

**TkH br. 16  
Pravo na teoriju  
>>**

# Impressum =>

**TkH, časopis za teoriju izvođačkih umetnosti, br. 16:**

TkH-centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti  
Magacin – Kraljevića Marka 4, 11000 Beograd  
e-mail: TkH.centar@sezampro.yu, tkh\_center@yahoo.com  
web site: www.tkh-generator.net  
t/f: +381 113286849 (kancelarija); +381 113061524  
(knjigovodstvo)

**Za izdavača:** Ana Vujanović

**Savet časopisa:** dr Milena Dragićević Šešić (Beograd), dr Ješa Denegri (Beograd), Jovan Ćirilov (Beograd), mr Aldo Milohnić (Ljubljana)

**Urednici časopisa:** dr Ana Vujanović (glavna urednica), dr Miško Šuvaković (odgovorni urednik)

**Likovni urednik časopisa:** mr Siniša Ilić

**Broj 16 uredili:** Miško Šuvaković, u saradnji sa Jelenom Novak i Anom Vujanović

**Saradnici u broju 16:** Saša Asentić (Novi Sad), dr Mieke Bal (Amsterdam), mr Marc Botha (Durham/Stokton, VB), Maja Fowkes (Mančester), dr Reuben Fowkes (Mančester), dr Josef Früchtl (Amsterdam), Goran Gjorgjevski (Skoplje), mr Siniša Ilić (Beograd), dr Nikola Janović (Ljubljana), Janez Janša (Ljubljana), dr Lev Kreft (Ljubljana), dr Matko Meštrović (Zagreb), Mile Nichevski (Skoplje), mr Jelena Novak (Beograd/Lisabon), dr Žarko Paić (Zagreb), Anne Querrien (Pariz), Balint Szombathy (Novi Sad/Budimpešta), dr Miško Šuvaković (Beograd), mr Zoran Todorović (Beograd), dr Ana Vujanović (Beograd), dr Gesa Ziemer (Cirih)

**Prevod:** Dragana Jovović, Emilija Mančić, mr Irena Šentevska

**Dizajn i prelom:** Katarina Popović

**Stampa:** štamparija „Akademija“, Kraljice Natalije 43, Beograd

**Tiraž:** 300

**Distributer:** TkH-centar

**Finansijska podrška:** Ministarstvo kulture Republike Srbije; Grad Beograd, Gradska uprava – Sekretarijat za kulturu

Svi objavljeni radovi, tekstovi, fotografije i ilustracije su rađeni ili pripremljeni za časopis TkH ili je za njihovo objavljivanje obezbeđena dozvola autora. TkH ne zadržava nikakva autorska prava.

Na koricama:

*Let Philosophy Be Transformed into a Sharp Weapon in the Hands of the Masses*, Nepoznati autor, Nepoznati umetnik, oko 1971, Tianjin / Stockcharts

Časopis TkH je uvršten u registar javnih glasila na osnovu rešenja br. 651-03-277/02-01.

ISSN 1451-0707

# Sadržaj =>

## Uvod u TkH, broj 16 / 4

uredništvo broja

## Pravo na teoriju / 7

Gesa Ziemer / Nikola Janović / Anne Querrien / Maja i Reuben Fowkes / Marc Botha / Žarko Paić / Matko Meštrović / Ana Vujanović / Miško Šuvaković / Jelena Novak / Mieke Bal / Josef Früchtl / Mieke Bal

## Teorija na delu / 105

Ana Vujanović, Saša Asentić / Balint Szombathy / Janez Janša / Zoran Todorović / Marta Popivoda / Goran Gjorgjevski / Siniša Ilić / Miško Šuvaković / Mile Nichevski

## Prevod / 125

Lev Kreft

# uredništvo broja Uvod u TkH, broj 16

Novi, šesnaesti broj časopisa *TkH* se bavi uslovima, statusima, funkcijama i značajem teorije u savremenoj umetnosti, naročito izvođačkim umetnostima u aktuelnim društvenim, umetničkim i akademskim kontekstima. Tema se proteže od prevratničke „teorijske eksplozije“ 70ih i 80ih godina 20. veka do tihog „povratka filozofiji“ početkom 21. veka. Naziv broja „Pravo na teoriju“ dvosmisleno i polemički ukazuje da se treba izboriti za *pravo na teoriju* u savremenom svetu umetnosti gde je ono često još neizboreno a ponekad i već odbačeno, ali i da treba *ići pravo na teoriju*, ako se teži kritičkoj umetnosti, temeljno angažovanju u aktuelnim društvenim kontekstima. Ovim naglašavamo bitnu aktuelnu kontroverzu i kontradikciju u odnosu društvenih, kulturnih i umetničkih praksi prema teorijskim i filozofskim praksama prvog, drugog i trećeg sveta, odnosno globalnog sveta u kome nestaju prvi, drugi i treći svet.

Teoretizacija umetnosti je delatnost koja, s jedne strane, ima izvesna/neizvesna kritičko epistemološka očekivanja od umetničkog rada, umetničke proizvodnje, delanja u umetnosti, kulturi i društvu. Sa druge strane, to nije težnja koja vodi preobražaju umetnosti u *saznajnu praksu*, već epistemološka i kognitivna materijalna intervencija kojom se aktiviraju epistemološki potencijali umetnosti u okružju svetova umetnosti koji nisu dominantno/hegemono određeni kao područje samog znanja.

I tu se razlikuju dva “velika očekivanja”.

Prvo, da je teoretizacija moguća i da ona proizvodi ili inicira jedan događaj sa umetnošću od koga se očekuje dejstvo i intezitet pojedinačnog saznanjnog afekta na gledaoca/slušaoca ili saučesnika.

Dруго, da je teoretizacija, ipak, prevratničko delovanje koje umetnost od “same – čiste prakse” preuređuje u *teorijsku praksu*, a to znači materijalnu praksu koja se immanentno, iznutra može teoretizovati ili teoretizacijom na refleksivan način politizovati. Po Louisu Althusseru, “teorijska praksa” je zasnovana na prepoznavanju prakse teorije, tj. na prepoznavanju da je teorija jedna vrsta materijalne i društvene prakse koja se obavlja na određenom objektu i dovodi do vlastitog proizvoda: saznanja. Umetnost kao teorijska praksa je pre svega proces koji vodi ka događaju u kome reflektovano saznanje učestvuje u složenosti subjektivizacije ali i racionalizacije umetničkog afekta naspram filozofske potencijalnosti koja se odriče telesnog afekta u ime univerzalne razine predočavanja predočenog.

Pri tome, zahtev za pravom na teoriju odnosno zahtev za kretanjem ka teoriji ima i svoju političku poziciju u nameri da se učini vidljivim singularni, otvoreno nestabilni, ubrzani, kritički i

angažovani epistemološki zahvat **izvođenja** teorijske prakse i praktične teorije umetnosti naspram sigurne hijerarhijske i time staticne strukture filozofskog poverenja u univerzalnu istinu, istoriju i etiku. Kretanje ka teoriji je odgovor savremene umetničke levice tradicionalnoj filozofskoj levici, koja u polemičkom izvođenju transcendentnog i univerzalnog reciklira triumf desnih metafizičkih hegemonija koje kao da objašnjavaju punoču konstitutivnog manjka i time nas vraćaju istorijskom poretku nemosti umetnosti i sveznajućeg glasa filozofije i filozofskih estetika.

Broj je urednički strukturiran u tri tematska bloka:

- **Pravo na teoriju:** Gesa Ziemer u svom tekstu razmatra zamisao istraživanja između umetnosti i nauke. Nikola Janović piše o materijalističkoj teoriji savremene filozofije i umetnosti. Maja i Reuben Fowkes skreću pažnju na potrebu/žudnju filozofa u svetu umetnosti, tj. na paradoxalnu ulogu filozofa kustosa danas. Marc Botha razrađuje pitanja o legitimnosti filozofije u savremenim kritičkim praksama. Žarko Paić ulazi u diskusiju statusa teorije digitalne kulture. Anne Querrien razvija kritiku diskusije o pravu na teoriju unutar umetnosti. Ana Vujanović demonstrira kritičko teorijsko čitanje filozofskog spisa o plesu Alaina Badioua. Miško Šuvaković ulazi u polemičku analizu odnosa prava na teoriju i prava na filozofiju unutar strukturacija savremene politike. Matko Meštrović eksplisira odnos umetnosti i nauke u digitalnoj epohi, kao bitni problem epistemologije i teorije politike. Jelena Novak, u završnom segmentu bloka, čitaocima predstavlja polemičko suočenje analize savremene humanistike tekstovima teoretičarke Mieke Bal i filozofa Josefa Früchtla.

Tekstovima u tematskom teorijskom bloku *Pravo na teoriju* otvorena je burna i polemička diskusija o odnosima moći, fascinacija, uticaja i paragmatskih konsekvensi u savremenom društvu, koje izazivaju u koegzistenciji ili u konkurenčkoj borbi paradigme i parakse teorija i filozofija umetnosti i kulture.

- **Teorija na delu:** U bloku sarađuju umetnici skloni teoriji i teoretičari skloni umetnosti: Balint Szombathy, Janez Janša, Zoran Todorović, Ana Vujanović i Saša Asentić, Siniša Ilić, Marta Popović, Goran Gjorgjevski, Miško Šuvaković, Mile Nichevski.

Tematski blok *Teorija na delu* se na pokazan i spektakularan način suočava sa polemikama i kritičnim situacijama odnosa umetnosti i teorije u savremenim izvođačkim i vizuelnim umetnostima.

- **Prevod:** U ovom broju, kao bočni doprinos temi broja, objavljujemo prevod teksta Leva Krefta o kritici univerzalne etike u kontekstu teorije/filozofije sporta kao izvođačke materijalne/društvene prakse danas.

17. septembar 2008.

# Pravo na teoriju

## >>

**Ostatи teorija, a ipak bitи umetnost; istraživati sa (umesto o) izvodačkim umetnostima**  
Gesa Ziemer / 8

**Strast prema teoriji: teorijska praksa između politike i estetike**  
Nikola Janović / 11

**Budućnost umetnika i proizvodnja teorije**  
Anne Querrien / 21

**Kako filozofi dobijaju kustoski tretman**  
Maja i Reuben Fowkes / 28

**Pravo na teoriju kao pravo na istinu: otpor otporu i paraontologiji**  
Marc Botha / 31

**Nove strune tehnokulture: arhitektura uronjenih slika**  
Žarko Paić / 40

**Teorijska baština Novih tendencija i digitalna umjetnost**  
Matko Meštrović / 47

**Misao koja ipak pleše; (a)teorijska razmatranja filozofskog teksta "Ples kao metafora misli"**  
**Alaina Badioua**  
Ana Vujanović / 55

***Imati pravo na teoriju i ići pravo na teoriju; o paradoksalnim odnosima teorije i filozofije u savremenoj kulturi/društvu***  
Miško Šuvaković / 66

**Spektakl razlike**  
Jelena Novak / 78

**Putujući koncepti u humanistici: Vodič za pionire – Uvod**  
Mieke Bal / 79

**Šta je kulturna analiza? I čemu služi filozofija?**  
Josef Früchtli / 90

**„Radiš ono što moraš“: Odgovor Josefu Früchtlu**  
Mieke Bal / 95

# Gesa Ziemer Ostatija teorija, a ipak biti umetnost; istraživati sa (umesto o) izvođačkim umetnostima

Na akademijama umetnosti i u oblasti naučno-umetničkog istraživanja intenzivno se raspravlja o tome kako se danas povezuju umetnost i teorija. Centralno pitanje te debate je koje drugo razumevanje istraživanja proizilazi iz te povezanosti. Kako se ono može definisati? Da li se uopšte može definisati? Po pravilu se istražuje pomoću metoda, koje se zasnivaju na određenim teorijama. Koju ulogu igraju izvođačke umetnosti u oblasti naučno-umetničkog istraživanja? Govoreći iz jednog više naučnog ugla: kvantitativno (još uvek) malu, kvalitativno po mom viđenju u svakom slučaju veliku. Izvođačke umetnosti na zanimljiv način menjaju teoretsko i metodološko razumevanje nauke i istraživanja. Ovu kvalitativnu dobit opisujem na osnovu tri zapažanja: radi se, prvo, o tome šta je pitanje istraživanja, drugo, o ekonomsko kritičkim aspektima i, treće, o produktivnom nerazumevanju određenih fenomena, koje je nekad i važnije od razumevanja.

Kada izvođačke umetnosti uđu u istraživačke tokove, istraživačka mesta i metode, nauka mora da izradi sumnju o njihovom tekućem pojmu istraživanja. Naučno-istraživačke metode sistematizuju, istorizuju i kategorizuju. One su po pravilu više orientisane ka rezultatu, a manje ka procesu; baziraju se na činjenicama, a manje na pitanjima; one razlikuju umesto da ističu nemogućnost razlikovanja, konkretizuju distancirano umesto da se približe. Kada izvođačke umetnosti – a time pokret, telo ili prostor – intervenišu u istraživanje, gube se ove ovde slobodno predstavljene suprotnosti. Prividno sigurne metode funkcionišu još samo delimično ili čak više uopšte ne funkcionišu; stare (i često dobre) istraživačke metode se moraju revidirati, nove pronaći ili prilagoditi one koje već postoje. Cilj bi bio da se uspostavi krhko približavanje između umetnosti i nauke, i to tako da se jedna strana u potpunosti ne izgubi u drugoj. Refleksija sa (umesto o) performansom bi počela' tamo gde sa opisuje osetljiv i tvrdoglav odnos obe oblasti jedne prema drugoj.

Ukoliko se takvi postupci povezivanja oprobaju u svakodnevici umetničkog visokoškolskog obrazovanja, brzo se nameću kritička pitanja: Zašto bi za našu današnju produkciju znanja uopšte imalo smisla da se ojača takav tok? Da li obe strane ne slabe jedna drugu u tom povezivanju, tako da od njega ni jedna ne profitira? Ili, još radikalnije formulisano: Da li se discipline umet-

nosti i nauke time međusobno potiru?<sup>2</sup> Toj sumnji može se odupreti tezom da zajednička produkcija znanja očuvava razlike u obe oblasti, a da se ipak može dejstvovati zajednički. Stvaraju se paradoksi, u kojima umetnost ostaje umetnost a ipak jeste teorijska, dok teorija ostaje teorija a ipak jeste umetnička. Pre svega u umetničkim visokoškolskim ustanovama istraživanje je već dobro oprobano kao vrsta hibrida između umetnosti i nauke. Obe oblasti sastaju se u momentu refleksije i stvaraju krhko približavanje. Danas skoro niko neće poreći da pozorište, ples i performans, kao i mnoge druge umetničke discipline, predstavljaju samostalne istraživačke laboratorije. One proizvode znanje na jedan specifičan način, koji se odvija manje hermeneutički u smislu razumevanja i objašnjavanja, već se umesto toga više naglašava krhkost i povredljivost osiguranih pozicija.

Usmerimo sada promatranje nešto preciznije na pomenute tri tačke zapažanja, i to prvo na pitanje istraživanja. Umetničko istraživanje stvara pre ambivalenciju i višezačnost nego što proizvodi činjenice, statistiku i dijagrame. Umetničko istraživanje prvenstveno znači: postavljati pitanja, a ne odgovarati na pitanja. Mnogi umetnici i umetnice insistiraju na postavljanju pitanja i nisu zainteresovani da reše neki postojeći problem. To interesovanje za postavljanje dobrih pitanja približava umetnost istraživanju i obrnuto. Obe oblasti pokazuju u njihovoj medijskoj specifičnosti kompleksnost realnosti, umesto da realnost redukuju na meru, na kojoj svaki problem deluje kao rešiv. Postavljanjem pitanja manje se pojednostavljuje i time se može više videti.

Drugo, takvi pristupi se često odupiru ekonomskoj logici orijentisanoj na svrhu. Veza umetničkih i naučnih istraživačkih praksi, pre svega u odnosu na njihove pojedinačne postupke, je u najvećem delu istraživačkog sveta sve samo ne priznata. Naučnici žele po pravilu jasno definisane među i krajnje rezultate; jer oni danas više nego rade ikada zajedno sa privredom, za koju njihovi rezultati moraju da budu upotrebljivi. U mnogim oblastima je ta „saradnja“ toliko poodmakla da su partneri istraživanja, koji su u stvarnosti mušterije, ti koji u potpunosti određuju pitanja istraživanja, umesto samih istraživača. Iz rezultata istraživanja treba da nastanu proizvodi, koji se mogu prodati. Jedan uobičajeni eufemizam za to glasi „primenjeno istraživanje“, koje se, međutim, često ispostavlja kao usluga. Vrsta istraživanja za koju se ja ovde zalažem, i u kojoj umetnost i naročito izvođačke umetnosti igraju važnu ulogu, teško se može shvatiti takvom ekonomskom logikom. Ona zahteva jedno drugaćije razumevanje istraživanja, kome ovde želim da otvorim prostor za razmišljanje, a koje se može objasniti putem treće tačke zapažanja.

Treće, u umetničko-naučnom istraživanju radi se o povredljivom odnosu između teorije i prakse, a ne o njihovom potpunom prilagođavanju. Iz teorijske perspektive, moj predlog je da nam treba istraživanje sa (umesto o) umetnošću. Pitanje o „sa“ nije samo teorijsko, već i praktično pitanje koje se postavlja na osnovu određenih teoretskih okvirnih uslova. Poenta sa „sa“ leži u tome da to istraživanje, uključujući različite medije, proizvodi pre svega paradokse. A, paradoks se ne može prodati; o njemu se može samo razmišljati i putem njega predstaviti kompleksnost sveta oko nas. Precizno se često može provesti kada se ne radi samo sa (akademskim) jezikom, već se aktiviraju višestruki načini predstavljanja. Tada se, pored korišćenja pojmove, uspostavlja refleksija uz pomoć slika, tonova, različitih jezika itd, koja ometa prebrzu jezičku produkciju smisla prekidima, protivrečnostima i cenzurama. Slike deluju drugaćije od jezika, tonovi aktiviraju jedan drugi nivo opažanja nego telesni pokret. Često se pri tome istražuje sa slikama ili o slikama ili o telu sa telom itd. Putem govora mnogih slojava opažanja, to istraživanje ne uspostavlja jednoznačnost, već – kao i umetnost – svesno višezačnost. Prednost tog istraživanja je da nudi mogućnost refleksije, nasuprot „pogledu na nešto“ (*theoria*) zauzimanjem teorijske distance i sistematisacijom. U toj refleksiji se, za razliku od teorije (*theoria*), nalazi trenutak povratnosti, a time takođe i samorefleksije. Najveća moguća blizina umetnosti dozvoljava takvom istraživanju ne samo da sa distancom piše o drugim materijalima, već i da proširi sopstvene materijalne mogućnosti. Razlika između geneze nauke i istraživanja pomoću refleksije temelji se u mišljenju da postoje nepojmovne

I > Ova teza je detaljnije predstavljena u: Gesa Zimer, *Verletzbare Orte. Entwurf einer praktischen Ästhetik*, Berlin/Zürich, 2008.

2 > Na tu opasnost ukazuje, na primer, Gerhard Gamm, „Vom Wandel der Wissenschaft(en) und der Kunst“, u Dieter Mersch, Michaela Ott (ur), *Kunst und Wissenschaft*, München, 2007, str. 35-51.

# Nikola Janović **Strast** prema teoriji; Teorijska praksa između politike i estetike

forme refleksije, koje čine veliki deo našeg odnosa prema svetu i koje poseduju autonomni, nedostignuti – tj. objasnjeni status. Iz odbrane čulnog nasuprot racionalno shvatljivom projektu zlazi da se pokretanje mišljenja odvija paralelno ka umetnosti, dok pojmovi nastaju zajedno sa onim što umetnost stvara. U tom smislu, umetnost i istraživanje čine jedan prostor eha ili jedan odnos susedstva u kojem se susreću, povezuju svoja interesovanja, nešto kreiraju i onda se takođe ponovo rastaju. Snaga takvog istraživanja leži u ukazivanju na slaba mesta navodno sigurnih tački gledišta.

Scene su naročito prikladna mesta za takvo istraživanje. One su višeslojna istraživačka postavka, koja nudi mnoge mogućnosti za potrebe novih modusa proizvodnje znanja. Kada je nauka spremna da uspostavi blizinu umesto distance prema umetnosti i time promisli i svoje sopstvene uslove proizvodnje znanja, tada mogu nastati partnerstva koja puno obećavaju. Izvođačke umetnosti su najrelevantnije za istraživanje upravo tada kada nauku i njeno razumevanje teorije čine povredljivim, i kada obe stupaju na nesigurnu, ali produktivnu teritoriju ne-razumevanja.

prevod sa nemačkog: Emilia Mančić

Namera pisca ovog eseja je da dialektički postavi u odnos tri filozofske figure – Luisa Althussera, Jacquesa Rancière i Alaina Badioua, te da razmotriti njihov teorijski i filozofski odnos prema pitanjima o umetnosti – pitanjima o estetici – u doba kulture, tj. kulturnog kapitalizma.

## Figura I.

**Teza.** Luis Althusser je u 60im godinama 20. veka u polju filozofije izveo epistemični rez i program strukturalistične dokse povezao sa znanstvenim i političnim marksizmom. Althusser je svoj radikalni strukturalistični program najavio u delu *Pour Marx* (1965) i dovršio ga u sklopu svoje studijske grupe koja se je bavila strukturalističnim čitanjem Karl Marxovoga *Kapitala*. Taj fantom zapadnog marksizma nazvan je *strukturalistični-marksizam* kome danas postmarksistička filozofija, barem ona koja je izašla iz strukturalizma, duguje jednu konkretnu epistemologiju. Upravo ta epistemologija, koja je na epistemičnoj ravni označavala Althusserov krug, bila je bitna kako za razumevanje tadašnjega statusa umetnosti, praktične ideologije društvene totalnosti, tako i za razumevanje same mogućnosti postojanja „marksističke estetike“. Iako Althusser nikada nije razvijao filozofiju umetnosti, niti se je bavio sa estetikom – po tom pitanju je mišljenju umetnosti i estetike bio najbliži Pierre Macherey<sup>1</sup> – njegova epistemologija je (nad)određivala samo mesto umetnosti u društvenoj strukturi i njenu funkciju. Kako bismo najbolje odredili mesto umetnosti u Althusserovoj totalnoj Teoriji potrebno je uspostaviti (za nas) tri njenajznačajnija momenta: 1. metodu simptomatskog čitanja tekstova, 2. određenje umetnosti kao praktične ideologije, i 3. izgradnju Teorije – filozofije kao posebne teorijske prakse, tj. klasne borbe u praksi.

Althusser je metod simptomatskog čitanja razvio homologno Lacanovoju strukturi Freudovog diskursa Analitičara koja se bazira na immanentnom čitanju analizantovog „simptoma“.<sup>2</sup> Metodološki gledano, to je „stara metoda“, kojom je Karl Marx čitao simptome teksta Adama Smitha, koji su izlazeći iz rubova dela nagovještavali da manifestna označiteljska ravan zastire neku dublju nemanifestiranu, skrivenu, potlačenu, ne do kraja izrečenu Istину. Da bismo došli do tog još ne pokazanog bistva teksta, kojeg skriva njegova označiteljska manifestnost, da bismo napravi jednu nevidljivu problematiku, koju nagovještava insistiranje simptoma (simptom) vidljivom, Althusser je zahtevao drugo čitanje teksta. To drugo čitanje teksta nije dru-

1 > Luis Althusser, Étienne Balibar, Michel Pêcheux, Pierre Macherey, *Ideologija in estetski učinek*, Skušek-Močnik Zoja (ur), Cankarjeva založba, Ljubljana, 1980.

2 > Jacques Lacan, *Štiri temeljni koncepti psihanalize*, Analecta, Ljubljana, 1996.

ga scena, nije tumačenje teksta drugim tekstom, već ravan imanencije koja zahteva čitanje teksta njim samim, tj. aplikaciju njegovih kategorija, elemenata i koncepta na njega samoga. Prema lakanovskoj diskursivnoj analizi takvo čitanje može da izvede na ravan simbolnog, vidljivog, izgovorljivog, manifestnog, ono neizrečeno a nesvesno mišljeno. Drugim rečima, analiza iznosi na videlo ideolesko i to putem teorijskog uvida koji uzima u obzir egzistenciju imaginarnog. Producija nove označiteljske vrednosti koja proizlazi iz njenog imaginarnog, te rešavanje problema uloge simptoma ne predstavlja samo novu simbolnu vrednost (značenje dela, teksta), odnosno označiteljsku artikulaciju nekog dela, već se njome proizvodi odgovor na pitanje koje u prvočitnom diskursu uopšte nije bilo postavljeno. Tek retroaktivno, kad je proizveden odgovor u drugom redu čitanja, u drugom diskursu, evidentno nastupa pitanje, na osnovu kojega se u punoj vidljivosti uspostavlja proizvedena razlika. Proizvedena razlika, koja je nastupila između vidljivoga (diskurs 1) i nevidljivog (diskurs 2), je unutrašnja razlika samoga dela, tj. njegova strukturalna razlika. Ona je takoreći moguća jedino pod uslovom promene diskursa (konteksta), što znači da sama analiza dela – simptomsko čitanje dela – ne proizvodi samo nove označitelje dela, nego i menja kontekst dela. Vice versa, u novom kontekstu, koji je moguć s novom terminologijom i konceptualizacijom, delo dobija novo značenje i omogućava mu se da progovori na drugi način. Omogućava mu se da izrazi svoje nemanifestno koje se javlja kao simptom manifestnoga; omogućava da progovori ono potlačeno, nesvesno samoga dela, da se manifestira kao unutrašnja, skrivena ideoleska Istina. Otuda je jasno da je samo delo kao objekt analize, tj. diskursivnog spoznavanja, kojega treba misliti istorično kao već doživljeni odnos, diskontinuirano i de-centralizovano. To znači da je njegovo doživljavanje, njegova potrošnja, njegova analiza, kao potraga za smislim delu (bistom, Istom) postavljena u odnos sa imaginarno-ideoleskim (fantazmatskim), koje istovremeno dozvoljava samo partikularnu spoznaju istine i zastire, te odgovlači njegovu totalnu spoznaju (teorijsko, odnosno diskursivno gledano) *ad infinitum*.

Na osnovu rečenoga možemo zaključiti da je Althusserov metod simptomatskog čitanja teksta epistemični pokušaj da se spektar spoznanja, koje u nekom ideoleskom smislu već postoje u samom delu, proizvedu u konkretnoj praksi filozofsko-teorijskoga mišljjenja. Upravo to je i razlog zbog kojega je Althusserov metod, iako nije neposredno namenjen čitanju umetničkih tekstova privlačan i u neku ruku nužan za analizu umetnosti. Zbog svoje diskursivne (psiho) analitične strukture koja pojedinačno umetničko delo postavlja na mesto analizanta i analizira ga pomoću njemu imanentnih kategorija, te uvek proizvodi događaj jedne druge Istine. Iako ta Istina saznanja nastaje u relaciji s imaginarnim, tj. ideoleskom umetničkom strukturu delu, zbog čega sama Istina umetničkog dela ima status (fantazmatske) fikcije, ona je neotuđivo vezana za materijalnu osnovu diskursa. Prema Lacanovoj teoriji diskursa, na koju se naslanja i Michel Pêcheux pri reartikulaciji Althusserove epistemologije u teoriju diskursa<sup>3</sup>, materijalna osnova diskursa je utemeljena na strukturi polja Gospodara, koje jeste paradigma društvenih odnosa i ne-odnosa, tj. društvenih ekonomija, preko kojih društvo u sebe uključuje i obrađuje bilo koji artefakt koji nastupa kao element označavanja. Upravo u tom sklopu teorije diskursa, koja je nastala 1969. godine kao pod naslovom *L'envers de la psychanalyse*, Lacan u svom čitanju na »neuspeli način« susreće političnu ekonomiju Karl Marx-a.<sup>4</sup> Ono što nas konkretno zanima se već samo nagoveštava: materijalnu osnovu diskursa treba misliti preko Althusserove interpretacije Marxove teze o ekonomskoj nadodređenosti društvene celine u poslednjoj instanci, koja se vezuje za ključni mehanizam kapitalistične ekonomije: *robni fetišizam*.<sup>5</sup> Pri tom treba napomenuti da je robni fetišizam koncipiran u teoriji Fredrica Jamesona kao mehanizam koji je podveo umetnost pod logiku Kapitala, te je postavio na ravan kulturne robe među drugim kulturnim robama.<sup>6</sup> U tom smislu treba misliti umetnost, kao i samo umetničko delo, kao fikciju, određenu autonomističku ili auratičnu lažnost, koja je u poslednjoj instanci nadodređena (materijalnom) kapitalističkom logikom kulture: ako je umetnost kao histerični

medij, koji subverzira Istinu svoga Gospodara, nadodređena njegovom ekonomijom u zadnjoj instanci, onda je njena proizvedena umetnička istina o Gospodaru, već sama po sebi lažna (fikcija). Toj umetničkoj produkciji, koja proizvodi određeni ideoleski efekat (interpelacija subjekta), Althusser bi pripisao uzdržavanje i reprodukciju vladajuće fikcije.

Pojave fikcije, ideologije, utopije, umetnosti itd. u Althusserovoj filozofiji nikako nije potrebno misliti samo kao nad-determinirane u poslednjoj instanci (ekonomija, Kapital), iako je ona u današnje vreme odlučujuća. Pojam umetnost je u društvenoj totaliteti IA (ideoleski aparat), kako ga je mislio Althusser, iako stvar »društvene svesti«, koja je u dijalektičkom odnosu sa nadodređujućom instancom. Na konkretnom primeru pojma umetnosti, umetničkog dela i umetničke produkcije, to znači da je umetnost ideologija čiju praktičnu formu pokušava u totalnosti nadodrediti prevladajuća instanca. U Adornovoj koncepciji bi takvo Kapitalističko i strukturno-formalno, tj. fetišističko nadodređenje *umetnosti* značilo nagoveštaj njenog kraja.<sup>7</sup> Posve drukčije je u lakanovsko-altiserovskoj koncepciji umetnosti: nemoguće je u totalnosti obuhvatiti instituciju umetnosti, jer svako nadodređivanje proizvodi svoj nepodredljivi ostatak (objekt malo a). Proizvedeni ostatak se mora po Althusseru svesno afirmisati, deklarisati i manifestovati kao otvorena, reflektivna i praktička dikurzivna umetnost koja omogućava subjektima da se aktivno upisuju u nju u događajima klasne borbe. To znači da se mora proizvesti *emancipatorski estetski efekat* – ideoleski efekat koji će biti sposoban da mobilise mnoštvo individualiziranih subjekata.

Kad govorimo o estetskom efektu umetnosti postavljamo umetnost u *područje praktičnih ideologija* koje po Althusseru imaju za cilj ne samo reprezentirati svet, nego i stvoriti uslove za praktičnu mobilizaciju (interpelaciju) subjekta. Nije potrebno raspravljati o umetničkoj avant-gardi i masovnoj kulturnoj industriji te njihovim partikularnim istorijama jer je upravo na tim područjima evidentna pozicija koju je zauzeo Althusser kad je teorizirao o problemu praktičke i teorijske ideologije kao ključnog mehanizma umetničke produkcije. Za njega je umetnička produkcija bila društvena ideoleska produkcija (kreativnost) koja deplasira čistu subjektivističku izražajnost, što je značilo da se u umetničkoj praksi proizvodi razlika između umetnosti (istorijsko-društvena formacija) i ideologije (nesvesno delovanje). Zato je Althusser praksi umetnosti pripisao poseban status spoznajne produkcije (ne reprezentacije), koji preuzima oblik *preobražaja društvene realnosti*, što je i karakteristika svih drugih društvenih, tj. ideoleskih praksi (*praksa koja se ne zna = ideologija*). Istovremeno to znači da umetnička praksa kao prvočitna materija, delo i proizvod nije mogla u Althusserovoj teoriji da probije horizont ideologije. Ona je, kako je to ispostavio Pierre Macherey, ostala u horizontu praktične ideologije sa privilegiranim sposobnošću da prešije ideologiju (fiksira u diskursu) i napravi je transparentnom (vidljivom).<sup>8</sup>

Odnos između ideologije i umetnosti se u tome prešivu (*désuturation*), mogućnosti fiksacije (dekodiranja) ideologije u umetničkom diskursu, približava znanstvenoj praksi – tj. filozofiji kao teorijskoj praksi mišljjenja, koja je po Althusseru jedina u mogućnosti da konkretno preobradi ideologiju putem njenog (praktično) teretskog saznanja u objekt saznanja (# realni objekt).<sup>9</sup> Teorijsko saznanje zato nastupa kao utočište njegove Teorije, što znači da je teorija (filozofija) kao teorijska praksa mišljena odlučujuća praksa koja uspostavlja i verificira kriterije mnoštva svih diskurzivnih praksi. U tom kontekstu se javlja mišljenje, kao oblik teorijske prakse, koji prvočitnu materiju, tekst, umetničko delo sa imanentnim sredstvima produkcije u datim društveno-istorijskim odnosima simptomatski čita i na osnovu toga proizvodi određenu spoznaju. Suprotno je praktičkoj ideologiji, npr. umetnosti koja na neki način deluje u horizontu spoznaje, s tim što je njena prava funkcija usredsređena na menjanje, tj. preoblikovanje „realnog objekta“, a ne samo na njegovu estetsku spoznajnu reprezentaciju. Zato je potrebno naglasiti da je Althusserova koncepcija Teorije – teorijske prakse kao spoznaje, tj. teorije na delu, konceptualizirana kao teorija koja ima (dialektičnu, svesnu) refleksiju o svom praktičnom delovanju. Teoricističko jedinstvo „teorije i prakse“ je onaj idealni momenat koji

3 > Michel Pêcheux, *Language, Semantics, and Ideology*, Macmillan Press, London, 1975/1983.

4 > Jacques Lacan, »Narobna stran psihoanalize«, u *Razpol 13, Problemi 6-8 / letnik XLI*, Ljubljana, 9-111, 1970/2003.

5 > Luis Althusser, Étienne Balibar, *Kako čitati Kapital*, Izvori i tokovi, Zagreb, 1965/1975.

6 > Fredric Jameson, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, New York, 1992.

7 > T.W. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1978.

8 > Ibid. Luis Althusser, Étienne Balibar, Michel Pêcheux, Pierre Macherey (1980).

9 > Slavoj Žižek, *Hegel in označevalec*, DDU Univerzum, Ljubljana, 1980.

je Althusseru poslužio u samokritici, pa je koncipirao i samu filozofiju kao teoriju teorijske prakse, kojom je jasno zacrtao putanju strukturalne-marksističke filozofije<sup>10</sup>. Filozofiju kao diskursivno mišljenje društvene totalnosti, tj. Teoriju artikulirao je kao praksu klasne borbe u teoriji (cilj), čime je filozofiju prešao sa marksističkom politikom. Teorijska praksa je tako unutar Teorije (filozofije) dobila mesto mišljenja i osmišljavanja (teoricizam) klasne borbe za društvene promene jednodimenzionalne totalnosti. To znači da je tako prešivena politikom, filozofija postala praksa politične intervencije koja će dovesti do željene emancipacije (proleterijata).

**Figura 2.**

**Kritička antiteza.** Majska revolucija iz 1968, koja je nazivana *kulturnom ili kritičkom revolucijom* subjekta, imala je višestruke efekte. Neposredno je uticala na simboličko dovršavanje pozicija, likova, hipoteza i paradigmi strukturalističke dokse i programa. Posle dovršenja strukturalizma nastupa razdoblje poststrukturalizma i postmodernizma: „anything goes“<sup>11</sup>. Sa poststrukturalizmom i postmodernizmom došlo je do kolapsa jednodimenzionalno organizovane rigidne masovne fordističke proizvodnje društva. Nastala je fleksibilna industrija i akumulacija, monadni individualizam, decentralizovano društvo mreža (*network society*), informacija i virtualnog kapitala<sup>12</sup>. Sa lakanovske pozicije došlo je do strukturalne promene, tj. došlo je do proizvodnje uslova za prelazak iz diskursa Gospodara u diskurs Univerziteta<sup>13</sup>, što odgovara fukoovskom i agambenovskom diskursu biopolitike<sup>14</sup>. Smanjivanjem distance između visoke i popularne kulture došlo je do smenjivanja modernističke (polu)autonomije umetnosti postmodernističkim heteronomnim konceptom umetnosti u doba kulturalnog kapitalizma<sup>15</sup> itd. Navedene promene, na koje je uticala kulturno-kritička revolucija 1968, samo su deo strukturalnih preobražaja koji su uticali na preobrazbe određujuće instance kapitalističkog društva i njenih nadgradnji. Kulturnu kritiku, koja se 1968. godine suprostavila (strukturalnom i ideološkom) nasilju kapitalističkog društva, u narednim godinama dočekao je novi duh kapitalizma. Luc Boltanski i Eve Chiapello su taj novi duh kapitalizma posle 1968. predočili društvenom kritikom (kritikom eksploracije) i umetničom kritikom (kritikom otuđenja).<sup>16</sup>

Ako postavimo tezu da je kritiku kapitalističkog društva razvio kasni Marx i posle njega Althusser sa svojim teoricizmom i antihumanizmom, tj. anti-filozofijom, onda moramo umetničku tj. estetsku kritiku, koja postaje sve značajnija posle 1968, razumeti na horizontu otuđenja modernističke poluautonomije umetnosti koja se odigrava u svetu kulturalnog kapitalizma i sve-estetizacije (kraj umetnosti, kraj teorije umetnosti), kao mesta otuđenja (estetizacije) individuma (estetske monade<sup>17</sup>) od političkog društva (kraj politike). Upravo na tom mestu, između politike i estetike, na ostavštini mladoga Marxa (teorija otuđenja), nastupa – kao antipod svome učitelju Althusseru i njegovoj totalnoj Teoriji – na osnovu svoje demokratične teorijske prakse (#Teorije), njegov nekadašnji učenik i saradnik Jacques Rancière.<sup>18</sup> Rancière je

10 > Luis Althusser, *Essays in Self-Criticism*, NLB, London, 1976.

11 > Jean-Claude Milner, *Strukturalizem. Liki i paradigma*, Knjižna zbirka Krt, Ljubljana, 2002/2003.

12 > Brian Holmes, *The Flexible Personality/The Revenge of the Concept*, Brian Holmes, Založba/\*cf, Ljubljana, 2005.

13 > Jacques Lacan je na antistrukturalistično raspoloženje odgovorio kružnom teorijom diskursa. Ibid. Lacan (1970/2003)

14 > Michel Foucault je napustio teoriju diskursa i razvio teoriju dispozitiva, mikrodelovanja i mikrofizike. Vid. Michel Foucault, *Vednost-oblasc-subjekt*, Dolar Mladen (ur), Knjižna zbirka Krt, Ljubljana, 1991.

15 > Ibid. Jameson (1992).

16 > Luc Boltanski i Eve Chiapello, *The new spirit of capitalism*, Verso, New York, 2005.

17 > Robert Kurz, *Die Welt als Wille und Design. Postmoderne, Lifestyle-Linie und die Ästhetisierung der Krise*, Verlag, Berlin, 1999.

18 > Rancière je jasno deklarirao svoje distanciranje od Althusserovog filozofskog primata posle 1968. kritikom njegovog praktično-teorijskog položaja i njegove nedemokratične epistemologije (antihumanizam, objektivizam) koja je istekla i u politički deficit (teorijska praksa u događajima), što je navelo Rancière da se približi Foucaultovom arheološkoj metodi i istraživanju historičnih teorijsko-praktičnih odnosa između radničkih pokreta i intelektualaca. To je posledično značilo i otklon od (lakanovskog) strukturalizma. Vid. Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster*,

u otklonu od Althusserove marksističko-strukturalne Teorije, ali ipak na neki način u odnosu sa altiserovskom teorijskom praksom, ne sa dijalektičnim metodom već sa metodičnim tj. praktičnim teoretskim materijalizmom, realizirao spektakularno filozofska mišljenje kraja politike i umetnosti. Mišljenje kraja politike i umetnosti u doba biopolitike u svojoj međugri tvore estetsku heteronomiju.<sup>19</sup> Ono što nas zanima je upravo taj odnos između umetnosti i politike u njihovom dvojnom odnosu prema estetici u doba kulturalnog kapitalizma i nemogućnosti politike: 1. Rancièreova artikulacija teorije umetnosti i same umetnosti i 2. Rancièreova artikulacija teorije politike i mogućnosti politike (emancipacije).

