to *pored* mora da ima označiteljsku vizuelnost i snagu, mora da podstiče na ideju.

Po Sol Levitu konceptualna umetnost je ona u kojoj je ideja ili koncepcija najvažniji aspekt dela. Ali, zar nije i u Mikelandelovom *Strašnom sudu* sama ideja i koncepcija Strašnog suda, gde Isus sve tera u Pakao, upravo najvažniji ili najstrašniji aspekt tog dela? Naravno, pošto znamo da Strašni sud nije delo konceptualne nego renesansne umetnosti, onda je umesno upitati se: šta *važno* je Levit, u svojoj odredbi konceptualne umetnosti, izostavio, tako da ona ne može da

se dovoljno precizno razlikuje od ne-konceptualne umetnosti? Očigledno, reč je o čulno-označiteljskoj prisutnosti koncepta u samom delu. I možda, umetnikovo *preuzimanje odgovornosti* za ideju/koncepciju samog dela, a ne prepuštanje te odgovornosti nekom spoljašnjem, heteronomnom, recimo, biblijskom, mitskom itd., diskursu.

S druge strane, konceptualna umetnost je od samog svog početka shvatila da označiteljsku stranu koncepta/ideje ne moraju da predstavljaju samo reči, već da to mogu da čine i stvari (ready made, instalacija, pa i performans) u kojima se izvesno značenje već nastanilo. Konačno, pomoću tih reči/stvari/događaja konceptualna umetnost bi bila u stanju da sama sebi propiše zakonitost vlastitog nastanka i vlastitih ekspanzija. Ta vrsta samozakonitosti ili autonomije znatno je složenija od samozakonitosti koja je funkcionisala u modernoj, recimo, apstraktnoj umetnosti. Ako je u modernosti svet sa svojom drugozakonitošću stajao naspram umetnosti, sada umetnost iskoračuje u svet, preuzima i koristi njegova jezička i predmetna značenja da bi ustanovila svoj svet, svet umetnosti. U savremenosti ne postoji naspramni odnos između umetnosti i sveta ili, bar, ne postoji kao zakonodavni odnos. Zato ne postoji ni odnos oponašanja, reprezentacije, pa i iskrivljenog predstavljanja od strane umetnosti onoga što se može naći u svetu. Sada umetnost živi od dvosmisla koji se uspostavlja između njenog sveta i sveta naprosto. Taj odnos nikada neće biti ni podudaranje, ni korespondencija, ni saglasnost, jer on će uvek biti dvosmislen. Savremena umetnost je osuđena uvek da, u isti mah, mrzi i da voli taj „naspramni“ svet, da u njega zakoračuje i da iz njega istrže deo značenja koji se njoj dopada. Ona je upad u svet, ali ne sa modernističkom idejom da se svet izmeni, već s idejom da izgradi sopstveni svet, svet umetnosti, utopijski svet postavljen ne na „noge“, vege na „glavu“, ukoliko reč *glava* možemo da shvatimo kao složenu nervaturu označiteljsko-konceptualne umetničke prakse.

Svet vizuelizovanih ideja

Koncept je, dakle, vizuelizovana reč (stvar ili znak) koja „ima“ ideju. Ukoliko bi ta reč bila mrtva, onda ona ne bi dostizala svoju ideju i, prema tome, bilo bi problematično da li ona uopšte i ima bilo kakvu ideju. Naravno, ako je ne bi imala, onda to ne bi bio koncept. Odnosno to bi, u najboljem slučaju, bio nedostignuti, pričinjavajući, simulirani koncept. Savremena umetnost je puna

takvih prividnih koncepta. Ti koncepti preuzimaju svoj pričinjavajući smisao od savremene umetnosti koja je obeležena vlastitom (stvarnom) konceptualnošću.

U konceptu samom po sebi ideja nije bitna, ali ni njen prenosnik nije naročito značajan. Zašto je to tako? Zato što je bitan sam *odnos* između označitelja i ideje. Bitno je samo to da izgled koncepta, odnosno konceptualnog rada upućuje na ideju. Ukratko, bitan je usklađen odnos izgleda i ideje. Ali, kakav je onda to odnos? Jedno je sigurno, to ne može da bude *bilo kakav* odnos. Naime, u konceptualnom radu izgled mora da uspostavi označiteljsku vezu sa idejom kao onim označenim. Međutim, konceptualni označitelj (reč, stvar, događaj, dokument) često je tako vizuelno modifikovan da njegov izgled može da se pojavi kao „metaforički“ ili „metonimijski“ pomeren u odnosu na standardno pismo, tekst, trag. Čemu to pomeranje? U vizuelnoj umetnosti njegova funkcija je u isti mah estetska i hermeneutička. Naime, vizuelno-pomereni-izgled-označitelja može estetski „bolje“ da izražava, prezentuje ili re-presentuje svoju ideju (kao ono označeno) od doslovnog označitelja. Takav vizuelni pomak može bolje da „oživi“, „otelovi“ ideju/označeno. To se onda smatra uspešnim konceptualnim radom.

Odstupanje od te norme (ili ideala) moguće je na dva načina. Ili (1) putem već pomenutih mrtvih, prividnih, simuliranih koncepata ili (2) putem oštrog razdvajanja ili diskontinuiteta između izgleda i ideje. U tom slučaju, izgled ne sugeriše ideju, a ideja ne zastupa (ne re-presentuje) izgled. Označitelj i označeno se razilaze i onda kada postaje nejasno koliko je to još uopšte upotreba koncepta u umetnosti, pa onda čak i sumulacija konceptualne umetnosti. Mnogi konceptualnosti su, odbacujući estetski formalizam, došli do zaključka da izgled i formalni momenti nekog označitelja (reč, objekt, fotofrafija, slika) nisu bitni, već da je bitna samo ideja. Ali to je bilo pogrešno shvatanje, jer konceptualna ideja nikad nije potpuno nezavisna od izgleda označitelja. Naravno, moguće je razlikovati konceptualni rad i pisani projekt tog rada. U pisanom projektu izgled označitelja, reklo bi se, nije previše bitan. Ali ako je to projekt konceptualnog rada, onda se u samom projektu uspostavlja latentan odnos prema vizuelnom aspektu (projektovanog) rada.

Projekt kao tekstualni nacrt (obrazloženje itd.) konceptualnog rada još uvek nije sam taj rad, ali je njegova mogućnost, mogućnost njegove relazacije. Otuda projekt konceptualnog rada, iako upotrebljava reči u uobičajenom značenju, da bi formulisao svoj *nacrt*, ipak ima obavezu prema vizuelnom označitelju ili radu koji želi da otelovi. Naravno, samog rada nema pre projekta, pa ako ga ipak ima, to znači da je sam projekt već *prečutno* sadržan u radu. Ukoliko pripada „žanru“

konceptualne umetnosti, projekt performativno zastupa ili (unapred) re-prezentuje koncept koji namerava da ostvari. On može da bude dat u spoju sa samim konceptom (ili: u njemu samom) koji je neodvojiv od svoje vizuelne prezentacije. U tom slučaju, vizuelna prezentacija koncepta i njegovo tekstualno zastupanje u projektu, s podjedankom nužnošću su sastavni delovi konceptualne umetnosti. Po prirodi stvari, projekt pripada teoriji ili opštosti jer je bliži pojmu/ideji, dok vizuelizovani koncept nužno pripada pojedinačnom i umetničkoj praksi, pa je *kao takav* i otelovljen/materijalizovan.

Umetnost, kakva god da je, nužno se kreće u krugu koji možemo da nazovemo oponašanjem, simulacijom, opsenom ili pričinjavanjem života. Ukratko, umetnost je utopijska tvorevina. Svet umetnosti je u odnosu na naspramni svet – ne-svet. Njegovo kretanje trpi neuspeh ukoliko je – to smo već videli – njegov cilj da dostigne tautologiju i da u tim tautološkim okvirima ponovo napravi *sopstveno* telo. Pokazalo se da za tako nešto ne postoji medij, jer *sama* ideja još nije medij. Ne postoji drugo telo koje ne bi bilo drugo nego isto. Ne postoji prenosnik koji bi mogao da se izbriše, ukloni, iščezne, da bi ono preneseno moglo da se vrati sopstvenoj antecedentnosti/neposrednosti. Zato, to što konceptualni proces otkriva u svom „neuspehu“ jeste činjenica da nikakva ideja nikada neće moći da izraze neposrednost, da reprezentuju jedno prisustvo *kao takvo*. Umetnost kao re-prezentacija nosi u sebi smetnju i otpor da se svede na prethodno prisustvo, jer ona tim *re* sebe uobličuje kao jednu osobenu i nesvodivu *prezentaciju*. Kao svet umetnosti.

Usredištenje i rasredištenje arta

U odnosu na čiste pojmovno-logičke operacije, insistiranje na mogućem (ili, čak, izvornom?) obeležju ideje kao lika, znaka, stvari, događaja ili dokumenta, odnosno kao označiteljske vizuelne datosti, sa stanovišta epistemologije deluje kao skretanje ka nečemu iracionalnom, ka artističkoj samovolji koja zastupa jedan nepojamni relativizam, odnosno apsolutizuje pojam razlike, recimo, već unutar sintagme: *ukusi se razlikuju*. Međutim, shvatanje ideje kao lika i prizora, dakle, kao oličene, vizuelizovane, nipošto ne podrazumeva, i u svakom slučaju ne nužno, nekakav bljutavi relativizam i iracionalizam. Naime, ovaj odnos između ideje i lika/prizora koji tu ideju (označiteljski) nosi, ukoliko ima artističko obeležje, nije strukturiran ni kao korespondencija ni kao tautologija, ali je ipak strukturiran na *analoški* način. Pa ako analoška struktura ($a / b = c / d$) oličenih/uprizorenih ideja

izgleda kao skretanje od epistemičko-logičke racionalnosti u pravcu nečeg drugog, to onda nije njena krivica. U samoj umetnosti, analoško odstupanje od tvrde „racionalnosti“ (ako takve uopšte i ima), odnosno skretanje u pravcu nekog drugosmisla (za koje je metafora samo dobar primer) po pravilu deluje kao otkriće koje pobuđuje osećanje iznenađenja.

Ovde moram da podvučemo značaj razlike između analogije i analoške transformacije. Analogija je (sinhroni) strukturalni presek onoga što se dijahrono pokazuje kao analoška transformacija, recimo: nastanak jedne metafore. Gde onda nešto doslovno/isto upućuje na prenosno/drugo. Umetničko delo je uvek sazdano od jedne ili više analoških transformacija. Te transformacije se razastiru bilo u prostoru bilo u vremenu tog umetničkog dela. Da bi shvatili prirodu artistskih projekata potrebno učiniti dve stvari. Najpre je potrebno posmatrati mentalni aspekt tih projekata sa jedne protiv-epistemološke tačke gledišta. O čemu je reč? Reč je o tome da se isključi redukcija koja se sastoji u tradicionalnom (mogli bismo reći: platonovskom) nalogu da se analoška procedura svede na (epistemološku) korespondenciju. Zatim, potrebno je projekte u užem i u širem smislu (jer i u širem smislu svi radovi se mogu nazvati *projektima*) shvatiti sa stanovišta usredištenja ili rasredištenja, odnosno sa stanovišta artifugalnog i artipetalnog kretanja. Time je, najzad, implicirano i to da ti projekti mogu biti višemedijske i jednomedijske analoške transformacije.

U sudnjoj instanci mi ne znamo kuda nas umetnost vodi. Suviše smo kratki za tu spoznaju. I jedino još znamo da tu gde nas umetnost vodi ne vodi nas nikakva unapred data Umetnost, već intuicija, motiv, merilo i razlog za *ko-zna-kakvu* umetnost. Naravno, na prvom mestu su estetska merila, jer estetski motivi i merila, shvaćeni na Ničeov način, kao užitak u strazmeri ili u brojčanim odnosima, mogu da budu dati i u intuiciji i u razlozima. Jedan od ključnih brojčanih odnosa je i dalje analoškog tipa: $a / b = c / d$. Memezis je najstariji i najjednostavniji primer analoškog/brojčanog odnosa. Ali, umetnost može da poprimi i mnogo složenije i donekle prikrivene brojčane odnose (ili: razmere). Recimo, Dišanova analogija između pisoara i Fontane – što je pisoar u javnim prostorima to je Fontana u galerijskom prostoru (odnosno: na izližbi za koju je prvobitno bila namenjena) – daje samom radu, tj. *Fontani*, svojevrstni i, zapravo, *dadaistički* smisao. Po jednom estetičaru, smisao Dišanove *Fontane* bio je taj da autor tu, zapravo, *piša* po standardnim estetskim merilima i vrednostima svog doba... Sa stanovišta ukusa nekom to može da deluje neukusno, a nekom opet privlačno. Jedino se ne može reći da taj rad nema svoju makar i *tamnu* estetiku.

Najzad, *Fontana* je jedno od tih dela koja su, u svom vremenu, bila velika retkost, pa su nudila izvestan specifičan užitak u pomevanoj, decentriranoj, izmeštenoj, deteritorijalizovanoj srazmeri. Ali već i moderna umetnost je pokazala da je moguće i nužno odstupanje od kalasičnog shvatanja užitka u srazmeri, gde slika treba da bude *primerena* ideološki ili običajno vladajućoj, „konvencionalnoj“ ili „standardnoj“ *slici sveta*, odnosno gde treba da bude sklopljena po izvesnoj analogiji – za koju je umetnik odgovoran – sa datom slikom sveta. Ali, čitava umetnost u XX veku može da se posmatra i kao proces izvesnog (ne ravnomernog, već rastrzanog) odstupanja od ideološki garantovane slike sveta. Srazmera na taj način postaje nesrazmera, ali nesrazmera u odnosu na tradicionalno shvatanje srazmere.

Zato nije čudno što tradicionalisti nužno svaku inovaciju koja u sebi nosi i radikalnu deteritorijalizaciju užitka u srazmeri doživljavaju kao upad u patologiju i razlog za nezadovoljstvo; dok se, sa stanovišta očigledne avangardne inovacije, vera u tradicionalnu srazmeru shvata kao patologija starog, oronulog, mrtvog i, u svakom slučaju, kao nešto što više ne donosi nikakav užitak, već pre nezadovoljstvo. Osnovni razlog za tu deobu je na najbolji način formulisao Niče: “Svako zadovoljstvo počiva na srazmeri, nezadovoljstvo na nesrazmeri” (v. *Knjigu o filozofu*, I, par. 140). Jedino što mi ne znamo unapred šta je srazmerno, a šta nesrazmerno; ta deoba je podložna prevrtljivosti...

Ovde treba dodati i činjenicu da srazmera i nesrazmera nemaju supstancijalno uporište u biću, u zvezdanom nebu, već da su to odnosi sa promenljivim sadržajem. Sve u svemu, u umetnosti se srazmera pomera, premešta, deteritorijalizuje, tako da umetnici nove generacije obično, na užas tradicionalista, traže zadovoljstvo u neočekivanoj, pomevanoj, rasredištenoj ili, sa starog stanovišta, “nesrazmernoj”, “izobličenoj” srazmeri. Možda najjednostavniji primer takvog pomeranja imamo onda kada jedna artistska zamisao (intuicija, ideja) ne biva podržana slikom, nego nekom kontra-slikom. Kontra-slika je odstupanje koje osujećuje mogućnost da sam koncept i delo zapadnu u banalnost. Tada se pokazuje da jedna naizgled-nesrazmera na meta nivou postaje malo pomevana, ali zato suptilnija srazmera.

Ali, ovo kretanje od središta ka rasredištenju i nazad, može, od strane umetnika, da se doživljava na bitno različite načine, iako je, pritom, i u jednom i u drugom slučaju reč o istoj stvari: o kraju/smrti jednog aspekta umetnosti. Naime, (1) napuštanje središte ili tradicionalnih merila srazmere i upad u nešto novo (lišeno užitka u srazmeri) može da se shvati i kao iskorak iz same umetnosti, jer

patološki oblici decentrirane razmere predstavljaju ogrešenje o estetiku i umetnost ili, drugim rečima, predstavljaju ne-umetnost. Međutim, (2) ono novo, avangardno, koje proizlazi iz rasredištenja tradicionalnih vrednosti, može da se shvati i kao negiranje te tradicije, pošto je ona postala žrtva zastarelih, jednoličnih, dosadnih i, zapravo, mrtvih modela srazmere (tako da u njoj više nema užitka, već samo gađenja!).

Takva kretanja u umetnosti mogu da se posmatraju kao *usredištenje* u jednoj (po pravilu fiktivnoj) poziciji i *rasredištenje* u pravcu nečeg drugog, nesvodivo različitog. Ako se takva kretanja shvate kao opoziciona (što, međutim, nije obavezno), onda je sa stanovišta usredištenja svako rasredištenje nužno iskorak iz umetnosti, a sa stanovišta rasredištenja ostanak u datom središtu je takođe neka vrsta ostajanja u ne-umetnosti ili u oronuloj umetnosti. Takva (uzajamna) isključivost oduvek je postojala u obliku spora između starih i modernih. Ali, moglo bi se reći da ona u različitim ritmovima obeležavaju čitavu istoriju umetnosti. Budući da usredištenje nema iza sebe nikakvu apsolutnu kategoriju, nikakvo zauvek osigurano središte, garantovanu večnost i tome slično, i budući da s estetske tačke gledišta *isto* – makar bilo i savršeno, i upravo onda kada je "savršeno" – izaziva *dosadu*, onda je moguće reći da je umetnost osuđena da se uvek premešta, da napušta svoje središte i da zauzima neko drugo, ali tako da ni to drugo nikada ne garantuje neko apsolutno usredištenje.

Umetnost na margini

Pošto je živa umetnost obeležena otporom prema dominantnoj, oveštaloj ideologiji i njenim aparatima, ona se nužno profiliše na institucionalnoj margini društva. To ne znači da ta umetnost mora da bude potpuno lišena ukorenjenosti u zvaničnim institucijama društva, jer to zavisi od samog društva, njegove kulture i stupnja liberalnosti njegovih institucija. Najzad, u društvu je moguća deoba između, s jedne strane, spontano nastalih i marginalnih, a, s druge, vladajućom ideologijom kontrolisanih ili zvaničnih institucija kulture. Ali, naravno, tu postoji više problema. Ključne institucije umetnosti su i posrednici koji omogućuje njeno kretanje od stvaraoaca ka primaocima. Ovi *prenosnici* mogu, ali i ne moraju da budu inficirani ideologijom. To stoji u određenoj srazmeri. Takođe, ti prenosnici nisu svedeni samo na instrumentalnu funkciju. I sam medij je prouka. U njihovu strukturu su upisani i tragovi (koji jačaju) onoga što je njima preneto. Drugim rečima, institucionalni posrednici ili medijatori nisu samo sredstvo kojim se

prenosi neka poruka, već su i deo same poruke, trag upisan u poruku. Zato ono preneto publici (ili: poruka) nosi na sebi upisani ili sedimentirani trag posrednika, prenosnika ili medija. Odnos između prenosnika i prenesenog nije statičan i zauvek ustanovljen. On nije po sebi i za sebe institucionalizovan. On je dijahrono strukturiran, ali tako da kao odnos između prenosnika i prenesenog biva podložan logici samog (medijskog) procesa koji u sebi ostavlja i nosi svoj ideološki trag. To važi i za mejnstrim i za marginalne institucije i produkcije.

Ipak, čak i kada umetničke poruke imaju društveno transgresivnu ulogu, one su ipak podložne uticaju vladajućeg institucionalnog konformizma. Možda je zato moguće reći da savremeno društvo teži da pre ili kasnije apsorbuje subverziju. Naime, i sama recepcija transgresivne umetničke poruke kod ljudi koji nisu umetnici (ili: kod „publike“) takođe ima smisao prenosa ideologizovane poruke. Naime, i sama recepcija, kada je stvar javne ocene postaje svojevrsni prenosnik ne samo artističkog efekta, već i ideološke inercije. Recepcija, naravno, može da prihvati umetničko delo, ali može i da ga odbije, i u stvari, može da ga prihvati da bi ga odbila. To prihvatanje/odbijanje nije nešto spoljašnje umetnosti već je njen integralni deo, jer umetnik, ako nije „izgubljen u svemiru“, zna šta radi kad nudi svoje delo. Ovim prihvatanjem/odbijanjem umetnost se u isti mah integriše i dezintegriše kao svet umetnosti. Ali istinski umetnički impuls ne brine o toj igri odbijanja/prihvatanja, jer njemu je stalo do sveta umetnosti, a ne do realnog sveta.

Ako realni svet pokazuje svoju indiferentnost prema artu, to je onda jedan od načina, možda i najbenigniji, da se odbaci heterotopijski, odnosno utopijski status umetnosti. Šta god da ideološki aparati žele da umetnost bude, oni u tome samo delimično i na posredan način uspevaju. To ostavlja trag na umetnosti, ali taj trag nema moć definitivnog odlučivanja. U stvari, čak i kada su skoro svi umetnici podložni ukusu i kontroli ideološkog aparata, onaj ostatak, onih jedan posto ima za samu umetnost odlučujuće, sudnje, sudbinsko i, u isti mah, *subverzivno* značenje.

Ipak, naravno, ova medalja ima i svoje naličje. Moguć je ideološki postav koji ne ostavlja prostora ni za tih jedan posto. To čak ne mora da bude totalitarni postav u uobičajenom smislu te reči, ali može da bude i običajno i pritvorno taotalitaran. Štaviše, moguć je običajni i institucionalni postav koji deluje kao da ostavlja prostor za svih sto posto, pa i za taj hiroviti i nepokorni jedan posto „ukletih“ umetnika, a u stvari spreman je da u svakom trenutku izigra, potčini, disciplinuje, pa i obesmisli sve što izmiče njegovoj kontroli. Umetnik može iz egzistencijalnih razloga da pristane na ovu igru izigravanja, tj. na vladajuću ideologiju, ali on isto tako može da od nula posto načini jedan posto, šta košta da

košta... On može i da proširi polje umetnosti, i da utiče na to da se u njegovoj blizini nastani bar još jedan ljubitelj artistske subverzivnosti. Svet umetnosti nužno stoji u opoziciji spram naspramnog sveta, jer njegovo mesto u svetu je nemesto u stvarnom svetu. Ali, bez heterotopijskog sveta umetnosti, svet u celini bi izgledao prilično – jadno. Otprolike, kao Kafkin umetnik u gladovanju.

Paradoksalna logika arta

Tiranija logike

Reklo bi se da savrena visoka kultura, poetika i umetnost ne vode previše računa o logici i o pravilima koja inkriminišu i isključuju logičku protivurnost. Ipak, to zanemarivanje ili nepriznavanje logičkih naloga u izvesnom smislu je „učeno“. Što može da se kaže i na sledeći način: savrmena kultura/poetika/umetnost *ne zna* za načelo protivurečja, ali ipak zna da ona to ne zna. Otprilike, slično kao što je Sokrat znao da ništa ne zna!

Videćemo, ubrzo, u čemu je *poenta* ovog učenog neznanja. U datom trenutku neophodno je usmeriti pažnju na ono osnovno: po načelu protivurečja (A nije ne-A) ako je jedan od dva protivurečna stava, recimo onaj potvrdni, istinit, onda onaj drugi, odrečni, to svakako nije. Pravilo važi i u obrnutom slučaju. Logika nas uverava da samo jedan od dva protivurečna stava može biti istinit. Istinitošću prvog isključuje se mogućnost da drugi bude istinit i u tom smislu epistemološki legitiman. Najzad, logika ne dozvoljava pitanje: zašto je to tako? To je tako i tačka.

Samo, gde, u kom kontekstu je to tako? U umetnosti ili poeziji generalno uzev ima niz stvari za koje se može reći da su protivurečne i njima to ništa ne smeta. Ipak, da li iz toga sledi da se u umetnosti mnoge zbunjujuće protivurečne stvari, naprosto, ne mogu nazvati istinitim? Oni koji veruju da u umetnosti i, recimo, metaforama istine ipak *ima*, morali bi, izgleda, da zastupaju logiku, tj. načelo protivurečja, po kome jedno *ne* ne može biti *da*, kao i obrnuto. Ili: ono doslovno ne može biti prenosno, i obrnuto. Jer, kakava bi to umetnička istina bila ako bi bila sad *ovakva*, a zatim, *ne-takva* nego sasvim drukčija? Naravno, u svemu

tome moguće je zamisliti i alternativu: da se umetnost ili odrekne istine ili da istinu redefiniše tako da ona, onda, nema nikakve veze za logičko-epistemološkim konceptom *istine* u kojem se beziznimno uvažava načelo protivurečja. U tom slučaju bi jedan portret u kojem brada, nos ili oko ne stoje „na svom mestu“ mogao da re-prezentuje neku svoju istinu, bez obzira što se ogrešuje o tzv. *zdravi razum*...

Ali, to nas sada vraća pitanju: da li načelo protivurečja (koje simboliše prisutnost logike ili logičnog), ipak ne neki način važi i u tom redefinisanim konceptu (umetničke) istine. Da li ono važi ne samo u nauci, gde skoro uvek važi, nego i u umetnosti, u kojoj, izgleda, pre ili kasnije važi? Jedno je sigurno: mnogi filozofi i umetnici su bez zazora govorili *oistini* u umetnosti... Samo, pitanje je: o kakvoj istini? Kakva je, recimo, ta *poetska istina*? Da li je govor o istini, kako god da ga razumemo, podrazumeva uvek, u nekoj bližoj ili daljoj instanci, respektovanje načela protivurečja? Da li se u njemu uvažava strogo logička doslednost? Ili je, kojim slučajem, u umetnosti prisutna takava istina kojase pre distancira od logike nego što je sledi? Da li je to neka *druga*, a-logička (iracionalna?) istina (ili: istinitost), naravno, ukoliko je nešto tako uopšte moguće?

Jedna Stvar je prilično sigurna: istina-rukovođena-logikom nužno bi zahtevala koherentnost na meta-nivou. To jest, isključivala bi mogućnost da umetnost u isti mah *re-prezentuje* nešto (recimo, nešto „doslovno“) i *ne* re-prezentuje ništa... Ipak, umetnost ne bi bila to što jeste kad ne bi bila u stanju da manipuliše tom dvosmislenošću. Najjednostavnije objašnjenje je sledeće: umetnost svaku „doslovnost“ nudi u jednom drugom, pomerenom, „prenosnom“ značenju... *Ona nudi isto kao drugo*. To je, reklo bi se, duboko usađeno u njenoj prirodi. I čim to ona više ne radi, odmah i prestaje da bude dostojna imana *umetnosti*!

Istina logike i znanja, međutim, ne trpi pomereni, prenosni ili izmaknuti smisao, trope i metafore. Naime, ta istina može da identifikuje nešto kao metaforu, ali ne može da dopusti da neko metaforizuje njene identifikacije. Da li iz svega toga sledi jednostavni zaključak da Istina i logika u stvari ne trpi umetnost, naročito ako ona ima (suverenu) sklonost da dominira? Neko bi mogao da kaže tu imamo samo granicu koja obeležava dve „discipline“. Ali, umetnost mnoge označitelje, metafore, slike, predstave i značenja, koji su potencijalni nosioci istine, legitimno preuzima iz hetero-nomije sveta i pomera ih u pravcu sopstvene autonomije, ma koliko ta samo-zakovitost bila krhka i skliska. Drugim rečima, u umetnosti uvek imamo legitimni preplet u isti mah konstativnih i performativnih značenja. To preplitanje isključuje suverenu, zakonodavnu poziciju načela protivurečja. Isključuje nauku, logiku i epistemologiju. Primeniti bez zazora

princip (ili: *zakon*, *nomos*) isključenja protivurečja na pomerena, prenosna značenja artističkog diskursa značilo bi, na neki način, tiranisati poetsko-umetničke tvorevine.

Artistička de-realizacija

Nema sumnje da logika ne veruje u sopstvenu tiraniju. Najzad, u tiraniju logike ne veruje ni sam zdravi razum, iako se on sam ne drži baš uvek logičnog. Zatim, u to ne veruje ni običan posmatrač umetničkih tvorevina. Ali, otkuda ova neverica? Otuda što se, generalno uzev, smatra da je istina referencijalna ili reprezentujuća i da to mora da važi ne samo u logici, zdravom razumu i svakodnevnoj pameti nego i u samoj umetnosti. Po tom shvatanju, Istina je najviše merilo uspešnosti svih, pa i umetničkih tvorevina... I ko bi, onda, smeo tome bilo šta da prigovori?! Naravno, mi znamo da će takav prigovor stići najpre sa strane savremenih umetnika.

Ono što je danas umetnik spreman da porekne jesu *očekivanja* koja, u vezi sa istinom i predstavljanjem, ima običan posmatrač. Ovaj poslednji reprezentaciju tumači u ključu manje ili više primitivnog shvatanje *oponašanja* ili *podražavanje* realnog. Posmatrač očekuje da vidi na šta se spoljašnje (samoj umetnosti izvanjsko) odnose umetnikove predstave. Shvaćena u tom ključu, umetnost je naprosto oponašanje stvarnosti ili, u najboljem slučaju, razložno/razumno odstupanje od striktnog oponašanja. Savremeni umetnik tu vrstu očekivanja, naravno, odbacuje. Njegovo delo ili rad nema za cilj da bilo šta (mimetički) predstavi (ili: re-representuje). Ako u njemu i ima nekog *mimetizma*, on nije bitan, skoro je zanemarljiv i ima samo instrumentalnu vrednost, dok je pravi cilj dela/rada uvek nešto sasvim drugo.

Kao što savremena umetnost koristi različite oblike reprezentacije u cilju njihovog raz-uveravanja ili ras-činjavanja, u cilju de-representacije, tako ona i sve što bi se u njoj moglo nazvati *stvarnim* ili preuzetim iz stvarnosti koristi samo u cilju izvesne de-realizacije stvarnog. Šta to znači? Neki su estetičari, počev od Hartmana, *derealizaciju* shvatali kao stvaranje u domenu idealnog koje se konfrontira svakom suviše sirovom ili previše grubom konceptu *realnog*. Ali, to bi onda još uvek bio postupak sličan onom u kojim se jedna metafizika kritikuje drugom, navodno „boljom“. To bismo, dakle, mogli da nazovemo i uzaludnim premeštanjem centra. Logocentrizam je uvek živeo od takvih premeštanja! Ukoliko de-realizacija nasuprot ukinute stvarnosti postavlja nekakav idealni konstrukt kao

normu, orijentaciju ili *izam*, onda bi to zaista bio kratkovidni pogled na poetiku savremene umetnosti, pošto ova više ne teži da jednu logocentričnu strategiju zameni drugom. Njena pozicija je mnogo radikalnija, korenitija, rizomska, budući da savremeni umetnik derealizaciju (ili: virtuelizaciju) stvarnosti pre doživljava kao dekonstruktivnu intervenciju u ravni vizuelnih i tekstualnih poslova. Naravno, ovde je sintagma *savremeni umetnik* u priličnoj meri normativna. Nije sve što se danas u umetnosti pojavljuje savremeno. U tom smislu je razumljivo to što je Niče, umesto reči *savremeno*, rađe upotrebljavao reč *nesavremeno*! U svakom slučaju, ostaje artistsička de-realizacija, ovog puta, shvaćena kao dekonstrukcija.

Živeti sa paradoksima

Sad se, još jednom, vraćamo pitanju: da li gestovi de-reprezentacije i de-realizacije dopuštaju mogućnost da u umetnosti legitimno ko-egzistiraju protivurečni stavovi? Recimo, nešto u isti mah „stvarno“ i „nestvarno“? Evo i alternative: da li je moguće reći da se artistsičke naizgled-protivurečnosti pre ili kasnije rastvaraju u razlike? Avangardni umetnik, stvarajući umetnost kakvu je neposredno želeo, u isti mah je stvarao i normativnu sliku (koncept, predstavu, projekt, poetiku) umetnosti. Odlučujući se da stvori ovo ili ono, on je odbacivao mogućnost da učini nešto što će se kositi s izabranim *treba da* (normom, idealom) umetnosti i borbenom strategijom koja podržava to *treba da*. Zato je taj umetnik morao da bude prethodnica (avangarda) sopstvene strategije! On nije mogao ili nije smeo da protivureči sopstvenom projektu, a samim tim nije mogao ni da uvažava i bilo šta što *njemu* protivureči. Ipak, upravo na tom fonu nastale su *aporije* avangardne isključivosti koje može da razreši samo dekonstruktivna pozicija, pod uslovom da se ne postavlja kao hajdegerovska ili negatovno-dijaletička *destrukcija* metafizike ili bilo čega. U umetnosti dekonstruktivna pozicija se formira spontano.

Savremeni umetnik stvara u uslovnosti koja je obeležena nepreglednošću: nekontrolisanim mnoštvom slučajeva i nesvodivom osobenošću posebnih, egzistencijalnih situacija. U tim uslovima nužno se nameće jedna neobična logika u kojoj naporedo mogu da opstanu i kontradiktorni stavovi. Tu logiku moguće je opisati na sledeći način: u umetnostse generalno uzev *uvek uključuje i nešto što se u njoj isključuje*. Naravno, tu nije reč o oblicima pristupa umetnosti koje oličava pozicija običnog posmatrača. Jer, običan posmatrač lako uočava da u savremenoj umetnosti postoje neke nespojive, „nelogične“, nedovoljno usklađene i zapravo protivurečne ili čak „apsurdne“ stvari. Nasuprot tome, umetnik iskazuje afinitet za

zaradoksalnu logiku. Ova paradoksalna logika istovremenog uključivanja i isključivanja (ili: uključivanja isključujućeg), u stvari, postoji među samim umetnicima čak i kada se oni *opredeljuju* za isključive, nespojive, protivurečne pozicije. Evo jednog primera: da li je Mona Lizi moguća sa brkovima ili ne? Naravno, u (istoriji) umetnosti imamo dva odgovora, Leonardov i Dišanov. Oni bez sumnje protivureče jedan drugome. Ipak, ti odgovori se, sa artističkog stanovišta, podjednako smatraju legitimnim. Naravno, ne i za običnog posmatrača koji Dišanovu Mona Lizu s brkovima može da doživi čak i kao uvredu nanesenu velikom umetniku. U svakom slučaju, mnoge stvari koje se u umetnosti isključuju u njoj se u isti mah i uključuju. Čak i u pojedinačnim radovima/delima. Dobar primer za to su *naslikani* paradoksi Rene Magrita.

Ostavimo, za trenutak, po strani pitanje kako i zašto je moguća paradoksalnost u umetnosti. Ukoliko bi neko hteo da umetnosti nametne logiku zabrane protivurečja ili, naprosto, *logiku*, tom pokušaju bi se umetnici odmah, bez ustezanja – narugali. Otuda ne treba izvesti suviše brz zaključak da u umetnosti nema baš nikakve logike ili da ona, zapravo, „organski“ ne podnosi logiku. Čak i kada u sebi razvija protivurečnosti, umetnost to, u pojedinim fazama, čini na sasvim dosledan, logičan ili artipetalan način. Poenta je u tome da umetnost instrumentalizuje logiku, ali joj ne služi. To znači da ona u svakom trenutku, iz nekih „svojih“ razloga, može da raskine pakt s logičkom doslednošću. Tada u njenoj egzistenciji iskrsavaju protivurečnosti koje neki put liče na apsurd, a neki put izazivaju šok. U svakom slučaju, ova neobična logika (u) umetnosti, koja u sebi neguje ili trpi protivurečnosti, može da se nazove *logikomparadoksa*. Što otprilike znači: eto to je tako; ne treba se jediti; jer, peripetija ne traži razrešenje.

Pored toga što uvek predstavlja u isti mah nešto i ništa, umetnost *se*, ujedno, predstavlja, postavlja, uspostavlja, stavlja u poziciju nečeg-i-ničeg, dakle, nečeg/ničeg što je ili protivurečno ili donekle, prividno protivurečno i u svakom slučaju u sebi *diferencirano*. Paradoksalnost predstavljanja (nečeg/ničeg) obeležava umetnost, u izvesnom smislu, i spolja i iznutra. Umetnost *se*, naime, uspostavlja i kao (paradoksalno) predstavljanje „sopstva“ i kao predstavljanje nečeg spoljašnjeg, „drugog“. Ona *se* (u stilu hajdegerovskog *se*) pred-nas-stavlja i to njeno pred-stavljanje (sebe/drugog) ipak ne daje odgovor na pitanje *šta* se tim predstavljanjem predstavlja, da li je to *nešto* ili *ništa*. Umetničko predstavljanje nam ne kaže da li se ono „temelji“ na nečemu ili na ničemu, odnosno da li nastaje (reč je o genealogiji predstavljanja) iz nečega ili iz ničega. Nama čak izgleda da bi bez te *neodređenosti*, bez ove latentne paradoksalnosti, umetnost takoreći bila

mrtva, da bi izgubila svoj životni napon, svoju osobenu šokantnost i dinamiku. Ako paradoksalnost nije to što može da do kraja definiše umetnost, ako ona nije samosvrhovita Stvar, onda ipak ostaje činjenica da je ona uslov *sine qua non* savremene umetnosti. Ta umetnost teži samo da paradokse kako umetnosti tako i života osvetli u njihovoj punoj paradoksalnosti. Zašto paradoksalnosti? Zato što paradoks ostaje na granici između isključujućih protivurečnosti i uključujućih razlika. U umetnosti se, zahvaljujući upravo toj paradoksalnosti, protivurečnosti „na kraju“, ipak, ipak, pretvaraju u razlike... Zato se može reći da je umetnost, u stvari, „miroljubiva“, da u sebi ne trpi, bar ne predugo, nikakav bojni, militantni, ideološki, avangardistički poklič...

Interakcija, interferencija i otvorenost

Različiti diskursi o umetnosti, recimo, diskurs estetike, istorije umetnosti, filozofije umetnosti i likovne/vizuelne kritike, uvek teže tome da pacifikuju protivurečne i u toj protivurečnosti neki put krajnje isključive, dakle, *avangardne* artistske stavove (predstave, zamisli i projekte). Izuzetak u tome čini sam diskurs umetnika koji je legitimno-“svoje glav“. Čak i onda kada simulira meta-poziciju, stav umetnika (ili umetnički opredeljenog kritičara) može da bude „legitimno“ – isključiv, arogantan, bezočan. Nasuprot tome, pomenuti teorijski meta-diskursi pretenduju na „objektivnost“. U toj objektivnosti se nikad ne osuđuju protivurečnosti koje se javljaju među artistskim tvorevinama, pa i u njima samima. S tog stanovišta, reklo bi se: umetnik ima pravo na vlastitu isključivost, ali ne i sama umetnost.

U meta-diskursu se razno-razne isključivosti u poretku umetnosti ne klevataju, već se, najčešće, posmatraju u ključu izvesne dinamike nastanka, ne nužno i hronološkog redosleda. Istoriciističko shvatanje kretanja ni jednog trenutka ne privileguje i, svakako, ne na apsolutni način bilo koju poziciju. Zato ono ne daje ni trajnu prednost bilo kojoj ogluci i pogotovu ne onda kada ona negira sve prethodne pozicije... Progresizam priče koju zovemo *istorija umetnosti* najčešće nije diskriminatoran, već kumulativan. To je zgodan primer „nauke“ koja toleriše protivurečna stanovišta, ali samo i samo u ravni artistskog događanja i produkcije, ne i u vlastitom, „naučnom“ tekstu. Ova tolerancija stvara *prividan red*. Nepriistrasna ili objektivna klasifikacija (ako uopšte postoji) oblikuje skup uzora, poredak onoga što je reprezentativno. Ipak, u osnovi, reč je o *haosu* iza kojeg se krije iskonstruisana ili konvencionalno profilsana potreba za metodičkim redom.

Nepreglednost i kaos su oduvek bili prvo, ali u pozadinu potisnuto, skriveno, „načelo“ istorije umetnosti.

Kad je reč o filozofiji, u njoj se protivurečnosti tolerišu u fazi u kojoj se, iz „opravdanih“ razloga, one još nisu – razrešile. Tradicionalni zadatak filozofske metodologije bio je da se protivurečnosti na ovaj ili onaj način razreše. U stvari, bio je to *zakon* (*logos* ili *nomos*): ono najmanje što je filozofiji (kao nauci) potrebno jeste *haos* uvek-drugog, izmičućeg, suprotnog. Ali, time se unapred isključuje nesvodiva mnoštvenost u polju razlika, iako samo postojanje mnoštvenosti ne može da se porekne. Zato, ukoliko danas filozof želi da nađe neku teorijsku ili post-teorijsku osnovu za stanovište radikalne mnoštvenosti, onda tu osnovu treba da potraži negde izvan sfere tradicionalno ili logo-centrički profilisane filozofije. Ostaje samo još pitanje: da li je takvo zauzimanje stanovišta uopšte moguće? Na čemu bi jedna *pozicija raspršenja* ili *rasejavanja* mogla da počiva (ako uopšte na bilo čemu *počiva*)? Na kojim nesigurnim, drhtavim aksiomima, ako su to uopšte *aksiomi*, ako nisu stara filozofska načela koja se (ukoliko je verovati Aristotelu) dokazuju *sama sobom*?

Naravno, pozicija rizomske mnoštvenosti morala bi i sama, kao pozicija, da bude rizomski-mnoštvena. To je dodatna teškoća. Zato i ne postoji *jedno* mišljenje razlike ili *jedna* dekonstrukcija. Ni u filozofiji, ni u umetnosti. Svaka potpuno otvorena (za drugo i drugost) pozicija trebalo bi da je u stanju da i sama može da na različite načine zagovara različitost ili drugost. To se danas u rasplinutom i nepreglednom horizontu teorije sve više i dešava. Ekspanzija spontane dekonstrukcije u teoriji i još više u umetnosti je vidna. Nema sveobuhvatnog načela na kojem bi počivala danas aktuelna umetnost. Dekonstrukcija nije nikakva potpuno homogena ili koherentna Stvar. Ona cilja na polje razlika i predstavlja intervenciju u tom polju. Eto zašto ona nije, niti može biti Deridina ili bilo čija privatna Stvar. Ona nije, a na tome s pravom insistira i sam Derida, filozofija ili metoda u *tradicionalnom značenjute reči*. Takođe, dekonstrukcija nije ni puka arhiva, skladište, direktorijum mogućih dobro raspoređenih, razvrstanih razlika, uključujući tu i one koje se, „kontrasvrhovito“, uobličuju u protivurečnosti...

Čini se da dekonstrukcija ne bi bila to što jeste da se ne uobličuje u izvesnu intervenciju. Drugim rečima, ona se uvek nadahnjuje intervencijom koju sama pokreće. Ona inventivno ili, ako hoćete, kreativno, tvorački, otkriva, izmišlja, uspostavlja, stvara samu diferencijalnost naših predstava o svetu. Ona opažanje, doživljavanje, razumevanje i mišljenje, koji su uvek artikulisani pomoću predstava (reprezentacija), ispituje u kontekstu složenih *interakcija* i *interferencija* u kojima

se različiti oblici društvenog predstavljanja i predstava ukrštaju i razilaze, preklapaju i rasplinjavaju. U polju tih interferencija, gde modeli mišljenja-kao-predstavljanja tradicionalno imaju privilegovanu, carsku ili, ako hoćete, metafizičku ulogu okupljanja i usredištenja, pozicija razlike se profiliše kao protivsvrhovito odstupanje, kao „srećni“ izmak i rasredištenje etabliranog značenja/smisla. Pozicija razlike, na taj način, postaje pozicija otvorene intervencije ili, što se svodi na isto, intervencije u pravcu optimalne otvorenosti.

Sa stanovišta mnoštvenosti koja se svodi na *haos*, stanovište otvorenosti je, bez sumnje, uzaludno. Ipak, dekonstrukcija kao raz-uveravajuća misao spremna je da se suoči sa nemogućim. Uostalom, Derida s pravom tvrdi da je odgovornost u pravom smislu moguća tek pred nemogućim! Intervencija i saglasnost u intevenciji, u angažmanu, u solidarnosti ne mogu biti ničim unapred garantovani. Intervencija je igra s nemogućim, s onim krajnjim, graničnim, ali to je igra koja ima smisla samo ukoliko nas suočava s upitnošću i odgovornošću. Šopenhauerov svet kao predstava moguć je samo kao efekat interakcije i interferencije kako konvencionalnih tako i nekonvencionalnih društvenih predstava. U stvari, interferencije predstavljanja su nereflektovana igra sveta koja se nikakvom metafizikom ne da zaustaviti. Pri tom, čak i sama ta igra nije dovoljna. Ona uvek traži dopunu. I nalazi je u dekonstruktivnoj intervenciji koja je u isti mah upitna i odgovorna, koja oslobađa, koja je pozicija otvorenosti, odnosno raspršenosti i nesvodivog mnoštva.

Brisanje označitelja je kratkog daha

Iako je logika formalna, iako reprezentuje, zastupa, predstavlja praznu formu *logosa*, ona ipak ima sposobnost da *vidi* istinu i da je *razlikuje* od laži. Kako njoj to uspeva? To sveti bog zna! Razlikovanja istine i laži u logici se ne vrši samo putem načela protivurečja (koje tvrdi: *A nije ne-A*), nego i putem načela isključenja *trećeg* (isključenja *trećeg pored* istine i laži). Ali, i načelo protivurečja i načelo isključenja *trećeg* podjednako vrše isključenje *drugog* (ne-istog, neidentičnog). Znači, ta načela samo potvrđuju *vrhovno* (logičko i logocentričko) ustrojstvo svakog postava, koje (ustrojstvo) se temelji na postavu (ili: načeli) samog *identiteta*. Bog je Bog. Bože moj! Naime, i isključenje *trećeg* i isključenje *drugog* imaju funkciju da uključe ono Prvo ili prvog ko je bradu sebi stvorio i, naravno, da ga, pritom, učvrste u njegovoj istovetnosti sa sobom. Tautologija je vrhovno metafizičko načelo. Jer logička načela, uključujući tu i načelo dovoljnog razloga, imaju za cilj

uvažavanje i uvežbavanje stava koji glasi: *sve je ono što jeste*. S logičnim razlogom. A to je, onda, stav koji zagovara, zatvara i zabavljuje istovetnost-sa-sobom Sveta. Savremena kosmologija, fizika i mikrofizika nam, međutim, kažu da o toj istovetnosti-sa-sobom, jednostavno – nema ni govora.

Ali, nema veze: logika je bezrezervno optimistična i to – *a priori*. Ona nam ne kaže koji je od dva kontradiktorna stava istinit, ali, pri tom, vidovito tvrdi da jedan obavezno – jeste. To je njena meta-metafizika, njen *a priori* svih *a priori*ja. Ona veruje u fatalnost Istine ili, još preciznije, u njenu nužnu mogućnost. Šta košta da košta... Sudeći po tome, *nešto*, neki entitet, neko *bivstvjuće* sudnja je Istina prisustva. Čak i ako mi trenutno (a možda i trajno) ne znamo da li je to – to. Iako su logička načela “formalna”, ona bezrezervno veruju u “sadržinsku” datost (prisutnost) istine. Živimo bezuslovno i bezrezervno u svetu Istine. Reklo bi se, dakle, da je naš svet tu *zbog* Istine, a ne zbog nekakvog haotičnog stanja... Ipak logika ovu pretpostavljenu Istinu samo formalno re-prezentuje. Mada je vidovita u pogledu celishodnosti Istine u svetu, logika ne želi ni jednog trenutka da nju odredi. Naravno, umetnost to još manje želi. Ona još manje pretenduje da na izravan način pristupi svetu Istine. Pre bi se reklo da umetnost, bar ona retka (= savremena), teži da Istinu – preokrene. U svetu sadržinske Istine (koju nameću logika i zdrav razum), umetnost ima u najboljem slučaju status ničeanskog nihilizma: prekoretanja svih vrednosti.

U pogledu klasičnog shvatanja istine najvidovitija od svih vidovitih reči je ona koja se uklanja čim se pojavi da bi na njeno mesto došla neka neposredna datost, neka istovetnost sa sobom, ukratko, gola Istina prisustva nečega prisutnog. Zaista, to da jeste ono što jeste gola je Istina. Mi ne znamo da li jeste ono što jeste, ne znamo ni njegovu boju, ne znamo голу Istinu, ali zato ona nije ništa manje – gola! Mora da ispod smokvinog lista nečeg ima! Sličan problem imamo i sa golim životnim iskustvom kao iskustvom neposrednog. Pa i sa zdravim razumom. Jedino, taj problem *nemamo* sa umetnošću!