Za Rancièreovo teoretsko mišljenje je značajan „dvostuki okretaj“. Njegovo mišljenje umetnosti kao i politike vezano za estetiku, koja igra značajnu ulogu drugoj polovini 20. veka, nije samo u povezivanju pomenuta dva diskursa, već i kao određeni režim – politike estetike – u društvenoj totalnosti<sup>20</sup>. U toj perspektivi treba imati na umu da je samo društvo ono što je otuđeno i kao takvo, umesto da je politizirano, u svojoj krajnosti je estetizirano. Iz te perspektive, nje-govo razmišljanje o estetici u odnosu sa umetnošću potrebno je, prvo, sagledati istoričnim teleološkim sistemom umetničke produkcije *realizam-modernizam-postmodernizam*. Iako ovaj istorični model deskriptivno postavlja umetničku produkciju i sama dela u razdoblju, Rancière ga vidi kao teorijski neadekvatan, jer ne omogućava da se analitički sagleda događanje u diskursu umetnosti i estetičkoj percepciji umetnosti. Neadekvatni sistem *realizam-modernizam-postmodernizam* samo (idejno) reflektuje stadijume umetnosti u odnosu prema teleologiji kapitalističkog sistema. Međutim, u Rancièreovom mišljenju postoje tri neteleološke, ali ipak istorične forme koje su definisane estetskom percepcijom: etika-reprezentacija-estetika.

Estetska percepcija, režim percepcije ili estetska revolucija, je onaj teorijski *topos* sa kojega Rancière sagledava tri istorična neteleološka diskursa savremene umetnosti.<sup>21</sup> *Etika (ethos)*, koja na ravni estetske percepcije uslovno pokriva razdoblje realizma, označava Platonov režim u kome umetnost (kao zanat) kao takva nije imala autonomiju. Bila je mišljena kao *mimetični imago*, i zbog toga podređena ispitivanju istine i etičnosti subjekta i skupnosti. *Reprezentacija* kao umetnički režim imitacije (*simulacrum*) ne označava kompleksnost diskursa modernizma. Upravo suprotno. Ona nagoveštava da zbog imitativne tehnične i mehanične produkcije umetnost u ovom stadiju nije više kriterij istine i zato ne služi društvu kao *ethos*. *Reprezentacija* nagoveštava modernističku estetiku – režim estetike s kojim se unutar diskursa modernizma oblikuje čitav poluautonomi sistem umetničkih i teorijskih hijerarhija, koji je već sa svojom praktičnom ideologijom izveo rez sa prikazivanjem. Iz političkog *toposa*, uslovno rečeno, režim modernizma omogućio je buržoasku semantizaciju umetnika i umetnosti po-delivši im individualnost i umetničku autonomiju, a distancirajući ih od i nad društvenih klasa. Kompleksnost modernizma se prema Rancièreu upravo izkazuje kroz njegovu unutrašnju distinkciju od postmodernizma. Ako je modernizmu pripisana umetnička poluautonomija i anti-reprezentacionalizam, onda o postmodernizmu u umetnosti treba govoriti kao o heteronomiji. Heteronomija znači raspad autonomije i singulanosti diskursa umetnosti, što bismo mogli protumačiti u terminologiji Fredrica Jamesona kao imploziju umetnosti po (globalno) društvenom.<sup>22</sup> Odtuda proizilazi sve-estetizacija društvenog života, koja se u krajnjoj instanci svodi na *politiku estetike* ili ono što se danas može nazvati estetskom *iluzijom*: umetnost života (subjekta), estetiziranje sveta, (deborovskog) društva simulakra i spektakla te politike kao estetike. Na umetničkom pijedestalu postmoderna umetnost nesporno od 60ih godina (ne brojeći tu i staru avangardu) u svojoj reproduktivnoj ideologiji, kao što ju je prediočio Walter

Standford University Press, Standford, 1991.

19 > Jacques Rancière, *Nerazumevanje*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 1995/2005.

20 > Treba pomenuti Foucaulta i njegov poziv na promenu života u umetničko delo. Vid. Michel Foucault, *Hermeneutika subjekta. Predavanja na Kolež de Fransu iz 1981-1982. godine*, Svetovi, Novi Sad, 2001/2003. Upravo taj Foucaultov poziv dizajniranja života je ubrzo postao predmet filozofske kao i estetske kritike. Vid. Jean Baudrillard, *Forget Foucault*, Semiotext(e), Los Angeles, 1977/2007; Thomas Frank, *The Conquest of Cool*, University of Chicago Press, Chicago, 1997.

21 > Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, New York, 2006.

22 > Ibid. Jameson (1992).

Benjamin<sup>23</sup>, izdaje ideologiju modernizma pokazujući na njen paradoks: da je režim modernizma u njegovoj totalnosti dogmatična stvar fiktivne distinkcije umetnosti i politike. Rancière upravo to neuspelo razdvajanje umetnosti i politike, koje se proteže i u postmodernom dobu, naziva estetski modus umetnosti.

Estetski modus umetnosti<sup>24</sup> se konceptualno odnosi na vreme sadašnjosti, u kome umetnost biva „form of life“, u heteronomnoj povezanosti sa mnoštvom paradigmi, teorija, produkcija, posrednika – na šta nas upozorava Miško Šuvaković<sup>25</sup> – što je u zadnjoj deceniji 20. veka označavalo i političku bezinteresnost većeg dela postmoderne umetnosti. Ali ta heteronomija za Rancièrea nikako ne označava kraj umetnosti ili kraj teorije umetnosti modernizma te njihovo implodiranje po društvu u formi fetišizirane kulture. Ne znači ni kraj političkoga angažmana, niti da je estetizacija života i sveta u svojoj biti posve negativna. Njegova politika estetike je u skladu sa esteskim recepcijanskim toposom – metapolitikom, tj. onom metodičnom paradigmom savremene post-marksističke (kulturne) estetike, koja autonomiju umetnosti ne postavlja u diskurs umetnosti, već u samoga receptora (*spectator*) i njegovo *partage du sensibile umetnosti*.<sup>26</sup> Takvo koncipiranje autonomije umetnosti omogućava izvođenje esteskog iskustva na beskrajni spektar njegovih heterogenosti koje mu omogućavaju autonomnu produkciiju doživljavanja. To znači da je sam objekt (subjektive, receptorove) prakse iskustva (gledanja, razmišljanja, interpretiranja itd.) upravo „estetika“ određene „umetnosti“, ili pak „politika“ te umetnosti. Drugim rečima: gledanje je mišljeno kao angažovana praksa vezana za topос, koja omogućava proizvodnju estetike/politike značenja. Menjanjem toposa, menjanjem praksi gledanja, omogućava se redistribucija prostora umetnosti, rekonfiguracija umetnosti kao političkog pitanja i njen izjavljivanje kao političkog angažmana. U tom pogledu od same umetnosti nije zahtevano da u svojoj formi i bistvu bude revolucionarna ili aganžovana, već je angažman estetske, tj. političke emancipacije postavljen u aktivnog *spectatora*.

Na području teorije politike u knjizi *La mésentente* (1995) Rancière ne traži dopunu za sadašnju *formu demokracije* (metapolitika), što je homologno njegovom delanju na području teorije umetnosti, u kojoj insistira na diskursu modernizma. Kao i u slučaju umetnosti, na području politike on govori o estetici, estetici politike. Izlazeći iz Platonove konstitucije demokratije (arhipolitika), Rancière misli demokratiju kao polje društvenog govora i mogućnosti izjavljivanja subjekta, u koga je implicitno postavljen sam univerzalni kriterij demokratije koji omogućava egzistiranje političnog subjekta. Problematika na koju upozorava Rancière nije ona koja nastupa kao univerzalno vidljiva, nego ona koja je radi univerzalnog potlačena, tj. partikularizirana na ravan nevidljivoga – na agambenovsko „homo sacer“, na lakanovsko Realno subjekta koji je isključen iz demokratije govora (nemogućnost izjavljivanja političnog subjekta). Nedvosmisleno nas igra vidljiv i nevidljiv upozorava na prisutnost Althusserove sptomatske metodičke u Rancièreovom drugom redu čitanja teksta demokracije, kao modusa mišljenja i delovanja te politične forme. Politika demokracije u smislu igre vidljivo-nevidljivo postaje estetika koja nastupa sa suspenzom „prave“ politike. Estetika politike znači estetizaciju onog mesta koje je u sistemu demokratije trenutno u suspenzu, tj. svedeno na usklađivanje političkih interesa.<sup>27</sup>

Efekat takve estetike politike, koja nevidljivom subjektu svedenom na ravan realnog ne pruža mogućnost da se preko jezika i gorovne situacije konstitura kao politični subjekt, stvara *krivicu* (koncept krivice). Paradoks te situacije je nerazumevanje subjekta koji pokušava da se politično izjavi, pri čemu *nerazumevanje* nije problem semantičkog koda, već estetski problem interlokucije o tome „što znači govoriti“. Problematika koju načinje Rancière karakteriše spor koji se javlja između demokratske društvenosti (vidljivo) i „homo sacera“ (nevidljivo)

oko one tačke interlokucije koja se svodi na prepoznavanje i priznavanje „homo sacera“ od strane demokratske društvenosti. Na osnovu takvoga izlaganja nužno je protumačiti da iz tog estetskog manevra stoji *aksiom jednakosti* (univerzalizam) koji reprezentuje demokratiju, a kao takav nagoveštava postojanje partikularne tačke izuzetka – *nejednakosti*, koja u krajnjoj instanci omogućava konstituciju univerzuma demokratije. Otuda sumnja u sposobnost politike demokratije, koja je po svojoj biti estetska, da zamaskira (estetizira) taj realni rascep između vidljivog i nevidljivog. Homologno tome, u demokratiji u vreme (bio)političke konstitucije društva deluju dve logike: *logika policije* i *logika prava*, koje regulišu taj rascep (parapolitika). Oviše bi bilo upozoravati na paradigmu od Foucaulta do Agambena<sup>28</sup> koju Rancière *suptilno* dopunjava filozofskom raspravom o politici i tehnicu demokratskog vladanja: *distribucija reda tela i brojanje tela društvenosti*. Recimo samo da su to dve logike koje u današnje vreme sprovođe politiku demokracije i uopšte konstituiraju polje skupnog govora, polje u kome se javlja politična skupnost kao takva.

Rancièreov filozofski, tj. praktično teoretski pogled na politiku je postavljen suprotno od Althusserovog. Pošto je Althusser prešio filozofiju politikom i napravio je „vrstom klasne borbe“, Rancière taj spoj „političke filozofije“ vidi kao *paradoks* koji označava *skandal politike*. U tom smislu Rancière „rešava filozofiju“ kao teorijsko mišljenje odvajajući je od politike kao estetske iskrivljenoosti o pitanju jednakosti i slobode. Pošto filozofija u odnosu na pitanje politike demokratije, npr. o jednakosti/nejednakosti, slobodi/neslobodi itd, uvek dolazi naknadno, jasno je da krivica koju proizvodi politika postaje nepolitički uslov politike, a politička filozofija nastupa kao ona koja estetski maskira nastalu krivicu delu skupnosti (*demos*). To znači da je prva koja stvara krivicu politika sama, što će je dovesti do nestanka (usklađivanje interesa). Drugim rečima, ako je demokratska politika od Platona, Aristotela do Marxa<sup>29</sup> stvar načina brojanja delova društva (aritmetika), a brojanje je uvek „zabrojavanje“, skandal politike ne može biti ništa drugo do proizvodnja (abjekcija) dela društva koji ostaje bez (političkog) dela (izbrisani, otuđeni, homo sacer). Upravo takvo brojanje pokazuje da je politika u razlici (nejednakosti) u demokratiji oduvek već tu, odnosno da je upravo ta *razlika* deo društvenosti bez svoga udela kojima se pravi krivica, prvi uslov za njihovu (novu) političnu subjektivizaciju, manifestaciju i demonstraciju (borba za prava, pravednost).<sup>30</sup> Filozofija pokušava da promisli razliku (krivicu) koju proizvodi demokratija analizom tri modusa politike koji deluju po analogiji sa trodelenim istoričnim modelom (teorije) umetnosti: *arhipolitika* (Platon)-*parapolitika* (Aristotel)-*metapolitika* (Marx). Tri klasične figure koje Rancière (analitičar) upotrebljava za prikaz političnoga diskursa aludiraju na lakanovsku teoriju diskursa u kojoj nastupaju figure *Gospodara-Univerziteta-histerika*.<sup>31</sup> Diskurs Gospodara je homologan sa arhipolitikom, koja predstavlja stvar politike i etike, što znači da je politika kao takva ukinuta u „filozofiji“ Gospodara, koja onemogućava proizvodnju dela društva bez udela (razlike). Diskurs Univerziteta odgovara parapoliticu, koja svoju vladavinu utemeljuje u ekspertizi i tehnicu, s kojom usklađuje pojavu razlike u društvenosti i, time, i politički konflikt, čime politiku približava logici policije. Diskurs histerika potom odgovara metapoliticu, onom stadiju estetiziranja postojanja politike u kome svaki subjekt skriva ne-istinu o postojanju jednakosti, slobode itd. u političnom režimu politike (biopolitika).

### Figura 3.

**Nedovršenost sinteze.** Alain Badiou je svoju filozofiju – a veliki deo njegove teoretske prakse proizilazi iz filozofije Althussera i psihoanalize Lacana – postavio na temelju (epistemologiji) mišljenja biti (događaja subjekta).<sup>32</sup> Štaviše, mogli bismo reći da je Badiou onaj filozof koji, nasuprot Rancièreu, još uvek insistira na lakanovsko-altiserovskoj poziciji radikalne nedovr-

23 > Walter Benjamin, *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1977/1998.

24 > Jacques Rancière, „The Aesthetics Revolution and Its Outcomes“, *New Left Review* 14, 2002, str. 133-151.

25 > Miško Šuvaković, *Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, Trans, Novi Sad, 2007.

26 > Recepčionska estetika je takođe treća metodična paradigmata preko koje estetska levica artikuliše »slobodu delovanja« u svojoj konzumerskoj poziciji, da bi transcendirala determinacijski fetišizirani kod prve paradigmne proizvodnje teksta i nadodređenost samoga dela kao druge metodične paradigmne.

27 > Jacques Rancière, *Hated of Democracy*, Verso, London – New York, 2006.

28 > Michel Foucault, *Treba braniti društvo. Predavanja na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1976/1998; Giorgio Agamben, *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, 1998.

29 > Ibid. Ranciere (1995/2005).

30 > Antonio Negri, Michael Hardt, *Empire*, Cambridge, Massachusetts – Harvard University Press, 2000.

31 > Ibid. Lacan (1970/2003).

32 > Alain Badiou, *Being and Event*, Continuum, New York, 2005.

šenosti, tj. na poziciji reartikulacije određenih marksističkih i psihanalitičkih propozicija, suprostavljajući se mišljenju „kraja“ filozofije. Iako on filozofiju radikalno razlikuje od znanosti, kao i od umetnosti i politike, kojima dodaje još i ljubav, u toj konstelaciji razlike badioujevska filozofija se povezuje sa navedenim modusima politike-umetnosti-ljubavi i sa njima na ravni imanencije tvori uslove za mišljenje sadašnjosti.<sup>33</sup> Pošto se u ovom tekstu ne usredsređujemo na pojmove ljubavi i znanosti, već samo na diskurs politike i umetnosti, pogledajmo kako njegova filozofija, vrsta teorijskog mišljenja, misli temelje mnoštva (multitude, ontologija) i njeno događanje (Istina, metafizika) kao: 1. događanje umetnosti 20. veka i 2. događanje politike 20. veka.

Događanje umetnosti prošlog stoljeća je Badiou predocio u knjižici sa sptomatskim nazivom *Le Siècle* (2005). Ne možemo reći da je to sistemsko čitanje diskursa umetnosti 20. veka, niti da je hronološko ređanje događaja umetnosti. Ne ide ni ka teoriji umetnosti, što znači da ni u kom pogledu ne postavljamo Badiouovo razmišljanje o umetnosti u kontradikciju sa Rancièreovom teorijom. Ne ide niti ka reartikulaciji Althusserovih strukturalnih propozicija o nadodređenosti umetnosti u zadnjoj instanci. Lakanovskim jezikom bismo rekli da ide ka sptomalnom čitanju onih događaja na području umetnosti 20. veka koji su na svoj spektakularni, tj. manifestni estetski način označili (upisali se) u Istoriju klasne borbe. Zato Badiouova metodičnost na neki način sintetiše ali i dekonstruiše Althusserovu metodu čitanja uspostavljajući umetnost kao ono mesto koje je progovorilo kao krajnje subjektivni događaj, izbijajući na rubovima objektivne Istorije kao Realno (Istina). Logika tog čitanja, čitanja kao puta ka istini, je strast prema teorijskom razmišljanju o subjektivnostima (zlu, nasilju, barbarstvu, nacizmu, holokaustu, demokraciji, krivici itd.) 20. veka s ciljem da se proveri da li je sama sintagma 20. veka, koja se daje u i kroz umetnost uopšte partitetna za filozofsku misao.

Ako su 20. veku imanentni umetnički tekstovi i dela, onda on ide za vidljivim i nevidljivim dokumentima, svedočanstvima koja govore o ontologiji tega veka postavljajući pitanje „šta je život?“ Pre svega, to je metafora koja se poziva na Nietzscheovog (nad)čoveka i volju za moć, doći uči se očiglednog historicizma modernosti i njegove manifestne teleologije, koja se posle 1968. godine počinje pojavljivati u stanju simulakruma postmodernog društva<sup>34</sup>, odnosno u rasplinutom stanju umetnosti<sup>35</sup>, svodeći društvo militantnog humanizma na ravan mnoštva atomiziranih individuuma<sup>36</sup>. Da li je ta teleologija 20. veka ispunjenje idealnih ciljeva 19. veka preko istorije zla i ratova? Odgovor se pokazuje u *strasti za Realnim*, realnim kao lakanovskim malim a, koje se manifestuje umetnošću u doba terorizma kao varvarstvo supermoderne estetizirane civilizacije (demokratije)<sup>37</sup>, određujući da moramo prihvati tu grozu Realnoga kao deo Istine 20. veka. Upravo tu leži poenta Badiouovog čitanja – u strasti za Realnim – koje se prostire u sublimno groze (pojavnost smrti) nadolazeće budućnosti. Novi svet, 21. vek, tom strašcu stupa prema umetnosti, koju kroz ceo modernizam muči napetost teleologije istoricizma i estetske apsolutnosti. Ukazujući na rasplinutost rešenja istorijskih avantardi – združivanje, bratstvo itd. – lik umetnosti je u 20. veku uništen s padom u individualizam i umetnost radi umetnosti same. Lucidnost pesme/pesnika je jedina kojoj je uspelo da se istrgne iz tog razaranjućeg kretanja stoljeća i da uspostavi svoju relativnu slobodu poetikom čekanja (Mandelštam, Mallarme idr), dok je sama umetnost svedena na poslednje umetničko delo u formi umetnosti bez dela.

Poetika čekanja je dočekala tezu o „kraju ideologija“. Filozofija kraja u Badiouovom kontekstu ne znači potvrđivanje sinteze, potvrđivanje kraja, već njenu otvorenost koju nagoveštava Beckettovim čekanjem na trenutak Realnoga samoga (novoga) početka<sup>38</sup>. Postoji samo nedijalektični antagonizam bez sinteze, disjunkcija jednoga (sveta, stoljeća, sinteze). Paradigma toga antagonizma u umetnosti je Bertolt Brecht koji inovira Benjaminovu ideju politizacije

umetnosti kao načina suprostavljanja fašističnoj estetizaciji politike s povezivanjem teatralne estetike i politike. Upravo ta paradigma se pojavljuje kao pitanje estetike kao umetničke maske koja vodi Badioua nazad do Althussera i pitanja funkcije ideologije<sup>39</sup>. „Šta je bistvo (funkcije) ideologije?“ se u lakanovskom diskursu pojavljuje barem na dva mesta: u refleksnoj fazi konstitucije „ja“ i delovanju fantazme.<sup>40</sup> Npr. fantazma kao specifična ideologija u relaciji sa umetnošću deluje kao montaža pričinjavanja (pričavljivanja). Njena funkcija je smeštena u razliku unutar umetničkog dela, razliku između obličja i maske dela, ukazujući na njegovu vlastitu raz-središtenost. Prema tome ideologija (u umetnosti) deluje kao diskursivna figura kroz koju se manifestira reprezentacija antagonističkih društvenih odnosa, tj. imaginarna montaža, koju reprezentira neko Realno. Drugim rečima, u ideologiji kao i u umetnosti ima nečega estetskoga, teatralnoga, neka igra vidljivoga i nevidljivoga. Ne možemo izbeći uvid da ideologija na neki način režira figure umetničke reprezentacije. Pri tom njen strukturno nasilje, tj. njena odlučujuća instanca ostaje zamaskirana, dok njen estetski (ideološki) efekat, kako bi rekao Althusser, deluje u razlici među Realnog (efekta) i njene prevladajuće reprezentacije. Očito je da reprezentacija u ovoj konstelaciji deluje kao simptom, kojega je potrebno dekodirati, pročitati, što ukazuje i na potrebu „da treba progledati“ (spoznati) gde je Realno, a ne distancirati se od njega. To je razlog zašto je umetnost 20. veka, posebno avangardna umetnost, imala razumevanje za Realno. Njena sposobnost je bila da iz moći fikcije napravi fikciju, da efekt prikaza napravi za Realno. Upravo to je razlog zašto je umetnost 20. veka bila uspostavljena kao refleksivna umetnost, koja želi pokazati svoj proces nastajanja i uspostaviti se kao materijalna (ako ne i materijalistička) umetnost. Treba istaknuti da su po pitanju delovanja umetnosti kao reprezentacije, razlike između estetizacije (forme) i realnoga (bistva) prikaza, Badiou i Rancier<sup>41</sup> posve blizu. Ako je umetnost događaj u kome se sreće Realno (estetska percepcija) pomoću estetskog izumetničenja (toga Realnog), onda je umetnost odnosno estetika implodirana globalno – nalazi se svuda kao forma života koja preči iskustvo svakoga subjekta. Na neki način to znači da zbog prekomerne raspršenosti umetnosti, sve estetizacije, padaju maske. Sve je evidentno i jasno: Realno se daje kao prikazano iza svakog ugla, samo što se svi ponašaju po logici „znam, ali... (šta da radim)“<sup>42</sup>.

Pitanje o kraju filozofije i deplasiranju političnoga nema epiloga niti u mišljenju Badioua. Pitanje je da li je uopšte moguće misliti (marksističku) politiku posle eratičnih događaja 1968. godine, novodobnih nevladinih akcija u 80im godinama, padu blokovskih ideologija i državnih ratova te događaja 11. septembra? Jasno je da je politično u suspenu, zbog čega je nemoguće postavljati pitanje o njegovom bistvu. Ali upravo zbog te nemogućnosti (kraja) je moguće filozofsko oslobađanje (početak) tj. novo mišljenje politike, koja za Badioua ima status realne fikcije, a za Ranciera status estetskog. Iako Istina o kraju politike ima status estetske maske, realne fikcije, kao takva vezana je za događaj realnoga, događaj politike mnoštva koji prave Istoriju. U tom smislu filozofija kao teorija se menja (praksa), oslobađa se aksioma marksističkog filozofema (Althusserovog *désuturation* filozofije politikom – politična filozofija i politike sa ekonomijom – politička ekonomija), i uspostavlja se kao nova postmarskička Teorija, što joj omogućava da na ruševinama društvenosti, danas već globalne totalnosti, vratи subjekt mnoštva njegovom događanju – političkoj emancipaciji.<sup>43</sup>

Fiktivnost političkoga, demokratsko političkog se sagledava u nemogućem postajanju skupnosti kao takve: manjku jednakosti i slobode. Skupnost je zato danas stvar estetike, fikcije koja se opire konsenzualnoj konsistenciji određenog tipa demokratskog brojanja. Po tom pitanju je današnja skupnost ono što je postavlja u koncept komunitarizma i utalitarizma. Zato je Istina skupnosti njen univerzalizam, individualizam subjekta, dok je krivičnost njen partikularizam. Politika emancipacije ili pravednost su filozofska imena koja sama filozofija može da dodeli

33 > Alain Badiou, *Pogoj*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 1992/2006.

34 > Jean Baudrillard, *Selected Writings*, Poster Mark (ur), Stanford University Press, 1988.

35 > Yves Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju – esej o trijumu estetike*, Ljekav, Zagreb, 2003/2004.

36 > Alain Badiou, *Sveti Pavel*, Analecta, Ljubljana, 1998.

37 > Ibid. Šuvaković (2007).

38 > Ibid. Badiou (1992/2006). Vid. i Alain Badiou, *Le Siècle*, Seuil, Paris, 2005.

39 > Luis Althusser, *Izbrani spisi*, \*cf, Ljubljana, 1979/2000.

40 > Slavo Žižek, *Kuga fantazem*, Analecta, Ljubljana, 1997.

41 > Ibid. Rancier (2006).

42 > Octave Mannoni, „Saj vem, pa vendar“, *Razprave 1-2; Problemi 4-5*, Filozofija skozi psihanalizo VII, 1993, str. 359-385.

43 > Alain Badiou, *Ali je moguće misliti politiko?* in *Manifest za filozofijo*, Založba ZRC SAZU, Ljubljana, 1985/1989/2004.

# Anne Querrien Budućnost umetnika i proizvodnja teorije

politici u onome društvu u kome se dogodila krivica. Politika emancipacije počinje tamo gde je politika demokratije dovela do dela društvenosti (subjekta). Zato nastupa kao sigulanost u situaciji, u odnosu prema događaju koji je stvar kolektiva (mnoštva) i prezentuje njegovu generičnu Istinu. Na taj način u situaciji/događaju proizvode se novi subjektivni kolektivi (nedovršenost, ad infinito) u pravom značenju skupnosti, socijalne entitete, bratstva. U tom smislu Badiouovu skupnost koja tek dolazi treba čitati kroz liniju od Marxa do Agambena.<sup>44</sup>

Problematika *désuturation* politike i filozofije koja se od Althussera do Rancièrea pokazuje kao problematična kako za filozofiju tako i za politiku, u Badiouovoj teorijskoj koncepciji „antagonističnoga jednoga koji se cepa na dvoje“, tj. u disjunktivnoj sintezi, zadobija novu dimenziju. 20. vek je inistirao na nužnosti prekida *désuturation između politike i filozofije, što ne znači da je potrebno odreći se* (Althusserove) filozofske percepcije politike (emancipacije). Althusserov stav da je filozofija Teorija je predstavljao filozofiju kao stvar politike u teoriji – filozofiju kao stvar politike. Time je politici dao specifično mesto u sistemu filozofskog mišljenja i slomio simetriju odnosa između same politike i filozofije. Filozofski efekat toga *désuturation* je bio sagledan u koncepciji filozofije kao politične prakse, tj. filozofske prakse intervencije u odsutno (nedelotvorno, neefikasno) politično. S aspekta politike *désuturation* je značila filozofsku de-singularizaciju političnoga procesa Istine, tj. politizaciju filozofskog sistema mišljenja. Badiouovim rečima, ono što je Althusserovoj koncepciji nedostajalo 1968. godine, i generaciji levičara 80ih godina je danas jasno: nedostajalo je da u u punoj meri priznaju imanetnost svih filozofskih uslova (*conditions*). Imanencu svih rezultata i efekata filozofije je moguće misliti samo ako se misli imanenca svih postupaka Istine što je uslovjavaju, a osobito se to odnosi na imanencu politike.<sup>45</sup>

Može li se govoriti o teoriji sa pozicije nepoznavanja? Ja ne znam ništa o teorijama na koje se pozivaju oni koji se danas bave izvođačkim umetnostima ili izvode performanse. Oni svakako ne rade bilo šta, jer bilo šta, odnosno bilo kakva glupost ne bi dala tu hrabrost da se izade i učini nešto, da se stvari događaj ili da se navede na razmišljanje. Da bi se podstaklo razmišljanje, trebalo bi se upisati u misli drugih koji vas gledaju i slušaju, treba dozvoliti tim mislima da se pokrenu onim što ste vi upravo uradili, bez toga, performans je uzaludna muka ili nekakvo ludačko ponašanje. Taj ludački gest ima smisla za onog ko ga izvodi, ali je pogrešan ili pak ostavlja ravnodušnima sve one koji ga okružuju. Ne znajući ništa o teorijama koje danas pokreću izvođačku umetnost, ljubitelji performansa instinkтивno osećaju da se ona ne može održati bez konkretnog odnosa sa teorijom.

Kada su me iz časopisa *TkH* zamolili da razmislim o pravu na teoriju, ubrzo nakon konferencije o samoobrazovanju koju smo imali u Beču, moja prva reakcija bila je da kažem: umetnici nemaju potrebe da zahtevaju, traže pravo na teoriju, oni se služe tim pravom odmah. Teorija na grčkom znači serija. Umetnik je taj koji uređuje njen život, koji proizvodi njen život kao seriju događaja, teoriju, iskaz, ako ne kao ono što postoji u svetu kao celini onda bar kao jedan njegov deo. Umetnik živi u teoriji i deli je sa publikom otvorenom prema onom što joj se dešava, koja poznaje pasivno ili nesvesno veliki broj teorija, ali je mali broj onih kojima će se prepustiti. Umetnik u tom skupu bira, gradi jedinstvenu poziciju. Mladi umetnik uči da konstruiše svoju teoriju u beskrajnom nizu raspoloživih teorija, u okviru već napravljene selekcije koja je u funkciji reakcije publike, ali i političkih i komercijalnih stega. Umetničke teorije se ne pojavljuju kao slobodno formirane od raspoloživih misli u iskustvu drugih, kao ni u svom vlastitom iskustvu. Iz njih izranjuju nove teorije koje se kanališu kroz ponavljanje postojećeg, sa promenama dovoljnim da potvrde normu a nedovoljnim da je dovedu u pitanje. U školi, bilo da je reč o Univerzitetu ili grupi volontera opredeljenih za neki stil, teorija ima ulogu očuvanja, pozivajući više na reprodukciju nego na produkciju. Njeno zatvaranje može da dovede do prestanka nastajanja događaja i do sterilizacije referentne teorije. Uostalom pokret teoretičke odatle i polazi.

Bez teorije u odnosu na koju bi se postavio ili prokrčenom putu kojim bi pristupio društvu, mladom umetniku bi nedostajali orientiri i putokazi. Sa veoma suženom lepezom referentnih teorija, upada u čamotinju bez mogućnosti da organizuje sopstvenu transverzalnost kao ni da inicira svoju jedinstvenu maršutu. Skučeno teorijsko obrazovanje može čak da ga navede na grešku u odnosu na beskrajnost mogućih kreacija. Osim ako se ne povuče ili pak ne pribegne zavisnosti ili izolaciji. Pojavljivanje novog kreativnog žarišta, nove struje, upućuje na drugaćiju

44 > Giorgio Agamben, *The Coming Community*, University of Minnesota Press, Minnesota, 1993.

45 > Ibid. Badiou (1992/2006), str. 234.

kolektivnu povezanost, izlazak iz samoće, prikaz neke nove teorije, nove grane, organizaciju novih događaja. Uz pomoć istraživanja Gillesa Deleuzea, naročito u delima *Ponavljanje i razlika* i *Logika smisla*, i *Haosmoza* Félix Guattarija, započela sam svoj pokušaj artikulacije odnosa između nastajanja umetnika i teorije u pet faza: 1. Kreiranje događaja, kontinuirana izgradnja linije života kroz razliku i ponavljanje u formiranju umetnika; 2. Afirmacija estetske paradigme u svakodnevnom životu u eri post-komunizma; 3. Teška izgradnja odnosa između umetnika i publike izvan sistema prezentacije; 4. Upravljanje terorije kroz uspostavljanje procesualnosti; 5. Uslovi izvođačke umetnosti.

### I) Teorija smisla, serije događaja zamenjuje reprezentaciju

Knjige Gillesa Deleuzea na koje se ovde pozivam objavljene su jedna za drugom, 1968. i 1969. godine, u vezi sa događajima koji su, barem u Francuskoj, obeležili kraj ciklusa političkih revolucija. Marksističke teorije dominantne kod levičarskih intelektualaca su u ovim događanjima videle samo generalno ponavljanje dolazeće revolucije (trockisti), ili egzotični nus-proizvod velike proleterske kulturne revolucije, nedelotvoran zbog nedostatka marksističko-lenjinističkog obrazovanja (maoisti) ili ...nerazumno ogromno uzbuđenje naslednika u iščekivanju svojih dragocenih pozicija (najortodoksniji i Pierre Bourdieu). Sve ove interpretacije praktično dovode do nemogućnosti odigravanja događaja ili pak njegovog otvaranja ka budućnosti. Milioni štrajkača koji su pokrenuli studenti bili su samo slučajnost, pred kojom je zatupasta snaga reprodukcije ostala nemoćna. Ako je i bilo „događaja“ oni nikuda nisu vodili, ni u prošlost niti u budućnost. Tako se u to vreme neosnovano koristila sintagma „događanja u Alžiru“, kako bi se prekrile različite priče svih onih kojih su se ti događaji ticali. Naša sreća je možda bila u tome što „veliki deo radničke klase“, u svojoj jakoj želji za političkim pročišćenjem, nije želeo da reintegriše crne ovce koje su se osloboidle da je kritkuju, čak da sasvim jednostavno pozdrave u ovim događanjima prvi revolucionarni pokret koji je Francuska spoznala od Oslobođenja 1944-1945. Dakle, trebalo je ozbiljno shvatiti jednu filozofsku teoriju koja je veličala događaj i skromno se predlagala za osnovu nove epistemološke baze kojom više ne bi dominirala neophodnost reprezentacije. Tako će Deleuzeovo delo i dela drugih savremenih filozofa zameniti dela Marxa, Engelsa, Lenjina i Maoa na polici teoretske misli.

Godina 1968. bila je obeležena i Michel Foucaultovim *Rečima i stvarima*, knjigom koja je posle *Istorijskog ljudila u doba klasicizma* i nekoliko drugih dela, privukla našu pažnju na činjenicu da su teorije, čak i one zapisane, u praksama moći bile propadljive. Reprezentacija, koja se pojavljuje u doba renesanse kao smisao umetničkog dela, pa čak i kao osnova kraljevske vlasti, a zatim i parlamentarne, bila je teorijska vrsta na putu nestajanja, a koja je u tom trenutku krišom prepustila mesto nekoj drugoj konfiguraciji. Imali smo mogućnost da je procenimo u svoj njenoj raskoši, da je potanko prikažemo sa svim njenim ukrasima, jer se već otislo dalje, na novu epistemološku bazu, o kojoj ne bismo mogli da kažemo bogzna šta jer smo joj pripadali. Dogma epistemološke distance između subjekta i objekta je bila spašena.

Ostalo se na polju nauke, hvala, očiju i dalje uprtih ka prošlosti, ali od tog trenutka ka društvenim naukama. I dalje je postojala hijerarhija, a mogućnost da se napravi epistemološki prekid, da se otkrije od poznatog još istinitije, bila je dostupna samo retkim srećnicima sa visokim obrazovanjem koje je bilo moguće steći jedino u najprestižnijim školama ili odabranim grupama. Mit o epistemološkom prekidu i verovanje u naučni karakter i nadmoć misli omogućili su da se izbegne pitanje revolucije koju treba sprovesti kako na kolektivnom tako i na pojedinačnom nivou. A priznavanje sveprisutne revolucionarne kompetencije mnoštva je uslov *sine qua non*, kako ona ne bi bila ponovo izmanipulisana i dovedena do terora i nasilja u korist nove manjine. Revolucija za sve i za svakoga ne može biti ništa drugo do subjektivna, a ne revolucija koja se odnosi na svet kao objekat i na ostale, transformisane u objekte revolucionarnom željom primjenjenom spolja. Nema sumnje da je ta revolucija permanentna ali bez ikakve prethodne predstave šta bi ona zaista trebalo da bude.

Permanentna revolucija novih slika u svim domenima nije reprodukcija postojeće prakse ili reprezentacija već zamišljene prakse, već je ona produktivna revolucija novih slika iz života, privremenih, koje treba pustiti da kruže kao evokacije mogućih. Te prakse obrazuju teorije, jer su upravo one njihova ponavljanja i razlike između njihovih ponavljanja; one daju smisao onome

što označavaju, smisao koji nije u vlasništvu onih koji iniciraju prakse i koji ih konstruišu, već smisao koji se postepeno konstruiše na osnovu difuzije i recepcije tih novih mikro-kreacija. U takvom estetskom stanju nema porudžbine nekog dela koji bi predstavljalo ono što bi poručilac želeo da dobije i da kupi, već pokret kolektivnog istraživanja u kome bi učestvovali svi oni koji imaju sredstava, finansijeri između ostalog. Pokret umetnika koji nemaju stalna mesečna primanja (*Le mouvement des intermittents du spectacle*) u Francuskoj, zahteva je garantovani povratak za sve kako bi problem finansiranja bio uređen javnim kolektivima na nekom drugom nivou, kao investicija u kreaciju. Kolektivni raspored umetničke kreacije postaje otvoren, a umetnikova pozicija je izmeštena u njeno središte i umnožena u rizome kroz brojna učestvovanja u različitim oblicima i veštinama. Deleuzeov rad se ne predstavlja kao neka teorija savremene umetnosti, već mnogo uopštenije kao funkcionalisanje misli u današnje vreme. Kod Guattarija se može naći nekoliko elemenata za bolje razumevanje tih Deleuzeovih uslova mogućnosti.

### 2) Afirmacija estetske paradigme u doba post-komunizma

Dok je Deleuze konstruisao svoju logiku smisla uređujući seriju filozofskih koncepata i seriju likova iz književnosti, Guattari pokušava da se osloboди neadekvatnosti političkih teorija koje su na snazi, za njegove neurotične pacijente, mlade, koje njihovo buržujsko nasleđe sprečava da postanu radnici, ali koji odbijaju da profesionalno učestvuju u klasnoj dominaciji. Dilema dobro poznata u umetničkim krugovima gde kvaliteti ekspresije zauzimaju položaj u kome je nemoguće slamanje objekta reprezentacije (po Deleuzeu je to „kontraizvršavanje“), postavlja se kao osnova njene serijske proizvodnje. Ma kakvo da je mesto bilo koga u odnosima proizvodnje, to mesto nema mnogo veze sa razvojem produktivnih snaga koji se svakodnevno sve više prenosi na zemlje trećeg sveta ili se na licu mesta poverava u svojoj izrabljivačkoj dimenziji, imigrantima. Dakle, svakome ostaje da stvari svoju sopstvenu istoriju, da konstituiše svoje specifične serije. Veliko je iskušenje da se traganje orientiše radije na prošlost u konstituisanju nekog identiteta i na lamentaciju nad sadašnjom klonulosću. Stare teorije se prijateljski utrkuju da u tome pomognu, ali sadašnji trenutak ostaje izvan polja delovanja i razmišljanja. Da bi se od života stvorila serija koja napreduje, koja u sebi nalazi snage da na različite načine ponavlja sadašnje postupke, da uvek podstiče, pa čak i deluje, treba urediti kombinaciju postojećih teorija sa novim objektima i omogućiti im da od statusa univerzalnog razumevanja dođu do indirektne podrške. Šizoanalitičke kartografije Félix Guattarija, predstavljene ponovo u *Haosmozi*, preuzimaju marksističko otkriće potčinjanja proizvodnih snaga kapitalu. Ali, one postavljaju deteritorijalizaciju protoka svih priroda i njihovu transformaciju kapitalom u tehničke ili društvene mašine, na levu ivicu grafikona, koji opet čini da se deteritorijalizuju egzistencijalna područja na kojima živimo ka svetu apstraktih vrednosti, na desnoj strani grafikona. Kapital kao socijalna i ekonomski mašinerija, ili kao davalac univerzalne vrednosti novcu, samo je jedna od mogućih kartografija, jedan od načina komunikacije između fluksa, mašina, vrednosti i prostora. Ta kartografija će izbeći svoju proždrljivu transformaciju slobodnim političkim izborom koji neće zanemarivati druge mogućnosti i stvaranje drugih serija. Izbor koji se svima predlaže tom kartografijom je da se izdvoje njene koordinate u četiri dimenzije, a koje nemaju nikave dvostrukе istoimene korelacije osim u ujedinjujućim projektima kakav je kapital. Dakle, reč je o tome da treba formirati provizorni redosled kojim bi svako mogao da proizvede svoje serije bez a priori rasuđivanja o dobrim mašinama, dobrim pozicijama u društvu, dobrim idejama ili o jedinstvenoj teritoriji kojoj bi bilo zgodno pripadati. Naročito bi svako trebalo da stvari mogućnost da pripada, kako oblastima o kojima sanja, tako i oblastima svog porekla. Konfiguracija je za svakoga singularna. Dakle, nije reč o tome da se razvijaju „dobre prakse“; modeli koje treba slediti suprotni su modelima koje Evropska Unija predlaže onima koji žele da postanu njene fanatične sluge.

Nov epistemološki osnov koji se uspostavlja počev od dezindustrijalizacije, tj. od 1968. na zapadu ili 1989. na istoku, zauzimaju pojedinci koji se u zavisnosti od vremenske konfiguracije grupišu u tranzicione situacije u odnosu na prethodne vremenske periode. Sa ovakve ravni, život liči na igru na sreću gde svaki bacca kockice veština koliko god puta je potrebno. Ova bacanja se vezuju za umetnička bacanja jer se dešava da se ušunjuju u oblike i materijale umetničke

serije. Kockar ne crpi snagu iz svojih korena da nastavi igru, već iz svoje povezanosti sa novim tehničkim dostignućima, sa kojima njegovi prethodnici nisu bili upoznati i koja mu pružaju nove mogućnosti za realizaciju. A možda i u povezivanju serije sa novim vrednostima. Ubačivanje novog elementa u niz mora biti organizovano na ovaj ili onaj način da ne bi došlo do ponavljanja. Novi je utoliko više moćan što je više mehanizovan, to je poruka koju prenose kapital i njegova kritika. Retki su mlađi intelektualci koji su sposobni da prihvate radničku poziciju i da je predstave kroz književno delo kao na primer Robert Linhart u *L'Etabli* (Radni sto) ili pre njega Simone Weil. Retki su takođe mlađi koji su sposobni da usklade savremeni mehanički razvoj, deteritorijalizaciju univerzuma vrednosti, počev od egzistencijalnog prostora dovoljno čvrstog da podnese kreativni napor ka umetničkoj proizvodnji razmenljivoj na tržištu. Većina mlađih manje-više dobro proživljava ovu novu etičko-estetičku paradigmu, ovaj novi način da se bude samostalan, čime se uslovjava njihov ulazak na tržiste rada. Oni moraju da pregovaraju o posebnim i specifičnim oblicima sa institucijama koje se uvek upravljaju industrijskom paradigmatom plaćenog rada. Njihova umetnička kritika kapitala u odnosu nejednakih snaga može postati kontra-performativna, kako to naglašavaju Eve Chapiello i Luc Boltanski u *U novom duhu kapitalizma*. Kvalitet svačijeg izraza se danas podjednako prenosi na etalonu komunikacije, nove produktivne nematerijalne snage oko koje se prepisu preuzeća i u odnosu na koje obrazovanje u izvođačkim umetnostima uvek donosi izvesnu prednost. Obrazovni kursevi koji koriste tehnike izvođačkih umetnosti se inače organizuju u najefikasnijim preuzećima. Kult performansa se umeće u vertikalne hijerarhije kapitalističke produkcije, a umetnost performansa se otvara horizontalno kroz višestruke prezentacije izvođačkih umetnosti. Međutim, ako preuzeće prisiljava mnoštvo, serija događaja se ne razvija slobodno; svako dela u okviru striktnih granica i uz poštovanje unapred određene funkcionalnosti. Postavljanje umetničkih serija pod kapitalistički jaram ne razvija novi zakon i deluje u svetu koji mu prethodi a kome serija pripada samo formalno, imitirajući umetničku paradigmu.

### 3) Obmotavanje performansa razlikom i nesigurnošću

Reprezentacija odražava svoj subjekat i svoj objekat, kao u ogledalu. Ona daje gledaocu da vidi ono što vidi suveren. Ujedinjuje dvorane u zajedničku viziju, obnovljenu u skladu sa nalogom moći i potvrđuje u svakoj prilici zakone koji su na snazi. Umetnost je tada dokumentarna i didaktička, informacija o činjenicama i ličnostima, primorana da ih glorifikuje. Performans se nastanjuje u kvalitetu akcije, više ili manje koincidirajući sa kanonom. Suveren hrani aparat (*dispositif*) svojim pustolovinama i svojim naredbama. Kada novca i dela počne da ponestaje, sistem ne može više da se hrani iz centra: tada dolazi do slobodnog istraživanja i otkrivanja velike raznovrsnosti puteva kako bi se osvedočio dugotrajni suverenitet. Treba birati među svojim predlozima i transformisati ih u slike sveta, u reprezentacije. Novi sistem se utemeljuje, a veoma dobro ga je opisao Jürgen Habermas u svojoj studiji o javnoj sferi buržoazije. Na decentralizovan način, u salonima u kojima figurira narod koji upravo postaje suveren, autori književnih dela, slikari, muzičari, dolaze da predstave svoj rad i stavljaju ga na procenu poretku u nastajanju. Javno čitaju svoja ostvarenja i prepravljaju ih u skladu sa kritikom.

Publika koju stvara ovakav aparat je politički fragmentisana u zavisnosti od društvenih slojeva, ali ujedinjena u potvrđi budućeg narodnog suvereniteta. Seansa javnog predstavljanja je preformans čiji je učinak da njegova publika, umesto da bude fragmentisana, postane jedinstvena. Tekstovi su napisani, ako ne jedino iz te prespektive, onda bar da bi se položio taj test. Oni istražuju šta može da postane sfera buržoaske politike čim ona bude bila na rukovodećem mestu.

Buržoaska sfera se ustalila i doprinela je razvoju dela i tehnika. Klasična kultura je demokratizovana, dok su tehnički aparati proširili plan reprezentacije sve do reprodukcije sa mašinskim svojstvima. Epistemološki osnov reprezentacije je ponovo oštećen, pošto su se pojavile društvene grupe koje još uvek nisu bile uključene u aparat, kao i potreba da se osporavaju umetničke prakse s one strane reprezentacije. U velikom gradu javni prostor koriste radnici, nezaposleni, i političko pitanje je pitanje integrisanja pojedinaca i grupa koje ne dele zajedničku kulturu na kojoj se zasniva sfera buržoaske politike. Kulturna politika koja se sastoji u transformisanju heterogene i agresivne publike u pažljivu i poštovalačku centralnu je u svim javnim institucijama

zaduženim za zajednički život građana. Politička teorija opštinskog socijalizma je verovala da je problem rešen jednom zauvek smeštanjem najsirošnjih u udaljene, jeftine smeštaje, odakle se oni mogu približavati centru, brže ili sporije, u zavisnosti od njihove želje za integracijom. Ova shema, koja je funkcionalna na nivou integracije zaposlenih i radnika poreklom iz ruralnih miljea, izabranih na osnovu osnovnog obrazovanja, implicirala je organizaciju kontinuiranog obnavljanja novih stanovnika na periferiji. Ova shema je uništena zahtevima neoliberalizma. Od početka 1980. godine sociolozi, arhitekte, umetnici, povećavaju iskustva javnih mikro-prostora i malih lokalnih kulturnih priredbi, koji privremeno stvaraju novu publiku gde se mešaju kulture različitog porekla, različitih nivoa sposobnosti. Oni time žele da učine da sfera narodne publike, otvorena i u pokretu funkcioniše. Ta nova javna sfera se ne pojavljuje na napuštenom prostoru, njeni predstavnici usvajaju elemente od kojih stvaraju događaje za različite lokalne kulture, oni moraju oprezno da raspolažu svojim porezima i poduhvatima, moraju da osluškuju sredinu koju povezuju, da ispravljaju slike koje iz nje proističu, da polažu račun svojoj publici. Bez presedana uronjeni u kulturnu i društvenu heterogenost, oni nemaju unapred utvrđen model niti teoriju koju bi primenili, već dva teoretska principa koja treba poštovati: ono što oni rade napredovaće nesigurno i može se procenjivati samo iz položaja drugog, odnosno položaja drugih. Na tim pojedincima i kolektivima je da konstituišu aparat koji će odgovarati tim novim teoretskim principima.

### 4) Uvođenje novih procesa

Umetničku proizvodnju pokreće sredina, između već konstituisanih teorija o prošlim događajima i teorija o događajima koji slede i koje tek treba konstituisati. One se konstituišu u sredini, manje kao poslednje što nastaje u dugom lancu determinacija, a više kao pravljenje distance, tj. kao nova determinacija koja beži od reprodukcije. Teorijska saznanja koja se stiču u školama, pomažu da se kroz razliku konstituiše njihova sopstvena pozicija, ali ona neće biti dovoljna da definije nadolazeće serije koje svako crpi iz različitih opredeljenja, kolektivnih delanja, čiji su posrednik. U sredишtu grupe bliskih afiniteta otkrivaju se njihove druge dimenzije, koje su definisali fragmenti smisla inkorporirani u umenički rad. Već ustanovljene teorije, ma koliko one podučavale oblike pogodne za proizvodnju, ipak se čini da imaju sterilišući efekat usled suparništva i selekcije. Mali broj učenika se distancira od teorije koja je na snazi, osuđujući na neadekvatnost i na nerad većinu kandidata umetničkog opredeljenja koji se danas tiskaju u školama ili pokušavaju da se posvete toj praksi, bez odgovarajućih priprema. Relativno zatvaranje škola ili njihovo potčinjavanje određenoj dominantnoj teoriji drastično ograničava broj mlađih umetnika ospozobljenih u akademijama da obavljaju svoja zanimanja. Institucionalna granica teži da održi umetnost u ekonomiji retkosti i da ograniči svoju publiku na kultivisanu elitu. Umetnost, ili nešto nalik njoj, njena utvara, nasuprot tome, sveprisutna je u našem društvu gde se predstavlja kao uobičajeni ukras, svačija težnja ka životu izmenjenom događajima, koji se artikulišu delikatnim razlikama i ponavljanjima. Ali, kada stremimo inovativnoj strani, dimenzija različitosti se upisuje u proporciju ponavljanja kako bi se predložili događaji u različitim serijama od serija koje su već konstituisane. Teorija je u rekonstrukciji već samim delovanjem mlađih umetnika koji se za nju zauzimaju, kako bi je produbili ili joj se suprotstavili, počev od obrazovanja koje su od nje dobili, bilo da su ga stekli u školi ili da se u njemu odražava ukus publike.

Odnos prema teoriji je odnos kolektivnog uređenja; ona više nije početak niti model koji treba reproducovati niti skup obaveznih propisa, već skup karakterističnih osobina koje se mogu kombinovati sa osobinama drugih teorija, drugih referentnih miljea. Ona sadrži nove elemente atraktivne prakse za rekonfigurisanu grupu, u školi i izvan nje, gde škola predstavlja univerzitetsku instituciju ili učenike sa posebnim sklonostima. Pitanje prava na teoriju se pretvara u pitanje prava na teoriju koja se pomalja da saseće serije teorija na snazi, uključujući i najinstitucionalizovanija mesta prakse. To pravo se osvaja samom praksom, sposobnošću da se u događajima rasporede novi fragmenti smisla, novi javni fragmenti i novi ili postojeći teorijski proizvodi. To nije umetnost tabula rasa-e već umetnost u povoju, umetnost promene pravca, nastavljanja serije.

U tom smislu, skup mašinskih i tehničkih alata kojima škole raspolažu je bar toliko bitan koliko i njihovo teorijsko obrazovanje. Inovativna upotreba ovakvih uređaja omogućuje nastajanje događaja koji će spajati stare i nove teorijske produkcije. Otvaranje ovakvih aparata ka spoljnim partnerima umetnika je uslov upisivanja novih serija u nova društvena uređenja.

### 5) Uslovi izvođačke umetnosti

Izvođačka praksa se prepoznaće po sposobnosti da oformi teoriju, da stvori svoje sopstvene serije, raspoređivanjem fragmenata onih teorija koje su joj prethodile uz elemente uzete iz drugih sfera ili iz drugih koordinata. Oslonac u postojećim teorijama je osnova za njihovo menjanje. Bogatstvo referenci stečenih na ovaj ili onaj način podržava predlog neke nove konstrukcije. Još sigurniji način od pozivanja na reference jeste plodonosna mogućnost njihovog kombinovanja. Čim se serija unapred sastavi, ponavljanjem događaja, pokušaja, pitanja postavljenih javnosti i skupu ljudskih i neljudskih elemenata koji učestvuju u nastajanju dela, tu ima više ili manje performansa, ispitivanja stvarnosti realizacijom oblikovanja nameru, koje se mere sa njim u svakoj prilici.

Slikar koji radi portrete po porudžbini izvodi na svoj način performans sa svojim modelom i svojim različitim proizvodnim tehnikama, i taj performans će se upisati u vrstu koja predstavlja njegov način pravljenja portreta njegovih savremenika. On možda primenjuje teoriju koja želi da portret bude sličan modelu i da se sličnost i reprezentacija dobiju na određeni način. Ali, u nastajanju tako preciznog portreta on stavlja na kocku svoju veština i svoj odnos sa modelom. On juri, sa manje ili više nesigurnosti, ka mestu koje će taj događaj zauzeti u njegovoj seriji. Vélezquez sa *Paževima* ide dalje, dajući nam da vidimo predstavu koja se nudi onome čiji portret slikamo; pravo delo je duplirano još jednim delom, delom nekog drugog slikara koji slika slikara i njegovu okolinu, koja stvara novu teoriju dvorskog slikarstva; i Foucault je to tumačio iz treće pozicije; a i mi danas.

Za razliku od onoga o čemu se sanjalo sedamdesetih godina kada je bio afirmisan karakter serijske proizvodnje teorija, kada je svima bio otvoren pristup teoriji, umetnost nije mogla da izade potpuno ojačana iz ravnodušnih glava, kao da se tu radilo samo o ogoljenom i divljem izrazu bilo koje originalnije asocijacije ideja. Čak i da bi se samo procenila ta originalnost potrebna je kultura koja se može steći na različite načine, ali koja time nije manje formalna. Teorije koje su na snazi ili one koje su prošle, često su predstavljene kao zatvorena reprezentacija serije prošlih događaja. Prvi trenutak intervencije je tada provokacija, poput Duchampove *Mona Lize*, ili ponovo dovođenje umetnosti u pitanje i afirmacija izrugivanja kao moguće stanje, kao prvi korak u elaboraciji neke nove teorije.

Sa takvim umetnicima ostaje se u usko profesionalnom svetu; na jednoj izložbi doneti su i pisoar i držać za flaše kako bi se podučili oni koji imaju vremena i volje za razmišljanje, za publiku savremene umetnosti. Ovde nije reč o otvaranju društva ka umetnosti već o unižavanju banalnosti društva nad umetničkim prostorom. Prvi rezultat je de se očajnički označi zatvaranje umetničkog prostora, njegova nesposobnost da nastavi da izmišlja, da teoretizuje. Ovo očajanje dolazi od umetnika sa izuzetnim grafičkim sposobnostima, koji proizvode tog očajanja čuvaju za svoje prijatelje, daleko od zvanične scene; kompluzija konzervativnosti koja predstavlja jedan od osnovnih proizvoda savremene umetnosti danas vraća svoj pokret na scenu, lakrdija lakrdije, ismevanje ismevanja, antiteorija.

Može li svakodnevni život biti mesto za umetnost? Sa komercijalne strane, tome se teži realizacijama haotičnog kvaliteta. Sa strane umetnika, takođe se teži sve većem broju obrazovnih mesta, radionicama, izložbama koje omogućavaju bilo otvaranje kreativnog rada ili pak nezaposlenost bez novca, tako da bi se moglo razmišljati o određenim elementima sopstvene teorije, znanju koje je već stečeno i koje se može uvećati upoznavanjem postojećeg bilo sa strane već oformljenih i proučenih teorija, bilo sa strane uvek novih instrumenata i materijala koje nudi ljudska industrija. U gradovima se zato stvaraju međuprostori koji povezuju baštę, debate, istraživanja, izložbe, muziku, nudeći umetničkoj kreaciji prostore za povezivanje sa drugim projektima. Na svim nivoima društva, koje se polako transformiše u skup proizvodnih znalačkih mreža, stvaraju se uslovi za lokalno i demokratsko usidravanje izvođačke umetnosti.

### Pravo na teoriju

Pitanje sam izbegla predstavljajući jednu višestruku i kreativnu teoretsku praksu, koja elemente za svoj sastav crpi iz teorije ali ih zatim spaja sa novim doprinosima, i koja se uspostavlja horizontalno, tako da teorija ne predstavlja njen središte, njen centar niti poreklo. Teorija ovde predstavlja neprekidnu proizvodnju u mreži, u kojoj svaki umetnik učestvuje na svoj način, polazeći od sopstvenih kvalifikacija kao umetnika, od onoga što ga obavezuje u umetničkom formiranju. Pristup teoriji nije zaštićen, već je nasuprot tome diferenciran; on se služi mnoštvom puteva, koji su ujedno i hodnici u umetničkoj praksi uvek generalizovanoj i različitoj. Ova evolucija umetnosti nesumnjivo zahteva kompletno preispitivanje njenih odnosa sa ekonomijom, kao što na to u Francuskoj ukazuje Pokret umetnika koji nemaju stalna mesečna primanja.

Prevod sa francuskog: Dragana Jovović

# Maja i Reuben Fowkes Kako filozofi dobijaju kustoski tretman

Cvatuće ‘prijateljstvo između umetnosti i filozofije’ naširoko se komentariše: postoji čak i mapa koju su izradili umetnik Thomas Hirschhorn i filozof Marcus Steinweg, u sklopu projekta Utopia Station koji je promovisao *Le Monde Diplomatique* tokom leta 2007, kao nastavak kustoske inicijative s Venecijanskog bijenala 2003. godine.<sup>1</sup> Mapa, čijim centralnim delom dominira gest drugarskog rukovanja, obuhvata crvena polja koja predstavljaju pojmove univerzalnosti, otpora, autonomije, rata, ljubavi, hrabrosti, nade, forme i iskaza, a uz njih se nalaze plava polja s odbačenim konceptima kao što su čast, harmonija, moral, identitet, individualizam i obrazovanje.

Jedna drugačija mapa, koja još uvek nije načinjena, mogla bi da sledi – umesto ideja – trajektorije vođećih savremenih filozofa u njihovim pojavljivanjima po muzejima, na bijenalima, umetničkim sajmovima i konferencijama, u časopisima i katalogima izložbi. Izvesno je da postoji dovoljno materijala za takav poduhvat: Giorgio Agamben na Moskovskom bijenalu, Jacques Rancière na Frieze Art Fairu, Antonio Negri u *Art Forumu*, Chantal Mouffe u Van Abbe Museumu ili Slavoj Žižek u ICA, da pomenemo samo nekoliko primera.

Shodno tome, nameće se pitanje šta su razlozi za uvećano prisustvo filozofa u svetu savremene umetnosti? Da li to što su njihove ideje i teorije toliko relevantne za produkciju, distribuciju i recepciju savremene umetnosti? Da li zbog fascinacije autonomijom umetnosti koja svojom suverenošću može da kreira prostor za radikalni eksperiment i kritiku, i njenim potencijalima koji su od interesa za filozofiju? Da li su filozofi preuzeли na sebe ulogu kritičara umetnosti, obezbeđujući legitimaciju mehanizmima i strukturama savremene umetnosti? Ili su, ukratko, oni tu zato što im se obraćaju sami kustosi?

Recentniji filozofski trendovi lako se pretaču u izlagačku praksu, a kustosi neprestano tragaju za najsvetijim idejama kako bi istakli savremenost svojih izložbi. Nije neuobičajeno da filozofske ideje gube neka od svojih značenja kada se prenose u kontekst umetnosti. Takav je bio slučaj s poslednjom izložbom Dokumenta, čiji su konceptualni okvir definisala tri kratka ‘lajtmotiva’. Drugi lajtmotiv neposredno je referirao na koncept ‘golog života’ Giorgia Agambena, a da se nije pominjao njegov izvor. Agambenov koncept, koji se odnosi na biopolitički upliv moderne države koja svojim podanicima prepušta samo goli život, zahvaljujući kustosima dobio je alternativno, depolitizovano tumačenje. Oni su proširili prvobitno značenje, koje su nepro-

mišljeno nazvali „očiglednom političkom dimenzijom torture i koncentracionih logora“ tako da obuhvati „lirsку ili ekstatičku dimenziju“ „beskonačnog zadovoljstva“.<sup>2</sup>

S druge strane, kustosi se ponekad toliko identifikuju s teorijama koje preuzimaju da svoje izložbe pozicioniraju u središte političke borbe koju objavljaju radikalni filozofi. Istambulsko bijenale 2007. čiji je kustos bio Hou Hanru, i s temom *Optimizam u doba globalnog rata* koja je izvedena iz teorije Imperije Hardta i Negrija, skromno tvrdi da je Bijenale ‘projekat kolektivne inteligencije koji savršeno reflektuje strukturu i funkciju Mnoštva’.<sup>3</sup>

Teorija mnoštva, zajedno s bliskim pojmom nematerijalnog rada, po mnogo čemu je idealna za zamišljanje i predočavanje oživljene uloge umetnosti u savremenom svetu. Kustosi se nalaze pred izazovom poimanja umetnosti kao ultimativne forme virtuoznosti prema Paolu Virnu, čime se delimično može objasniti ozbiljan interes sveta umetnosti za teorije italijanskih autonomista. Zaista je neobično kako su za veoma kratko vreme pripadnici ove grupe opskurnih italijanskih tvrdokornih levčara iz akademskih krugova, koji su u mладости bili uključeni u organizacije poput *Autonomia Operaia* ili *Potere Operaio*, postali veoma poznate ličnosti u krovima povezanim sa savremenom umetnošću. Istog meseca kada su prvi put predstavljeni u *Art Forumu*, Tate Britain bila je malo verovatno mesto susreta vodećih figura operaizma, uključujući samog Antonia Negrija, trendovskog teoretičara nematerijalnog rada Maurizia Lazzaratta i bivšeg organizatora piratskog radija Bifoja (Franco Berardi), koji sada predaje na Akademiji lepih umetnosti Brera u Miljanu.<sup>4</sup>

Konferencija koja se bavila „Nematerijalnim radom i dematerijalizacijom umetnosti“ navela je Negrija da se otisne na teritoriju istorije umetnosti, tačnije periodizacije umetnosti 19. i 20. veka. U svom prilogu uspostavio je odnose između sredstava za proizvodnju i umetničkih formi, povezujući, na primer, pojavu apstraktne umetnosti s rastućom apstrakcijom rada i kapitala u periodu nakon 1914. godine. Međutim, kako su prakse savremene umetnosti ostale van domašaja ove diskusije, konferencija se nije pokazala izuzetkom od klišea da filozofi po pravilu koriste veoma klasične primere i ignorisu (ili ne poznaju) savremene umetničke trenove. Publika se, međutim, obradovala uzbudljivom trenutku kada je moderator sarkastično dobio: „Agamben je gotov“, uz pobedničku gestikulaciju jednog od prisutnih filozofa. Ovde su se pokazale jasne veze sa savremenom umetnošću, upravo u ispoljavanju tako bazičnih suparničkih instikata među konkurenčkim teoretičarima.

Izvesno je mnogo manji problem kada se Negri odvajači da spekulise o istoriji umetnosti, nego kada daje intervju *Art Forumu*, ultimativnom izrazu ortodoksijske svete umetnosti, upravo da bi obeležio 40. godišnjicu 1968.<sup>5</sup> Jedna od parola iz *Imperije*, koju svaki umetnik i kustos znaju napamet, je nalog da se „strukture moći napadaju sa svakog mogućeg mesta, iz svakog lokalnog konteksta.“<sup>6</sup> Savremena revolucionarna teorija je u realnoj opasnosti od gubitka oslonca, jer njeni autori uzimaju učešće u najetabliranim strukturama umetnosti, iako im prisustvo u njima verovatno laska. Dolazeći spolja, filozofi izgleda nisu dovoljno svesni internih politika sveta umetnosti ili težine koje njihovo prisustvo nosi u bratimljenu s umetničkim establišmentom.

Preuzimanje postfordističke teorije i fascinacija njenim ključnim figurama u svetu umetnosti mogu se smatrati indikacijom da živimo reprizu post-1968, kada je radikalnu situacionističku kritiku Društva spektakla tako lako i neprimetno prisvojio potrošački kapitalizam. Kao što napomene Simon Ford, ironija je u tome što je Maj 1968. pripadnike Situacionističke Internacionale učinio zvezdama, a jedna od ključnih uloga zvezde, koju je identifikovao Guy Debord, je da

2 > Vid. Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Suverena moć i goli život* (1995), Multimedijalni institut, Zagreb, 2006. Kustosi Dokumente XII bili su Roger Buergel i Ruth Noack, a tri ‘lajtmotiva’ nalaze se na <http://documental2.de/leitmotive.html?&L=1>.

3 > Hou Hanru, “Not Only Possible but Necessary. Optimism in the Age of Global War” [koncept izložbe], 10. Istambulsko bijenale, [www.iksv.org](http://www.iksv.org).

4 > Konferencija “Art and Immaterial Labour” održana je u Tate Britain u Londonu 19. januara 2008.

5 > Intervju s Antoniom Negrijem u *Art Forumu* (maj 2008).

6 > Michael Hardt i Antonio Negri, *Empire* (2000), str. 211. (Michael Hardt i Antonio Negri, *Imperij*, Multimedijalni institut/Arkin, Zagreb, 2003.)

# Marc Botha Pravo na teoriju kao pravo na istinu: otpor otporu i paraontologiji

„beskonačno i iznova reprodukuje spektakularnu banalnost pobune.“<sup>7</sup> Filozofi su, po svemu sudeći, jednako podložni čarima slave kao i umetnici i kustosi, ili mnoštvo iz kojeg je sve revolucionarne konotacije isisao sistem umetnosti koji pokreće moda.

Alternativna i radikalnija uključenost filozofa u tokove savremene umetnosti predstavljena je u filmu *What Would it Mean to Win?*, čiji su autori Oliver Ressler i Zanny Begg, i koji je snimljen tokom protesta protiv G8 u Nemačkoj 2007. Među dokumentarne snimke mnoštva u akciji ubaćeni su intervjui s vodećim teoretičarima antiglobalizma, kao što je John Holloway koji je prikazan u akademskom okruženju, ali u samom srcu protesta.

Još jednu ‘radikalnu’ filozofsku poziciju otkriva anegdota ispričana na filozofskoj konferenciji organizovanoj tokom Moskovskog bijenala 2007. godine, kada je jedan govornik izrazio nevericu da je Jean Baudrillard odbio poziv da stane iza određenog umetničkog trenda u Americi, „premda je potencijalna finansijska dobit bila neuporedivo veća od onoga što je mogao zaraditi kao filozof“. Na istoj konferenciji, umetnički kritičari optuženi su da su jedva nešto više od „putujućih diplomata koji saobraćaju na relaciji filozofija-umetničko tržište.“<sup>8</sup>

Motivacija za uključivanje filozofa u ‘ekskluzivnu radnju’ sveta umetnosti barem delimično leži u legitimaciji prema kojoj filozofija može umetnosti da obezbedi kredibilitet koji nosi sa sobom pozicija discipline koja deluje iznad struktura umetnosti, izvan umetničkog tržišta, uz objektivnost koja je gotovo ‘nadzemaljska’. Verovatno je ovakvo zaleđe naročito korisno komercijalnoj umetničkoj sceni, koja povremeno oseća potrebu da dokazuje svoj moralni legitimitet mimo principa profita. Upravo zbog umišljene kantovske bezinteresnosti filozofije, filozofi dobijaju pozive da govore na posebno organizovanim događajima na umetničkim sajmovima, ne bi li umetničkom tržištu obezbedili legitimitet. Autor *Politike estetike*, Jacques Rancière učestvovao je na Frieze Art Fairu, i evo njegove ‘presude’ umetnosti i kapitalu: „Novac je neophodan da bi se pravila umetnost; da bi ste prezivali morate prodavati plodove svog rada. Stoga, umetnost je tržište i nema načina da se tome doskoči.“<sup>9</sup>

Uz prepoznavanje aktuelnog značaja filozofa za savremenu umetnost, treba imati u vidu da je njihova pozicija u praksi potčinjena poziciji kustosa, koji strateški koriste njihove teorije i ličnosti na sličan način kao što postupaju s umetnicima. Međutim, i filozofi umeju da preokrenu situaciju u svoju korist, kada iznose sopstveno mišljenje o radu kustosa ili se sami stavljaju u poziciju izvora meta-kustoskog mišljenja. Slavna post-politička teoretičarka Chantal Mouffe iskoristila je priliku da u svom prilogu Moskovskoj konferenciji iznese sud o kustoskoj strategiji Okwui Enwezora za Bijenale u Sevilji (2006-7), analizirajući sve – od naslova i teme izložbe, do postavljanja pojedinačnih radova i kritike ‘levičarske melanolije’ koja se može pripisati fatalnom uticaju biopolitičke teorije.

Mimo prozaičnijih razloga za inkorporiranje figura slavnih filozofa u mehanizme internacionalnog sistema umetnosti, tu je i autentična bliskost i želja za komunikacijom između područja umetnosti i filozofije. Post-adornovski teoretičar Christoph Menke tvrdi da uporedo s autonomijom, umetnost u moderni zadobija suverenitet koji joj omogućava da se suprotstavlja racionalnosti.<sup>10</sup> Iz toga sledi da je autonomija umetnosti garant njenog statusa kao zasebne suverene sfere, s ultimativnom nezavisnošću od pravila i konvencija društva, s potencijalom slobode i sposobnosti da ponudi alternative dominantnim ideološkim paradigmama, a to je ambicija koju ima i savremena filozofija, koja ulaže mnogo truda da bi objasnila ovu uzajamnu fascinaciju.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

Naziv broja „Pravo na teoriju“ dvosmisleno i polemički ukazuje da se treba izboriti za *pravo na teoriju* u savremenom svetu umetnosti gde je ono često još neizborno a ponekad i već odbačeno, ali i da treba *ići pravo na teoriju*, ako se teži kritičkoj umetnosti, temeljno angažovanoj u aktuelnim društvenim kontekstima. (Uvod u TkH br. 16)

I / a)

Ovaj ogled zasniva se na ideji da se navedeni fragment uvodnika ovog izdanja može interpretirati kao uvod u polemiku između dve linije mišljenja, dve prepostavke u pogledu prava na teoriju – konkretno, prava na teoriju koja se odnosi na oblast umetničke prakse u najširem smislu. Po mom mišljenju, takva polemika zahteva i konkretno opredeljenje za jednu od pomenutih prepostavki. U ovoj raspravi, druga prepostavka će uglavnom biti stavljena na stranu (u zagrade) u prilog prve – da se pravo na teoriju mora osvojiti, što znači i da se moraju zadovoljiti zahtevi opravdanosti, verodostojnosti i lojalnosti. Sugerišem da je u razmatranju prava na teoriju najznačajnije to što nam prva prepostavka omogućava da ideji univerzalnog pripšemo specifičnu savremenu formulaciju. Strogo govoreći, ova prepostavka univerzalnosti ne može se povezati s konačnošću ili ograničenošću koju smatram latentno prisutnom u jeziku imperativa, već pre ukazuje na specifičan tip beskonačnosti koja transformiše način na koji bismo mogli posmatrati umetničku produkciju i poziciju koju je ona zauzela u savremenom svetu. Postaje očigledno nešto što je inherentno pojmu *prava*, što nije transcendentno u smislu da prethodi bilo kakvoj mogućoj praksi (naime, prava na teoriju koje drži teoriju na izvesnoj distanci od prakse), već se razvija u maniru koji bi mogao biti konceptualizovan upotrebojem pojma Giorgia Agambena *para-ontologija* – onog što se javlja mimo bivstvovanja objekata i subjekata, pri čemu se ovo bivstvovanje ne odbacuje. U ovom smislu, pravo na teoriju potencijalno uvek postaje transcedentno.

I / b)

Ono što leži u srcu obeju iznesenih tvrdnji je nešto pozitivno u samom središtu *prava na teoriju*. Obe prepostavke su vredne pažnje zbog otpora koji pružaju bilo čisto materijalističkom, bilo čisto idealističkom pogledu na značaj teorije. Ono što je teže razlučiti je način na koji se pravo na teoriju nosi s neprekidnim teškoćama u razlikovanju između univerzalnog, partikularnog i singularnog. Naravno, ova tri termina nose sa sobom značajne filozofske implikacije koje se ovde jedva dodiruju. Ipak, smatram da na ovoj distinkciji gotovo u potpunosti počiva

7 > Simon Ford, „The Beginning of the End of an Era“, u *Revolution I Love You: 1968 in Art, Politics and Philosophy*, priredili Maja i Reuben Fowkes (2008), str. 173.

8 > Filozofska konferencija Drugog Moskovskog bijenala (2007) <http://2nd.moscowbiennale.ru/en/>

9 > „The Art of the Possible“, *Art Forum* (mart 2007)

10 > Christoph Menke, *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida* (1998), str. 254.

način na koji najbolje možemo da se poduhvatimo interpretacije ideje kao što je *pravo na teoriju*. Umesto da se oslanjam na dominantne kantovske formulacije u ovom pogledu, okrećem se filozofiji Alaina Badioua da bih počeo da izlažem ovu distinkciju.

### I / c)

Počnimo s razlikom između partikularnosti i singularnosti. Badiou naziva *partikularnim* bilo šta što se može razlučiti u znanju posredstvom deskriptivnih predikata. [a] ...*singularnim* ono što je, premda se ne može identifikovati kao procedura na delu u određenoj situaciji, ipak izdvojeno iz svakog predikativnog opisa.

Badiou drži da su singularnosti „termini [ili elementi situacije koji su] prezentovani, ali nisu reprezentovani“<sup>1</sup>. On ovo objašnjava paradoksom da su singularnosti ustvari višestruko (zbog činjenice da je sve što je prezentovano samo po sebi višestruko) koje su ipak deo neke situacije (pa se stoga broje kao jedno, kao što voli da kaže Badiou). One egzistiraju paradoksalno kao „jedno-višestruko situacije“<sup>2</sup>. Ova kontradikcija objašnjava činjenicu da singularnost može da postoji u situaciji bez situacije koja verifikuje ili svedoči o njenom prisustvu kao takve. Ovo nas vraća na konvencionalniji smisao termina prema kome singularno ne predstavlja savršenu samoidentifikaciju. Ali ono se ne može identifikovati ni s drugim identitetima (u situaciji), što nas vodi do Hallwardove karakterizacije Badiouove singularnosti kao ‘fundamentalne anomalije’<sup>3</sup> koja predstavlja transgresiju očekivanja jer zadržava suštinske odlike identiteta (prisustva) bez stvarnih, dokazivih predikata tog identiteta. Postaje nam jasnije zašto je Badiouu neophodno da poveže singularnost s pojmom događaja – upravo s onim što je retko, pa ipak banalno, neprezentabilno, pa ipak prezentno – potvrđeno procesom koji mu sledi, naime, tragom progresivnog (pre nego izvornog ili prethodećeg) pojma subjektivnosti koji pripada kategoriji iznenadnih pojava<sup>4</sup>.

Istovremeno, pošto je *singularnost* prezentna, a da nije reprezentovana, ne potvrđuje je ni relacija normalnog stanja stvari, ni partikularnost (premda je obrnuto moguće), jer je “izdvojena iz identitetskih predikata; premda se očigledno razvija putem ovih predikata”<sup>5</sup>. Badiouovo povezivanje univerzalnog sa singularnim putem pojma događaja navodi ga na tvrdnju da se univerzalno manifestuje kroz ‘disjunktivnu sintezu’<sup>6</sup> singularnosti, da se „univerzalno javlja kao singularnost, i da sve od čega moramo da podemo jeste neizvesni suplement čija jedina snaga na ovome počiva, jer ne predstavlja ostvariv predikat koji može da ga podredi znanju“<sup>7</sup>. Time se odbacuje uobičajeno i pogrešno poistovećivanje univerzalnosti i opštosti, a u kontekstu umetnosti ovo otvara mogućnost da partikularni objekti ili procesi ne moraju biti podređeni isključivo nekom opštem pravilu pokreta ili nečeg sličnog (nečega što verifikuje partikularnost u odnosu na singularnost). Niti su oni isključeni iz univerzalnosti zbog svoje singularnosti, pošto je jedna od definišućih karakteristika umetničkog poduhvata potraga za autentičnom novinom, koja inauguriše situaciju umetnosti koja potencijalno beskonačno (kao univerzalno koje se razvija posredstvom svoje realne neograničenosti) svedoči o vlastitom potencijalu inovacije u okvirima singularne ekspresije.

### I / d)

Badiou tvrdi da se univerzalnost može identifikovati kao ništa drugo do li *istina*. To je tvrdnja koju nije teško potvrditi semantički, ali ona postaje sve opskurnija u skladu s postmodernim<sup>8</sup>

skepticizmom u pogledu mogućnosti istine. Prema Badiouu, istina ne treba da bude utopljena u Transcendentalnu IstINU (platoničarsko Jedno), koja prethodi svemu i nepromenljiva je. Na protiv, istina je nešto što se istovremeno i nužno javlja kao neomeđeno i univerzalno (sâmo brojanje nečega kao jednog). Badiou to naziva *beskonačnom generičkom višestrukošću*<sup>9</sup>, pojmom koji je nužno i sâm donekle protivrečan, i koji se razvija specifičnim redosledom:

- i) Izvire u događaju koji se odvija u generalno neizdiferenciranoj informaciji o uobičajenoj situaciji, događaju koji se odvija (je prezentan), a istovremeno nestaje (ne može biti reprezentovan), ali koji je potvrđen kroz *događajni iskaz* da se nešto desilo;
- ii) Događajni iskaz je striktno deklarativan, pošto on objavljuje da je doneta (događajna) odluka u pogledu događaja koji se desio kao takav, što implicira prelazak s onoga o čemu se nije mogla doneti odluka (neizdiferenciranog mnoštva koje karakteriše svaku realnu situaciju) na ono što je sada odlučeno;
- iii) Sledstveno tome, odvija se proces subjektivacije koji potvrđuje ovu odluku i otvara mogućnost univerzalnog. U jednostavnim terminima, subjekt je potencijalno beskonačan proces koji potvrđuje ovaj događajni iskaz i odluku u terminima njenih posledica (objekti, procesi, situacije itd.) bez redukovane njene višestrukoštosti;
- iv) Proces subjektivacije time proizvodi subjekt u odnosu prema beskonačnom procesu potvrđivanja ili proizvodnje istine.

Ovo je proces koji je u igri, ali on ne determiniše njen sadržaj, zbog čega je moguće da flagrantno neistinite teorije u pogledu različitih stvari mogu steći uvažavanje u različitim periodima. Ovo je univerzalno utoliko što predstavlja nešto je primenljivo na celinu situacije bez oslanjanja na bilo kakvu partikularnost te situacije, i što nije vremenski ograničeno sadašnjim stanjem situacije, već potencijalno može da se nastavlja u beskonačnost. Beskonačna generička višestrukošć (istina) kao univerzalna singularnost je time potencijalno za svakoga i za sva vremena, što je upravo i čini univerzalnom.<sup>10</sup>

### I / e)

Ako je univerzalnost u suštini nepotpuna, ali i uslov pod kojim se javlja istina, onda je ekstrapoliranjem Badiouovog pojma istine u pogledu koncepta *prava* moguće dodati i sledeće: da je pravo nešto univerzalno, što nije totalizujuće, što nije partikularno ili opšte, ali ipak zahteva od nas da uvidimo njegovo prisustvo i odgovorimo na to prisustvo potvrđujući univerzalnost *prava* kao teorijskog polja, pre nego što bismo mogli da potvrdimo partikularno pravo (posledice odluke da potvrdimo *prava* kao istinu). Ako ovo donekle reformuliše kantovsku poziciju u pogledu regulativnog idealista, nužno se i razlikuje zbog svoje striktno pozitivne (*proceding*), umesto negativne (*precedent*) beskonačnosti. Stoga uviđanje univerzalne singularnosti ili istine prava na teoriju, u stvari označava polaganje, teorijskim i filozofskim sredstvima, prava na istinu. Ovo polaganje prava nije naprosto tautologija. Međutim, kao u tvrdnji da je istina u ovom smislu istinski beskonačna i otvorena za promenu, pravo na teoriju je *univerzalno i nije fiksirano*. To ukazuje i na nužnost neprestanog vraćanja na raspravu. U odnosu na umetnost, ona bi mogla da obuhvati povratak onoga što se smatra za istinu o umetničkim objektima ili procesima (stvaranje, izvođenje, vrednovanje, kritika i tako dalje), kao i efekte umetnosti u terminima uzroka promena i inovacija u datoj situaciji (njeni intrinsični i kontekstualni efekti) u isto polje preispitivanja.