Umetnost nije, niti može da bude označitelj koji iščezava nudeći jedno *čisto* ili *golo* označeno. Iza umetnosti, za razliku od iskustva i razuma, *ne stoje* teško primetni mehanizmi *brisanja označitelja*. U njoj ne postoje, bar ne nužno, mehanizmi koji omogućuju da označeno potvrdi svoju *logocentričko* prvenstvo. Savremena umetnost, ako ne i sva umetnost, spontano je *alogocentrička*. Ali, kad ne bi bilo brisanja označitelja, tada bi logika izgubila svoju vidovitost u pogledu Istine. Problem je u tome što je brisanje označitelja uvek kratkog daha. Zato logika ne rešava (do kraja) naše životne probleme. U umetnosti označitelj ne može da se

izbriše i svakako ne u apsolutnom smislu. Čak i onda kada misao “odluta” negde, ona ne može potpuno da potisne označiteljsku scenu. Zato se, ne samo u artistički nego i u logički vođenom mislenju označiteljska scena uvek *vraća*, a taj povratak potisnutog svedoči da logocentrička Istina nikad nije apsolutna.

Iz prethodnog sledi zaključak koji je aktuelan kako za logičke tako i za umetničke diskurse: istina, shvaćena u svojoj neposrednosti, zapravo je čisti previd, simulacija, simulakrum. Ali zašto je ona privid/simulacija? Zato što brisanje označitelja stvara varljiv utisak da se jedan konstrukt neposrednosti (ili: neposredno istinitog) izuzima iz diferencijalnog označiteljskog lanca (ili: iz govora, jezika, pisma) i nudi kao čista datost, čistina, Istina. S druge strane, brisanje označitelja se postiže gestom spontanog, nesvesnog apstrahovanja koje ustoličuje logiku Istog. Svaka stvar je istovetna sa sobom već kad pomislimo na bilo šta! I za logiku i za zdrav razum i za religijski fundamenalizam – sve je ono što jeste. Ovo apstrahovanje od diferencijalnog umreženja ujedno je iluzija da *govor*, uključujući tu i govor umetnosti, može da otkrije bilo kakvu neposrednost ili neposrednu istinitost. Taj Sizifov posao ne može, pored Sizifa, da obavi ni sam govor Sveta, govor nepostednosti koje, kao takve, strogo uzev i – nema.

Uvek je nešto iza

Govor Istine/Istog je u najboljem slučaju utemeljujući na tradicionalan metafizički način. To znači da se postavlja *iznad*, *ispod* ili *iza*, nikad u ravni same stvari koju, zapravo, preskače ili previđa, koja ostaje nepredstavljiva. Utemeljujuće mesto za Previd je uvek-iznad, ispod ili iza – i to: kako god da se, zahvaljujući nalozima i samom prosvetljujućem logosu tog *otkrivenja*, postavimo, okrenemo ili osvrnemo! *Uvek nam je neka istina – iza*. Previd zadire u samo *nesvesno* otkrivanja Istine, a time možda i u nesvesno svakog diskursa. Pa onda i artističkog, konceptualnog diskursa. U apokaliptičkoj pričljivosti ponajbolje se očituje *nečitljivi* karakter takvog diskursa. A ova nečitljivost potiče od pakta koji fatalni previd ima s viđenjem, s pred-viđanjem, proricanjem, otkrivanjem i, naravno, sa kratkovidošću. Umetnost se danas, mnogo više od logike i logički vođenih diskursa, upravo oslobodila ove kratkovidosti.

Savremena logocentrička racionalnost, iako se verbalno oslobodila bezuslovne, apsolutne Istine, ipak se nije oslobodila sudnjeg previda po kojem putem brisanja označitelja ne dobijamo nikakvu neposrednost nego, samo, izvestan simulakrum, privid, bauk, fantazam ili sablast neposrednosti. Reč koja fatalno

previđa sablast (ili: duh) neposrednosti u dosluhu je sa *previdenjem* koje je, zapravo, sam taj privid, opsena, utvara... Čak i ako liči na *proviđenje*. U svakom slučaju, *raskrivanje*, recimo jedne konačne, krajnje istine (istine o kraju istorije, na primer), samo ustanovljuje, gradi, institucionalizacije nekakve sablasti koje, onda, apokalipsa/otkrivenje, shvaćena kao fatalni previd, spokojno nosi, kao priču, u svojim nedrima.

Ukratko, mogli bismo reći da je *otkrivenje* falusne Istine, uključujući tu i samu zadrtnost bazične fiksacije (ili: homogenizacije), drugo ime za previđanje-i-priviđanje. Previđa se, uvek, ono Najvažnije, a najvažnije je to što se *na kraju* (ali to je kraj-bez-kraja), u *sudnjem* aspektu – previđa: da je istina sablasna egzistencija privida, simulakruma i simulacije. Ili, previđa se da je istina umetnička, a to sa logičke tačke gledišta znači – nikakva. Previđa se da je egzistencija sveta pre artistički nepregledna nego logo-centrički fiksirana. Zato se, na kraju, previđa i ono što kao senka prati sva naša neumorna previđanja i priviđenja! Previđa se, i pored svih *upozorenja*, ono što je u Istini uvek-drugo ili sama drugost. Nije li onda to, zapravo, biblijska zver, apokaliptička neman? Ta od svih drugosti ona najstarija i najzlonamernija? U zapadnoj civilizaciji takva drugost je morala da se nazove *čudovišnom*. Da li je *čudovište* samo drugo ime za sve naše previde? I nije li umetnost samo najpritvornija pohvala čudovišnom?

Ali, kada *logocentizam* nešto previđa, to onda nije čudovišno. Bar ne nužno. Jer on previđa *i* samu umetnost, a ona, ipak, nije zver iz bezdana. Zato je umetnost, takoreći, nečista/rđava savest logocentrizma. Umetnička galerija *nije* zverinjak u kojem svešteno lice ne sme da se pojavi. Sveštena lica se ne pojavljuju iz sopstvene zadrtnosti i konzervativizma, pa prema tome i na sopstvenu odgovornost. Sam umetnik nije zlo veka ili milenijuma, prošlog ili sadašnjeg, ili čak čitave istorije, od iskona do danas... Ta logocentrička kulpabilizacija više ne pogađa svoju metu... Savremeni umetnik je samo otvoren prema *paradoksima* logike i paradoksima sveta, poretka, reda koji je, u isti mah, kaos. Drugost prema kojoj se umetnik otvara smeštena je (i to je jedna topografija kojoj ne možemo da sponiramo bilo kakvo sistemsko središte) s one strane opozicije dobra i zla, naprosto zato što ta opozicija uvek pripada nekom sistemu koji ne bi bio sistem kada mu prvi postulat ne bi bio stav/načelo identiteta. Pa ipak, to ne znači da umetnost *ne može* da stane na stranu dobra, a protiv radikalnog zla, bar onda kada zlo, kojeg god porekla da je, teži da poništi ne samo to što kultura jeste u jednom datom poretku nego i sam taj poredak. Savremena umetnost nije destrukcija zatečenih i projektovanih vrednosti već je njihova dekonstrukcija. Ona otvara

igračku ne da bi je polomila nego da bi videla šta u njoj, izvan nje ili pored nje postoji. Njen proces je protiv-Proces, proces uperen protiv identitarne pozicije Sveta.

Magritova dvosmislenost

Otkrivenje istine/istog moguće je samo uz fatalni previd činjenice da se između istine i istog uvek umeće i izmeće razlika. Taj previd je fatalan zato što je, s jedne strane, neizbežan (kao što je u svakom identitetu neizbežno apstrahovanje od razlika), a, s druge strane – a to je mnogo važnije – zato što je previđanje sebe kao previda, budući da je nesposoban da se *identifikuje* kao previd. Za razliku od filozofije, umetnost je retko kada mislila da s previdom može da izađu na Kraj. Jedino diskurs koji bi hteo da kaže *sve*, prvu ili poslednju reč, dakle, ono Krajnje, i koji bi hteo da objavi potpunu istinu i otkrije poslednju tajnu koja se da otkriti – a to je onda, svakako, diskurs *otkrivenja* – dostojan je *fatalnog* previda! Jedino on nije u stanju da stekne najelementarniji uvid u vlastitu moć previđanja. Srećom, umetnost nikada nije bila u stanju da potpuno apstrahuje od istog-kao-drugog, jer kad bi to i pokušala, ona bi odmah počela da liči na ideologiju Istog i Istine.

Nije pravedno pomišljati da postoje strategije koje smanjuju ambiciju ili koje teže najmanjoj mogućoj, ali čvrstoj izvesnosti i time onda uspevaju da izbegnu zamku otkrivenja i previda. Pretpostavka da se analitičkim postupkom stiže do minimuma pouzdane istine (bilo kog stupnja ili žanra) upisana je u analizu kao upravo *logičku* analizu. Jer logička analiza se rukovodi stavom isključenja trećeg koji podzumeva da jedno od dva mora biti istinito. Ako se za iskaz o identitetu nečega (bilo čega: materijanog ili duhovnog) – ukoliko je uopšte reč o *entitetu* (od lat. *entis* - koji jeste) – ne može da kaže da je neistinit, onda je on, naravno, istinit. Trećeg nema. A i tu, ipak, imamo – previd. Jer istina nije potvrda istog nego *drugog*. Tautologija koja je uvek “istinita”, nije nikakva istina. U stvari, istina je svuda, ne samo u umetnosti nego i u filozofiji, rascepljena između istog i drugog. Pritom, ne možemo izbeći pitanje: zašto je logika istine/istog ophrvana fatalnim (logocentričkim) previdom? Taj previd, svakako, nije benigna, nasumična greštica, puki propust koji se brzo može ispraviti. Niti je to zabuna koja se lako otklanja naknadnim upozorenjima, skrupuloznim epistemološkim ispravkama itd. Taj previd isključuje mogućnost popravnog ispita kojim bi se otklonile prethodno ustanovljene *grešnice* zahvaljujući dodatnom, takoreći honorarnom apokaliptičkom radu.

Previđanja, zacelo, u ljudskim poslovima ima svakakvih – to niko neće sporiti – ali *sudnje* previđanje je, ipak, retka zver. Ovu zver u svom konceptualnom postavu, svom imaginarnom zoološkom vrtu, ljubomorno čuva i neguje najmoćniji apokaliptički diskurs: diskurs isključivosti ili isključenja trećeg i zapravo *drugog* (kao neistinitog). U ovom tekstu se zastupao stav da se umetnost tim diskursom često služi, ali da ona njemu ne služi. A to je, bez sumnje, najmoćniji logocentrički diskurs, dakle, logički diskurs, a umetnost ima spontanu odbojnost od apsolutnih logocentričkih naloga. Ti nalozi nam kažu da racionalnost i logičnost ne znaju za neodređena stanja, za pričinjavanja i nedoumice. Od svih artistskih pozicija koje se, u istoriji umetnosti, uzajamno negiraju samo jedna može biti istinita. Od svih kontradiktorinih predstava koje se, recimo u Magritovim slikama, uzajamno isključuju, a ipak idu (naslikane) zajedno, samo jedna može da bude istinita. Očigledno da umetnost nužno poriče tako svhaćenu istinu, a neki put se, kao u Magritovom slučaju, poigrava s njom.

Logocentrički um ima teškoću da to shvati, budući da nije moguće sve saterati u tor čiste laži. Ne može sve biti lažno, jer bi time opozicija istinito-lažno izgubila smisao, tako da onda ima nešto što je, kad prođe/zadovolji određene uslove, *bezuslovno istinito*; i naravno, istinito je ukoliko je, u isti mah, istovetno sa sobom i kao reč (tvrdnja) i kao stvar (dogadjaj). Podudarnost tih istovetnosti zove se korespondencija. Iako izgleda kao da je neutralne prema istini i pitanjima istine, logika je ipak suštinski opredeljena za simulakrum istine. Ona je, takoreći, čuvar istine, a to znači da ne podrazumeva samo isključenje trećeg nego i drugog, ukoliko je to drugo od istine/istog. Ukratko, logika isključuje umetnost. Ili, što se svodi na isto, umetnost isključuje logiku kao svrhu po sebi, kao simulaciju koja još ne zna za svoj dekonstruktivni status, a s time isključuje i koincidenciju između istine i istog. Eto zašt je ono čime se umetnost bavi, zapravo, isto kao drugo. Istina je u tom drugom ili je, zapravo, ni nema.

Umetnost koja beži na sve strane

(Post-avangardno delo Vladana Radovanovića)

Konceptualna redefinicija statusa umetnosti

Sa stanovišta ortodoksne konceptualne umetnosti (uobličene u borbenu avangardu) slika kao jedan od oblika *predstave (reprezentacije)* sveta završila je svoju privilegovanu misiju u umetnosti. Ali, praktično posmatrano, slika ni danas nije završila svoju misiju u ateljeu, galeriji, muzeju i tome slično. Ipak načiniti na tradicionalan (klasičan ili moderan) način dobru (originalnu) sliku danas je skoro nemoguća misija. U svakom slučaju, prostor za inovacije na slikarskom platnu je sada veoma sužen, pa je novostvorena slika prestala da nas iznenađuje (s izuzetkom slabo upućenih), te je zato ona postala skoro – dosadna. Pritom, naravno, uvek postoje izuzeci. Svejedno, pokazalo se da materijalni (instalacija) i idejni (koncept, projekt) prostor izvan slike pruža mnogo više šansi za artistsku inovaciju. Naravno, pod uslovom da taj iskorak u ne-umetnost predstavlja proširenje polja umetnosti, a ne ireverzibilno udaljavanje od umetnosti. Imamo razloga da verujemo da radovi Vladana Radovanovićevi, svrstani u opus nazvan *Projektizam* (taj termin, sa sufiksom *izam*, ipak, nije najsrećnije izabran), iako predstavljaju do tada (reč je o pedesetim godinama) neviđeni iskorak vizuelne umetnosti u sferu konceptualnog, ipak ne prekoračuju prag same umetnosti. Najzad, sam Radovanović nije imao ni pretenziju da formira bilo kakav *avangardizam*, odnosno da „jednom za svagda“ „raskrsti“ sa starom umetnošću, kako bi uveo u igru, kao jedino legitimno, nešto što nije nikakva umetnost, mada, pritom, sebe još uvek naziva *umetnošću*...

Ako se za Radovanovićeve radove pod nazivom *Pričinjavanja* (videti u *Projektizmu, Bgd. 2010. godine*) kaže da su to, zapravo, konceptualni umetnički radovi nastali pre same pojave konceptualnih umetničkih radova, to onda, bez sumnje, postavlja problem *imenovanja*: kakve pretenzije jedno imenovanje može da ima? Kakvo definisanje ili samodefinisanje arta ono zastupa? Već smo videli: Vladan Radovanović spada u retke umetnike koji su spremni da teorijski promišljaju poziciju vlastite umetnosti, posmatrajući je u širem kontekstu kretanja artistskih ideja, od početka XX veka do danas. Pri tom, nije čudno da već na početku svog obimnog uvodnog teksta za *Projektizam* on konstatuje: “Odmah u početku nailazim na poteškoće.” Ovoj konstataciji prethodi naslov koji glasi: *Razvoj ideje naglašene mentalnosti*. Evo kako Radovanović vidi pomenutu poteškoću:

“Treba pisati o jednoj duhovnoj aktivnosti koju sam otpočeo 1954, pre srodnih orijentacija, koncept-arta (1961), konceptualne umetnosti (1967) i nagoveštaja koji potiču od Dišana (Marcel Duchamp) još 1913. Ta moja aktivnost otpočela je, dakle, pre prvonavedenih, ali nije doprla do javnosti, te nije pravovremeno ‘ušla u istoriju’ niti eventualno uticala na njen razvoj. U mome naporednom delanju u više medija, rodova umetnosti i stilskih orijentacija, mentalna aktivnost je samo jedan tok, a ne nekakav ‘stupanj razvoja’ moga bavljenja umetnošću. Sve što sam činio u tom domenu nije čisto mentalno, ali ima manje ili više elemenata mentalnosti” (*Projektizam*, str. 5),

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

Rana *konceptualna umetnost* je, međutim, imala afinitet za avangardno isključivanje svih pretenzija umetnosti nastalih pre nje. Njen samosvesni (samoproklamovani) *avagardizam* je sprečavao V. Radovanovića da se kao usamljeni pojedinac priključi kasnije nastalom pokretu koji je „gurao“ slične projekte. Ali, tu se otvorilo principijelno pitanje: da li se radovi u kojima je naglašena uloga koncepta uopšte i mogu nazvati umetničkim i na osnovu čega? Ovom dilemom se na radikalna način problematizovao i sam statusu umetnosti.

Naime, konceptualisti upad *koncepta* u prostor umetnosti nisu shvatali kao proširivanje granica umetnosti, kao osvajanje njenih novih teritorija ili kao otkriće novog kontinenta. Ne, taj novi kontinent, novu granicu i novu teritoriju ortodoksni konceptualisti su progasili jedino postojećim artom. U stvari, oni su koncept konceptualne umetnosti shvatali kao ono što legitimiše jednu borbenu avangardističku ideologiju koja se suprotstavlja tradicionalizmu, u kojem je slikarstvo imamo suverenu poziciju. Time je bio i zaoštren stav prema umetničkoj tradiciji koja nipodaštava „novotarije“... Mehanizme ove avangardne isključivosti konceptualna umetnost je preuzela iz moderne, s tim što je njen domašaj značajno proširila, tako da uopšteno uzev za one koji su se bavili i koji se i dalje bave pred-konceptualnom umetnošću ubuduće važi (prećutno ili izričito) pravilo: svi ste vi primitivci i budale. Za Vladana Radovanovića, koji je pre konceptualne umetnosti na svoj, osobeni način ispitivao ulogu koncepta u vlastitim projektima, to, jednostavno, nije bilo prihvatljivo. Zato je on bio spreman da kritikuje rane konceptualiste ne samo po tim nego i po nekim drugim, možda značajnijim osnovama. Samo, u to, ovde, nećemo moći da ulazimo.

Put na dole jednak je putu na gore

Prvobitni, ortodoksni i borbeni konceptualizam značajno je uticao na to da se umesto stare deobe između klasičnog i modernog, ustanovi nova, između tradicionalne umetnosti koju reprezentuje slika i savremene umetnosti koju zastupaju koncept i instalacija (kasnije se to proširilo). Ta napetost i danas postoji, mada ne u tako isključivom obliku. Više se razlozi za konceptualno profilisanu instalaciju ne shvataju kao razlozi za kraj/smrt slike, kao što se razlozi za sliku ne shvataju tako kao da se njima a priori obesmišljava ili proglašava ne-umetničkim svaki pokušaj rada počev od koncepta i instalacije (čije je poreklo u Fišanovom *ready-madeu*).

Spolja posmatrano, slika danas može da se tretira kao deo instalacije čiji koncept je samoj slici dat izvan, u odnosima ili razmeštaju samih slika. Ali, i slika sama može da pounutri izvesne koncepte. To je nekada izgledalo skoro nemoguće, ali ta mogućnost je već nagoveštena u visokoj moderni. Najzad, usled razvitka ranih tehnologija, i pre svega digitalnih, otvorila se perspektiva deterritorijalizacije slike. Slika je postala deo tzv. virtuelne realnosti. Uslov za to je bio ne samo da slika (a) prestane da re-rezentuje sliku sveta (ili: da prestane da veruje kako ona tu sliku verodostojno re-rezentuje) nego i (b) da prestane da odstupa od same slike

(verodostojne figuracije) sveta, što je već radilo i moderno slikarstvo. Slika, sada, sama po sebi označiteljski zastupa, prezentuje i dokumentuje sopstvenu stvarnost, tako da je, po nekim teoretičarima, ona postala naša „jedina stvarnost“, jedina „slika sveta“. U stvari, to je deterritorijalizaciji slike sveta! Naravno, time se stvara iluzija, ali to je iluzija (= virtuelna realnost) unutar koje se danas poprilično živi, kao što se u klasičnom razdoblju živelo u idejnim okvirima biblijskih priča.

Pogledajmo, za trenutak, jedan konkretan, dosta jednostavan primer pomenute iluzije. Reč je o radu koji je autor, Vladan Radovanović, nazvao *Lažno penjanje* (1958). U stvari, u pitanju je fotografija koja, budući da je stvaljena vertikalno, a ne horizontalno, oponaša (stvara pričin, simulira) neku vrstu penjanja... Kad bi to bila obična fotografija penjanja, to, onda, naravno, ne bi bio nikakav projekt. Ali o kakvom projektu je ovde reč? Očigledno, nije reč sam o izvesnom činjenju (penjanju), jer to činjenje i nije penjanje, nije to što izgleda. Reč je, dakle, reč o projektu pričinjavanja penjanja. I ne samo to. U pitanju je pričinjavanje kao istina. Naime, sam naziv rada – *Lažno penjanje* – obelodanjuje istinu pričinjavanja. Za tu istinu se može reći da je specifično artistička, jer ona osvedočuje isto kao drugo, nudi doslovnosti jednu pomešanu, prenosnu, metaforičku dimenziju. Naravno, ta istina se ne sme izjednačiti sa nekim epistemološkim konceptom istine, pošto je ovde reč samo o analogiji penjanja, a ne operaciji koja ima primarno epistemičke pretenzije.

Heraklit ima fragment koji glasi: *Put na dole jednak je putu na gore*. Iako su ta dva puta jednaka, oni, ipak, nisu sasvim jednaki. Ako ni zbog čega drugog, onda zato što penjati se gore nije isto što i silaziti dole. Na isti način može, recimo, da se posmatra i rad (iz Radovanovićevog *Projektizma*) koji nosi naziv: *Usredotočenje ili raspršenje*. Reč je o istim linijama koje se drugačije vide (tumače). I tu, dakle, imamo isto koje nije (sasvim) isto. Odnosno, nemamo istovetnost-sa-sobom, već nešto što bismo morali da nazovemo isto-kao-drugo. Mnogi radovi iz ciklusa *Projektizam* ispituju i demonstriraju jednostavnu ili složeno analošku strukturu vlastite vizije/ideje. Recimo, projekt koji se zove *Izlaganje galerije* i koji glasi: *Izložiti neku galeriju uz propratni katalog o njoj*, očigledno igra na kartu analoškog odnosa između dve vrste izlaganja: jedno u galeriji i drugog u viziji/ideji/konceptu izlaganja same galerije... Slično podvostručenje imamo u radu: *Fotografija fotografskog papira*. Taj projekt je potpuno vizuelizovan, pa ipak, u njemu je moguće učitati jedan doslovan smisao fotografskog papira i njegov prenosni/preneti (na fotografiju) smisao. Bez sumnje, nije reč o istom papiru. Analoška struktura (ili: šema) ovih projekata može da bude posredovana

medijskom pregradom između jednog i drugog člana, što bi samo pojačalo utisak da među tim članovima i pored privida, pričina, simulacije istovetnosti postoji značajna medijska razlika. Ali analoška šema može da se uspostavi i u jednomedijskoj ravni. To je moguće zato što je ta šema svojevrsni posrednik između dva člana. Analogija je, dakle, *vizija* koja u isti mah vidi neki doslovni i neki prenosni smisao. Da li se taj analoški diskurs ovih projekata može nazvati artistskim?

Artifugalni projekt

O projektima je moguće govoriti na različitim mestima i u različitim kontekstima. U tom pogledu ni sama umetnost u klasičnom ili modernom smislu ne čini izuzetak. Kakvu funkciju projekt ima ili može da ima u njoj? Bez sumnje, postoji značajna razlika između projekata kako su oni strukturirani u ciklusu Vladana Radovanovića, nazvanom *Projektizam* i onih koje su praktikovali, recimo, stari majstori da bi načinili jednu sliku, fresku ili skulpturu. Možda je moguće tu razliku uopštiti, tako što bi se reklo da u prvom slučaju imamo artifugalne, a u drugom artipetalne projekte. Artifugalni projekti bi imali za cilj izvesno duhotvorno istraživanje u užem i u širem kontekstu, dok bi drugi imali, pre, za cilj artistsku sintezu. Čak i ako je, okvirno (ili: najuopštenije) posmatrano, ta deoba sasvim „umesna“, ona puno toga još uvek *prikriva*. Zato je potrebno videti kako „diše“ jedan projekt u artipetalnom kontekstu. Najzad, moguće je postaviti i pitanje – koje prilično komplikuje čitavu priču – kakvu ulogu pojam (ili: projekt) *projekta* ima u višemedijskim umetničkim sklopovima? Ovo pitanje računa i s *neobičnom* (?) mogućnošću da u multimedijским radovima funkcionišu dve vrste projekata: jedna čisto tehničkom smislu (projekt onoga što će se realizovati) i druga u smislu Radovanovićevo^g *Projektizma*, dakle, projekt koji se ne može realizovati, a da time ne izgubi svoje, osobeno značenje – istraživačkog projekta.

Ali, kuda nas vode artifugalni projekti? Po Vladanu Radovanoviću svaki prenaplašen mentalistički pristup – kojeg natavno možemo naći i u pojmu projekta – poprilično iskoračuje iz umetnosti ili, naprosto, nije umetnost. Takve pojave autor *Prijektizma* podvodi pod (neobični) pojam *umnike*, a sama umnika je, onda, specifičan oblik duhotvorstva, ali ne i umetnost. Ipak, između umnike i umetnosti ne postoji, reći će V. Radovanović, oštra razlika, jer među njima često postoji prelaz, odnosno one se prepliću. Umnika je u isti mah i naglašena (ili, čak, prenaplašena) mentalnost i artifugalni proces, tako da ona topološki obeležava

postojanje s one strane umetnosti, a dijahrono posmatrano, nju obeležava izvesno bekstvo iz umetnosti u ne-umetnost, kako god da se to shvati.

Dakle, duhotvorstvo koje se manifestuje kroz naglašenu mentalnost V. Radovanović je nazvao neobičnim terminom *umnika*, tvrdeći, u isti mah, da se ona ispoljava „pomoću objektnih i najčešće jezičkih namerenih struktura“. Ali jezik je *prenosnik* nekih (ne samo značenjskih) efekata, tako da se može reći da je i umnika (svojevrсно) *jezičko-medijski posredovano* duhotvorstvo. Ipak, to posredovanje još nije ono što umniku razlikuje od umetnosti. Da li ta isključujuća razlika uopšte i postoji? Od umetnosti *umniku* ne razlikuje ni to što ona, obično, zavisi od konteksta. Jer, „sama klasična umetnost je i te kako bila (duhovno) zavisna od dominantnog konteksta, 'duha vremena' itd. Moderna umetnost je takođe bila zavisna od konteksta na indirektan način, tako što je težila da ovoga pre izobličiti nego 'adekvatno' prenese ili je, u krajnjoj liniji, *težila* da od njega apstrahuje. Ako sve to uvažimo, onda ostaje još samo činjenica da umetnost deluje na osećanja i na razum, a umnika samo na razum. Da li je to dovoljno da se povuče stroga razlika između uobičajene, konvencionalne i ove druge koja je, onda, ne-umetnost?“ (v. *Artifugalna pričinjavanja*, www.miloradbelancic.com, elektronska izdanja).

U *Artifugalnim pričinjavanjima* ja sam pošao od aksioma koji glasi: umetnost poseduje estetsku sposobnost da opčinjava ili fascinira. Bilo kakva duhovnost koja ne bi posedovala to obeležje, naprosto, ne bi mogla biti umetnost. Prema tome i pojačana mentalnost ili konceptualno vođeni i usmereni art morao bi da se prihvati kao umetnost samo i samo onda kada u sebi nosi snagu opčinjavanja i fascinacije. „Opčinjavanje samim pričinjavanjem u jednom umetničkom radu predstavlja nužan estetski uslov da bi taj rad mogao da se nazove *umetničkim*“ (*isto*). Artističko duhotvorstvo je, u stvari, stvaranje sveta umetnosti. Ako u tome nema ničega što fascinira svojom kreativnošću, onda to, naprosto, i nije umetnost ili je loša simulacija umetnosti.

Artifugalni projekti bez sumnje nisu ni filozofija ni nauka, dakle, nisu primarno epistemički diskurs, ali oni nisu ni tradicionalni ili standardni diskurs umetnosti ukoliko bi se pod takvim diskursom podrazumevali nešto što želi da nam izrazi privilegovanu sliku sveta. Vladan Radovanović bi rekao da su artifugalni projekti nešto treće. Ali, šta treće? Od čega je sazdano to „treće“? Moguće je reći sledeće: od dva tipa diskursa koji se uzajamno isključuju i na taj način stvaraju nešto nalik na *paradoks*. Ali, budući da se u konkretnom radu ti diskursi pojavljuju zajedno, onda je to moguće samo tako što sam rad uključuje izvestan „prekidač“ između ta dva tipa diskurs.

Pri tom, V. Radovanović veruje da su mogući radovi koji „sa sobom nose“, kontekst i da im to, onda, obezbeđuje relativnu autonomiju. Takvi radovi ne moraju da se shvate ni kao umetnost, ni kao (kvazi) nauka ili (kvazi) filozofija. Oni su nešto treće, jer „dejavuju i kao prekidači svesti slušaoca, kojima se shvatanje sopstvenog doživljaja prebacuje s jednog položaja na drugi.“ Ali, pored toga što razmatraju sami sebe, ovi *prekidači* su projekti koji rade i sa vremenom i stupnjevima stvarnosti onako kako je to na sažet način dato već u *Pričinjavanjima* (videti u *Projektizmu*, str. 58).

U jednom drugom spisu, V. Radovanović tvrdi da istorija umetnosti i odgovarajući kontekst dekodiranja imaju moć da omoguće ispravno tumačenje rada. „Zavisnost od konteksta pokušao sam da rešim tako što bi rad 'sa sobom' nosio kontekst koji mu obezbeđuje relativno tačno razumevanje i autonomiju. Tamo gde je radu obezbeđena dovoljna jasnoća zahvaljujući učešću verbalnog, mogla mu se pripojiti i funkcija kritike. *Koliko god da je to moguće* (podvukao: M. B.) i sam kroz svoje radove ispitujem neizvestan status duhovne delatnosti kojom se bavim, dovodim u pitanje lakoću kojom bilo šta može biti umetnost i podvrgavam kritici nove kriterijume umetnosti“ (V. Radovanović: *Samopredstavljanje umetnika*, 31)? Naravno, mi nikada nećemo definitivno znati kuda nas umetnost vodi, ali ova samorefleksija umetnika, na kojoj insistira V. Radovanović, iako ne seže do apsoluta, uvek će biti neophodna umetnosti da se ona, *koliko god je to moguće*, probije od tame ka svetlosti.

Neprozirnost reči

U okviru Radovanovićevih projektata pojavljuju se i takvi radove koji imaju obeležje „prekidača“ koji intervenušu u ravni izvesnih (uobičajenih?) tipova govora. Jedan se zaustavlja, da bi počeo drugi... Pri tom, uvek je reč o rečima. U tim prekidima reči menjaju svoju diskurzivnu funkciju. Ipak, uočiti o kakvim prekidima je tu reč, odnosno šta se *zapravo* u njima prekida, najpre je moguće ukoliko se uzmu u obzir konkretni radovi i njihova značenja. Zato ćemo, u ovoj analizi, poći od rada čiji naziv je:

GLAS IZ ZVUČNIKA (Tape-medium 1)

Vi me čujete.
Glas je u vama.

Glas je u zvučniku.
Glas nema nikakve veze sa zvučnikom.

Glas je tamo gde je zvučnik.
Glas je tamo gde ste vi.

Glas dolazi do vaših ušiju.
Vaše slušanje odlazi ka glasu.

Glas nastaje pre nego što ga čujete.
Glas potraje i pošto ga čujete.

(Glasno) Ako glasnije kažem da govorim glasno, onda je to tačnije.
(Tiho) Ako glasnije kažem da govorim glasno, onda je to tačnije.

Ovo je samo početni deo rada koji se u celosti izvodi kao snimku na traci uz ozvučenje s jednim zvučnikom (1973. god.). Već sam naziv – GLAS IZ ZVUČNIKA – govori nam da polazna tačka nije bilo kakav glas nego glas koji se pojavljuje unutar izvesnog *medija*, odnosno da je reč o medijski posredovanom glasu. Zato je legitimno reći: *Glas je u zvučniku*. Ali, odmah imamo i prekid (tog tipa diskursa), jer je podjednako legitimno reći i: *Glas nema nikakve veze sa zvučnikom*. Zašto? Zato što: *Glas je u nama*. Ili: *Glas je tamo gde ste vi*. Pri tom, legitimno je reći i: *Glas nastaje pre nego što ga čujete*. Dakle, on nastaje pre vas, pa i pre nego što uđe u zvučnik... Najzad: *Glas potraje i pošto ga čujete*. Ali, sve to je nešto što mi čujemo iz zvučnika, što je već medijski obrađeno. Zvučnik nas podseća na to da je glas medij koji nam donosi jednu poruku. Da li to znači da je i sam medij izvesna poruka?

Kad bi glas bio samo izgovorena reč koja ima neko značenje (a to je uobičajeno, standardno shvatanje glasa), on bi bio glas-nečega koji (glas) se nužno gubi da bi se to nešto pojavilo u obliku pojma ili „same stvari“. U tom slučaju, glas ne bi mogao da traje ili da se premešta, da prekida jedan svoj modus da bi osigurao drugi. On bi imao samo instrumentalnu ulogu. Da bi glas mogao da govori o samome sebi i da, zatim, sebe premešta s mesta na mesto, potrebno je da on, u isti

mah, bude prenosnik (medij) i poruka o sebi samom kao prenosniku. Drugim rečima, potrebno je da glas iz zvučnika govori o sebi samom kao glasu. I on to čini već sa prvim rečima koje izgovara: *Vi me čujete*. Vi me ili mene (= glas) čujete i ja sam prenosnik poruke koji (prenosnik) je i sam postao poruka.

Sada dolazimo do ključnog momenat: prenosnik može da se upliće, da ostavlja trag u poruci, ali to nije nužno, jer on može i da se zadovolji instrumentalnom ulogom u kojoj glas (bilo da je glasan ili tih) iščezava da bi ostavio „čistu“ poruku (pojam, ideju itd.). Sve to može da se kaže i na sledeći način: poruka je u stanju da unese/uplete u svoju priču i vlastitog prenosnika (glas, reči), ali može i da apstrahuje od svog prenosnika. Dobar primer za te dve mogućnosti nudi iskaz: *Ako glasnije kažem da govorim glasno, onda je to tačnije*, pod uslovom da se jednom izgovori tiho, a drugi put gasno. Tvrdnja je „tačnija“ bez obzira da li ćemo je izgovoriti tiho ili glasno. Ali, razlog te „tačnosti“ se u jednom ili drugom slučaju menja. Jednom je to iskaz koji uključuje i svoj kontekst (glasno govor), drugi put je to univerzalan iskaz, koji svoj kontekst (tih govor) isključuje. Iako su ti iskazi (naizgled) identični, među njima postoji samo jedna analogija, jedno „kao da“ koje njihov smisao razdvaja, čini različitim. Moglo bi se reći: diskurs koji računa sa sobom kao prenosnikom koji je upleten u poruku u principu je različit od diskursa koji s tim ne računa, pošto sebe shvata kao instrument koji iščezava čim obavi svoju funkciju prenosa poruke.

Rad u kojem se pojavljuju te dve vrste diskursa nužno ima obeležje „prekidača“ koji naizmenično daje „za pravo“ jednom ili drugom tipu govora. Jedan se zaustavlja, da bi drugi počeo! Spolja gledano takav rad teži izvesnom resredištenju, i centripetalnoj usmerenosti *različitih* diskursa. Međutim, sam rad je, u isti mah, sazdan pod vidom *jedinstva*: postoji minimum *zajedničkog*, a to je, u slučaju koji smo analizirali, sam *glas* (ili: *izgovorena reč*) koji se pojavljuje, prezentuje i re-presentuje kao vlastiti prenosnik (medij) i kao vlastita poruka. To je situacija u kojoj isto može da naizmenično znači isto ili drugo. Prvi slučaj je slučaj semantičke prozirnosti, a drugi je slučaj analoške neprozirnosti (slično nije isto, ono uvek nosi u sebi i nešto drugo, što ostaje neprozirno).

Otuda nije čudno što u *Tape-madium 2* na jednom mestu čitamo: *Ista rečenica, ali ne znači isto*. Naravno, postavlja se pitanje: kako je moguće da ista rečenica ne znači isto? To je moguće samo ako kontekst menja njen smisao. Rečenica kao prenosnik (medij) značenja menja svoje mesto i vreme, a time to više nije isti prenosnik. Prenosnik je „isti“ samo onda kada je u stanju da iščezne da bi njegovo značenje postiglo svoj (semantički) identitet. Ali, bar u umetnosti

prenosnik/medij je nešto što se ne da izbrisati, tako da se njegove kontekstualizacije i rekontekstualizacije moraju uvažiti. Štaviše, u artu prenosnik/medij, budući da prihvata analošku strukturu pred-stavljanja (reprezentacije), nužno u prenosniku nudi prenosni, pomereni, drugi smisao „istog“. Minimalno značenje te promene ogledalo bi se u činjenici da je prenosnik (medij) promenio mesto i vreme onom prenesenom (poruci). Radovi iz ciklusa *Tape-madium* analiziraju takve slučajeve. U isti mah, tu je reč o ključnom uslovu-mogućnosti same umetnosti. Sa epistemološkog stanovišta, značenja lišena semantičkog (i logičkog) identiteta su nedopustiva, jer vode u proizvoljnost i besmisao ili, kako se to često s ironijom kaže: „u poeziju“. Bez sumnje, to što jedna poruka, zahvaljujući načinu postojanja svog prenosnika, može da poprimi drugi, pomereni, prenosni smisao, u odnosu na onaj prvobitni, to još nije ni poezija ni umetnost, ali je ključni uslov njihove mogućnosti, mogućnosti da se isto uobliči kao drugo. Reči koje (u govoru) brišući svoj instrumentalni status posrednika/prenosnika, pretendujući na semantički identitet i, u isti mah, teže punoj prozirnosti; dok reči koje računaju sa vlastitim statusom prenosnika/posrednika, nužno su upućene na izvesnu neprozirnost, na drugo koje se ne da do kraja identifikovati, podvrgnuti logičkom i epistemičkom tretmanu. Zato tekst umetnosti nikada nije potpuno proziran. Čak ni kada ga analitički razložimo.

Diferencijalno obeležje novog

Moguće je u opusu Vladana Radovanovića razlikovati tri vrste projekata: (1) projekte ostvarenog rada, (2) projekte (nacrt) rada koji, iz tehničkih razloga, nije još ostvaren i (3) projekte koji su već sam rad (koji, dakle, nisu nacrt rada, pošto su kroz sam nacrt već uobličeni u rad). Ove poslednje projekte Radovanović je sabrao pod nazivom *Projektizam* i predstavio, odnosno objavio u istoimenoj knjizi. Drugi projekti, kao još-ne-realizovani, mogu se naći u čitavom artistsičkom opusu Radovanovića. Oni ne svedoče toliko o nedovršenosti posla ili nemogućeg ostvarivanja nečega u datim (= ograničenim) uslovima, već, pre, o ogromnoj količini radova koje je onaj autor preduzeo i koji često teže da prekorače i samu granicu egzistencijalno i tehnološki – mogućeg. Ovo dodirivanje nemogućeg u umetničkom opusu V. Radovanovića nije, dakle, nikakav “incident” nego je, pre, deo jedne obilnosti koja je, od samog početka, težila da ispita, proširi, pa i prekorači date, kodifikovane, normirane ili bornirane granice umetničkog, odnosno

da sebe postavi na nestabilnu, interaktivnu granicu između umetničkog i ne-umetničkog.

Umetnički projekt može biti ostvaren i u isti mah “otvoren”. On ima otvorenu strukturu onda kada ima interaktivni karakter, u smislu da se delo/rad dovršava tek sa primaočevim učešćem u njemu. Ali, u formalnom smislu, delo je dovršeno ili ostvareno i pre toga. A opšti momenat mnogih Radovanovićevih radova je artipetalan. Pri tom, da bi artipetalna sinteza bila zanimljiva, ona, po autorovim merilima, mora da bude nova ili originalna. Dakle, inovativnost, i originalnost su ključna obeležja Radovanovićeve sintezijske umetnosti, Ali sama inovacija, kako je shvata Radovanović, ima nov i drugačiji smisao od onog koji se tom terminu pripisuje u standardnim pričama modernizma. U tom smislu, i reč *projekt* je u autorovom opusu na drugačiji način “projektovana”.

Projekti koji se finalizuju u Radovanovićevom shvatanju umetnosti, za razliku od pretežno mentalističkih, konceptualnih i artifugalnih radova, imaju ključno obeležje koje autor naziva *sintezijskim*, pa i *sinestezijskim*. Zato je on spreman da svoju umetnost nazove *sintezijskom umetnošću*. Ono što stupa u sintezu su, pre svega, različiti mediji, ti prenosnici čulnih utisaka i predstava. Ali, naravno, sinteza se odnosi i na sama čula/predstave i, u tom kontekstu, njeno najmarkantnije obeležje je *sinergijsko*. Reč je o sinergiji različitih čulnih utisaka i predstava koji, u nekom radu, postaju dostupni preko različitih “spojenih”, “kordinisanih” medija. Dakle, te medijsko-čulne-predstavne, pa donekle i mentalističke (ukoliko svaki projekt umetničkog rada poseduje uvek i izvesnu mentalnu dimenziju) sinteze nisu puki eklektički (ili sinkretički) spoj dva ili više momenta, već su i uspostavljanje izvesne celine koja donosi neki višak vrednosti, odnosno stvara nešto izvan-redno, što je dakle sinteza koja u sebi nalazi opravdanje za vlastitu vrednost u tom višku vrednosti koji ne poništava nikakvu prethodnu vrednosnu poziciju, jer samo proširuje njene granice i, tako, inovativnost lišava ispraznosti. Dakle, moguća je i isprazna, proizvoljna i površna inovacija koja ne pomera granicu ničega. Proširivanjem mogućeg u umetnosti ne sužava se nego, pre, proširuje horizont ne-mogućeg ili još-ne-umetničkog.

Ako se mnogi eksperimenti V. Radovanovića mogu nazvati avangardnim u jednom ne-sektaškom smislu, i ne samo u lokalnim nego i u globalnim razmerama, onda njihova avangardnost isključuje avangardizam, a to znači da ne predstavlja negaciju prošlog ili nametanje idejno-obavezujućeg, grupnog nastupa. Zato takva avangarda ne želi ni da re-presentuje ili oponaša vladajuću sliku sveta, već na osoben način teži da stvori novu. Hoće li ova nova slika da negira staru? – to zavisi

od toga da li će avangarda da preraste u isključiv ideološki pokret, u borbeni avangardizam ili će se zadovoljiti posebnom, artistskom inovacijom.

Radovanović se jasno opredeljuje da bude usamljeni pojedinac, autor koji se drži svog nedogmatskog, diferencijalnim kretanjem (u najrazličitijim “pravicima”) nošenog i bez sumnje osobenog artistskog identiteta, ne želeći da bilo koga sledi ili da bilo ko njega sledi kao zastupnika nekog “izma”. Diferencijalnost koja radove artipetalne kreacije uspostavlja kao nešto novo, “za-razliku-od” starog, ima afirmativnu ulogu i ne predstavlja (avangardističku) negaciju starog. Sve u svemu, radovi V. Radovanovića podrazumevaju temeljno pomeranje granica čitave umetnosti i posebno onih višemedijskih strujanja koje su predugo u umetnosti bila marginalizovana ili potisnuta. Novo je nužno relaciji i diferencijalni pojam, jer ono se uvek implicitno ili eksplicitno odnosi prema starom, tako da ne može biti dar *ex nihilo*. Kada ne bi bilo tog diferencijalnog odnosa prema starom, odnosno iskutva o onom što se u polju umetnosti već dogodilo, onda bi inovacija lako mogla da postane privatna ili proizvoljna kategorija koja, često, umesto *novog* nudi, samo, novo “otkrivanje Amerike”...

Umetnosti dostupna inovacija

Ako se umetnost posmatra iz perspektive svoje konačne svrhe, onda, po Vladanu Radovanović, njeno stvaranje „u krajnjoj instanci znači uvođenje nepostojećeg u svet.“ Međutim, to ne podrazumeva creaciju *ex nihilo*, jer tako nešto i nije moguće. Dakle, „pošto je apsolutno stvaranje nečeg iz ničeg nedosežno, može mu se samo maksimalno težiti. Inovacija je za mene otud jedna od vodećih normi“, kaže Radovanović u *Samopredstavljanju umetnika* (str. 5). Međutim, ako nema apsolutno novog to proizlazi i iz same geneze ili procesa u koji stupa umetnost koja teži nemogućem: apsolutnom stvaranju. To je, uvek, proces nekakve (nastupajuće) *sinteze*. Ako su različiti mediji ključna polazna tačka sintezijskog procesa kako ga shvata Vladan Radovanović, onda se ne može reći da sintezijski proces kao proces stvaranja nastaje iz ničega. Ipak, taj proces nije puki spoj dva elementa ili momenat, već je i izvestan sinestezijski efekat tog spoja koji nudi nešto *treće*, čiji je doživljajni efekat, po pravilu, nov i iznenađujući.

U tom sklopu i sama uloga projekta kao mentalne konstrukcije koja u konkretnom procesu rada uvek može da se koriguje nema čisto racionalističko ili čisto menatlističko ishodište. Prema tome, sintezijski projekti imaju svoju genealogiju koja nije čisto racionalističkog/mentalističkog tipa, jer oni svoje

poreklo „vuku“ iz sinestezijskih intuicija i predstva koje, zatim, mogu da dobiju i izvesno pojmovno razjašnjenje, a, naravno, mogu i da se uobliče u projekt.

Zato projekti unutar sintezijske umetnosti uvek imaju osobeno-lično rodoslovlje, sopstvenu genealogiju, tako da njihovo ponavljanje bez implicitnog prisustva tog rodoslovlja/genealogije (koje, pre svega, ima sinestezijsko obeležje) zapravo i nije moguće. Evo kako to komentariše V. Radovanović: „Zajedničko svim mojim mogućim umetničkim opredeljenjima je nastojanje na velikoj gustini ličnih odluka u ostvarivanju određenog projekta. Ovo nikako ne podrazumeva da je priroda odluke ili predloga samo misaona, ona je još više intuitivna. Istraživanje i 'oslušivanje' sopstvnog bića, svim sponama povezanog sa svetom, čini najbitnije izvorište ideja-pokretača“ (*Samopredstavljanje umetnika*, str. 6). Dakle, i sami projekti ili pokretačke-ideje nisu nešto što nastaje iz ničega, bez obzira što ono novo koje one donose ima u krajnjoj instanci značenje uvođenja nepostojećeg u svet.

Već smo napomenuli da Vladan Radovanović nije bio spreman da kao avangardista objavi „smrt“ bilo čega, posebno ne nekog medija, mogućeg posrednika artistske sinteze, i recimo: slike. Naravno, on ne isključuje ni pojavu novih medija. Posebnu genealošku ulogu u sinteziskim procesima za V. Radovanovića ima *san*. Naime, san je „prirodno“ događanje u kojem se na spontan način odvijaju sinestezijski procesi. Ali, zabeleženi san i „ilustrovan“ crtežom predstavlja jedan sinestezijski, pa i sintezijski proces drugog stupnja. Praćenje tog procesa Radovanović praktikuje skoro šest decenija, s idejom da to niko pre njega nije činio. Sam projekt beleženja i iscrtavanja snova svojevrsna je intervencija u jednom polju ne-umetnosti, intervencija koja ne dopušta da se fenomen sna pasivno pojavi i iščezne, već ga dovodi u tekstualnu/vizuelnu ravan gde on (ako je to još *taj* san) postaje intersubjektivno dostupan. Ali, čak ni objektivni efekat ovog neobičnog projekta V. Radovanovića nije tu jedini. Jer, za ovog autora, snovi su uvek moguća inspiracija (ili: podsticajna analogija) za sinestezijska „rešenja“ u samoj umetnosti.