### 2 / a)

Sada je moguće vratiti se na početnu pretpostavku s jasnijim uбеђenjem, koje se, kada se čita negativno (u terminima nedostataka koje implicira) svodi na sugestiju da objekti i prakse savremenog sveta umetnosti iskazuju ili su načinjeni tako da iskazuju *otpor teoriji*. Ovaj termin promovisao je Paul de Man. Kroz svoju čuvenu definiciju teorije kao „kontrolisane refleksije

1 > Alain Badiou, *Being and Event*, Continuum, London, 2005, str. 99.

2 > *Ibid.*

3 > Peter Hallward, *Badiou: A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, str. 99.

4 > Vid. Badiou, *Eight Thesis*, op. cit, str. 147.

5 > *Ibid.*

6 > *Ibid*, str. 148.

7 > *Ibid.*

8 > Ovde datovanom prema Nietzscheu.

9 > *Ibid*, str. 154.

10 > Ovo relativno blisko sledi Badiouovo izlaganje. *Ibid*, str. 145-54.

o formaciji metoda“<sup>11</sup>, on sugerije da ono što se opire književnoj teoriji nije ništa drugo do li sama književna teorija, i štaviše, da je ovaj otpor jednako intrinski i nužan u meri u kojoj u sebi protivrečno samo-potvrđivanje podstiče odmerenu i ironičnu *kontrolisanu refleksiju* ili, jednom rečju (ali možda rečnikom koji bi de Man radije osporio) *meta-teoriju*. Razmotrimo sledeće:

Tehnički korektna retorična čitanja mogla bi izazivati dosadu... ali ona su nesporna. Ona su takođe i totalizujuća... pošto strukture i funkcije koje izlazu ne vode ka saznavanju suštine... [ali] su u suštini i univerzalna – dosledno nedostatni modeli nemogućnosti jezika da postane jezik-model<sup>12</sup>.

Stupa na scenu karakteristično dekonstruktivistička pozicija prema kojoj je univerzalnost tvrdnje uspostavljena kroz suštinski negativnu singularnost. Drugim rečima, ono što obeležava singularnost kao takvu je njena nemogućnost da pozitivno tvrdi specifični identitet, uviđajući ipak da u ovoj nemogućnosti počiva konzistentnost koja je paradoksalno identitarna, čak i kada potvrđuje suprotno. Ova karakteristika singularnosti čini je i univerzalnom, što će reći: univerzalnost se odvija u skladu s ovom logikom zbog odsustva pozitivnog identiteta koji obitava u srcu bilo kakve singularnosti, odsustva koje nameće neku vrstu performativnog ponavljanja tog odsustva. To ponavljanje čini negativni gest identifikacije (koji prema de Manu ilustruju jezik i pismo) pozitivnim i zato sposobnim da bude, pre svega, univerzalizovano.

Ova pozicija je dijametralno suprostavljena onoj koju je razvio Alain Badiou koji tvrdi da ono što univerzalnost čini mogućom jeste upravo sposobnost singularnosti da se veže uz nepotpunu i ne-identitarnu istinu. Univerzalna singularnost, da se prisetimo, uspostavlja pozitivni i neomeđeni subjekt u odnosu prema višestrukošti (fundamentalni uslov celokupnog bivstovanja), tako da pojava subjekta predstavlja negaciju egzistencijalnog stanja kakvo jeste, koje istovremeno egzistira kao pozitivno izdvajanje od višestrukošti onoga što egzistira. Ukratko, možemo da kažemo da kontradikcija ovome koju predstavlja suštinski dekonstruktivistička tvrdnja de Mana jeste da je bilo kakva univerzalna singularnost uspostavljena u procesu *negativne suplementarnosti*. Paradoksalnost ove negativne pozitivnosti ogleda se i u de Manovoj sugestiji da su idealne forme retorike

uvek, u teoriji, najelastičniji teorijski i dijalektički modeli kao ultimativni modeli i može se s pravom tvrditi da one sadrže unutar sopstvenih nedostatnih sops-tva sve druge nedostatne modele... Oni su istovremeno teorija i nisu teorija, univerzalna teorija nemogućnosti teorije... Ništa ne može da savlada otpor teoriji pošto je teorija sama ovaj otpor<sup>13</sup>.

Prva pretpostavka [!] – da postoji neka vrsta otpora u odnosu na umetničke objekte i prakse koji se opire samoj teoriji i koji zahteva potvrdu prava (na teoriju) – razjašnjava zašto lavovski deo otpora teoriji proističe iz unutrašnjih svojstava teorije. U ovom slučaju, otpor deluje kao inherentan identitetu objekata; inherentan samim lingvističkim mogućnostima diskursa i pisma; i u prividnoj sintezi jednog i drugog otpor je inherentan jer se teorija dešava jedino zbog ovog otpora.

## 2 / b)

Fokusiranje na ovaj treći element vraća nas završnoj rečenici de Manovog zaključka – „Ništa ne može da savlada otpor teoriji pošto je teorija sama ovaj otpor“. Može se predložiti sledeća reformulacija:

- i) Teorija nužno ukazuje na praksu, ali jedino pošto kao praksa takođe prepostavlja teoriju (može biti teoretizovana);
- ii) U kom slučaju praksa takođe prečutno ukazuje na teorijsko polje, dok se opire identifikaciji bilo koje vrste apsolutne teorije, pošto je sâm identitet prakse samo uslovan i, sledstveno tome, može da ukazuje na bilo koji skup teorijskih pretpostavki koje je objašnjavaju;

<sup>11</sup> > Paul de Man, „The Resistance to Theory“, u *The Resistance to Theory*, Manchester University Press, Manchester, 1986, str. 4.

<sup>12</sup> > *Ibid*, str. 19.

<sup>13</sup> > *Ibid*, str. 19.

iii) Tako, teorija uvek daje samo nepotpuno i neadekvatno objašnjenje prakse, i zaobilaznom samorefleksijom koju objekt ili praksa prouzrokuje, same sebe;

iv) U ovom smislu, teorija se opire sama sebi iz(nutra) prakse, pošto praksa uvek već sadrži teoriju. Ali, istovremeno, teorija je jedino definisana kao teorija zbog činjenice da može biti povezana s praksom, što nas vraća na drugi deo i)

## 2 / c)

Ova reformulacija otkriva izvestan problem: dok de Manove tvrdnje prvobitno deluju kao da osvetljavaju donekle komplikovano polje emancipacije za teoretičara (opravdavajući teorijske napore uprkos njihovim nesavladivim protivrečnostima i instrumentalnoj beskorisnosti), one nose sa sobom i opasnost izvrđavanja pragmatičnog zahteva za potvrdom, povlačeći se umešto toga u beskonačnu cirkularnost koja je uglavnom regresivna. Tako je delimična sinteza objekta i (kauzalnog) procesa prema ovoj logici uvek ugrožena kauzalnom cirkularnošću – koja se prenosi u nečemu što povremeno predstavlja prilično opresivnu dekonstruktivističku retoriku. Možda se ovo duguje lakoći s kojom paradoksalnost biva povezivana s autentičnim temporalnim izmeštanjem u srce deridijanske kritike identiteta (prezentnosti) koja (ukratko) tvrdi da identitet nikada ne može biti u potpunosti prezentan pošto zavisi od ponovljivosti koja uvek podrazumeva temporalnu izmeštenost koja ga čini diskontinualnim u odnosu na prezent.

## 2 / d)

Premda izuzeto iz sadašnje diskusije, stapanje književnog i filozofskog paradoksa na kome počiva ova rasprava, duboko je problematično i svodi se na singularnu prezentaciju i praktične teorije (teorije kao posebnog modusa prakse blisko vezanog za retoriku) i teorijske prakse (objekta ili prakse koja je inherentno teorijska), što podrazumeva uzajamni otpor između ova dva termina, a zadržava nešto poput unutrašnjeg samo-otpora u svakome od njih. Tip singularnosti sugerisan u ovom slučaju razlikuje se od onoga koji ističe Badiou, koji ova rasprava preferira – singularno kao ono što ne zavisi od bilo kakvog identitetetskog predikata – jer ako i uvidimo da je otpor teoriji nešto što u povezivanju teorije i prakse jeste cirkularno i uzajamno refleksivno, takva refleksivnost zahteva usvajanje specifičnih pozicija ili stavova koji su efektivno predikativni uprkos tome što se situiraju unutar polja višestrukošti i kontingenčnosti. U stvari, pozicija koju nameće de Manov paradoks je prihvatanje otpora teoriji kao neke vrste dokse. Ona predstavlja univerzalnost koja, tvrdim, nije ultimativno singularna, već partikularna, i iz ovog razloga predstavlja delotvorno unutrašnje nametanje partikularne generalizacije<sup>14</sup> u pogledu mogućnosti teorije – ukoliko insistira, kao što uporno čini, na potvrdi svoje univerzalnosti.

## 2 / e)

Ova linija mišljenja bila je jedan od odgovora na prvu pretpostavku – da je teorija determinisana progresivnim otporom onog tipa koji smo već opisali. Taj otpor sadrži i opasnost negativnog kao dokse (koja razumljivo može da ima ishodište u dekonstrukciji koja se ponovo koristi kao destrukcija), kao i potencijalno praktični problem puke proizvodnje beskonačnog broja teorija koje odgovaraju potencijalno beskonačnom broju objekata. Stoga je naročito jekta, mada produktivna ironija da istorijom teorije dominira progresivni otpor, i da je, konačno, ovaj otpor ono što usmerava teoriju toliko daleko od mogućnosti njene univerzalnosti, i prema njenom potencijalnom nametanju kao restriktivnog, singularnog zakona (nasuprot singularnoj univerzalnosti koju Badiou povezuje s proizvodnjom istine). Nasuprot ovome, moguće je zahtevati pravo na teoriju u terminima otvorenim u pretpostavci [!] da, kada su u pitanju umetnički objekti i prakse, teoriju tek treba osvajati. Iz ovoga postaje jasnije i zašto je beskorisno jednostavno proizvoditi potencijalno beskonačni broj teorija koje odgovaraju potencijalno beskonačnom broju objekata, praksi i procesa koji se mogu zamisliti u svetu

<sup>14</sup> > Što podseća na distinkciju uspostavljenu u 1(e).

umetnosti<sup>15</sup>. Nasuprot ovom neuverljivom scenariju, neophodno je razmatrati pravo na teoriju kao univerzalnu singularnost u smislu koji brani Alain Badiou. Ono što sledi je pokušaj demonstracije da je kroz ponovno razmatranje subjekta i istine koje nudi Badiou moguće predložiti pozitivnu suplementarnost koja se suprotstavlja pojmu negativne suplementarnosti kojom de Manova rasprava pogrešno interpretira generalizovan otpor teoriji kao univerzalizovan modus teoretičke rekonstrukcije. Izlaganjem Badiouove tvrdnje da je „generička istina paradoks čisto unutrašnjeg anonimnog suplementa, immanentni dodatak“, sugestija će biti da prezentnost i imanentnost nisu u stvari samo mislivi, već i nezaobilazni (ali ne u fenomenološkom smislu), a to je uviđanje koje ponovo revitalizuje pravo na teoriju kao nešto više od manifesta ili sna.

### 3 / a)

Ako se pravo na teoriju mora zahtevati u odnosu na koncept istine, važno je ponoviti da ono ne stapa teoriju s Istinom (tj. Istom kao platonskim Jednim koje tradicionalno objedinjuje egzistenciju). Koncept istine, za Badioua, potvrđuju četiri glavne karakteristike<sup>16</sup> koje se protive očekivanom:

- i) Istina je *imanentna* pre nego *transcendentna*, što znači da ona ne prethodi iskustvu, već se nastavlja u neprekinutoj progresiji egzistentne singularne figure (ili onoga što Badiou naziva situacijom);
- ii) Kao neprekidni proces proizvodnje, istina je *ne-predvidljiva*, jer ne postoji neka posebna figura koja je sadrži ili joj može biti ekvivalentna, zbog čega je on opisuje kao generičku;
- iii) Pošto je uvek nedovršena, istina je generički *beskonačna*, a pošto je *ne-predvidljiva*, ona je višestruka, i stoga predstavlja beskonačnu višestrukost;
- iv) Istina u sebi zadržava nešto striktno što se ne može imenovati, mada se različiti tipovi znanja mogu razlikovati ili nametnuti, kao što tvrdi Badiou, u anticipaciji koja konstruiše hipotetičku premisu te istine. Da bi istina bila definisana kao takva, ono što se ne može imenovati mora se prepoznati kao jedinstveno i trajno, i mora se odupreti bilo kakvom mogućem hipotetičkom nametanju, imenovanju i zahtevima.

Istina u ovim terminima tako otkriva dve izdvojene operacije u odnosu na njenu striktno beskonačnu, ne-totalnu, ne-sumativnu prirodu – da je ona generička, beskonačna, višestruka<sup>17</sup> i pozitivna; ali i da je ona izvod iz postojećeg stanja stvari, ili iz situacije kao višestrukosti koja čini svet fenomena i informacija. Ovaj kontradiktorni aspekt objašnjava kako je moguće konceptualizovati znanje u odnosu prema beskonačnoj istini bez rastakanja ove istine ili njenog striktno progresivnog, beskonačnog karaktera. Znanje, ukratko, preuzima na sebe hipotetičko dovršavanje istine (njeno izlučivanje iz totalnosti kao identiteta). U ovim terminima, formulisanje iskaza koji tvrdi da je istinit stoga ne uspostavlja bilo kakvu vrstu ekvivalencije sa stvarnom istinom, niti jednostavno sledi iz višestrukosti informacija koje konstituišu potencijal za znanje kao takvo (ovo ne bi imalo nikakvih nužnih veza s događajem, i stoga s formalnom istinom u smislu u kome je koristi Badiou). Umesto toga, znanje u odnosu prema istini karakteriše ono što Badiou naziva *veridičko*<sup>18</sup>. Drugim rečima, znanje o istini anticipira dovršenje istine, čak i kada je ovo dovršenje nemoguće u najstrožem smislu. Prema Badiouu, o ovome se najtačnije može misliti kao o *nametanju* istine, što se svodi na imenovanje konkretnih situacija (objekata, procesa i tako dalje) u odnosu prema istini. Međutim, u srcu istine ostaje nešto apsolutno neimenljivo, „čije se ime nameće samo po cenu katastrofe“<sup>19</sup>.

### 3 / b)

Ono što je najteže u sadašnjem kontekstu je donekle kontraintuitivno uviđanje da je ovo nametanje zaista neizbežno. Otuda sugestija da bilo kakva teorija uključuje izvestan nivo nametanja, u meri u kojoj ona *imenjuje* polje znanja. Ipak, ono što je fundamentalno za pravo na teoriju jeste aspekt istine koji se ne može imenovati. Ukratko, sugerisem da pravo na teoriju kao polje istine odgovara pojmu prirodnog prava u meri u kojoj postoji nešto što se ne može definisati, a za čim se traga u konstituisanju i jednog i drugog. Razlika je, međutim, u tome što transcendentni aspekt prirodnih prava nužno prethodi svojoj artikulaciji, dok je beskonačna dimenzija istine naglašena u svojoj imanentnosti, koja je uvek u procesu ‘postajanja prezentnog’. U sličnom zahvalu, veridičko polje znanja moglo bi se donekle povezati s pojmom zakonskih prava. Ta zakonska prava su na jednom nivou relativna (neki bi rekli arbitarna), ali u drugačijem smislu ona se pozivaju na konceptualizaciju autoriteta koji, premda nije transcendentan u nekom apsolutnom smislu, još uvek prepostavlja fundamentalnu mogućnost potvrde autoriteta koji podupire njihovu legislaciju. Zar ovo nije upadljivo slično načinu na koji veridičko formuliše znanje na osnovu nedovršene i inherentno ne-prezentne istine?

Još jedna upadljiva sličnost ogleda se u tome da istina i pravo kriju istu opasnost, naime, da je moguće da, premda su naizgled zadovoljeni formalni uslovi i za istinu i za pravo, oni mogu da podrže ili opravdaju nešto što je u potpunosti destruktivno (često sasvim suprotno od nameravnog). Badiou upravo tvrdi da formalna praznina ili neimenljivi deo beskonačne generičke višestrukosti (istina) mora ostati u srcu svake procedure istinitosti. U srcu prava na teoriju mora ostati nešto nedokučivo, i slično tome, aspekt bilo kog identiteta koji se ne može artikulisati. U skladu s tim, teško je, ako ne i nemoguće, precizno definisati šta konstituiše identitet bilo prirodnog ili legalnog prava. Čak i u idealističkim terminima, transcendentni aspekt prava ultimativno počiva na prirodi (nužno) ili praksi (uslovno) kao takvoj, ali na nekom fundamentalnom nivou moralnosti to se iskazuje samo negativno, i čak i onda je, u suštini, izuzeto iz bilo kakvog samooidentiteta. Ovo odsustvo apsolutne identifikacije postaje vidljivije u pozitivnoj beskonačnosti istine. Da bi se zaista razumelo što je u igri oko osvajanja prava na teoriju, od nas se zahteva da dokažemo da u našim aktivnostima postoji nešto što se ne može imenovati (što se ne vezuje isključivo za sistem umetnosti kao takav) u meri u kojoj one pripadaju procedurama istine.

### 4 / a)

Pravo na teoriju ultimativno ne počiva na bilo kakvom imenovanju, niti bilo kakvoj prisili potpune identifikacije. Prema prvoj prepostavci, ovaj tip nametnutog imenovanja odvija se, barem što se tiče koncepta teorije, uz odbacivanje potencijalne univerzalnosti singularnosti, i njenu zamenu agresivnom generalizacijom. U odnosu na dekonstrukciju, moguće je jasno sagledati kako su teoretičari pokušavali da zaobiđu ovaj problem prepostavljajući inherentnu višestrukost koja obitava u svakom identitetu. Nadam se da je sada jasnije zašto sam ranije rekao da ova tvrdnja zadržava problematični aspekt sistematizacije. U ovom slučaju, a naročito u svetu sugestije u pogledu Badiouovih ontoloških tvrdnji, postavlja se pitanje: gde obitava istina *prava na teoriju*? U tom pogledu moguće je ponuditi prilično jednostavno rešenje, čije će implikacije ukratko izložiti. Obraćanje pravu na teoriju u kontekstu umetnosti je, tvrdim, obraćanje istini teorije, ili teoriji istine s kojom umetničke prakse mogu da stupaju u odnos u svojim različitim veridičkim formama. Polaganje prava na teoriju nije ništa do li polaganje prava na meta-teoriju istine. Ovo je izazov na koji Alain Badiou pokušava da odgovori u svojoj filozofiji.

### 4 / b)

Ja sugerisem da pravo na istinu nije, ultimativno, nešto što se može preobratiti u kvazi-religiozno (konačno ili determinacija beskonačnog) iskustvo ili objasniti u terminima akademске mode, pošto Badiouov pojам istine veoma striktno odbacuje stabilni, informativni i konačni aspekt njene primenjivosti – kao što smo videli, ona je nužno i krajnje afirmativna, ali je ipak neograničena. Međutim, niti je ona nešto što se može ignorisati, pošto Badiou pokazuje kako je progresivni pojam istine fundamentalno saglasan s pojmom promene i ostvarivanjem

15 > Opasnost ovde predstavlja opštepoznata panika (ali, stoga, ne manja pretnja) od povratka u totalni relativizam.

16 > Vid. Alain Badiou, „Truth: Forcing and the Unnameable“, u *Theoretical Writings*, Ray Brassier i Alberto Toscano (ur.), Continuum, London, 2006, str. 123.

17 > Badiou, *Eight Theses*, op. cit., str. 154.

18 > Termin je izведен iz latinskog prideva *veridus* koji znači ‘istinit’. Razlika između veridičkog i istine mogla bi se situirati u terminima razlike između prideva izvedenog iz imenice (veridičko) i same imenice (istina).

19 > Alain Badiou, *Truth*, op. cit., str. 123.

inovacije (nove situacije sa svim svojim pod-situacijama<sup>20</sup>). Možda se u svom specifičnom insistiranju na značaju inovacije Badiou najotvorenije suprotstavlja sistemu umetnosti. Značaj inovacije duguje se činjenici da subjekat, u stvari, nije uzrok inovacije već njena posledica, pošto je inovacija inauguirisana realnim događajem i kao trag događaja uvek se, barem, podudara s pojmom ideje imanentne beskonačnosti. Kao što potvrđuje Badiou,

Muslim da je u umetničkom polju imanentna beskonačnost, na kraju krajeva, nešto poput beskonačnosti same forme... mogućnost da je nova forma... u [neposrednom] odnosu... s haotičnom senzibilnošću<sup>21</sup>. A nova forma je uvek novi pristup, novi manir, novi ulazak, novi pristup u haotičnu senzibilnost... novi način razmišljanja o samom beskonačnom<sup>22</sup>.

Badiou jasno stavlja do znanja da umetnost, sledstveno ovome, preuzima veoma specifičnu odgovornost, jer doprinosi otkriću beskonačne subjektivnosti u pravcu istine na kojoj (po njegovom mišljenju) počiva celokupna političko-fizička budućnost egzistencije: „[A]ko želimo mir... moramo otkriti mogućnost da subjektivnost zapravo u beskonačnoj kreaciji, beskonačnom razvoju predstavlja... odgovornost savremene umetničke kreacije“<sup>23</sup>. Ako prihvativmo ove pretpostavke, teško je ne uvideti fundamentalni značaj prava na teoriju budući da ono vodi postuliranju nove subjektivnosti u odnosu na inovativne prakse umetnosti, koja traži pravo na istinu i time nas navodi da prihvativmo beskonačnu dimenziju sopstvenog bića.

#### 5 / a)

Teškoća s takvom filozofijom leži u koraku dalje od prihvatanja, ka primerima, ka pronalaženju tipičnih primera njenih manifestacija<sup>24</sup>. Pitanje koje muči znanje uopšte je kako biti svedok sistemu, a da se on prosti ne reprodukuje iznutra. Sugerisao bih da je značajan korak napred u skorije vreme u ovom pogledu načinio Giorgio Agamben u razradi onoga što on naziva *para-ontološkim* objašnjenjem egzemplarnosti i izuzetnosti, da bi se načeo problem mogućnosti saznanja. Teško je zamisliti beskonačne dimenzije bića bez neke vrste restauracije idealizma ili drugaćajnog uviđanja materijalističkog jezgra u srcu svakog idealizma. Drugim rečima, poriv da se u nekoj partikularnosti prepozna beskonačnost univerzalne singularnosti je snažan, i zato problem u vezi s istinom postaje problem kako demonstrirati nečije pravo mimo presude implicirane u događajnom iskazu. Ovaj problem je upravo centralan za Agambenovu para-ontologiju. Provokativno odgovarajući na pitanje o ovoj temi, Agamben sugerise sledeće:

Ovde je po sredi naročita ontologija koju bismo u odnosu na fenomenologiju mogli definisati kao para-ontologiju, ontologiju koju tek treba misliti. Ovde je problem u tome da ono što se vidi nije fenomen kao takav, i to što jedino posredstvom primera koji je neka vrsta čudnog pokreta u stranu, on nije on sam, već nešto mimo sebe. Ovo *para* je suštinski problem primera... ono što je mimo metafizike, para-ontologija. Problem jeste u tome što se on pokazuje sa strane, a nije neposredna mogućnost saznavanja same stvari<sup>25</sup>.

To je konceptualno teška tvrdnja, ali suštinska za razumevanje zašto pravo na teoriju i pravo na istinu mogu biti legitimno stopljeni mimo bilo kakvih identitetskih predikata ili prostih objekata. Para-ontološko je, u jednom obećavajućem smislu, poslovica procesualna *nedostajuća karika* između identitarnosti (stabilne ili nestabilne, korelativne ili dekonstruktivne) i anti-identitarnosti (Badiouova pretpostavka beskonačnosti), koja nije jednostavno sintetička. U

20 > Skupovi i podskupovi u matematičkim terminima.

21 > Termin *haotična senzibilnost* odnosi se na činjenicu da je čulna percepcija pre svega susret s haotičnom višestrukošću informacija i materijala koji se zatim stratifikuje i organizuje u odnosu na delovanje različitih senzornih organa, koncepata i formi. (*Ibid*)

22 > Alain Badiou, „The Subject of Art“, *The Symptom: Online Journal for Lacan.com*, Lydia Kerr (transkript), [http://www.lacan.com/symptom6\\_articles/badiou.html](http://www.lacan.com/symptom6_articles/badiou.html), 13. 08. 2008.

23 > *Ibid*.

24 > Veliki deo Badiouovih novijih radova posvećen je upravo ovom zadatku. (Vid. Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, Verso, London, 2001, ili Alain Badiou, *St. Paul: The Foundation of Universalism*, Stanford University Press, Stanford, 2003)

25 > Agamben, *What is a Paradigm?* op. cit.

ovom smislu, para-ontologija nije striktno dijalektična<sup>26</sup>. Ovo definiše uslovne identifikacije – a ne identitete – čije se ontološke pojave odvijaju indirektno, a ne posredstvom bilo kakve predikativne odlike koja je inherentna ili adherentna subjektu ili objektu koji je u pitanju.

#### 5 / b)

Najznačajniji pokazatelj za sadašnju raspravu o para-ontologiji je ideja *primera* – onoga što je isključeno posredstvom vlastite uključenosti<sup>27</sup> – što je po pravilu funkcija umetnosti. Ova egzemplarnost ima prednost da istovremeno reflektuje i uzrokuje ono što je karakteristično za traganje za istinom u uopštenim situacijama (svakodnevici veridičkog), zbog čega Agamben opisuje primer kao ono što je više dostupno saznanju<sup>28</sup>. Egzemplarnost otkriva nužnu distancu koja je karakteristična za para-ontologiju u celini (rezultat isključenosti posredstvom uključenosti), i koja na izvesnim nivoima reflektuje i stanje otvorenosti koje karakteriše beskonačnost onako kako se ona odnosi na objekat, istinu i, zapravo, kreativni proces. Na ovoj distanci je i neprestana tenzija koja je upravo ono što umetničkim objektima i procesima daje njihov specifični naboј u odnosu na bilo koju teoriju koja ih navodno objašnjava.

Uviđanjem ove tenzije postaje razumljivo da umetnički objekti svedoče ne samo o tipu istine koju Badiou ističe kao *beskonačnu generičku višestrukošću*, već je primerom pokazuju na način koji dubinski revitalizuje ulogu koju umetnost nužno mora imati u savremenom društvu. U toj ulozi, pravo na teoriju moglo bi se u stvari interpretirati kao pravo na istinu, jer pozicija koju umetnički objekti i procesi predočavaju nije isključivo u relativnom registru kritike, već u pozitivnom registru onoga što uslovno nazivam *spekulativnom para-ontologijom*: spekulativnom, pošto ono što zagovara jeste mogućnost da beskonačnost nije prosto retoričko sredstvo, već neprestani podsticaj za kreativnost i, zapravo, egzistenciju; para-ontologijom, pošto se njen demonstrativni način udaljava od retoričkog koji karakteriše tradicionalnu teoriju koja se zasniva na otporu (de Man), u pravcu pozicije u kojoj se „sadašnja aktuelnost stvari spušta u dubine o kojima nikada nismo sanjali“<sup>29</sup>. Budući da pravo na teoriju utiče na ovaj povratak aktivne objektnosti u polje generičke istine, sa svom odgovornošću koju to donosi, to je pravo na koje sam voljan da se bezuslovno obavežem.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

# Žarko Paić Nove strune tehnokulture; arhitektura uronjenih slika\*

## I) Arhitekt kao prototip „našega vremena“?

„Dizajner je prototip našega vremena“. To ustvrđuje u interviewu njemačkome tjedniku *Der Spiegel* 31. lipnja 2006. godine glavni teoretičar novih medija Lev Manovich. No, kako se određuje bít „našeg vremena“? Samorazumljivo je da se bít „našeg vremena“ opisuje s pomoću ukazivanja na različite fenomene unutar informacijskoga društva. Takvi su fenomeni, primjerice, uvođenje digitalnih medija u svijet suvremene vizualne komunikacije: kompjutori, grafički dizajn, WEB dizajn, televizija visoke definicije, interaktivno kućno kino, mobilna telefonija. Digitalnost je odredba tehničko-tehnološkoga prijelaza s analognoga načina informacija-komunikacija na model koji počiva na binarnome kôdu. U okružju informacijskoga društva i „informacijske kulture“ digitalno se doba odlikuje prijenosom informacija na daljinu, istodobnošću, ponovljivošću i mogućnostima pohrane informacija u imaterijalnome obliku digitalne slike.

Što su digitalne slike? To su slike koje otvaraju novi horizont u interaktivnom prostoru slike uopće. Digitalne su slike informacije prerađene tehničkim procesom automacije i komputiranja slike (Flusser, 2007). Vizualnost je digitalne slike posvemašnja procesualnost realnosti koja je „umjetno“ konstruirana. Pod pojmom „umjetnoga“ misli se na kreativni i inteligentni dizajn realnosti kao slike. Digitalne se slike funkcionalno i strukturalno događaju samo na ekranu (fotoaparata, kompjutora, televizije, filmskoga ekrana). Temeljna je karakteristika takvih slika da su „uronjene“ (*immersion*) u virtualnu realnost. One ne postoje u realnosti, nego omogućuju prikaz/predstavu nove realnosti kao univerzalne konstrukcije. Fluidne i fleksibilne, promjenjive i nadomjestive, digitalne slike čine bít medijske umjetnosti i kulture. Istodobno, takve slike omogućuju vizualnu kulturu informacijskoga sustava suvremenih društava (Grau, 2003).

Prelazak iz analognoga u digitalno doba označava u kibernetskome smislu pobjedu učinka povratne sprege (*feedback*) nad prethodnim modelima pošiljatelja-primatelja informacija. Interaktivnost ili među-djelovanje subjekata/aktera u informacijskome društvu globalnoga doba omogućeno je digitalizacijom cijelokupnoga tehničko-tehnološkoga područja života. Digitalizacijom se informacija, slika, ton, pokretne slike ubrzavaju i zgušnjavaju (*implozija*). Proces kojim mediji kao novi mediji postaju digitalnim multimedijalnim okružjem jest integracija svih mogućih i zamislivih tehnika komunikacija u govor, jezik, tekst i sliku kao digitalno jedinstvo (Manovich, 2001).

\*Vinko Penezić & Krešimir Rogina: *Who's Afraid of Big Bad Wolf in Digital Age? Architecture as Medium*, Venice, 2008.

U suprotnosti s analognima digitalni mediji su novi mediji. Oni počivaju na digitalnome kôdu.<sup>1</sup> Tehničku potporu digitalnim medijima čini proces generiranja tehničke ili „izračunate slike“ (Kittler, 2005). Njemački filozof i teoretičar novih medija Norbert Bolz u jednoj televizijskoj raspravi o odnosu tehničke prakse i društvenih refleksija rekao je: „Oruđe je pametnije od mišljenja.“ Iskaz Bolza ima istu težinu, unatoč naizgled suprotnosti, kao i iskaz Arthura Krokera da su mediji na sadašnjem stupnju razvitka „još uvijek prespori“. Mediji nisu spori u tehničkome smislu. Sporost je u društvenome i kulturnome odbijanju da se čovjek prilagodi totalnome ubrzavanju tehnologije.

No, što je to – tehnokultura? Pod tim se pojmovnim sklopom ne misli na *techno* i *house* popularnu glazbu s njom pripadajućom supkulaturom nastalom krajem 80ih i početkom 90ih godina u Americi i zapadnoj Europi. Tehnokulturom možemo imenovati kulturu novih medija iz analogije sa statusom *tehno-slika* u Flusserovoj komunikologiji. Tehno-slike su računalno generirane slike u digitalnome okružju. Njihova je temeljna značajka komputiranje, sempliranje, prelazak iz forme analogne ili realne dimenzije u digitalnu ili virtualnu dimenziju realnosti.

Kao dokaz te neprestane žudnje za „novim“ u tehničko-tehnološkoj realnosti i u sferi mišljenja (*noosfera*) dostačno je kazati kako se u okviru istraživanja Frankfurtskoga instituta za nove medije skovao već pojam *virealnosti*. To nije samo virtualna realnost, nego realnost koja u sebi nosi „virus“ posvemašnje umjetne konstrukcije svijeta. Tehnokultura leži u virealnome „svijetu“ bez ikakvog drugoga uporišta osim u čistoj „ideji“. Ona spaja masu, energiju i informaciju u vizualiziranju komunikacije.

Realno je vrijeme poput same digitalne slike „imerzivno vrijeme“ (vrijeme uronjenosti). Vrijeme nije „uronjeno“ u prostor. Realnost vremena i prostora razumije se u biodigitalno doba iz metafore uronjenosti. Metafore kojima se služi kibernetika ovdje se od velike pomoći. U starogrčkome je *kibernetes* upravo kormilar. To je čovjek koji brod usmjerava morem, onaj koji upravlja plovećim strojem. „Uronjenost“ je također metafora. Slike u virtualnom prostoru nisu „realne“ žive slike. One su slike života kao biodigitalne realnosti koja postaje realnost tek umjetno. Postajući sudionikom tehnokulture mi smo interaktivna osnova jedne hiperrealne zajednice koju ne povezuje „realni“ ili fizički dodir licem-u-lice. Blizina i distancija dokinute se telematskom prisutnošću u društву-kulturi određenoj tehnoslikama.

Kao što je to jednostavno izrekao Lev Manovich: dizajner je prototip našega vremena. Njegova jedina estetika jest istodobno ideologija tehnokulture. Ona više nije ni po čemu „nova“ u smislu otvaranja „novoga“ horizonta smisla. Takva je estetika kao ideologija novih medija *remix* ili ponovno spajanje nespojivih dijelova u novu cjelinu. Ali to više nije ništa drugo negoli mozaik od krhotina, kruna od lažnih dragulja, ali estetski dopadljiva, zavodljiva, fascinantna.

No, što se događa ako na mjesto tog svemoćnoga dizajnera stupa arhitekt kao medijski dekonstruktor virealnosti? Što, dakle, ako arhitekt bez napasti konstrukcije realnosti na tragovima klasične i mehaničke ere „građenja“ digitalno doba generira kao novi medij čiji jezik više nije algoritam svijeta, nego raskrivenost suptilnoga dodira još uvijek razdvojenih svjetova u *tehnokulturnome interfaceu*? Čudovišni je paradox našega vremena da se jezik novih medija više ne izgovara, ne vidi ga se u slikama, nego ga se „osjeća“ dodirom. Taktilnost je ono što jedino preostaje od svijeta kojim vladaju paradoksalne ovisnosti realne izgradnje i virealne uronjenosti slika u oceanu digitalnosti. Kad na mjesto dizajnera stupa arhitekt posrijedi je radikalni korak razgradnje one vrste remixa koja zavodi i općinjava, ali istodobno dokida mogućnosti kreativnoga prodora izvan začaranoga kruga „vjечно novoga“.

Instalacija hrvatskih arhitekata Vinka Penezića i Krešimira Rogina *Tko se boji vuka još u digitalno doba?* Arhitektura kao medij upravo je pokušaj okreta od onoga što se čini „prototipom našega vremena“. Kritika svodenja svijeta na bilo kakvu verziju kreativnoga ili inteligentnoga dizajna ne znači konzervativni okret u modernističku inovativnost arhitekta bez pokrića. Uostalom,

I > „Kada je u novim medijima riječ o slikama, prije svega misli se na digitalne slike. One imaju osobinu oslikotvorenja i vidljivosti samo onda kada ih stvori neki program i prosljedi na neki vizualni izlaz, ekran, projektor ili printer. Digitalna slika stoga vodi dvostruki život: kao podatak i kao vidljiva slika. (...) Novi mediji u uobičajenom smislu više ne postoje. Tehnologije informacije mijenjaju se tako da se mora revidirati pojma medija, koji je u XX stoljeću još određivao znanstvene diskurse i čak zasnovao discipline“ (Heidenreich, u Sachs-Hombach, 2006, str. 289).

dizajn je rezultat paloga arhitekture u ovaj tehnomorfni svijet. Prokazivati ga bez uvida u njegove epohalne granice bilo bi besmisleno. Jer dizajniranje nije „uljepšavanje“ predmeta iz okolnoga svijeta (*ready mades*). Estetsko oblikovanje više doista ne pripada ideji dizajna u tehnokulturi. Penezić i Rogina zaognutni „vučjom kožom“ tehnokulture svoje viđenje onog nadolazećega koje je „ovdje“ i „sada“ zato što iz njega struji povjesna prošlost arhitekture poput kozmičkih struna preokrenuli su cijelokupno nastojanje da se arhitektura još uvijek misli prema modelima kauzalne logike, binarnih opozicija, nadilaženja i prevladavanja proturječnosti našega doba.

Razumjeti arhitekturu kao novi medij znači konačno izaći iz dvojstva utopije-distopije. Strah od „novoga“ pokazuje se paranojom bez razloga. „Novo“ tek pretpostavlja medijsko uključenje „staroga“ u jedinstveni sklop slike-govora-teksature s pomoću ekstaze dodira. Što se to dodiruje i kako uopće još razlikovati gradnju (konstrukciju) od razgradnje (dekonstrukcije) obitavališta u realnim metaforama kuće/doma? Koristeći se pojmom „arhitekture kao metafore“ (Kojin Karatani) mogli bismo prethodno nadopunjivati tipologiju Aarona Betskoga iznesenu u njegovoj knjizi *Violated Perfection*<sup>2</sup> Penezića i Roginu smjestiti u promicatelje tehnokulture arhitektonskoga metamorfizma. Njihov je cijelokupni program arhitekture za digitalno doba korak s onu stranu moderne-postmoderne, konstrukcije-dekonstrukcije. S onu stranu forme kao modela koja realnosti određuje njezine kôdove, čini se da su temeljna pitanja arhitekture za doba IT-a (*Information Technology*) sljedeća:

Što ako mi više uopće ne potrebujemo kuću kao napravu i kao stanje (*shelter-condition*)?

Što ako iskonska ideja doma u nekom zavičajnome obitavalištu danas u globalno doba postaje iluzijom?

Može li se i nadalje tvrditi da arhitektura kao IT-dizajn u nedogled dekonstruira jezik tehnomorfnoga svijeta kao jezik novih medija?

Instalacija Penezića i Rogine naslovljena razigrano i bajkovito prema dječjem pitanju o tome tko se, ustvari, još uopće boji vuka, ako su tri praščića međusobno povezana idejom o novoj cjelini koja ništa ne isključuje i sve pomiruje tako što počiva na logici složenosti (*complexity*) i na načelima nesvodivosti povjesnih razdoblja arhitektonske priče o gradnji-razgradnji kuće/doma, predstavlja razrješenje zagonetke „digitalnoga kôda“ suvremene tehnokulture. Odmah valja kazati da je zagonetka u tome što ne postoji nikakva zagonetka. Jedini je misterij jednokratnost iskonskoga događaja dodira između čovjeka, zemlje, tehnologije i kulture. Arhitektura ne može postati jezikom novih medija. Ali ona može zacijelo postati uronjenom slikom koja gubi moć svoje vizualizacije time što smjera u središte taktilnosti. Jezik i slike struje u energiji čiste informacije koja arhitekturi daje poticaj za susret s Drugim. To je konačni rezultat: komunikacija bez prisile interaktivnosti. Smisao novih medija kao arhitektonike kreativnoga kaosa time je dosegnut. Tko se uistinu koga boji? Praščići vuka ili vuk praščića?

## 2) Digitalno doba – doba pomirenja

Instalacija i manifest koji prati ono što je postavljeno-u-prostoru venecijanskoga bijenala arhitekture predstavljaju živu sliku uronjenosti digitalnoga doba u nove strune tehnokulture. Arhitektura je uvijek u-prostoru. Ako se umjetnost instalacija u-prostoru virealnosti želi uzdići

2 > Betsky razlikuje pet tipova suvremene arhitekture dekonstrukcije To su: (1) modernisti obnovitelji (revelatory modernists) kao konzervativni ne-deridjanski arhitekti s povjerenjem u funkciju, načelo apstrakcije i sastavljanje fragmenata iz dijelova, programa i konteksta u cilju stvaranja metafora arhitekture (Jean Nouvel, Helmut Jahn, Eric Owen Moss i Günter Benisch); (2) shard and sharks kao najradikalniji dekonstrukcionisti koji u svojoj igri sastavljaju kaotični i fraktalni poredak, a metafore kojima se služe su metafore prosvjeda, ljestve u ružnome, urbanoga kaosa, smatrajući da arhitektura treba biti ogledalo svojega doba (Frank Gehry, Zaha Hadid, Kazuo Shinohara, Coop Himmelbau, Günter Dominig); (3) tekstualisti su arhitekti koji grade novi jezik arhitekture između fotografije i filma (Ben Nicholson, Steven Holl, Bernard Tchumi); (4) novi mitolozi koji se koriste utopijom kao mitom koji je postojao prije vremena, a posebno se iznova ispituje nakon propasti „internacionalnoga stila“; no ta je utopija ponajprije distopija ili vizija destrukcije na temelju SF literature, filmova i ideje o vremenskome stroju (Lebbeus Woods, Paolo Soleri, Hodget & Fung); (5) tehnomorfizam u kojem se stapaju metafore stroja i tehnologije; arhitektura u tom konceptu preuzima tehnološke izume i služi čovjeku time što postaje njegov organski produžetak poput androida. Koncept je posebno razvijen u Japanu u prevođenju tehnologije u ljudski život (Toyo Ito je naznačniji predstavnik tog koncepta) – (Betsky, 1991).

izvan puke ilustracije ideja, skulpturalnoga opisa/orisa onog što se nastoji prikazati čak i kad je neprikazivo – kao što je to bila znamenita izložba *Imateriaux* 1985. godine u Beaubourgu u Parizu kojom je Jean-François Lyotard otvorio problem estetske neodredivosti postmoderne – onda je instalacija Penezića i Rogine ponajprije pitanje o održivosti pojma postavljanja djela/događaja interaktivne umjetnosti u-prostoru.

Već u prvim rečenicama svojega manifesta ovi radikalni promicatelji tehnokulture arhitektonskoga metamorfizma, uzimajući kao nadahnuće za svoja promišljanja esej Reynera Banhamu „A Home is not a House“, koji najbolje predstavlja logiku mehaničkoga doba, preokreću njegov paradoksalni odgovor. Banham, naime, ustvrđuje: ako je kuća samo naprava za stanovanje koja nije drugo negoli proširenje instalacija od svjetla do žica, od vješalice do ostave, čemu uopće podizati kuću? Odgovor u digitalno doba na isto paradoksalno pitanje glasi: čemu uopće graditi dom ako je digitalna tehnologija sa svim svojim učincima promijenila ideju tehnologije odijeljene od čovjeka? Odgovor je, dakle, retoričko pitanje.

Razlikovanje kuće i doma ontologiske je naravi. Sve do digitalnoga doba raskorijenjenosti od „zavičaja“, „urođenosti“ i iskonskoga „abitavališta“ ta je razlika bila upisana u povijest metafizike kao razlika između bitka i bića čovjeka. Heidegger je u „Pismu u humanizmu“ iz 1946. godine skovao jezik, pojmove i metafore o iskonskome „domu“ i novovjekovnome bezavičajnom lutanju čovjeka. Čovjek kao pastir bitka potrebuje „kuću“ u određenom zavičajnom prostoru koji raskriva zemlju, nebo, smrtnike i besmrtnike njegova obitavališta – domovine (Heidegger, 1978). Derrida dekonstrukcija zapadnjačke povijesti odredila je, kako to pokazuju teorijske studije o suvremenoj arhitekturi, drukčiji način razumijevanja kuće i doma. Oboje su identitet u razlici. Dom ili obitavalište jest kozmopolitsko ili globalno mjesto susretišta kultura. Babilonski kaos jezika uvjet je mogućnosti fikcije/iluzije o majčinskom ili urođenome jeziku bitka. Nigdje više ne postoji ništa fiksno. Tek su posvuda prisutni decentrirani krajolici (*scapes*) i glokalna mjesta koja nastanjuju novi nomadi (Derrida, 1979).

U svim mjerodavnim arhitektonskim teorijskim manifestima (raz)gradnje nakon dekonstrukcije taj se spoznajno-arhitektonski obrat (*turn*) smatra obvezujućim. Od Tchumija do Karatanića, primjerice, obrat u razumijevanju ideje kuće/doma označava fundamentalni obrat arhitekture u suvremeno doba. Penezić i Rogina u svojim su nagrađenim radovima na natječaju japanskoga arhitektonskog časopisa *Shinkenshiku*, osobito u radu iz 2001. godine *Surround Data/Home: Reality Show Para-Site House*, zorno pokazali kako u društvu i kulturi spektakla globalnoga doba narcistička struktura subjekta pogleda Drugoga, koji određuje strukturu sebstva, istodobno iziskuje pomak u ideji javne zgrade/kuće u korporativnom prostoru. Taj njihov projekt posve je srušio u prah i pepeo građansku modernističku iluziju o dvojnosti prostora – privatnoga i javnoga, intime i izvanjskoga svijeta – dovodeći u pitanje granice realnosti kao spektakla ili showa u virtualnom prostoru (Paić, 2007, str. 300-305). Razvitak te ideje sada se zgušnjava do onog najbitnijeg: povratka u središte taktilnosti ili arhitekture koja je istovjetna organskome procesu, arhi-tektonici Zemlje. Tako su Penezić i Rogina 1999. godine u radu naslovljennom *An Architecture Which is Kind to the Earth* na natječaju za spomenuti japanski časopis predskazali mogućnosti preboljevanja (*overcoming*) razlikovanja kuće/doma u zapadnjačkoj i istočnjačkoj tradiciji razumijevanja svijeta.

Drugim riječima, instalacija u-prostoru koja metaforički i alegorijski priziva dječju bajku svima poznatu o vuku i tri praščića bavi se radikalnim preboljevanjem ideje instaliranja kuće/doma. Penezić i Rogina pritom polaze od tročlane diobe na klasično, mehaničko i digitalno doba arhitekture (Whiteley, 2007). Ta je periodizacija povijesti gradnje-razgradnje istodobno povijest arheologije znanja i diskursa o arhitektonskim „teorijskim praksama“. Iz te diobe progovara primjena teorije o kraju subjekta u poststrukturalizmu Michela Foucaulta. Jednostavnost kojom Penezić i Rogina izlažu ideje arhitekture od novoga vijeka, moderne do digitalnoga doba odgovara istovrsnoj diobi pojma slike u okviru suvremenoga zaokreta spram slike (*iconic turn*).

Klasična paradigma slike jest mimezis ili postojanje izvanjskoga svijeta na koji se (umjetnička) slika referira. Mehanička ili reproduktivna jest ideja reprezentacije slike kao predmeta koji se mijenja na isti način kao što se mijenja tehnologija „oslikavanja“ predmeta (slikarstvo, fotografija, film, video, TV). Digitalno doba uvodi u igru digitalnu sliku. Ona zamjenjuje modele oponaša-

nja i reprezentacije realnosti. Model digitalne slike odgovara upravo onome što je temeljna nakana Penezića i Rogine u cijelome konceptu njihove arhitekture, koji se ovom instalacijom prevodi u otvoreno područje tehnokulturalnoga dodira svijeta. Riječ je, dakle, o informaciji kao uputstvu za djelovanje u interaktivnoj komunikaciјi čovjeka, zemlje, stroja i onih znakova koji još upućuju na „višak imaginarnoga“ (Boehm, 2007). Takve znakove suvremena umjetnost i arhitektura pohranjuju u svoj tajni kód. U međuigri imaginarnoga, simboličkoga i realnoga uronjenih slika posljednja je zagonetka u prevođenju klasično-mehaničkoga doba u medij. Zato je arhitektura kao prototip „našega vremena“ u djelu/događaju Penezića i Rogine meta-jezik novih medija. Pogledajmo kako se to argumentacijski opravdava i vizualno potvrđuje.

Nasuprot današnjem trendu „pametne tehnologije“ (*smart technology*) u oblikovanju kulturnoga interfacea rješenje se nazire u proboju same ideje odijeljenosti intelligentnoga stroja i čovjeka. Tehnokultura nije „pametna“ naprava niti stanje ili sklop međusobno povezanih dijelova neurona, čestica i „stvari“. Posve suprotno, živo kao već unaprijed tehnološki generirano biće „gradi“ novo obitavalište. Time se dokidaju suprotnosti. Klasično i mehaničko doba arhitekture nije ono povjesno zauvijek prošlo. Umjesto logike prerašavanja jednog u drugo, nadilaženja ili prevladavanja forme i sadržaja, na čemu je počivala ideja napretka i razvijanja društvenih i kulturnih poredaka, digitalno je doba ono koje pomiruje suprotnosti. Ono ih uključuje u novi poredak složenosti. Umjesto „pametne kuće“ (*smart house*) život u digitalnoj urbanoj prašumi predstavlja način preživljavanja samo onih urbanih struktura koje se mogu prilagoditi „novome“ okružju. A to je okružje digitalno raskrije informacijskih cesta, komunikacijske interaktivne veze između središta-periferije u nestanku klasično-mehaničkih gradova. Put sram kuće/doma popločan je informacijskim strunama jednog posve drukčijeg sustava s njegovim strukturama i funkcijama koji djeluje kao Super-Ego bez totalne moći određivanja života. To više nije ni društvo, niti kultura, već sam biotehnološki način života. Iz njega proizlaze sve moguće transgresije i interaktivnosti subjekata/aktera jednog krajnje neodredivoga svijeta u znakovima nesvodivosti na bilo koju nadodređujuću ideju kakvu smo poznavali tijekom linearne povijesti. Penezić i Rogina mogu stoga s pravom izvesti sljedeću shemu gibanja povijesti kao povijesti arhitekture.

I) Mehaničko doba arhitekture ili doba reproduktivnosti tehničke slike bilo je doba isključivosti u svim područjima svijeta sustava i svijeta života. Industrijska proizvodnja nije ostavljala mogućnosti da se izvorno rukotvorno umijeće proizvođenja shvati ikako drukčije negoli kao nostalgično umjetničko-obrtničko utiskivanje traga izvornosti, ali bez udjela u novom industrijskom proizvodu. Izomorfno, ozbiljno, opterećeno sekularnom vizijom katedrale u liku nebodera koji svojom grandioznošću skrnave kanon ljepote i uvišenosti, to je doba koje još u liku korporativnoga kapitalizma zauzima prostore tzv. trećega svijeta.

2) Digitalno doba arhitekture jest doba sveopćeg pomirenja, uključenosti i nesvodivosti razlika. Identitet IT-svijeta zato je fraktalan, fluidan, metamorfan, ležeran, razigran, hibridan, uronjen u „realnost“ života kao jedinstvenoga događaja vedrine i kaotičnoga „slučaja“. Umjesto ortodoksnosti, na djelu je paradoksalnost, umjesto isključenosti sve je uključeno, umjesto logike ili-ili sve je moguće i sve se pomiruje u onom što pušta da suprotnosti traju pod uvjetom da ne urušavaju novu ravnotežu decentraliziranoga sustava. Još preciznije, posrijedi su tri temeljna načela s tri niza elemenata: klasično je doba ono koje počiva na napravi (*shelter*) – *Frozen Music*; mehaničko na stanju ili sklopu (*condition*) – *Machine for Living (in)*; digitalno pak na ideji medija (*Medium*) – *Being online*.

Nije stoga začudno da Penezić i Rogina u instalaciji nastoje primijeniti načela gradnje-razgradnje sva tri uvjetno raščlanjena doba. Ali instalacija je kao i cijela ideja suvremene konceptualne umjetnosti u gradnji-razgradnji skulpture-u-prostoru. Bilo bi krajnje promašeno kad bi iz svega navedenoga uslijedilo opetovanje neke moćne strukture futurističkoga *remixa* arhitekture *Metropolisa* i estetike *Matrixa*. Instalacija je stoga razigrano propitivanje što znači obitavati u-prostoru virealnosti kad više nema ništa „realno“ osim iskonskoga dodira između udaljenih subjekata/aktera komunikacije. Pretvoriti tu razdaljinu u blizinu moguće je samo novim dodirom. Ta igra, taj radosni i ironični postav naprava, šahovske ploče, virealnih struna i uronjenih slika prvotnoga materijala od kojih su građena ljudska obitavališta – pruće, šiblje, dakle

drovo – odgovara onom glavnom motivu novoga odnosa sram svijeta koji Gilles Deleuze u svojem prvotnome spisu *Nietzsche i filozofija* ovako opisuje:

Mi „mislimo“ volju za moć u obliku različitom od onoga u kojem ga uobičajeno pozajmimo... Ono što zapravo znamo o volji za moć tek su patnja i tortura, no volja za moć još je nepoznata igra, nepoznata sreća, nepoznati Bog (Deleuze, 1962, str. 172-173).

Uključivanje na „mrežu“ (*network*) digitalno doba čini onom mogućnošću razigrane kreativnosti koja se suprotstavlja pukim vježbama *remix* dizajna. Arhitektura u digitalno doba stoga nadilazi dijagrame i prepusta se neizvjesnome titraju struna (*S\_strings*). Preuzimajući tu ključnu riječ iz kozmologičkih i fizikalnih teorija o superstrunama koje oblikuju „nevidiljivi“ prostor-vrijeme realnosti, Penezić i Rogina otvaraju najdublje moguće polje spekulacija o kraju jedne povijesne avanture čovjeka i „njegove“ arhitekture. Ulazak u „svijet“ novih struna tehnokulture prepostavlja razumijevanje medija. Digitalno je doba novomedijsko doba u kojem se arhitektura mora iznova postaviti u-prostor. Ali ne više na taj način da prostor zaposjeda, zatvara ga mehaničkom tehnologijom napretka, rasijeca ga na dijelove da bi ga učinila raspoloživim ne za ljude nego za kapital=objekte=stvari. Biti u-prostoru koje se digitalno otvara kao i uronjene slike poput titraja struna znači iz temelja promijeniti odnos sram „medija“ svoje medijalnosti.

Zašto uopće to naglašavanje nečeg samorazumljivo vladajućega u tehnokulti suvremenoga svijeta? Biti u-prostoru znači ponajprije biti medijski otvoren sram vlastite biotehničke okoline (*kulturni interface*). Od samih početaka teorije medija u djelima McLuhana i Flussera bilo je jasno da se medijem ne označava pronalazak nekog novoga tehnički savršenijega sredstva komunikacije. Mediji su istodobno dvoje:

- 1) naprave, stanje ili sklop tehničko-tehnološkoga odnosa sram svijeta i
- 2) načini društveno-kulturne interakcije.

Mediji su stoga u digitalno doba „novi“ jer prevode jezik univerzalnoga sporazumijevanja između ljudi, strojeva, drugih živih bića i „nepoznatoga Boga“ u interaktivnu komunikaciju (Paić, 2008). Arhitektura bez medija u digitalno doba nalikuje vizualnome prikazu kiborga bez glave. Ne postoji „pametna arhitektura“ koja nije istodobno medijski uključena u proces razmjene informacija između tehnico-i-kulturnoga interfacea. Mozak nije, dakle, u „glavi“, nego u decentraliziranoj mreži odnosa koja se informacijski prenosi i prevodi u novi jezik medija ili jezik novih medija. Taj je jezik metajezik digitalne arhitekture.

### 3) Spašeni vuk u urbanoj prašumi

Tko se boji vuka još u digitalno doba? Arhitektura kao medij instalira ono ne-postavljeno i ne-postavljajuće u prostor klasične, lijepo i užvišene, građevine venecijanskoga „vodenoga žiga“ (Josip Brodski). Penezić i Rogina rastvorili su sklop evolucijskoga dizajna arhitekture u dinamičnome procesu igre novih struna tehnokulture. Ako je već od nastanka Silicijske doline bilo jasno da nije riječ o gradu nego o eko-sustavu u kojem se dodiruju biologija i ekologija, tada se arhitektura kao medij nužno iznova rađa u drukčijem obliku od svih prethodnih povijesnih doba. Tehnokultura je neprestana metamorfoza. Stabilnost u promjeni forme upućuje na „sintetičku evoluciju“ u kojoj živo razmjenjuje energiju i informacije s neživim. To je mjesto pomirenja svih izostrenih suprotnosti. Pronađeni izlaz nije kraljevski put u „novu arhitekturu“ na istim načelima i temeljima. Biosfera s kojom odsad valja naučiti živjeti u povjerenju održava se samo „neprirodnim“ putem – tehnosferom.

Vuk iz poznate bajke u kojem tri praščića kao graditelji neosvojive kuće pobjeđuju iskonsko „zlo“, kaos i silu slučaja, ima uvijek regulativnu funkciju. On je „tu“, u-prostoru virealne realnosti, živ i neukrotiv čak i kad je obuzdana njegova „vučja priroda“. Treba li ga spasiti od njega samoga ili od druge još moćnije „prirode“ no što je njegova animalna? Treba li ga spasiti od konstrukcije realnosti koja sve pretvara u naprave, stanja ili sklopove samo zato da bi ono što nadilazi ljudsko iskustvo i omogućuje ga bilo zadovoljeno – taj strahotni Super-Ego ili Veliki Drugi povijesne avanture čovjeka kao stroja žudnje?

Spašeni vuk u urbanoj prašumi prepostavlja distanciju spram prirode kao „realne“, spram tehnosfere kao virealne i utoliko moćnije od ove tzv. prave realnosti. U instalaciji koja uistinu i nije „prava“ instalacija, prostor se digitalne arhitekture suočava s onom izvornom energijom razgradnje, kaotičnoga poretka organizama koji sami sebe dovode u entropijsko stanje i potom u novi poredak. Penezić i Rogina, arhitekti „našega vremena“, u svojem prvome nagrađenom radu časopisa *Shinkenshiku* to su još 1984. predskazali. Projekt preoblikovanja tipologije simbola Splita – Dioklecijanove palače – kao „paradigme urboarhitekture“ bio je prvi korak poštovanja onog organski neukrotivoga i živoga Grada koji struji od svoga nastanka do danas, podsjećajući nas da nismo gospodari svojih slika i rušitelji tradicije, nego namjesnici radosne igre u slavu još nepoznatoga, nadolazećega događaja.

Instalacijom koja priziva djetinje strahove i nade prostor se preobražava u događaj komunikacije digitalne arhitekture kao medija s medijski „instaliranim“ igračima. Krug nije zatvoren. U njemu se linearne strukture ciklički uključuju u poredak novih struna tehnokulture. Uronimo u taj virealni ocean! Uđimo bez straha u tu urbanu prašumu! Problem je samo u tome što je u digitalno doba užitak beskrajno ponovljiv. Jedino što nas može spasiti od dosade ponavljanja jest to da stvaralački čin shvatimo kao prokletu ozbiljnu igru do krajnjih granica digitalne galaktike. To je naš jedino preostali dom.

## Referencije

- Betsky, Aaron, *Violated Perfection: Architecture and Fragmentation of The Modern*, Rizzoli International Publication, New York, 1991.
- Boehm, Gottfried, *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin University Press, Berlin, 2007.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Presse universitaires de France, Paris, 1962.
- Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, Routledge & Keagan Paul, 1979.
- Flusser, Vilém, *Kommunikologie*, (Ed. S. Bollmann & Edith Flusser), Fischer, Frankfurt/M, 2007.
- Grau, Oliver, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, The MIT Press, London-Cambridge Massachusetts, 2003.
- Heidegger, Martin, „Brief über den Humanismus“, u: Wegmarken, V. Klostermann, 1978.
- Heidenreich, Stefan, „Novi mediji“ u: Hombach, Klaus-Sachs (ed.) *Znanost o slici: discipline, teme, metode*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2006. (s njemačkog preveli: Martina i Štefana Horvata), pp. 289-296.
- Kittler, Friedrich, „Schrift und Zahl – Die Geschichte des errechneten Bildes“, u: Maar, Ch./Burda, H. (ed.) ICO-NIC TURN: Die Neue Macht der Bilder, DuMont, Köln, 2005, pp. 186-203.
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, The MIT Press, London-Cambridge Massachusetts, 2001.
- Paić, Žarko, *Traume razlika*, Meandar, Zagreb, 2007.
- Paić, Žarko, *Vizualne komunikacije: uvod*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.
- Whiteley, Nigel, Penezić, Rogina, *Digitalization of reality*, EDIL Stampa, Roma, 2007.

# Matko Meštrović Teorijska baština Novih tendencija i digitalna umjetnost

Bio sam počašten pozivom prof. Friedera Nakea sa Sveučilišta u Bremenu da održim uvodno izlaganje na nedavnom Drugom simpoziju o ranoj digitalnoj umjetnosti i podsjetim na zbivanja u Zagrebu 60ih godina u kojima je od 1968. i on sudjelovao.

## I) Nigdje drugdje u tom času

Sve povijesti imaju svoje pretpovijesti, svoje preduvjete. Nake vjerojatno nije poznavao ono što se događalo tijekom pet ili sedam godina prije te čuvene 1968. godine. Do tada nisam bio u kontaktu s njim. Sjećam se otvorene rasprave koju smo imali s Albertom Biasijem, koji je jedini iz pokreta Novih tendencija sudjelovao na kolokviju *Računala i vizualno istraživanje* početkom kolovoza te godine. Bio je to prvi kolokvij kojim je započeo cjelogodišnji (do 31. kolovoza sljedeće godine) program aktivnosti zagrebačkog muzeja posvećen temi međunarodne suradnje na području vizualnog istraživanja pomoću računala. Ne znam kako je Nake došao, tko ga je pozvao. Bio sam član organizacijskog odbora, ali bez neposredne odgovornoštiti za organiziranje te manifestacije. No, bio sam odgovoran i duboko uključen u pretpovijest te priče, u organiziranje triju prethodnih zagrebačkih izložbi Novih tendencija 1961., 1963. i 1965. To je razlog zbog kojeg sam se smatrao sposobnim prihvatići poziv da sudjelujem na ovom simpoziju u Bremenu. Pokušat ću slijediti naznaku koju mi je Nake sugerirao za ovo uvodno predavanje.

The MIT Press nedavno je objavio veoma opsežnu knjigu pod naslovom *Nemoguće povijesti* što su je priredili Dubravka Đurić i Miško Šuvaković. U poglavlju koje se odnosi na razdoblje od godine 1950. do 1970. što ga je napisao Jerko Denegri možemo pronaći ovu rezolutnu povijesnu prosudbu i objašnjenje:

Imamo, uistinu, posla s posljednjim međunarodnim umjetničkim pokretom čiji predstavnici još gaje nade (i iluzije) o mogućnosti promjene u društvenom, političkom i, konačno, sveukupnom sagledavanju suvremenog svijeta, temeljene na posredničkoj i voditeljskoj ulozi umjetnosti. Ta je nada (i iluzija) isparila ubrzo nakon 1968, kada je svima njima moralo postati jasno da nikad neće biti nikakve radikalne promjene u odnosu između društva, politike i umjetnosti u suvremenom svijetu. (204).

Pojavu Novih tendencija početkom 60ih u Jugoslaviji, u kratkom razdoblju njenog društvenog, ekonomskog i kulturnog prosperiteta, Denegri povezuje s optimističkim raspoloženjem i s osjećajem pripadnosti modernom svijetu i suvremenoj civilizaciji. Nigdje drugdje u tom času – na Zapadu, gdje je vladalo moćno umjetničko tržište, ili na Istoku, gdje je umjetnost bila pritiše-njena krajnje rigidnom ideologijom – nije bilo moguće naći središte takvog pokreta.

Molim vas, ne zaboravite da tada još nije završilo razdoblje hladnog rata. To se jasno odražava u „tehničkim pojmovima“ deskripcije/distinkcije/klasifikacije koje Donald Egbert, profesor na Sveučilištu Princeton, koristi u svojoj opsežnoj knjizi *Društveni radikalizam u umjetnostima*. Njeno je pisanje dovršeno 31. prosinca iste te godine, 1968, a objavio ju je dvije godine kasnije Alfred A. Knopf u New Yorku.

Ovdje je potrebno posebno spomenuti jedno mjesto iz te Egbertove knjige. Selektivno citiram iz zaključnog poglavљa njenog posljednjeg odsjeka „Novo otuđenje avangarde na kontinentu“:

U zapadnoj je Evropi, međutim, buržoaski establišment do 1967. već toliko potpuno usvojio avanguardu, da je jugoslavenski kritičar Matko Meštrović oduštoao od zamisli održavanja četvrte izložbe Novih tendencija u Zagrebu te godine... Ipak, kasnije je odlučeno u Zagrebu održati cijelogodišnji program na temu Računalo i vizualno istraživanje... Da je ta tema polučila međunarodni interes izvan sfera utjecaja Sovjetskog Saveza i crvene Kine... pokazalo se izložbom koja je održana ljeti 1968. u Institutu za suvremene umjetnosti u Londonu. Jer, ona je, kao i program u Zagrebu, bila posvećena temi umjetnosti potpomognute strojevima – posebice računalima... (710-711).

## 2) Znanost umjetnosti

Među pojedincima i skupinama što su pripadale pokretu Novih tendencija najistaknutiji su kao „istraživači“ bili članovi pariške skupine GRAV Groupe de recherche d'art visuel. U svojoj pisanoj deklaraciji (1962) dodali su dva slova, rc – za recherche continue (trajno istraživanje) – nazivu (u jednini!) toga pokreta čiji su bili suosnivači. „La nouvelle tendance est surtout la recherche de clarté“ (Nova je tendencija prije svega istraživanje jasnoće). Iz tog su ugla pristupili promišljanju nekonačnog djela. Željeli su da se primjerenijim terminima procjenjuju „stvaralački čin“ i da se likovne aktivnosti preobraže u kontinuirano istraživanje (Massironi, 1965).

Na kakvo su istraživanje mislili? I što ih je motiviralo? Za svoje umjetničko djelovanje identificirali su dva osnovna razloga: potrebu da u „stvaranju“ uvelike sudjeluje publika, te da se estetičarima – koji su istovremeno znanstvenici, matematičari i psiholozi – pruži građa za nacrt nove znanosti o umjetnosti.

No, ono što njima nije bilo jasno već je bilo vrlo jasno Giuliju Carlu Arganu (1965: 19-22), velikom talijanskom intelektualcu i kritičaru koji je u potpunosti sudjelovao u tim povijesnim promjenama promišljanja o umjetnosti. Zamisao da bi umjetnost trebala biti istraživanje javlja se onda kad umjetnost sâma nije čvrsto usidrena u sustav znanja, i kad se znanje više ne poima kao zatvoren i jedinstven sustav, tvrdio je Argan. Istraživačka umjetnost ne počinje od zadanih vrijednosti. Njen proces, koji je usmjeren prema određivanju vrijednosti, nije sračunat u odnosu na predodređeni i predviđeni rezultat. Umjetnik djeluje, no njegovo je djelovanje samo intencionalno, a ne predodređeno. Utoliko znanstveno istraživanje može služiti samo kao vodilja takvom umjetničkom istraživanju i kao nužna poveznica između umjetnosti i općeg znanja. Umjetničko istraživanje ima drukčiju konačnost i ne ovisi izravno o znanstvenom istraživanju. No, istraživački proces sâm sebe kvalificira kao način mišljenja i djelovanja koje je oblik ponašanja.

Abraham Moles (1965: 91-102) vjerovao je da je ljudski duh preslab za ideje koje zamišlja. Stroj treba koristiti kao pojačalo kompleksnosti, kako bi se raščistio put prema ostvarenju naših želja. Takvo entuzijastično insistiranje prati Molesov opširan prilog u katalogu NT 3, u kojem je pokušao razraditi svoje razumijevanje kibernetiskog pristupa umjetničkom stvaranju.

...znamo da je svakako uputno staviti, s jedne strane, repertoar elemenata, a s druge način odabira ili skupljanja tih elemenata, te da će trebati na izlasku iz stroja prijeći iz jezika kojim se služi stroj u jezik naših osjeta ...

Ta osnovna uputa mogla je biti od temeljne važnosti da se izbjegnu umnožavanja krivih razumijevanja i bezbrojnih neplodnih pokušaja različitih umjetnika i/ili znanstvenika koji su nastojali istražiti ta zagonetna obećanja. To se odnosi podjednako na poimanje umjetnosti u srazu s novim moćnim sredstvima, kao i na uvažavanje znanosti koja je izravno ili neizravno apostrofirana. Možda je upravo za Molesovog boravka u Zagrebu i slijedom rasprave na simpoziju u Brezovici augusta 1965. sazrela odluka da se četvrta izložba Novih tendencija (T 4) posveti vizualnim istraživanjima uz pomoć kompjutora, s razrađenim programom aktivnosti koji će započeti tri godine kasnije.

## 3) Čija pobjeda?

„Pozdravljamo inicijativu organizatora međunarodnog kolokvija o računalima i vizualnom istraživanju, kao i s njim povezanih izložbi...“, napisali su Gordon Hyde, Jonathan Bental i Gustav Metzger u svom pismu koje će kasnije biti objavljeno kao *Zagrebački manifest* u knjizi *Dijalog sa strojem* (Kelemen i Putar, 1971). Društvo za računalnu umjetnost, u ime kojeg je to manifestno pismo poslano, bilo je osnovano u Londonu iste te 1968 godine. Sada je razvidno, kaže se u pismu, da ondje gdje umjetnost susreće znanost i tehnologiju, računalo i srodne discipline pružaju nexus.

Ako danas čitate taj dokument, bit će te iznenaditi uviđanjem značenja toga presudnog povijesnog trenutka. Citiram:

Umjetnici sve više teže da svoj rad i rad tehnologa povežu sa sadašnjom društvenom krizom kojom nema presedana. Neki umjetnici reagiraju time što, upotrebljavajući svoje iskustvo u nauci i tehnologiji nastoje rješavati bitne društvene probleme. Drugi opet istraživačkim radom u kibernetici i neurologiji ispituju nove ideje o interakcijama ljudskog bića i okoline. Neki identificiraju svoj rad s jednom konцепцијom ekologije koja uključuje svu tehnološku okolinu što ju je čovjek nametnuo prirodi. Imaju kreativnih duhova u nauci koji osjećaju da rješenje problema odnosa između čovjeka i stroja leži u tome da računalo postane slugom čovjeka i prirode. Oni pozdravljaju takvo razumijevanje umjetnika koje će omogućiti da se ne smetnu s uma čovječnosti i ljepota.

Koji su to umjetnici, koji su to znanstvenici bili kadri uhvatiti se u koštač s tako mukotrpnim zadatakom? Kakvo je bilo opće razumijevanje te društvene krize? Koliko je ono odgovaralo povijesnoj zbilji? Neka su temeljna pitanja, postavljena u to vrijeme pobuna i tjeskoba, probila dominantne ideoološke opne, omogućujući da se projiciraju nuda i vidovitost, kako bi se uskoro što vidljivijim pokazalo koliko su ta očekivanja bila iluzorna. *Imagination au pouvoir!* Zašto ne, sutra!

Organizatori ranijih zagrebačkih izložbi mislili su da će jednim radikalnim rezom moći prevladati krizu pokreta Novih tendencija. A on je već postojao kao još jedan od brojnih umjetničkih trendova, ali ne više kao usmjerenje koje obećava uzlet u neku novu spoznaju, kaže Denegri (2004) u svojoj knjizi o umjetnosti konstruktivnog pristupa. Ipak, začuđuje pomutnja koja se odražava u tom Denegrijevom mišljenju. Polemike s Albertom Biasijem, koje su se odigrale na prvom kolokviju o računalima u vizualnom istraživanju početkom kolovoza 1968, Denegri u toj knjizi dvadesetak godina kasnije komentira veoma oštro.

Nakon što su se studentski i omladinski nemiri pojavili diljem Europe, i nakon pariške pobune, govoriti u drugoj polovini 1968. o ‘racionalnosti u službi čovječnosti’, kao što je to činio Nake, ili o ‘jedinstvu svijeta’ i ‘na tehničkom te-

melju', kao što je to činio Meštrović, bilo je nepojmljivo bježanje od stvarnosti povijesnog trenutka. Nikad prije nije svijet bio tako potresen u svom znanstveno utemeljenom racionalizmu, nikad prije nije bio toliko podijeljen u svojim interesima i ciljevima vlasti, te energijama koje su ih htjele svrgnuti. (189-190)

Koju smo to racionalnost branili? Bijes i srdžba ne poštuju nikakvu racionalnost. Sudbina XIV Milanskog trijenalata, na koji se jurisalo 30. svibnja 1968., trebala bi biti dovoljna da to ilustrira. Energijske osjećenih povijesnih težnji destruktivne su, ukoliko ne pronađu društveno produktivne kanale za konstruktivno djelovanje.

To je, pretpostavljam, bio razlog zbog kojeg je Frieder Nake (1971: 59-66) dao onu preliminarnu opasku u svom izlaganju godinu dana kasnije na drugom zagrebačkom simpoziju o računalu i vizualnom istraživanju.

Svjestan sam činjenice da u danoj društvenoj situaciji pisanje članka o estetici ne poboljšava uvjete života radničke i drugih potlačenih klasa. Činim to zato što zadržavam poziciju racionalnosti. Spreman sam braniti tu poziciju. Obznanjujem svoju solidarnost s izvanparlamentarnom opozicijom u Saveznoj Republici Njemačkoj.

Nekoliko godina kasnije, Frieder Nake zauzet će odlučnu poziciju i prema jednom drugom problemskom kompleksu:

Ne vidim zadatka za računalo kao izvor slika za galerije. Vidim zadatak za računalo kao prikladno i važno sredstvo istraživanja vizualnih (i drugih) estetskih fenomena, kao dijela našeg svakodnevnog iskustva. (1970)

Postoji i treće važno pitanje, konceptualno i metodološko, oko kojeg je Nakeova pozicija bila vrlo jasna. Ono se tiče matematičkog modela umjetničkog stvaralaštva, koji bi mogao poslužiti kao osnova za automatsko stvaranje estetskih predmeta. Priznao je da u takvoj generativnoj estetičkoj teoriji funkcija vrednovanja i predstavljanja cilja leži izvan matematičke domene. Svejedno, smatrao je, prodiranje diskurzivnog mišljenja (egzaktne znanosti) u sferu intuitivne misaone produkcije presudno je za daljnji napredak (Nake, 1968).

#### 4) Bitna narav kreativnosti

Usporedno s T-4 programom u Zagrebu, u londonskom je Institutu za suvremene umjetnosti počela izložba pod naslovom *Cybernetic Serendipity*. Kao što je Radoslav Putar ustvrdio u uvodnom tekstu zagrebačke manifestacije:

...strojevi kao da su predložili mogućnost zadataka i rješenja o kojima pripadnici NT nisu vodili računa. Sve se pomaknulo u stranu i na sve je palo novo svjetlo koje nismo očekivali. Pa ipak, postoje niti koje povezuju događaje u NT i novu fazu kojom dominiraju kompjutori. Mada se čini kao da je brutalno prekinuta jedna tradicija koja se zagušila u vlastitoj projekciji u budućnost, moguća je njezina pozitivna negacija: u novom naporu organiziranog prodiranja u nepoznato.

Slično, intonacija odvažnosti i opreza prodire i iz predgovora Jasije Reichardt londonskoj izložbi, objavljenog u posebnom izdanju časopisa *Studio International*:

Izložba *Cybernetic Serendipity* bavi se prije mogućnostima nego postignućima, i u tom je smislu prerano optimistična. Ne mogu se tražiti junačke zasluge, jer računala zasad nisu revolucionizirala niti glazbu, niti likovnu umjetnost, niti pjesništvo na isti način na koji su revolucionizirala znanost.

Razlozi za to jasno su ocrtani u Putarovom izvješću o londonskoj izložbi, objavljenom u prvom broju časopisa *Bit international* (1968: 91-100):

...sloj ljudi koji se nalaze u neposrednom kontaktu s općom problematikom i njezinim pojedinačnim i društvenim implikacijama još je relativno malen. Zato je cijelokupna oblast još prilično difuzna i organizacija saznanja o njoj još nije protkana jasno izraženim trendovima razvitka.

Organizatori T-4 bili su svjesni kompleksnih implikacija takvog pristupa. Sveobuhvatno razumijevanje mora uključivati tehnološke, psihološke i sociološke, a ne samo estetske aspekte. To je pretpostavljalo nužnost intenzivnih i organiziranih npora, novih oblika djelovanja, koji bi okupili pojedince i nadahnuli međunarodnu institucionalnu suradnju. Ali ni osnovni cilj niti načela djelovanja još nisu bili definirani.

Zapravo, u pitanje je dovedena bitna narav kreativnosti. Na liniji Molesovog gledišta, Frank Popper (1975: 221) nazvao je kreativnošću sposobnost uma da reorganizira elemente u polju svijesti, hranjenu percepcijom i znanjem, na način da se pojavljuju novi i originalni postupci. Dručiji je pristup stvaralačkom procesu psihoanalitički, koji u potpunosti uzima u obzir dvosmislenosti podsvjesnog. U tom svjetlu, kreativnost se pojavljuje naizmjenično kao najviši oblik psihičke aktivnosti i kao patološka pojava – kaže Popper, prizivajući radove Antona Ehrenzweiga. Dok računalo zasljužuje pozornost zbog svoje izravne korisnosti za umjetnika, nastavlja Popper, implikacije glede kreativnosti još su dalekosežnije. Kibernetika je znanost kontroliranog djelovanja. Pravi je predmet kibernetike apstraktno područje. Ona se ne bavi konkretnim sustavima koji operiraju golim informacijama, nego logičkom strukturu nihovog funkcioniranja (223). Popper napisljetu sugerira presudno pitanje: je li stroj sâm, ili kombinacija hardvera i softvera, kadar potaknuti stvaranje novih informacija, novog znanja, novog objekta i estetskih događaja?

Kako je John Searl (2001), profesor filozofije na Berkeleyu, pokazao svojom čuvenom analogijom „kineske sobe“ u članku objavljenom 1980., um nije računalo.

Možete opisati mnoge procese u mozgu na dovoljno precizan način da biste ih mogli simulirati na računalu. No, mogućnost proračunavanja tih procesa na formalnoj razini nije ono što je bitno za odgovarajuće fizičke procese na biološkoj razini. Na njoj postoje stvari uzročni mehanizmi koji stvaraju svijest, intencionalnost i sve ostalo. (...) Svi smo mi fizički sustavi, kadri ponašati se na određene načine. Bít je, međutim, u tome da smo mi, za razliku od standarnih robota znanstvene fantastike, stvarno svjesni. Mi, zapravo, imamo svjesni i nesvjesni oblik umnog života. Roboti koje zamišljamo, pretpostavljamo, nemaju nikakve svijesti. Oni su jednostavno računalne simulacije obrazaca ponašanja ljudskih bića.

#### 5) Sudbina klasifikacije

Uvijek sam se pitao koliko je obuhvatno značenje riječi „vizija“. Kakvu vrstu viđenja ona pokriva? Što je ona kao proces, gdje je kao takva smještena i kako se može definirati njena dinamika? Kako točno razlikovati njene subjektivne i objektivne aspekte, te identificirati u njoj uključenu intencionalnost?

Prije četrdeset godina vjerovao sam da će naglasak umjetnika na čisto vizualnom osnažiti perceptivne mogućnosti promatrača, da će omogućiti razvoj mentalnog stava koji će dopustiti da se stvarnost percipiira s većom jasnoćom i lucidnjom svješću o njenim značenjima. A iznad svega da će pružiti priliku djelovanju. No, koja je stvarnost i koje je djelovanje tu bilo posrijedi? To mi se danas ne čini ništa jasnijim nego što je bilo jučer!

Prije četrdeset godina Paolo Bonaiuto (1965: 83-84) branio je pristup koji je mogao produbiti diskurs o fenomenološkoj strukturi i kvaliteti promatranog/življenog, nasuprot fiziologističkim koncepcijama perceptivnih i kognitivnih činjenica. U svom prilogu, objavljenom u katalogu

NT 3, on je tvrdio da „efekti polja“ koje su koristile Nove tendencije ulaze u red onih „uvijek korištenih na kreativnom i plodonosnom planu, čak i ako su tehnike i svrhe bile revolucionizirane“.

Nakon što su mnogo godina koristili modalitetno specifičan pristup „osjetilo osjetilom“, danas istraživači iz neuroznanosti i psihologije priznaju da je percepcija u osnovi višeosjetilno iskustvo. Taj je nalaz iznesen nedavno, u opsežnom *Priročniku o višeosjetilnim procesima* (2004: Calvert et al.).