Naravno, umetnički rad je *središte* u kojem se susreću artistskim projektom (i intuicijom) vođeni sintezijski i sinestezijski efekti. Ali, i sinteza i sinestezijska su procesi koji ne mogu u apsolutnom smislu da se zaustave i jednom za svagda usredište. Usredištenje nije nikakvo prisvajanje i upisivanje u večnost bilo čega, već je to stvaranje jedne estetske tvorevine koja će trajati po meri svoje vrednosti i, možda, sretnih okolnosti. Zato, ma koliko da su neophodni, središte i usredištenje mogu da se shvate i kao prazna mesta ili mesta koja su nastanjena svojevrsnom

„antimaterijom“, odnosno koja su podložna različitim „artifugalnim“ silama koje ne idu samo u pravcu ne-umetnosti nego i u pravcu druge umetnosti. Bez obzira na svoju formalnu inerciju, mesta u umetnosti uvek mogu da se ispune izmenjenim, transformisanim sadržajem, tako da se interakcijom svih tih izmena i sadržaja i njihovim uticajem na središte dešava to da, najzad, i samo središte biva redefinisano.

Čini se da na tu mogućnost ukazuje i sam Vladan Radovanović u svojim komentarima za sintezisku umetnost (v. tematski broj časopisa *Koraci*, 2006, br. 3-4, koji je u celosti posvećen stvaralaštvu V. Radovanovića;): „Iako ne težim promenama svojih gledišta, to mi se stalno događa. Te postepene promene stavova prema sopstvenom stvaralaštvu – u nekim slučajevima praćene i promenom termina – prate me do danas.“ Radovanović se ubraja u (kod nas, ali i drugde) veoma malobrojne umetnike koji su se bavili i *teorijskim* ispitivanjem i osluškivanjem onoga čime se bave.

Bezuslovna različitost

Pogledajmo sledeće tvrdnje: *Umetnost ne živi od ne-umetnosti i u ne-umetnosti*; (2) *Ne-umetnost ne živi sa umetnošću i u umetnosti*; i (3) *Nema kreativne interakcije između umetnosti i ne-umetnosti*. Šta tim stavovima može da se zameri? Najpre: isključivost. Naime, odnos umetnosti i ne-umetnosti je raznolik, interaktivan i uvek će biti takav. Pri tom, može se reći da je klasična umetnost živela u ne-umetnosti, pa čak i bila njom instrumentalizovana ili, što se svodi na isto, *služila joj*. Dok je moderna umetnost težila da se definitivno otrgne ideji služenja. Savremena umetnost samosvesno prihvata ovu ideju *interakcije*, s tim što, u tom interaktivnom odnosu imamo, kao važan momenat, i tu mogućnost da ne-umetnost *služi* umetnosti! Drugim rečima, imamo preokrenuti instrumentalizam. Ali, u savremenom artistskom procesu i dalje su uočljivi stari oblici instrumentalizacije koje nagoveštavaju, ipak na nov način uobličeno – *ideološko služenje arta*.

Svi ti danas aktuelni procesi usredištenja i rasredištenja umetnosti, njenog *disanja*, mogu da se na privilegovan način artikulišu počev od terminologije koju je predložio Vladan Radovanović, kao *artifugalno* i *artipetalno* kretanje. Ipak, autor tih termina je imao u vidu samo krajnju situaciju, gde artifugalno kretanje stiže do samog ruba umetnosti, odnosno gde dodiruje i samu ne-umetnost. U tom krajnjem slučaju, artifugalno kretanje na neki način iskoračuje iz umetnosti, ali ne

zato što tako hoće tradicionalizam, ili zato što ga na taj način „kleveta“ bilo ko, već zato što je, u jednom trenutku, umetnost ekspanzivno krenula u pravcu ne-umetnosti i što je pokušala da koindicira sa životom.

Ma koliko da umetnik teži da izmakne ili bar ovlada heterogenim (u odnosu na njegovo stvaralaštvo) silama konteksta, on u tome neće nikada uspeti *do kraja*, iz istog razloga iz kog to nije uspelo ni klasičnoj slici sveta: život nema supstancijalno uporište u samome sebi, tako da on ne može da garantuje neprikosnoveno, jednodimenzionalno usredištenje! Eto zašto usredištenje u bilo kojoj i bilo kakvoj formi nikada neće biti overeno kao „večno“. Najzad, artifugalna moć (moć iskoraka) nije u artu samo stvar heteronomne granice koja umetnosti pridolazi iz konteksta, već je i unutrašnje obeležje same njene samozakonnosti (ili: autonomije). Jer *nomos* pojedinačnog ili konkretnog umetničkog dela nikada nije nadređen (naddeterminisan) samom tom delu s neke apstraktne tačke gledišta, s nekog neprikosnovenog, zauvek definisanog mesta, već je uvek i sama Stvar koja se pojavljuje unutar intuicije i razlogâ koji su implicitno ili eksplicitno prisutni u stvaralačkom gestu. Pri tom, odnos između intuicije i razloga je takav da intuicija podstiče razloge, kao što i razlozi podstiču intuiciju.

Ali, problem je u činjenici da umetnički rad ne može u apsolutnom smislu da sa sobom „ponese“ svoj kontekst, budući da konteksta uvek ima više i da mnogi uvek ostaju *izvan*. Možda bi čak bilo umesno reći da konteksta ima bezbroj i da se oni nadomeštaju. Kada se jedan kontekst uključi u rad, drugi se odmah uspostavlja izvan njega... Samokontrola konteksta u radu je nužno *diferencijalna*, dakle, nešto što se uspostavlja *za-razliku-od* onoga što ostaje spolja, što se ne uključuje i što, recimo, pripada istoriji umetnosti ili nekoj drugoj istoriji, nekim drugim okolnostima. U svakom slučaju, *apsolutna* kontrola konteksta u samom radu nije moguća i zato Radovanović i kaže da uključivanje konteksta u sam rad (tako da onda rad „sa sobom“ nosi kontekst) može da obezbedi samo *relativno* (a ne apsolutno) tačno razumevanje i autonomiju samog rada.

Dakle, nešto može da se uspostavi kao *bezuslovno* takvo kakvo jeste samo *pod uslovom* da se uviđa da je to ipak samo jedna od mogućih kontekstualizacija i da je njena različitost *bezuslovna* (bezuslovno izvesna *za-razliku-od*), ali samo *pod uslovom* da je isključila svaku rekontekstualizaciju, odnosno ako je odbacila, otpisala ili (implicitno) negirala mnoštvo konteksta koji se smatraju ne-razložnim, suvišnim ili čak neumesnim. Iz svega toga sledi da jedan rad ne može biti apsolut ili čista bezuslovnost, ali, isto tako, da on ne može ni da se potpuno relativistički

“raspusti”, te da njegova vrednost ili razumevanje i doživljavanje budu prepušteni na mislost i nemilost ćudljivoj naravi ovog ili onog konteksta.

Iz toga, konačno, možemo da zaključimo da se umetnosti zasnivaju „na individualnim doživljajuma, vrednovanjima i mišljenjima, i pošto je najverovatnije da nijedna od njih nije dokaziva niti važi za sve ljudske jedinice – nijedna od njih nije objektivna. Zapravo – objektivnosti nema.“ Budući da se različita viđenja i vrednovanja umetnosti preklapaju, budući da iskrsavaju iz različitih konteksta, njihov rezultat je nesaznatljivost onog univerzalnog, sveobavezujuće definicije, pa ni stvarne vrednosti umetničkog dela. Dakle, zaključuje Radovanović, „ako tu ima istinitosti, ona je uskog važenja, subjektivnog ili mnogosubjektivnog“ (*Projektizam*).

Slikovni jezik

Svaki projekt je uvek projekt *nečega*, a to u umetnosti znači nečega što može da se otelovi, materijalizuje, vizuelizuje. Mogu li se, onda, *Ideogrami* Vladana Radovanovića nazvati umetničkim projektom? Bez sumnje, to je moguće, iako su naravno moguće i dileme kakva je priroda ili kakav višak prirode u sebi nose *Ideogrami*. U svakom slučaju, tu je reč o onoj vrsti projekata koji u sebi implicitno ili eksplicitno sadrži izvesnu *vizuru*. Svaka vizura, naravno, cilja na neke pojedinačne situacije. U *Ideogramima* predmet vizure nije negde izvan, već je u njima samima. I sama *Pričinjavanja V*. Radovanovića su projekti koji su, samo na drugačiji način, *vizure* onog *nečeg* na šta oni ciljaju. Vizura je ta njihova veza sa vizuelnim aspektom rada koji se u datom projektu *obećava*. Projekt koji bi bio posvećen *isključivo* mentalizmu, lišenom svake veze sa vizuelnim, ne bi mogao biti *vizuelna* umetnost. Ali, projekt može da se bavi i samim sobom. Njegov predmet može da bude on sam. Time, svakako, može da se izgubi svaka veza sa konceptualnim/vizuelnim radom. To može da se shvati kao još jedan način „napipavanja“ granica umetnosti. Međutim, kad izgube svaku vezu sa vizuelnim, projekti gube i svaku relevantnost za vizuelnu umetnost. Pri tom, nije nemoguće poverovati da tim putem projekti stiču relevantnost za neku drugu duhotvornu, duhovno-tvoračku disciplinu. Najzad, i projekti koji se ne realizuju ili ne obećavaju realizaciju nisu projekti. A projekt koji „realizuje“ samog sebe, kao čistu mentalnost, ima smisao puke tautologije: *projekt je projekt*. Realizacija projekta u projektu (ili: mentalnog u mentalnom) u stvari je njegova de-realizacija. Projekt

sveden na istovetnost-sa-sobom nije projekt ničega. On nije čak ni dematerijalizacija, već, zapravo, *smrt* projekta.

Konačno, projekt sveden na čisto mentalnu/pojmovnu konstrukciju ne može biti ni konceptualna ni vizuelno-umetnička tvorevina. On ne može biti konceptualna tvorevina zato što je, kako smo već rekli, *koncept* spoj vizuelnog označitelja i označene ideje. Ali, čisto mentalni projekt ne može biti vizuelno-umetnička tvorevina ne samo zato što mu nedostaje vizuelni označitelj nego i zato što on ideje prihvata kao čiste ideje. Šta to znači? Mišljenje kao mentalni proces je nešto što je uvek praćeno izvesnim slikama ili predstavama. Moguće je, dakle, govoriti o slikovnim ili predstavnim obeležima samog mišljenja. Još je Niče, u *Knjizi o filozofu*, tvrdio da „reč sadrži jednu sliku od koje potiče pojam. Mišljenje računa, dakle, sa umetničkim veličinama“ (I, par. 40). Naravno da to nije obavezno. Ono što je mentalno, u logici, izvesnoj filozofiji i nauci ne računa previše sa slikovnom genealogijom pojmova. Ali *ideogrami* Vladana Radovanovića upravo s time računaju! Oni su slikovni jezik koji računa sa svojom umetničkom veličinom.

Ideogrami znaju da mišljenje nikad nije *samo*, nije potpuno lišeno ne samo jezika/označitelja nego i slika/predstava od kojih univerzalni jezik može da apstrahuje, ali može i da ih ponovo otkriva. U svakom slučaju, povratak slikovnom u mišljenju je uvek moguć. Otuda je moguć i ideogramski jezik. Eto, najzad, zašto je moguće i reći sledeće: „Mišljenje je, izvorno uzev, estetizovano; ono već u sebi samome nosi čulni napon (kojeg, zatim, čuva označiteljska strana *jezika*), tako da njemu nikad nije teško da se vrati likovnom poretku. Ukratko, mišljenje je, pored ili u osnovi logičkih veza, nastanjeno užitkom u brojčanim odnosima. Rečenica, misao, koncept, projekt, filozofema, sve to je prožeto i nošeno, kako spolja tako i iznutra, izvesnom čulnom srazmerom ili latentnom likovnošću koja opstaje čak i u uslovima svog brisanja” (v. Milorad Belančić: *Smrt slike*, Bgd. 2009, str. 47). U ovom trenutku, moglo bi da se doda samo još to da nije samo jezik tak koji čuva slikovnost u mišljenju, već da to čini i pamćenje. Sada vidimo taj širi kontekst i smisao u kojem se *Ideogrami* Vladana Radovanovića potpuno legitimno uobličuju u „otvoren umetnički jezički sistem“... Njihova jedina mana je to što njihov umetnički jezik nije dovoljno „rasprostranjen“.

Ako bi upotreba koncepta u umetnosti morala da se svede na *čistu* mentalnost, bez označitelja i pojmovnih slika, onda bi ona vrlo brzo – iščezla. Ideogramski umetnički jezik nam govori da nije samo mišljenje izvorno estetizovano nego da je to i sam jezik i da je, pritom, njegov sistemski postav

otvoren za vizuelnu poetiku *par excellence*. Međutim, ta mogućnost u savremenom artu, sklonom brzim ekspanzijama u sferu ne-umetnosti, nije preterano iskorišćena, tako da se konceptualni izraz mnogih artifugalnih ekspanzija danas često svodi na puku banalnost. A da bi se to izbeglo, često se pribegava mistifikacijama koje liče na spekulativnu filozofsku misao.

Vokovizuel i obavezna semantičnost

Po Vladanu Radovanoviću vokalno-vizuelni umetnički rad je „svojevrсна sinteza umetnosti pod okriljem obavezne semantičnosti“ (v: *Sintezijska umetnost – komentari*; Koraci, str. 41). Šta znači tu *obavezna semantičnost*? To znači da, kad se pročita/izgovori neki tekst upisan u vokovizuelnom radu on mora da ima neko značenje, a ne da bude skup znakova bez značenja. Generalno uzev, to znači da taj tekst mora da može da se – pročita. Ako je još uvek reč o sintezi vokalnog i vizuelnog, onda se ta sinteza može smatrati artistski uspešnom samo onda kada se (estetski) uobličuje u jednu celinu koja je nešto „treće“, tj. nešto više od pukog zbira svojih sastavnih delova. Međutim, kada razmišljamo o samim sastavnim delovima, tj. o vokalnom i vizuelnom, onda je lako uočiti činjenicu da u vokovizuelnim radovima, kod V. Radovanovića i drugde, vizuelno može da se tretira na dvostruki način. Naime, kao nešto što se pojavljuje (1) *izvan teksta* i (2) *unutar teksta*. Pošto prvo nije sporno, ostaje da se upitamo: šta znači ovo drugo? Vizuelna intervencija unutar teksta odnosi se na označiteljski poredak samog teksta. Naime, taj poredak može da se vizuelno modifikuje, ali još uvek ne u toj meri da, pritom, izgubi svoje značenja. Jer, ako bi izgubio svoje značenje, on više ne bi bio čitljiv, te, prema tome, ne bi bio vokovizuelni rad nego nešto drugo, možda neka simulacija.

Ali, naravno, bez obzira da li je vizuelni aspekt dat pored teksta ili u tekstu, svejedno, on, zajedno sa tekstom, mora da stoji u funkciji tog „trećeg“ koje od date sinteze čini poseban kvalitet, a ne obično sabiranje nekih momenata. Pa ipak, to „treće“ ili sinteza nije unapred, *a priori* data, tako da ni vokovizuelni rad nije jednostavna analitička izvedba koja proizlazi iz tog „trećeg“. Otuda svaki pokušaj ostvarivanja jednog vokovizuela ima, pre, intuitivnu i sinestezijsku polaznu tračku u procesu svog nastanka nego nekakvog umnog ili analitičkog pokretača. Tu se, sada, naravno, postavlja pitanje o ulozi projekta koji može biti i intuitivno naslućen, da bu se tokom rada jasnije profilisao i, najzad, kao realizovan, uključio

u to „treće“ koje nikada neće moći da se svede ne samo na momente koji ulaze u sintezu nego u sebi nose i sam projekt, bez obzira što je on tu već realizovan.

To nas, sada, vraća tezi po kojoj je vokovizuel svojevrsna sinteza umetnosti pod okriljem obavezne semantičnosti. Reč je o semantičnosti eksplicitno prisutnih označitelja u samom radu. Dokle dopire ta semantičnost? Da li i do samog projekta (ili: nacрта, plana, zamisli, nakane, koncepta) vokovizuelnog rada? Bez sumnje – ne. Razlog tome je jednostavan. Ako bi se u tekstu vokovizuelnog rada naznačio i sam projekt tog rada, onda bi taj rad pre pripadao projektizmu nego vokovizuelu. Ili bi pripadao i jednom i drugom. Naravno, ovde se ukazuje i mogućnost „prelaznih“ slučajeva, to jest da jedno delo može da tumači „po volji“, i „ovako“ i „onako“. Naravno, nije reč o proizvoljnom tumačenju, što može da sugerise sintagma „po volji“, već o tome da u izvesnim (graničnim) slučajevima sam konkretan rad ne daje prednost ni vokovizuelnim ni projektističkim merilima recepcije.

Sinteza u vokovizuelnom radu *mora* biti medijska, ali *može* biti i stilska. „Sinteza stilova ne mora se sprovesti u svakom delu da bi ono bilo sintezijsko. Postoji skup drugih faktora koji nadoknađuju odsustvo stilske sinteze. Međutim, kad se primeni, sinteza stilova ne traba da bude postmodernističkog tipa, ona se mora razlikovati od pabirčenja stilova u postmodernizmu. Ovo poređenje s postmodernizmom znači da sintezijska umetnost, pored toga što je jedna forma medijske sinteze, forma kombinovanja medija, poseduje i neke karakteristike višemedijskestilske formacije“ (Koraci, 43). Bez sumnje, mnogi pokušaji stilskih spojeva i sinteza u postmodernizmu mogli su da se okarakterišu kao „pabirčenje“. Ali, moguće je govoriti i o pabirčenju unutar jednog te istog stila, bilo da je reč o svojim ili tuđim radovima. Toga ima čak i kad je reč o velikom umetniku. Dovoljno je ući u velike muzeje sveta, počev od Luvra, pa se lako može videti u kojoj meri su različiti umetnici „pabirčili“ jedan od drugog stilske odlike... Najzad, poznato je da su kolege s velikim ustezanjem puštale Pikasa u svoj atelje, jer je on „preuzimao“, „pabirčio“ ili „krao“ njihove ideje itd. On i Brak su do te mere uzajamno preuzimali stilska obeležja vlastitih radova, da su se, u jednom trenutku, jedva razlikovali. Najzad, koliko ima slikara koji su svoj stil i svoje radove neumorno ponavljali, bez ikakvih razlika ili sa potpuno beznačajnim razlikama?!

Ali, dobro, pretpostavimo da je „pabirčenje“ u svim svojim varijantama loša stvar. U tom slučaju se postavlja pitanje: na osnovu kojih merila je jedna stilska sinteza valjana, a druga nije, jer je „pabirčenje“? Ta razlika ne isključuje

postmodernizam u celini, na holistički način, i zatim, ona mora da nađe estetska merila za procenu kada je jedna sinteza stilova „loša“, a kad je „dobra“.

Vladan Radovanović navodi nekoliko takvih merila. U svakom slučaju, deoba između, s jedne strane, nespojivosti stilova ili njihovog nedopustivog mešanja, i s druge strane, prirodnog spajanja i mešanja stilova ostaje ključna, glavnokomandujuća. „Svi stilovi dolaze u obzir za mešanje, ali ne sve mešavine stilova“ (43). Naravno, za to razlikovanje nema univerzalnog recepta. Možda tu umetnikovo artistskičko čulo – koje je, moglo bi se reći, i njegova *druga priroda* – ima ipak odlučujuću reč? Pritom, jedno je sigurno, ovo artistskičko čulo zaslužuje podjedanko iticajnu ulogu i u atifugalnom i u artipetalnom kretanju umetnosti.

San i logika pričinjavanja

Ako je priroda predstave uvek pomalo zbunjujuća i nesvodiva *bez ostatka* na zajednički identitet predstave i predstavljenog, ako je u svojim graničnim situacijama uvek podložna zabuni i pomeranju smisla, onda je san, svakako, taj privilegovani, jer u najvećoj meri zbunjujući, odnos i splet predstava i predstavljenog u ljudskoj psihi. U snu predstave na očigledan način imaju značenje *pričinjavanja*. A to je, možda, u njihovoj prirodi ključno obeležje od koga mora da se pođe da bi se, zatim, eventualno stiglo do nečega drugog, izvesnijeg, recimo: do pojma?

U uvodnom tekstu u *Zapise i crteže snova* (v. časopis *Treći program*, 2002. god.) Vladan Radovanović pokušava da nam predstavi nešto što je u životu bilo kog čoveka sasvim prirodan i izvoran oblik *pričinjavanja*. Reč je, naravno o snu koji je skup spojenih, izmešanih i prepletenih predstava koje se nude kao izvestan pričin, opsena, simulacija. Šta je (ključni) psihički pokretač tog pričinjavanja? Da li je to želja, kako je mislio Frojd? V. Radovanović se ne bavi tim pitanjima. On snove, i ne bilo koje nego sopstvene, shvata kao povod za izvesno *oličenje*. Šta ta reč znači? „Godine 1953. snove sam počeo da zapisujem i crtam u težnji ka oličenju. Pod oličenjem sam razumeo činjenje u umetnosti koje obeležava jednu ličnost. Težnja da se čini što niko nije činio i ne čini, ležala je u sklopu moje stvaralačke poetike u kojoj očuvanje snova nije bila jedina delatnost, a predstavljala je i jedno od mojih nastojanja na sintezi umetnosti.“

Polazna tačka su individualni, „moji“ snovi. Ali, tu reč „moji“ ne čini još nikavu sintezu. Polazna tačka „mojih“ snova, kao i bilo čijih, je činjenica da se san pojavljuje kao kaos predstava. Međutim, taj kaos je *doneklesređen*. Neka psihička

energija vrši prostorno i vremensko *uređivanje* predstava u snovima. Ta potreba za uređenošću je u stanju da spoji, stopi, sintetiše i one predstave koje izgledaju potpuno nespojive, čije reference su u realnom životu nezamislive u sintezi, spoju, jedinstvu. Ovaj unutrašnji „nagon“ snova za izvesnim osobenim, ličnim, neuporedivim sintezama bilo je ono što je V. Radovanovića privuklo beleženju i crtanju snova. Sam spontani rad snova na raznolikim sintezama može da se shvati kao uzor i podsticaj za stvaranje i umetničkih sinteza. „Doživljavao sam, posebno u predstvu, preplitanje unutarčulnih značenjskih, vizuelnih, zvučnih kunetičkih i taktilnih dejstava i konstatovao njihovo prefinjeno stapanje a ne samo spajanje, začudnost tih stapanja često neobnovljivu posle, na javi.“

Moguće su, dakle, analogije između sitetičkih odnosa u snu i onih u umetnosti gde san, ipak, služi kao, takoreći, nedostižni uzor. Ali, analogije između umetničkih i snevanih sinteza mogu da se shvate i kao proces u kojem postoje i uzajamni uticaji. Kada jedan umetnik dovoljno dugo pokušava da zabeleži i nacрта svoje snove, kada je on orijetisan na njihovo fiksiranje i pamćenje, onda postaje moguće ne samo to da san deluje na umetnika nego i obrnuto, da on, na izvestan način, deluje na sopstvene snove. U tom smislu, čak i samo beleženje snova je delovanje na njih.

No, sada je važno uočiti da analogija (ili: $a / b = c / d$) između predstava koje se pojavljuju u snovima (recimo: a / b) i onih koje se javljaju u umetnosti (c / d) nije isto što i pisanje i crtanje snova. Bez sumnje, u pojavnosti sna nema mesta za tačnost, zato što san nema s čime da se sameri u smislu tačnosti. Da li u sećanju na san, beleženju i crtanju ima mesta za tačnost? Beleženje ima sa čime da bude samerljivo: sa pojavnošću samog sna. Ali, snovi se pojavljuju u obliku predstava. Predstave beleženjem mogu da se do kraja identifikuju samo po cenu apstrahovanja od mnogih momenata koji se smatraju zanemarljivim. Sama po sebi tačnost može vrlo lako da promaši merilo koje nam kaže šta je zanemarljivo, a šta nije. Zato tačnost još ništa ne znači. Najzad, ako je njeno merilo da *sve*, bez razlike, pribeleži, onda se to suočava sa granicom koja kaže: to je ipak *nemoguće!* U predstavama sna uvek nam nešto izmiče. Zato, kaže Radovanović, katkad je san toliko neuhvatljiv da ga je gotovo nemoguće tačno fiksirati.

U svom beleženju snova Radovanović ne podražava/oponaša sam materijal sna, ono što se u snu događa... I pogotovo ne onda kada to događanje nema nikakvu specifično oniričku „logiku“, odnosno kad bi njega bilo moguće prepričati kao svakodnevni, „realni“ događaj. Strogo uzev, to i ne bi bio nikakav događaj dostojan prepričavanja, već svakodnevna banalnost koju valja izbeći. Zato, s

pravom kaže Radovanović: „Pre svega, beležio sam i beležim snove koji poseduju upadljivu oniričku logiku. Onu koju je teško podražavati u stvaralačkim delatnostima jave.“ San me, tvrdi dalje Radovanović, „gotovo isključivo interesije kao kreacija, kao svojevrsno stvaralaštvo“ ili, a to se delimično podudara, kao činjenje pričina, dakle, kao pričinjavanje. Kreativnost sna sintetizuje materijal pričinjavanja i, u isti mah, vrši njegovo smanjenje, ne dopušta mu raspršenje, gubljenje u nedogledu ili banalnosti. Pitanje je samo: kako san obavlja taj posao kreativne sinteze? Jedno je sigurno. On to obavlja po logici sopstvenog oniričkog „genija“, a ne po logici (ili: determinizmu) svakodnevno-realnog događanja. Drugim rečima, krativni san ne imitira događaje iz svakodnevice, već, eventualno, oponaša nepredvidljivu, neočekivanu, željenu ili neželjenu kombinatoriku stvarnih događaja. Stvaralaštvo sna je ono što sam san dovodi u analoški, a ne izravno-semantički odnos prema realnom. Samo opisivanje snova, do kojeg je stalo V. Radovanoviću, predstavlja ponavljanje, u drugom mediju, te kreativno-oniričke, analoške logike (ukoliko se odnosi tipa: $a / b = c / d$ mogu znaviti *logičkim*). U svakom slučaju, opisivač snova, tj. Vladan Radovanović, svojim tekstom samo delimično opisuje materijal sna, ono što se „stvarno“ u snu dogodilo, jer mnogo važnije od toga je oponašanje kretativne dimenzije sna. To opoznašanje (*mimesis*) nikad nije svodivo na čistu korespondenciju ili tačnost (najzad ni sama korespondencija nikad nije svodiva na čistu korespondenciju!). Šta je razlog te nesvodivosti? Naprosto činjenica da verbalno prikazivanje sna, da bi dostiglo njegovu kreativnost, ne može da se zadovolji tačnim/korespondentnih prikazom, već mora na neki način da rakreira (u predstavama drugog) sam taj san, da ga iznova kreira/prezentuje (*re-presentuje*), naravno u drugom, tj. tekstualnom mediju. U tom mediju se, onda, preuzima odgovornost za kreativnu/artističku vrednost sna. Ta odgovornost materiji sna ništa ne dodaje, ali joj oduzima sve suvišno, nebitno, neprimereno, modeluje je prema sklopu (sintezi) njene unutrašnje kreativnosti.

Na kraju, moglo bi se reći da su *Zapisi i crteži snova* na neki način *životni projekt* Vladana Radovanovića. Oni su to ne samo zato što je Radovanović te zapise vršio od 1953. god do danas, dakle, „čitavog života“, već i, na prvom mestu, zato što su to zapisi izvesnog života. Naime, i snovi su životna pojava, a neki put, možda, sudeći po mnogim tumačima snova, životnija od samog „banalnog“ ili „prozaičnog“ života. Radovanović s izvesnim pravom polazi od pretpostavke da je ono najživotnije u njima upravo njihova kreativnost, a kreativnost ne stoji u nikakvom odnosu kontinuiteta i korespondencije sa životnim fakticitetom, već u

odnosu diskontinuiteta, preloma i uspostavljanja novih, delom verovatnih, a delom neverovatnih sinteza. Dakle, san nam je, kao i umetnost, svedočanstvo o nekom drugom životu, sličnom, ali ne i istom takvom kojeg živimo u svakodnevnom fakticitetu.

Međutim, Radovanovićeve odluka da se čitavog života bavi snovima predstavlja, bez sumnje, svojevrsni projekt. Taj projekt se, strukturno posmatrano, ne razlikuje mnogo od onih projekata koji su nastali pod nazivom *Pričinjavanja*. Naime, ovi su podjednako činjenje pričina, kao što su to, uostalom, i sami snovi. Dakle, *Zapisi i crteži snova* mogu da se shvate kao predložak koji se nudi svesti drugog kako bi se u njoj obrazovao u obliku predstava i, naravno, predstave izvesnih snova. Sam cilj *Zapisa* nije da stvori zabunu, ali snovi, u bilo kom (selektovanom) obliku da se „ponude“, nužno stvaraju *zabunu* (a to je važan pojam koji se, podsećamo, javlja i u *Pričinjavanjima*), jer njihove predstave nikada nemaju semantički prozirni identitet, ni u svesti samog snevača, a još manje u svesti onih koji san primaju iz druge ruke, kao prepričan. Dakle, bez obzira na sintezu koju vrši najpre sam san, a zatim, na osoben način, i sami zapisi i crteži snova, svejedno, usredištjuća, artipetalna usmerenost čitavog projekta ne može da poništi činjenicu da su snovi ponajpre haos predstava i da, rad sinteze, ma koliko bio kreativan, ne garantuje „takav“ poredak i u predstavama drugih... San nije božanska kreacija ili kreacija genija jer je uvek u isti mah i haos predstava koje beže na sve strane... Kao, uostalom, i umetnost.

Umetnost i ne-umetnost

Dišanov kod

Reklo bi se da Dišanov ready-made na sasvim logičan način čini uverljivom tvrdnju da praktično sve – svaki predmet, događaj i sve što nije umetnost – može da postane umetnost. Jer, šta bi u odlučivanju umetnika, koji se opredeljuje da neki ready-made uvede u umetnost, moglo da dovede do cenzure, zabrane ili strogog (kategoričkog, imperativnog) odbijanja da se nešto (bilo šta) uvede u polje umetnosti? Ako takve (estetske) zabrane nema, onda je bez sumnje legitimno reći da, sa sanoviša praktične upotrebe ready-madea, odnosno počev od samog načela ready-madea postaje moguća i legitimna tvrdnja da *sve može postati umetnost*. Dišanov kod je otvorio perspektivu novog *shvatanja* umetnosti. Nazovimo to, u ovom trenutku, umetnošću u proširenom polju...

U vezi s tim novim shvatanjem umetnosti postavljaju se dva ključna pitanja: (1) da li sve zaista može postati umetnost? i (2) da li je umetnost u proširenom polju zaista umetnost ili je nešto drugo, neka druga duhovna aktivnost? Kad je reč o prvom pitanju – da li sve može postati umetnost? – moguć je sledeći odgovor: u načelu *da*, ali praktično *ne*! Kako da to shvatimo? Zamislivo je da bilo koji predmet postane ready-made, ali to se praktično neće desiti, ne zbog obimnosti posla, već zato što uvođenje u orbitu umetnosti ne može da nema izvestan estetski

razlog. Iz toga sledi zaključak: nije svaka stvar (ili: svaka ne-umetnost) podobna da se za nju nađe estetski razlog da postane ready-made, odnosno deo umetnosti.

Sada se postavlja pitanje: o kakvom razlogu ili kakvim razlozima je reč? Time se primičemo drugom pitanju: da li je umetnost u proširenom polju zaista umetnost ili nešto drugo? Simetrično s tim pitanjem postavlja se i sledeće: da li razlozi za upad u polje ne-umetnosti imaju umetničko/estetsko značenje ili oni to nemaju? Ukratko: da li je ready-made umetnost ili ne? Pri tom, ako se kaže *ne*, samim tim on naravno ne mora da se odbaci, već može da mu se nađe neko drugo mesto u polju duhotvorstva...

Vladan Radovanović smatra da „dišanosvski kod“ nema estetsko obeležje i da on predstavlja svojevrsnu kategorijalnu opsenu! Razlog tome je činjenica da „umetnost u koju se uvodi bilo koji predmet, nije ujedno i umetnost za koju se stvarno zalaže. U stvari se i ne želi da bilo koja stvar podvlačenjem pod umetnost postane umetnost, nego kao da se hoće da ta stvar postane neka druga umetnost, različita od one pod koju se podvlači. Dakle, sve se čini da nešto postane prava umetnost, a u stvari se želi da to postane neka druga umetnost ili ne-umetnost. A opsena je u tome što se nešto postavlja kao umetnost, dok se u stvari ne želi da to bude umetnost. Svakako, kada bi se namera da bilo koja stvar postane neka ne-umetnost nedvosmisleno doznačila – ne bi bilo obmane“ (*Projektizam*). Ali, problem može da se postavi i ovako: šta ako je prava umetnost uvek druga umetnost i, u tom smislu, uvek nepravi, obmanjujući i opsenjujući akt umetnosti?

Da li je ready-made bljuvotina?

Konceptualna umetnost je radikalizovala vlastitu inovaciju, u poređenju sa pred-konceptualnom umetnošću, u tom smislu da se, po njoj, i ono što nije umetnost (ready-made) može smatrati umetnošću. Postajući umetnost, ne-umetnost unosi zabunu u umetnost i (proširena) konceptuala na toj zabuni (čuđenju, šoku itd.) gradi svoju inovativnost i igra svoju igru. Teškoća i granica te procedure je u tome što i sama zabuna može da postane prazna forma, rutinski gest ili ritual koji se panavlja ne donoseći više ništa novo! Dakle, proširivanje polja

umetnosti u pravcu ne-umetnosti može samo na izuzetan (a ne rutinski) način biti radikalno-inovativano. Da bi konceptualna umetnost i dalje živela kao inovativna, ona mora da uvede neka nova nerila inovacije. Ili da se odrekne svake inovacije; samo što se to, bez sumnje, ne bi dobro završilo po nju.

Kao što može da se odrekne inovativnog, konceptualna umetnost može da se odrekne i estetskog. Sam *ready-made* po sebi deluje kao dovoljan ili dovoljno uverljiv razlog tog odricanja. Samo, šta uopšte znači odreći se estetskog? Da li to znači odreći se tzv. *lepe umetnosti*? Nije li već futurizam prihvatio *ružno* kao skoro centralnu *estetsku* kategoriju? Čini se da je pretpostavka, da se konceptualna umetnost definiše objavljivanjem kraja estetskom, puka predrasuda koju su, ipak, mogli da zagovaraju sami konceptualni umetnici, međutim jedino zato što nisu znali šta sve može biti estetsko. Najzad, i sama uloga *ready-madea* u umetnosti je ono što ne može biti lišeno estetske poenta. Treba, naprosto, imati u vidu činjenicu da i ono što se (u umetnosti) ocenjuje kao *ružno* (recimo: klozetska šolja; mada je ona, u isti mah, i dizajnirana, što može da se shvati kao ironija ili deo opšte Dišanove/dadaističke ironije) može ipak da ima estetsko značenje, pa i vrednost. Zašto je to moguće? Zato što je u umetnosti jedina van-estetska kategorija *bljuvotina* (Kant, Derida), a ne *ružno*. Bljuvotina je granični pojam estetike, jer ona je ono što se jedanput primilo i zatim izbacilo, ali na takav način da više ne može biti primljeno. U tom smislu, *ružno* nije, bar ne nužno, bljuvotina. Ono može da opstane u umetnosti, pa čak i da ima zapaženu ulogu, a s njime onda, bez sumnje, opstaje i *ready-made*.

Naivno je tumačenje *ready-madea* koje tvrdi da u njemu nije vidljiva nikakva konceptualna intervencija. Naravno, sam *ready-made* nije ni svodiv na već načinjenu stvar (= pisoar), kao što ni neka umetnička instalacija nije svodiva na gomilu đubreta. Ali tu ostaje rekontekstualizacija u koju je ugrađena i atristička odluka. Upravo tom odlukom *ready-medea* prestaje da bude upotrebna i prometna vrednost i postaje artistska/intrinsična vrednost – sviđalo se to nekom ili ne!

Može li se, posle svega, govoriti o ograničenom karakteru konceptualne umetnosti, ne samo onako kako su nju definisali rani konceptualisti, već i kako se taj izraz na veoma žiroki i skoro neobavezni

način danas upotrebljava? Recimo: konceptualni je svaki rad koji ima neku „priču“ u sebi ili kraj sebe! Tako konceptualni radovi pokrivaju u sebi i ono što u sebi ne sadrži nikakav koncept, ni kao idejni momenat, ni kao estetski. Danas se, često, pod konceptualnom umetnošću podrazumeva sve ono što se, „đuture“, suprotstavlja onome što se, takođe „đuture“, shvata kao tradicionalna umetnost. Nekim ljudima – oni čak ne moraju biti ni tradicionalisti ni avangardisti, i zapravo, ne moraju biti ništa! – ova deoba, opozicija, konfrontacija u kojoj umetnost isključuje ne-umetnost, ključno je obeležje savremene umetnosti, ukoliko se, naravno, u toj deobi zauzima isključiv, zadržati stav, tako da je već sama deoba unapred određena kao pripadnost „grupi“. Ta deoba je, dakle, u stanju da a priori legitimise neku produkciju kao umetničku i isključivu. Ipak, o prirodi umetnosti ne odlučuje nikakvo „navijanje“, jer ona nije Stvar navijanja, već razumevanja. O tome šta je umetnost odlučuju estetski razlozi, a ne strasti. U polju artistske produkcije, kao i uvek, postoje nesumnjive vrednosti i bljuvotine ili škartovi koji se odbacuju. Starinski rečeno, postoji dobra i loša umetnost.

Instalacija kao označiteljski odnos

Ključni problem umetnosti, od kako je „sveta i veka“, jeste dvoznačan:

- (1) kako oponašati sliku sveta?
- (2) kako pobeći od oponašanja slike sveta?

Svaki umetnik je na sebi svojstven način činio i jedno i drugo: težio je da se primakne i da se udalji od *mimesisa*. To je bilo potpuno razumljivo, budući da slika koju je stvarao umetnik i (duhovna) slika sveta koja je bila vladajuća u nekom razdoblju, nikada nisu mogle biti *iste*. Već je Platon uviđao da oponašanje (slike, lika, ideje) sveta nije isto što i znanje svega što se može znati o svetu. Drugim rečima, *mimesis* nije isto što i identifikovanje nečega u njegovom identitetu ili ideji. On nije tautološki strukturiran.

Međutim, ortodokсна konceptualna umetnost je na neki čudan način demantovala Platona, pošto je pošla od pretpostavke da u analitičkom ključu postoji (tautološka) podudarnost između reči i stvari. Recimo, Košutove *stolice* (iz rada: *Jedna i tri stolice*, 1965) ne obrazuju

nikakvu *tautologiju* (odnosno: nisu *jedna* stolica), jer na reč i sliku stolice ne može da se sedne. Taj rad nekome može samo da izgled, da se pričinjava kao tautologija, ali jedino pod strugim uslovom: ako je on spraman da *apstrahuje* od razlike koja postoji između reči, slike i stvari. Bez sumnje, taj rad je zanimljiv i on lepo izgleda, ali on, na neki način, govori *protiv* ideje koju zastupa njegov autor.

Ukratko, reč koja označava neku stvar, slika te stvari i sama stvar nisu ista stvar. Oni mogu samo da oponašaju istovetnost, a samo oponašanje (mimezis) sadrži u sebi neosporni, neotklonljiv *diferencijalni* momenat. Rana konceptualna umetnost, budući da je bila analitički nastrojena, težila je da izbriše taj diferencijalni momenat. Ipak, moglo bi se reći da je ona zaostajala za filozofijom, pošto je već Kvjajn u tekstu *Dve dogme empirizma* (1961) s punim pravom odbacuje ideju strogo *analitičkog* shvatajući je kao dogmu. Analitičko imamo samo po cenu (koja je neki put preteška!) da *apstrahujemo* od diferencijalnog momenta koji „istom“ dodaje razliku i, prema tome, ima obeležje sintetičkog. Ortodoksna konceptualna umetnost je, sve u svemu, bila novi oblik apstraktne umetnosti i u granicama te svoje primarno-analitičke nastrojenosti mogla je da napreduje samo u pravcu isprazne tautologičnosti. Dakle, ta strategija je morala biti kratkog daha, ukoliko se njen početak i kraj svode na puku tautologiju.

Naglašena uloga koncepta koji se ogleda u „intelektualizmu“, tj. u apstrahovanju od označiteljske ravni i prepuštanje ravni „čistih“ ideja (ideja kao ideja), pretili da artifugalno kretanje privede nečemu što ona finalizuje kao ne-umetnost. Kao prazni, tautološki intelektualizam.

Tautologija je bezuslovno istinita, smatrao je Vitgenštajn u *Tractatusu*. Dakle, za umetnost najbezuslovnija istina glasi: umetnost je umetnost. Ali, to je samo jedna igra reči. Pozni Vitgenštajn bio bi oprezniji. Jer, umetnost nikada nije samo i samo ono što jeste. Ona je uvek i nešto drugo, otvorena je za drugo u njoj samoj i izvan nje. Prema tome, i sam upad umetnosti u ne-umetnost je moguć, a možda i neophodan, kao svojevrski, često paradoksalni, dodir i komunikacija umetnosti sa životom. Upad u ne-umetnost ima za cilj proširenje, a ne (ispraznu) potvrdu umetnosti kao onakve kakva jeste. Umetnost opstaje kao umetnost samo u tom proširenom obliku, u obliku neidentičnosti, neistovetnosti sa sobom. U protivnom, ako bi se umetnost zaustavila,

ako bi se svela na tautologiju, to bi bio njen gubitak, katastrofa ili apokalipsa (objava kraja, smrti).

Moglo bi se reći da su *ready-made* i instalacija promenili analitičko-tautološke pretenzije ortodoksne konceptualne umetnosti, odnosno da su *koncetu* ponudili neke upravo diferencijalne mogućnosti koje su vodile značajnom proširenju umetnosti. Pri tom, važno je bilo odbaciti pogrešne *semantičke* pretenzije *koncepta* kako ga je videla rana konceptualna umetnost. Pokazalo se to da *koncept* postaje artistički plodotvorniji onda kada ne uspostavlja izravno *semantički* odnos prema ideji (kada ideja nije njime označena) nego kada se ideja uspostavlja kroz *semiološki* odnos znaka prema znaku. U tom smislu se, onda, instalacija pojavljuje kao označiteljski sklop, a ne sklop označenog. Jer, kada bi bila samo i samo sklop označenog, ona bi bila puki skup predmeta iz svakodnevnog života. Tako da bi na „glupo“ pitanje: „šta je to?“, odgovor bi bio: „pisoar“ itd. Ali, to bi onda bio, zaista, nepovratni iskorak iz umetnosti u ne-umetnost ili kraj priče o umetnosti. Međutim, instalacija (o kojoj govorimo) ipak je *umetnost*: i danas možda najvažnije uobličenje (ili: razobličenje) umetničkog dela. Samo, na osnovu čega je to moguće reći? Na osnovu toga što je instalacija skup označiteljskih odnosa koji grade sopstveni smisao, a ne skup označenih predmeta preuzetih iz svakodnevnog života. Naime, uloga tih predmeta kao takvih je samo sekundarna, ako je uopšte i ima. Instalacija nije svodiva na doslovno značenje odnekud prenetih stvari, jer je ona, ukoliko je umetničko delo/rad, sva uložena u pomereni, prenosni smisao svojih odnosa.

Prema tome, instalacija nije nikakva stvar u doslovnom smislu te reći, već je metafora ili otelovljeni sklop prenosnog smisla. Najzad, valja reći i to: instalacija nije upad umetnosti u ne-umetnost, ili nije samo to, već je izvesna (bez sumnje uvek-ograničena) re-integracija ne-umetnosti u umetnost. Naravno, lako je hteti koristiti ne-umetničke predmete s ciljem da se stvori instalacija, ali je veoma teško vratiti se iz ne-umetnosti u umetnost, odnosno reintegrirati svakodnevni život u umetnost. To može da se iskaže i na sledeći način: lako je inicirati artifugalno kretanje u pravcu svakodnevnih predmeta, ali nije lako preusmeriti to kretanje u artipetalnom pravcu.

Prvo umetničko delo

Spor oko umetnosti i ne-umetnosti ujedno je i spor o poreklu: kad je nastalo prvo umetničko delo? Ovo neobično pitanje ne cilja na istoriju umetnosti, već na problem definisanja uslova pod kojima za nešto može da se kažemo: *to je umetnost*. Deluje skoro samorazumljivo da je za određenje nečega kao umetnosti dovoljno zadovoljenje izvesnih holističkih pretpostavki: to „nešto“ (što pretenduje na naziv *umetnosti*) trebalo bi da bude dato u kontekstu umetničke prakse generalno uzev, a možda i teorije. Tek tako shvaćeno i procenjeno delo moglo bi da pripada istoriji umetnosti i svetu umetnosti. Međutim, problem holističkih merila pripadnosti umetnosti ogleda se u sledećem pitanju: uz šta se oslanja prvo umetničko delo? I kada ono uopšte nastaje? Na osnovu čega ćemo reći za to „prvo“ delo da je zaista umetničko, ako ono ne može da se osloni uz nekakav holistički koncept umetnosti, pošto takvog koncepta u njegovom vremenu još *nema*? U čemu se, dakle, koreni ovaj bezglavi rizik „prvog“ umetničkog dela u uslovima u kojima istorije umetnosti ili sveta umetnosti još – *nema*?

Ta pitanja ne smeraju u pravcu nekakvih logičkih „smisalice“. Ona ciljaju na stvarni problem: čime je moguće odrediti umetnost „kao takvu“? Holistički argument deluje kao *petitio principii*, što se u logici shvata kao greška u zaključivanju ili procedura u kojoj se pretpostavlja ono što tek treba da se dokaže. Reći za nešto da je *umetnost* zato što pripada svetu, istoriji ili teoriji umetnosti isto je što i – ne reći ništa! Odnosno: ništa infirmativno, ništa što na bilo koji način uvećava ili onogučuje naše znanje o umetnosti. Ukratko, reći tako nešto bilo bi, u najboljem slučaju, isto što i reći: *umetnost je umetnost*. A odgovor na tu tvrdnju bi, onda, bez sumnje, mogao biti: baš vam hvala, sad o umetnosti znam sve što mi je potrebno da znam!

Pa ipak, danas je široko prihvaćen upravo holistički argument u razumevanju umetnosti. On po poreklu vodi iz ortodoksnog, analitičkog shvatanja konceptualne umetnosti. Po tom argumentu umetnost se sada određuje kao „umetnost u dobu kulture“. U tom „dobu“ umetnost se privilegovano shvata kao sredstvo pomoću koga se označava svakodnevni život u datom istorijskom i geografskom prostoru. Takav koncept umetnosti je moguć u okviru jednog *proširenog* shvatanja

kulture gde se ona poima kao „mreža značenja“ ili kao „sistem označavanja“. Mreža značenja, bez sumnje, podrazumeva splet odnosa ili sistem u kojem je umetnost samo jedan od mogućih odnosa, pored mnogih drugih. U svakom slučaju, označavanje nije privilegovana sposobnost umetnosti, pa se zato postavlja pitanje: kakvo je mesto umetnosti u kontekstu, generalno shvaćene, kulture-označavanja? Dileme se uvećavaju kada znamo da u svakoj kulturi-označavanja politika (i njena prateća ideologija) ima privilegovanu, sistemski središnju ulogu, tako da se njom, u manjoj ili većoj meri, *instrumentalizuje* svaki drugi oblik kulture-označavanja. Najveća žrtva tog instrumentalizma je, bez sumnje, umetnost, ali na udaru su, svakako, i drugi oblici kulture-označavanja: nauka (naročito društvena), filozofija, religija, „zdravi razum“ itd.

Da li se izrazom „umetnost u dobu kulture“ samo apologetski *ulepšava* (takoreći: estetizuje) instrumentalna (Niče bi rekao: *slugeranjaska*) uloga umetnosti u savremenom dobu koje, bez ustezanja, možemo nazvati dobom (razmenske, neoliberalne) globalizacije? Mi znamo iz istorije čovečanstva da je umetnost uvek *služila*, ali i da je pružala otpor bezrezervnom služenju. Da je uvek težila da re-interpretira vladajuće označavanje, da je nudila *svoju* sliku dominantne slike sveta. Dakle, njena funkcionalne pokornost i heteronomija nisu bile apsolutna Stvar. Zato se samozakonitost (autonomija) umetničkog gesta uvek smatrala dragocnim, heterotopijskim, a često i utopijskim obeležjem umetnosti. Eto konačno razloga što uloga umetnosti u doba kulture ne može da bude puko političko služenje vladajućem sistemu označavanja, već mora da bude pobuna protiv konvencionalne kulture-označavanja, transgresija njenih „pravila igre“, heterotopijsko preusmerenje ili inovativno (i „elitističko“) uzdizanje kulture u prostore koji su joj doskora bili nedostupni, neoznačeni.

Sve u svem, umetnost u dobu kulture nam ne kaže ništa o tome šta je zapravo umetnost. Uostalom, definitivni odgovor na to pitanje i nije moguć. Ali, to onda znači da ne možemo da se služimo kvazi-odgovornima. Jednostavno valja „priznati“: u dobu kulture mi, zapravo, ne znamo šta je umetnost. U najboljem slučaju, znamo to da ona nije

- (a) samo i samo ono što jeste, već da je i nešto drugo; da je u njenoj prirodi da bude drugo, podložno uvek novim tumačenjima, a ne *isto*; i
- (b) da ona (umetnost) nije jedna i jednodimenzionalna, već da je rasredištena, raspršena i nepregledna u prostornom i vremenskom smislu.

Iz prvog stava sledi da je umetnost nužno i inovacija/avangarda; a iz drugog stava sledi da ona nije avangardizam ili ideološko (doktrinarno) jedinstvo koje isključuje sve drugo u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti...

Dakle, šta god da je umetnost u dobu kulture, time se još ništa *ne isključuje*, to nije *ekskluzivizam*, odnosno time se ne poriče mogućnost da je umetnost bila, da jeste i da će biti i nešto drugo. Ali, ako umetnost (svaka umetnost, a ne samo ona „u dobu kulture“) po svojoj intimnoj prirodi *ne sadrži* u sebi taj negirajući, ekskluzivistički aspekt, to ne znači da ona ima isključivo pozitivno ustrojstvo. Naime, tu moramo da se rukovodimo razlikom koju Derida pravi između pozitivnog i afirmativnog. Jer, pozitivno je druga strana negativnog, ono traži, priziva isključivost. Zato je umetnost u svojoj biti (ako takve ima) afirmativna čak i onda kada pruža otpor isključivosti, kada isključuje isključivost. Bez te afirmativne, tvoračke i duhotvoračke strane artističko isključivanje isključivosti ne bi bilo verodostojno!

Dakle, čak i kada je prevrednovanje nekih vrednosti, umetnost nije arogantno ili destruktivno Ne, već je afirmativno Da. Njena subverzija ili transgresija je uperena samo protiv jednog (bilo kog) ekskluzivizma koji je uhvatio maha u datoj, etabliranoj kulturi, u datom „dobu kulture“. Zato, ako sintagma „umetnost u dobu kulture“ nije puka pozitivistička fraza, onda umetnost u tom kontekstu ima smisla samo ukoliko se kultura tu shvata kao kolevka jednog afirmativnog koncepta umetnosti gde sama umetnost u jednom vremenu uzdiže prave vrednosti, a time i nudi prava merila vrednosti ne samo za to vreme nego i za jedno pre ili posle. Sasvim je razumljivo da se kulturom naziva taj niz afirmativnih vrednosti koje sežu u daleku prošlost, ali su i uvek otvorene za budućnost. Ako bi se, međutim, pojam kulture sveo na „mrežu značenja“ ili „sistem označavanja“ onda bi time ovaj afirmativni momenat kulture, jednostavno, bio amputiran, rečena stvar bi se svela na

pozitivističku ne-kritičnost i protiv-kritičnost koja je u ovom našem dobu savršeno podobna sa stanovišta hegemonne logike slobodnog svetskog tržišta: pa šta prođe – biće.

De-sedimentacija nomosa

Kraj holističke neprikosnovenosti

Za Bodlera, gospodin Delakroa je bio “zaista najoriginalniji slikar starih i modernih vremena” (*Salon 1845*). Samo, zašto je on bio “najoriginalniji”? Zato što je umetnost na vidan način doveo do toga da postane *mudri zakonodavac samoj sebi*. Naime, svi *duboko osećajni* ljudi, tvrdi Bodler, složice se s time da umetnost poseduje dva važna obeležja: ona je dovoljna samoj sebi i, u isti mah, stvar koja se kreće u granicama mudrosti (*Romantična umetnost*). U tom kontekstu, pisac *Cveća zla* govori još i o večnosti ili o merilima vrednovanja počev od večnosti. Ta merila su dugo važila ne samo za romantičnu nego i za čitavu umetnost. Ipak, govor o večnosti uvek je delovao malo čudno, jer je izgledalo da je večnost “napravljena” negde drugde, a ne u samoj umetnosti. Činilo se da ona pripada pre metafizičkoj drugozakovitosti nego artistskoj samozakovitosti... Ipak, po Bodleru, umetnost je, na prvom mestu, samoj sebi dovoljna (samosvrhovita, l'art-pour-l'artistična, autarkična). I to uverenje nalazi, bar u modernom dobu, različite, ali nedvosmislene puteve svog potvrđivanja. Nije li, onda, i modernost uopšte uzev, takođe, samoj-sebi-dovoljna? Nije li ona vrednost po sebi, a ne vrednost za nešto/bilo šta *drugo*? Tako da je moderno, u Stvari, moderno radi modernog? Napredno radi napretka? Šta god da predstavlja, moderno je, time, u isti mah izvesno samopredstavljanje, samoprezentacija hoda napred... Po pravilu: šta košta da košta.

Danas više ne postoji takva *bezrezervna* vera u moderno, avangardno ili progresivno. Uzbudjujući, i sad već svudprihvaćeni *credo* više nije samoemancipacija umetnosti koja, na taj način, sve više teži da postane “svoja”... Pokazalo se da ne postoji ništa što bi se *a priori* moglo nazvati *modernim* i što je, kao takvo, dostojno da uvek iznova bude re-prezentovano, zastupljano, promovisano. Zato moderno više ne predstavlja *bezuslovno* načelo, tj. nije na čelu

svih vrednosnih kolona koje stvaramo i rastvaramo, gradimo i razgrađujemo. I to po pravilu – bezobzirnog hoda napred. Ukratko: modernost je izgubila holističku neprikosnovenost, prestala je da bude dijalektička totalizacija. Volja za modernošću i progresom sada je fragmentarizovana, multikulturalizovana. Ukratko, holistički pogled na entitete koji bi se mogli nazvati modernim izgubljen je. Čini se da je modernost *zauvek* izgubila dodir s Večnim i Mudrim. U tom pogledu, ni samo kretanje savremene globalizacije nije, i pored ideološkog privida, holistički profilisani fenomen. Postoji rascep, jaz i raspršenost čak i između različitih modusa globalizacije. Nema jedinstvene procene šta bi bilo moderno i prihvatljivo u globalnom/globalizovanom kretanju. Vrednosne ocene se često temeljno razilaze. Posebni nalozi umnosti/modrosti, već svojom posebnošću, razbijaju shemu univerzalnog i svudprisutnog.

Naravno, i danas se mogu naći pobornici Bodlerovog shvatanja o večnosti i mudrosti. Po njima aktuelna fragmentiranost mode, modernog, originalnog i progresivnog predstavlja, u stvari, nedopustivi pad u »relativizam«. Ostalima ostaje da se upitaju: da li je to zaista tako? Nostalgija za vremenima kada je modernost imala čvrsto, fiksno, pouzdano ili zauzdano značenje može biti *razumljiva*, ali ona se, zahvaljujući kontrastivnim i, čak, kontraindikativnim efektima većine modernih projekata, ne može razložno ili bezrezervno opravdati. Pa ipak, ni sama reč *relativizam* ne deluje preterano utešno. Nismo li mi, sada, zapali u jedno razdoblje potpune razmrvljenosti, raspršenosti, decentriranosti i singularnosti svih vrednosti?

Da li je aktuelni rad razlika uništio svako uporište u istom, svaku sintezu ili, ako hoćete, svaku aksiološku i egzistencijalnu solidarnost? Nismo li mi, zaista, upali u jedan bunar multi-aksiološkog *relativizma* u kojem bilo kakav pokašaj da se pojam *modernog* iznova uspostavi na iole obavezujući ili umereno obavezujući način, naprosto – besmislen? Ili: bespredmetan. Da li je modernost, zahvaljujući autoritarnoj, po pravilu oktroisanoj prirodi svojih projekata naprosto iscrpela svoje potencijale uverljivosti? Tako da je kraj moderne (ako je reč o *kraju*; možda je u pitanju samo rasredištenje?) isto što i povratak početku? I čak, možda – *haosu*? Što, svakako, ne protivureči prethodno rečenom, tj. govoru o *početku*?

Kako se danas orijentisati u svetu lišenom totalizacije? Ako sada više nije moguće bezrezervno prihvatanje ideje modernog, kao što nije moguća ni njena puka negacija, šta je onda moguće? I gde je *granica* tog mogućeg, dakle, ono *ne-moguće*? Tim pitanjima dostupan je valjan odgovor samo ako on, ujedno, profiliše razloge i ako, u odgovoru na pitanje *zašto*, nije moguće ni bezrezervno potvrditi ni

bezrezervno poreći modernost. Drugim rečima, *zašto* ili *razlog* modernost nije moguć u granicama bezrezervnog i bezuslovnog. Kad je reč o artu, ova radikalna upitnost se postavlja u ključu sumnje u mogućnost i cerlishodnost napretka u procesu artistske samorezentacije i samozakornosti. Ostaje još jedno pitanje koje nas vraća Bodleru: da li bi bilo kakvo polovično stanovište sadržavalo u sebi makar i gram *mudrosti*?!

Krize predstavljanja

Na pregibu između klasične i moderne kulture sporovi oko tumačenja predstavljačke funkcije u umetnosti dovedeni su, reklo bi se, do „belog usijanja“. Uzdrmano je platonovsko tumačenje predstavljanja koje je odbacivalo *doksomimetički* postupak u ime predstavljanja koje cilja na savršeno Znanje i Istinu. Sam Platon, naravno, nije bio naivan, budući da je znao da epistemički verodostojno predstavljanje u umetnosti, zapravo, nije moguće. Ipak, po njegovom mišljenju, to je bilo ono čemu ipak treba težiti, budući da je u filozofiji (u idejama) takva re-prezentacija moguća: zašto onda ne bi bila moguća i u umetnosti?!

U moderni su se pojavile ideje o nužnosti izvesnog *preokretanja* platonizma. Ovo preokretanje bilo je, u stvari, preokretanje klasičnih tumačenja načela re-prezentacije, koja su dugo kružila u platonovskoj orbiti. Ipak, ideje preokretanja (pre svega, opozicije između *doxe* i *episteme*) nisu podrazumevale i ukidanje pojma *predstavljanja* (*reprezentacije*), već samo izmenu njegovog tumačenja. I u čemu se sastojalo ovo preokretanje načela reprezentacije? Za razliku od klasične/platovnovske situacije u kojoj je tačno kopiranje (oponašanje, *mimesis*) likovnog predmeta imalo primat nad simulacijama i simulakrumima, u modernosti se desilo obrnuto, to da simulacije i simulakrumi, i najrazličitija iskrivljena tumačenja predmetnog sveta, postaju ono dominantno, utemeljujuće za umetnost.

Moderna umetnost je jedno vreme živela nadahnuta iskrivljenim, deformisanim predstavljanjem, odnosno različitim načinima *preokretanja mimesisa*. U samom *mimesisu* više se nije tražilo ono slično/isto, već drugo/različito, dakle, odstupanje. Na kraju je i ta procedura postala zamorna. Postalo je upitno da li pojam *reprezentacije* još uopšte može da opstane. Iako je predstavljanje preokrenuto, sama sablast (fantnom, avet) ispravnog predstavljanja nije mogla biti ukinuta. Ta sablast nas i danas proganja i to svuda, a ne samo u umetnosti. Ipak, u modernosti se kriza oko pravog tumačenja krize, najpre, transformisala u krizu avangardnog ponašanja. Izgledalo je da pojam *predstavljanja* (*reprezentacije*) u

svim razdobljima i svim okolnostima izaziva nedoumice, nesporazume i krize, te da je zato ponajbolje – otarasiti ga se! Priča o predstavama/predstavljaju postala je *suviše* zamorna. Tako su, konačno, nastale nemoguće ili, ako hoćete, utopijske ideje o kraju ili likvidaciji reprezentacije.

Napuštanjem dilema oko predstavljanja, umetnost je bila (donekle) oslobođena *zamora*, ali sama ideja o bespredstavnoj (ili: bespredmetnoj, pa čak i dematerijalizovanoj) umetnosti nije rešila enigmu same konstitucije umetnosti. Razlog tome je jednostavan: nema umetnosti bez *izvesne* (i rekli bismo čak *kakve-takve*) funkcije predstavljanja, bez predstava. Pritom, naravno, ne može da se izbegne pitanje: o kakvoj je tu *funkciji* reč? Ili: šta i kako se u umetničkoj predstavi uopšte predstavlja? Ova upitnost je, čini se, obavezujuća za savremenu umetnost, ukoliko je njen (svojevremeni) *iskorak iz slike* u instalaciju, performans i drugo, bio svojevrsni raskid s *tradicionalnim* oblicima predstavljanja.

Svaka kriza predstavljanja se u istoriji umetnosti nužno doživljavala u istom mah kao „apsolutna“ ili kriza koja objavljuje smrt i kao „relativna“ ili kriza koja dopušta nadživljavanje. Zašto je kriza predstavljanja morala da deluje i radikalno, dakle, ikonoklastički? Upravo zato što je to bila kriza koja rađa temeljni *neuspeh* s jedne strane platonizma, a s druge strane preokrenutog, izobličnog, „degenerisanog“ platonizma. Dakle, u samom kretanju umetnosti kriza se javljala kao kriza neuspešne prezentacije i re-prezentacije samog umeća-predstavljanja, tj. umetnosti. Ali, destruktivnost u *krizi predstavljanja* uvek se nekako gubila da bi svoje mesto ustupala novim pokušajima stabilizovanja artistički i društveno prihvatljivih, konvencionalnih, uređenih, kodifikovanih oblika re-prezentacije. Pri tom, samo umetničko predstavljanje ne bi bilo *ars* ili *umetnost/veština* kada u sebi ne bi nosilo i usud „apsolutne“ krize predstavljanja, usud smrti i nadživljavanja...

U likovnoj umetnosti dugo se smatralo da je ulje na platnu privilegovni (u odnosu na zidno slikarstvo mnogo praktičniji) prenosnik predstave/predstavljanja. Danas se taj primat izgubio, budući da su nove tehnologije omogućile niz novih materijalnih prenosnika predstava/predstavljanja. Takođe, pregrade između prenosnika su razrušene. Pošto više nema *privilegovanog* predstavljanja, a više nema ni privilegovanog prenosnika. Kao, konačno, ni privilegovanog referenta. Drugim rečima, nema – večnosti. Takozvana smrt konvencionalno, tradicionalno shvaćene slike samo je smrt jedne privilegije, ma koliko ona bila značajna. U istom mah, reč je o smrti metafizičkog, logocentričkog *usredištenja*. Ili – a to se svodi na isto – o smrti monocentrične vizije sveta. Nema više ni transcendentnog ni

transcendentalnog središta. Sve, na neki način, zapada u strukturu predstavljanja. A struktura predstavljanja je kao i svaka druga struktura diferencijalno određena.

Ako je život nepredstavljiv

Ako nema fiksne polazne tačke i središta, to dolazi otud što je „u osnovi“ život – nepredstavljiv. Da li su, onda, predstavljanje-nečega i samo-predstavljanje nužni momenti umetničkog stvaranja? Ono što pouzdano znamo jeste to da je *pojava* umetničkog neminovno data u ravni sopstvene *objektivacije* ili, što se svodi na isto, unutar nekog *prenosnika (medija)*. Da ne bi bila privatna zamisao ili namera, umetnost mora svoje predstave uvek da ospolji, opredmeti, objektivira, u nekom *prenosniku*, bilo da je reč o slikarskom platnu, instalaciji, telu, performansu ili ekranu. U umetničkom predstavljanju koje je sinhrono strukturirano kao *a predstavlja b* ne podrazumeva se, bar ne nužno, snishodljiv, pasivan ili ropski odnos ovog *a* prema onom *b*. Umetnost se predugo zamišljala kao pasivni subjekt predstavljanja nekog „realno datog života“ od koga bi, onda, zavisila i kome bi služila. U osnovi, ona je oduvek bila predmet (ili: materijalizovani prenosnik) vlastitog samo-predstavljanja, samo-postavljanja, prezentacije. U stvari, umetnost nije mogla biti subjekt bilo čega, ako prethodno nije nije označiteljski materijalizovana, ako nije sazdana kao prenosnik preko koga dopire do „nas“. Ovaj momenat materijalnog posredovanja je nužan, jer svaka dematerijalizacija u umetnosti (čak i ona najradikalnija, a to znači *konceptualna*) uvek vuče za sobom minimalni materijalni ostatak ili trag (skup konceptualnih označitelja) utisnut u nešto što ima ulogu *prenosnika*. Čak i Kafkin imaginarni performans nazvan *umetnost u gladovanju* podrazumeva ideju označiteljske telesnosti, materijalnosti koja trpi (paradoksalne) efekte entropije...

Prelom koji se dogodio sa otvaranjem u artu polja instalacije i performansa nije ukinuo već samo preokrenuo zakon predstavljanja. Dišanov *ready made* kao nepokretni pokretač savremene umetnosti bio je, s jedne strane, proširenje artističkog polja ili estetskog prizora, čulnosti; s druge strane, on je bio i značajno proširenje umetničkog jezika, jer su u njemu same stvari sveta počele da govore umetničkim jezikom, tj. postale su označitelji u jednoj sve složenijoj jezičkoj igri. Kroz ono što se generalno uzev naziva *instalacijom* odbačene stvari sveta postale su označiteljski prizor jednog (konceptualnog) govora koji samog sebe smešta izvan poretka praktične svrshodnosti. To može da se nazove i premeštanjem i

preraspodelom čulnosti. Iluzija o nužnom referencijalnom usredištenju umetnosti je razbijena. Artističko predstavljanje je postalo semiotička zalančanost i igra.

Bez sumnje, klasični slikar dugo i, rekli bismo, predugo „ćutao“, puštajući konvencije da govore. Za razliku od njega savremeni umetnik je prečasto sklon bezrazložnom brbljanju. Ništa od toga nije *a priori* u prednosti. To što se slikar ustezao da u sliku ugradi reč, koncept, s idejom da bi to oskrnavilo njegovu pretenziju da slika kaže ono što ima da kaže samo pomoću vlastite veštine (*techne, ars*) i, možda, pomoću sopstvene bezobzirnosti, bezočnosti ili oholost, to nam još ne kaže od čega je bilo sazdano njeno umeće-predstavljanja. Po čemu su neki slikarski oblici predstavljanja bili umetnički, a drugi ne?

Umetnost je uvek bila međudejstvo: preplet, interakcija i interferencija različitih oblika predstavljanja. Svaka slika kao pojedinačna predstava (reprezentacija onoga što jeste, tj. „nečega“) u stvari je uvek u isti mah i prezentacija nekih pratećih, pojedinačnih predstava ili čitavog vidokruga takvih predstava. Referencijalna funkcija u tako shvaćenoj igri ili interferenciji predstavljanja uvek je morala biti fiktionalna. To ne znači da nje nema nego samo to da je ta referenca unutrašnja, kontekstualna, da se nikad ne poziva na nešto apsolutno spoljašnje pošto takvo pozivanje, jednostavno ne funkcioniše, ne samo u klasičnoj nego i u savremenoj umetnosti.

Dakle, opozicija spoljašnjeg i unutrašnjeg u procesima referiranja uvek je unutrašnja, što znači da je referent vezan uz nekog označitelja ili ga, u protivnom, ni nema. Interferencijom različitih oblika predstavljanja, recimo ideoloških ili specifično artističkih, ne poništava se opozicija između spoljašnjeg i unutrašnjeg, jer su takvi odnosi mogući samo ukoliko su vezani uz različite označiteljske konfiguracije. Zato je umesno postaviti pitanje: po čemu su neki modusi predstavljanja (u različitim situacijama) spoljašnji umetnosti, a neki unutrašnji? Jedno je očigledno: ne samo savremena, nego i klasična umetnost nikad nisu bile svodiva na puko *mehaničko, pravocrtno* prenošenje spoljašnjih, vanumetničkih modusa predstavljanja, recimo, tzv. *društvenih ideologija, predstva, konvencija, ideja, zamisli* ili *slika*. To ne znači da takvog prenošenja nije bilo u polju opšte interferencije predstava u društvu, već samo to da u umetnosti mehaničkog prenosa nije moglo biti a da se to i dalje smatra umetnošću.

Čak i kada radikalno iskoračuje iz standardnih, rutinskih, već-viđenih, konvencionalnih kretanja u artu, ukratko, iz „muzejske“ umetnosti, sama *umetnost*, ukoliko je dostojna svog imana, nužno ostaje u *otvorenom* krugu vlastite samozaklonitosti, vlastitog *nomosa*, s tim što, šta god da se učini u tom krugu, u njemu

se nikad neće unapred znati da li i kada je on otvoren ili zatvoren. Tu imamo uvek izvestan rizik. Najzad, i samo zatvaranje je moguća opcija artistske otvorenosti. Što znači da otvorenost nije apsolutna. Umetnost je otvorena i za zatvaranje; a to je u povesti umetnosti možda bila zakonita pojava. Ipak, u sudnjoj instanci se pokazuje da je za karakter svoje uslovnosti, a time i moguće otvorenosti, umetnost uvek sama odgovorna. Pa ako teži usredištenju, kao nekoj osiguranosti, to je bila tradicionalna, klasična ili moderna težnja. Uvek se, pre ili kasnije, pokazivalo da je središte moguće samo u obliku jednog *kao da*, jednog pričinjavanja, simulacije. Danas je potpuno očigledno: umetnost je usredištena u različitim oblicima simulacija, fikcija, fantazmatskih, sablasnih, fantomskih, idealnih konstrukta, priča i pravaca-bez-pravca. Sve u svemu, ona opstoji u obliku duha koji teži nezaustavljivom, artifugalnom kretanju.

Ne-moć apstrakcije

Vremenom su se moderna, a zatim i savremena umetnost nepovratno udaljavale od sugestije po kojoj bi se njihova artistska vrednost merila po bilo kakvom *saobražavanju* (adekvatnosti, izomorfnosti) s nečim spoljašnjim, sa svetom kakav je „po sebi“. Apstraktna umetnost je u tom pogledu bila najradikalnija i ona je htela da umetničko predstavljanje pred-„nas“-stavi kao predstavljanje nečega *osobeno* artistskog. Svodeći referencijalnu istinu na apstrakciju, umetnost je težila da raskine s heteronomnom slikom sveta, kako bi stvorila slobodno formiranu sliku, sliku jednog specifično umetničkog sveta.

Ipak, to je bio ambivalentan proces koji može da se tumači na dva načina. Po jednom, apstrakcija, pošto raskida sa figuracijom, samim tim raskida i sa svakim oblikom predstavljanja (re-prezentacije). Po drugom, suptilnijem shvatanju, raskid sa figuracijom ne znači i raskid sa re-prezentacijom. Tako bi, onda, zatvaranjem prema predstavljanju spoljašnjeg sveta, apstrakcija sebe nužno zatvorila u krug redukovane, svedene istine vlastitog (transcendentalnog) sveta (linija, oblika i boja). Time se nalog istinitog predstavljanja približio platonovskom idealu, s tim što bi se referencijalna tačka pomerila iz transcendentnog u transcendentalno područje.

Ipak, moguće kruženje u tom krugu bi se, na kraju, pokazalo kao nešto čemu nedostaje ono *neslično, drugo, neproračunljivo, neizvesno, bezobzirno* ili *bezočno*, tako da je čak i tzv. *spontanost* postala svojevrсна računica, proračunatost, predvidljivost. Apstrakcija je prestala da nas iznenađuje, i to, upravo, na svom

„vrhuncu“, onda kada je *izgledalo* da nudi samo biće, suštinu ili osobeni svet (likovne) umetnosti. Zato danas ona deluje kao dovršena priča, kao ponavljanje kojim komanduje Isto. Moderni posmatrač je bio u stanju da se „zavrti“ u tom krugu sveta apstraktne inovacije, ali se na kraju suočio s opasnošću da iz tog kruga, jednostavno – izleti. Proces napuštanja i iscrpljivanja apstrakcije bio je, ipak, veoma dug. On datira od Rodčenka i Dišana, i traje sve do danas.

Apstrakcija je ulog u igri gubitka i povratka slike, igri koja još nije definitivno zaključena. Danas, čak, nije isključeno da se pojave tehnološki-nove epizode iscrpljivanja apstrakcije. U svakom slučaju, ona je „savršena“ žrtva platonovskog koncepta istinitog predstavljanja, jer je mislila da jedino boja može na istiniti način da predstavi boju (kao što, kod Platona, jedino ideja, a ne čulna slika, može na primeren način da predstavi ideju). To bi, onda, takođe trebalo da važi i za linije i za oblike. Taj zakasneli platonizam morao je, takođe, da bude prosnevani san. Sa neuspehom apstrakcije raspršena je nada moderne umetnosti da bi ona mogla na bilo koji način da dosegne sopstvenu suštinu, svoj po sebi i za sebe dati identitet. Iskustvo apstrahovanja pokazalo je da ideja identiteta (umetničkog dela, pravca ili same umetnosti) nije *dostižna*, da je apstrahovanje diferencijalni postupak koji može da ide u beskonačnost koja je, ovog puta, lišena suštine. Apstrakcija je mogla da ponudi samo „lošu“ beskonačnost sebe same, tj. same apstrakcije. Svaki korak dalje u umetnosti mogao je biti tek iskorak iz *zatvorenosti*. On je morao da se vrati jednom otvorenom shvatanju umetnosti, tj. otvorenosti same umetnosti za drugo u njoj samoj, a možda i od nje same...

Poslednja slika

Moderna umetnost s početka XX veka temeljila je svoje inovacije na bezobzirnoj kritici tradicionalnih modela reprezentacije. Ta kritika se prema reprezentaciji odnosila na dva različita ili, čak, suprotna načina: (1) najpre, ona se prikazivala kao kritika koja, putem apstrakcije i ideje projekta, redefiniše mehanizam predstavljanja. Ubuduće taj mehanizam zastupa *čisto likovni* svet, tj. svet apstraktnih linija, oblika i boja. Takva kritika ostaje unutar specifično likovnih koordinata i referenci slike. Međutim, pokazalo se da je moguća (2) i kritika koja, na neki način, iskoračuje iz s-likovnih obeležja predstave. Ta kritika je, u stvari, ukazala na put neophodnog *iskoraka iz slike* (reč je, najpre, o onome što se u istoriji umetnosti na simboličan način predstavlja putem *ready-madea*), budući da se slika „oduvek“ shvatala kao uzorni modus reprezentacije.

Ideja o destrukciji predstave/slike iskušavana je u modernoj umetnosti, mnogo pre nego što je prihvaćena unutar današnjeg radikalizma. Takav slučaj je sa Aleksandrom Rodčenkicom (njegovim prvim monohromnim slikama) i teoretičarem Nikolajem Tarabukinom koji je, u vezi s tim, prvi upotrebio izraz „poslednja slika“, odmah posle izložbe s neobičnim nazivom: „ $5 \times 5 = 25$ “ (Moskva 1921) na kojoj su se pojavili Rodčenkovi monohromi: *Čista crvena boja*, *Čista plava boja*, *Čista žuta boja* (videti o tome detaljnije u knjizi Slobodana Mijuškovića: *Prva „poslednja slika“*, Beograd, 2009. god.).

Sušтина umetnosti nije *predstavljачka*, tvrdio je Tarabukin. U svom tekstu *Od štafelaja do mašine* on tu tezu detaljno obrazlaže i, pritom, iznosi mišljenje da oslobađanje od predstavljачke funkcije vodi umetnika u neku vrstu „samoubistva kao slikara“! Ali, naravno, i u neku vrstu apologije nastupajuće (u Sovjetskoj Rusiji) mašinske civilizacije, koja bi trebalo da bude u stanju da ponese projekt umetnosti na jedan *ne-predstavljачki* način... Tarabukin nije želeo da ostavi nikakvu nedoumicu u vezi s tim da li bi taj projekt mogli da promovišu Maljevič i njegova ekipa. „Svaka slikarska forma je predstavljачka“, tvrdio je Tarabukin, „bilo da je ona predmetna ili bespredmetna“. Dakle, suprematizam je, i pored svoje radikalnosti, samo još jedna predstavljачka umetnost. I sve što može da se napravi unutar moderne umetnosti, uključujući i tzv. *apstrakciju*, nužno ostaje u ravni predstavljanja, ravni koju Rodčenkov eksperiment upravo – ukida. *Ako je ukida*; što je, naravno, veoma problematično...

U modernoj umetnosti s kraja XIX i početka XX veka javio se proces u kome se postupno preokreće odnos između predstavljanja i predstavljenog onako kako je on shvatan u klasičnoj umetnosti. Ono predstavljenog više nije unapred dato u tzv. prirodnoj, istorijskoj, mitskoj ili ideološkoj „stvarnosti“, da bi, zatim, nekom vrstom oponašanja/mimesisa bilo ponovo uspostavljeno u opredmećenom *prenosniku* (= slika, freska itd.) samog predstavljanja. U modernoj i posebno apstraktnoj umetnosti, predstavljenog je dato posle čina predstavljanja! To je njen *kopernikanski obrt*!

Tako predstavljanje postaje *stvaranje iz ničega*, a predstavljenog (ili: pred nas stavljeno) se javlja kao izvedba ili kreatura te kreacije. Pri tom, slika nije proizvoljni, slučajni rezultat objektivacije kreativnog čina nego je projekt koji *traba* realizovati. Šta to znači? Iako *višenije* dato unapred, kao stvarni model (po kome se slika), *predstavljeno* je u apstraktnoj slici ipak empirijski/označiteljski označeno kao „apstrakcija“, kao realizovani projekt (= idealni model) „apstrakcije“. Zato je na pitanje šta predstavlja ova slika, umesno reći da ona

predstavlja „apstrakciju“. Predstavljanje je tu samo pomerenom iz pred-modernog odnosa prema transcendenciji u moderni odnos prema transcendentalnom. Ali, tu vrstu „kopernikanskog obrta“ ili preokretanja tradicionalnog odnosa između predstavljanja i predstavljenog imamo datu u još jednom, specifičnom obrtu koji se događa na relaciji između stvarnosti i digitalne simulacije, gde digitalna simulacija više ne oponaša nego proizvodi (virtuelnu) stvarnost... Zato se možda može reći da umetničko predstavljanje nikada nije ni bilo dato *samo po sebi*, bez tog odnosa s različitim istorijskim modelima tumačenja, kao i bez različitih okreta i obrta kroz koje zahvljajući tumačenjima prolazi.

Stvar koja ne ujeda

Ideja o preokretanju platonizma nužno je destabilizovala u umetnosti tradicionalni status slike. Sama pomisao da slika više nije slika sveta proizvela je značajne posledice u umetničkom statusu umetnosti. Ipak, ostala je enigma: kako je moguće da se status umetnosti menja, da ne bude „večan“, a da to i dalje bude umetnost? S pojavom novih ideja, slikarstvo i njegovo *shvatanje* (njegova *ideja*) likovnog statusa umetnosti nužno je izgubilo privilegovanu poziciju u sistemu arta. Kako je tako nešto uopšte bilo moguće? Ono što u statusu slike nije ni predstavljanje, ni ideja, ni koncept, što je stvarnosno, dakle, sama slika kao materijalni prenosnik predstavljanja, ujedno je nešto što sam koncept, ma koliko bio „domišljat“, ne može da promeni. Dakle, da bi mogao da promeni status slike, koncept je morao da odbaci sliku kao prenosnika predstavljanja. Drugim rečima: bio je neophodan *iskorak iz slike*. To je, dakle, morao biti prelom.

Sam iskorak iz slike se, istorijski gledano, na primeran način predstavio pomoću Dišanovog *ready madea*, odnosno njegove *Fontane*. A to je donelo sa sobom mogućnost jednog (statusno) potpuno novog shvatanja umetnosti. *Fontana* je bila taj novi koncept koji, u isti mah, daruje novi status umetnosti rugajući se svemu starom i istrošenom. Njeno ime (*Fontana*) pojavilo se na mestu na kojem je obično figurirao naziv umetničkog dela (tradicionalno: slike, skulpture, freske). *Fontana* nije bila samo naziv firme (u kojoj je kupljena) ili ime za jedan pisoar nego je bila i promena realnog, estetskog (dizajnerskog) i ne-umetničkog statusa tog predmeta u pravcu *umetničkog* objekta. Ona je bila taj čarobni štapić kojim jedan utilitarni objekt postaje umetnost. Podrugljivo-konceptualni karakter samog naziva (koji ima značajnu performativnu funkciju) govori nam da, ubuduće, o umetničkom statusu nekog dela odlučuju ideje umetnika (metaforički) nagoveštene

ili formulisane konceptom, a ne formalna vizuelna obeležja prezentovanog ili re-prezentovanog objekta (u ovom slučaju: pisoara).

Metaforičko i, zapravo, konceptualno obeležje *Fontane* otvorilo je brešu: vizuelna umetnost prestala je da bude ćutljiva, nema realnost i počela je da govori, priča... (Neki put i previše!) Time je ona, nužno, proširila svoje vizuelne horizonte, proširila ih je u odnosu na ograničenu vizuelnost likovno-predstavljачke (reprezentativne) umetnosti (koja se poistovećuje sa slikarstvom). To sve govori o izvesnoj nužnosti, nužnosti *iskoraka iz slike*, u prizor, u vizuelno. Likovna umetnost je bila usredsređena na lik, oblik, suštinu, istinu. Pred zadatim likom ona je imala dve mogućnosti; jednu, klasičnu, da mu što uverljivije pristupi i drugu, modernu, da od njega na uverljiv način odstupi. Ipak, sve se vrtilo oko lika, figuracije, oblika i boja, ukratko, oko nekog središta. Umetnost nastala iskorakom iz slike, dakle, post-likovna ili vizuelna umetnost morala je biti usredištena u rasredištenju, u razno-likoj igri rasredištenja.

Samim iskorakom iz slike otvorila se u isti mah temeljna i bestemeljna mogućnost izmene ili redefinisanja ideje umetnosti. Jedan i samo Jedan (jedini) svet se raspao na svoje fragmente. Iskorak iz slike koja je zastupala sliku jednog-jedinog Sveta učinio je mogućim konceptualno redefinisanje umetnosti. Ili, možda, obrnuto! U stvari, mogli bismo reći da se u umetnosti formirala svojevrsna jednačina: iskorak iz slike je uslov *sine qua non* koncepta, kao i obrnuto, upad koncepta u sistem arta, uslov je *sine qua non* iskoraka iz slike. Tako je bar dugi niz godina izgledalo.

Ipak, pokazalo se da iskorak iz slike ne podrazumeva, bar ne nužno, kraj *koncepta reprezentacija* (pošto je i to, zapravo, *koncept*). Naizgled neposredno pojavljivanje stvari (ready-made, instalacija) i događaja (performans) u ravni umetnosti, ukazuje na to da svet ima sposobnost (ukoliko je to *sposobnost*) da u umetničkom delu samoga sebe re-representuje. Umetnost je samo-representacija, zato što ona prezentuje vlasti koncept. Šta to znači? Dišanovi sledbenici smatrali su da se zahvaljujući *ready madeu* definitivno izbacuje iz umetnosti ideja reprezentacije. Ipak, to nije bilo tačno. U *Fontani* (kao egzemplarnom *ready-madeu*) umetnost, bez sumnje, nije postavljena naspram sveta, da bi ovog primila u svoju belinu kao ono *s-likovno re-prezentovano*. Otuda može da izgleda da se *ready-made* postupkom sama ideja predstavljanja ukida. Pa ipak, nije tako.

Fontana, iako je vizuelno data kao nešto najneposrednije (*pisoar*), kao deo sveta, ona je postavljena u galeriji na drugačiji način nego što stoji u javnom prostoru i zatim je, zahvaljujući ironičnoj konceptualnoj intervenciji već samog

naziva (*Fontana*), na dvostruki način odmaknuta od sveta. Odmaknuta je od sveta *upravo* kao *deo* sveta koji vizuelno zastupa svet *kao takav*, ali kroz pomeren odnos, u ravni galerije ili umetnosti. To zastupanje nije nikakva konstatacija već interpretacija. Fontana na pomeren, iskrivljen način re-prezentuje sopstvenu relanost (realnost pisoara), rugajući se, pri tom, tradicionalnim konvencijama umetnosti. Ona podvaja svet u njemu samom. Čini ga množvenim. Cilj re-representacije sveta svetom (= *ready made*) nije da onom predstavljenom osigura *identitet* predstavljenog. Naprotiv, dadaističko umreženje *poisoara* u sistem umetničkih objekata predstavlja ironičnu operaciju koja baca senku na (tradicionalnu) istinitost/verodostojnost čitavog tog sistema.

Umetnički cilj *Fontane*, dakle, nije bio da umetnost poistoveti sa Svetom nego da jedan *istrgnuti* deo sveta (a to je, ujedno, istrgnuće iz svetovne svrhovitosti, istrgnuće koje je prvi uslov da nastane jedan estetski objekt ili jedna, kantovski rečeno, svrhovitost bez svrhe), uvede i postavi (drugačije) u galerijski prostor (kao prostor arta), da ga pusti da tu govori na svoj način, tj. drugačije, odnosno da ga učini podložnim jednoj novoj (dadaističkoj) inetrpretaciji koja neće nuditi istinu, suštinu ili identitet tog pradmata nego će njega interpretativno (i diferencijalno) reprezentovati kroz razliku, pomak, prenos (grč. *metaphorá*) i tako učiniti dostupnim svetovnosti jednog drugog sveta ili sveta drugosti. Ili, ako hoćete, jednoj radikalnoj multikulturalnosti!

Opšte obeležje tog novog sveta jeste to da je to svet onog *bez* iz sintagme *svrhovitost-bez-svrhe*. Slikarstvo je svoju svrhovitost bez svrhe osiguravala funkcijom slikovne reprezentacije kao osobenog jezika arta. Pravilo koje glasi: *reč „pas“ ne ujeda*, u likovnoj umetnosti osiguravalo je nesvrhovitost estetskog oponašanja „realnog“. U umetnosti izvan slike takođe imamo oponašanje realnog, samo što to sada nije *slikovni mimesis* nego je to takvo oponašanje u kome stvarne stvari i stvarni događaji oponašaju Realno. Same te stvari/događaji su *označitelji* za koje mora, takođe, da se tvrdi da – ne ujedaju. Zato se postavlja pitanje: može li, uopšte, umetnost da promeni svoju osobenu sudbinu, sudbinu stvari-koja-ne-ujeda?! Može li umetnost da kulturu uopšte usmeri u pravcu izvesne stvari-koja-ne-ujeda?! Treba verovati da može! Pa ipak, da bi se do toga stiglo, da bi umetnost u sebi otkrila valjano, primereno sredstvo da do toga dospe, možda i, rekli bismo, prilično verovatno je potrebno da ona u sebi aktivira jednu drugu vrstu „ujedanja“...

Zloupotrebe su uvek moguće

Konceptualno otvaranje umetnosti, kad se jednom desilo, više se nije moglo nigde i ni na čemu zaustaviti. Ova upućenost na otvorenost i danas traje, kao samo širenje sveta ili širenje svemira... To rasredištenje, rasejanje, raspršenje na fatalan način obeležava situaciju arta. Kad je reč o samom govoru, onda su, posle jasne upotrebe reči u konceptualnom radu, ili pored njega, postale moguće i strategije koje *prećutno* koriste nove koncepte, tako što ih simbolizuju izvesni predmeti koji su izgubili svoju praktičnu svrhovitost i postali, takoreći, deo artistički selektovanog đubrišta. Tu su, najzad, i dokumenti, gestovi i događaji koji, isto tako, mogu da preuzmu funkciju simbolizacije artističkog koncepta. Najzad, koncepti mogu biti ili jesu, po pravilu, vezani uz već negde izgovorene i formulisane ideje, s tim što se u artu gubi epistemička doslovnost svih ideja. Simbolička ili metaforička pomenost značenja je neophodna da bi preuzimanje imalo umetnički smisao.

Pomak od likovne (ćutljive) ka vizuelnoj (prićljivoj) umetnosti, ka prizoru/tekstu koji govori, nešto je što već dugo traje, tako da više nije neophodno da se novo (konceptualno) definisanje statusa umetnosti (za razliku od stare slike *olićene* kroz sliku slike sveta) uopšte i „bori“ za svoju afirmaciju. Taj status se, sada, može smatrati kao nešto prepoznatljivo, osigurano, kodifikovano. Strateške orijentacije novih definicija sveta umetnosti i njegovog statusa sada se smatraju prihvaćenim i samorazumljivim, tako da više nije neophodno da se naglašavaju ili iznova jezićki ekspliciraju. Ipak, kodifikacija rećenih strategija nužno ima tekstualni smisao. Artistićki koncepti, i kad su podrazumevajuća pravila, i kad su čiste ideje/pojmovi, uvek su, ujedno, usidreni u izvesnoj oznaćiteljskoj prisutnosti. U odlućujućoj instanci (a to je, bar ovde, instanća samog *arta*) konceptualne strategije predstavljaju, re-prezentuju jezićku artikulaciju koja definiše sam status umetnosti. Tek jezik (ili: jezićki obrt u artu) je ono što samoprezentaciju umetnosti u širem kontekstu ćini *mogućom*. Moguće je da se pomenuta artikulacija odvija i u tzv. obićnom jeziku, ali ćešće je reć o specijalnim jezicima filozofije, nauke, dijagrama, fotografija, nacrtu, dokumenata i projekata.

Upad govora u vizuelnu umetnost nije doneo samo mogućnost redefinisanja ustrojstva umetnosti nego je otvorio prostor i za skretanja, krivotvorenja, pretvaranja i prenemaganja. Govor koji nema znaćenje umetnićke prezentacije, sam po sebi još ne predstavlja bilo kakvo proširenje arta. Nije dovoljno da bilo

kakav govor bude pridružen nekoj vizuelnoj osnovi (ready-made, instalacija, performans, dokument, fotografija, digitalni print itd.) pa da se time automatski dobije konceptualna umetnost ili neko njeno proširenje. Problem je u tome što u savremenoj praksi često imamo upravo tu vrstu zloupotrebe, gde pridruženi govor priča priču za sebe, a to je po pravilu priča koja nema nikave veze sa konkretnim statusom onoga što je njom prezentovano.

Diferencijalnoobeležje re-prezentacije

Po nekim teoretičarima, konceptualna umetnost je poslednja reč modernizma, „nulta tačka“ progresivno-regresivnog nastupa moderne umetnosti, tačka u kojoj deestetizujuće i dematerijalizujuće shvatanje umetničkog stiže do savršene, tautološke praznine... Ono što povezuje ranu konceptualnu umetnost s visokim dometima moderne i pre svega s idejom apstraktne umetnosti jeste, upravo, procedura *apstrahovanja*. Konceptualna umetnost je uspešno *apstrahovala* čak i od apstraktne umetnosti. Na taj način, ona nije samo negirala mehanizam apstrahovanja već ga je i sačuvala, odnosno potvrdila ga je na „višem stupnju“.

Ako je apstraktna umetnost htela da apstrahuje od figuracije i da jednom za svagda raskine s procedurama predstavljanja (reprezentacije), ona, ipak, u tome nije u uspela. Pokazalo se da linija, boja, opstraktni oblici, znakovi lišeni značenja i uopšte slikarska materija i dalje, na svoj, osobeni način, re-prezentuju likovni svet. Nasuprot tome, *ready made*, instalacija i performans su, pre, izvesno kretanje ka konkretnom nego procedure apstrahovanja. Ali, i to kretanje ka konkretnom u savremenoj umetnosti nije moglo biti samo sebi svrha ili iluzija o konačno nađenoj realnosti, o novom realizmu. Ako se činilo da je *ready made* novi, neposredniji, autentičniji oblik nuđenja stvarnosti, da je *prezentacija* koja rešava stare probleme i dileme *re-prezentacije*, to je moglo biti samo prividno. U stvari i *ready made* je po strukturi vlastitog gesta bio samo prikriivena ili izmeštena re-prezentacija. Da se ne bi sveo na tu staru *bolest*, na fantazmu re-prezentacije kojom komanduje Isto, *ready made* je tražio konceptualnu redefiniciju vlastitog statusa. U početku, i sam Dišan se kolebao oko toga da li je taj status još uvek *artistički*.

U prvom trenutku, moglo je da izgleda da konceptualna dematerijalizacija umetničkog dela radikalno rešava problem samodefinisanja umetnosti. Po tom shvatanju, umetnost je samozakonitost koja ne zavisi od ničega spolja, ničega ponovljenog, preuzetog, re-prezentovanog, ničega *konkretnog* čemu bi, onda, imala da zahvali što uopšte i postoji. Ona zavisi samo od svog konceptualnog

samorazumevanja i odluke. Sve ostalo, što se još pojavljuje u njoj, zavisi od tog apstraktnog samouspostavljanja statusa umetničkog dela. Prvobitno-konceptualizovana umetnost bila je, moglo bi se reći, još jedna radikalizacija moderne samo-zakonitosti umetničkog dela. Ipak, ubrzo se od toga odustalo.

Diskurzivni zapleti u koje je konceptualna umetnost stupila na svoj način su *obnavljali* problem predstavljanja (reprezentacije). S jedne strane, sam *koncept* ima označiteljsku i, prema tome, čulnu, odnosno materijalu stranu, jer on je jezički trag na papiru (itd.), ali, s druge strane, koncept je označitelj koji uvek nekako re-rezentuje ono označeno, makar ta re-rezentacija bila tautološka, dakle, čak i ako označeno „klizi“ ispod označitelja. Da bi koncept bilo šta *značio*, on svoj označiteljski postav mora da posreduje označenim. Diferencijalni odnos označitelja posredovan je tragovima (klizanjem) označenog, a to znači da u njima fenomen reprezentacije nikada nije sasvim ukinut. Ni apstraktna ni konceptualna umetnost nisu u stanju da na apsolutan način elininišu ili, ako hoćete, *usmrte* funkciju predstavljanja u umetnosti.

Ono što konceptu, za razliku od apstrakcije, uspeva, jeste mogućnost da se, u njemu, naglasi *diferencijalno* obeležje re-rezentacije. Re-rezentuje se (uvek) jedno *za razliku* od drugog. Re-rezentovanje je ponavljanje kojim komanduje razlika; a ne tautologija, ne Isto. Kao što apstraktna umetnost nije uspela da nađe svoju umirujuću ciljnu tačku, svoj finalitet, odnosno vlastitu Sliku kao osigurani (u nekom *izmu*) cilj po sebi, isto to nije uspela ni konceptualna umetnost. Kakav to Zloduh (Dekartov *Malin Génie*) „tera“ umetnost da bude uvek drugo od onoga što jeste ili od onoga čemu teži?

Ipak, prvobitno *analitički* (ili: *tautološki*) orijentisana konceptualna umetnost je ovaj (u biti) diferencijalni aksiom potvrdila tek prelaskom na poststrukturalističku orijentaciju, gde se neuspeh dematerijalizovanog artističkog koncepta da izađe *na kraj* sa samim sobom rešava otvaranjem ka *drugom*. Ubuduće, koncept je mišljenje istog kao drugog. Zato je konceptualnost savremene umetnosti postala njen najznačajniji (mada ne i jedini) pokretač, a time i uslov mogućnosti njenog savremenog, u krajnjoj konsekvenci, heterotopijskog statusa.

Pravila o pravilima igre

Bez obzira na lične, praktične ili ideološke motive koje je Tarabukin imao kad je tvrdio da je bespredmetna, te dakle apstraktna umetnost još uvek nešto što funkcioniše u ravni predstavljanja – taj njegov uvid bio savršeno ispravan.