Prema Nakovej povjesnoj klasifikaciji različitih načina upotrebe računala za estetsko stvaranje, treće se razdoblje, od sredine 90ih do današnjeg dana, naziva interaktivnim ili medijskim razdobljem. U Bremenu, s malom skupinom studenata i istraživača, on radi na prikupljanju odvojenih *bottom-up* projekata, za koje se nada „da će u konačnici rasti zajedno i izgraditi veliku, divlu i prekrasnu cjelinu: sveobuhvatni hipermedij za (vizualnu) računalnu umjetnost.“ I dalje objašnjava svoje temeljno stajalište:

Prostor compArt medija dijelimo u četiri potprostora: prostor podataka, prostor artefakata, prostor umjetničkih djela i prostor proučavanja. To razlikovanje uključuje jednostavnu teorijsku pretpostavku. Ona kaže da umjetnik stvara djelo (artefakt), dok publika umjetnikovo djelo pretvara u umjetničko djelo. Artefakt je individualna tvorba, dok je umjetničko djelo društvena tvorba. (Nake i Grabowski)

To zvuči savršeno kao solucija za sve kontradikcije, savršeno koliko to već umjetna solucija može biti, moguća samo u veličanstvenoj izolaciji male zajednice zasnovane na etičkoj strogosti. No, Frieder Nake ima precizan, načelan odgovor:

1. Kad god klasificirate nešto u stvarnom svijetu, nužno uvodite nešto pogrešno. 2. Usprkos nedostacima svake klasifikacije, u znanosti smo prisiljeni tako postupati, jer bi u suprotnom postalo nemoguće definirati precizne termine i koncepte. Takva je sADBINA klasifikacije i gradnje koncepata – napredak u toj gradnji ostvarujemo samo tako da žrtvujemo dio opisa stvarnosti.

No, što je sa znanstveno neopisivim? Trebamo li se i time baviti? Prije četrdeset godina Bonaiuto je primijetio: „Kao metafizičko nasljeđe javlja se, međutim, nesporazum apsolutnog 'posvješćivanja' djelovanja kao krajnji cilj kojeg treba predložiti onom koji djeluje.“

## 6) Riječ je o transgresiji

Kao što je i Nake istaknuo, s Internetom računala su svoje tradicionalno strojno postojanje ostavila iza sebe. Računala su se uistinu pretvorila iz klasičnih u trans-klasične strojeve, ili, radije: medije. Nedavno je Lev Manovich (2003) postavio zanimljivo pitanje: može li se „digitalnu umjetnost“ smatrati granom suvremene umjetnosti? On uzima u obzir da je moderna umjetnost postala u osnovi konceptualna djelatnost, oblikovana ne medijem ili tehnikama nego konceptima. Umjetnik koji je školovan tijekom posljednjih dvaju desetljeća ne stvara više sliku ili video. On stvara „projekte“.

S obzirom da je čvrsto usredotočena na svoj medij, a ne na koncepte neovisne o mediju, „softverska umjetnost“ ne može se smatrati „suvremenom umjetnošću“. To je teza koju Manovich razrađuje. Logike „suvremene umjetnosti“ i „digitalne umjetnosti“ temeljno su zavađene. Ako postoji društveno područje čija je logika slična logici „digitalne umjetnosti“ ili „nove medijskе umjetnosti“ općenito, onda, prema Manovichevom gledištu, to područje nije suvremena umjetnost, nego računalna znanost. Poput digitalnih umjetnika, računalni su znanstvenici koji se bave „kulturnim“ dijelovima računalne znanosti pravi formalisti. Oni kontinuirano prevode svoje zamisli u djelatne prototipove, koji često nemaju života izvan svoje vlastite profesionalne domene. Digitalni bi umjetnici svoja djela trebali tretirati kao stavove, ukoliko žele ući u širu kulturnu konverzaciju.

Odnedavna je računalni softver, nekoć čisto funkcionalni element digitalne tehnologije, postao predmetom medijskog teorijskog i kulturnog istraživanja. Pokazano je da je softver medij i kulturni artefakt, oblikovan na poseban način, koji nosi posebno društveno-kulturalno značenje. To otkriva direktor Transmediale, berlinskog međunarodnog festivala medijske umjetnosti, Andreas Broeckmann (2004). Taj je festival ugostio čitav niz rasprava i predavanja, kako bi potaknuo dijalog između programera i umjetnika, sociologa i istraživača medija. Ta je inicijativa zamišljena kao heuristička intervencija koja želi potaknuti raspravu o tom važnom društveno-kulturalnom području, objašnjava Broeckmann. Ona propituje u kojoj se mjeri softversku umjetnost može opisati kao oblik „autonomne“ umjetničke praske. Jer, kodiranje je vrlo osobna djelatnost. Programski kôd tako postaje gradić kojom umjetnik svjesno barata. Softverska je umjetnost veoma zainteresirana za umjetničku subjektivnost, te njene odraze i proširenja u generativne sustave.

No, Broeckmann ima jednu slojevitiju misao na umu. Softver se sada počelo promatrati kao kulturnu tehniku, njen društveni i politički utjecaj treba pažljivo proučavati. Nužno je razumjeti proceduralnu specifičnost korištenog računalnog programa, u njemu su kodirana kulturna i politička „pravila“.

Društvene će prakse, naime, sve više biti uvjetovane softverskim konfiguracijama i raspoloživom infrastrukturom. Stoga softver valja razumjeti ne kao funkcionalno sredstvo u službi „pravog“ umjetničkog djela, nego kao generativno sredstvo stvaranja strojnih i društvenih procesa, naglašava Broeckmann. Njegovo poimanje umjetničke prakse u tom kontekstu suprotstavlja se površnim vizualizacijama i prijelazima iz jednog formalnog sustava u drugi.

U umjetnosti je riječ o prelaženju granica, o pretvaranju poznatih iskustava u strana, o dramatiziranju onoga što se pravi nevinim, te o istraživanju virtualnosti, potencijala tehnologija i ljudskih odnosa.

## Referencije:

- Argan, Giulio Carlo, „Arte come ricerca“, u katalogu Nove tendencije 3, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.
- Berkhaut, Hans and Julia Hertin, „De-materialising and re-materialising: digital technologies and the environment“, *Futures* Vol. 3 No. 8, 2004, str. 903-920.
- Bit international No. 3 1968 – International colloquy computers and visual research, Zagreb, 3-4. 8. 1968.
- Bonaiuto, Paolo, „Il discorso fenomenologico sull'attività di 'nuova tendenza'“, u katalogu izložbe Nova tendenza 3, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.
- Broeckmann, Andreas, „Runtime Art: Software, Art, Aesthetics“, in the catalogue of the exhibition RUNTIME ART, Galerija VN, Zagreb, 1-5. 6. 2004, <http://runtimeart.mi2hr>
- Calvert, Gemma; Charles Spence; Barry E. Stein (ur.): *The Handbook of Multisensory Processes*, The MIT Press, 2004.
- Denegri, Jerko, „Inside or Outside 'Socialist Modernism'? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970“, u Djurić, Dubravka; Miško Šuvaković (ur.) *Impossible Histories – Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avantgardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, 2003.
- Denegri, Jerko, *Constructive Approach Art – Exat 51 and New Tendencies*, Horetzky, Zagreb, 2004.
- Donald, D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts – Western Europe, A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Alfred A. Knopf, New York, 1970.
- Groupe de recherche d'art visuel, Paris, 1962
- Kelemen, Boris; Radoslav Putar (ur.), *Dialog with the machine*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1971.
- Manovich, Lev, *Don't Call it Art: Ars Electronica 2003*, 2003. <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-I-0309/msg00102.html>
- Massironi, Manfredo, „Appunti critici sugli apporti teorici all'interno della nuova tendenza“, u katalogu izložbe Nove tendencije 3, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965, str. 27-36.
- Moles, Abraham, „Cybernetique et oeuvre d'art“, u katalogu Nove tendencije 3, 1965, str. 91-102.
- Nake, Frieder, „Die Kunstproduktion als Entscheidungsprozess“, Bit international No. 2, 1968, str. 45-50.
- Nake, Frieder, „There Should Be No Computer Art“, *Page (Bulletin of Computer Art Society, London)*, No. 18, 1970, str. 1-2.
- Nake, Frieder, „On the Inversion of Information Aesthetics“, u *Dialogue with the machine*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1971.

Nake, Frieder; Susi Grabowski, *Computers in fine art, aspects of history and aesthetics* <http://www.agis.informatik.uni-bremen.de/LERNEN/Aktuell/webArt/01.pdf>

Popper, Frank, *Art – action and participation*, Studio Vista, London, 1995.

Putar, Radoslav, „Cybernetic serendipity, an exhibition in the Institute of contemporary arts in London, August 2. – October 20 1968“, *Bit international* No. 1, 1968.

Reichardt, Jasia, „Cybernetic Serendipity – the computers and arts“, *Studio International* special issue, London, 1968.

Searle, John, „Generation5 at the forefront of artificial intelligence“ – Interview with John Searle, 2005. <http://www.generation5.org/content/2001/searle.asp>

## Ana Vujanović Misao koja ipak pleše: (a)teorijska razmatranja filozofskog teksta „Ples kao metafora misli“ Alaina Badioua

Tekst Alaina Badioua „Ples kao metafora misli“ verovatno je jedan od najkontraverznih savremenih filozofskih tekstova o plesu. Prvobitno je izložen već veoma dawno, na konferenciji *Ples i misao* 1992,<sup>1</sup> da bi kasnije bio objavljen među esejima u *Priročniku za aestetiku* 1998. Ipak, njegove brojne rasprave i primene kreću tek od objavljivanja engleskog prevoda knjige (*Handbook for Inaesthetics*) 2004.<sup>2</sup>

Tokom istraživanja koje sam poduzela kako bih pristupila tekstu danas (2008) prikupila sam različita razmatranja, koja se mogu grupisati u tri okvirne celine:

- filozofski tekstovi koji razvijaju misao Alaina Badioua, u domenu filozofije, a koji ponekad prizivaju ples kao pokazni primer odnosno metaforu;
- teorijski tekstovi koji kritikuju i argumentovano osporavaju iznete teze, iz okvira interesa i interesovanja plesa i studija izvođačkih umetnosti;
- umetničko-poetički tekstovi, koji prihvataju i teže doslednoj primeni Badiouove filozofije na plesnu praksu.

Da li ovako raznovrsna mreža, ponekad i neuporedivih interpretacija govori o tome da je sa Badiouovim tekstrom u pitanju veliki nesporazum? Vratiću se nekoliko godina unazad. S tekstrom „Ples kao metafora misli“ sam se susrela 2001, kada smo ga odabrali za temat u *Tkh* br. 4 „Novi ples – nove teorije“. Tekst je na mene ostavio dubok mada ne sasvim jasan utisak: izazvao je, pomešano, divljenje i stravu, nužnost temeljnog promišljanja i suočenje sa mojim istinskim nerazumevanjem. Na koji način se ovaj tekst odnosi prema savremenom plesu? Šta on o njemu govori? O kom to plesu on govori? Kakva je to meta-meta razina govora? Šta se tu desilo sa diskursom teorije i filozofije; sa meni poznatim savremenim referencama? Zar je sve što je ostalo, pitanje „istine u plesu“? Sa koje pozicije i ko može govoriti o istini? Kakve su konsekvence te uznenirujuće misli? Koje su praktične konsekvene apstrakte misli, uopšte? Ko za nju preuzima odgovornosti? Kako se ta misao, nemetaforično, može otplesati? ...Takvo je, maglovito bilo moje tadašnje razmišljanje... Sada, moj zadatak, s obzirom na temu broja, jeste da ponudim teorijsko razmatranje ovog filozofskog teksta. Izbegavam da kažem

1 > Reč je o Međunarodnom skupu o plesu i koreografskom istraživanju *Ples i misao, jedna druga pozornica za ples (Danse et pensée, une autre scène pour la danse)*, održanom u Parizu u januaru 1992. Zbornik radova sa skupa izdao je „Germs“ iz Samronaa, 1993. U radu, ja koristim srpsko izdanje Badiouovog teksta, koji je u prevodu Ljubiše Matica objavljen u *Tkh*, br. 4, Beograd, 2002, str. 138–146.

2 > Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, Paris, 1998; *Handbook of Inaesthetics*, Stanford University Press, Stanford Ca, 2004.

„teorijsku kritiku“, jer to i nije ono što ću pokušati da izvedem. Na izvestan način, teorijsko osporavanje ovog teksta bi mi u ovom trenutku bilo prilično lako, ali bitniji razlog je što smatram da bih time „promašila temu“. A tema, kako je ja vidim, jeste da pokažem odnose, razlike, sličnosti, apropijacije, relokacije i neuporedivosti teorije i filozofije na području (izvođačkih) umetnosti. Time ne želim ni da osporim značaj filozofije u umetnosti, niti da advokatišem za isključivu prevlast teorije. Ono što želim jeste da u trenutku *revival-a* filozofije pokažem nužnost i nezamenljivost teorije, čije mesto nijedan drugi diskurs o umetnosti ne može nadomestiti. Svet umetnosti u kojem je teorija diskvalifikovana je onaj koji umetnost lišava njene političke dimenzije; bilo da se radi o društvu u pred-teorijskom ili u post-teorijskom stadijumu. U skladu s tim, aktuelnu ekspanziju filozofije vidim u svetu političko-ekonomskih makroprocedura, kojima ide na ruku ispuštanje onog karakteristično-teorijskog gesta: a to je smeštanje umetnosti među društvene prakse (althusserovska „unutrašnja spoljašnjost“), čime se ističe njena virtuelna interventnost u javni prostor. Društvo u kojem nije prepoznata ova potencijalnost umetnosti – kao bitna i životno važna – već se umetnost stavlja na razinu supradruštvene transcendencije i samodovoljnosti, društvo je koje... nešto skiva, nešto prečukuje, koje..., što okolišati?, praktično i bazično smrdi. Bazično jer je duboko podeljeno i sukobljeno na nivou društvene baze, praktično jer politikom (*policy*), pa i politikom umetnosti pokušava da uspostavi svoj imaginarni „totalitet totaliteta“, koji prekriva društvene raskole te se, althusserovski rečeno, ne može uspostaviti drugačije nego ideologijom.<sup>3</sup>

Tekst Alaina Badioua „Ples kao metafora misli“ je filozofski tekst o plesu. Njega treba razumeti u širem kontekstu Badiouovog bavljenja umetnošću ali i njegovog filozofskog i društvenog rada. Tokom 1960ih i 70ih na Badioua su u značajnoj meri uticali njegovi profesori, anti-humanistički teoretičari Lacan i Althusser, kao i angažman u aktivizmu krajnje levice i studentskim organizacijama. Tokom 80ih, on se više okreće „čistoj filozofiji“, što se završava *Bićem i događajem* i *Manifestom za filozofiju*. Ovim knjigama, kao i brojnim narednim, Badiou sprovodi svoj filozofsko-politički projekat: očuvanje filozofije u doba (postmoderne) teorije, i to filozofije koju mnogi nazivaju anti-filozofijom jer ne samo da je suprotstavljena postmodernoj teoriji već i tradiciji analitičke filozofije. Badiou je originalni savremeni filozof, onaj koji formira koncepte i izbacuje na javnu scenu nove misli, a konačno i onaj za kojim dolaze sledbenici, kako među filozofima i teoretičarima, tako i među umetnicima, pa i političkim aktivistima. Stoga, bitno je shvatiti da je za Badioua osnovni, centralni, ako ne i jedini stvarni interes – filozofija: mogućnost filozofije, uslovi za filozofiju i ulog i zadaci filozofske misli danas. To važi bilo da on piše o filmu, plesu, teatru, događaju, sv. Pavlu, subjektu ili semitizmu.

Ono što moram izneti na početku, a proizlazi iz navedenog, jeste da tekst „Ples kao metafora misli“ – iako govori o plesu, sve vreme govori o plesu i jedino o plesu – uopšte nije tekst o plesu, nego je tekst o filozofiji. Ovde se ne radi o Badiouovoj sporadičnoj metafori, u smislu da govoreći o plesu retorički adresira filozofiju, kako su često radili savremeni teoretičari (Derrida, Cixous, Barthes idr.). Ne, njegovo bavljenje plesom nije ni metaforično niti sporadično; ono je centralno za njegov filozofski rad, ali na poseban način. Objasniću to ukratko, držeći se kursa koji je bitan za čitanje „Plesa kao metafore misli“. Kada se bavi plesom, Badiou zapravo ispituje jedan od četiri glavna uslova filozofije, a to su, po njemu: umetnost, nauka, politika i ljubav. Kao generičke procedure, one su jedina mesta „istine“, mesta koja nude i proizvode istinu, a zadatak filozofije – koja sama ne uspostavlja nikakvu istinu – je da uboljiči te procedure, da odredi njihov značaj, da stvari pojmovni prostor za poimanje istine koju one uspostavljaju:

Posebni je ulog filozofije da nudi jedinstveni prostor poimanja na kojemu se odvija imenovanje događaja koji služe kao polazište procedurama istine. Filozofija nastoji okupiti sva dodatna imena.<sup>4</sup>

3 > Vid. o tome jedan stari hard-teorijski tekst, „Umetnost, družba/tekst“ (Slavoj Žižek, Mladen Dolar, Rastko Močnik, Danijel Levski i Jure Mikuž), *Problemi-Razprave*, št. 3-5, Ljubljana, 1975.

4 > Alain Badiou, *Manifest za filozofiju*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 17.

Ovim stižemo do bitnog pojma „događaja“. Za Badioua, on je poreklo istine, on je omogućuje. Događaj je ono što se pojavljuje u okviru neke situacije, na ivicama stanja stvari i značajno ga menja svojim pojavljivanjem, „prekobrojnošću“ i upisivanjem u situaciju kao „označitelj više“. On je ono bez imena, pre imena, koje zahteva novo imenovanje. Pitanje mnogostrukosti događaja je kod Badioua rešeno na ovaj način: događaj je singularnost, nepovezana sa drugim događajem ali i sa situacijom i njenim mnogostrukim agensima, i pojavljuje se kao Jedno, kao prekid, izuzetak od sopstvenog sveta koji pokreće mnogostrukost. Nezavisna mnogostruka događajna mesta izvode stalnu dekompoziciju sveta, kakav je zatečen. Badiouov koncept događaja se očigledno nadovezuje na Deleuzea, a direktni raskol sa Deleuzovim događajem iz *Logike smisla* (*Logique du sens*) dat je u nastavku knjige *Biće i događaj*, naslovjenom *Logike svetova* (*Logiques des mondes*).<sup>5</sup> Neke interpretacije navode analogiju između Badiouovog shvatanja događaja i Kuhnoveg koncepta „naučne revolucije“ u okviru filozofije nauke. Jer, naučna revolucija, poput događaja, donosi novu istinu, iziskujući radikalnu promenu do tada postojeće paradigmе koja vlada mirnim stanjem nauke. U ovom smislu, Badiouov pojam događaja se povezuje i sa r/Revolucijom u okviru društvene sfere, te neki politički aktivizmi posežu za Badiouovim filozofskim instrumentarijem u borbi da direktnom akcijom izmene postojeće društvene odnose. U vezi sa istinom i događajem, pojavljuje se još jedan bitan pojam – a to je „subjekt“. Da bi se istina objavila, da bi ona uspela i imala efekta, ona mora stvoriti svoje subjekte. Subjekt je kod Badioua ono što izvire iz samog događaja; dakle, ne radi se o tome da je događaj „izraz“ nekog prethodećeg subjekta. Subjekt je ono telo koje podleže istini događaja, odnosno podnosi njene konsekvene.

A sad, još reč-dve o Badiouovom shvatanju umetnosti. Badiou se u velikom broju tekstova direktno bavi umetnošću (književnošću, teatrom, plesom, filmom, pa i vizuelnim umetnostima), a pored toga i sam je autor nekoliko drama i romana. Najpoznatiji spisi iz ovog korpusa su *Piručnik za estetiku* i *Petnaest teza o savremenoj umetnosti*<sup>6</sup>. *Piručnik...* se sastoji od 10 ranijih eseja, uglavnom o književnosti i teatru, dok je *15 teza...* novije predavanje (2003) koji direktno polazi od Lombardijeve mape Bushove dinastije i globalne naftne mafije (George W. Bush, Harken Energy and Jackson Stephens c. 1979-90, 1999). S druge strane, bitno je pomenuti Badiouovo često insistiranje na tome da on ne pozna umetnost, u smislu njene specifične istorije, diskursa i unutrašnjih problematika. Ova vrsta otklona od umetničke (plesne) prakse je nekoliko puta naglašena i u samom tekstu „Ples kao metafora misli“ i u razgovoru s publikom nakon predavanja.<sup>7</sup> Pored njegovog sopstvenog „priznanja“, ovaj problem često uočavaju i sami čitaoci i interpretatori Badiouovih tekstova, kada iz perspektive umetnosti i teorije umetnosti, s jedne strane uviđaju njegovo kreativno, izazovno i lucidno čitanje umetnosti, a sa druge se suočavaju s nepremostivim aproksimacijama i promašivanjima realnog stanja stvari prakse o kojoj piše.<sup>8</sup> Rešenje je na kraju ponudio sam Badiou, kada je kao uvodnu napomenu u *Piručnik...* stavio ovo:

Pod „aestetikom“ podrazumevam odnos filozofije prema umetnosti koji – držeći da je sama umetnost ono što proizvodi istinu – ne zahteva da se umetnost pretvori u objekt filozofije. Nasuprot estetičkoj spekulaciji, aestetika isključivo opisuje unutarfilozofske efekte koje izaziva od nje nezavisno postojanje određenih umetničkih radova. (A.B., 1998)<sup>9</sup>

Ovde je jasno da Badiouovo priznanje nepoznavanja umetnosti nije „vrđanje“ pred realnošću referenta, već objašnjava šta je njegov referent – to su „unutarfilozofski efekti umetnosti“, a ne

5 > Vid. iz ove knjige Badiouovu inverziju četiri aksioma Deleuzovog događaja, koja je postulat Badiouovog koncepta, u Alain Badiou, „The Event in Deleuze“, *Parrhesia*, br. 2, 2007, str 37–44. [www.parrhesiajournal.org/parrhesia02/parrhesia02\\_badiou2.pdf](http://www.parrhesiajournal.org/parrhesia02/parrhesia02_badiou2.pdf)

6 > Alain Badiou, „Fifteen Theses on Contemporary Art“, predavanje, decembar 2003, *Lacanian Ink* br. 23, 2004, [www.lacan.com/frameXXIII7.htm](http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm)

7 > Vid. deo „Debate i mišljenja“, uz tekst u *TkH* 4, str. 144-146

8 > Vid. prikaz *Piručnika...* od strane pisca i teoretičara književnosti Johna Lowthera, *Big Bridge*, vol. 3, br. 2 (10), [www.bigbridge.org/issue10/fictjlowther.htm](http://www.bigbridge.org/issue10/fictjlowther.htm)

9 > *Handbook of Inaesthetics*, bp.

sama umetnost. U tom smislu, a uzimajući u obzir moje sopstvene interese, referente, kao i kontekst časopisa *TkH*, mogla bih da jednim gestom i počnem i završim razmatranje Badiouovog teksta: ako se o tome radi, onda je Badiouovo estetičko svođenje plesa na događajnu misao čisto filozofski problem, s kojim ja, kao ni bilo ko drugi ko se bavi plesom i teorijom plesa, nemam ništa. ...Rekla bih da ovo nije preteran zaključak. Ipak, to bi bio direktni izraz mog (teorijskog) nagona kako da pristupim tekstu. Dakle, bila bi to, po Badiou, „misao koja ne pleše“. Vulgarna i sirova. A ja, naravno, hoću da i „moja misao pleše“, kao i njegova. Stoga, probaću da uradim nešto drugo – preuzimajući njegov postupak, razviću jedan „ateorijski diskurs“ o ovom tekstu. Njime ću pokušati da ispitam koji su „unutarteorijski efekti“ ovakvog filozofskog pisanja o plesu, pisanja koje, dakle, ne pretvaram u objekt teorije (te je teorijska kritika neadekvatan pristup) već posmatram kao nezavisno područje uspostavljanja istine plesa.<sup>10</sup>

•••

Polazeći od Nietzschea, Badiou otvara tekst „Ples kao metafora misli“ tezom da je ples neizbežna metafora misli. U toj metafori, ples se pojavljuje kao suprotnost duhu težine (gravitacije), misao kojom je oduzeta težina. Badiou navodi brojne slike te supstrakcije, koje pletu gustu metaforičku mrežu plesa: uzletanje, letenje, lakoća (ptica); nevinost, zaborav, nov početak, igra, točak koji se pokreće sâm od sebe, prauzrok, potvrđno kazivanje (dete); izvor; dah, disanje (vazduh). Ipak, iako ove slike to sugeriju, ples kod Badioua nije povezan sa prirodom. Naprotiv, njegova ključna veza plesa je sa mišljom, čija suprotnost nije kultura već podvrgavanje tela spolašnjoj sili, poslušnost, „veštine noge“, jednom rečju „vojna parada“. Objasnici ove odnose postupno, u dva koraka.

I. ples = misao ≠ vojna parada

Preuzimanje Nietzscheovog ubeđenja da je misao „ojačanje“ koje dolazi od samog sebi je suprotno opštoj tezi da je misao načelo koje se ostvaruje u spolašnjosti. Badiou time otvara prostor da plesu dâ metaforično značenje, ne u njegovom vezivanju za prirodu već u njegovom odvajanju od koreografije:

Jer ova metafora uistinu vredi samo ako odbacimo svaku predstavu plesa kao spolašnje sile koja se nameće gipkom telu, kao spola upravljane gimnastike tela koje pleše. ... Na kraju krajeva, mogli bismo da zamislimo da nam ples izlaže neko poslušno i mišićavo telo, telo koje je ujedno kadro i potčinjeno. Da zamislimo, recimo, jedno telesno ustrojstvo koje se sprovodi zarad podvrgavanja koreografiji. Ali za Nietzschea je takvo telo suprotnost telu koje pleše, telu koje unutar sebe razmenjuje vazduh i zemlju. (str. 139)

Ovim dolazimo do dve bitne tačke Badiouvog shvatanja. Prvo, ples se ne ostvaruje u celini otelovljenjem koreografije, već u samom sebi. Da je ples otelovljenje koreografije, to bi značilo da izvedbi plesa prethodi određena misao (koreografska), koja se realizuje na spolašnji način (plesom kao izvedbom koreografije). Međutim, kod Badioua, polazeći od Nietzschea, misao nije načelo koje dobija spolašnju realizaciju. Stoga, nema misli koja prethodi plesu, već se ples izvodi kao sama misao koja ima inherentnu vrednost i snagu, misao koja se sama od sebe pokreće i dostiže na licu mesta, u vlastitom izvođenju, odnosno samoizvođenju. Ova suštinska važnost inherentne moći plesa, s druge strane, ima radikalne konsekvence na shvatanje koreografije. Badiou koreografiju postavlja u grupu s kategorijama koje su ograničavajuće za plešuće telo, kao što su poslušnost, veština, podvrgavanje, vojna parada. Iz toga proizlazi ne samo da je koreografija sekundarna ili ostavljena po strani, već da je ona suprotnost, neprijatelj plesa. Badiouovim rečima: telo podvrgnuto koreografiji je suprotnost telu koje pleše. Takva diskvalifikacija koreografije očigledno ne znači samo da je ona apstraktan zapis koji izvedba treba da prevaziđe u materijalnosti plešućeg tela kako bi ostvarila svoju punu snagu.<sup>11</sup>

10 > Jasno je da pravim iskliznuće. Badiou tvrdi da filozofija ne uspostavlja istine. Ali mene to ovde ne brine, jer se bavim unutarteorijskim efektima filozofije, a ne samom filozofijom. Ni sam ples nikada nije toliko tvrdio da uspostavlja istinu, koliko Badiou u njemu vidi, kad sagledava njegove unutarfilozofske efekte.

11 > Up. jednu takvu interpretaciju u Michael Klien, Steve Valk, „Lead article: Dance as a metaphor for thought“, jun 2008 <http://choreograph.net/articles/lead-article-dance-as-a-metaphor-for-thought>

Razloge te diskvalifikacije treba tražiti dalje, u Badiouovom opštem pokušaju da događajem ukaže na i dosegne ono izvan jezika, te dakle i izvan bilo kog i svakog zapisa. Koreo-grafija kao, u osnovi, inskripcija pokreta prema tome logično dolazi na upravo ono mesto koje Badiou „napada“ događajem: to je stanje stvari unutar jezika, zatečeni poredak označitelja. A plesni pokret je mesto prekida, provale, radikalnog upada i trajne promene zapisa pokreta odnosno jezika. Onaj prekobrojni označitelj koji nema ime u tom zapisu/jeziku, a svojim dodatnim imenom radikalno rekonfiguriše zatečeni poredak.

2. ples = misao ≠ priroda

Prema Badiouu, čitava zamisao plesa kao metafore misli nalazi se nasuprot zamisli plesa kao metafore prirode, oslobođenog nagona, prirodne spontanosti i divlje energije tela. Čak, da bi ples bio metafora misli, on mora izvesti rez sa prirodom kao silom koja deluje na telo i izaziva ga da na nju reaguje. Ples je pokret kome je oduzeta vulgarnost, jer on upravo predstavlja sposobnost tela da zadrži nagon. Nagon koji nije udržan i telo koje ne uspeva da odoli uslišavanju i direktnom ispoljavanju nagona, po Nietzscheu spadaju u kategoriju „vulgarnosti“. A, prema Badiouu:

Ples ni u kom slučaju nije oslobođen telesan nagon, divlja energija tela. On je, naprotiv, telesno ispoljavanje nepokornosti nagonu. ... Nalazimo se na stanovištu suprotnom svakoj doktrini plesa kao primitivne ekstaze ili nehajnog opetovanja tela. ... Ples ćemo prema tome definisati kao pokret tela kojem je oduzeta svaka vulgarnost. (str. 139)

Prema ovome, suština plesnog pokreta i tela pojavljuje se u snazi zadrške, koja je izjednačena sa nepokornošću a suprostavljenom poslušnosti nagonu. Ples ostavlja nagon u unutrašnjosti pokreta, pokazujući ga kao nedelotvornu silu, i time postaje metafora misli kao lakoće (nepričaranosti) i pročišćenja („Ples je misao kao pročišćenje“ (str. 139)).

Iz ovih veza i suprotnosti dolazimo do sledećeg bitnog Badiouovog aspekta plesa, a to je da je ples pre virtualan nego aktuelan pokret. Ples pokazuje nagon u njegovoj aktuelnoj telesnoj zadršci, tajnu sporost pokreta u njegovoj aktuelnoj brzini, sve do krajnje instance u kojoj se u neodlučenom pokretu izjednačavaju pokret i ne-pokret, odnosno aktuelno postojanje pokreta i njegovo virtualno nepostojanje. Time Badiou nadograđuje ničansku „scenu misli“ koja služi kao podloga razvijanju ove metafore, i utvrđuje: „...ples bi bio metafora obustavljanja svake prave misli u događaju.“ (str. 139-140) Ova teza deluje suprotna Nietzscheovom shvatanju, mada to nije. Ona je njeni nadogradnji u novoj metafori: plesa kao (misaonog) događaja. Ako je događaj ono što ostaje ne-odlučeno između bivanja i nebivanja, ples pokazuje misao kao događaj, i to pre nego što ona dobije ime. Važan je taj trenutak obustavljanja vremena, u kojem ples izvodi događaj pre imenovanja, jer čim događaj dobije ime, on se upisuje u već postojeće ali se pri tome sam gubi. U tom smislu Badiou utvrđuje da je ples metafora ne prave misli, već još uvek neodlučene misli odnosno „misaonog događaja“. U stalnim preraspodelama virtuelnosti i aktuelnosti (ili, kako ih Badiou naziva, vrtoglavice i egzaktnosti), pokazuje se da ne postoji „jedna jedina istina“, te se istorija plesa ispisuje kao istorija mnogostrukih istina, stalno novih istina i misaonih događaja koje ples uspostavlja.

Iz ovih osnovnih teza, Badiou, pozvajući se na Mallarméa, izvodi šest načela plesa. To su: I. neminovnost prostora; 2. bezimenost tela; 3. izbrisana sveprisutnost polova; 4. oduzimanje sebe samog; 5. nagota i 6. apsolutan pogled. Neću ih redom i pojedinačno analizirati, već ću u jednoj elipsi preći na opšti zaključak koji iz njih proizlazi, da bih se u argumentaciji vratila na one aspekte načela koji su bitni za taj zaključak.

Glavni zaključak šest načela plesa jeste da je istinska i suštinska suprotnost plesu – teatar.

Ova suprotnost se, prvo, očituje u problematici prostora. Ples je po Badiouu jedina umetnost koja je primorana na prostor, jer je on događaj pre imenovanja, koji izvodi obustavljanje vremena u prostoru, odnosno oprostorenje misli. To oprostorenje se odnosi na „čist predeo“, kojem ne treba dekor bilo da ga on empirijski ima ili nema. Nasuprot njemu, pozorište nije događaj, već posledica njegovog, već izvedenog imenovanja. Imenovanje je u teatru izvršeno u tekstu/drami koja prethodi predstavi, te njoj nije potreban prostor već vreme (za naraciju). Oči-

gleđnu činjenicu da se teatar ipak ostvaruje u određenom prostoru (na sceni), Badiou rešava tvrdnjom: „Pozorište čini već neko ko čita za stolom.“ (str. 140)

Drugo mesto ove suprotnosti su telo i pogled. Za Badioua, plešuće telo je telo-misao koje nikada ne može biti „neko“. Ono je obeležje čistog iskršavanja, te ne izražava, ne podražava niti predstavlja nekoga ili nešto. Ono je bezimeno, bezlično. Nasuprot njemu, pozorišno telo je obuhvaćeno podražavanjem, „obuzeto ulogom“. Iz ove suprotnosti, Badiou izvodi tezu da je prava misao koju ples obustavlja u misaonom događaju – bezlični subjekt. U skladu s tim, kao što plesač/ica nikada nije neko, tako se i od gledaoca plesa očekuje da bude bezličan. On ne sme predati sceni svoju želju, što od njega zahteva pozorište, već se mora postaviti u ulogu voajera u čijem pogledu „plesne suptrakcije ukidaju same sebe“. Iz toga se izvodi tvrdnja da ples čak i „nije predstava“ (str. 142), jer svaka predstava očekuje od gledaoca da investira želju, dok ples zahteva njeno oduzimanje u gledaočevom pogledu.

Nagota je sledeći aspekt tela bitan za shvatanje suprotnosti teatra i plesa. Za Badioua, plesno telo je obavezno nago. To se ne odnosi na njegovu empirijsku nagotu, već se nagota u plesu shvata kao predstavljanje samoreferentne misli u njenom iskršavanju. To znači, misli koja se ni na šta drugo ne odnosi nego na sebe samu, misli koja još nema ime nego se pred našim očima pojavljuje u nagoti svog iskršavanja. Badiou dodaje: „Ples, to je misao bez odnosa, misao koja se ne odnosi ni na šta, niti šta drugo postavlja u odnos. Reći ćemo takođe da je ples čisto izvršenje misli...“ (str. 142) Za razliku od plesa, telo u teatru nikad nije nago. Po Badiou, u teatru je kostim ono što je obavezno, jer teatarska procedura predstavljanja i nagotu pretvara u kostim, „i to jedan od najupadljivijih“.

Suprotnost plesa i teatra evidentna je, konačno, i u razmatranju pola. Mallarméova izjava da „plesačica nije žena“ se kod Badioa smešta u nastavku teze o bezličnom subjektu, tj. plesnom telu-obeležju, ali se objašnjava i specifično plesnim tretmanom pola. U plesu nailazimo na spoj polova i, istovremeno, njihovo razdvajanje. Naizgled protivurečno Mallarméovo izjavi je njegovo viđenje plesa kao tumačenja poljupca ili, korak dalje, seksualnog čina. Međutim, po Badiouu: „Stvar je u tome što od polnog određenja, od želje i ljubavi, ples zadržava samo čistu formu: onu koja uređuje trojstvo koje čine susretanje, spajanje i razdvajanje.“ (str. 141) I upravo energija razdvajanja zadržava ishodište koje su pokrenuli susretanje i spajanje: seksualni čin, te umesto do njegovog predstavljanja dovodi do nestajanja polova i poništenja njihove sveprisutnosti. Sveprisutnost razlike polova u plesu se ukida u samom događaju, u onome „na šta svako biće liči pri nestajanju“. Time se uobličava dvostruko plesno načelo „izbrisane sveprisutnosti polova“. I to načelo teatar obavezno krši, jer po načelu predstavljanja, on uvek donosi čak „preteranu igru uloga polnog određenja“.

Osnovu ovih suprotnosti, Badiou preuzima od Nietzschea i njegovog razilaženja sa Wagnerom oko pitanja teatralnosti. Pa, dok je teatar *par excellence* primer potčinjavanja teatralizmu, moderna umetnost (što se kod Badioua odnosi na ples) se ostvaruje time što ga od sebe oduzima. U potčinjavanju efektu teatra ponovo nailazimo na vulgarnost, a to je ono čemu se ples suprotstavlja. Ipak, ni za Badioua niti za Mallarméa, pripisivanje vulgarnosti nije puka osuda teatra, jer je u tome njegova umetnička nadmoć nad plesom, dok se plesu u toj dihotomiji ostavlja pojmovna čistota. U objašnjenju te teze, Badiou iznosi i poslednji radikalni stav o plesu:

Da bi se to razumelo, treba istaći jedan izazovan ali neophodan iskaz: *ples nije umetnost*. ... Ples nije umetnost zato što je znak mogućnosti umetnosti, onakve kakva je *upisana u telo*. (str. 143)

Drugim rečima, ples pokazuje da je telo sposobno za umetnost, time što izvodi telo-misao („Ne kao misao koja je izražena telom, već kao telo koje je misao“ (str. 143)). A telo-koje-je-sposobno-da-bude-misao, to je Badiouov odgovor na Spinozino pitanje/izazov da se bavimo time što je misao, a da još ne znamo ni za šta je sposobno telo.

Ova intrigantna filozofska postavka plesa deluje konsekventno i konzistentno uobičajena, međutim u njoj postoji centralna nedoslednost/iskliznuće, za koje ne nalazim rešenje unutar Badiouovog sistema. Ako se vratimo na uvod u čitanje teksta, videćemo da cela ova postavka počiva na tezi da ples, budući da je umetnost, spada u četiri generičke procedure istine. Otud Badiouov filozofski interes za njega, pa i čitava metafora plesa kao misaonog događaja. Međutim, pred

kraj teksta Badiou plesu oduzima status umetnosti, vraćajući ga „korak unazad“ i proglašavajući ga znakom njene mogućnosti. Problem je što u tom slučaju, ako ples nije umetnost (a svakako nije ni politika, ni nauka, ni ljubav), on ne može biti ni procedura istine. Na toj tački logički pada cela teza o plesu kao misaonom događaju koji uspostavlja i iznosi istinu. Začudo, Badiou kao da ne primećuje ovo samoosporavanje i do kraja teksta ničim ga ne objašnjava. Slično iskliznuće pojavljuje se i bočno, u slučaju teatra, i to njegove bazične postavke. On za Badioua, za razliku od plesa nije događaj već efekat njegovog već izvedenog imenovanja. Prema tome, jasno je zašto ples otvara mesto za uspostavljanje istine, a teatar ne. Istovremeno, međutim, za Badioua teatar jeste umetnost i to nadmoćna umetnost (u odnosu na ples), što bi trebalo da znači da on jeste procedura istine. Da li su Badioua suviše povukle sopstvene metafore ili je nešto drugo u pitanju, tek ni ova protivurečnost nije objašnjena u tekstu.

S obzirom na ove nelogičnosti, tekst je na kraju prilično neuverljiv u primeni osnovnih Badiouovih teza o istini na umetnost – jer umetnost i može i ne mora biti procedura istine (što varira od plesa i teatra), a procedura istine može biti i nešto mimo čeriti generičke procedure (npr. ples koji nije umetnost). Od toga najviše trpi sama Badiouova filozofija, jer, podsetiće, ovde se radi o njenom unutrašnjem ispitivanju. Izgleda da su efekti umetnosti na filozofiju prilično konfuzni i čak toliko snažni da osporavaju same filozofske postulate, kojima bi trebalo da su metafora.