Međutim, Tarabukinova zabluda sastojala se u tome što je mislio da predstavljačka funkcija kao nedosežna *inkriminiše* svaku, pa i apstraktnu sliku. Naravno, *inkriminacija* putem predstavljanja/reprezentacije bila je izum apstraktne umetnosti koja je predstavljanje izjednačavala s *mimesisom*, a *mimesis* s referiranjem na predmetni svet, a referiranje, najzad, sa platonovskom *doksomimetikom*. Sada se, po Tarabukinu, ta inkriminacija *vraća* apstraktnoj slici. Njegova zamisao (upućena ponajpre Maljeviču i njegovoj suprematističkoj grupi) glasila je: ako nećete predstavljanje, onda morate da napustite i samu apstrakciju. U stvari, on je vratio apstrakciji njenu sopstvenu osudu drugih umetničkih praksi, osudu zbog njihovog praktikovanja logike predstavljanja/reprezentacije.

Ali, tu su nastala dva problema koje Tarabukin, zajedno sa Rodčenom i njegovom „poslednjom slikom“, nije mogao da reši. Prvi problem je glasio: šta ako *ne samoslikarska* nego i bilo koja umetnost nije moguća bez *izvesne* funkcije predstavljanja? U tom slučaju Rodčenkovi monohromi ne bi bili samo „poslednja slika“ nego i „poslednje umetničko delo“! Kraj funkcije predstavljanja bi, u tom slučaju, *predstavljao* ne samo kraj slikarstva nego i kraj/smrtnost umetnosti uopšte. I možda: srećni završetak Hegelove priče?! Ali, pošto smrti/kraja umetnosti nema (usuđujemo se da to ovde skoro dogmatički tvrdimo), iz toga bismo, onda, morali da zaključimo da nije moguća ni objava smrti/kraja predstavljanja. Ta objava nije moguća ni u umetnosti, ni u filozofiji, ni u kulturi uopšte. Nema smrti, dakle, ima života i ima predstavljanja. Samo je pitanje: kakvog predstavljanja?

Tu se sada profilise još jedan problem. Ukoliko umetnost nije moguća bez reprezentacije, ukoliko je predstavljanje nužno/neophodno, tada se postavlja pitanje ne samo o kakvom predstavljanju nego i o kakvoj neophodnosti ili nužnosti je reč? Da li o „bilo kakvoj“? Hegel, koji je artistsku relaciju predstavljanja, tj. sam odnos *a predstavlja b* hteo da, u *Uvodu u estetiku*, funkcionalno podvede pod veliku priču filozofije procenio je da se umetnost „ne brani od filozofskog posmatranja samovoljom lišenom pravila“. Dakle, umetnost ima razloga da se brani od filozofije i njenih (preteranih, naročito platonističkih) zahteva, ali njena odbrana ne ide linijom samovolje, proizvoljnosti, besmisla. Umetnost strategiju svoje odbrane formira kroz pravila, konvencije, regule koje kompenzuju njen konstitucionalni nedostatak, njenu nedovoljnu filozofičnost. Ukratko, umetnost uvek ima, usvaja, raspolaze nekim pravilima koja uobličuje u zakonitost (*nomos*) vlastitih artikulacija predstavljanja. Samo, ta pravila nemaju *supstancijalno* uporište u bilo kom tvrdo profilisanom *a predstavlja b*. Tako da rečena pravila, mada bi htela da budu zakon, *nomos* (bilo hetero-nomije, bilo auto-nomije), ipak u

tome ne uspevaju, te ostaju samo u ravni regulativnog, tj. igre pravila, dakle, ne i konstitutivne, nekim suptancijalnim uporištem garantovane pravilnosti. Ukratko, estetika je igra, nije sistem.

Moderna umetnost je zastupala intrinzični (samosvrhoviti, samozakoniti) model predstavljanja (zastupanja), jer je htela da legitimiše samu sebe za razliku od svega drugog. Njoj je dojadio klasični instrumentalizam po kome je slika morala biti usredištena u vladajućoj slici sveta. Zato je moderna kritika instrumentalizma bila više nego opravdana. Samo, ona je bila opravdana kao što je danas opravdana kritika *narcistički* profilisane autonomije (samozakonnosti, samosvrhovitosti) umetničkog dela. Naprosto, nema uporišnog Sistema za bilo koji *nomos*. U savremenoj umetnosti, *nomos* je postao igra, dakle, skup pravila, ali sada su to pravila o pravilima igre, gde se, onda, suspenduje svako supstancijalno uporište, bez obzira da li je ono dato kao transcendentno (u smislu klasične metafizike) ili kao transcendentalno (u smislu moderne metafizike subjektivnosti). U savremenoj umetnosti predstavljanje se pred-nas-stavlja kao stalna re-elaboracija ili ponovno-uspostavljanje predstavljanja. Kako je to moguće? Sartr smatra da ta mogućnost leži u samoj strukturi predstavljanja. Po njemu, naime, oslikavajuća, predstavljajuća svest postavlja svoj predmet kao ništavilo (*la conscience imageante pose son objet comme un néant*). Zato je svest kao re-prezentacija u stvari aktivno postavljanje, a ne pasivno primanje vlastitog objekta. Ona je uvek drugo viđenje viđenog, uvek druga, pomerena slika „slike sveta“. Takođe, ta svest je uvek pomerena, decentrirana slika/predstava/prizor sveta. I naravno: sveta lišenog središta.

Raz-uveravanje nije nužno negacija

Videli smo, dakle, da s mudročću moramo biti oprezni. Adorno je s punim pravom tvrdio: “Svakom umetničkom djelu je, da bi moglo biti potpuno shvaćeno, neophodna misao, to znači i filozofija, a ona i nije ništa drugo nego misao koja se ne da zaustaviti” (v. *Estetička teorija, Paralipomena*, u zborniku *Estetička teorija danas*, Sarajevo, 1900., st. 36). Filo-sofija je, svakako, model odgođenosti i, prema tome, ne samo nedovršenosti nego i načelne nedovršivosti, neostvarivosti definitivne mudrosti. Taj model, jednostavno, nije kompatibilan s večnošću. Niti sa *dovršenom* mudročću. Mudrost je nešto što se ne da zaustaviti, jer ona je uvek drugde, u drugom: nikad u svojim zacementiranim, sedimentiranim identitetima ili

u svojim lepršavim tautologijama. U stvari, u tom pogledu, mudrost je strukturirana na sličan način kao i modernost.

Vratimo se, za trenutak, Bodleru i njegovoj nepokolebljivoj veri u moderno. On za svog svedoka uzima, videli smo, *mudrost*. Po njemu, sve mora da bude/ostane u granicama mudrosti... Zašto je važna *mudrost*? Ta stara reč koja je, od samog početka, već samim filozofima donosila toliko neutažene ljubavi ili, što se svodi na isto, toliko nevolje! Bez sumnje, važna je izvesna granica koju nam ona sugerše. Neko bi na to rekao: pa da, važne su restrikcije! Jer, mudro nije nešto što iskršana nasumice, gde god i od danas do sutra... Ono nas, bez sumnje, dovodi u dodir ako ne s trajnim ili večnim, onda bar s nečim što će malo da potraje. Pa ako modernost i moda ipak nisu efemerno-ništa (kako bi moglo na prvi pogled da se kaže), ako nisu jedan iščezavajući relativizam i nihilizam ili puka destrukcija postojanih vrednosti, onda one, na svoj način, učestvuju u mudrosti života, pa, ako hoćete, i u njegovoj (muzejskoj?) trajnosti. Dakle, moderno pripada istoriji, ali ne i istoricizmu. Međutim, istorija nema krajnji (recimo: eshatološki) cilj, koji bi se sastojao u pravolinijskom uvećavanju ili nagomilavanju vrednosti. Novo se potčinjava trajnom koje je to i pre i za vreme i posle novog. Ali, trajno nije večno. I sva mudrost je, čini se, u tom odsustvu definitivne mudrosti.

Modernost ne bi bila to što jeste kad, s one strane svake faktičnosti, ne bi zadavala sebi izvestan zadatak, cilj, projekt. Ona je, dakle, delanje, akcija, svrhovitost. Problem je samo u tome: da li modernost kao projekt ima identitet, da li sadrži u sebi jednu konačnu mudrost? I da li naši muzeji čuvaju tu mudrost? Ili su to, kao je *nacrtao* jedan lucidni umetnik – muzeji svinja. Bodlerova ideja o učešću u večnom sugerše postojanje *trajnog* identiteta. Marksova ideja o komunizmu kao istorijskom poistovećenju suštine i postojanja takođe je projekt s konačnim identitetom. U tom ključu modernost bi uvek bila *drugobivstvo istog*, što je, zapravo, Hegelova sintagma. Marksizam kao i neoliberalizam bili bi samo dovršeni hegelijanizam. Svako kretanje napred i u pravcu drugog, završavalo bi se, po toj logici, svođenjem na Isto.

Ali, mi znamo da se modernost uvek iznova, potvrđuje kao – izdaja. Ona naprosto neće Isto. Već hoće, makar i nevoljno ili protiv-voljno, igru drugog, inovacije, transgresije. I u tome je, čini se, sva njena “genijalnost”! Ona ne može da identitet svega o čemu razmišlja ne vidi kao *odgođen*. Ako ga uopšte vidi. Što je, zatim, dovoljan razlog da se uvek iznova formuliše zadatak, projekt. Ali ni taj projekt nema značenje *zaista modernog* ukoliko on u sebi ne nosi bezobzirnost, bezočnost, transgresiju i erupciju nečega što je naprosto neizračunljivo i

neuračunljivo. Projekt koji ne inicira *događajnost* jednog nepredvidljivog, neizračunljivog i neuračunljivog *događaja* jednostavno ne može biti u pravom smislu moderan.

Očigledno je da postoji i obzirno, mlako, dobro kontrolisano kretanje modernog, gde onda provala novog i drugog jednostavno izostaje. Time se vraćamo na Bodlerovo traganje za večnim identitetom (= *mudrim* formulisanjem ideje projekta). Primicanje njemu (rad na projektu) i njegovo ozbiljenje (realizacija projekta) čini da se misija ubuduće – ukida. To je još uvek logocentrički zarobljeno kretanje modernog i modernosti. Svako ozbiljenje projektovanog identiteta pokazuje, u stvari, da nikakvog identiteta nije ni bilo, da je ono realno koje smo time dobili, u stvari, izvesna trauma, traumatični nedostatak, nedovoljnost, rupa u simboličkom poretku! I zatim, pokazuje se da sve mora da krene – iznova. Da moderna svoj (traženi) identitet, svoju želju da učestvuje u večnom, rastvara u jednoj funkciji koja je, zapravo, funkcija novog-kao-uvek, uračunato-novog, dobro-kontrolisanog-novog.

U klasičnoj umetnosti slika je predstava, re-prezentacija slike Sveta. Kao takva ona je morala uvek biti Ista, adekvatna, bliska Identitetu, s tim što se na različite načine prikazivala (budući da apsolutna istovetnost i nije bila moguća). Nasuprot tome, u mlakom shvatanju moderne umetnosti uvek-ista je bila inovacija. Tako su nalagali projekt i “izam”. U takvoj inovaciji-istovetnoj-sa-sobom nužno se izgubila radikalnost događaja. Ono biti-izvan-sebe, ludilo inovacije svodilo se na tupu istost-sa-sobom ili tzv. “doslednost sebi”. Time je, naravno, singularnost događaja iščezla. Ponavljanje kojim komanduje Isto: uvek-novo ili novo-kao-uvek rađa dosadu i predstavlja kraj događaja, baš kao što je to i svaki esencijalizam ili supstancijalizam! Da li je, uopšte, moguć raskid s inovacijom koja se ponavlja? Da li je moguć događaj koji traje preko granice svakog identitarnog ponavljanja? Da li je moguće novo-novcato? Ili je novo u stvari uvek samo jedno prikriveno-staro? Tj. ono što nam obećava “večnost”?!

Danas se za umetnost koja odustaje od progresističkih merila više ne tvrdi, kao u razdoblju avangardi, da je konzervativna, reakcionarna ili anahrona. Pitanje je: koji razlozi sada postoje za *neinsistiranje* na prethođenju, na avagardi, na ekskluzivizmu? Zašto umetnost – ako izuzmemo sujetu, hijerarhiju i moć koji i dalje igraju važnu ulogu – više skoro uopšte nema potrebu za avangardom? Da li je to samo jedan period? U kojem nema vladajuće ideologije, pa onda nema ni ozbiljnog protivljenja vladajućoj ideologiji? Neko bi, možda, rekao da danas nema ni dvojnika, surogata i mimikrije nečega što bi moglo da se označi kao avangarda.

Pri tom, jedno je sigurno, u svetu neo-liberalne globalizacije, gde novac kao opšti ili, čak, apsolutni ekvivalent svih vrednosti postaje jedino merilo razmene koja “znači život”, u tom svetu, bez sumnje, svaka druga avangarda postaje izlišna.

Ipak, ovde ostaje jedan problem, koji nas posebno interesuje. *Da li je umetnost spremna da se potpuno prilagodi svetu razmene?* I da onda svoju logiku svede na zadovoljenje vizuelnih potreba jednog sveta sazdanog od razmenskih čefova? Da li je funkcija prethodnice i prethođenja potpuno i definitivno isključena iz umetnosti? Ili će, pre ili kasnije, da se ponovo rodi potreba za prethođenjem, avangardom, transgresijom? Dakle, potreba za nekom drugom modernom? To će, u svakom slučaju, biti hod napred, hod koji je nezamisliv bez prethođenja. No, taj proces je u moderni XX veka shvatan kao projektovano, totalizujuće, univerzalno kretanje. Nama ostaje da se upitamo: zar hod napred ne bi bio moguć i *bez* ovih sveobavezujućih oznaka? Bez oznaka koje se obično učvršćuju kao prisilno, ideološko *a priori*. Dakle, zašto ne bi bio moguć jedan *uslovno* moguć hod napred? Zašto ne bi bio moguć hod koji pregovara sa svetom i na sebe preuzima odgovornost za razlike u *mogućem* i, zatim, za odgovornost pred onim graničnim, *nemogućim*?

Savremena umetnost, u meri u kojoj je spontano dekonstruktivna, nužno raskida s patološkom trkom za Istim, a to znači za Vernošću, Večnošću i Mudrošću, kao i za opštim (razmenskim) ekvivalentom. Ona napušta veru da je svet po sebi i za sebe, faktički ili normativno opsednut Istim (u jednini ili množini) i da je to Isto (izvesno: *to je to* ili *tautologija*) naprosto jedina autentična stvar. Raz-uveravajuća (upitna, nepoverljiva, skeptična) misao nije (bar ne nužno) negacija (modernog) delovanja, akcije, angažmana, projekta, upućenosti na preobražaj ili izmenu sveta. Naprotiv! Ona samo želi da ukine ono što je u konceptu *angažmana, projekta* ili *izmene sveta* upravo nemoguće! I nasilno. Ali nemoguće u tim *strategijama promena* ne dolazi od samog nasilja (jer nasilje je samo posledica), već, upravo, od njihovog opsesivnog, patološkog traganja za Istim.

Raz-uveravajuća misao ne teži da ukine angažman i modernost nego samo da ih de-sedimentira. Dekonstrukcija u umetnosti teži da u njoj i u bilo čemu što s njom dolazi u dodir ukine idealni konstrukt identiteta, kako bi sačuvala označiteljsko telo, da bi ga uvela u igru znakova i da bi te znakove podvrgla re-interpretacijama i re-definisanju, novoj prezentaciji ili re-prezentaciji. Taj postupak isključuje mogućnost da se angažmanu i projektu ponudi neprikosnovena ili zatvorena struktura bilo filozofske bilo ideološke dogme. Ali, takođe, on isključuje

mogućnost da im se ponudi loše beskonačna struktura novog-kao-uvek. Razuveravajući gest savremene umetnosti je svojevrsno zalaganje (ili: intervencija, angažman) koje razmišlja o sebi, i pri tom, insistira na pitanju o zalogu i ulogu. Upitnost toj umetnosti nije više tuđa. Zato ona pita o svemu i o sopstvenoj legitimnosti koja se iščitava u ključu genealogije i kritike vlastitog porekla, traga, vlastitog teksta među tekstovima.

Heterotopija u dolasku

Preokrenuti platonizam

Umetnost nije samo preokrenuti svet; ona je i preokrenuta filozofija ili, što se svodi na isto, preokrenuti platonizam. Međutim, budući da je – sudeći po Hegelu – i sama filozofija preokrenuti svet, iz toga sledi da je umetnost, u stvari, dvostruko preokretanje jednog već preokrenutog sveta, odnosno stvarnog i idealnog sveta ili platonizma. Sam platonizam je, Niče bi rekao, najpopularniji i, u isti mah, najzualudniji logocentrizam. U stvari, taj logocentrizam je sebe želeo da predstavi kao najispravniji, najčistiji, najpravedniji – idealizam. I u tome, naravno, ne uspeva, pošto se uvek uspostavlja da je i on sam postavljen „na glavu“, da je preokrenuti svet. Pokazuje se, manje-više uvek, da je svaki idealizam obeležen platonivskim sumnjama, da je senka senke. Samo, ljudi su svog platonizma retko kada svesni. Čini se da je on nesvesni jezik same svesti. Umetnost čini iznimku. Videćemo ubrzo kakvu.

Fuko na jednom mestu s pravom tvrdi da je platonizam u isti mah preterivanje i manjkavost. To važi i za veliki Svet br. 1., u njegovoj zamišljenoj istovetnosti sa sobom... I on je uvek izvesna preteranost i manjkavost. Pa čini se da je i svaka filozofija preterivanje i manjkavost. Najzad, sve je u isti mah preterano i manjkavo, previše ispravno i krajnje neispravno. Možda je filozofija upad iz jednog preokretanja u drugo, bez nade da će ikada naći komplementarnu ispravnost? Ali, šta je onda s umetnošću? Ako je umetnost i preokrenuti svet i preokrenuta filozofija (platonizam), čemu to onda vodi?

Šta bi uopšte značilo preokrenuta mišljenje Sveta ili preokrenuti platonizam? Kako umetnost vrši to preokretanje i sa kojim značenjem to čini? Čak i ako nešto u Svetu/platonizmu preokrenemo, ipak će ostati činjenica da ono što dobijamo opstaje ili ostaje u senci preokrenutog logocentrizma. Možemo li pobeći sopstvenim senkama? Preokrenuti svet podrazumeva zamenu mesta između preterivanja i manjkavosti. Da li ta tvrdnja može da nas zadovolji? Iako je

odbijanje sveta kakav jeste, umetnost, zajedno s nama, „ovako“ ili „onako“ u senci sveta u kojem živimo. Čitava filozofija, uključujući i filozofiju umetnosti na neki perverznan način misli svoju misao *u senci* ideja zagledanih u same sebe, dakle, u senci platonizma. Ali, zašto nije moguće zaobići ovu patologiju senke koja se često multiplikuje i prikatuje kao senka senke? Zašto to ne bi bilo moguće postići, recimo, u konceptualnom pristupu artu? Pitanje je umesno naročito onda kada znamo da je artistski koncept blizak filozofiji kao *veštini* koja je oduvek bila u stanju da izvodi svakojuke misaone akrobacije?!

Platon je prvi zahtevao od umetnosti da u sebi nađe i na neki način potvrdi nalog velike, neprikosnovene Istine. Po njemu, sama umetnost je osuđena da traga za Istinom, baš kao i filozofija. Naravno, on je bio svestan da je taj nalog uzalud stavljen pred umetnost. Mnogi umetnici, pa i filozofi umetnosti kasnije su prestali da veruju u razložnost ovog (artistskog) traganja za istinom. Međutim, estetičar Platon je ostao značajan i, takoreći, neizbežan zato što nam je u nasleđe ostavio *sablast* potrage za istinom koju (sablast) nije lako iskoreniti i koju umetnost neće preokrenuti, jer to je sablast samog logocentrizma. Neuspeh potrage za istinom – kojeg je i sam Platon bio prilično svestan, bar u umetnosti, mada ne i filozofiji – uticao je na to da se formuliše traumatični problem umetnosti – njen vapaj za sopstvenom Istinom – a to je morao biti nedovoljni, manjkavi, inferiorni odnos arta prema vrednosti vlastite Istine. Mnogo kasnije je i filozofija taj problem prepoznala kao svoj, ali do današnjeg dana nije uspela da na iole zadovoljavajući način reši nerešivost tog naloga za Istinom. Nije problem u tome što je izgubljena apsolutna istina, već što je postalo patološki nejasno šta nam onda uopšte preostaje.

Najjednostavniji način da se ova trauma formuliše kako u filozofiji, tako i u umetnosti glasio je: iako sopstvenim moćima ne može da se dosegne Istina, one ipak ne mogu bez nje, ne mogu bez osećanja duga pred istinom, fatalno su opsednute istinom. Zato je bar odnos umetnosti prema nalogu *istine* svojevrsno cimanje, a neki put i težak konflikt ili trauma. Zaobići ovo cimanje, recimo, utapanjem u jedan umirujući horizont koji bismo nazvali *kultura* ili *doba kulture*, ne bi moglo biti dovoljno umirujuće. Umetnik će uvek na prećutan, intuitivan način da razmišlja o istini i o pravdi u umetnosti i u svetu, a onda, naravno, i o sukobu, sporu te dve istine ili pravde. On će duboko osećati nedovoljnosti same *istine/pravde* za prevladavanje vrednosnog, aksiološkog rascepa ili šizofrenije koja pogađa samu umetnost i njeno mesto u svetu. Jer, rascep je ono prvo, on je to *realno* same umetnosti.

Teoretičari (estetičari, historičari, filozofi umetnosti) koji su se upuštali u promišljanje problema istine u i van umetnosti, morali bi da pamte Platona i njegov rascepljeni ideal Istine jer to je za umetnost bio i ostao ključni problem. Eto zašto je Niče smatrao da je pozivanje na Platona neizbežno. Razlog je, naprosto, profilaktički: da nas platonovska Istina ne bi progutala i uprapastila. „Mi raspolažemo umetnošću“, kaže Niče, „da nas istina ne bi uprapastila“! Kako da ovo shvatimo? Neko bi, možda, rekao da je to preterano zaoštavanje. Da li umetnost može u sebi da sačuva preokrenuti koncept istine? Postoji, bez sumnje, mali problem s tumačenjem te, kao i mnogih drugih Ničeovih tvrdnji. Interpretatori su u ovoj tvrdnji najčešće videli brutalan stav odbijanja svake istine kao „smrtonosne“. A ipak, bilo je i suptilnijih tumača. Među takve, bez sumnje, spada i Moris Blanšo.

Po Blanšou, Niče veruje da umetnici, u stvari, žele da izbegnu situaciju u kojoj bi ono što nas vuče na dno pripalo oblasti istine. Jer „dno, slom, pripada umetnosti: to dno koje je *čas* nedostatak osnove, čista praznina bez značaja, *čas* nešto od čega osnov može biti dat – ali koje je *takođe uvek u isto vreme* jedno i drugo, isprepletено Da i Ne, plima i oseka suštinske dvosmislenosti – i zato svako umetničko delo i svako književno delo izgleda da prevazilazi moć poimanja, a međutim izgleda da nikad ne dopiru do nje, tako da treba za njih reći da ih razumemo uvek isuviše i uvek isuviše malo“ (M, Blanšo: *Eseji*, Nolit, 1960. str. 221).

Blanšo preuzima Ničeov stav, naravno, u ključu vlastitog tumačenja, a to tumačenje insistira na *dvosmislenosti*. Najpre imamo: *dno, slom*. S tim što ove dve stvari nisu iste. Dno je osnova, ali i nedostatak osnove, njeno izmicanje u bez-dan. Takvo poniranje podrazumeva nemogućnost dosezanja, nemoć punog zahvatanja. Rascep. Traumu. Temelj je u isti mah bivstvujuće i nedostatak bivstvujućeg, dno do kojeg se ne dopire. I opet: trauma. Umetnost se s tom ambivalentnošću lakše „bori“ od filozofije koja mnogo upornije trči za Istinom. To što nas vuče na dno ili u bezdan ne treba, dakle, prepustiti filozofiji, Platonu, jer bi taj odnos prema dnu/bezdanu tradicionalna filozofija, jednostavno – upropastila. Ali, zašto je to tako? Zato što Istina uvek teži da izravna svaku pukotinu i svaki nabor i što, time, ostaje neosetljiva prema dnu koji je u krajnjoj, sudnjoj instanci bez-dan. Danas smo se donekle privikli na predstavu o tome da je svemir u kojem doslovno i metaforički živimo, u stvari – beznadežno neshvatljiv, nepojaman, bez-dan. Sciјentističku predstavu da ćemo „sutra“, ipak, o njemu sve doznati, svakako, treba baciti u Recycle Bin, ako ne i bunar istorije.

Ali, pored bez-dana imamo i priču o *sloму*, a to je, čini se, ipak nešto drugo. Nešto veoma blisko *sasvim drugom*. Na slom se nećemo lako navići. Jer on je ono što se, u fatalnoj instanci, koreni u egzistencijalnom odnosu prema smrti. Ako je naš odnos prema osnovi/dnu ambivalentan, pošto osnove/dna uvek *i* ima *i* nema, onda je podjednako ambivalentan i odnos prema sloму/smrti. On je, dakle, ambivalentan, samo na drugačiji način. Blanšo se poziva na shvatanja koja su bliska Hajdegerovim, kad ovaj u svom glavnom spisu govori o *biću namenjenom smrti*. O čemu god da je u smrti reč, tu više nije reč o temelju, dnu, osnovi. Ali, nije li smrt krunski dokaz za bezdanu kvazi-utemeljenost svake naše datosti? Jer, ona nas otvara za jedno *drugo* koje je, u stvari, sasvim drugo od svakog bivstvujućeg. Da li se na tom tragu kreće i sama umetnost? Smrt je mrak u kojem su, nažalost, sve krave crne! Dakle, smrt je naše sve-i-ništa ili naše sve-kaoništa. Ona je naša ključna ambivalentnost. Zato Blanšo smrt vidi kao deo suštinske dvosmislenosti čije plime i oseke su pre date umetnosti nego filozofiji i njenoj Istini.

Eto na tom fonu Blanšo donosi nedvosmisleni zaključak: „u odnosu na svet u kome istina ima svoje ležište i svoj temelj uvek počev od presudnog tvrđenja kao mesta gde ona može da se pojavi, umetnost predstavlja prvobitno predosećanje i sablazan potpune zablude, nečeg neistinitog, ali gde se ono 'ne' odlikuje odsečenom granicom, jer je pretežno puna i beskrajna neodređenost sa kojom istinito ne može da se udruži...“ (226). Pa ako udruživanja istine i umetnosti, ipak, u nekom ograničenom smislu uvek ima, onda je to udruživanje i efemerno, privremeno, pošto se pre ili kasnije suočava s doslovnom ili metaforičkom granicom, koja je granica doslovne ili metaforičke smrti. A možda – ko zna! – i tvrdog, bezosećajnog nihilizma.

Igra života-i-smrti

Razni filozofi i teoretičari, estetičari i filozofi umetnosti na razlite načine su opisivali rascep, jaz ili isključujući odnos između „živog“ i „mrtvog“ u umetnosti. Mogli bismo, čak, reći da su ta razlikovanja ustanovljena kao svojevrsna ekonomija. U toj ekonomiji nije reč o tome da se sama razlikovanja izravnavaju, da se, za umetnost, nađe definitivno uporište ili središte s kojeg bismo jednom zauvek ono živo proglasili živim, a mrtvo mrtvim. Ne, uvek je moguće da mrtvo oživi, a živo naprasno umre! Ta mogućnost proizlazi iz transgresivne prirode umetnosti. Njena transgresivnost je u izvesnom smislu „luda“. Ona ne poštuje čak ni zakone

koje sama stvara. Pa ipak, napravili bismo veliku grešku ako bi artistički prestup i slobodu shvatili kao proizvoljnost ili kao rasplinutost u jednakosti, „ravnopravnosti“ i tome slično. Da bi se to sasvim dobro shvatilo moraćemo da se, u ovom trenutku, još jednom vratimo opoziciji *živog i mrtvog*.

Artistička transgresija je na strani *živog*. Ali, to nije niti može da bude metafizička opcija. Umetnost ne preseca, jednom zauvek, Gordijev čvor između *živog i mrtvog*. Ona je trajno upetljana u sam njegov zaplet. Dakle *jednom živo* ne znači *zauvek živo*. Umetnost nema apsolutnu slobodu ili, što se svodi na isto, nema slobodu-kao-proizvoljnost. Najpre, njena sloboda je *sloboda-od*, sloboda od kretanja koje je zaustavljeno, koje je svedeno na ponavljanje kojim komanduje inercija. Dakle, umetnost stalno mora da se oslobađa *od* inercije, od onoga što se u njoj, pred njom ili nad njom postavlja kao – mrtvo. Ti pokušaji *nadživljavanja* nisu obećanje bilo kakve besmrtnosti, pa onda, naravno, ni besmrtnosti umetničke duše. Umetnik ne može sebi da obezbedi jedno potpuno bezbedno, apsolutno uporište. Njegova transgresija nikad nije konačna. Ona je sastavni deo diferencijalnog kretanja ili „razmene materije“ između *živog i mrtvog* u umetnosti i kulturi. Dakle, umetnikova sloboda je uslovljena smrću koju on ne želi da negira, jer je to nemoguće, nego da je nadživi.

Ali danas je popularno jedno rasplinjavanje koje polazi od postulata o *umetnosti u dobu kulture*. Sama ta sintagma deluje neobično, pošto, strogo uzev, umetnost je uvek bila moguća samo u dobu kulture, odnosno u različitim kulturnim okruženjima. Čak i crteži u pećini Lasko, palog, mrtvog borca sa uzdignutim penisom nisu nastali u neposrednom dodiru sa drhtavom prirodom, jer njihova skrivenost u jednom bunaru koji bi mogao da se nazove i grobnicom, govori o *rezu* koji je morao da razdvoji kulturu od prirode, odnosno o činjenici da kultura pripada sferi rituala i igre, a priroda sferi nužnosti ili determinizma. Ne treba sumnjati u to da je Bataj savršeno dobro znao šta govori kada, u *Erotizmu*, tvrdi: „Ovo područije pećina-svetilišta u stvari je područije igre.“

Onog trenutka kada se *rezom* koji razdvaja kulturu od prirode ustanovljuje sama instanca kulture, postaje moguće da kao efekat igre, veštine i mašte, nastanu slike, skulpture ili ono što mi danas nazivamo umetničkim delom. Ali, kad je iskrsao taj trenutak razdvajanja? Kad je nastao rez između umetnosti kao kulture i prirode? Bataj, s punim pravom, tvrdi da se to dogodilo onda kada su domišljate životinje izmislile smrt! „Ove pećine bejahu mračne grobnice, jedva osvetljene plemenom buktinja; istina je da su slike u njima imale da na magijski način izazovu smrt životinja, na njima predstavljene divljači. Ali njihova animalna lepota,

opčinjavajuća i posle hiljadugidišnjeg zaborava, ima uvek jedan isti osnovni smisao: smisao zavodljivosti i strasti, zadivljujuće *igre*, igre koja zaustavlja dah, igre nošene željom za uspehom.“ Ta igra o kojoj govori Bataj je, s jedne strane, igra smrti, svesti o smrtnosti, o tragičnoj konačnosti života, a s druge strane to je neumoljiva igra života: zadate smrti zverima, strasti, smeha i erotizma. U mračnim dubinama u kojima nastaju prva nama dostupna umetnička dela javlja se, s pravom smatra Bataj, nešto što je moguće samo kroz „bitno i paradoksalno suglasje smrti i erotizma“. Čini se da umetnost, ukoliko nije ugnjavljena, i danas živi u tom suglasju i počev od tog suglasja.

Nema sumnje da su umetnička dela oduvek bila posebni kulturni artefakti među drugim kulturnim artefaktima. Šta je činilo ili sačinjavalo ovu njihovu posebnost? Jaka relativistička teza bi htela da nas uveri da posebnost, izuzetnost arta zapravo ne postoji. Unutar ove teze status arta se navodno transformiše: od moderne samozakonitosti, samodovoljnosti i artistsitičke suverenosti ka tržišnom konceptu kulturnih artefakata koji su lišeni središta i vrednosne hijerarhije. Ipak, taj kontekst je preuzak. Zato se moramo vratiti praistorijskim špiljama da bi nešto doznali o suglasju između života i smrti, *koje tek čini mogućom umetnost*. To suglasje je danas, u ovoj civilizaciji prepunoj relativističkog optimizma, *razvrgnuto*, iz tog razloga što je igra postala beskonačna i što je u njoj iščezla sama konačnost, što je zaboravljena smrt u jednoj logici u kojoj je svaka logika *pseudo*. Ipak, to je nerazumevanje, neshvatanje toga da igra upravo prestaje da bude beskonačna onda kada u sebi ukida ili zaboravlja konačnost. Jer, ona je beskonačna samo ukoliko je u isti mah spoj-i-raskol konačnog i beskonačnog. Umetnost u dobu kulture je *ideološki* moguća fraza u onom dobu u kojem je zaboravljeno neraskidivo suglasje između istog i sasvim drugog. Ali, samo to suglasje je upravo to što nam, uvek iznova na nov, zaista nov način garantuje *povratak umetnosti*.

Protiv raspadanja

Priča o nihilizmu je postala filozofski relevantna onda kada je Niče počeo nju da priča. Ipak, postoje i preteče, i dostojni, čak radikalni nastavljači njegovog „prevrednovanja svih vrednosti“. Među ovim drugima svakako se ističe Emil Sioran. Kao i Niče, Sioran za polaznu tačku svojih meditacija uzima Platona i njegov svet ideja i to čini da bi odmah pokazao da svet ideja u našem svetu može da sačuva samo privid samosvojnosti, neutralnosti i suverenosti. Već u prvoj

rečenici *Kratkog pregleda raspadanja* Sioran naznačuje nužnost patološkog skretanja naših, inače, reklo bi se, neutralnih, nepristrasnih, neostrašćenih ideja. Evo kako to kod njega zvuči: „Svaka je ideja, sama po sebi, neutralna, ili bi trebalo takva da bude; čovek je, međutim, oživljava, odslikavajući u njoj svoje strasti i svoje mahnitosti; isprljana, pretvorena u ubeđenje, ona se užljebljuje u vremenu, poprima oblik zbivanja: tako se obavlja prelazak od logike ka epilepsiji... Tako nastaju ideologije, učenja, i krvave lakrdije.“ Sioran je zaboravio da doda i to da na isti način nastaju i umetnička dela. Jer svako oživljavanje ideja ima, u izvesnom smislu, piktografsko značenje, tj. uspostavlja se putem odslikavanja, preslikavanja onoga što je u životu najživotnije, ili što je, kako bi Hegel rekao, „veliko“, a to, znamo, po definiciji znači – *strast*. Jer, nema velikog bez strasti. Pritom, (velika) strast ne vodi nužno u epilepsiju i krvavu lakrdiju. Ona može da da prednost i umetnosti, a da u isti mah bude *skretanje* sa puta „neutralnih“ ideja.

Očigledno, u ovom kontekstu, osećamo važnom reč *skretanje*. Uvek ima nekog skretanja. Zato je „neutralnost“ ideja moguća samo pod znacima navoda. Sioran, videli smo, kaže: Svaka je ideja, sama po sebi, neutralna, ili bi trebalo takva da bude. Ali, sa stanovišta *skretanja* ni jedna ideja nije nikada neutralna, dakle, nije data „sama po sebi“. Uvek imamo neku upotrebu, koju, naravno, pamtimo ili po dobru ili po zlu. Platonizam je pokušaj da se idejama, upravo svemu, rezerviše status neutralnosti. Pa ako su one u stvarnom opticaju uvek „isprljene“, onda ostaje da u svom idealizmu (normativizmu) budu čiste, neutralne ili date po sebi. Ali, to je upravo najveća Platonova zabluda. Takvih ideja, jednostavno – nema. Sve u svemu, dakle, nema ideja *bezskretanja*, pa zašto bi ih onda bilo u umetnosti?! Ili, još bolje: nema ideja bez onog – *bez*. To bez ili taj *nedostatak* na nužan način obeležava egzistenciju ideja, vezuje ih uz nadopunu ili nadoknadu koja, ipak, nikada neće enigmu samog nedostatka da reši *do kraja*.

Naravno, ni sam Sioran ne veruje u čistu normativnost ideja. On taj „platonizam za narod“ samo navodi da bi mu se bespogovorno suprotstavio. Jer i sami poklonici ideja se pre ili kasnije osvedočuju kao idolopoklonici. „Po nagonu idolopoklonici, mi predmete naših priželjkivanja i naših snova pretvaramo u bezuslovnost. Istorija i nije drugo do defile lažnih Bezmernika, beskrajni niz hramova podignutih sumnjivim povodom, te ponižavanje duha pred Neverovatnim.“ Ali, to što pogađa istoriju generalno uzev, to možda još više pogađa istoriju umetnosti!

Na čemu Sioran gradi ovaj svoj nihilizam, ako ne i defetizam? Jedno je sigurno. Prevrednovanje svih vrednosti – što je Ničeova formula za nihilizam –

može na različite načine da se protumači. Sioran, čini se, bira najradikalniji. Po njemu je prevrednovanje svih vrednosti isto što i njihova destrukcija, *raspadanje*. Zato je on tu reč i stavio u naslov svoje knjige. Ali, čak i ako prihvatimo činjenicu da skretanje često vodu u raspadanje ideja, ipak, činjenica je i to da aksiološke transformacije ne mogu da se svedu samo na taj granični slučaj. Ako su tzv. *bezuslovne vrednosti*, recimo, u istoriji umetnosti podložne skretanju – a jesu – onda to ne znači da njihova prevrednovanja nužno imaju smisao raspadanja. Zaustaviti merilo jedne lažne Bezmernosti ne znači nužno uništiti Bezmernost. Isto važi i za hramove podignute sumnjivim povodom, pa i za ponižavanje duha pred Neverovatnim... Ni lažna instrumentalizacija, ni lažna intrinzičnost, u svetu svudprisutnog skretanja, ne vode nužno u destrukciju. U stvari, i samo stanovište destrukcije i defetizma je jedno *apsolutno* stanovišta. Jedna apsolutna ideja. Nasuprot njoj, aksiološki ne-apsolutizam sugerije ideju da u svakom prolaženju ima i nečega neprolaznog, da u svakom zastarevanju ima i nezastarivog, ali svega toga ima u jednom ne-apsolutnom smislu. To znači da i prolaznost i neprolaznost ostavljaju trag. Ista takva ne-apsolutnost pogađa, samo na drugi način, i opoziciju između ponovljivog i neponovljivog, pa i predstavljivog i nepredstavljivog.

Biti dostojan svog poziva

Koji je način skretanja ili preokretanja u umetnosti primeren? Ima li uopšte primerenog načina? Problem je u tom što ako je neko skretanje primereno, onda je malo verovatno da je skretanje! Ako na primeren način pristupimo poziciji nepreglednog mnoštva u umetnosti, znajući, pritom, da je i sam taj pristup mnoštven – gde onda, uopšte, stižemo? Na koje mesto ili ne-mesto? Možda na jedno post-mesto ili na jednu post-topologiju? Radikalnu hetero-topiku? Ako je u umetnosti reč o mnoštvu različitih mesta, a jeste, čime su onda ta mesta nastanjena, da bi uopšte i bila različita? Da li je to ne-umetnost ili anti-umetnost? Tradicionalno nam je poznato da je umetnost bila nastanjena izvesnim „pozicijama“. Ali, šta je to *pozicija*? Najpre, to je (refleksivni) odnos prema sebi. Ideja o sebi kao ideji. A možda i – prikriveni platonizam? Za početak, mogli bismo reći da je to neutralan termin. Derida ga upotrebljava na afirmativan način kada njime označava vlastitu dekonstruktivnu poziciju, ali i dekonstrukciju koje ima drugde, kod drugih. Da li je za dekonstruktivnu poziciju sasvom umesno i dobro reći da je to *pozicija*. Svakako, ne. Možda je reč *pozicija* u tom toposu ideja samo

najmanje loša stvar. Ali, to je manjkavost imenovanja. Jer, bilo koji naziv ili supstantiv uvek bi se pokazao i kao supstancijalan!

Ključno je pitanje: da li *pozicija* ipak može da bude jedan ne-jedinstveni, heterogeni projekt, projekt bez projekta, bez središta, mesto lišeno fiksnog mesta? Evo onog jedinog što je tu sigurno: raz-uveravajuće i raz-delotvorujuće obeležje savremene umetnosti je ili spontano dekonstruktivno ili nisu ništa. U njemu je dekonstrukcija, najpre, izvestan otpor i intervencija, neki put, ako treba, i veoma kritička! Možda i nihilizam u Ničeovom smislu. U svakom slučaju: korenito kritička, čak i prema tradicionalnim, zaustavljenim, ograničenim strategijama kritičnosti. Ali, rasplićući čvorove u čijim zapletima živimo, dekonstruktivne intervencije se oslanjaju uz nešto što bismo mogli nazvati *dekonstruktivnom uslovnošćupredstavljanja* ili, što se svodi na isto, nesvodivo mnoštvenom uslovnošću predstavljenog sveta (tj. ukupnosti svih prostora/toposa) u kojem živimo i u kojem konačno i umiremo. Svet zna da bude vrlo fanatičan, zagrižen, prožet i nošen protivurečnostima, težnjama da se drugi i drugost isključe, da se protivurečnosti razreše putem pobeđe, dominacije i hegemonije. I da se nasilje nad isključenim-drugim zaboravi. Kako je, onda, moguće da je svet bude nošen uslovnošću koja nam govori o nesvodivom mnoštvu, o nezaustavljivom radu diferencijalnog, o utemeljujućoj bestemeljnosti drugog i, zapravo, drugosti?

Jedino objašnjenje ovog *obrta* (samo, da li je uopšte reč o *obrtnu*?) moguće je počev od aksioma koji glasi: u osnovi (i, svakako, osnovi koju pred nas, istorijske ljude, stavlja dekonstruktivna uslovnost) svi antagonizmi, sukobi, protivurečnosti i sporovi su samo – razlike. To je ta njihova uslovnost. Pitanje je, jedino, hoćemo li je mi prihvatiti. Kada i gde? Protivurečnosti, a s njima i dijalektika, bilo da se shvati kao sinteza ili kao negacija, samo su veštačke, kulturne ili kvazi-kulturne tvorevine (što znači da ne postije u prirodi). Ti artefakti ne modu da se uklone, izravnavaju ili ponište rečima koje im protivureče, koje, dakle, samim protivurečnostima dodaju protivurečnost, koje samu dijalektiku nad-dijalektizuju. Strategije koje kontradikcije i antagonizme suzbijaju tako što ih negiraju, koje protivurečenjem idu protiv protivurečenja, u stvari, pre ili kasnije samo umnožavaju kaos koji žele da potisnu. Rezultat takvih pokušaja je uvek mizeran i, na nivou pukog opstanka, fatalan. Zato, aksiom koji tvrdi da su protivurečnosti (u odlučujućoj ili sudnjoj instanci) samo razlike, nije borbeni aksiom, već pre opklada koja govori o nezaobilaznoj uslovnosti koju ljudi, zbog nečega, ipak, stalno pokušavaju da zaobiđu. Sama ideja o razdelotvorenju protivurečnosti, kao zamisao

projekta bez projekta, ne bi bila moguća kada u dekonstruktivnoj uslovnosti ne bi imala nezaobilazno pribežište.

U stvarnosti svake, pa i artistske zajednice, uvek postoje (bar) dve stvarnosti: ustanovljujuća i očuvavajuća. Taj razmak čini pitanje o odgovornosti neizbežnim. Mnoštvo se grupiše i to je njegova politička funkcija. Da li je ona nužno konzervativna? Nalog za ustanovljenjem, za razliku od očuvanja i konzerviranja, nosi u sebi duh – promene, jer se u njemu uvek teži nekoj novoj realnosti, menjanju, redefinisavanju, potiskivanju ili istiskivanju nekog već postojećeg poretka stvari. To se, uvek, čini s manjom ili većom količinom nasilja. U tom pogledu, bez sumnje, ne bismo smeli da imamo bilo kakve iluzije. Ali, stvarnost koja teži očuvanju postojeće zajednice i sama je nasilna i konzervativna. Ona bi htela da sačuva ono što je već ustanovljeno, utvrđeno, fiksirano, odnosno da ustanovi tradiciju uvek-već-ustanovljenog kao ponavljanja kojim komanduje Isto. I to se, nužno, čini uz manju ili veću količinu nasilja. Tradicija avangardnog je podjednako nasilna kao i svaka druga tradicija.

Iz svega toga sledi zaključak koji nas poziva na opreznost. Ne smemo biti lakoverni, odnosno ne smemo olako poverovati da je i sama *pozicija* mnoštva po sebi oslobođena nasilja. Jer, i samo mnoštvo u sebi krije stare ili nove rituale nasilja, dakle, ili neko prikriveno, konzervirano nasilje ili nasilje koje tek traži da se ustanovi, kao veliko Ne koje za sebe traži prostor. Dekonstrukcija je svesna tih opasnosti. Umetnik danas ne bi trebalo da ima iluzija. On traga za jednim putem izvan. On je koreniti protivnik nasilja. Njegova *pozicija* (ukoliko ima *poziciju*) nužno je heterotopijska ili utopijska. Takvo očekivanje njega povezuje sa drugim umetnicima, ukoliko su to zaista umetnici.

Ali, mi danas živimo u svetu u kojem je umetnost lišena značaja. Pa ipak, bez heterotopijske pozicije umetnosti nema verodostojene estetizacije života. Život u brlogu spektakla, kao onom „najvišem“, lišen je čulnog dostojanstva, sveden je na omamljivanje i hipnozu. Bez posredovanja putem čulne drugosti nema verodostojne heterotopije. Takođe, bez umetnosti (pa i umetnosti primanja umetnosti ili umetnosti življenja sa umetnošću) sama estetizacija života bi, u najboljem slučaju, postala tiranija beznačajnosti. Naravno, estetski kapital još nije umetnost, kao što ni simbolički kapital nije vrednost. Čak i emancipacija od estetskog kapitala može da se finalizuje kao krajnja prinuda ukoliko se ne shvati kao bezrezervni dar, onaj najviši dar kojim umetnik daruje samoga sebe i druge.

Ne-svet umetnosti

Poseduje li umetnost *svojsvet*? Ili bi se, pre, moralo reći da je njen svet, zapravo, ne-svet? Između ove dve hipoteze iskrsava treća, pomiriteljska: postoji i svet (realnost) i ne-svet (utopija) umetnosti. U svakom slučaju, ostaje pitanje: šta se zapravo misli pod *svetom umetnosti*? Iako nam reč *svet* izgleda potpuno jasna i sama po sebi prozirna, ipak, filozofija nema precizan, nedvosmislen, jednoznačan odgovor na pitanje o njenom značenju. Zbog toga nipošto ne bi trebalo okrivljavati samu filozofiju. Naše zdravorazumsko verovanje da uvek znamo šta kažemo onda kad izgovorimo reč *svet*, naprosto je – naivno. Ali, ako filozofiji, koja ne veruje u naivnosti, nije jasno šta je svet, njoj podjednako nije jasno ni šta je sama umetnost. Kako bi uopšte moglo pojmovno (ili: konceptualno) da se s umetnošću izađe na kraj? Otuda ni sama sintagma *svet umetnosti* ne može da deluje umirujuće ni s jedne od svoje dve terminološke strane. Da li je *svet umetnosti* uopšte i zamisliv na adekvatan ili kompetentan (estetski, artistički) način?

Pokušajmo, ovde, s opreznim hodom napred. Pođimo od pretpostavke da je svet neko *mesto*. Otuda će i svet umetnosti, za početak, biti samo jedno (neodređeno) mesto, pritom ostajemo bez obaveze da tom mestu pripišemo bilo koje drugo, dodatno značenje. Dakle, svet je mesto (ne zna se kakvo), ali mesto (ne zna se kakvo) koje se pojavljuje u umetnosti i u kojem se pojavljuje umetnost (ne zna se kakva). Ukoliko umetnost okupira neko takvo posebno mesto u svetu (koji se mora shvatiti kao mesto svih mesta) onda nju možemo da shvatimo kao opredmećenost (u tom/takvom svetu), tj. kao napravljenu (stvorenju, proizvedenu) stvar, objekt, događaj, dokument ili trag. Ipak, nemamo li tu i dalje jedno previše objektivističko i, krajnjoj konsekvenci, zdravorazumsko shvatanje mesta umetnosti?

Ovde se neće izbeći pitanje: ko je subjekt znanja o umetnosti kao opredmećenoj datosti u svetu? Da li o rečenoj opredmećenosti brigu vodi neka specijalna vrsta znanja, recimo: istorija, teorija ili filozofija umetnosti, zatim estetika, kritika, praksa različitih tekstualnih i drugih tumačenja, samotumačenja umetnika i tome slično? Sve to što je upravo nabrojano jeste datost koja ne može da se zanemari i koja nam nudi značajne informacije o svetu umetnosti. Ali, pojam *umetnosti* koji bismo na takav način dobili samo je deskriptivan i, čak, po pravilu konzervativan, ne dopire do samog eruptivnog događaja koji je događaj novog u umetnosti. Ako smemo, ovde, odmah da „skočimo“ na kraj ovog lanca

zaključivanja, onda bismo rekli da svet umetnosti ne može da se do kraja razume ukoliko se ne uzme u obzir, i to na prvom mestu, hetero-topijski (ili: u-topijski) aspekt umetnosti, dakle, ono što ona danas nastoji da bude ili što će u bliskoj budućnost biti. Reč je o umetnosti u dolasku, pa i o njenom obećanju. U suštini, svet umetnosti je *ponajpre* svet tako shvaćene umetnosti ili, u suprotnom, nije ništa.

Ali, ko će nam reći gde da potražimo svet te umetnosti-u-dolasku? Da li odgovor na to pitanje mogu na privilegovani način da nam ponude samo specijalizovane i kompetentne institucije kulture? Bez sumnje, ne. Jer ono što je u savremenoj umetnosti upravo *nesavremeno* (u ničenskom smislu), što u njoj prednjači, što ide ispred vremena, to je nešto što specijalizovane i kompetentne institucije kulture ne mogu identifikovati, proglasiti za umetnost ili imenovati kao umetnost. Drugim rečima, ima nešto što heterotopijski izmiče tim i svim drugim institucijama, prostor koji one ne mogu da iskontrolišu i koji se dubi kao prostor drugog, čak i onda kada se desi da on nađe svoje mesto u samim tim institucijama! Uostalom, imenovanje *kao konstatacija* dolazi uvek posle. Potreban je, prvo, performativ, a to znači umetnik koji će svom delu, činu, ospoljenju, objektivaciji da podari značenje, smisao, pa i ime. Dišan je bio potreban da bi se imala odluka po kojoj se *Fontana* imenuje kao *Fontana*. Kompetentne i bilo koje druge institucije mogu da pokušaju da ovu ulogu preuzmu na sebe, ali one bi se, time, postavile u monopolsku poziciju, pa bi se ubrzo osvedočile kao konzervativna mesta koja se postavljaju neprijateljski prema umetnosti-u-dolasku.

Savremena umetnost je, u izvesnom smislu, uvek *nedovoljno savremena* ili, čak, *nesavremena*. Ona je smeštena u van-savremenost ili post-savremenost, dakle, uvek negde drugde, u kretanju koje ide protiv struje i cilja na jedan još-ne-svet ili tek obećavajući ne-svet umetnosti. Dakle, umetnost u dolasku samo je intuicija jedne tek naslućene ili simptomalno nagoveštene umetnosti. To nije nikakav iracionalizam ili neodgovornost pred datim, pozitivnim svetom umetnosti. Naprotiv, bez intuicije obećavajućeg, utopijskog (još-ne) sveta umetnosti nije moguć ni odgovor na pitanje šta je nekada, u prošlosti bio svet umetnosti.

Šta je, dakle, artistska bačenost u svet, ta zadržanost (ili: očuvanost, ovekovečenost) u depoima svetskih muzeja i galerija? Nastajanje (pa i nestajanje) umetnosti je uvek imalo neku performativnost, neko obećanje u vlastitoj strukturi, a to znači da je podrazumevalo (simbolički) diskurs koji sebe otelovljuje/promoviše kao umetnost. Kao umetnost-u-dolasku. Iako stara, klasična umetnost može da nam izgleda kao skup strogih pravila i konvencija, odnosno kao

bezrezervna kodifikacija, ipak, u njoj se uvek krila i neka „rezerva“, neko obećanje koje realnost datog sklopa čini irealnom. Zato, čemu god da je služila, umetnost je prvo „služila“ samoj sebi. Jedino ostaje pitane: gde je ona u samoj sebi smeštala to prvenstvo i gde ga danas smešta? Ostaje, najzad, i pitanje: koliko je to prvenstvo umetnosti vidljivo ispod nužnih naslaga onog rutinskog i stereotipnog koje sam art unazađuju? U tom smislu, ukoliko se apstrahuje od stereotipije, moglo bi se reći da je umetnost u realnom toposu ili u svetu kakav jeste uvek morala imati (i izgubiti!) ulogu nekad manje, nekad više vidljive – heterotopije.

Ta heterotopijska uloga nam govori o tome da se umetnost uvek, pa i u najstarijim vremenima, oslanjala na jedan ne-svet, drugi-svet ili svet-drugog i da je taj drugi-svet/ne-svet za pitanje same konstitucije umetnosti imao, od iskona do danas, odlučujuće značenje. Bez intuicije obećavajućeg-sveta-umetnosti, dakle, nije moguća ni uzbudljiva, zavodnička, očaravajuća prošlost umetnosti. Prema tome, bez savremenog ne-sveta umetnosti nije moguć ni stari, tradicionalni svet umetnosti. Konceptualnost je naglasila produktivnu ulogu samorefleksije za uspostavljenje statusa umetnosti. A taj status nije unapred, konvencionalno dat, u smislu da se onda može samo konstatovati kao objektivna datost ili, čak, sudbina. On je uvek sazdan i kao performativni gest samog umetnika, gest koji definiše umetnost kao ono što je tek u dolasku i što nikad neće doći na definitivan način.

Dakle, iako je nužno za artistski koncept da se objektivira za druge, on ipak nije *svodiv* na objektivaciju, odnosno označiteljskim opredmećenjem koncept ne može da se *svede* na samu datost koja se njime dobija. Naprosto, status umetnosti-u-dolasku je *nesvodiv*. Koncept nije otelovljenje iza kojeg stoji ili se briše trag. Trag je u njemu i on je, takođe, nagoveštaj nečeg drugog, drugog koraka. Trag je diferencijalna, heterotopijska mogućnost koncepta, koja se graniči s nemogućim, s onim što nikad neće doći, s obećanjem umetnosti čije ispunjenje nikad nije potpuno, dovršeno, gotovo. Umetnost je osuđena – kao Sizif – na apsurdno ispunjenje kojem uvek nešto izmiče. Ona se u sopstvenom događaju odgađa. Kad ne bi bilo obećanja, onda ne bi bilo ni traga. Kao uostalom i obrnuto.

Konceptualno samouspostavljanje statusa umetnost definitivno ispunjava nalog artistske samozaklonitosti koji se u moderni pokazao kao nemoguć. Samo, u tom preuzimanju postoji granica. Jer sposobnost samokontrola i samoinaugurisanja vlastitog statusa nužno je ograničena. Umetnost se, pre ili kasnije, suočava s drugim ne samo izvan sebe (heteronomija) nego i u sebi (heterogeno). Samozaklonitost (konceptualne) umetnosti, zato, nije hegelijansko kretanje apsolutne samosvesti. Naprosto, postoje pukotine u svakom kretanju poistovećenja

sebe sa sobom. Postoji granica ili topos drugog, kako u samom art, tako i izvan njega.

Razume se da razmenska, tržišna heteronomija ima svoje razloge za uzdizanje, pa i fetišizovanje sveta umetnosti. Heterotopijska pozicija umetnosti je, to moramo posebno naglasiti, instanca otpora i odgovornosti. Ona, naime, ima značenje odgovornosti ne samo prema mogućem nego i prema „nemogućem“, prema onom u dolasku koje nikada neće doći. Takođe, to je odgovornost prema tome što ne možemo „znati“ (u konstativnom smislu) i što, dakle, jedino umetnik može da nasluti ili da intuitivno dokuči. Temelj umetnosti je, generalno uzev, intuicija nemogućeg, utopijskog, još-ne-prisutnog i nikad-u-dovoljno-zbrinjavajućoj-meri-prisutnog. Dakle, nema umetnosti bez intuicije najsavremenog. Svet arta bi, bez takvog temelja koji je u stvari bez-dan, bio samo svet gomile urušenog, stvari ili artefakata koji nemaju nikakav istinski umetnički smisao. Ili, što se svodi na isto, mogu jedino da se prodaju i kupe.

Oholost umetnosti

Darom protiv služenja

Pogledajmo sledeću bajku: umetnost je više hiljada godina bila sluškinja hegemonih, favorizovanih, privilegovanih oblika života; bila je *veština* ugađanja, ugrađena u različite privilegovane oblike življenja i korisnosti. Bez tog služenja spoljašnjim, dominantnim ciljevima njoj logika korisnosti, naprosto, ne bi bila dostupna. Prema tome, oduvek je korisno bilo služiti nekome/nečemu, iako je sam motiv onog čemu se služi, po pravilu, nekorisno trošenje. Cilj artističkog služenja je mogao da bude veličina, sujeta, taština, gordost, neprikosnovenost ili, jednom rečju, suverenost. Tek poslednja dva veka umetnost je u sebi formirala iluziju o emancipovanosti u građanskom, liberalnom društvu i, u isti mah, o savršenoj samosvrhovitosti ili svrhovitosti bez svrhe likovnog fenomena. Vrhunac samosvrhovitosti dostignut je, bez sumnje, u apstraktnoj umetnosti, kao velikoj likovnoj priči o služenju-samome-sebi.

U čemu se sastojala ova iluzija? Kao i svaka iluzija, tako je i naa u sebi nosila nekakavu vrednost. U liberalnom društvu to je vrednost dostignute slobode od svake heteronomije. Ali ova *ideološki* dostignuta sloboda bila je samo sloboda koja potvrđuje vladajuću ideologiju liberalizma; naime, još uvek nije sloboda-da, jednog *da* za samu umetnost... To *da* je i dalje osuđeno da služi tom ideologizovanom društvu ili da beskorisno (bez dodira sa stvarnim životom) služi samoj sebi... Danas se umetnost, na okolišan način, vraća iz autonomije u heteronomiju; postaje instrumentalna delatnost pod vidom slobodne razmene. Drugim rečima, ona ponovo postaje ono što je oduvek već bila: “sluškinja” dominantnog oblika života. Šta da kažemo povodom te, ovde nužno skraćene, priče? Može li se, za nju, reći da je nepojaman ili neprihvatljiv spoj savremenog pragmatizma i konzervativizma?

Znamo da smo u pred-modernom razdoblju imali jedno suviše funkcionalno tumačenje umetnosti. Da li je to i projekt našeg vremena? Po skoro opštem uverenju, premodernom razdoblje je razdoblje različitih oblika vladajućeg služenja umetnosti. Instrumentalizam pripisuje svrhu umetnosti shvaćenoj kao veština. Premoderna umetnost je *verovala* u svoj instrumentalizam. Ali, estetski činovi su uvek, u svim razdobljima, bili u stanju da prekorače ono što je u instrumentalnom odnosu zadata svrha. Odnos služenja to prekoračenje ne traži, ali dopušta. Samo prekoračenje se događa uvek na rubu korisne veštine koja se traži. Tu se, onda, veština pojavljuje kao ono što iznenađuje i fascinira. Više nemamo “spretnu” realizaciju svrhe, već jednu svrhovitost koja prekoračuje svoju svrhu, dakle, imamo svrhovitost bez svrhe. U isti mah, ovo intrinzično kretanje estetske svrhe jeste nešto što, jednostavno, prekoračuje horizont svakog utilitarizma ili pragmatizma. Dakle, imamo dvosmisleno obeležje veštine, u kojoj umetnost u isti mah boravi kao unutar zadate granice i nju prekoračuje, otrže se ograničenoj, borniranoj svrhovitosti, tj. govori nam da estetska produkcija uvek sadrži u sebi i tu mogućnost *prekoračenja* u pravcu nečega drugog, heterotopskog, nečega što ne služi, što je besciljno, nesvrhovito, što je čisto “gubljenje vremena” ili čist “trošak”.

Umetnik je disident u društvu dominantne funkcionalnosti. On je samo onda umetnik kada, u takvom društvu, sebe stavlja “van zakona”, a to znači van *razmene* (*tržišta*) i van *služenja* (*institucije*). Dakle, on je umetnik tek onda kada ništa ne prodaje i nikome/ničemu ne koristi, dakle, onda kada skapava kao umetnik, slično Kafkinom umetniku u gladovanju. S tim što, da bi neko zaista bio umetnik, potrebno je da (1) ne umre od gladi i (2) i da pregrmi taj period estetskog i artističkog “gladovanja” u društvu. Dišanova *Fontana*, to dadaističko odbijanje konvencionalne umetnosti (= slike) bila je i sama odbijena, ali ona je, za Dišanova života, uspela da pregrmi to odbijanje. Već, recimo, Van Gog nije bio te sreće. Ali, umetnik mora najpre da zauzme mesto ne-mesta, mesto u-topije ili hetero-topije u društvu da bi uopšte i bio umetnik. On mora društvo da daruje bez uzdarja, što je za društvo neprihvatljivo ili, čak, uvredljivo. Zato umetnik ne može da se, unapred, izmesti iz društva, da bi tako pristupio svom *nomosu* koji više nije ni služenje, ali ni čisto disidenstvo. Dar je već neko uključivanje, čiji smisao se mora odgonetnuti.

Liberalna smrt umetnosti

U razdoblju krize modernosti s pravom su se kritikovale preterane, holističke ili, čak, eshatološke ambicije u tumačenju svekolikog, pa i artističkog progresizma. Ipak, ta kritika je prerastala u naivnost onda kad se verovalo da je pojam napretka ubuduće neodrživ i da ga treba baciti na “đubrište istorije”. Sama dekonstruktivna kritika nije uverena u celishodnost takvog nasilja nad shvatanjem o inovativnom kretanju umetnosti. Isto važi i za koncept artističke samozakornitosti. Problem je u sledećem: ako odbacimo automoniju arta, hoćemo li odbaciti i njegovu heteronomiju, funkcionalizam i instrumentalizam? Ako odbacimo suverenost artističkog gesta, hoćemo li odbaciti i služenje, tj. praktikizam i konformizam? U kakvom bi se poretku svrha, u tom slučaju, pojavljivala umetnost?

Ako danas upremo prst u estetski artefakt prošlosti koji u nama izaziva divljenje ili fascinaciju, onda moramo računati s tim da je, u tom artefaktu, ne samo na delu prekoračenje puke standardne, konvencionalne svrhovitosti (inače ne bi bilo fascinacije) nego i to da mi vršimo rekontekstualizaciju te tvorevine. Ona je naš *ready made*, gde možemo, zavisno od *našeg* konteksta, da joj pripišemo najrazličitije vrednosno značenje i, čak, značenje novog estetskog objekta! Mi sada imamo pravo da vidimo, u stanju smo da vidimo ono što se u prošlosti nije videlo ili što nije htelo da se vidi. To je, takođe, pravo na vrednovanje estetskih tvorevina ili – a to je sada najvažnije – pravo na razlikovanje između onoga što je puka estetska rutina, funkcionalnost i što prekoračuje tu funkcionalnost u pravcu onoga što bi Derida nazvao: *‘bez’ čistog reza*. To artističko *bez* je, ujedno, moć transgresije koja nije podobna, koja iritira ideološki nalog za instrumentalizovanim, konvencionalnim i funkcionalnim kulturnim tvorevinama.

Sadašnji pogled na kulturne artefakte, kojim se ukida diferencijacija *u* pojmu umetnosti i *van* pojma umetnosti, odnosno kojim se nudi jedan nediferencirani, pozitivistički pogled na umetnost kao gomilu razno-raznih kulturnih artefakata, samo je ideološki efekat ovog doba u kojem je razmenska logika ili ekonomija (u užem smislu) kolonizovala kulturu i podvela sve njene vrednosti pod vlastita merila, pod vlast opšteg ekvivalenta. Takva filozofija umetnosti, naravno, suviše uprošćava život umetnosti u društvenom životu. Pa čak i da nije tako, čak i da je priča o kulturnim artefaktima kao nepreglednoj umetnosti *deskriptivno* korektna, ipak bi ostalo pitanje: da li je današnja rasplintost i svudprisutnost estetskih fenomena u svetu korisnosti dovoljna nadoknada za izgubljenu umetničku fascinaciju (ili: “auru”), za izgubljeno artističko dostojanstvo, transgresivnost, suverenost i samozakornost? Nikakav *spektakl* neće moći da taj gubitak nadoknadi.

Problem je u tome što, danas, živimo u svetu u kojem, i pored privida svud-prisutne umetnosti, ona, u stvari, “nikom” više ne treba! Reč je, naravno, o umetnosti koja ne može ni da se kupi ni da se proda, koja je transgresivna i heterotropska u odnosu na svaki (ideološki, politički, novčani) *opšti ekvivalent* (opšte merilo), koja je dakle *nesamerljiva*, pošto nema cenu, koja se ne da instrumentalizovati, jer nije vrednost-za-drugo, koja se ne može, bar ne do kraja, funkcionalizovati, pošto je preokrenuti svet, pošto je bezočna prema svetu kakav jeste, pošto otvara u nama bezdan drugosti, i pri tom ne vrši nikakvu apologiju Istog. Takva utopijski profilisana umetnost – gde utopijsko ima dvostruko značenje: ne-mesta i dobrog mesta – izgubila je svoje mesto. Ona više nije na svom mestu ili svom ne-mestu u ovom svetu koji pretenduje da bude lišen podela u sferi čulnog, da praktikuje razmensku jednakost u razastiranju čulnosti, da bude ostvarena estetska utopija u kojoj više nema mesta za umetnost.

Rasplnutom, plinovitom estetikom i lepljivošću korisno-lepih stvari može da se osvoji strategija omamljujućeg zavođenja i, naravno, da se opseni prostota... ali, takva estetika ne može da fascinira i da probudi najviše poštovanje. Zato u njoj šta god da funkcioniše, ipak isključuje mogućnost da funkcioniše umetnost. Tako “univerzalizovana” ili “liberalno-demokratski” shvaćena estetika isključila je, iz svog domena, filozofiju (“elitističke”) umetnosti. Ako tvorevinama koje prate ovu razmensku demokratiju čulnosti mogu da se nađu neki izuzetni estetski tragovi, to je moguće samo zato što ti tragovi još uvek sugerišu prisustvo duha, sablasti, fantoma, dakle, jednog ne-mesta, jedne utopije koja nas fascinira. A to su, bez sumnje, tragovi same umetnosti. Jer, nema umetnosti bez fascinacije. Mi smo u umetnosti fascinirani samo onim što je u njoj neizrecivo-nužno, fatalno, okrutno, strogo. Što je jače od nas, što je sila iznad našeg estetskog konvencionalizma i konformizma. Zato umetnost ne može da služi bilo kakvim utilitarnim svrhama. Pa ako već služi, onda je to samo u sekundarnom smislu, u obliku koincidencije iza koje ostaje nedirnuta artistska bez-obzirnost ili, čak, bezočnost.

Visoko i nisko

Da li je danas u civilizovanim društvima generalno uzev uzdrmana, ako ne i ukinuta, opozicija između visoke (elitne) i niske (popularne) kulture? Postoje teorije i diskursi koji imaju potrebu da tu opoziciju vide kao *ukinutu*. Time bi se i sam utopijski status (visoke) umetnosti na neki način „relativizovao“. Ne-mesto umetnosti bi postalo mesto ništavila. Ali šta znači *relativizovati* utopiju, koja nije

samo ne-mesto nego je i dobro mesto? To bi bilo moguće samo ukoliko bi se mesto-kojeg-nema podvrglo hegemoniji jednog mesta-kojeg-ima i koje dominira pozitivnim životom. Danas se ta hegemonija profilise kao neprikosnoveno merilo razmene ili tržišta. Tako onda živimo u prividnom nedostatku deoba i diskriminacija u domenu čulnosti i estetskog. U svemu tome svoju pritvornu ulogu (koja se privilegovano poziva na demokratiju i ljudska prava) igra politika koja po volji teži da iskorači u polje „slobodne“ razmene, da tu izvrši svoju („neočekivanu“, „nemoguću“) intervenciju i, po pravilu, da inferiornim politikama zabrani taj iskorak. Ali, naravno, hegemonija nikad, nije uspela, pa ni danas ne uspeva da stigne do samog kraja, do totalitarne kontrole svega postojećeg. Jer takav kraj je negativna utopija: ne mesto koje nema ništa dobro, pa ni dobre efekte. Eto zašto opoziciju između visoke i niske kulture nikad, pa ni danas, nije bilo moguće ukinuti. U aktuelnoj kulturnoj praksi ta opozicija na čelu sa umetnošću je samo donekle „relativizovana“, što znači da je izgubila nekadašnju oštrinu i isključivost, sposobnost za proboj i prednjačenje.

Postmoderna merila su postavila zahtev da se mnoge, ako ne i sve protivurečnosti, odnosno žanrovske i metafizičke opozicije ubuduće iščitavaju u diferencijalnom ključu, kao – *razlike*. Sam po sebi taj zahtev nije loš. Ali, on je, samo na *drugi način*, takođe doprineo relativizovanju ili čak poništenju opozicija između elitne i popularne kulture. Rastvoriti protivurečnosti u razlike još uvek ne znači poravnati razlike ili ih svesti na Isto. Kulturne tvorevine se same po sebi ne povode za nikakvim teorijskim nalogima. Zato, generalno uzev (i uz nužno uprošćavanje) moguće je reći da u savremenoj kulturi postoje dve grupe *nesvesnih pravila*: starih i novih. Nova pravila ne rasvetljavaju horizont starih, a stara još manje rasvetljavaju horizont novih. Prvi od ta dva koda, dakle, stari, tradicionalno povlači za sobom deobu na visoku i nisku (ili: ništavnu) kulturu, u jednom društvu hijerarhijske raspodele čulnosti, estetskog. Drugi kod je, reklo bi se, doveo u pitanje ono osnovno načelo prvog, načelo deobe, hijerarhije i dominacije. Ali, u tom drugom, savremenom kodu, skupu nesvesnih pravila koja diktiraju estetskim dešavanjem u „otvorenom društvu“, opozicija između novog i starog, elitnog i popularnog, visokog i niskog je skoro izbrisana. U društvu virtuelne medijske realnosti sve vrednosti mogu da se „preokrenu“. Jedino opšti ekvivalent razmene – a to, pre svega, znači novac – ne može da se ukine. Sve ostalo već, u razmanskim odnosima, može da se „relativizuje“, „desakralizuje“, „obeznačaji“. Svaka vrednosna razlika, deoba i nad-pozicija može da iščezne, ne mareći za svoje unutrašnje protivurečnosti čiji trag ipak opstaje nizbrisiv. Iz toga sledi da je

faktičko stanje dvosmisleno ili, još bolje, višesmisleno, višeglasno, ali tako da to, zapravo, i nije pluralizam razlika nego je u isti mah pluralizam isključivosti, protivurečja, nerazrešenih konflikta ili, čak, antagonizama.

U modernoj varijanti visoka kultura se temeljila na pojmu slobode i samozakonitosti umetničkog stvaranja. S pozicije tih visokih zahteva, popularna kultura se shvatala i vrednovala kao nešto što je posredovano drugozakonitošću razno-raznih mitova, ideologija, prljave, svakodnevnne prakse, niskih strasti, gluposti i tome slično. Na kraju se pokazalo da takva kruta i isključiva podela između elitnog i popularnog, naprosto, nije održiva. Pokazalo se da su mogući brojni „prelasci“ s jednog na drugo mesto. Pa ipak, to nije značilo da će se u praksi bilo kakvim hokus-pokusom izravnati svaki nabor i ukinuti odnos i razlika između visokog i niskog, te da će i sami pojmovi *samozakonito (autonomno)* i *drugozakonito (heteronomno)* biti ukinuti. Pitanje je: šta bi se uopšte dobilo tim ukidanjem? Da li bi se dobio jedan poravnati koncept *kulture*? Samo, ovog puta, poravnat u ravni prostog multikulturološkog relativizma i tržišne samerljivosti (ekvivalentnosti) svih vrednosti? Suviše bi bilo naivno poverovati da takav pojam kulture ne bi sadržao u sebi neku hegemonu ideološku nameru i interes. Kao i područje neuklapanja.

Skala, hijerarhija kulturnih vrednosti ne postoji sama po sebi. Te vrednosti nisu po sebi ni dobre ni loše. U odsustvu apsolutne, potpuno objektivne i pozitivne (pozitivističke) procene nameće se koncept vrednosne primerenosti. Ali, primerenosti – čemu? Kom zakonu, pravilu ili ključu? Jedno je sigurno. Po toj primerenosti vrednost svih vrednosti zavisi od vrednovanja čija polazna tačka je ko drugi nego – čovek. Dakle, ta „mera svih stvari“. Jedini mogući subjekt univerzalnosti. Ali, avaj, najčešće se dešava da se vrednovanja konfrontiraju. To znači da nema unapred, *a priori* ili *po sebi* datog jedino-ispravnog vrednovanja. Nema jedino ispravnog čoveka. Postoji, samo, uzajamno premeravanje vrednovanja. Ubeđeni relativista bi rekao: vrednovanja i razlike u vrednovanjima nisu ni dobre ni loše; one naprosto postoje. Ipak, svako vrednovanje može da se proceni i premeri, ali samo sa stanovišta nekog drugog vrednovanja, koje, opet, može da se proceni/premeri sa stanovišta trećeg...

Danas su moguća dva nesvodivo različita modela interpretacije koja ukida opoziciju između utopijske (elitne) i pragmatične (popularne) kulture. Najpre, to je interpretacija na osnovu jezičkog obrta u filozofiji, odnosno estetici, gde se homogeni i suprotstavljeni entiteti iskreno (bez obmane) rastvaraju u razlike, odnosno *relativizuju* (i zatim: *diferencijalno umrežuju*). To je postupak koji

legitimiše dekonstruktivni (a ne destruktivni, protivurečni, antagonistički, avangardistički) pristup tumačenju statusa savremene umetnosti. S druge strane, imamo sve glasnjiji, mada *ne sasvim iskren* diskurs o nužnosti ukidanja suprotnosti između elitne i popularne (masovne) kulture.

Taj diskurs se smatra ideološki opravdan sa stanovišta neoliberalne interpretacije pojma *razlike*, odnosno sa stanovišta podređivanja visoke kulture niskoj, popularnoj, tržišno svedenoj, razmenskoj ili robno-ekvivalentnoj. U ovom načinu interpretacije diferencijalnog polja kulture formira se njena slika koja, u stvari, destruiira umetnost ukoliko ova teži da sebe uspostavi kao nepokornu, nesvodivu, heterotopijsku vrednosnu poziciju. Takva kultura na prikriiven, dakle, pritvorno-ideološki način re-etablira jednu veliku, totalizujuću (= *neoliberalnu*) priču, a to se, paradoksalno, dešava i u samoj priči o kraju velikih priča! Zato ključni problem estetike danas glasi: kako učiniti da logika razmene ne bude neprikosnoveni oblikovni princip čulnosti. Politički razum čulne jednakosti jeste liberalizam, a taj razum je u isti mah konstativan i performativan. On nam govori o onome što jeste i o onome što treba da bude. Zato on nije samo realpolitički usmeren nego je i dalekosežna ideologija.

U razmenski „otvorenom“ društvu kakvo imamo danas pokazuje se da je geslo o konačnom kraju svih velikih priča pritvorna ili „lukavo umna“ ideološka farsa! Srećom, pored na takav način ideologizovanog postmodernizma moguć je i jedan sasvim drugačije orijentisani, ne ka razmenskoj (= tržišnoj) homogenizaciji diferencijalnog polja, već ka jednoj diferencijalnosti koja ne svodi, ne niveliše osobenost artistske vrednosti, kao ni bilo koje druge vrednosne sfere, u pravcu neke totalizacije ili hegemonizacije. Takva oslobađajuća, a ne porobljavajuća strategija ipak postoji sada u kulturi i nju bismo mogli nazvati *dekonstruktivnom*. Čini se da ona lagano i ponajpre spontano, bez medijske buke, ali sa bezočnom upornošću uzima maha i u samoj umetnosti danas.

Živo i mrtvo u umetnosti

Različiti oblici radikalnog kretanja u artu mogu da se nazovu *prodorima* ili, čak, *eksplozijama* koje se događaju izvan fiksiranih, tradicionalno kodifikovanih kanona umetnosti. To podrazumeva da postoje značajna razlike u dinamici istorijskog kretanja arta. Nekada, u „preistorijskom“ vremenu, izgledalo je tako kao da se u domenu umetnosti, u stvari, ništa ne događa; zatim su sledile epohe sitnih promena; a opet, kasnije su te promene prerastale u prave prodore; da bi na

kraju čitava artistska scena delovala eksplozivno. Sada smo, konačno, stigli do razdoblja rasplinutosti. Moglo bi se, sa stanovišta dinamike, reći da je naše sadašnje („rasplinuto“) razdoblje na neki način postalo post-revolucionarno. Šta to, u stvari, znači? Ova rasplinutost koju živimo ne bi bila sasvim razumljiva bez prethodnog revolucionarnog *traga* koji je iza sebe ostavila visoka dinamika, visoko ubrzanje koje smo prošli u modernosti.

Ali, ako sadašnja rasplinutost umetnosti, njena decentriranost i nepreglednost može svoj status da zahvali prethodnom revolucionisanju scene u kojoj se pojavljuje, da li onda, ipak, može da se govori o možda neophodnom, možda prevladanom, možda zaustavljenom napretku u kretanju umetnosti? Na to pitanje nije lako odgovoriti. Eksplozivna situacija nastaje onda kada artistsku scenu obeležavaju transgresivni prodori ili avangardna (s)kretanja. Kao da se umetnost definitivno oslobađa vezanosti uz tuđu (ili: otuđenu) zakonitost, zakonitost sveta-bez-umetnosti, protiv-umetnosti ili sa pohabanom umetnošću/estetikom. Ali, ta emancipacija ima svoju granicu. U otvorenom svetu, svetu rasplinite i nepregledne umetnosti razastiranje transgresivnih i eksplozivnih efekata i, generalno uzev, *odvažnostu umetnosti* gubi svoj nekadašnji značaj. Ukidanje teorije otuđenja neminovno zahteva i ukidanje procedura razotuđenja, počev od onih najradikalnijih, dakle, revolucionarnih. Tako se u umetnosti uvek iznova javlja potreba za uspostavljanjem *pravila* stvaranja, događanja, oblikovanja i vrednovanja umetničkih dela. Tom kodifikacijom transgresivno/avangardno kretanje nužno i samo postaje tradicija, norma ili zakon, *nomos* ili *logos* jedne skrivene heteronomije. U svakom slučaju, takvo kretanje postaje ponavljanje kojim komanduje Isto. A sam eksplozivni projekt arta se time odelotvoruje kao nešto što, zapravo, ima metaforičko značenje – smrti. Sve u svemu, razastiranja artistske emancipacije suviše često postaje svojevrsna sloboda-kao-uvek, inercija novog, oslobađajućeg, podvođenje pod novu/staru kodifikaciju, ukratko: novo služenje ili, ako hoćete, otuđenje.

Umetnost nema „ameboidnu“ egzistenciju, ona se ne deli u beskonačnost, već – umire. U njoj je, makar i na simboličan način prisutno sasvim drugo, granica, smrt, konačnost. Ali, ta smrt nema značenje destrukcije samog artefakta. On i dalje postoji, samo što to više nije umetnost ili nije ona *prava*. Prava umetnost i njena pobuna je u samom artefaktu – mrtva. Naravno, mi i to *nešto* što je umetnički mrtvo možemo da i dalje zovemo *umetnošću* i da se, zatim, sporimo sa nekim da li je to zaista *prava* umetnost ili ne. Iz svega toga sledi da je generalno uzev umetnost sazdana iz dva dela, od kojih je jedan „živ“, a drugi „mrtav“. Zato muzeji moraju

da se shvate kao lepe uspomene i, u isti mah, nostalglična groblja. Dok su neki put i najbednija mesta na kojima se stvara transgresivna umetnost zapravo pravi „hramovi“ umetnosti. U muzejima se živi od prošlosti. U njima je svečano pohranjeno nešto što je nekad bilo art, ali sad to više nije. Ipak, mnogu posetioci će se u muzeju osećati bezbednije nego na vetrometini artistske transgresije.

Bez sumnje, postoje pusta vremena u kojima se u umetnosti ništa nije dešavalo, u kojima je ona bila „mrtva“. Postoje i vremena u kojima su promene bile toliko sitne da je razlika između „živog“ i „mrtvog“ bila jedva vidljiva. Negde krajem devetnaestog i početkom dvadesetog veka prodori u artu su postali sve značajniji i intenzivniji. Kasnije i sve do danas, oni su postali nezaustavljivi. Pa ipak, sada postoji taj prilično moćni estetski „relativizam“, to rasplinjavanje koje je sklonu da sve estetske pojave *izravna*, tako da i umetnost mora da se shvati kao veština među veštinama, odnosno kao deo kulture koja „ne pravi razliku“, „ne diskriminiše“ ono *niže* u odnosi na *više* ili *mrtvo* u odnosu na *živo*. Ipak, među filozofima koji su skloni (anti-metafizičkom) relativizmu ima i onih koji smatraju da je izvesna „pozitivna diskriminacija“ elitne umetnosti neophodna, jer za to postoje uverljivi razlozi.

Među takve filozofe valja ubrojati i Ničea. On je smatrao da je neophodno praviti oštra razlikovanja u samom pojmu *kulture*. Zato je govorio o *pravoj* kulturi i tvrdio da je za nju „sramota da se prlja“ u dodiru sa praktičnim potrebama i željama koje ciljaju izvan kulturne sfere. Svaka instrumentalizacija prave ili visoke kulture naprosto je nedopustiva, ako već nije odvratna, jer svako ko misli da će uspeti da iz prave kulture isčupa neku sebičnu korist i time „ublaži bedu svog života“, pre ili kasnije će se uveriti u to da ta kultura jednostavno, „s nečujnim koracima i s podrugljivim izrazom beži.“ Zato, nastavlja Niče, nema smisla mešati „kulturu, tu nežnonogu, mekoputu, etersku boginju, sa tom korisnom sluškinjom koja se i sama ponekad naziva ’kultura’, ali koja je samo intelektualna sluškinja i savetnica životne bede, zarade, nužnosti.“ (v. *O budućnosti naših obrazovnih institucija*). Niče je, dakle, verovao da je moguća kultura koja oholo stremi najvišim životnim moćima, a ne niskoj i bez-životnoj ili protiv-životnoj bedi. Zahvaljujući toj (visokoj) kulturi životne moći se, onda, ne definišu kao niske ostrašćenosti, već, naprotiv, kao visoke ili najviše strasti!

Teleologija koncepta

Poreklo i nastup

Druga polovina XX veka je u vizuelnoj umetnosti donela značajne promene koje se odnose na sam status umetnosti. Dugi niz godina, decenija i vekova pre ovog „reza“ izgledalo je da se status umetnosti ogleda u likovnoj re-prezentaciji slike sveta. Kao što su u mitovima, religiji, ideologiji i svakodnevnom opažanju postojale različite slike sveta, tako su one postojale i u umetnosti. S tim što bi se možda moglo reći da je u umetnosti postojala dvostruka slika sveta: jedna je bila njena vlastita, a druga pozajmljena. Ali, i ova pozajmljena slika sveta je u umetnosti, po pravilu, imale izvedenu ulogu u odnosu na tekstualno artikulisane slike sveta. U zapadnoj civilizaciji je to, pre svega, značilo u odnosu na – Bibliju. Ali, naravno, iako se slikarstvo u odnosu na mitove i vladajuće predstve formiralo kao sekundarna slika sveta ipak ono nije moglo biti lišeno specifično artističkih shvatanja, pojmova ili koncepta. Samo, ta shvatanja/koncepti su, po pravilu, imala sekundarnu ulogu u poređenju sa uticajem vladajućih, hegemonih slika sveta. S druge strane, koncept u likovnoj umetnosti morao je biti izražen čisto likovnim sredstvima, dakle, lišen „grubosti“ jezičkog izraza *u samoj slici*. To se smatralo obavezujućim delom umetničke veštine. Ako postoji volja da se *likovno* re-prezentuje slika sveta, to se, naprosto, ne može izvesti čisto jezičkim ili tekstualnim sredstvima. Ovo poslednje je posao za diskurzivne tvorevine poput mita, religije i ideologije.

Sve u svemu, slika koja re-prezentuje sliku sveta nije mogla da bude puka *ilustracija* bilo čega datog „spolja“, izvan slike... Ta zakonitost se, kroz istorijsku genezu slikarstva, na kraju profilisala kao samozakonitost arta, čiji vrhunac se, u jednom trenutku, ogledao u apstraktnoj umetnosti. Međutim, čisto likovna samozakonitost pokazala se kao svojevrsno sužavanje uloge koncepta u umetnosti. Apstrakcija je bila izraz likovnog sveta, dakle, sveta boja, linija i (apstraktnih) oblika. Ovo sužavanje uloge koncepta moralo je, pre ili kasnije, da rezultira otporom koji se ogledao upravo u obrnutom procesu, u *naglašavanju* uloge koncepta u artu. S time je dodatno naglašena i artistska samozakonitost (autonomija). Na ovom tragu se uobličilo prvobitno shvatanje konceptualne umetnosti.

Naglašena uloga koncepta je zahtevala napuštanje slikarstva kao dugo trajućeg, već izlisanog, u isti mah skućenog i opterećujućeg koda u umetnosti. Samim tim, koncept je izgubio svoju podređenu ulogu, odnosno izgubio je svoju funkciju sinteze sa kako sa heteronomnom, vladajućom slikom sveta, tako i sa autonomnomijom slike proizvedene samim slikarstvom. Pomalo uprošćeno rečeno, koncept je postao samosvojan, analitički proizvod: polazna i završna tačka *samodefinisanja* arta. To samodefinisanje moglo je, recimo, biti tipa: *ovo što sada čitate pripada konceptualnoj umetnosti*. Reč je, dakle, o analitičko-konceptualnom obrtu koji je bio važan korak u oslobađanju umetnosti od heteronomnog diktata vladajuće slike sveta. Ali ubrzo se pokazalo da isključivo analitički pristup konceptu pored oslobađajućeg ima sputavajuće, a možda čak i samoponištavajuće značenje u artu.

Prvobitna predrasuda sastojala se u pomisli da naglašena uloga koncepta može i mora da se ostvari umanjnjem uloge *čulnog* ili *vizuelnog* u korist izvesnih *ideja*. Naime, u ranom razdoblju konceptualizma neki autori su verovali da taj *izam* mora da se razvija u pravcu naglašene analitičnosti koja, kada apstrahuje od vizuelno-čulne strane rada, nužno vodi do prazne tautologije: *umetnost je umetnost*. Tako su koncepti postali puki medijski posrednici koji u govoru iščezavaju da bi na njihovo mesto došlo ono što je jedino značajno – ideja. Naivna varijanta ove „umetnosti“ bila je ona po kojoj koncept (kao ideja) može da postoji neposredno, bez papira, u samoj glavi umetnika.

Ipak, pokušaj u ranom konceptualizmu da se umetnost svede na čiste ideje ili ideje koje su predstavljene rečima čiji vizuelni momenat je zanemarljiv ne može se, čak ni danas, nazvati *naivnim*, iako on jasno pokazuje da onog trenutka kada konceptualna umetnost biva dematerijalizovana, ona sama odmah – iščezava. Ako

je data u pisanom obliku, reč u svom materijalnom, empirijskom, fenomenalnom i vizuelnom elementu ipak – opstaje. Time se stvara paradoks: ukoliko *pojačana* mentalnost u umetnosti teži čistim idejama, ona u tome ne uspeva da stigne do cilja jer bi onda izgubila kako ono umetničko, tako i ono označiteljsko-konceptualno. Ipak, takvih eksperimenata u konceptualnoj umetnosti je bilo i oni su značajni, a ne naivni, zato što su predstavljali ispitivanje *granica umetnosti*. Pokazalo se da je dematerijalizacija konceptualnosti put kojim se ne može ići, bar ne do kraja.

Srećom, u konceptualnoj umetnosti je od samog početka postojao i drugi, sasvim suprotni put, koji bismo, ovde, mogli da nazovemo *materijalizacijom ideja*. Takva materijalizacije je bila prisutna već u činjenici upada teksta (= *označiteljski materijalizovanih koncepata*) u samo umetničko delo. U likovnoj umetnosti ovo *materijalno* prisustvo reči je, naprosto, bilo – tabu. Sada je pomenuto prisustvo, jednostavno, prestalo da bude tabu. Drugi značajan način materijalizacije ideja otvoren je već sa Dišanovim *ready-madeom*. Pokazalo se da označiteljski vizuelizovani koncepti mogu da budu same stvari, pa i događaji, preuzeti iz stvarnog života i uneti u prostor umetnosti (galeriju). Time su, onda, otvorena vrata i za kretanje u pravcu instalacija, performansa, kontekstualne umetnosti itd. Umesto sužavanja prema ideji, sada imamo proširivanje konceptuale prema svetu. Ali to više nije svet vladajuće ideologije (bar ne *obavezno*), jer ovo preuzimanje značenja koje imaju stvari i događaji sada je vođeno idejama/konceptima, a samo to vođenje uspostavlja se kao samozakonita artistska intervencija.

Ako je tradicionalna slika bila re-prezentacija dominantne slike sveta, ovaj iskorak iz slike, upad u sam svet i, najzad, konceptualna intervencija u njemu, ukida tradicionalno shvaćenu distancu između umetnosti i sveta. Pa ipak, ukidanje se ne vrši po cenu novog služenja ili robovanja povlašćenoj heteronimiji sveta, već s ciljem da se u identitetu sveta otkrije ono drugo, heterotopijsko, odnosno da se status moderne umetnosti ponajpre afirmiše kao kritički, dekonstruktivan i utopijski, naravno, u svetu kakav danas jeste i kakav će i sutra biti. Dakle, samo otvaranje umetnosti prema svetu afirmiše stav (koji se u ranom konceptualizmu shvatao na svedeni način) po kome *sve* može da bude umetnost, ali po cenu da u njegovom identitetu otkrivamo ono drugo, a ne isto, dakle, heterotopiju, a ne heteronomiju.

Ovo proširivanje konceptualne umetnosti u pravcu (označiteljske) materijalizacije ima smisla samo ako ta procedura ne podleže opasnosti da samom materijalizacijom poništi konceptualni ili duhotvorni aspekt umetnosti. Znači *sve* može da postane umetnost, pod uslovom da nije opsednuto nekakvim

privilegovanim i zatvorenim značenjem. Drugim rečima, ne može baš sve da postane umetnost! Ali, zato, „obični“ pisoar može da postane *Fontana* koja, naravno, ima sasvim drugo (pomereno, metaforičko, dadaističko) značenje u poređenju sa običnom klozetskom šoljom! Isto važi ne samo za stvari, nego i za događaje, reči, slike (od tradicionalnih do digitalnih). Sve to može da se konceptualno „upotrebi“. Uključivanje „bilo čega“ u konceptima vođenu umetnost moguće je samo zahvaljujući heterotopijskom pomeranju i re-interpretaciji njihovog uobičajenog označiteljskog statusa. Drugim rečima, te „stvari“ selidbom u prostor umetnosti nemaju više ono značenje koje *obično* (odnosno: u običnom, praktičnom životu) imaju. Naravno, postoji dobar i loš, smislen i brbljiv koncept i tu se savremena umetnost ne razlikuje nimalo od umetnosti prošlosti.

Mnogi ljubitelji umetnosti koji poseduju stare, konzervativne navike teško mogu da se snađu sa ovom promenom kursa u artu koji se više ne opredeljuje za likovnu reprezentaciju slike sveta, već se opredeljuje za konceptualno vođenu i artistički slobodnu re-interpretaciju, pomerenu, transgresivnu interpretacije svega s čime umetnik dolazi u dodir (pokretne i nepokretne slike, reprodukcije, tekstovi, dokumenti, stvari, događaji). Razumljivo je da stari ljubitelji umetnosti više vole osigurano prisustvo slike na zidu. Oni i dalje uživaju u veštom likovnom prikazu slike sveta, u slici koja nikog ne zbunjuje, u kojoj je sve poznato i jasno, koja mirno može da se „obesi“ na zid. Ali, problem je već to što je danas slika bez koncepta (ideje) postala više zanat, rutina nego veština kojoj bi se posmatrač divio... Konceptom vođena umetnost nužno je transgresivna, prestupnička u odnosu na svaku stereotipnu sliku sveta. Drugim rečima, bez naglašenog duhotvorstva umetnost danas postaje banalna i svojevrsna inercija dosade. Naravno, svuda, pa i tu, ima retkih izuzetaka.

Estetika oslobađanja

Sa sociološkog stanovišta svi načinjeni ili proizvedeni estetski fenomeni mogu biti ili efekat veštine (*arsa*) ili umetnosti (*arta*). Pri tom, sociolog ne mora da se previše udubljuje u razliku između zanata i umetnosti. Njemu je važnije da omeđi polje u kojem se uopšte i pojavljuju „veštački“ estetski fenomeni. Dovoljno bi, naime, bilo to da polje veštine i polje umetnosti razgraniče od polja koje je lišeno artificijelne estetske dimenzije. Pa ukoliko *ars* i *art* podjednako sadrže u sebi estetsku dimenziju, već time se oni u nečemu poistovećuju. Možda bi ovo poistovećenje moglo da dovede do stava po kome su zanat i umetnost, manje-više

zapravo istovetna procedura. Ipak, svi načinjeni predmeti koji sadrže u sebi estetsku dimenziju podložni su vrednovanju, kritici ukusa, bez obzira što to nije, bar ne na prvom mestu, posao sociologa.

Bez sumnje, vrednovanje je primenljivo ne samo na zanatske proizvode, već i na proizvode savremene industrije dizajna. Reći za jedan dobro dizajniran proizvod da je “prava umetnost”, znači visoko ga proceniti s estetske tačke gledišta. Pa ipak, za takvu upotreba reči *umetnost* može, sa savremenog artističkog stanovišta, da se kaže da je samo metaforička ili čak lažna. Njeno značenje je značajno pomerenom ili čak odmaknuto od doslovnosti arta. Kako onda da shvatimo ovu doslovnost? Da li tako nešto uopšte i postoji, sem, možda, kao granični pojam? Šta bi danas mogla da znači tvrdnja: „ovo je istinska umetnost“? Nasuprot tvrdnje: „to je bezvredni kič“ ili, čak: „to je obična bljuvotina“?

Nešto je u tome izvesno. U artističkoj proceni uvek postoji intrinzični naboj koji prekoračuje upotrebnu vrednost predmeta. Ako zanat ili dizajn misli pre svega na upotrebu i ako samo estetizuje upotrebu, onda to, zapravo, ili još nije ili više nije umetnost. Naime, umetnost nije svodiva ni na upotrebnu ni na prometnu vrednost. Ona nije vrednost za bilo šta drugo, već je vrednost po sebi. Ili, za nju se, s nešto uzdržanijom pretenzijom, može reći da *teži* da se ustanovi kao vrednost po sebi. Da li u tome uspeva, to tek treba videti. U svakom slučaju, ona nije svodiva na zanat niti na bilo šta drugo: heterogeno, heteronomno, spolja pridošlo kroz funkcionalnost ili ideologiju. Pa iako nije *svodiva (do kraja)* na bilo kakvu heteronomiju, umetnost od svoje norme ne može da napravi ni idealni ili apsolutni konstrukt. Njena vrednost po sebi se ne ogleda u jednoj zauvek utvrđenoj istovetnosti sa sobom. Dakle, umetnost nije efekat tautologije, te, zato, njena formula ne glasi: umetnost je umetnost. A ipak, budući da u sebi sadrži neizbrisiv normativni aspekt, ona uvek odgađa svoju istovetnost sa sobom. I verovatno je nikada i ne dostiže u potpunosti. Dakle, njena istovetnost sa sobom je uvek izvesno odgađanje i samoodgađanje.