Pošto smo ovim, čini mi se, iscrpli unutrašnje aspekte teksta, sada ću završiti egzegezu i postaviti neka bitna unutarteorijska pitanja o iznetom. S aspekta teorije izvođačkih umetnosti, u ovom tekstu postoji nekoliko problema. Prvenstveni je što tekst vrvi od aproksimacija, netačnosti, opštih mesta, otpričnih tvrdnji, jednom rečju praktičnog nepoznavanja plesne i teatarske prakse, koje se uzimaju kao osnovne metafore. Splet grešaka je toliki da na nekim mestima postaje neprepoznatljivo o čemu tekst govori, i izgleda kao da bi se reč 'ples' mogla lako zameniti nekom drugom. Recimo, filozofski bitna teza da ples nije umetnost spada u one s kojima teorijski nema šta da se raspravlja – jer, ples (teorijski viđen unutar društva), jednostavno, jeste umetnost, odavno prepoznat i uspostavljen kao umetnost, sa svim potrebnim elementima za funkcionalisanje jednog mikro-sveta umetnosti, kao institucije, istorijske pojave, društvene prakse i specifičnog polja čulnosti. Bojana Kunst tu izvodi bespoštednu kritiku:

Iako ples može biti vrlo kreativna metafora mišljenja o filozofskom polju, a njegovo pred-racionalističko prvenstvo u filozofiji je uticalo i na određeni broj početnika u savremenom plesu, savremeni ples je pre svega autonoma forma umetnosti, tipična forma umetnosti 20. veka, čija specifičnost nije u tome da je karakterišu apstrakcija, klizavost i dekonstrukcija.<sup>12</sup>

S aspekta filozofije, videli smo – o tome i te kako ima šta da se kaže. A šta je sa ateorijskim pristupom? Iz te perspektive, ova teza nam govori o jednom ontološkom i esencijalističkom shvanjanju umetnosti, koje nije zainteresovano za diskurzivnost već lebdi nad svojim imenovanim predmetom, baš kao što se i sam predmet u tom pristupu postavlja u odnosu na okružujuće mu diskurse. O takvom shvanjanju umetnosti već su dosta rekле analitička estetika i institucionalna teorija umetnosti, kao najradikalnije u tom pogledu, te ja ne moram ništa da dodam. Bitna je samo jukstapozicija. U njoj se pokazuje da se ovde ne radi se o potpunom oglušavanju o predmet, već o neekspliciranju sopstvene diskurzivne pozicije koja nije transcedentna ni u odnosu na predmet niti u odnosu na diskurzivnost, već se suprotstavlja institucionalnom shvanjanju umetnosti.

U korpusu ateorijskih razmatranja, na sličan način bi se uvrstile i reference na baletsku suknicu, čiste predele, neizbežno predstavljački karakter teatra odnosno nepredstavljački plesa, na imenovanje, viđenje nagona i želje, na nepokazivanje plesnog znanja i napora tela u pokretu, brisanje sveobuhvatne polnosti, na vertikalnost plesnog tela-misli, upotrebu jezika, pa konačno i na status koreografije u odnosu na plešuće telo. Teorija bi tu, iščitavajući dvadesetovekovne plesne prakse u njihovim kompleksnim vezama sa okružujućim društвom i kulturom, navodila argumente za osudu ovih teza, u vidu navođenja plesnih primera i diskursa koji kritikuju,

<sup>12</sup> > Bojana Kunst, „What was this about John?“ (1998), <http://www2.arnes.si/~ljintima2/kunst/t-john.html>

osporavaju ili izvode suprotno od onoga što Badiou navodi.<sup>13</sup> Recimo, to da se ples ne igra u baletskoj suknjici, da pokazivanje napora postaje bitno za mnoge autore, da plesači govore, da postoje feministički i gay ples, ili da je hibridna forma *Tanztheatera* jedna od ključnih pojava u postmodernom plesu, da se mnoge plesne prakse i diskursi suprotstavljaju vertikalnosti plesnog tela nazivajući ga opresivno falusoidnim, da se jedan od prelomnih savremenih plesnih radova zove *lme dato od strane autora* (Jérôme Bel, *Nom donné par l'auteur*, 1994), da postoje i solo i masovni ples bez dueta, da je važan pomeraj u plesu danas osamostaljivanje koreografije od služenja plesnom pokretu itd. Ateorijski pristup bi o tome rekao: ove greške su evidentne, ali potrebno je utvrditi njihovu diskurzivnu poziciju, jer to je ono što je unutarteorijska problematika. U odnosu na koje diskurse plesa, filozofije, kulture i društva se ispisuje „Ples kao metafora misli“? Kako se on smešta u diskurzivne mreže, na šta računa, šta mu izmiče, koje diskurse preiščitava, koji diskursi preiščitavaju njega? I, kako on u tome diskurzivno proizvodi „ples“ o kojem govori? Odgovor na ta pitanja, u krajnjem izazovnom gestu, može glasiti: *radi se o tipično filozofskom, konzervativnom, romantizirajućem i buržoaskom, psihoanalitičko-falocentričnom i heteroseksističkom pogledu na jedan hipotetički rano modernistički apstraktни ples*. Dakle, za ateorijski pristup, problem nije u tome što tekst promašuje ples; ne, on ga ne promašuje, on ga izvodi u sasvim određenoj diskurzivnoj mreži, čiji se obrisi pojavljuju unutar teorije, kojoj je osnovni zadatak da misao (filozofsku kao i umetničku) smesti u diskurzivnost, u isključivo nečisto društveno i istorijsko polje u kojem se ta misao, na kompleksan način, proizvodi, događa i deluje. Drugim rečima, za teorijsku kritiku bitno je Badiouovo promašavanje referenta – jer i ako se razmatraju unutafilozofski efekti plesa, to razmatranje mora poći od materijalnog stanja stvari u samom plesu. Zato bi zadatak teorije bio da izvuče, iščupa ples iz Badiouove metaforičke mreže i smesti ga na materijalnu društvenu razinu. Za ateorijsko razmatranje, međutim, bitne su putanje referenci koje konstruišu, izvode i proizvode tog i takvog referenta, tj. bitno je što se tekst odnosi na ples, i to na određeni ples i na određeni način – a artikulacija tih „određenosti“ i njihovih efekata spada u domen unutarteorijske problematike.

U nastavku ću izneti neka konkretna ateorijska razmatranja Badiouovog teksta, objašnjavajući svoj odgovor, stavku po stavku.

**Ples kao referent filozofije.** Kada govori o plesu kao metafori misli, Badiou govori o „jednom hipotetičkom ranomodernističkom apstraktnom plesu“. Taj ples nije narativan, ostvaruje se esencijalističkim diferenciranjem od drugih umetnosti (naročito teatra), ide ka visokoj formalizaciji, nema mimetičan odnos s muzikom, podrazumeva muško-ženski duet ali i apstrahovanje pojedinačnih polnih položaja, obezličava i obesteljuje telo zarad bića misaonog događaja, uglavnom se izvodi na praznoj sceni, ponekad se igra u baletskoj suknjici, ne pokazuje tehniku i napor pokreta, nije ni predstavljački niti ekspresivan. Gde se taj ples nalazi? ...Otprilike, jedan korak nakon baleta, jedan korak pre visokog modernizma i minimalizma, u suprotnom pravcu od avangardi, dva koraka iza postmodernizma i puno koraka (levo-?)desno od savremenog plesa. Ova metaforična topografija ipak ne zahvata badiouovski ples na mestu neke konkretne plesne prakse, da možemo reći: to je Martha Graham ili Doris Humphrey ili Isadora Duncan. Ne, to nije konkretan, u istoriji poznat ples. To je ples onakav kakvim ga uobičajeno vidi javno mnjenje, doksa, čak i danas. Badiou je samo preuzeo ono što mu je bilo nadohvat ruke, jednu maglovitu i nezahtevnu sliku plesa, nezahtevnu jer je neproverljiva već računa na opšte truizme. Slično važi i za teatar, s tim da se tu radi o „jednom hipotetičkom predmodernom teatru“, što je takođe slika teatra kakva je zamrzнутa u doksi.

Problem sa ovim referentima je dvostruk. S jedne stane, oni ukazuju na autorovo neupitno prištajanje na okoštale slike umetnosti, na jednostavno preuzimanje onoga što javno mnjenje smatra umetnošću. Istim gestom, on iz ovih pojmoveva isključuje sve rasprave, dekonstrukcije, promene, prelome, iskliznuća, pa i događaje plesnih i teatarskih praksi koje menjaju stanje stvari unutar umetnosti plesa i teatra, ne uklapajući se u slike kojima Badiou barata. S druge

strane, problem je što su te dve slike nejednako locirane unutar (diskursa) umetnosti, jedna u ranomodernističku, druga u predmodernističku paradigmu. Iz te nejednakosti dolaze gotovo sve suprotnosti između plesa i teatra koje Badiou uspostavlja. Recimo, plesačica ne predstavlja nikoga: glumac je obavezan da glumi; plešuće telo je nago: teatarsko telo je kostimirano. Bitno je istaći da se navedene suprotnosti ne odnose na univerzalne karakteristike teatra i plesa, već na razlike između makroparadigm umetnosti koje se ostvaruju kako u teatru, tako i u plesu. Pa, kao što je predmodernistički glumac obavezan da glumi, i balerina je obavezna da predstavi ulogu, dok je s druge strane nago telo obavezno kostim u postmodernističkom i teatru i plesu.

**Filozofske putanje referiranja na ples.** Badiouov postupak proizvodnje navedene slike ili pojma plesa je „tipično filozofski“ iz više razloga. Prvo, to je eruditsko pisanje o plesu, koje se ne bazira na specijalističkom znanju o plesu, već na obilju izvora iz filozofije i književnosti, koji se koriste aistorijski, akontekstualno, s podrazumevanjem opštег korpusa znanja i slobodnim korišćenjima slike i teza. Drugo, to je uobičajen tradicionalan način na koji filozofija vidi umetnost, naročito ples kao ono neizgovorljivo, izvan jezika, racionalnosti i reprezentacija, kao nevinost postojanja koja je van domaća društva i jezika. Bojana Kunst naglašava:

Istina je da je ples ili specifičnije plesno telo (u filozofiji vrlo često) shvaćeno kao metafora nevinog, neizgovorljivog i neiskvarenog polja, koje nije zaraženo racionalnošću i njenom konsekvencom – jezikom (ili rečju). To je ono na šta ples i igra, zahtevajući da ga uvek vratimo korak unazad: pre reprezentacije, prezentacije, interpretacije, u polje toka čistog pokreta, toka nevine misli i čistog postojanja koje se uvek samoobnavlja.<sup>14</sup>

Konačno, tipično filozofski postupak je i to da ovaj tekst pišući o umetnosti ne računa na empirijski zahtev i proveru, već na sopstvenu ontološku utemeljenost kojoj su potrebne suštinske pojmovne kategorije. Tako, kod Badioua, ples zaista nije „teorijski objekt“ jer tu nije uključen nikakav materijalni otpor plesa, već se on vidi kao prazno polje na kojem se filozofski koncepti projektuju, događaju i oprimeruju.<sup>15</sup> Da jeste objekat, ples bi davao neke znake svog nezavisnog života u vidu govorenja, travestije, mokrenja, naracije, seksualne golotinje, izneveravanja publike itd. Pošto nije, on ničim ne provocira filozofiju i njenu samorefleksiju, već ostaje čist izvor samo onoga što je toj filozofiji potrebno (lakoće, nevinosti, tananosti itd.). Zato, kada kažem da je ovaj pristup plesu tipično filozofski, u epistemološkom smislu ukazujem na njegovu platonističko-mimetičku zamisao umetnosti, koja nema sopstvenu materijalnu egzistenciju, već se shvata samo kao „senka senke“ (te otud i bestelesna odnosno nematerijalna metafora misli).

Druga putanja Badiouovog proizvođenja plesa u ovom tekstu je „psihoanalitičko-falocentrična i heteroseksistička“. Ona se sprovodi kroz pojmove okomitosti misli, slike izvora (vrcanja i iskršavanja), dihotomne podele polnih uloga (tu postoji samo „muškarac“ i „žena“), tumačenja plesa kao formalizacije seksualnog čina i naročito trostva „susretanje – spajanje – razdvajanje“. To trostvo proizlazi direktno iz Freudovog Edipalnog trougla, Lacanovog ustrojstva subjekta kao \$ i teze da nema seksualnog čina, tj. da je on nemoguć. Pogledajmo, takođe, tretman pola. Šta je epistemološka i diskurzivna podloga Badiouove teze o sveobuhvatnosti i brisanju pola? To nije univerzalna istina pola, već heteroseksistički normativni diskurs koji vrši podelu pola na binarni par muškarac – žena. Pored brojnih feminističkih i teoretičara roda i queera, najsnazniju teorijsku dekonstrukciju te postavke pola daje Judith Butler u brojnim radovima.<sup>16</sup> Badiouov stav o biću, teorija osporava time da nema bića kao takvog, već jedino njegovih tela i subjekata u društvenom polju. Stav o biću kao takvom, sukobljava se i sa biopolitičkom zamislju mnoštvenog tela, tela koje ide u mnogostrukim pravcima, kao i sa čitavom

14 > Bojana Kunst, „What was this about John?“

15 > Vid. kako Damisch određuje teorijski objekt: „It is posed in theoretical terms; it produces theory; and it necessitates a reflection on theory“, Bois, Yve-Alain; Hollier, Denis; & Krauss, Rosalind, „A Conversation with Hubert Damisch“, October, no. 85, New York, Summer 1998, str. 8.

16 > Vid. npr. Judith Butler, *Nevolje s rodom*, Ženska infoteka, Zagreb, 2000; *Tela koja nešto znače*, Samizdat B92, Beograd, 2001; *Raščinjanje roda*, TKD Šahinpašić, Sarajevo, 2005.

feminističkom i rodnom teorijom, ne dozvoljavajući pitanja oko čvrsto uspostavljenih rodnih i polnih uloga koje dele bića na ženska i muška, prekrivajući pri tom, po Butler, čitav kontinuum polnosti po kojem se bića izvode. Da li je moguće da je Badiou nesvestan celog tog teorijskog razvoja? Verovatno nije, naročito jer on spada u ono što se naziva postmodernom teorijom kojoj se Badiou suprotstavlja. Ali ako nije, on jasno zauzima konzervativno stanovište koje kombinuje lakanovsku psihoanalizu i filozofski idealizam, pa na jezičko-društvenoj razini deli biće na samo dva pola (njemu dovoljna za sveobuhvatnost pola), a na događajnoj briše polove u biće, čija slika prekriva istorijski problem distribucije moći među polnim položajima unutar heteroseksualne matrice koja već dugo vlada zapadnim društvom.

Badiouov „konzervativizam“ se ne odnosi samo na ovaj aspekt plesa, već karakteriše ceo njegov pristup, proizvodeci tako jednu nostalgičnu i romantizirajuću sliku plesa, koji, delezovski rečeno, nije sposoban nikome da nauđi. Romantizujuća slika postiže se isključivanjem kriznih, nejasnih, progresivnih ili hrapavih plesnih praksi i, istovremeno, Badiouovim uopštavanjem onih tradicionalnih ili čak samo hipotetički postojećih u javnom mnjenju. Tako su, recimo, nagota i seksualni čin mogući samo kao polja nevinosti i čistog iskršavanja misli, a ni slučajno kao polja želje, pojedinačne telesnosti, politike, biomoći i biopolitike. Najvažniji primer tu je Badiouov zahtev za nepokazivanjem znanja/veštine i napora pokreta u plesu. Upravo njihovo skrivanje, Badiou to dobro prepoznaće, omogućava plesu lakoću ili, pre, predočavanje lakoće. Lako filozofska namera možda ide u drugom smeru, taj zahtev je u poststrukturalističko-materijalističkoj teoriji umetnosti jasno prepoznat kao tipično modernistički i buržoaski.<sup>17</sup> On nalaže: umetnost mora skrivati svoj nastanak, svoje uslove proizvodnje! Time joj se priznaje unutardruštvenost koja se odmah mora skriti jer, marksistički rečeno, sredstva za proizvodnju određuju društvene odnose, odnosno sredstva za umetničku proizvodnju određuju proces, identitet i efekte umetničkog dela. Radi se o tome da ono što delo govori o društvu jeste ono što je dopušteno da se sistemom reprezentacija pojavi u javnoj sferi. Međutim, sam društveni sadržaj se u delu javlja na mestu medija, kao rezultat ekonomije umetničkog procesa i materijalnosti medijske organizacije.<sup>18</sup> Tako, modernističko, buržoasko umetničko delo konstituiše upravo ono što je iz njega isključeno – to su materijalnost medija, proces, procedure i postupci rada, uslovi i tehnike proizvodnje. Pa, tako, dok Badiou traži da u plesu upravo to ostane skriveno, savremeni kritički plesni radovi pokreću pitanja geopolitičkih konteksta delovanja, uslova rada, tehnologija autorstva, pristupa obrazovanju, političkog kapaciteta virtuznosti, trošenja i umora tela, vlasništva i distribucije umetničkih dela. Bitno je pomenuti da, iako Badiou jeste levičar, njegovo viđenje/proizvođenje plesa je sve samo ne marksističko. To ne mora biti zbog njegovog skrivenog filozofskog nemarksizma, već je pre efekat njegovog preuzimanja okoštalog buržoaskog pogleda na okoštalu hipotetičko-modernističku umetnost, koju on ne prepoznaće kao takvu, već je uzima kao istinu o umetnosti. Na ovom mestu, vidimo i ono poslednje što sam htela da kažem o Badiouovom pristupu plesu – on ne računa na istinu plesa, već na istinu filozofije, njenu istinu o plesu, ma koliko sam tvrdio da filozofija ne uspostavlja istine, već artikuliše one koje ispostavljaju četiri generičke procedure, u koje spada i ples.

• • •

Na kraju, evo još jednom zašto nam je potrebna teorija. Potrebna je jer filozofski tekst o umetnosti kao što je „Ples kao metafora misli“, ma kako bio uzbudljiv i lucidan, zapravo ne stvara problematiku umetnosti, već samoreferentnu metaforiku. Odnosno, on može na važan način govoriti o misli i time ostaviti prostor za uvođenje filozofskih pojmoveva u umetnost kao misaonu praksu, ali on sam mora taj prostor ostaviti. Jer što filozofija više produbljuje svoju pojmovnu problematiku to se više udaljava od materijalnosti umetnosti. Ona je ne dotiče. U tom smislu, i „Ples kao metafora misli“ je misaona konstrukcija neproverljiva u polju umetnosti; odnosno ako ga postavimo kao proverljivog, on je netačan te nema problematike, a ako pristanemo da

je neproverljiv, onda problematika plesa zauvek ostaje izvan njegovog domašaja. Za razliku od njega, savremena teorija plesa bi bila ona fukoovska „diskurzivna praksa“ koja interveniše u ples shvaćen kao unutrašnja spoljašnjost društva, kao materijalna praksa s kojom teorija deli sudbinu prljave, istorijske, telesne diskurzivnosti i društvenosti. Ona ne samo da pronalazi nova diskurzivna rešenja za problematiku plesa kao umetnosti, već – u svom najboljem izdanju – produbljuje samu problematiku aktualizacije novih plesnih paradigmi u plesanju, čime počinje da se tiče i plesa i društva u kojem se on realizuje.

17 > Jedno od najtemeljnijih tumačenja i osporavanja ovog stava dato je u tekstu »Umetnost, družba/tekst«.

18 > Važnu analizu ovakvog statusa-funkcije umetnosti i kulture dao je Virno; vid. Virno, Paolo, *Grammar of the Multitude; For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), New York, 2004.

# Miško Šuvaković Pravo na teoriju; o paradoksalnim odnosima teorije i filozofije u savremenoj kulturi/društву

U ovom tekstu će biti reči o kontradicijama u odnosima „teorije“ i „filozofije“, odnosno o kritičkim reagovanjima na filozofski obrt ili preuređenje na početku 21. veka. Svako preuređenje izaziva izvesne probleme koje postavlja pred različite teorijske nazore: od filozofije preko nauka i teorije/a do različitih *plutajućih žargona* u sasvim različitim, često neuporedivim mikrosvetovima i mikroekologijama u savremenim kulturama. Svako preuređenje koje se tiče filozofije, nauka, teorija i žargona kulture je praksa koja ima interventne efekte na ono čime se bavi. Ti efekti nisu tek „semantičke vrednosti“ tj. značenja u posredovanju „jezika“, već i „događaji“ koji jesu sa svim potporama i otporima u nekom trenutku i prostoru, te uvek jesu, ako jesu, za nekoga.

Ali o kakvom se preuređenju radi?

Možemo krenuti od trivijalnih primera i ići ka složenim mogućnostima indeksiranja.

Na primer, u čemu se razlikuju teorije džinsa<sup>2</sup> (farmerki):

- koje se bave značenjskim funkcijama džinsa u farmerskoj porodici u državi Misisipi 50ih, džinsa koji nose poznomodernistički umetnici u Sohou ili Ist-vilidžu u Njujorku 60ih i 70ih godina, i džinsa koji nose intelektualci/ke u Varšavi ili Pragu 60ih i 70ih godina, odnosno, tinejdžeri širem sveta danas, od teorija
- koje se bave pojavnim intezitetim dejstva džinsa na bilo koje – možda i apstraktno prepostavljeno – ljudsko telo, na primer, intenzionalno zamišljenu farmersku, umetničku ili disidentsku odnosno tinejdžersku guzu?

Na šta cilja ovo razlikovanje „teorija“ o džinsu? Ono ne cilja toliko na objašnjenje džinsa već na preuređenje odnosa između studija kulture i filozofske fenomenologije džinsa. Studije kulture pokušavaju da o džinsu govore kao o relativnom „tekstu“ – posredniku značenja – koji zastupa subjekt u odnosu na specifični lokalni kulturni kontekst, pri čemu je reč o trostrukom intertekstualnom odnosu: subjekta-kao-teksta, džinsa-teksta i kulture kao-politeksta. Filozofija, naprotiv, polazi od zastupanja pojedinačnog *događaja* džinsa ka opštem događaju postojanja i pojavljivanju intenzionalnog džinsa kao koncepta u odnosu na koncept postojanja i pojavljivanja guze. Pri tome, pojavljivanje se interpretativno sprovodi tradicijski izvesnim filozofskim modelima bitka, istine i subjekta<sup>3</sup>.

Na primer, da li se može ili mora praviti razlika između bliskog čitanja (*close reading*) Artaudovog<sup>4</sup> i Derridinog<sup>5</sup> pisma o teatru? Na prvi pogled na površinu samih odštampanih tekstova, kao da nema razlike među njima. Reč je o veoma složenim *diskursima* redefinisanja teatra i redefinisanja diskursa o teatru. Oba autora prelaze prag pisma ulazeći u polje *pisanja* o teatru i o pisanju kao materijalnoj praksi transfera/kontratransfera između analizanda i analizansa. Oba autora se služe diskursom, tačnije, singularizovanim žargonom, *idiolektom* koji u vreme nastanka njihovih zapisa nije bio blizak *matičnim* žargonskim horizontima. Artaudov diskurs „novog teatra“ ili „teatra surovosti“ je izlazio izvan rediteljske/glumačke/dramaturške ili teatrološke prakse u područje koje je izgledalo kao prolazak kroz književnost ka filozofiji teatra, te filozofiji egzistencije. Derridin diskurs se distancirao od filozofskog mišljenja metafizike prelaskom praga pisanja koje mora proći kroz književnost i zatim u intencionalno neodređeno područje višezačnosti teksta-traga među tekstovima u praksi prolaska ka dekonstruktivističkoj filozofiji bez izvora u *logosu*. Ali, ono što povezuje spise Derride i Artauda je bespovratak dijalektičkog, a to znači interventnog događaja otvaranja teatra, odnosno filozofije mogućnostima drugog u odnosu na teatar i filozofiju. Moguće je tu prepoznati i otvaranja teatra filozofskim izvođenjem i otvaranja filozofije potencijalnošću otvaranja Artaudovog teatra. Mada, mora se priznati, pored sve blizine Artaudov i Derridin tekst se razlikuju u topološkom smislu, po tome što se od njih očekuje da imaju interventno dejstvo u različitim disciplinama.

U jednom trenutku u *samoj* filozofiji, ako je filozofija ikada bila sama, došlo je do prekida unutar bitne platforme zastupanja pojedinačnog znanja za univerzalno znanje i time do postavljanja pitanja ne samo o smislu filozofije (Čemu filozofija?)<sup>6</sup>, već i o događajnim, diskurzivnim ideološkim i fantazmatskim granicama filozofskog nasleđa i nesigurnim platformama koje se mogu naći u područjima u blizini ili daljinu u odnosu na filozofiju. U tradicionalnom zapadnom kontinentalnom<sup>7</sup> značenju reči, „filozofija“ se može razumeti sa tri bliska, ali ipak razlikujuća polja definisanja:

1. filozofija je *ljubav* prema mudrosti, pri čemu se „mudrost“ može tumačiti kao sticanje uverenja, kao ostvareno istinito uverenje tj. znanje, kao mišljenje o nečemu i bilo čemu, kao ulazak u nepredočivost mentalnih/duhovnih događaja koji se daju metaforično (ili *metafizički*) indeksirati ukazivanjem na filozofskom tradicijom kanonizovane koncepte, odnosno uslovi filozofije su oni koji vode ljubavlju prema javnom i pokaznom „izvođenju mišljenja“ o, u modernom smislu, bitku, istini i subjektu;
2. filozofija je vještina formiranja, izumevanja, proizvođenja pojmove (koncepata) te narativa o pojedinačnim ili opštim kontekstima, istorijama, okolnostima i likovima „proizvođenja“ i „razmene“ koncepata; i
3. filozofija je epistemološka, kritička ali idealizovana praksa kojom se pojedinačna znanja o bilo čemu – od mitologije, književnosti i drugih umetnosti do prirodnih i društvenih nauka ili svakodnevног života biljaka, životinja i ljudi – dovode u odnos sa mogućnostima i potencijalnostima opštih znanja ili, često, centriranim idealitetima opštег integrativnog znanja; drugim rečima, dok umetnosti i nauke imaju pojedinačni objekt bavljenja, filozofija ga nema i ona ga prisvaja u naporu da prevlada jaz između pojedinačnog i opštег znanja koje će nazvati „univerzalnim znanjem“.

Da, svakako, postoje i druge potencijalnosti modelovanja filozofije, ali ova tri polja izgledaju kao obećane *invariante evropskog mišljenja o mišljenju*, čak i kod onih autora koji dovode u pitanje filozofiju i sebe postavljaju naspram nje ili na samoj granici filozofskog i nefilozofskog.

4 > Antonen Arto, *Pozorište i njegov dvojnik*, Prosveta, Beograd, 1971.

5 > Jacques Derrida, Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, The MIT Press, Cambridge Ma, 1998; i Jacques Derrida, „Kazalište okrutnosti i zatvaranje predstave“, iz *Pisanje i razlika*, Šahinpašić, Sarajevo, 2007, str. 247-266.

6 > Josip Brkić (ed), *Čemu još filozofija*, Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb, 1982.

7 > Andrew Cutrofello, *Continental Philosophy – A Contemporary Introduction*, Routledge, London, 2005.

Kriza filozofije je, svakako, započela u veku filozofije. Započela je Marxovim ukazivanjem na „bedu filozofije“<sup>8</sup> u svetu stvarne ljudske bede unutar industrijskog društva eksploracije. Započela je i Nietzscheovim grandioznim imanentno filozofskim neuspehom da izvede još jedan totalizujući filozofski sistem mišljenja. Tada je po prvi put zamisao postignutog filozofskog nesupeha postala temelj preuređenja filozofije. Konačno, započela je i kada je Freud postavio univerzalni diskurs o subjektu unutar ljudskog života; reč je o humanističkom diksursu koji je prelazio preko empirijskih polja biomedicinskih i kulturno-društvenih hipoteza izvan profesionalne sigurnosti filozofskih paradigma. Zatim, filozofija Martina Heideggera u prvoj polovini 20. veka bila je pokušaj iznalaženja suštinske potencijalnosti samo još jednog bitnog koraka za filozofiju sada i tu unutar, za njega, neprihvatljive modernosti<sup>9</sup>. Taj jedan korak za filozofiju bio je prepostavljen u konzervativnom smeru prizivanja i odazivanja na filozofske „izvorne“ glasove unutar košmara velike zapadne tradicije mišljenja u metaforama, tj. metafizičkim figurama bitka, istine i subjekta. Ali, taj jedan korak bio je obeležen i konkretnim političkim neuspehom tradicionalistički i konzervativno orijentisanog modernog filozofa sa gotovo nihilističkom sumnjom u napredak. On je rekonstituisao svoje antimoderno „pravo na univerzalnu istinu“ suočen sa moćima i događajima sveljudske katastrofe – razornog totalizujućeg vanrednog stanja nacizma u Trećem Rajhu.<sup>10</sup> Savim asimetrično u odnosu na Heideggera stoji antifilozofski, u smislu čuvanja i negovanja tradicije zapadne samosvojne filozofije, zahvat Ludwiga Wittgensteina koji je u svojoj pojedinačnoj ospoljenoj ljudskoj drami pokušao da postavi bitna i osnovna pitanja – gotovo „diletantska“ – pred sigurnošću filozofskog žargona i njegovog apstrahovanja u odnosu na pojedinačnu životnu aktivnost. Wittgensteinova kritička i analitička filozofija filozofije je diletantska u tom smislu da on postavlja zdravorazumski i sa platformi svakodnevнog govora pitanja o unutrašnjim poslovima filozofije, koja učeni filozofi ne postavljaju. Ovde se pod diletantom ne razume autodidakt ili posvećeni amater-ljubitelj, već filozof koji namerno i autorefleksivno pokazno krši „profesionalnu etiku“ filozofiranja izlaskom iz normativnog/kanonskog žargona zapadne filozofije. Takav filozof postavlja „nepristojna pitanja“ o osnovnom značenju reči i interventnim posledicama tih značenja na životnu aktivnost filozofa i filozofije kao društvene prakse. On je izvan doxe filozofa koji ne postavljaju ta osnovna pitanja kao bitna pitanja filozofije, već unutar razgrađenih mreža značenja i metoda filozofije grade narative ili modele predočavanja misli. Njima je blizak diskurs filozofske hijerarhije moći. Reč je o kanonskoj prihvatljivosti žargona i konceptualne atmosferi „stabilnog“ mišljenja unutar definisanih društvenih okvira. Ovi okviri onemogućavaju da se izvan žargonskih tema ili objekata rasprave govori, piše i misli o nečemu ili bilo čemu u odnosu na filozofiju. Wittgensteinovo reduktivističko prestupničko rešenje bilo je da se filozofski termini prevedu sa diskursa filozofije na jezik svakodnevne upotrebe reči u govoru, pri čemu je svoj zadatak video kao napor da muhu nauči da pronađe izlaz iz boce u koju je zatvorena.<sup>11</sup> Izlazak iz konceptualnih i jezičkih zamki je bio osnovni zadatak Wittgensteinovog filozofiranja. U tom smislu, veliki antifilozof bio je i Jacques Lacan, koji pribegava „baroknom“ prolasku kroz sve filozofije na način, metaforično govoreći, „slona u staklarskoj radnji“<sup>12</sup>. Ova metafora govori o autoru koji neudobnost u poretku značenja vidi kao svoj krunski zahvat u materijalnost besede koja je pod uplivom označiteljskog poretka, a to znači nesvesnog. Lacanov raskošni diletantizam je različit od Wittgensteinovog puritanskog analitičkog rada na „besmislicama“ filozofije, ali smisao je isti: uraditi nešto sa filozofijom na način koji njeni tradicionalni diskursi ne dopuštaju, odnosno žargonski okviri čine nemogućim. Za Lacana je to bilo pokretanje relanosti nesvesnog u svakom pa i filozofskom diskursu. Filozofski diskurs se, po njemu, mora suočiti sa svojom nosećom označiteljskom mrežom – sa strukturalnim principom determinacije koji izmiče nameri i volji filozofa da iskaže „to i to tu i tada“, tj.

8 > Karl Marx, *Beda filozofije: odgovor na filozofiju bede g. Proudhona*, Kultura, Beograd, 1946.

9 > Vanja Sutlić, *Kako čitati Heideggera: uvod u problematsku razinu "Sein und Zeit"-a i okolnih spisa*, August Cesarec, Zagreb, 1989.

10 > Martin Heidegger, *Rektorski govor*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.

11 > Ludvig Wittgenstajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

12 > Jacques Lacan, XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihanalize, Naprijed, Zagreb, 1986.

teoretičar psihanalize se suočava sa materijalnim poretkom besede koja pokazuje ono što izostavlja, potiskuje, prekriva ili poništava. Konačno, Jacques Derrida<sup>13</sup> je interventno pokazao da je filozofski problem kako „središnji svet filozofije“ tako i „margine filozofije“<sup>14</sup>. On je bio sasvim opredeljen za filozofiju, mada je ranim konceptom dekonstrukcije evropskog filozofskog logocentrizma ponudio potencijalne smerove za promišljanje i intertekstualno predočavanje granice filozofije transcedencije. Oni koji su se pozivali na Derridu i radikalizovali njegove ponude i obećanja izašli su ili izvan filozofije u polje materijalne prakse pisanja čiji je tek jedan slučaj filozofija, a drugi koji nikada nisu ni bili u filozofiji, preuzeli su mogućnost za izvođenje događaja teoretske i time ukazali na opiranje materijalnosti teorije prividnoj ezoteričnosti filozofije. Došlo je do različitih višesmernih preuređenja odnosa filozofije i teorije posle Derride, od književnog teoretičara Paula de Mana<sup>15</sup>, umetnika i teoretičara kulture Victora Burgina<sup>16</sup> do spisateljice Kathy Acker<sup>17</sup>. Opseg filozofske krize je pojačan i iz feminističke, te ženske, rodne i queer teoretske filozofije, tačnije, postavljanjem onog singularnog pitanja koje se proteže od Simone de Beauvoir preko Hélène Cixous do Judith Butler ili Joan Copjec: „Da li filozofija ima rod?“<sup>18</sup> Tada se može postaviti još jedno, složenije i filozofičnije pitanje: „Kako je u filozofiji, tj. istoriji filozofije, izvedena redukcija roda i time singularnosti identiteta same filozofije kao društvene prakse na univerzalnog filozofa?“ To pitanje, kao i slična, pored svoje privlačne filozofičnosti, bilo je bliže pojedinačnosti prakse teoretske filozofije unutar društvenih, humanističkih ili hibridnih platformi interpretacije i tekstualnih produkcija o filozofiji i naspram nje.

Zamisli teorije i teoretske zadobijaju posebno značenje i ekskluzivnu ulogu u odnosu na znanje (diskurs, mišljenje, pisanje, ponašanje), kulturu i društvo od kasnih 60ih godina.<sup>19</sup> Teorijom i teoretskom se nazivaju hibridni žanrovi ili poližanrovi koji su se paralelno razvijali u umetničkim, aktivističkim i akademskim krugovima (Francuska, Velika Britanija, SAD, Istočna Evropa) kritikom autonomnih kanonskih modela i institucija naučnog i filozofskog rada u društvu, kulturi i umetnosti. Teorijsko je predočeno kao tekstualno, a teorijski rad kao tekstualna produkcija kritičkog diskursa. Već u ranim spisima francuskih strukturalista i poststrukturalista iz 60ih godina, ukazuje se stav da i filozofiju treba redefinisati od „opšte nauke o naukama“ ili „opštег mišljenja koje proizvodi ili zastupa pojedinačno mišljenje“ u kritičku i kritičnu teoriju materijalne označiteljske prakse. Richard Rorty je u spisu *Konsekvence pragmatizma*<sup>20</sup>, u raspravama savremene filozofije ukazao da je u modernoj došlo do nezapamćenih „pretapanja“ granica pojedinih autonomnih naučnih i teorijskih disciplina. Nastala je nova vrsta pisanja koja nije ni vrednovanje aspekata književnih, umetničkih, naučnih i kulturnih proizvoda, niti intelektualna istorija, niti filozofija dobrog i praktičnog delanja u kulturi i umetnosti, niti interpretacija društva, već sve to povezano u otvoreni, promenljivi poližanrovski pisanja. Teorijsko pisanje prekoračuje granice između posebnih društvenih i humanističkih nauka ukazujući na oblike produkcije, prikazivanja i izražavanja u savremenoj pluralnoj i globalnoj masovnoj i medijskoj kulturi. Teorijom kao poližanrovskom praksom postavljaju se pitanja o autorefleksivnom karakteru pisanja o prirodi, uslovima, putevima i konceptima generisanja teorijskog teksta i njegovih efekata. Zatim, postavljaju se pitanja o epistemološkom karakteru poseredovanja

13 > Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978; Jacques Derrida, *Dissemination*, University of Chicago, 1981.

14 > Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, University Of Chicago Press, Chicago, 1985.

15 > Paul de Man, „The Resistance to Theory“, iz Clive Cazeaux (ed), *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London, 2000, str. 429-443.

16 > Victor Burgin, *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands, N.J, 1987.

17 > Kathy Acker, *Bodies of Work. Essays*, Serpent's Tail, New York, 1997.

18 > Joan Copjec, *Imagine There's No Woman. Ethics and Sublimation*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

19 > Patrick Ffrench, *The Time of Theory. A History of Tel Quel (1960-1983)*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

20 > Ričard Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.

znanja i, zato, o institucijama koje uspostavljaju i vladaju značenjima, smislu i vrednostima unutar jedne kulture ili međuodnosima različitih kultura.<sup>21</sup> Takođe, bitna su pitanja o kritičkom karakteru okolnosti pod kojima jedna teorija nastaje, razmenjuje se, vlada izvesnom „scenom pisanja“ i doživljava krizu, nestaje ili se preobražava, odnosno o dekonstrukciji ili decentriranju upisa teorije ili njenih efekata u masovno, elitno ili profesionalno javno mnjenje, te o tragovima teorije tokom njenih mera, o brisanju ili naslojavanju tragova teorije na nasipima<sup>22</sup> značenja, smisla, vrednosti i identiteta kulture. Ali, tu se pojavljuju i pitanja psiholitičkog karaktera o tome kako nastaje želja za znanjem, odnosno kako se odvija uživanje u teorijskom tekstu ili procesu sa tekstovima u medijskoj kulturi? Da bi nešto – mišljenje, govor, pismo ili medijska predstava – bilo teorija mora da sadrži aspekte koji čine mogućim ili koji ostvaruju identifikaciju, opis, objašnjenje i interpretaciju, odnosno, raspravu. Ovo je otvoreni i neodređeni pojam teorije. Dovoljno je otvoren da obuhvati različite postupke: identifikacije, deskripcije, objašnjenja (tumačenja), interpretacije ili rasprave. Ono što teoriju razlikuje od drugih aktivnosti, disciplina i institucija kulture jeste zahtev da postavi pitanje šta teorija jeste, kako funkcioniše i na koji način sebe identificuje, opisuje, objašnjava i interpretira kao teoriju unutar specifičnih kulturnih i društvenih praksi. Zato, teorija nije suprotnost praksi, već je izvođenje specifične društvene prakse koja je postavljena tako da iz posebnih okolnosti problematizuje koncepte, diskurse i zastupanja teorije kao prakse.