U klasičnom razdoblju umetnost je služila: novcu i upotrebi. Pritom, naravno, nije sve ono što je služilo novcu i upotrebi (prometnoj i upotrebnoj vrednosti) bilo umetnost. Uvek je postojala podela između rutine/veštine i arta. Ali, čak i da ta podela nije postojala, ostaje činjenica da mi danas sa vrednosno diferenciranog stanovišta pristupamo proceni kulturnih proizvoda prošlosti. Artefakti prošlosti, ukoliko nailaze na visoku estetsku ocenu, to nije zbog toga što se oni posmatraju u ključu vlastite funkcionalnosti. Reći tako nešto bilo bi podjednako apsurdno kao kad bi se tvrdilo da Dišanova *Fonatana* treba da se

posmatra kao koristan i funkcionalan predmet. Artističko vrednovanje je uvek re-kontekstualizacija, tj. pokušaj da se jedan artefakt posmatra u izvesnom smislu odsečen od svoje praktične svrhe, u ključu onog kantovskog *bez* (svrhovitosti bez svrhe) koje ga tek čini bliskim umetnosti.

Zato reći da je Dišan svojim *ready-madeom* izvršio napad na dihotomiju umetnosti-nasuprot-zanatu ili umetnosti-nasuprot-životu, naprosto – promašuje. Ali, šta se tu promašuje? Sa Dišanove tačke gledišta promašuje se njegova ključna intencija, koju on definiše na sledeći način: “Umetnik deluje poput medijuma, nalazeći u lavirintu s one strane vremena i prostora sopstveni put ka prosvetljenju.” Bez tog nalaženja sopstvenog puta ono što preostaje bio bi samo i samo put rutine, unapred date kodifikacije, neinventivnosti, zanata. Naravno, mi danas znamo da je put prosvetljenja beskonačan, mada lako može da bude i stranputica, da on vremenom može da menja svoju vrednost, da je i samo vrednovanje njegovog putešestvija uvek i beskonačno na putu svoje promenljivosti, te da bi se iz svega toga moglo reći, odnosno zaključiti da je sam put umetnosti, zapravo, put “loše beskonačnosti”. Takav zaključak bi hteo da umetnost naprosto egzekutira ili da je negde, u nekoj ravni zaustavi, da je podvrgne rutini, zanatu, ponavljanju kojim komanduje definisani ili konačno propisani obrazac, model.

U sociološkom pozitivizmu to što je bilo ili što jeste može da se zauvek postavi kao norma, ali artistički nalog je upućen na ono radikalno drugo koje nikakav pozitivizam ne može da zatrpa i uguši, pa je, prema tome, umetnost pre svega upućena na drugost života, na ono heterotopijsko u životu... Zato art ima sposobnost da život emancipuje od rigidne istovetnosti sa sobom. Uloga umetnosti je, dakle, emancipatorska, što sa služenjem, funkcionalizmom i instrumentalizmom bilo koje vrste nije niti će ikada moći da bude u saglasnosti. Pa ipak, bar u savremenoj umetnosti, ova emancipacija je paradoksalna. Naime, paradoksalna je već sama svest o emancipaciji, pošto savremni art, s jedne strane, prihvata modernu veru u prosvetljenje, u prosvećenost, veru u to da na kraju tunela ipak ima nekakave svetlosti, ali njemu je, takođe, sasvim belodano da *tunel*, o kome je ovde reč, *nema kraja!* Zaista, svetlost je uvek tu, moguća, mada nažalost (ili na sreću?) oko nje moramo da se debelo potrudimo, bez nade da će taj trud da se finalizuje nečim konačnim, definitivnim, savršenim. Najzad, trudili se-ne trudili, okružujuća tama ili tamna materija takođe *nema kraja*. Mrak je uvek tu, ne samo oko nas nego i u nama.

Artistička de-realizacija

Logika ne veruje da je autoritarna. A to u stvari jeste! Čini se da u autoritarnost logike ne veruje ni sam zdravi razum, nauka, filozofija, jer se oni po pravilu (koje znaju i da krše!) drži logičke pravilnosti. Najzad, ni običan posmatrač umetničkih tvorevina ne veruje da je logičnost njegovog pogleda lažna, nasilna ili autoritarna. Ali, otkud ovo poverenje u logiku? Otuda što se, generalno uzev, smatra da je istina referencijalna ili re-rezentujuća, te da, zato, mora da važi ne samo u logici, zdravom razumu i svakodnevnoj pameti nego i u samom duhu, pa prema tome i u samoj umetnosti. Po tom shvatanju, Istina je najviše merilo uspešnosti svih, pa i umetničkih tvorevina... I ko bi onda smeo tome bilo šta da prigovori?! Naravno, mi znamo da će takav prigovor ponajpre stići sa strane savremenih umetnika.

Ono što je danas umetnik spreman da porekne jesu *očekivanja* koja, u vezi sa istinom i predstavljanjem, ima običan posmatrač. Ovaj poslednji reprezentaciju tumači u ključu manje ili više primitivnog shvatanje *oponašanja* ili *podražavanje* realnog. Posmatrač očekuje da vidi na šta se spoljašnje (ili: samoj umetnosti izvanjsko) odnose umetnikove predstave. Shvaćena u tom ključu, umetnost je naprosto oponašanje stvarnosti ili, u najboljem slučaju, razložno/razumno odstupanje od striktnog oponašanja. Savremeni umetnik tu vrstu očekivanja, naravno, odbacuje. Njegovo delo ili rad nema za cilj da bilo šta (mimetički) predstavi (ili: re-rezentuje). Ako u njemu i ima nekog *mimetizma*, on nije bitan, skoro je zanemarljiv i ima samo instrumentalnu vrednost, dok je pravi cilj rada uvek nešto sasvim drugo.

Kao što savremena umetnost koristi različite oblike reprezentacije u cilju njihovog raz-uveravanja ili raz-činjavanja, u cilju de-representacije, tako ona i sve što bi se u njoj moglo nazvati *stvarnim* ili preuzetim iz *stvarnosti* koristi samo i samo u cilju izvesne de-realizacije stvarnog. Šta to znači? Neki su estetičari, počev od Hartmana, *derealizaciju* shvatali kao stvaranje u domenu idealnog koje se konfrontira svakom suviše sirovom ili previše grubom konceptu *realnog*. Ali, to bi onda još uvek bio postupak sličan onom u kojim se jedna metafizika kritikuje drugom, navodno „boljom“. To bismo, dakle, mogli da nazovemo i uzaludnim premeštanjem centra. Logocentrizam je uvek živeo od takvih premeštanja! Ukoliko de-realizacija nasuprot ukinute stvarnosti postavlja nekakav idealni konstrukt kao

normu, orijentaciju ili *izam*, onda bi to zaista bio kratkovidni pogled na savremenu umetnost, pošto ova više ne teži da jednu logocentričku strategiju zameni drugom.

Pozicija savremenog arta je mnogo radikalnija, korenitija, rizomska. Pošto, savremeni umetnik derealizaciju (ili: virtuelizaciju) stvarnosti doživljava pre kao dekonstruktivnu intervenciju u ravni vizuelnih i tekstualnih poslova, iz toga sledi da su njegove derealizacije heterotopijski i utopijski usmerene. Realno je ono čega nema ili još nema, što je u dolasku, ali bez pretenzije da će ikada na jedan definitivan način doći. Naravno, ovde je sintagma *savremena umetnost* u priličnoj meri normativna. Nije sve što se danas u umetnosti pojavljuje savremeno. U tom smislu je razumljivo to što je Niče, umesto reči *savremeno*, rađe upotrebljavao reč *nesavremeno*! Ako je legitimno reći da je ne-savremena, to umetnosti dolazi od njene transgresivne pobune protiv dobro stojeće, etablirane savremenosti. Nesavremenost je ispred, ne pozadi. U svakom slučaju, ostaje činjenica da se danas artistsitička de-realizacija mora shvatiti kao dekonstruktivno razdelotvorenje savremenosti. Na tom mestu je moguće upotrebiti i dekonstruktivni (Deridin) termin *razastriranje*. Zaista, umetnost se danas razastire na sve strane, u prostoru i vremenu. U ovom trenutku to je njena odlučujuća celishodnost.

Hiperprodukcija arta

Može li se reći da je konceptualna umetnost, uključujući i ono što bi moglo da se nazove protokonceptualnim i postkonceptualnim, u toj meri različita od tradicionalne/konvencionalne umetnosti, da bi se onda čak moglo tvrditi kako to zapravo *ni je umetnost*? Odnosno da između te dve umetnosti postoji tako moćan diskontinuitet da se slobodno može reći: ako je prvo umetnost, onda drugo nije ili, obrnuto, ako je drugo umetnost, onda prvo nije.

Ovde, bez sumnje, nije potrebno podsećati da ta vrsta *isključivanja* (iz pojma umetnosti) i *isključivosti* (kao strasti) prisutna je kod tzv. *pristaliaca* obe navedene strategije. Naravno, ta isključivost neki put ide skoro do mržnje. U tom trenutku ona postaje opasna i, po pravilu, ideološka, a može biti čak i institucionalna – *predrasuda*. Ali naravno, to nije ništa novo. Dobar primer takve predrasude uobičen je u zaoštrenu, isključivu i već „legendarnu“ opoziciju između starog i novog u umetnosti, između tradicionalizma i avangardizma. Da li je napetost koja danas postoji između uobičajene, konvencionalne i uvek neočekivane, konceptualne umetnosti, u stvari, ideološka žrtva te „legendarne“ opozicije koja je,

u istoriji, naravno menjala svoje sadržaje, da bi danas stigla do ove glomazne, goleme i globalne dileme između pred-konceptualnog i konceptualnog arta?

Netrpeljivost između ova dva pola artističke opozicije – nazovimo ih pred-konceptualni i konceptualni (ovom poslednjem, naravno, pripada i post-konceptualna umetnost) neki put ide dotle da se oni ne isključuju samo u vrednosnom smislu nego i u smislu samog postojanja. Naravno, bilo kakva isključivost malo toga može da promeni na samoj stvari, ako ta sama stvar ne poradi na sopstvenom isključivanju. Ali, po pravilu se veoma retko dešava da neka Stvar samu sebe isključi. Recimo, klasična umetnost istrajava kao da je upisana u večnost. Moderna i savremena umetnost opstaju, bez obzira što ih ljubitelji klasične umetnosti nipodaštavaju. Ali naravno, važi i obrnuto. Možda bi sve deobe, opozicije i isključivanja mogli da se rezimiraju kao odnos starog i novog koji, naprosto, vremenom menja sadržaj...

Ako otklonimo sve predrasude, ostrašćenosti i ideologizacije, kakav onda odnos stvarno postoji između pred-konceptualne i (post) konceptualne umetnosti? Kakav je to odnos kad bismo ga posmatrali apstrahujući od svake ostrašćenosti i, generalno uzev, od svake (ideološke) heteronomije koja spolja pridolazi tim oblicima duhovnog stvaranja/rada, uplićući se u njihov složeni odnos? Da li je to, zaista, odnos radikalnog diskontinuiteta (isključivanja) ili, pak, postoji nešto što te „entitete“ ipak nekako spaja?

Reći da tako nešto ne postoji vodi direktno u ostrašćenu ideološku isključivost. Ali, ako kažemo da postoji nešto što spaja pred-konceptualnu i konceptualnu umetnost, još uvek ostaje pitanje: u kojoj *meri* spaja? Da li u toj meri da se te dve Stvari podjednako mogu nazvati *umetnošću*, što, bez sumnje, faktički cirkuliše kao široko prihvaćena konvencija? Ili bi, pre, trebalo reći da je ono zajedničko (*genus proximum*) što postoji kod pred-konceptualne i (post) konceptualne umetnosti, u stvari, to da su one podjednako izvesne duhovne tvorevine ili duhotvorstvo, kako bi rekao Vladan Radovanović (u *Projektizmu*), baš kao što su to, uostalom, i nauka, filozofija, znanje.

Ova zajednička crta pred-konceptualne i konceptualne umetnosti, njihov duhotvorstvo, isključuje i izvesnu *isključivost*, bilo da je reč o tradicionalizmu ili o avangardizmu. Ako je duhotvorstvo generički pojam, on se onda kontinuirano razastire na sva svoja uobličjenja, počev od filozofije pa do muzike ili, što se svodi na isto, taj pojam, mada u sebi uključuje nužna diferenciranja, ipak isključuje *radikalni diskontinuitet*. Dakle, pojam radikalnog diskontinuiteta ostaje izvan sfere duhotvorstva, sem u slučaju kada pod duhotvorstvom pojмимо nešto što nije niti

može biti duhotvorstvo, već, recimo, puka bljuvotina... Tako nešto bi bilo izbačeno iz ne samo iz estetske nego svake pomisli na duhovno. Pa ako kažemo da su i pred-konceptualna i konceptualna umetnost podjednako izvesno duhotvorstvo, onda ostaje još da se upitamo: u čemu se razlikuju ta dva duhotvorstva?

I pred-konceptualna (klasična i moderna) i (post) konceptualna umetnost standardno/konvencionalnu se zovu umetnošću. Da li se može reći da je konceptualna umetnost u toj meri potisnula estetski i emotivni aspekt umetnosti, da je, sada, umesno tvrditi da to duhotvorstvo zapravo više i nije umetnost u punom smislu te reči, mada još uvek opstaje u okvirima duhotvorstva, tog *genus proximuma* umetnosti? Ovo pitanje može i da se preokrene: da li je tradicionalna umetnost u toj meri stereotipizovana i pohabana, da se više ni ne može nazvati umetnošću? I jedno i drugo tumačenje je preterano. Ključna deoba je, kao i uvek, između dobre i lože umetnosti. A toga ima i u pred-konceptualnoj i (post) konceptualnoj umetnosti. Problem ove prve je činjenica da je njen prostor prenaseljen. U pred-konceptualnoj umetnosti je teže doći do novog, drugog, različitog. Ali ako se postigne, to onda zaslužuje sve pohvale. Nasuprot tome, (post) konceptualna umetnost lako stiže do novog, samo što to ne znači da je dostignuto novo u isti mah i dobro. I jedna i druga umetnost imaju problem sa hiperprodukcijom nižih vrednosti. I jednoj i drugoj je potrebno odvažno duhotvorstvo.

Jezički obrt u artu

Nema definitivnog

Mi *ne znamo* kakav *status* (od lat. – /pravni/ položaj, stanje) ima savremena umetnost: na šta „ima pravo“, a na šta ne. Opseda nas hipoteza po kojoj je umetnost delovanje bez statusa, čista hetero-topija ili u-topija. Mesto izvan regulisanog sveta. Jer, u svetu kakav jeste, sa dobro raspoređenim suštinama, umetnost je, takoreći, ne-mesto ili mesto drugog koje se izuzima, potiskuje, nepriznaje. Ako bismo nekako (recimo: intuitivno) „znali“ kakvo mesto umetnost danas u svetu ima, mi to, ipak, ne bismo mogli izreći, jer to mesto se razastire negde u rasponu između izrecivog i neizrecivog. Čini se da je, sada, sve više postalo podložno sumnji i samo pitanje koje počinje sa *šta*, a odnosi se na umetničko delo (recimo: *šta je ovo? šta to znači?* itd.). U tu neizvesnost umešala je svoje prste, verovatno, i sama filozofija, a sada već i post-filozofija. Pri tom, ova neizvesnost i sumnjičavost su filozofiji uvek bile primerene, prisne, pošto i ona sama nikada nije bila sasvim „načisto“ sa sopstvenim statusom... Sve u svemu: kako stvar stoji sa umetnošću, tako stoji i sa filozofijom. Njihov status je, reklo bi se, prilično „enigmatična“ stvar. Kao što su enigmatična i tumačenja. Nije li to upravo najbolji razlog da se, ovde, još jednom pokrene filozofska meditacija, samo, ne toliko o statusu filozofije, koliko o statusu umetnosti. Možda će nam ta strategija otkriti i nešto što je veoma značajno ne samo za razumevanje savremene umetnosti nego i filozofije.

Ako je bio u pravu veliki irski filozof Berkli (George Berkeley 1685 — 1753) kada je tvrdio da *vid* predstavlja *vizuelni jezik*, onda je bez sumnje umesno reći za likovnu/vizuelnu umetnost da ona, u stvari, predstavlja neku vrstu modifikacije vizuelnog jezika, tj. *vida*. Ta umetnost, dakle, govori svojim (osobeno-likovnim) i, u isti mah, opštim vizuelnim jezikom/vidom. Pa ipak, doskora njoj je bilo, takoreći, *zabranjeno* (nije imala pravo, nije bilo upisano u njen status) to da govori univerzalnim jezikom, u kojem se ne upotrebljavaju slike već reči. Bio joj je dovoljan samo *vid*.

Moglo bi se, čak, ustvrditi da izvestan prelaz sa govora slike na govor reči za likovnu/vizuelnu umetnost, tj. u njeno ime, obavlja, najpre, delatnost koja se zove *istorija umetnosti*. Ona opisuje, razjašnjava, tumači i ocenjuje vizuelni govor slike. Malo pojednostavljeno rečeno, istorija umetnosti umesto vizuelnih predstava i znakova “u zamenu” nudi reči govornog i stručnog jezika. Ali, to je zamena jezika koja ima sekundarni smisao pošto u umetnosti već prethodno postoji jedna zamena jezika, ali u obrnutom smeru. Recimo, za likovnu interpretaciju Hristovog raspeća može se reći da je već neka vrsta zamene biblijskog jezika vizuelnim jezikom. Iz toga možemo da zaključimo da status vizuelne umetnosti ima dosta složena jezička obeležja. Ali, pošto su se ta obeležja kroz samu povest umetnosti pokazala prilično promenljivim, iz toga sledi da mi i ne znamo kakva su ta obeležja “u suštini”. Takođe, mi ne znamo da li su jezička obeležja umetnosti dovoljna za razumevanje samog njenog (kontekstualnog, svetovnog) statusa. Tog statusa bez statusa.

Pošto na sva ta, a i mnoga druga pitanja, nemamo zadovoljavajući odgovor, iz toga sledi da je, sada, neophodna, ako ne i hitna, *obnova* filozofskog promišljanja umetnost i, na prvom mestu, temeljnih pitanja o njenom statusu (ako toga uopšte ima!). Reč je o *obnovi*, zato što je umetnička i pre svega konceptualna praksa u drugoj polovini XX veka skoro potpuno potisnula, učinila izlišnom svaku filozofsku ili estetičku meditaciju o umetnosti. Samim tim, ipak, pitanje o statusu umetnosti nije ni definitivno, a ni približno rešeno, iako su ga značajni umetnici u svom delu često postavljali. Ako mi nikada nismo „načisto“ sa statusom umetnosti, onda to, možda, dolazi otuda što ni on sam (taj status) nikada nije „načisto“ sa samim sobom?! Čini se kao da njemu uvek fali neka reč, neka naracija koja će konačno zalečiti danas bez sumnje obolelu priču o statusu.

Dugo je filozofija pokušavala da umetnosti nametne sopstvena rešenja i u tome nije uspela. Zašto bi se danas u tom pogledu nešto promenilo? Zašto bi filozofija ili post-filozofija sada imala više sreće?! Ovde, naime, nije reč o tome da aktuelna filozofija nameće bilo kakav jezik i bilo kakva rešenja umetnosti nego o tome da se interpretativno uključi u razumevanje teškoća, protivurečnosti i aporija njenog *samorazumevanja*. Jedna od ključnih aporija sastoji se u tome da je umetnost, sa pojavom konceptuale, pokušala da na jedan radikalna način sama donese odluku o vlastitom statusu i da se, pri tom, suočila s granicom, sa – neodlučivim. To bi moglo da se formuliše i ovako: umetnost je htela, u jednom trenutku, da nam, kako jezikom predstava i percepcije, tako i jezikom reči, ispriča svoju utemeljujuću priču i u tome nije uspela, jer su joj nedostajale „adekvatne“

formulacije. Pri tom, s one strane logocentričkog optimizma, ostaje veliko pitanje i velika sumnja da su takve tj. „adekvatne“ formulacije uopšte i moguće.

Zato je, reklo bi se, status umetnosti, pre, neodlučivi izvor odlučivanja o samome sebi nego neproblematični efekat spekulativnih, filozofskih konstrukcija. Ipak, tu je sada neophodno napomenuti da ova neodlučivost pogađa i samu konceptualnu strategiju umetnosti. Naime, ta strategije nužno zapada u brbljivost onda kada svoju (statusnu) misiju shvata kao narativnu samovolju. Danas u umetnosti ima na pretek situacija u kojima se konstitucionalni nedostatak *artističkog* kompenzuje proizvoljnošću ili brbljivošću. Iz toga sledi minimalni zaključak koji glasi: umetnost ne odlučuje niti može da odluči *na proizvoljan način* o vlastitom statusu. Ali, i više od toga: njen status je obeležen nedostatkom i odgođenošću i on, kao takav, ne može *olako da se pretrči*. Eto zašto je umetnosti još uvek potrebna (dekonstruktivna) filozofija (ili: post-filozofija), kao što je, uostalom, i samoj filozofiji uvek dodatno potrabna (post) filozofija, recimo, u smislu komunikacije sa umetnošću, pošto ni ona sama nije u stanju da ispriča svoju priču kao priču o svom definitivnom statusnom utemeljnu.

Koncept nasuprot predstave

Joseph Kosuth (1945) spada u grupu umetnika koji su prvi samom govoru, tj. vidljivom, označiteljskom tragu govora ponudili značajno i čak središnje mesto u vizuelnoj umetnosti. Tako je, onda, ta umetnost postala pre konceptualna nego vizuelna na tradicionalan, nemi način. Ipak, sam proces nije bio diskriminatoran. I pre konceptualista govor je znao da, takoreći „incidentno“, upadne u inače nemu, čisto likovno profilisamu umetnost. Ali takav govor je, pre, svedočio o jednoj priči datoj spolja, izvan same umetnosti. Tek je Kosuth na nedvosmisleni način, u tekstu *Umetnost posle filozofije*, proklamovao primat govora u artistskom prepletu vizuelnog i govornog. Ubuduće, umetnost je strukturirana kao govor i zna da to jeste.

Ključni efekat operacije podrazumevao je pokušaj promene samog statusa umetnosti. Taj obrt na veoma precizan način formuliše Miško Šuvaković u *Konceptualnoj umetnosti* (Novi Sad, 2007): ubuduće, umetnost je „privilegovana disciplina koja može samu sebe postaviti za svoj objekt izučavanja.“ Biti privilegovana disciplina – to je svakako „normativni“, „pravni“ status (konceptualne) umetnosti. Da li je on verodostojan? Nekada ta privilegovana disciplina nije bila sama umetnost, bilo koje orijentacije, već filozofija (umetnosti)

ili estetika, a umetnost je bila „samo“ njena ilustracija tj. htela je da sledi njene tragove. Ili čak, kako bi rekao Bodler: da sledi mudrost i večnost. Sada, međutim, privilegiju preuzima na sebe *koncept* kojeg, ipak, ne treba shvatiti onako kako je Hegel shvatao Pojam (taj osnovni element Mudrosti ili apsolutnog znanja)...

Na tezi o konceptu koji je u stanju da nadomesti privilegiju Pojma, Kosuth je „zasnovao radikalni obrt od teorije o umetnosti u teoriju u umetnosti i izveo zaključak da je u određenom trenutku umetnost preuzela izvesne funkcije koje je imala filozofija umetnosti. Time što je umetnost preuzela izvesne funkcije filozofije i teorije umetnosti, ona je definisala novi kulturni prostor, označen sintagmom 'umetnost posle filozofije'" (Šuvaković, *isto*, str. 391). Bez sumnje, tradicionalna estetika i filozofija umetnosti *s pravom* su dosadile novijim umetnicima koji su na svoj način iskazali osetljivost za tzv. *jezički obrt u filozofiji*. Konceptualizam je na nedvosmislen način inaugurisao tezu po kojoj je umetnost *strukturirana kao govor*. I to je bila njegova ogromna zasluga, Ipak, ta teza se i u filozofiji i unutar samog konceptualizma shvatala na različite, disperzivne načine. Isticale su se dve mogućnosti: najpre, da se govor shvati u svom logičkom (analitičkom i tautološkom) potencijalu i, zatim, da se shvati kao lingvistička (strukturalna, semiotička) datost. Ova druga mogućnost je na prirodan način vodila u pravcu poststrukturalizma.

Čisto vizuelni momenat u konceptualnoj umetnosti može, ali i ne mora da bude prisutan (ako ne računamo vizuelnost samih označitelja-reči). On je najčešće prisutan u *predmetno* datom obliku nekog *dokumenta* ili *ready-madea* (na čijem značenju se interveniše). U svakom slučaju, prisutnost vizuelnog momenta za ranu konceptualnu umetnost ima drugorazredni i, reklo bi se, instrumentalni značaj. Bez obzira šta je kod Košuta u igri, da li su to momenti vizuelnog (nemog govora) ili same reči (propozicije), odnosno da li je u pitanju mešavina (tj. uzajamni odnos) vizuelnog i govornog (u užem smislu) momenta, svejedno, po njemu taj odnos je uvek morao da bude *odnos umetnosti prema samoj sebi* i, pri tom, odnos koji se kao takav *jezički* artikuliše. Konceptualnost je ono što, u isti mah, performativno određuje i sam status umetnosti. Umetnost je uvek izvesna *jezička igra* (Vitgenštajn) u kojoj, u stvari, imamo odnos umetnosti prema samoj sebi. Za tu refleksivnu igru (samoodnošenja i samodiferenciranja) nužno je, smatra Košut, da bude strukturirana počev od govora/jezika *u užem (lingvističkom) smislu*. Da li to znači da je refleksivnost univerzalnog jezika, naprosto, nadmoćna i čak zakonodavna?

Moć samoodnošenja

Sada se javlja problem koji zahteva rešenje, a ne nalazi ga lako! Pođimo od najvažnijeg. Odnos umetnosti prema samoj sebi, bez sumnje, nije privilegija konceptualne umetnosti. Takav odnos je oduvek postojao, samo uvek na prikriven i nepriznat način. Samoodnos je, čini se, konstitutivno obeležje *umetničkog*. I to pravilo važi počev od pećinskih crteža pa do konceptualne umetnosti i dalje! Bez tog odnosa umetnosti prema sebi samoj, jednostavno, ne bi bilo ni umetnosti kao takve. Ali, šta iz te lako izrečene tvrdnje sledi? Umetnost je nešto veštačko, po svojoj prirodi ne-priroda, artefakt, tako da ona takoreći *htela-ne htela* mora, ponajpre, da se odnosi prema samoj sebi, da komunicira sa sobom, jer ne nalazi, bar ne na odlučujući način, uporište u ničemu već stvorenom, prirodnom. Umetnost je, dakle, kultura *par excellence*.

No, ako je za umetnost nužno da se uvek nekako samouspostavlja i (možda) samopotvrđuje, da li je onda uopšte i moguće govoriti o *nemoj, čutljivoj* umetnosti, odnosno o umetnosti koja samo oseća, kako bi rekao Niče, „zadovoljstvo u brojčanim odnosima“? Ili je neophodno, za razliku od tekve „intuitivno“ shvaćene umetnosti, govoriti o onoj koja svoje samopotvrđivanje obavlja kroz sopstveni govor? Konceptualni odgovor na to pitanje glasi: jedino govor (u kome je data razlika između označitelja i označenog) ima moć samoodnošenja, samoreferiranja. Tako da je, zapravo, jedino on u stanju da uspostavi odnos prema sebi. Ali, u tom slučaju, pošto u „intuitivnoj“ i nemoj umetnosti, po definiciji, nije prisutan govor, iz toga bi sledilo da u njoj, zapravo, ni nema konceptualnog *samoprofilisanja*. Po tom shvatanju, ne samo što bi sledilo da je slika danas naprosto mrtva, nego i to da ona, zapravo, nikada i nije bila živa, da tradicionalna slika i nije umetnost u pravom smislu te reči.

Naravno, mi osećamo da je takav radikalni zaključak fatalno pogrešan. Pa ipak, on se nudi s izvesnim razlogom, pošto nas podstiče na pitanje koje glasi: zašto je uopšte takav zaključak pogrešan? Da li zato što postoji neka čutljiva moć koja je u stanju da na mistični način promoviše i definiše umetnost kao takvu? Bez sumnje, ne. Ne postoji nikakva mistična, tajanstvena, genijalna, neponovljiva moć umetničkog izraza. Ne postoji moć koja, kao dar prirode, potvrđuje i uslovljava samo biće umetnosti. Reč je o nečemu sasvim drugom; naime, o tome da je umetnost *oduvek* upravo *jezički* brinula o svom statusu. Ako ona uopšte i ima neke moći onda su to jezičke moći; s tim što se jezik umetnosti nikada nije mogao izjednačiti sa jezikom u užem smislu, s onim s kojim se govori.

Jednostavnije rečeno, maternji jezik likovnosti je *nemi* jezik vizuelnih predstava. I to predstavljanje je u isti mah samopredstavljanje. Tu *na prvobitan način* imamo odnos umetničkog prema sebi samom. Pri tom, može da nas zavara to što je dugo izgledalo da je artistički jezik neposredno uzev *mimetički* jezik. S ekspanzijom ljudske kulture i likovne umetnosti ovaj specijalni/čutljivi jezik *govorapredstava*, u stvari, preuzima na sebe ili prevodi (spolja date) sadržaje opšteg, svakodnevnog jezika, kojim su napisani mnogi (mitski, religijski, gospodarski itd.) diskursi i konvencije, a koji su značajno uticali na same te umetničke predstave. Zato se predstave u likovnom jeziku nisu uspostavljale podražavanjem „realnog“, niti je njihovo poreklo bilo iz domena percepcije, već su se one preuzimale putem interakcije i interferencije, od predstava koje su umetniku dolazile spolja, iz van-likovnog, običnog ili, čak, knjiškog jezika.

U tim interferencijama, specifično likovni jezik preuzima ulogu označitelja koji artističkom samoodređenju nudi prednost u odnosu na inertne strukturalne determinacije. Slika *nikad* nije bila puki odraz bilo čega, pa ni puko podražavanje slike sveta. Zato, raskid konceptualne umetnosti s nemom izražajnošću slike nije bio tako radikaln kako bi se, na prvi pogled, moglo reći. Slikarstvo i konceptualnu umetnost vezuje jedinstveni princip: i u jednom i u drugome podjednako je reč o umetnosti koja, različitim sredstvima, sebe profiliše kao umetnost. Razlika je u tome što koncept, s jedne strane, insistira na legitimnom prisustvu u umetnosti svih vrsta (specijalnih) jezika, a s druge, on slobodnije i radikalnije insistira na samo-artikulisanju umetnosti u vlastitom, samosvojnom statusu.

Odnos prema sebi nije isključiva privilegija umetnosti u poređenju sa drugim praksama. Postoje, naravno, i drugi egzistencijalni i praktični oblici uspostavljanja sopstva, *ipseiteta*. Ali umetnost je jedina u stanju da sebe predstavi *kao* umetnost, odnosno kao ono *bez* iz (Kantove) sintagme *svrhovitost-bez-svrhe*, dakle, kao to *bez* koje se, bez sumnje, uspostavlja u obliku singularnog, artističkog ipseiteta. Dišan je jednom za svagda razbio šematske predstave o tome šta sve može da bude umetnost, a šta ne. On je pokazao, ne samo to da jedan spoljašnji predmet (*pisoar*) može da postane umetnost („Fontana“), nego i to da umetnost može da iskorači u sferu spoljašnjih predmeta, te da neke od tih predmeta, na ovaj ili onaj način, uvede u svoj referencijalni sistem. Fontana je pisoar *bez* pisoara. Čista *svrhovitost bez svrhe*.

Životna neposrednost je nešto čemu se umetnik u isti mah opsesivno približava i ireverzibilno udaljava. Iskorak izvan slike (*ready made*, instalacija, performans) nije iskorak iz predstavljanja, već je to *rasredištenje* klasično

usredištene umetnosti, usredištene u privilegovanom prenosniku predstavljanja, dakle, u slici kao slici ideološki uobličene slike sveta. To rasredištenje nema privilegovano značenje približavanja-životu, niti pak značenje približavanja života umetnosti. Razmak između predstavljanja i predstavljenog uvek i nužno ostaje. Život *ostaje* kao izvorno neuhvatljiv, nepredstavljiv, neosvojiv. Artistička kolonizacija života je san koji se ne da dostići, mada mu se može težiti. Neistovetnost između umetnosti i života (ili stvarnosti) uslov je mogućnosti same interferencije i cirkulacije njihovih vizuelno-jezičkih sadržaja.

Prodor u vizuelnu sferu

U modernom vremenu dospelo je u krizu verovanje da likovna umetnost treba da priča neku priču koja je već ispričana izvan nje (recimo: ideološku, mitsku, biblijsku, vladarsku itd.). Ali, u krizu je zapala i ideja da *likovna* umetnost treba da priča *referencijalnu priču* koju je sama izmislila. Te restrikcije su, na kraju, završile ukidanjem svake, verodostojne ili iskrivljene *figuracije*, odnosno ustanovljenjem apstraktnih vrednosti u umetnosti. Ipak, govor i objašnjenja su apstraktnoj slici bili potrebni, ali, naravno, izvan nje same, recimo, u obliku izvesnog projekta, manifesta itd. Jezik tradicionalne slike, kao slike koja nudi tzv. *sliku sveta*, bio je dopunjavan tumačenjima koja za polaznu, referentnu tačku uzimaju samu tu sliku sveta. Ali, moderna i naročito apstraktna umetnost je svoj nemi jezik upotpunila bilo umetnikovom *refleksijom* (o nastanku, motivima, stvaranju, ciljevima itd.), bilo *refleksijom* kritičara.

Najzad je došla konceptualna umetnost koja je pokazala da vizuelna *nemost* (apstraktni jezik linija, oblika i boja koji *ništa ne kaže*) i odsustvo, u delu, eksplicitnog govora naprosto nisu ni nužna ni poželjna stvar. Zato je odbačena ne samo likovnost koja se prepušta nemom statusu slike kao samorazumljivom obliku/izrazu slike sveta, nego i likovnost koja se zatvara u svet apstrakcija. Tek posle takvog „epistemološkog reza“ bio je moguć upad *konceptualnog* govora i odnosa u samu strukturu vizuelne umetnosti. Time je na bitan način redefinisana i sama ta struktura. Od uobičajenog shvatanja umetnosti kao nečega što stvara samo posebnu sliku opšte slike sveta, sada se artističko delo ustanovljuje kao *diskurzivni* (kako u smislu diskursa tako i racionalnosti) *odnos prema sebi, sopstvu*, tj. prema radu ili delu koje sâmo odlučuje o vlastitom statusu. Ako su nam danas u već priličnoj meri *predvidljive* (a možda i dosadne) vrednosti *likovne* umetnosti – reč je, generalno uzev, o figurativnim i apstraktnim vrednostima – sada, u

konceptualno naddeterminisanom horizontu vizuelnog polja, ta poznatost i predvidljivost iščezava. Samo, šta se time dobija?

Naravno, konceptualna umetnost se, početkom druge polovine XX veka, uspostavila kao izvesna prethodnica, avangarda koja vrši značajnu pometnju u standardno definisanom polju likovne/vizuelne prakse. Ona je time, na svoju žalost, nasledila i antinomije i otpore koje je sa sobom, u moderni, nosila svaka anagarda. Ipak, sam proboj izgovorenih/napisanih reči u polju vizuelnog nije bio tek nekakav *incident na rubu vladajuće produkcije* artističkih artefakata, već je to, pre, bio temeljni proboj u sam status likovne/vizuelne umetnosti. Narativni momenat više nije mogao biti ćutljiva/vizuelna ilustracija bilo čega, već eksplicitna determinacija koja nalaže da, ubuduće, vizuelna umetnost *govori u sopstveno ime*. Stvorilo se uverenje po kome je nedostatak eksplicitnog govora u likovnoj umetnosti (s izuzetkom davanja naziva slici, skulpturi itd.) pre loša navika nego nužnost. Ta navika je slikarstvo i samog slikara gurnula u poziciju epistemičke inferiornosti koju su filozofi/estetičari (neopravdano) smatrali *fatalnom*.

Srećom tradicionalni umetnici su tu inferiornost, koja je dolazila od specifičnosti artističkog predstavljanja (re-prezentacije delova obično hegemonne slike sveta), smatrali *donekle srećnom okolnošću!* Jer, oni su dugo mislili da tu nedovoljnost mogu „sopstvenim“, „čisto likovnim“ sredstvima da nadoknade i, zapravo, natkompenzuju. Što je kasnije dovelo i do apstrakcije. Kritika tradicionalnog (klasičnog, a donekle i modernog) shvatanja o nužnoj *nemosti* likovnog dela formirala je verovanje da odsustvo eksplicitnog govora u likovnosti nije sastavni deo njene vrline (genijalne sposobnosti umetnika da čisto likovnim sredstvima, odnosno sredstvima koja ćute proizvode efekte koji su savršeno „rečiti“), već da je to ipak neka vrsta manjkavosti koja mora da se koriguje ili čak odbaci. Trebalo je naći umetnički model koji će sopstvenom pričom da uspostavi vlastitu uslovnost ili vlastiti status.

To je i nađeno sa konceptualom koja je u vizuelnoj sferu umetnosti omogućila prodor (doslovnog, lingvističkog) govora. Ipak, za upad tog govora bilo je potrebno da se, prethodno, dogodi iskorak iz (ćutljive) slike. Jer, sam likovni element koji svojim (slikovnim) jezikom priča svoju priču nije nudio previše pogodan prostor za upad eksilicnog govora u njega. Prema tome, bio je potreban iskorak iz slike, a prvi korak u tom pravcu učinio je, već smo rekli, Dišan, sa svojim *ready madeom*. Sam taj iskorak bio je, u isti mah, razlaz sa predstavljačkom (= nemom, pa ipak pričljivom) funkcijom *slike*. Tradicionalna likovna priča morala je da se definitivno učutka: kao da to više nije („prava“) umetnost. Naravno, ta

negacija je bila tipičan borbena-avangardistički gest. Ali, kad je već nagoveštena smrt slike/slikarstva, onda je to značilo da se otvara jedan prostor u kojem su stvari/instalacije, događaji/performansi, dokumenti/skice i ideje/reči počele da umetnički govore, ispisuju, skiciraju i tekstualizuju sopstveni artistički smisao...

Naravno, konceptualisti su odavno приметili da je moguća *naivna* upotreba koncepta. Danas je, nažalost, to prilično rasprostranjena pojava. Nju imamo uvek kada se pridruživanje govora onom vizuelnom vrši jednostavna nadopuna (recimo: re-deskripcija toga što je umetnik „hteo da kaže“) ili zamena (obično nedostajućeg ili nedovoljno uočljivog) vizuelnog momenta. U još gorem slučaju, ta zloupotreba se sastoji u neobaveznoj priči, smišljanju trikova, dosetki ili, jednostavno, brbljanju. Brbljiva kvazi-umetnost vraća nas pomisli da *nemost* u samoj umetnosti može, ipak, da ima značajnu ulogu, naročito ako pretpostavlja nalog: neka ono vizuelno samo po sebi „progovori“, neka „nagovori“ naše oko za otvaranje ka konceptu. To će onda biti dobro jemstvo za nužni (oblikovno-idejni) sklad između vizuelnog i koncepta. Ako nas vizuelni (empirijski, senzibilni) momenat svojim *nemim* (implicitnim) govorom ili radom svojih ideja, otvara za *artistički problem* (koji je problem ne samo datog, konkretnog umetničkog rada nego i njegove pozicije u opštosti), onda je konceptualni dodatak vizuelnom govoru, koji čitavu tu priču finalizuje, sasvim umerena i poželjna stvar. Ipak, uvek je poželjno iznaći izvesnu ravnotežu među tim momentima.

Kontekstualnost umetnosti

Iz ovoga što je do sada rečenog sledi činjenica da vizuelna umetnost nije sazdana samo od predstava i prizora, već i od konceptualnih odnosa posredovanih predstavama i prizorima ili, a to se svodi na isto, od predstava i prizora posredovanih konceptualnim odnosima. Bilo da reč posreduje sliku ili slika reč tu uvek imamo izvesnu interferenciju koja, da bi se umetnički finalizovala, zahteva uspostavljanje izvesne ravnoteže, „harmonije“ među vlastitim činionicima. Tek onda kada se u delu oseća i „zadovoljstvo u brojčanim odnosima“, tek tada imamo umetničko delo.

Međutim, interferencija je talasanje koje ne cilja nužno na srazmeru, niti ima privilegovani početak. Kad je reč o nekom posredovanju, recimo o jednom *a* *posreduje b*, onda tu uvek imamo dvostruki odnos, tj. imamo u isti mah i *b* *posreduje a*. Jer, posredovanje je uvek uzajamno. Kad je reč o *kontekstualnoj umetnosti*, ona se bavi prizorima iz života, sa ulice, trga itd, da bi u isti mah u

njima vršila izvesnu *intervenciju*. Taj stvarnosni kontekst moramo da shvatimo kao nešto što je *posredovano* (artističkim) *tekstom*, a to, pre svega, znači izvesnom konceptualnošću. Ako to ne bi bilo tako onda bi iz sintagme *kontekstualna umetnost* morala da izostane reč *umetnost*. Ulica, ukoliko u njoj nemamo nikakvu umetničku intervenciju, ostaje samo i samo – ulica. A i sam pisoar, naravno, ostaje pisoar. Prema tome, u kontekstualnoj umetnosti ulica na neki način mora da prestane da bude *samo* ulica, mora da postane neka vrsta đubrišta s kojeg umetnik preuzima značenja za svoj rad...

Sada se postavlja pitanje: kako je moguće da se u nekom odnosu posredovanja profiliše nešto što je artistički primerno, pa i uzorno. Da li u posredovanju između stvarnosti i umetnosti, koje je uvek uzajamno, dakle koje je dvostruki ili višestruki odnos, postoji jedan dominantni, nužni, reprezentativni momenat? I može li se taj momenat nametnuti samom posredovanju? Može li se govoriti o uzajamnom, interaktivnom odnosu u kojem se, ipak, re-prezentuje nešto što je uzorno, dakle, izvesna norma ili projekt? Ta Stvar nije isključena. Svako posredovanje, uzajamnost, interakcija i interferencija u principu su mogući kao zastupanje, re-prezentacija, projekt. Iako je proces uzajaman, on ipak može da bude i hijerarhizovan. A ta hijerarhija, onda, može da bude i autoritativna ili autoritarna. Zato često imamo situaciju u kojoj se prvo (autoritativnost) transformiše u drugo (autoritarnost). U ređim slučajevima dešava se to da se autoritarnost preobražava u autoritativnost. Ipak, uvek mora da se računa i sa mekim, izmišljenim, prividnim hijerarhijama.

Zašto se sve to, ovde, pominje? U *kontekstualnoj umetnosti* reč je o uzajamnom odnosu stvarnosti (recimo: jedne ulice) i umetnosti (recimo: akcije, intervencije, instalacije, performansa). Da li kontekstualna umetnost uspeva da prevlada prastaru ideju o *spornom odnosu između umetnosti i stvarnosti*? Bez sumnje, ne. Ona i ne računa s tim odnosom, jer to s čime računa (što smešta u svoje brojčane odnose) nije sama stvarnost, nije upad u tzv. realno, nego je to, samo, dobro odabrani, selektovani, kontrolisani *prizor* (*predstava*) stvarnog. Stvarnost (ulica) je, time, izgubila svoju „suverenu“ neposrednost. Umetnost je oduvek računala s predstavama koje joj odnekud pristižu, pa onda i s perceptivnim prizorima koji joj pristižu i govore s ulice, trga itd. Već time stvarnost poprima značenje heterotopije. Toj heterotopiji je podložna i kontekstualna umetnost, koja se smešta na „samu“ ulicu, trg itd. Ali, „sama“ stvarnost je već tu ukinula svoju suverenu (funktionalnu) neposrednost ili, što je isto, artistički je konceptualno posredovana.

Logos koji se ne zaustavlja

U istoriji razno-raznih napetosti između *umetnosti* i *stvarnosti* postojale su dve ključne strategije njihove artikulacije. Te strategije nose u sebi crtu uređene sile/nasilja, tj. *zakonitosti, nomosa*. Njih možemo da nazovemo hetero-nomijom i auto-nomijom. U heteronomiji zakonitost umetnosti dolazi „spolja“, iz stvarnosti, dok u slučaju autonomije, ona umetnosti dolazi „iznutra“, iz nje same. U stvari, reč je o tome *gde se postavljasvrha*. Zato se te strategije mogu nazvati instrumentalizam i larpurlartizam. Po prvoj, umetnost je neraskidivo vezana uz (hegemonu) stvarnost i njoj služu, slaveći je ili estetizujući je. Po drugoj, ona je samosvojna i sebi samoj dovoljna, tj. vezana je jedino uz vlastitu (autonomnu) stvarnost i njoj služi. Naravno, postoji i treća strategija koju bismo mogli nazvati *mešovitom* ili *kompromisnom*. Ona želi da nekako *pomiri* prethodne dve. Nama su ovde važni „čisti“ modeli tih strategija. Oni se, bez sumnje, isključuju. Da li se oni *zaista* isključuju? Nije li rešenje napetosti između umetnosti i stvarnosti uvek bilo privremeno i provizorno? Da li jezički obrt u umetnosti nudi trajnije, postojanije rešenje pomenute napetosti?

Ono što spaja te modele jeste vizuelni jezik. Vizuelni jezik je maternji jezik svakog drugog jezika. U instrumentalizmu primarni zadatak vizuelnog jezika je da služi nekoj transcendentnoj priči; u artističkoj samo-zakonitosti vizuelni jezik služi uzornim (transcendentalnim i intrinzičnim) vrednostima umetnosti. Sad se postavlja pitanje: čemu služi kontekstualna umetnost? Da li je njen cilja da pomiri ove dve svrhe („spoljašnju“ i „unutrašnju“) umetnosti? Da bude rešena enigma njihovog raskola? Jedno je sugurno. Kontekstualna umetnost odbacuje čistu samosvrhovitost, taj „savršeni narcizam“ moderne umetnosti, ali, takođe, ona odbacuje i drugi pol opozicije: stari, oveštali instrumentalizam. Reklo bi se, dakle, da kontekstualna umetnost, a s njom i najvažniji impulsi savremene umetnosti, ne optiraju ni za spoljašnje ni za unutrašnje *usredištenje* vlastitog *nomosa*. Takođe, kontekstualna umetnost ne želi ni da utanači neki kompromis između ta dva usredištenja. Naprosto, ono najsavremenije u savremenoj umetnosti nije logocentrička ili nomo-centrička fiksacija, ni u kojoj vatijanti. Napuštanjem moderne samozakonitosti, savremena umetnost se opredeljuje za to da ne služi ni „novom“ ni „starom“, ni autonomiji ni heteronomiji, ni *logosu* ni *nomosu*. Pa ako se danas, ponegde, ipak događa da se umetnost pojavljuje kao sluškinja nekih ideologija,

odnosno da se oblikuje kao novo *slugeranjstvo* (Niče) – što nije isključeno – to, bez sumnje, ne može biti ni nužna ni dobra opcija za samu budućnost umetnosti.

Ali šta nam se onda *sugeriše* kao mogućost ne samo u kontekstualnoj nego i, generalno uzev, savremenoj umetnosti? Kakav status? Šta ta umetnost pred-nastavlja, predstavlja, prezentuje? Šta zastupa? Za šta se zalaže, angažuje i u šta ulaže svoju energiju? Šta je njen ulog, zalog, angažman? Kakava zakonitost (*nomos* ili *logos*?), ako je uopšte ima, s njom upravlja? Možda ta pitanja traže zreliji odgovor od onog koji se u ovom trenutku može dati? Možda je neophodno reći da je savremena umetnost još uvek u fazi traženja vlastitih „brojčanih odnosa“ i vlastitog nužnog statusa. Ipak, jedno je sigurno: ona računa sa transgresivnim ili subverzivnim nastupom u stvarnosti. A tu subverziju bi najbolje mogla da odelotvori – ako je na to uopšte spremna – upravo kontekstualna umetnost. Jer njen upad u stvarnost samo naizgled blizak stvarnosti, a u stvari je nužno artističko, subverzivno udaljavanje od nje. Ona, dakle, nipošto ne služi stvarnosti nego *se* služi stvarnošću imajući za „cilj“ njeno decentriranje, rasredištenje... Ali to bi, danas, generalno uzev svaka umetnost trebalo da čini.

U kojem god kontekstu da se pojavljuje, savremena umetnost u njemu dubi prostor drugog, heterotopijskog, gde stvarnost nužno raskida sa svojim jezikom i značenjima, odnosno dobija novi jezik i nova, neočekivana značenja. Možda vizuelna umetnost danas otkriva sebe kao novi/drugi kontinent i pri tom ne oseća potrebu da ga vidi naseljenog, uređenog ili podvrgnutog svevažećim, sveobavezujućim zakonima!? Nije li to utopijski kontinent u ekspanziji?! Takoreći: imaginarni Divlji Zapad? U tom slučaju bi savremena umetnost bila vizuelni logos lišen središta i poretka, logos u stalnom rasredištenju, artifugalni logos, usidren u govoru drugog koji nikad nije do kraja prisutan, dat, dovršen, te zato uvek iznova započinje... Takvu umetnost ne bismo smeli da shvatimo po uzoru na beskonačno približavanje uzoru, normi, recimo jednoj reprezentativnoj re-prezentaciji, već pre kao nezadovoljstvo postojećim predstavama i prizorima života. Kao pokušaj da se iz njih konceptualno i transgresino iskorači. Gde? – to još niko ne zna, bar ne unapred.

/balavac/

setivši se nevinosti u oku kad balavac još bio sam i kad nemah ništa protiv tog mog balavca u sebi jer smetalo mi nije ni detešce ono što umelo je da beslovesno balavi a da pri tom znalo nije ni otkuda dolazi ni kuda ide u mladosti toj mojoj nepovratno upućenoj na stopala i trag koji sada za sobom ostavljam iako je pri tom veoma čudna bila brzina s kojom stigoh tu gde jesam ne samo sad nego u svakom trenutku budući da najmlađa mladost kao uostalom i svaka druga nikakav beskraj obećavati nije mogla bez obzira što suviše toga obećavala je al uvek uzalud u svakom trenutku jer u mladosti previše je glupog cimanja bilo kao što ga uostalo i sada ima pod kožom onoga ko sada jesam i koji se džaba osvrće za senkom nestajućeg detešceta znajući unapred da mir u sebi sa sobom naći neće ni tamo ni ovde jer mira nigde ni za leka nema a pravilo to u vremenima ovim samo na još raznolikije načine važi a o tome već svedoče i cimanja koja nam napinju bubne opne i moždane vijuge čim sednemo pred televizor ili počnemo da čitamo prozu witolda gombrowicza u kojoj on pisao je o *cvetu dorastajuće mladeži koju su muštrali i slali u smrt* u ratove zvane *pre svega ratovi mladića* dakle *maloletne ratove* što predstavljahu ujedno *vaspitanje u slepoj disciplini kako bi umeli da krvare kad naiđe potreba* a opet znam i da je to samo jedan nastran slučaj pošto gombrovič na drugom mestu kaže da je *maslac s džemom* ono strašno *a ne veličanstveni i lepi zločini kod šekspira* što sasvim uvažavam pošto bez sumnje ima ljudi kojima ni najstrašniji zločin nije dovoljno strašan ali je zato strašno kad se crno vino hladi a to neki vrlo civilizovani narodi bez ustezanja rade pa mi sve to onda liči na naličje nedoraslosti zbog koje će nam neko promućuran uvek tvrditi kako sad eto nije pravi čas mada je očigledno da će već sledećega biti kasno što zatim peripetija je zbog koje kao da smo predodređeni da uvek živimo u neko nepravo vreme pošto pravog po svemu sudeći nikada ni biti neće a što je još gore

neće biti ni onoga koji bi to mogao da nam s pouzdanjem kaže budući da svi koji odašilju svetu značajne poruke neumorno tvrde kako će jednog dana sve svakako biti bolje a možda čak i ponajbolje što meni je oduvek bilo veoma sumnjivo kao tvrdnja te mi sada ni ne preostaje drugo nego da tvrdim kako će ono *ponajbolje* zbiti se malo morgen ili u najboljem slučaju onda kad nas jednog dana više ne bude pošto u tim fatalnim okolnostima neće biti ni onih koji probleme stvaraju pa će ostati samo balavci što doznali još nisu jer se rasčulo nije da kogod hoda il posrće na tlu planete zemlje od malih nogu pa do sedih ili opalih kosa u stvari balavac je i uvek je bio i ostao je te stoga nimalo čudno nije što o toj balavosti sudnjoj na svoj način pisao je i jedan moj daleki i mračni intelektualni prijatelj koji pre oko dve hiljade i pet stotina godina živeo je u atraktivnom turističkom mestu zvanom efes da bi tu sročio nešto što pamti se kao prvi fragment iz njegove nevelike zaostavštine kojeg sada predočavam u nešto slobodnijem ali zato tačnijem prevodu što glasi *iako jeistina o kojoj govorim većito važeća pokazuje se da su balavci nesposobni da je shvate i pre no što za nju čuju a i kada je jednom čuju iz čega izvlačim zaključak da moj mračni prijatelj za većinu poznatih il nepoznatih ljudi i svakako za efešane skoro sve tvrdio je da su daleko od elementarne zrelosti čak i onda kad su najzreliji budući da *rade i govore kao da spavaju* a pri tom ne znaju da čak i kad spavaju ujedno su *radnici i saradnici u zbivanjima sveta* pa sve to ostavljam u ovom trenutku bez komentara jer ga unapred ocenjujem kao nepotrebno zanovetanje koje samo skrnavi tu bez sumnje sjajnu veštinu da se s malo reči kaže sve a ako ne baš sve onda skoro sve te zato rađe nudim još jedan prevod sjajnih misli prijateja mog mračnog iz efesa po cenu da me proglasite davežom kad ne mogu da odolim pred nametljivom primišlju kako time počast odajem možda baš prvom ne-balavcu kojega je čovečanstvo iznedrilo pod uslovom da takvih uopšte i ima o čemu je zacelo i moj mračni prijatelj razmišljao kada je smelo ustvrdio da *balavci ne shvataju stvari s kojima se sudaraju niti ih razumeju kad steknu znanja o njima nego to sebi samo uobražavaju* iz čega opet moram zaključiti da i mi ne-balavci možda samo uobražavamo da to jesmo i gajimo u stvari uzaludnu ljubav prema ne-balavosti iako ove nikad i nigde bilo nije a moj prijatelj bi na to još dodao da su *oči i uši balavcima rđavi svedoci ako varvarske duše imaju* iz čega sledi da i među samim starim helenima previše je varvarskih duša bilo a*

poruku tu moramo sada da shvatimo kao da je upućena nama današnjima te da nam ona govori kako nije baš najpametnije da ne-balavce tražimo u bilo kojoj posebnoj ljudskoj feli nego da je bolje da ih posmatramo kao retke među retkima samo ne i među najređima ukoliko oni upisani su na svodu nebeskom gde su zamisli lepe lišene nade da će ikada skliznuti međ zemaljske stvari sem u slučaju nedoličnom kad postale bi stvar nekog zemaljskog fanatika il ludaka koji jedino sebe smatra ne-balavcem a svima drugima zapušava usta što u istoriji pa i familiji nije baš redak slučaj samo što nas sada takvi slučajevi ne zanimaju već pre oni koji se tiču mračnog mog prijatelja ukoliko je on i sam hteo da bude ne-balavac koji će zatim naći neki modus vivendisa balavcima okružujućim samo što su se nade njegove gadno izjalovile a to je u stvari jedna veoma stara priča koja se kasnije mnogo puta ponavljala kao da je vreme krivo što nas nevreme stalno obasipa svojim danajskim darovim pa nam ništa ne vredi da se molimo bilo kom časovniku da ne sklopi svoje skazaljke niti sekundama da ne isprazne vreme od vremena ili da ono neopozivo liši svega opozivog u oku tog balavca kojem se osporava pravo na banavljenje zbog jedne propuštene stvarčice koju ne može da vrati zbog nepravog trenutka koji preklinje vreme u vremenu da mu blaženog podari malo mira tu gde sekunde ne haju za naše molbe i preklinjanja u svom hiljadugodišnjem lenjom proticanju pa i metuzaleme čine slinavim pred neumoljivom skazaljkom koja ravnomerno pomiče svoj teret pomerajući s njime i senku svoju u neznano kom pravcu tako da ostavlja nam samo žalosnu utehu po kojoj sekunda jedna svaki put kad nastaje odmah zatim i nestaje čineći to jedan jedini neponovljivi put koji kaže da nešto se dogodilo sada i nikad više neće pa je već to razlog što svaki slinavko u meni jedinstven je i neponovljiv baš kao i taj metuzalem dok vreme i dalje leti u svom neumornom letu sabirajući i oduzimajući trenutke tako da u neumitnoj računici toj svi manje ili više slinavi postajemo što zatim znači da su u vremenu nasušnom i taj matorac i taj balavac podjednako balavi i podjednako nezreli i sve to bez neke vlastite krivice pošto vreme je nalik na put koji odlazi svojim putem ne osvrćući se za sobom i ostavljajući nas da brinemo o onome o čemu ono nimalo ne brine dakle da brinemo tu nemoguću brigu zašto je prvi put jedne sekunde odmah i njen poslednji put i zapravo jedno sada i nikad više zbogom balavče ti plamičku koji se s merom pališ i merom gasiš već onog trenu kada upaljen si pa kakva je

pitam se onda to kob koja nas nagoni da uzalud gledamo u stari časovnik i beznadno brojimo njegove neizbrojive sekunde ne nadajući se da će nam ikad dopustiti da nazad vratimo skazaljku koja takođe sekunde broji samo naravno na svoj hladno proračunati način a to su iste te sekunde koje se u meni opiru brojanju i čiji drugi put samo je prvi put drugi put i zatim odmah poslednji put drugi put pa sve to tako u nedogled pred kojim i najpametniji matematičar ostao bi zblanut kao beslovesni šmrkavac i ne bi bio ni prva ni poslednja žrtva tih mrtvo-rođenih trenutaka što nestaju i pre no što nastaju pa onda smetenjaci kakvi jesmo mogli bismo u nizanju ovih izmičućih trenutaka da učitamo još poneki trag i naravno ponajpre trag onog nepovratnog i dozlogrdivog što u mah isti budi i zatire svaku uspomenu prepuštajući za sobom mesto sledećoj sekundi koja neumoljivo kuca tik-tak balavci moji mali i veliki sitni i krupni tik-tak tik-tak a time se nemojte zavaravati da doznali ste nešto veoma značajno jer svako tik odmah već postaje tak a svako tak tik a to je tako ne zato što je stari sat pokvaren već zato što je u nama duboko nešto pokvareno i to tako da je onda zaista nepopravljivo u svojoj pokvarenosti pa zato i nije reč o starom satu ili o meni nego o nečemu što može da se smesti na vrh jezika bez nade da će ikad da sklizne s njega kako bi konačno zatreperilo na timpanu našeg ili bilo čijeg uha a ako vam neko opet kaže da je čuo taj šum vremena znajte da laže ko pas iz čega zaključujem da balavcima većitim ostaje još samo da se iskidaju od smeha računajući da je bezbožni smeh bolji od strepnje pred praznim ništa gde od svih računica jedinog smisla još ima ona koja s nezaustavljivim grlenim smehom računa pred kojim i samo brojanje trenutaka postaje smešno a smeh jedini oslonac iako se oslonac taj danas već zagubio u ovim sumračno-prohladnim vremenima na jednom tlu koje stalno zbog nečeg podrhtava izmiče u bezdanu svudprisutnog straha i krivice zbog nekog ne znam šta koje neumoljivo prebraja sekunde što ničemu više ne služe budući da sve ama baš sve služi njima pa im zato prestaje samo da hladnokrvno uzimaju svoj danak u krvi a to opet nikada nije jedino danak nego je i strepnja što obuzima svakog bez obzira da li je biciklista ili trkač na duge staze ili je najzad mirno sedeći stvor kao ja sada koji gledam stari sat na zidu kako trepćući spaja i razdvaja svoje ravnodušne trenutke ne znajući šta taj mehanizam još gura napred uvek istim pogrebnim hodom iščezavajućeg pojavljivanja svakoga bogovetnog trena da bi zatim rasparčavao i raspršivao kako mene samog

tako i balavca ovog u meni čineći da između nas rasparčanih i raspršenih nema neke značajnije razlike sem ako nije reč o množini koja počinje sa dva ali se nikada na dvojci ne zaustavlja jer dvojka nema smisla bez jedinice koja joj se dodaje da bi postala tri a tri bez četvorke i petice i tako manje-više do bestraga što u glavi mojoj stvara sliku jedne građevine koja na cele kulu pomalo liči a nije cele kula jer kula ta jedinstvena pa joj se ništa ne može pribrojati a da se time njoj nešto i ne oduzme mada opet i tu kao i svugde računati s prvim znači računati i s drugim pa će zato i ta moja cele kula uvek biti u isti mah uporediva i neuporediva ako u stvarima timistog maha uopšte ima što samo znači da u životima našim uvek pomalo ima i nečega čega nema te dakle nečega nemogućeg a zatim i našeg zaludnog sudaranja s njime tu gde svi baš svi po ko zna koji put balavci smo a oni koji umišljaju sebi da to nisu i ne žele da s nemogućim išta imaju morali bi ipak znati da nemoguće na njih i s njima i te kako računa pa iako u računici toj nema neke naročite matematike ispada da su naše životne nemogućnosti veći matematičar od svih najvećih matematičara današnjice budući da su njihovi proračuni neumoljivo poražavajući pa zato i ne dele ljude na matematičare i ne-matematičare već na one koji veruju da su sa svojim prvim koracima do istovetnosti sa sobom dotrčali i zatim na one sumnjičave koji u tu priču ne veruju i neumorno dalje jure ne za jednim nego za dvojkom il trojkom krstareći tako svuda i nigde da bi se izgubili i ponovo našli uvek za kratko s nadom-bez nade da će cilj ikakav dostići pa nam sada još preostaje samo da prve nazovemo privržiteljima a druge obnoviteljima nasušne potrebe za jednim kao izračunljivo-neizračunljivom matematikom dok bi u treću grupu mogli svrstati svi oni koji zaista istovetni sa sobom jesu ali samo zato što ih više nema među nama pa sam i sam predugo verovao da u tim stvarima nekog velikog izbora nema sve dok jednog dana najbolji deo mene nije na ulicu istrčao ostavljajući zli ostatak kod kuće i tako sreo neimenljivog privržitelja koji govoraše ja-pa-ja i mi-pa-mi da bi na kraju uskliknuo nikad-bolje a posle te neprijatne epizode ko za inat naletih na jednog obnovitelja koji bez ustezanja reče jedan-dva i opet ja da bi na kraju istakao svoj fatalni optimizam po kome sve kockice će pre ili kasnije složiti se pošto tako mora biti iz čega zaključih da poistovećenje sa sobom i još više sa drugima predstavlja jedan užasan daviteljski posao kojim možemo ali i ne moramo opsednuti biti a kogod ipak time opsednut

je on zacelo ima jedan jedini životni problem kako da sebe što bolje pridavi u sebi jer šta bi istovetnost sa sobom drugo bila nego davljenje tog sebe u sebi što onda nije lako izdržati čak i kad vas usud taj zadesi a udes taj se nikada neće desiti sasvim i do kraja jer kraj tu uvek liči na neko otkrivenje uz čiju propoved će po pravilu neobjašnjivom da prišljamči se i jedan sumnjiv zračak svetlosti čiji cilj je da pokaže kako biti sličan samome sebi kao jaje jajetu oduvek je već bilo prvi ideal čestitog ljudskog soja i nešto najbolje što um zna a srce oseća kod ljudi koji naravno uma i srca imaju a ja ih za sebe bar mogu bez dileme reći imam pa moj loš osećaj u zbrinutosti toj u gnezdu ili jatuu među jajolikim mojim komšijama uključujući tu i one rasparčane i razbacane u meni počev od zrikavaca kojih jedva da se još sećam jer bilo ih je mnogo zacelo predstavlja nešto zbunjujuće za svakog ko navikao se nije na protiv-jajoliku zakonitost pred kojom živućem svakom ne preostaje drugo nego da se jajeta i gnezda mane i da negde odleprša ma koliko to uzalud bilo pošto bludni se sinovi i kćeri suviše često vraćaju kući da bi se pridružili onom boljem delu sebe samih kojega neoprezno ostaviše za sobom kao da je zli ostatak iliti nus produkt bogovetnog produciranja u belom i crnom svetu a deo taj je samo naličje zrelosti koja nikad nije potpuno sazrela mada se stalno busa u grudi u stilu ja tarzan a ti džejn da bi nas na taj način nateralo da pred njim šenimo i da manji od makovog zrna budemo a to makovo zrno i taj ostatak ako ne i otpadak mog zrelog ja koje je pre jedno ne-ja nego nešto nalik na jaje morati će uvek posle svake odiseje lukavo da mi se primakne kako bih sa njime razmenio poneku suvišnu reč kad reči su već ionako suvišne tu gde desilo se ništa nije i kad se desilo i kada se nije desilo pa ako se okolnosti povoljne steknu onda ćemo ja i moj dobri deo koji nije dobar i zli koji nije zao moći da ispijemo čašicu kisele vode bez želje za ikakvom idilom jer ona ne bi bila moguća a da se veza sopstva sa sobom ne sroza na neku bliskost il pobratimstvo za koje kaže se da tvrde od granita je granitnog mada međutim znamo izreku što tvrdi da sloga međ braćom retka stvar je *concordia fratrum rara res est* pa se tako pre ili kasnije pokazuje da i sloga u sebi sa sobom još ređa je i da je zapravo potpuno neprirodna ako već ne i raspolučena kao što i moje ja raspolučeno sad je pa više nije ni dobro ni zlo ni crno ni belo budući da me kao šmrkavca drži na spasonosnoj udaljenosti od svake blizine sa sobom s izuzetkom čudne bliskosti sa ne-jajolikima u meni koji veselo

tumaraju bez pravca i pramca u noći lepoj kao noć gde onda i ja dvonožac uspravnog hoda činim to isto kao senka sluteći da nesličnost nije svodiva na bilo šta jer šta god da to šta jeste ono ništa više od toga ne bi bilo pošto nesposobno je za bezrazložno lutanje što uz nos spodobama jajolikim ide bile one nezrele ili prezrele te tako poricanje jajeta ili pileta il balavca nema težinu dostojnu zakona kao što ni boravak na ulici posle kiše nema smisao koji mu daje kišna glista nego u srži svojoj nošen je razlogom bez razloga na način isti na koji mi se desi da sam bez zašto ili zato ostao kod kuće s knjigom u ruci uviđajući da staro pitanje šta prvo je kokoška il jaje nema nikakvog smisla tu gde pobuda za ulicom bez ulice ili za klupom bez klupe i strehe dokaz je da mi smo zaista mi samo onda kad izuzeti smo iz dokaza zalančanih u prirodi i društvu da bismo zatim bili nedokazani u svojoj neuhvatljivoj osobitosti koja osobitost je tek ako nad njom niko nikakvog nadzora nema kao što nema ni strogog polifemskog oka koje bi nadziralo pogledom bez posmatrača tako da bi pred njim i gore pomenuta glista takoreći postala domaća životinja koju kiša izgoni na pašu u vremenu u kojem otpadništvo sluti nevreme natušteno nad svakim ko privržen rečenom bez ostaje što sada još samo prazninu svoju dubi pošto ja nemam nikakvog razloga da njegovo neprisustvo čekam kao godoa ni u sobi ni na ulici ili na svim tim mestima grobljanskim gde slutnja ljudima podaruje smešak koji lakomislenu večnost obećava sa psima koji jure po raskvašenom travnjaku u noći dopadljivoj kao propast ostavljeni gde i kad a uvek bez pa bih se možda osmelio da izađem na prijemni ispit za mesto osetljivosti namenjeno kamenu predodređenom da bez priziva i prozivke bude to što jeste a pri tom mačke će i dalje da mjauču dok karavani prolaze pa bih zato i ja rado poželeo da svemu kažem zbogom mada me takvo osećanje retko spopada jer uvek bih pre ubrao cvet utehe nalik beketovoj priči o *mrmljanju iz nekakvog taloga života* i o tome da kada *doživotno uporište padne nikakva bojazan nema bojazni od ponovnog ustajanja* ali to sad ostavljam bez komentara pošto stvar kao i sve beketove stvari nije nimalo utešna u noćnim satima bdenja nad talogom života koji pre ili kasnije ostaće kad iscedimo sve životne sokove iz nas što onda je priča koja ničega nema zajedničkog sa ponovnim usponom u sunovratu mojih najupornijih pokušaja jer konačni pad me sunovraćuje u taj talog isceden iz bola gde svaki razlog razložen je na nepovratnu belinu poput one na platnu slikarskom na kojem boje

nema šta god o tome slikari mislili pošto trag njen uvek već bleedi kao što šetnja u sećanju mom bleedi i kao što misli blede u susretu bez staze i putića gde pogled može još samo da bludi na pločniku tamnosmeđe boje očekujući uvek iznova ono neočekivano budući da optimista sam kad već ne verujem da neverovanje nužno vodi sakrosanktnom zlu sem ako to nije slučaj moje papuče pa o njoj neću da pričam pošto za to nisam pripremljen tu gde preostaje još samo izgnanstvo na mestu predodređenom za bezrazložnost i daleke ulice na kojima mogao sam da lajem na mesec a da mi to niko ne zameri pošto svi znaju da ipak nisam pas na tom pločniku raskvašenom koji ne vodi nikuda pa onda ni do dobrih namera čija stara formula glasi *nihil humani a me alienum puto* što pravo govoreći nije stvar o kojoj bih trebao ovde da sudim kad već toliko mizerije u krupnim rečima i toliko sotije na dnu svetih zavetovanja ima da nam onda ne preostaje drugo nego da se upitamo kako to da ta đavolja nedoličnost ponavljanja nikakvoj pameti naučila nas nije ni na ulici ni u krevetu jer sve je svuda već zaogruto tim bez na rubu smisla iako opet u *deklaraciji o ljudskim pravima* to ne piše niti o tome pojedine nevladine organizacije brinu a još manje sociološki pojmovi pa je otuda veliko pitanje da li uopšte i postoji ovaj smisao-ne-smisao što kroz prozor gleda u prazno gde satovi nemaju skazaljke pa na njima ostaje samo upitna praznina zašto mi balavci uopšte još hodamo na tlu suvišnih sekundi na tom suvišnom tlu na kojem svaki korak svedoči o manjku iako ulica je ulica i kad to nije i kada jeste a uvek je i ne-ulica čak i kad je suviše-ulica pa u protivnom slučaju ona i ne bi bila to čemu iako razlozi nedostaju odajemo neopisivu počast bez razmišljanja o pravcu i smeru ne dopuštajući da nas obuzme crnilo koga se nećemo lako otresti a opet opet moramo ako već nismo rođeni za spektar duginih boja koji summa summarum belo je na belom pa nas onda bar zaobići neće tračak bele svetlosti na kraju tunela pošto u mraku život nikad i nigde moguć bio nije što neka prevelika mudrost baš i nije budući da smo već u školici kao pikavci mali učili da mrak je uvek i svugde zao i ružan pravi ispušak bačen van pepeljare nasuprot danu koji je lep kao ruža u vazni naročito u svitanju zore pa sad razmišljam nešto da možda i ja vređam boga svojim crnilom na crnom i sivom i da ga možda gurkam od sebe i teram da brže ide na putu svome za golgotu mada u trenutku ovom ne znam šta bih i mogao pametnije da mu preporučim kad crnilo je patnja onoga koji više

ne traži večnost jer je neće dostići pa samo smrt traži bežeći stalno od nje pa onda i da hoće naći je neće u toj nametljivoj politici iščezavanja dvostrukog kad jednom nestane čovek a drugi put reč nestanak tako da sada ja nešto mislim da je možda jedino dobro nestajanje ono koje pogađa samu politiku nestajanja a pri tom znam da moje pisanje sluti možda baš isto to nestajanje koje je nestajanje svega što pisani trag obalavi ili oslini u sumraku u kojem svaki pisac zapravo balavac je u doslovnom ili ispreturanom značenju te reči bez obzira što sama značenja naslućuju smrt pa kako da se ne užasnem tog političkog nestajanja kada me već bez sopstvene krivice i same reči obasipaju svudprisutnim nestajanjem a opet znam i da je jedno mors certa a sasvim drugo hora inserta imajući u vidu da duh uvek za sobom svog dželata u prikolici vuče kojeg i ja iskusio sam na koži poraza svojih a zatim i u nemoći toj da se u oblik bilo kakav zatvorim pošto oblik kad pođe na sastanak sa sobom po pravilu na sastanak s krvnikom polazi u jednom osećaju daleke neizbežnosti budući da i sam poraz poraženika sa svoje strane zna da bude poražen pa je poraženik takođe i pobednik nemajući tada svoje ja kao ja poraženika a još manje kao pobednika te u tom i takvom razobličanju oblikâ i raspršenju povorki njihovih mogu tek da oplakujem svoje nezasitosti dok onom žalosnom ja-ne-ja koje sve to sa strane posmatra s visine svoga samozadovoljstva odsustvo dometa postaje najspokojniji domet na tlu na kome dobro je dobro samo onda kad gore nije a uvek je gore i ko zna dokle će tako biti ako već imam u vidu da dna u ovoj obestvarujućoj stvari zapravo i nema sve dok nesreća što u svačijim nedrima drema ne otvori škrinju darova svojih danajskih i ne obaspe novim poklonima mene nezahvalnika kome sve već zgadilo se praodavno tako da suviše često pomišljah da život proveo sam bitišući ne na mestu svom kojeg uostalom precizno definisanog ni nema nego po strani i odsutan šta god da to znači a u značenjima skrivenim vidim samo dosadu jer priča predugo traje a počela je u trenutku kad s razlogom umesnim posumnjah u namere dobre onih koji su me s raznih strana stalno gurali na mesto koje kao rezultanta svih tih gurkanja moralo je meni biti namenjeno dok sam ja sve više i više uviđao da baš ništa pod kapom nebeskom na svom mestu nije kad eto i odsjaj zvezdani stiže do nas prekasno a svod se udaljava ostavljajući za sobom uspomenu svoda kao što i događanje koje nam se događa ostavlja za sobom uspomenu događanja a da i ne pominjem reči koje pre ili

kasnije postaju samo *reči reči reči* što pominjao ih je jedan danski kraljević imajući pri tom neke svoje razloge kad već priliku nije imao da čita *ferdidirke* a da je kojim slučajem tu knjigu pročitao onda bi svakako znao da se *već u prvim danima mladosti čovek rastače u frazu i grimasu* i da se *u takvoj kovačnici kuje naša zrelost* a ta kovačnica zacemento je i ta hamletovska kovačnica u kojoj se kuju *reči reči reči* gde onda na odmet nije da još jednom upozorim kako balavost naša i zrelost naša crpe svoje sokove životne iz iste fraze i grimase a da pri tom poslednju reč nad svime izgovara vreme pošto nema ničega što u stanju bi bilo da se vrati iz nepovratnosti pustog vremena s izuzetkom naravno praznih sećanja koja nikog usrećila nisu pa onda ne vidim da mi je išta ostalo na kraju balade sem da se suočim s istekom vremena koji pojavljuje se u svakom treptaju svakog trena ne uspevajući nikad da svoju neprimetnost učini primetnom pošto bi to ionako moglo da se dogodi samo u zao čas kad svako jadanje i svaka primedba postaju suvišni pa tom ja čime god da je naduvano ne preostaje u sudnjem času ništa drugo nego da tupo gleda u neopisivu prazninu svake sekunde svog daljeg opstanka prazninu koja je nalik onoj koju duša oseća u retkim trenucima kad je golema ljubav ili golema pustoš spopada te ne hajući ni za šta glada da iščezne u vremenu u kome iščezava sve a ne tek ne-vreme pošto i nije drugo do bez-smisao svega što jeste a time i besmisao tog najupotrebljavanijeg i najzloupotrebljavanijeg glagola biti pred čijim imeničkim oblikom toliki filosofi padali su ničice i najčešće u talog vlastitog ništavila a ja bih sada prednost dao tom *ne biti* koje druga polovina je dileme što završava se rečima *pitanje je sad* jer prednost bih dao samom pitanju kad već pametnije nije da se bedastog zdravog razuma držim koji mi kaže bolje ćuti dok još jesi a posle ćemo videti

/ghetto/

što i nije neka posebnost pisanog traga koji se razvija i raste ne toliko iz jednog debla koliko iz korenja razbacanog na nezaoranom tlu onako kako ga vidi gramatička spravica zvana prvo lice jednine koja je i sama deo izbrisanog traga mada za druge ili one nazovi realne a sužnje sopstvene nepameti na ovom tlu niču glavice kupusa neki put presečene neki put ne ali uvek spremne da svojom lisnatom krošnjom obaviju svaki podsmisao i nadsmisao dopuštajući da se na vrhu čiode smesti bezbroj anđela samo ne i da neko drugi drugi od drugog bilo šta o tome zucne bar ne onako kao što philippe sollers u *paradis* sebi dopušta da kaže *je pense que tout ceci doit être mis de plus en plus à l'écart dans un ghetto* s tim što reč *ghetto* odmah izaziva izvesno podozrenje budući da nije jasno da li njen predmet postoji i na nekom drugom mestu a ne samo na onom čije značenje je leksikoliški već zbrinuto i osugurano ako ne i internirano tako da se postavlja endemijski zloupit o razmerama ove podvojenosti i dvogubosti koja nam ne dopušta da bilo gde previše pustimo korenje pošto odmah cilja na neku novu kuću ulicu grad pa čak i domovinu računajući da izmak gde god da za sebe nađe utočište po pravilu donosi boljitak čak i ako nas put pri tom vodi u neku kliniku zavod kapelu ili kasarnu tako da više nije moguće izbeći smorno pitanje gde bi priči ovoj mogao bi biti kraj ako već dotični *ghetto* može da bude svud prisutan pa i tu gde se ja sad ustežem kako da prevedem to *je pense* koje nije lako prevesti žednog preko vode pošto me svaka od tih reči u stvari odvlači na jedno mesto koje nisam izabrao na koje sam bačen i iz kojeg mi je striktno zabranjeno da izbivam jer sollersovo *tout ceci doit être mis à l'écart* prepoznajem kao svekoliki nalog koji mi nikad i nigde ne dopušta da se osećam kao kod kuće nego mi rađe budi prokletu slutnju o jednom svud prisutnom *ghettu* u čijoj blindiranoj armaturi značenja uvek će biti mesta za klupicu na kojoj sedeti ću zgrčen od bola i patnje jeda i očaja onda kada me je već posvemašnja svejednost svega obuzela tako da se više ni u najrođenijem domu neću ni ja ni bilo ko drugi osećati kod sebe i pri sebi imajući u vidu ovu nametljivu klupicu pa mi već sama priča o tom kod kuće liči pre na negde

ispričanu pustolinu u odbeglom svom nedogledu skrivenom pod pazuhom iskrivljenog sveprostora tako da čitava priča ostaje pusti pričin bez fona pa stoga ne možemo biti zagriženi adepti njenog pričinodejstvovanja ako je već po drevnom silogističkom dokazu tipa *barbara* potpuno belodano da svaki boravak na kome god tlu da se utanači mora po svom naličju ako ne i licu da bude boravak u protiv prirodnoj nedodijji lišenoj punog meseca i dugih senki čije ispucalo tlo akutno pati od neprijatne nigdosti po kojoj sve ispraznosti jesu to što nisu pa ih tek treba tražiti u izmaknutosti u pogrešno vreme ili na pogrešnom mestu a to sve zajedno izazvaće u meni teskobu dok drugi ni ne haju budući da je za njih *ghetto* samo patetična reč naše iaonako nikad previše mirne savesti pa kao i svaka druga prejaka reč ne dopušta lagana poigravanja s prazninama i dubinama u nama što i nije prevelika uteha kad već spadam u felu malobrojnih koji ne mogu da ne brinu zbog te reči čak i ako je ona lišena kartografske doslovnosti mada sam i sam načisto s time da je preterana briga uzaludna kad već zagonetka ovog *mislim* ili *je pense* ostaje u *ghettu* nedirnutu kao i sfinga mog ja te rasredištene razobručene i možda rasčerupane spravice koja nikad ne vidi sebe pošto je uvek sebi izmaknuta ili smeštena kako bi sollers rekao *à l'écart* u neki drugi *ghetto* pa onda dotično *je pense* rađe prevodim s on misli a ne sa zdravorazumnim ja mislim ili ne daj bože s kartezijskim cogitom u papučama na bideu mada je i tako bolje nego onako kako smo ga u školi učili što ne znači da dekartovu intervenciju uopšte ne cenim jer naprotiv baš je cenim kao i sollersovu i julijinu pa ako bih išao dalje u pravcu tog nepotpunog nabiranja onda bih morao da kažem da eto posebno cenim i volim uplitanje moje svetlane kao što konačno uvažavam sva nastrojenja što mi na koži bliski trag ostaviše i sva činodejstvovanja koja u tkivu mom oporuku svoju utisnuše a da pri tom retko kada polagahu bilo kakvu računicu o razlozima svog nastupa iz neke pranigdine pa ukoliko u samoj fiziologiji otkrijem upisano ili urezano jedno *je pense* onda ću svakako morati to da zahvalim nekom trećem licu jednine pod uslovom naravno da prvo nije ništa pomislilo pre no što je pročitalo dekartovo ili sollersovo *je pense* a bar ja nisam u meri u kojoj to već sasvim pouzdano znam pošto mi je praznina najrečitiji svedok kao što me i odsustvo kula i zamkova na peščanoj plaži opominje da moj neodlučni i drhtavi korak još nije ni kročio izvan posebnosti jednog pisanog traga na tlo nezaorano ukoliko takvoga uopšte ima ako nije uvek već negde bogu iza leđa a ja svakako nisam bog pa ne računam da išta imam iza leđa sem možda jedne ožiljcima oivičene slepe mrlje skrivene među brazdama neviđenja koja iz pozadine dovodi u sumnju mene samog pošto sam ovde i sad u pitanju naravno ja ili moja pergamentisana koža što se zvirnem li malo

bolje svodi na isto računajući s nemošću i jednog i drugog bez obzira što se ovde o koječemu već naveliko pričalo a da izgovorenog ne bi ni za leka usled kricijalne nemogućnosti da se iskaže ono jedno jedino što bi vredele reći a što upravo ostaje neizrecivo i pored hrpe praznjikavih reči koje nikad ne nedostaju pa ukoliko mi neko tvrdi da je lišen takvog nemilog iskustva onda je to tačno samo zato što je on sav u njemu jadnik što baulja i posrće u svom jednookom polifemskom iskustvu ne znajući da je već polifem bio dovoljno glup za obojicu što dabome ne amnestira ni uliksa i njegove grehe kao ni moje ukoliko je greh i to što neki put jednostavno ništa ne mislim a ako bih već morao nešto da mislim i da kažem onda to sigurno ne bi bila nikakva samouverena tvrdnja po kojoj ovo ili ono *doit être mis à l'écart* makar to sada i ovde izgledlo kao da uopšte nije važno jer važna bi bila jedino tvrdnja da zaista baš sve pre ili kasnije mora da se stavi *à l'écart* u *ghetto* i da pri tom i sama pomisao na *ghetto* ne bi mogla da ne bude onespokojavajuća na ivicama xx veka ne samo zbog užasa proteklih razdoblja nego i zbog većitih nakupaca i prekupaca sreće koji bez ustezanja objavljuju da su belosvetske veze i vezice postale naše svepouzdanje po kome bi se onda konačno rešila zagonetka tog kobnog sve ili ništa ostavljenog u amanet mislećim zverima kako bi ih pratilo kao kletva ili još bolje kao cirkuska prikolica ne ostavljajući za sobom ni najmanju nadu da će rasparena papuča ikad smoći snagu da postane prvorazredna obuća tu gde osude nikakve nema budući da je već samo to sve ili ništa naša najveća osuda mada dežurni optimisti ne bi stvar ove stvari tako videli rađe uzvikujući da je konačno pristiglo sveusrećujuće zevanje pod kapom nebeskom a opet opet mi sasvim dobro znamo da to nije sve i da ništa još nije sve jer ono što nama je sve i što nam je sveto to ipak mora biti predaleko od svega i nikada ga ni kod kuće ni u kancelariji ni na ulici niti bilo gde nećemo naći jer sveusrećenje pretpostoji tek zato da bi zalutalo u šumicu berući jagode a moja reuma će po nekom provereno neproverenom zakonu termodinamike uvek već biti podjednako reumatična i u diznilendu i na kalenićevoj pijaci ili u rue feutrier pošto izaći iz *ghetta* ako je to uopšte moguće zacelo nije isto što i promeniti mesto pa skoknuti do malog mokrog luga gde ni turistička ataksija ili ataraksija da ne kažem atrakcija neće nikada uspeti da nas zavara u vezi s bezrazložnošću izmeštanja i prekomeštanja mada pri tom samo trčkaranje po alpama ili u sahari da ne kažem deliblatskoj peščari ne može u ovoj oskudici senzacija i provizija da ne bude hiper poželjno s tim što bi to još uvek bilo poprilično daleko od onog što zamišljamo kao sve odnosno sve što nam život pruža da bi potom mogli bez predumišljaja da ustvrdimo kako je to eto to pa je sad sve na svom mestu jer gde bi jedno to moglo biti to ako ne na svom

mestu za razliku od reči *ghetto* koja o traganju za svojim identitetom i smeštanju na svoje mesto ne može ni da sanja pošto već s prvim asocijacijama nagoveštava da tu ništa nije na svom mestu tako da nam *ghetto* uvek nekako pristiže ako ne odmah onda na kraju ili posle svega što zatim znači da je svaštarenje bilo kog sve i svašta daleko od toga da bude na svom mestu te da jedno to nikad ama baš nikad nije to pa je zato daleko i od svega kao takvog bez obzira što stvar u početku može da izgleda drugačije pošto naše dušomdane namere u prvom dahu deluju kao velika zvezda u svitanju zore da bi kasnije po nekom verolomnom i vratolomnom usudu bile pomračene samo ne zbog utihlog sjaja il' zbog toga što su se namerile na nenameravanu stvarnost nego zato što su pravo govoreći previše ostvarene tako da uvek za sobom ostavljaju neki višak ostvarenosti i zapravo ostrvljenosti koji s naličja posmatran pre podseća na beskonačni manjak kakvog nema čak ni u srednjovekovnom ili modernom *ghettu* pošto se iz ovoga tu i tamo moglo uteći imajući uvek u vidu sve ili ništa tako svojstveno našim sirovim naumima mada svojstveno tek na početku dok smo još na noši kako bi se kasnije ustanovilo da u tim namernostima kao uostalom i svuda važi zbirno pravilo i sve i ništa tu gde se na koncu konca sve svodi na ništa imajući u vidu da smo se toliko puta samoobmanjivali i samoveroslamali da je to već zaista odvratno a opet neminovno pa sada pomišljamo da među travama i šumama zverima i borbama za opstanak ova dosledna nedoslednost obeležava neku takoreći poetsku nepravdu budući da nam se stvar te stvari čini mnogo banalnija sada kad je na njenom netragu umesno još jedino upitati nisu li samoobmana i samoverolomstvo jedino pravilo kojeg ćemo morati da se u životu držimo kad već iskustvo protiv životno više nego rečito potvrđuje da smerano nikada nije ni blizu ispunjenja a ako jeste onda nije popločano dobrim namerama ili još bolje nije što je nekad bilo ukoliko tog nekad je ikad bilo ako nije samo pusta fraza pošto se eto sve baš sve nastalo ili postalo u hodu iskvarilo pohabalo poderalo pa ga i ima i nema kao što i nas ima i nema i kad nas ima i kad nas nema a ista sudbina pogađa i svaku tačku naših poentilističkih života dok je meni posebno upečatljiva iako već raspečaćena ona koju videh negde tik posle drugog svetskog rata na zidu u visini plafona jedne severo zapadne sobe na četvrtom katu u koju zaviriti zacelo više nikad neću bez obzira što tačku tu eto i danas vidim u istoj toj sobi mada ona i nije ista jer je prvobitnu istovetnost sa sobom odavno već izgubila tu gde je i deo mene izgubljen dok drugi deo vapi za iščezlom prisnošću koje nažalost više nema niti će je biti ikad više a ipak je bilo i možda na odlučujući poentilistički način kao nezanemarljivog dela interpunkcije na istom tom telu zida što svojim grobljanskim miropočinkom sada narušava svaku

lingvističku intervenciju onda kada reč *interpungere* označava rastavljanje nečega čega ima i kad ga ima i kada ga nema na patosu i na plafonu pa ako poreći nigdinu sad već više nije moguće onda mi se čini da ni turistička ni iseljenička ili apatridska varijanta nije po tom pitanju mnogo povoljnija od starosedelačke mada sam nekad voleo tu sverozapadnu sobu i kuću ulicu i grad kao što sam uostalom voleo i pariz u kojem četiri godine izbrojih a ipak se u nekoj igri jurke i žmurke obreh u belom gradu iz kojeg krenuh mada pri tom nisam zaboravio zaručnicu što mi nije bila suđena pa sad opet otkrivam hteo ne hteo da ni blizu nisam nekog svesvud zadovoljenja te da zacelo nikad ni biti neću pošto gde god da odem ili da ostanem uvek ću morati da sa sobom povedem i svoje prvo lice jednine a s njime i ovaj *ghetto* koji označava nepodnošljivi ostatak tu gde sve baš sve sadrži u sebi i neku neprekoračivu bezdomnost i izgnanost sudnjeg odoh brate nisam više tu ili još bolje na prvi pogled dobroćudnog nisam još tu što sve u svemu nagoveštava jedno zloćudno vidimo se možda jednog dana iz čega nije teško zaključiti da taj dan nikada neće doći pa je svaki par opanaka na svom mestu tek onda kada mu jedan opanak fali pošto bez tog dodatka koji je zapravo nedostatak i koji glasi sve je sve tek onda kada nije sve zaista ne bi bilo ničega ili bar ničega za nas pa ovu ništavnost nećemo lako ostaviti za sobom kod kuće na pijaci ili u gradskom saobraćajnom da bismo se spokojno izležavali pod palmama jer krenuće ona s nama makar kao slepi putnik i eto to je sve ili ništa mojih poderanih cipela moje cele a ipak okrnjene istine dok sedim zgrčen na klupi vagona koji hita u noć ne znajući dokle na koju stanicu a još manje zašto baš tu a ne negde drugde iako je svuda isto pa i u tom vukozabranu u kome reklo bi se na pretek ima načuljenih i mlitavih ušiju koje podjednako čule nisu da u našem mestu gostuje cirkus pa neznajući glavno misle da znaju sve iliti sve što treba da znaju a nemaju pojma da nemaju pojma iako je pojam samo jedna pohabana sličica te misli koja misli da misli na sve što je potrebno da misli a teško da išta misli dok u cirkusu slonovi i lavovi spokojno izvode svoje tačke i pri tom za znanje ne haju pošto nisu u *ghettu* čak i kada jesu pa im je to zaista sve bar u svečanom trenutku u kome se javlja tajna veza između uzbuđenja koje vlada u publici i kockice šećera koja će da završi u smešnoj surli dok cirkusi dolaze i odlaze kao vozovi i karavani čeze i omnibusi a moja čežnja nema nikakvu želju da skрати svoju nigdinu zbog čega pomislih da je njoj možda bolje s jednom nogom tu gde jeste iako ne može biti sigurna koja je to noga a surla svakako nije mada za nju šećera uvek ima i to na pretek pa ćemo kockicu i mi kad tad progutati ne samo u slučaju hipoglikemije što ipak svedoči o nedostatku nego i u slučaju fatalne pretnje koju poneti sa sobom moramo kud god

da krenem osetljivi za bezosećajnost ako jesmo kad u tački na zidu bez maltera i cigli svedenoj još samo na daleku uspomenu nedostaje smisao za upitanost hej gde sam tu ja da bih uopšte imao pravo na postavku krivovernih pitanja tu gde zapitkivanje nekome može da izgleda kao skandal neviđene drskosti i bezobrazluk prvog reda mada to nije nego je sastavni deo praznine koja sama po sebi već mora biti jedna ogromna zapitanost svega i svačega jutros u podne dok istok tamnosiv zapada na zapad sve sivlji ne pitajući kud ako nekuda kako ako nekako i gde ako negde što bi bez sumnje zvučalo kao najgore kukanje kad ne bi bilo ispraznosti koja nas neumoljivo okružuje opkoljava stešnjavai zapravo gura u *ghetto* strašniji od najstrašnijeg jer je sam uslov mogućnosti njegovog užasa pa je kao uslov zapravo uvek odsutan i na jedan drugi način uvek već prisutan što kao problem zacelo može da se u ovom trenutku ostavi po stranu jer *sollers* pravo govoreći misli na jedan drugi *ghetto* gde onda *à l'écart drôle de livre il n'y a plus de livres astrophone enregistrement ramifié et pourtant il tourne il continue là sans aucune pudeur à se mettre en tête de sommaire chapeau édito régulièrement illisible comme si le directeur de la publication était réellenent fou irresponsable comme dieu lui-même qui n'arrête pas de signer l'ensemble de la rotation sans raison* pa ako već ovo obrtanje ima neke veze s glavicama kupusa otkinuto neotkinutim kojima će uvek biti nasušno potrebna jedna svemoćna a neodgovorna luda kako bi svoju odgovornost zaustavljale na granicama mogućeg i uvek već upisanog i propisanog tada je teško reći da i sami okreti obrti i piruete pisanog mog traga u kojem sam i sam neprisutno prisutan nisu započinjanje oduvek već započeto počev od te geometrijski precizne tačke na zidu bez zida koja i nije tačka kad već interpunkcije nema a nije ni precizna tako da u ovoj uzaludnoj strasti za beleženjem toga što niko ubeležiti neće a što svakog ipak ubeležava ostaje samo mogućnost vrtenja okretanja i kruženja oko smisla kao oko vruće kaše bez zapete i znaka usklika bez stavljanje ili zlostavljanje interpunktuacije kao nekakvog kolanja znakova odvojenih od krošnje i stabla s lepršanjem jezika uvelog lišća na prohladnom jesenjem povetarcu gde je teško reći da to nije već jedan dogođeni gubitak tačke i pravca ili pokretno izmicanje kao početak bez početka koji je nastao neznano kad a odvija se neznano kud bez obzira na tu *rotation sans raison* a bogami s još manje obzira prema svemogućnoj ali neodgovornoj ludi koja nadgleda nam svaki korak kao stražar u dobro čuvanom ma šta pričam najbolje od svih čuvanom *ghettu* ah tom jedinom jadnomu kojem još čeznemo da boravimo kao u nekom zavičaju čak i onda kad smo trećinom kostiju i žljezdi krvnih sudova i mokraćnih puteva otišli negde odakle se niko još vratio nije i gde ćemo se

nemilosrdno sudariti s nečim što pretiče svako ime a sâmo se opet ničim ne da preteći pa zato i nema pisanog traga bar ne onog koji nas ne ostavlja bez teksta pred nigdinom na koju se olako zaboravlja dok smo još tu a kada više nismo onda je za sve kasno budući da više nema onog jedinog koji ne bi imao šta da zažali što i nije posebnost bilo kog pisanog traga koji se razvija i raste ne toliko iz jednog debla nego iz korenja razbacanog po ko zna koji put na nezaoranom tlu onako kako ga vidi gramatička spravica zvana prvo lice jednine koja je i sama deo posrnulog traga mada za druge ili one nazovi realne a sužnje sopstvene nepameti na ovom tlu niču glavice kupusa neki put presečene neki put ne ali uvek spremne da svojom lisnatom krošnjom obaviju svaki podsmisao i nadsmisao dopuštajući da se na vrh čiode smesti bezbroj anđela samo ne i da neko drugi drugi od drugog bilo šta o tome zucne

SADRŽAJ

Predgovor

Svet umetnosti

Paradoksalna logika arta

Umetnost koja beži na sve strane

Umetnost i ne-umetnost

De-sedimentacija nomosa

Heterotopija u dolasku

Oholost umetnosti

Teleologija koncepta

Jezički obrt u artu

/balavac/

/ghetto/