Kriza postmodernog liberalnog pluralizma nakon pada Berlinskog zida, odnosno dovršetka hladnog rata sa uspostavljanjem globalne politike i dominacije jedne supersile i jednog ekonomskog i biotehnološkog političkog poretku, ponovo je isprobocirala mogućnosti za propitivanje „politike“ i „političkog“ kao bitnog odgovora na prividnu slabost ili odsutnost političkog u neoliberalnim prividno nepolitičkim tehnološkim praksama uređenja javnog i privatnog života.<sup>23</sup> Sama politika je u neoliberalnom društvu postmoderne<sup>24</sup> i, zatim, globalizma, dobila karakter tehnomenadžerske kulturne prakse koja se izmešta iz globalnih društvenih temeljnih pitanja u pojedinačna kulturna i umetnička delovanja u polju identiteta i prikazivanja unutar svakodnevice. Jedna cinička konstatacija može glasiti da je u epohi globalizma sve – misli se na kulturu i umetnost – politizovano osim same politike koja je depolitizovana.<sup>25</sup> Zato je tokom 90ih i početkom novog veka postalo bitno prizivanje i rekonstruisanje politike i političkog u odnosu na politiku kao oblik uređenja, vladanja, kontrole ili realizovanja društvenog u makrosmisu. Tog trenutka, „politika kao praksa unutar ili preko opšte društvenosti“ pokazala je potrebu za metateorijom kao uređenjem singularnog naspram partikularnog u odnosu na univerzalno političko znanje i delanje, a tradicionalno metateorija politike je filozofija.<sup>26</sup> Filozofski univerzalizam kao metateorija velike politike je upotrebljen kao interventni znak za kritiku antiesencijalizma i socijalnog konstruktivizma malih politika i mikroekologija u kulturi i umetnosti. Filozofskim univerzalizmom je time omogućeno postavljanje pitanja o odgovornom delanju za društvenu intervenciju i rizik intervencije<sup>27</sup>. Ovakav zahtev za opet-velikom-politizacijom na filozofskoj i interventnoj razini globalnih društvenih procesa desio se na različite načine kod ponekad neuporedivih i često konfrontiranih, pre svega, filozofa:

Derrida i novo čitanje Marxa<sup>28</sup>, Chantal Mouffe i diskusija povratka političkog<sup>29</sup>, Ernesto Laclau i teorija emancipacije u epohi postmoderne i globalizma<sup>30</sup>, Alain Badiou i „platonistički orijentisana“ metapolitika<sup>31</sup>, Terry Eagleton i levčarska kritika hibridnih teorija<sup>32</sup>, Jacques Rancière<sup>33</sup> i očuvanje tradicionalnog evropskog „aristotelovskog“ filozofskog „političkog“, Antonio Negri i Michael Hardt<sup>34</sup> i kritika globalne imperije u aktuelnosti, Giorgio Agamben<sup>35</sup> i rekonstrukcija velike filozofije sredstvima biopolitike, Paolo Virno<sup>36</sup> i teoretičarica rada u globalnom ili postfordističkom kapitalizmu, Brian Massumi<sup>37</sup> i analiza novih medija na horizontu kritične društvenosti i dr.

Filozofsko prizivanje političkog, tj. povratak političkom nije nastao iz prakse partijske ili državne strukturacije realnosti, već iz izvođenja filozofske žudnje za postteorijskim spekulativnim filozofskim konstrukcijama o „kriznom“ karakteru, funkcijama i pluralnim, a to znači i arbitarnim, efektima aktulenih društvenosti u ekspanzivnom kapitalizmu. Na primer, današnji konflikt, na neki način oživljavanje hladnog rata u 2007. i 2008. godini, između SAD i Rusije nije sukob između liberalnog i komunističkog, odnosno kapitalističke i društvene svojine, već između dva kapitalistička imperialna modela. Reč je o sukobu između američkog neoliberalnog modela kapitalizma i ruskog autokratskog nacionalističkog kapitalizma. Filozofsko izvođenje meta i makro-politizacije je, zato, označilo ponovo kritičko, a to znači analitičko, aktiviranje kontradiktornog odnosa lokalnih, manjinskih znanja naspram globalnih, dominirajućih, većinskih znanja u uspostavljanju i izvođenju „univerzalne“ istorijske i geografske moći. Tu nije u pitanju opredeljenje između lokalnog i globalnog, tj. partikularnog i univerzalnog, takva opredeljivanja su skupo plaćena porazima modernih projekata u totalitarnim režimima (SSR, Treći Rajh, fašistička Italija, Kampučija, kineska kulturna revolucija), ali i u porazima postmodernih konцепцијa, tj. u održanju „slabe“ i „meke“ moći i njih odgovarajuće sveukupne pluralnosti u etničkim ratovima i genocidima od ex-Jugoslavije do Afrike u 90im godinama. U pitanju je izvođenje filozofskog razumevanja na koji način se globalna kao univerzalna moć realizuje u naturalizaciji univerzalnog partikularnog i partikularnog univerzalnog. Ako se pažnja posveti pitanjima karaktera današnjeg društva, mora se postaviti pitanje o odnosima globalnih i lokalnih modusa materijalne produkcije i njihovim fundamentalnim prelamanjima na pojedinačnim i globalnim projekcijama. Tada se u filozofsko-metafizičkom smislu može postaviti pitanje „ko“ ili „šta“, „kada“ ili „gde“, čini proizvodnju univerzalnog znanja i, time globalne kao univerzalne moći. Odnos globalnog i univerzalnog je postavljen kao problemska i intrigantna zamka. Drugim rečima, bitno je filozofsko pitanje na koji način singularitet proizvodi univerzalnost, te šta je to što omogućava epistemološki i egzistencijalni, a ne samo bihevioralni, nadzor i regulaciju te proizvodnje? Kritično pitanje je: da li singularitet proizvodi univerzalnost?

28 > Jacques Derrida, *Sablasti Marxa – Stanje duga, rad tugovanja i nova internacionala*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002; i Michael Spicker (ed), *Jacques Derrida, Terry Eagleton, Fredric Jameson, Antonio Negri, et al. Ghostly Demarcations – A Symposium on Jacques Derrida's Spectres on Marx*, Verso, London, 2008.

29 > Chantal Mouffe, *The Return of The Political*, Verso, London, 2005.

30 > Ernesto Laclau, *Emancipation(s)*, Verso, London, 2007.

31 > Alain Badiou, *Metapolitics*, Verso, London, 2006.

32 > Terry Eagleton, *Teorija i nakon nje*, Algoritam, Zagreb, 2005; i Terry Eagleton, *Sveti teror*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2006.

33 > Jacques Rancière, *Dis-agreement – politics and philosophy*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1999; Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, 2004.

34 > Antonio Negri, Michael Hardt, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 2000.

35 > Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, Stanford University Press, Stanford Cal, 1999.

36 > Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude – For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Semiotext(e), New York, 2004.

37 > Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation (Post-Contemporary Interventions)*, Duke University Press, Durham, 2002.

21 > Michel Foucault, *Znanje i moć*, Globus, Zagreb, 1994.

22 > Jacques Derrida, „Some statements and truisms about neo-logisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms“, iz David Carroll, *The States of Theory / History, Art, and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford, 1990, str. 63-94.

23 > Chantal Mouffe, *The Return of The Political*, Verso, London, 2005, str. I.

24 > Milorad Belančić, „Poststrukturalizam i povlačenje političkog“, *Dialog – časopis za filozofiju i društvenu teoriju* br. 1-2, Sarajevo, 2007, str. 55-66.

25 > Jela Krečić, „Pogovor s filozofinjo Alenko Zupančić: Vse se politizira, ker se politika depolitizira“, iz „Sobotna priloga“, Delo, Ljubljana, 21. junija 2008, str. 24-25.

26 > Alain Badiou, *Metapolitics*, Verso, London, 2006.

27 > Milorad Belančić, „Poststrukturalizam i povlačenje političkog“, *Dialog* br. I-2, Sarajevo, 2007, str. 55-66.

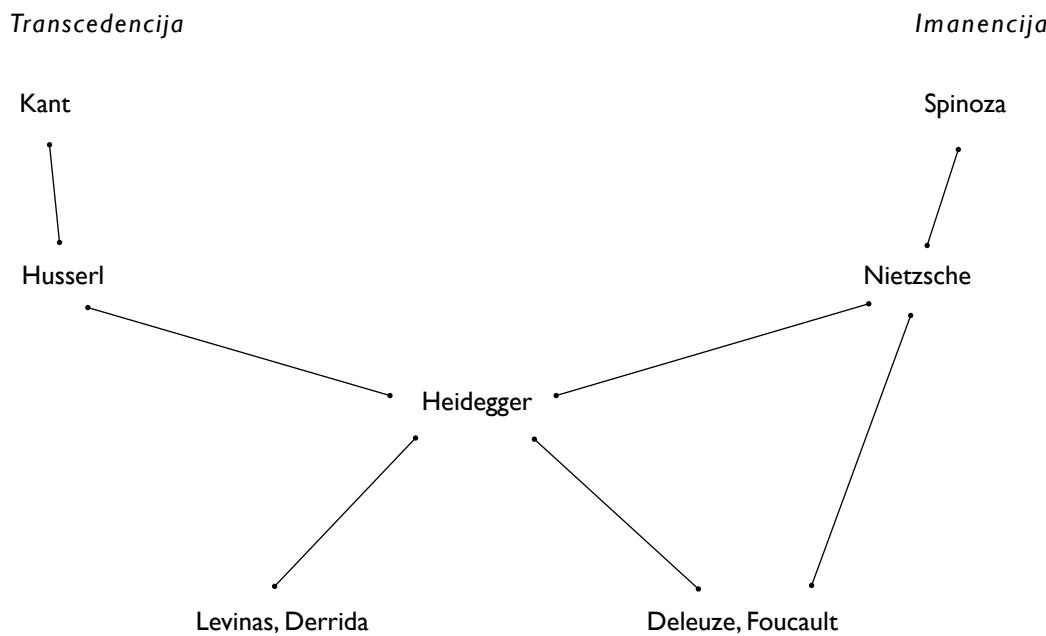
Izvesni filozofi su u tumačenju procesa integracije hibridnih i antiesencijalističkih teoretizacija u neoliberalni globalni sistem moći predložili, kao alternativu, potencijalnost opiranja univerzalistički postavljene filozofije globalnom tržišnom kapitalizmu. Reč je o filozofskom zahvatu koji je proistekao iz:

- sloma ili dezorientacije tradicionalne levice i njene teorije,
- globalne dominacije „desnih“, „neoliberalnih“ ili „populističkih“ diskursa, i
- integracije „mekih“ ili „slabih“, odnosno „postfilozofskih“ hibridnih teorija u neoliberalni sistem tehnokratske regulacije moći.

Takov zahvat je u teorijskom smislu značio filozofsko-teorijski zaokret od „jezičkog obrta“ iz 20. veka u „filozofiju događaja“ na prelazu 20. u 21. vek.

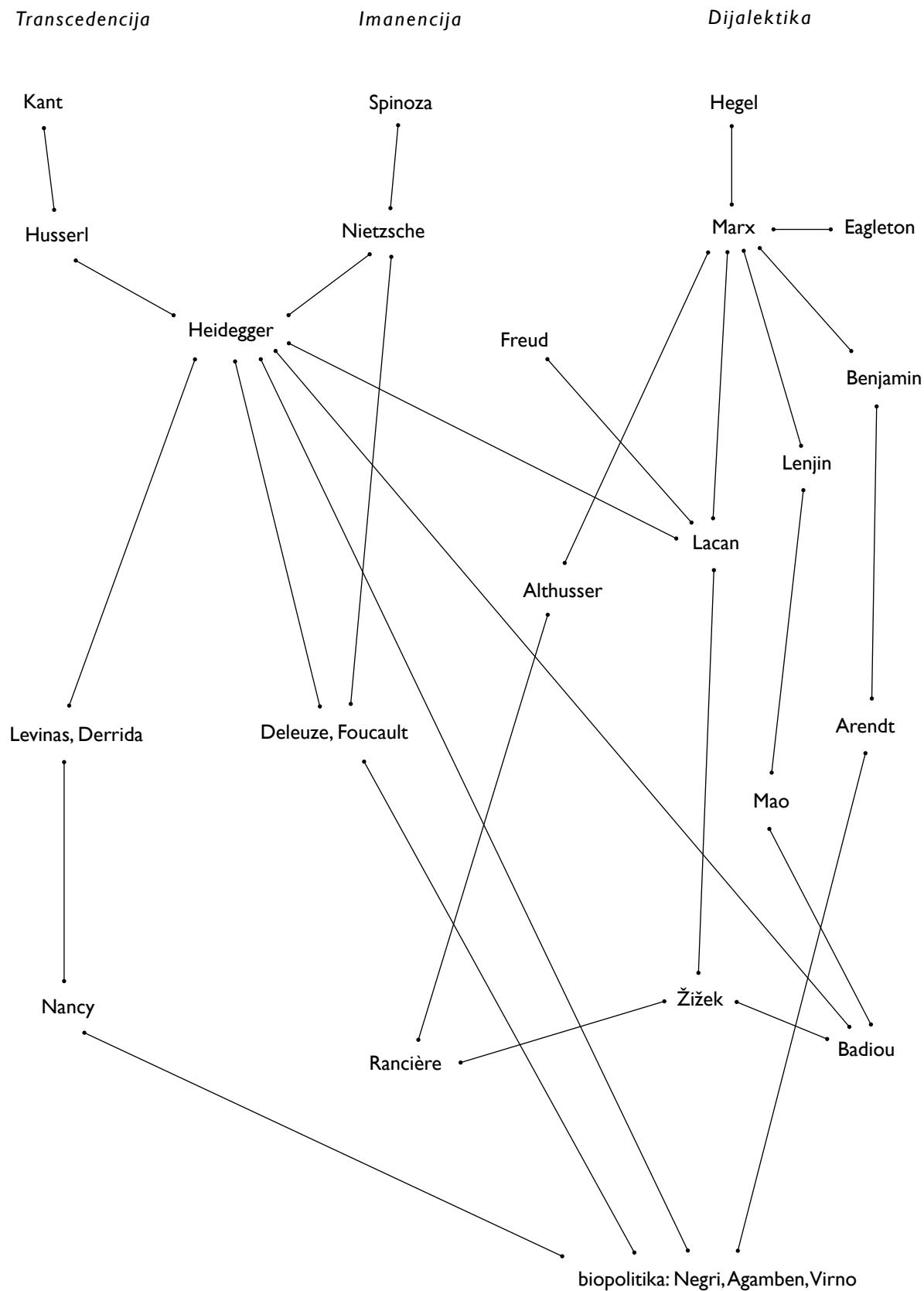
O kakvoj je filozofiji danas reč? Pre svega, reč je o savremenom marksizmu koji proističe iz evolucija ili rekonstrukcija neomarksizma 50ih i 60ih godina, a to znači iz kritičkih teorija francuskog materijalističkog strukturalizma, italijanskog autonomizma te revidiranog i filozofski predloženog lakanovstva, te razvoja onih filozofskih praksi koje pojedini autori nazivaju „postkontinentalna filozofija“ sa paradoksalnom povezanošću sa desno-orientisanom metafizikom Martina Heideggera. Britanski filozof John Mullarkey je platformu razvijanja savremene postkontinentalne filozofije prikazao sledećom šemom:

**diagram 1**



Ova shema postaje složenija kada se u nju uvede i filozofska interpretativna linija: Hegel, Marx, Lacan, Žižek, Badiou, odnosno kritičko teorijska linija: Benjamin, Arendt, italijanska biopolitika (Agamben, Negri, Virno), odnosno linija britanskog marksizma na koji se oslanja Eagleton ili jedna od važnih emancipatorskih mikrolinija: Althusser – Rancière, te svakako i linija: Heidegger, Derrida, Nancy i biopolitika. Postavljena usložnjena mreža vektora mapiranja polja bavljenja je okarakterisana nadilaženjima teorijske transparentnosti i singularnosti u smeru izvođenja potencijalnih platformi univerzalne kritičke filozofije kapitalizma kojom se postavlja temeljni odnos: političkog, filozofskog, etičkog u odnosu na lokalna pitanja teoretizacija koja ispadaju iz domena filozofskog rada.

**dijagram 2**



Izvedena mreža konceptualnih i diskurzivnih odnosa savremenih filozofa i kontinentalne tradicije se može izvesti još složenijom sa unakrsnim povezivanjima po sinhronijskoj i dijahronijskoj liniji, ali u ovom trenutku je bitno videti potencijalne odnose i zapravo onaj topos koji je zajednički za sve ove različite i konkurenčne suočene filozofe na savremenom filozofsko-teorijskom tržištu. Ono što je zajedničko ovim filozofijama je ukazivanje na referenta izvan teksta teorije koji je nezavisan od teorije i mišljenja samog filozofa: za Žižeka to je lakanovsko *Realno*, za Agambena *goli život*, za Badioua to je kao platonistički postavljena *istina*, za Rancièrea *racionalna društvenost* i njeni složeni *režimi izvođenja*, za Eagletona *prisutnost društvene, tj. klasne borbe u polju iracionalnosti* itd... Uslov spolašnjeg referenta nezavisnog od teoretičke je bitan zahtev svakog realističkog filozofskog pristupa. Zatim, ove filozofe karakteriše i pokušaj izvođenja kritičke filozofije aktuelnog neoliberalnog i globalnog kapitalizma i njegovih teorijsko ideo-loških centriranja antiesencijalizma, antiuniverzalizma, hibridnosti i fragmentarnosti ljudskog ponašanja i egzistencije. U realpolitičkom smislu to znači kritiku neoliberalnog zaloganja za „razlike“ i „individualna ljudska prava“ u sinhronijskom društvenom polju koje se reduktivno pokazuje kao polje svakodnevne kulture naspram opštih velikih kolektivnih prava: rase, nacije i klase u istorijskom polju društvenih kontradikcija i borbi. Čak i ovako grubo postavljene pretpostavke se ukazuju kao pretpostavke koje teoretička teorija ne može da zahvati, pošto ostaju na razini partikularnosti ili singularnosti događaja koji ne referira univerzalnom očekivanju klasne borbe, emancipacije i projektovanju sveta za sve ljudе. Zato se ukazuje na povratak filozofiji ili, možda, potencijalnostima koje filozofija u svom univerzalno kritičkom posredovanju znanja nudi društvenoj intervenciji sa konsekvcijama. Badiou je u *Manifestu za filozofiju* zahtev za ponovnim pokretanjem filozofije izrekao sledećim rečima:

Ne tvrdimo samo da je filozofija danas moguća nego da ta mogućnost nema oblik približavanja nekom kraju. Naprotiv, valja shvatiti značenje onoga: *učiniti još jedan korak*. Samo jedan korak. Korak u modernom okružju, onaj koji od Descartesa povezuje s uvjetima filozofije tri ključna pojma koji su bitak, istina i subjekt.<sup>38</sup>

Epistemološka posledica takvog zahvata je „uverenje“ da procedure koje uslovjavaju filozofiju su procedure istine, utvrđljive kao takve u svojoj pojavnosti i postojanosti koja se ukazuje kao postojanje. Kriterijum istine podignut do epistemološkog smisla filozofije u velikoj meri određuje sudbinu ovih novih filozofskih zahvata kroz političku teoriju ka društvenim praksama globalne savremenosti.

Međutim, preuređenje aktivnog polja znanja izvođenjem i postavljanjem dominantnog položaja i uloge filozofije u društvenim praksama ponovo ide za tim da uspostavi sasvim-izvesni hijerarhijski odnos diskursa „o“ i „u“ društvu i kulturi. Postavljanje vertikalnog hijerarhijskog odnosa unutar društva, kulture i umetnosti potvrđuje efekat „intelektualnog narcizma“ kojim se filozofija strukturira kao nauka o naukama, odnosno „nauka nad naukama“ koja bezuslovno sa sigurnošću zastupa partikularno i singularno znanje za univerzalno znanje. Pri tome, filozofija, kako piše Pierre Bourdieu<sup>39</sup>, bez obzira što se sa nekim filozofima zalaže za radikalnu sumnju, nesigurnost, kritičku aktivnost, dekonstrukciju itd. uvek propušta – kao što je to davno Wittgenstein naglasio – da podvrgne sumnji i kritičkoj analizi uverenja koja ih vode ka tome da zauzmu određenu poziciju o sumnji, kritici, subverziji ili akciji. Tako, kritično mesto filozofije jeste i ostaje njen nepreispitivanje osnovnih uverenja na kojima se gradi filozofska znanje o svakom znanju. Drugim rečima, problem svake filozofije ili skoro svake filozofije je u tome što ne dovodi u pitanje hijerarhijsku strukturu moći filozofskog diskursa i mišljenja u polju društvenih i humanističkih znanja.

Na primer, odnos prema Heideggerovoj metafizičkoj ontologiji je kontradiktorno uspostavljen kod niza teoretičara/filozofa koji se pretpostavljaju kao materijaliste i kritičke *mislioce*. Odnos sa Heidegerom za ranog Derridu je moguć uz propozicioniranje da se filozofska metafizi-

38 > Alain Badiou, „Mogućnosti“, iz *Manifest za filozofiju*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 12.

39 > Didier Éribon, „The naked emperors of the university – interview with Pierre Bourdieu“, iz Franck Poupeau, Thierry Discepola (eds), *Political Interventions – Social science and political action*, Verso, London, 2008, str. 151.

ka ne može tek tako odbaciti kao što se to činilo od Lenjina do Wittgensteina. Filozofska metafizika se mora podvrgnuti immanentnom radu ispitivanja naslaga preuzetih od istorije metafizike i decentriranju *margine i centra*, tj. dekonstrukciji stabilnih i sigurnih odnosa unutar filozofske metafizike koja je obuhvatajući horizont znanja i mišljenja.<sup>40</sup> Za Deleuzea<sup>41</sup> i Foucaulta<sup>42</sup> pristup Heideggerovoj filozofiji je vođen interesovanjima za Nietzschea. Za Deleuzea to znači raspravu filozofskog kretanja od-ka transcedencije ka/od imanenciji<sup>43</sup> u odnosu na heterogenost ljudskog delanja (život, etika, metafizika). Za razliku od njega, Foucault polazi od epistemološko-teorijsko istorijskog interesovanja za filozofsku tematiku „genealogije“ kod Nietzschea, razumevanje odnosa filozofske tradicije i istorije filozofije kod Heideggera<sup>44</sup>, te hajdegerovske neprohodnosti u javnoj kulturnoj politici Francuske 50ih i 60ih godina. Lacanov interes za Heideggera je izведен iz psihoanalitičko-teorijske potrebe da suoči označiteljsku naturalizaciju nesvesnog sa metafizikom egzistencije u pokušaju da predviđa karakter nesvesnog u trougu simbolnog, imaginarnog i realnog odnosa *subjekt-objekt*.<sup>45</sup> S druge strane, Lacana je kod Heideggera privlačila uloga filozofske retorike u rekreiranju dejstva psihoanalitičke besede. Konačno, Lacan je preko Heideggera došao do pred-sokratika<sup>46</sup> i njihovog mišljenja u/o materijalnim formulama mišljenja. Za Badioua i Agambena referiranje na Heideggera ima drugačiji razlog, a to je težnja utemeljenju filozofije danas sa jasnim odgovorom na pitanje „Čemu filozofija?“ Odgovor na to pitanje – ma koliko se njihovi argumenti razlikovali – jeste: *filozofija jedina može pružiti izvesnost odgovora na neka traumatična ili krizna pitanja istorije, a pre svega savremenosti ljudskog života*. Badiou pristupa Heideggeru iz filozofske potrebe da obnovi fenomenološki i ontološki pristup događaju i ulozi događaja u filozofskom tumačenju. Fenomenološki pristup, koji se sada može nazvati i novo fenomenološki, je okrenut ka pojavnosti jednog/mnogostruktosti „sveta“ i u „svetu“. Ontološko mišljenje je za Badioua bitno platonističko i on „iskorišćava Heideggera“ da bi stigao do pitanja i odgovora o uslovima postojanja kroz raspravu događaja između konačnosti i beskonačnosti.<sup>47</sup> Agamben je posećivao Heideggerova predavanja „Le Thor seminars o Heraklitu i Hegelu“ 1966. i 1988. godine. Njegov interes za Heideggera je bio dvostruk: filološki i egzistencijalistički. Filološki je bio interesovanje za blisko filozofsko čitanje i tumačenje izvornih društvenih, filozofskih i estetičkih tekstova; taj pristup je omogućio razrađivanje savremene hermeneutike, pre svega, filozofije estetike, prava i politike. Egzistencijalistički interes je bio usmeren ka post-derivativskom tumačenju „ljudskog“ izvan teksta unutar života. Teoriju „života“ je preuzeo iz sociološko-teorijskog diskursa Hannah Arendt, i preko hajdegerovskog tumačenja događaja u svetu zasnovao novi filozofski ključ za razumevanje filozofije posle hibridnih teorija. I sada se može postaviti problem: zašto većina ovih autora previđa ili namerno izostavlja pitanja o Heideggerovoj političkoj sudbini. U navedenom nizu filozofskih referenci ka Heideggeru ne postavlja se bitno političko pitanje o njegovom pozicioniranju unutar nacističkog mišljenja, već se polazi od prečutne teze da je njegova metafizička ontološki orijentisana filozofija suštinski autonomna u odnosu na njegovo političko delanje u 1930im godinama. Ali, šta je to što obezbeđuje autonomiju filozofije u odnosu na praktičnu politiku? O kavom je društvenom i interesnom mehanizmu reč? Da li je reč o „filozofskoj aroganciji“ ili „filozofskom narcizmu“, odnosno o pokazivanju da jedna ka znanju orijentisana disciplina u preuređenju opštег polja

40 > Žak Derida, „Postavke – razgovor sa Jean-Louisom Houdebineom i Guy Scarpettaom“, iz *Razgovori*, Književna zajednica Novi Sad, Oktoih Podgorica, OJIGP Duga Šamac, 1993, str. 69-70.

41 > Žil Delez, *Niče i filozofija*, Plato, Beograd, 1999.

42 > Michel Foucault, „Nietzsche, Genealogy, History“, iz James Faubion (ed), *Aesthetics, method, and epistemology*, Penguin Books, 2000, str. 369-391.

43 > Gilles Deleuze, *Pure Immanence – Essays on A Life*, Zone Books, New York, 2001.

44 > Michel Foucault, „On the Ways of Writing History“, iz James Faubion (eds), *Aesthetics, method, and epistemology*, Penguin Books, 2000, str. 292.

45 > Jacques Lacan, „RSI“, *Ornicar?* no.6, Paris, 1976; Žak Lakan, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983. Jacques Lacan, *XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986; i Jacques Lacan, *Etika Psihoanalize*, Analecta, Ljubljana, 1988.

46 > Alain Badiou, „Lacan and the Pre-Socratics“, <http://www.lacan.com/badpre.htm>.

47 > Alain Badiou, *Being and Event*, Continuum, London, 2005.

znanja, sebe vidi kao autonomnu u odnosu na društvene konflikte i konsekvence? Ta autonomija i „ne-zavisnost“ ne proizlaze iz filozofskog analitičkog i kritičkog rada, već iz filozofskog verovanja da postoji razina, režim ili register filozofskog mišljenja koji je do tog stepena immanentno filozofski univerzalizovan da ne podleže nefilozofskoj problematizaciji. Drugim rečima, potreba da se filozofija problematizuje u opsegu koji nije immanentno filozofski suočava nas sa potrebom da se krene pravo na teoriju, pošto hibridizovana teorija nema svoje immanentno područje već neosiguranu i otvorenu pokretljivost po polju društvenosti.

S druge strane, Badiouovo akribično zalaganje za „uslov filozofije“<sup>48</sup> danas ili Eagletonovo nekritičko odbacivanje „teorije“<sup>49</sup> sadržano je na jednom problematičnom binarizmu, na jednostavnoj opoziciji teorije i filozofije. Taj binarizam gde se teorija i filozofija međusobno isključuju je gotovo parodijski prikazan kod brojnih istoričara savremene filozofije razdvajanjem Deleuzeovog i Guattarijevog dela, te pomeranjem Guattarija izvan sfere filozofskog interesovanja, bez obzira što su Guattari i Deleuze napisali nekoliko temeljnih filozofsko/teorijskih knjiga zajedno: *Anti-Edip, Hiljadu platoa* ili *Šta je filozofija?*. Pri tome, nije reč o jednostavnom odnosu filozofa i aktiviste-teoretičara, već o složenom problematizovanju mnogostrukih pozicija pisca sa platforme *pisanja u četiri ruke*: „Dvoje nas je zajedno pisalo *Anti-Edipa*. A svako od nas je bio nekolicina, tako da je bila prilična gužva. ... Knjiga nije ni objekt ni subjekt; ona je načinjena od različito formiranih stvari, veoma različitih činjenica i brzina.“<sup>50</sup> Odnos Deleuzea i Guattarija je bitan za filozofiju, ali nije samo filozofski odnos unutar filozofskih immanentnosti. Ulaskom u nemetajezički odnos s političkim teorijama, teorijskom psihoanalizom, antipsihijatrijom i diskursima umetnosti oni su se suočili sa nužnim i stalnim problematizovanjem svoje teorijske/filozofske platforme od koje se nije očekivao samo filozofski učinak.

I sada pređimo na ontološko pitanje: „šta je to što je filozofsko“ i „šta je to što je teorijsko“? Problem je naravno sa tim pomoćnim glagolom „jeste“. Problem je zato u sledećem: da li je filozofija nešto što ima određeni skup svojstava ili barem paradigmatskih odrednica ili je filozofija nešto što je izvedeno sa filozofskim namerama i očekivanjima filozofskih posledica? Prvi odgovor da je filozofija određena izvesnim konačnim svojstvima potvrđuje zatvorenost immanentnog filozofskog geldišta/rada. Drugi odgovor da je filozofija izvođenje sa izvesnim namerama i očekivanjima nas suočava sa pitanjem šta se dešava kada se promeni orientacija, kontekst ili namera izvođenja i očekivanja efekata: da li smo mi ipak u nestabilnom području teorija i filozofija? Primer Delezea i Guattarija nas suočava sa radom, ne igrom ili igrištu, na tom nestabilnom području ili, tačnije, kretanju između različitih registara dejstva jednog diskursa.

Konačno, karakteristična Eagletonova teza o depolitizaciji koji se odigrava sa teorijom tokom 80ih i 90ih godina je problematična, jer o čijoj depolitizaciji je reč? Drugim rečima, kako se Lyotardova teza o *raskolu* može smatrati depolitizovanom ili upravo suprotno: ideja o *raskolu* nas suočava sa političkom situacijom konfliktne pluralnosti koja je u bitnoj karakterizaciji i savremenog globalizma? Odnosno, reći da je Guattarijeva aktivistička-teoretičnost apolitična zato što se ne temelji na esencijalističkom univerzalizmu i kritičkom tematizovanju konzervativnih potencijalnosti je upravo problematična, jer sam Guattari je do kraja ostao radikalni mislilac usred raskola crvenih i zelenih mikroekoloških razlika naspram dominantnih kapitalističkih ali i socijalističkih represija.<sup>51</sup> Odnosno, nije teško pokazati da kritika apolitičnosti studija kulture sasvim dobro pristaje delu Johna Fiska, ali da ne стоји kod radikalnog marksizma Raymonda Williamsa, Stuarta Halla ili Tony Benetta. Svakako, kod svih ovih autora postoje bitne razlike u razumevanju odnosa društvenosti i kulture te i politike, ali tumačenje njihovog rada kao apolitičnog sa pozicija savremene filozofije ne proizlazi iz njihove pragmatične apolitičnosti ili odsutnog interesa za politiku, već iz odsutnosti interesovanja za immanentno filozofske ciljeve

– ciljeve ontološkog filozofskog univerzalizma. Zato, moramo se vratiti na pitanje o razlikovanju teorije i filozofije u odnosu na platformu izvođenja i događaj izvođenja čina koji pod određenim uslovima može biti prepoznat kao teoretizacija odnosno filozofizacija.

Sa novim filozofskim zahvatima u uspostavljanje polja filozofije ponovo se suočavam/o sa tradicionalnim pitanjima estetike koja ne razume umetnost u njenoj savremenosti. Imanentno orijentisana filozofija će umetnost videti kao filozofski predočeno polje intenzionalnih „fikcionalnih entiteta“<sup>52</sup> oko kojih će graditi svoju raspravu sa namerom da dokaže filozofske ciljeve i potvrdi moć filozofije da postavi opštu razinu apstraktнog pojma umetnosti naspram konkretnosti i pragmatičnosti njene fragmentarne singularnosti, a često, i partikularnosti. Jedan od fascinantnih procesa unutar filozofije je gubljenje umetnosti kao istorijskog ili geografskog objekta i njegovo rasplinjavanje u fikcionalnim entitetima (*de-re*)filozofske spekulacije. Dve knjige pisane u poslednjoj deceniji demonstrativno pokazuju ovaj problem, to su knjiga Giorgia Agambena *Ideja proze*<sup>53</sup> i Jacquesa Rancièrea *Politika estetike*<sup>54</sup>. Agambenov spis je nastao u predočavanju „doživljaja“ savremenog filozofa o prvoj/pravoj filozofiji koja je već uvek filologija. Rancièreova knjiga je dugački intervju koji se iz potpuno filozofskog interesovanja za odnos umetnosti-estetike-i-politike suočava sa filozofskim i nefilozofskim (političkim, estetičkim, umetničkim) posledicama. Agambenovo izvođenje filozofije je postavljeno kao filološko blisko čitanje filozofsko-filološkog pisanja za filozofski doživljaj tradicionalnih narativa o mudrosti: „Objašnjenja nisu, zapravo, nego trenutak u tradiciji neobjašnjivog: upravo onaj koji ga čuva ostavljajući ga neobjašnjenim“. Rancièreovo izvođenje dijaloškog filozofskog tumačenja polazi od modernog/savremenog razumevanja složenosti istorijske i aktuelne umetnosti posredstvom inetrpretativnih modela koji uvode pojam „režima“ – uslova pod kojim se filozofski može predočiti mnogostruka pojavnost događaja uemtničkog dela. Agamben je zato podredio objekt tumačenja zahtevima filozofskog purizma, a Rancière je filozofsku konzistenciju suočio s opiranjima složenosti nefilozofskog objekta sa kojim se suočio i koji mora predati filozofskim interesovanjima. Ako usvojimo Rancièreov koncept režima, tada možemo reći da razlike između Agambenovih spisa i Rancièreove besede nisu u suštinskoj ontološkoj ili konkretno morfološkoj razlici, već u razlikovanju režima u kojima se pojavljuje savremeni filozofski govor između prepoznate/konstruisane tradicije mišljenja i suočenja sa aktuelnošću teoretizovanja. Ako je reč o režimu produkcije određenog značenja tada je reč o režimima analize, rasprave ili tumačenja koji se mogu voditi ka referiranju ka nečemu što uslovno *tradicionalno* nazivamo filozofijom ili uslovno *fensi* nazivamo teorijom. Teorija i filozofija nisu jednostavne suprotnosti već režimi izvođenja teoretizacije koja se referentno postavlja prema različitim potencijalnim refrentima (tradicijama, kontekstima, istorijama itd.). Drugim rečima, zahtev za pravom na filozofiju i zahtev za pravom na teoriju nisu jednostavna „prava“ koja imaju svoju legitimnost, već složeni odnosi preuzimanja uloge i izvođenja režima koji nosi svoje legitimne ili nelegitimne konsekvence između partikularnog antiesencijalizma i univerzalnog esencijalizma, odnosno opših i posebnih ljudskih prava, proizvodnje i potrošnje smisla, autonomije i neautonomije umetnosti. Zato, reč je, ipak, o „izvođenju“ čiji se registri događaju u polju koje nije homogeno, ma kako nazivali tu zamisao homogenosti: duh, klasa, materija, Bog/bog, pismo, zemlja, istina, ideja... Moje razumevanje zadatka je, zato, možda ipak izvesno u ovom trenutku: u filozofiji se mora ići ka hibridnoj teoretizaciji, a hibridne teoretičizacije moram suočiti sa moćima koje filozofija uspostavlja na svojim retoričkim, teatralizovanim, žargonskim, analitičkim i sintetičkim platformama univerzalizma. Ovde je reč o borbi i permanentnom vanrednom stanju između teorije i filozofije u delezovskoj singularnosti koja po Wittgensteinu ipak može da se nazove „životna aktivnost“. Jer, da bi nešto bilo umetnost mora da se suoči sa sopstvenom autonomijom koja je ipak i uvek politički uspostavljena, da bi neko prošao kroz klasnu borbu mora prepoznati svoja rodna prava, da bi se nešto predočilo kao univerzalni filozofski sud mora u besedi biti užasavajuća i bolna pojedinačnost ... da bi...

48 > Alain Badiou, „Mogućnosti“, iz *Manifest za filozofiju*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2001, str. 12.

49 > Terry Eagleton, „Uspon i pad teorije“, iz *Teorija i nakon nje*, Algoritam, Zagreb, 2005, str. 28-42.

50 > Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus – Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2002, str. 3-4.

51 > Felix Guattari, „Capitalistic System, Structures and Processes“ i „Communist Propositions“ (pisano sa Antonijem Negrijem), iz Gary Genosko, *The Guattari Reader*, Blackwell, Oxford, 1996, str. 233-247 i 248-258.

52 > Art&Language, „De Legibus Naturae“, Studio International, London, May 1971. Vid. Terry Atkinson, Michael Baldwin, „De Legibus Naturae“, iz *Art&Language: Texte zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont, Köln, 1972, str. 240-276.

53 > Giorgio Agamben, *Ideja proze*, AGM, Zagreb, 2004.

54 > Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, 2004.

# Jelena Novak **Spektakl razlike**

U martu 2008. godine Amsterdamska škola za kulturnu analizu (ASCA) organizovala je radionicu sa temom *Angažujući Objekti* (*Engaging Objects*). Pored keynote govornika (Douglas Crimp, Christoph Cox, Judith Halberstam, Benita Parry, Joanna Zylinska), panela za diskusiju učesnika (*Engaging Theory, Sensory Disruptions, Bodily Interventions, Comparison engagée*), kao posebno atraktivan događaj odigrala se debata između kulturne teoretičarke Mieke Bal i filozofa Josefa Früchtla sa temom *Šta je kulturna analiza? I kakva je uloga filozofije?*

Debata Mieke Bal i Jozefa Früchtla bila je neočekivano strastvena i njena predistorija uključila je dva teksta – prvo poglavje knjige *Putujući koncepti* (2002) Mieke Bal i tekst *Šta je kulturna analiza? I kakva je uloga filozofije?* Jozefa Früchtla. Früchtlov odgovor na metode kulturne analize, onako kako je Bal shvata, napisan je upravo povodom ASCAine radionice jer je, kako je Früchtlu naveo u mojoj email prepisci sa njim, „osetio potrebu da bi u okviru ASCAe trebalio da bude više diskusije o teorijama i metodima“. Prema Früchtlovom mišljenju, *Putujući koncepti* su reprezentativan tekst ‘divljej’ razmišljanja koje potiče još od metoda Lévi-Straussove *Divlje misli* (prema Früchtlu, tada naprednih, ali danas prevaziđenih).

U tekstu *Radi ono što moraš* Bal je na licu mesta odgovorila na Früchtlov tekst, a zatim je debata usmeno nastavljena. Jedan od učesnika radionice javno je prigovorio da ima utisak da prisustvuje porodičnoj svadbi – ova debata simptomatizovala je slom komunikacije između filozofije i kulturne analize, manifestovan i gotovo histeričnim jezikom tela dvoje učesnika. Čini se da je efekat debate sublimiran u primedbi Mieke Bal Früchtlu, kritikujući ga što od nje neprestano očekuje odgovor filozofa, ne želeći da uvaži mogućnost odgovora jezikom i metodama kulturne teoretičarke. Neposredno nakon događaja mi se učinilo da je debata bila srušna, jer govornici nisu nimalo odstupili od svojih stanovišta. Danas, sa distance, smatram da je debata bila provokativna jer je eksplisitno, javno, u okviru akademске institucije ukazala na jedan od aktuelnih problema teorijske prakse danas i potcrtala razlike između kulturne analize i filozofije.

Tekstovi Früchtla i Bal objavljeni su na engleskom i holandskom jeziku online nedavno u Žurnalu za savremenu filozofiju *Krisis*, 2008, br. I ([www.krisis.eu](http://www.krisis.eu)).

# Mieke Bal **Putujući koncepti u humanistici: Vodič za pionire – Uvod**

Ova tačka prispeća, s pričom o performativnom konceptu roda, veoma se razlikuje od tačke polaska, Austinove koncepcije performativnih iskaza. Međutim, da biste se obogatili, kao što nam je pikareskni žanr odavno pokazao, morate da odete od kuće i, često, putujete u daleke zemlje.

Jonathan Culler (2000: 48)

Ova knjiga može se čitati kao šturi turistički vodič – šturi jer je nepotpun, zasnovan uglavnom na mojim putovanjima. Istraživanje koje mu je prethodilo namerno se ograničavalo na ono što bi iskršavalo tokom ovih putovanja. Ona predstavlja vodič, jer je možete koristiti na bilo koji način, kako vam drago, sledeći ili svesno ignorišući bilo koju putanju koju ona mapira ili trasira. Vodič je za pionire jer nudi sugestije i ideje onim nastavnicima i studentima koji su spremni na istraživanje i intelektualno uzbudjenje koje nudi interdisciplinarna kulturna analiza, a nailaze na drumske barikade i druge prepreke koje ih skreću s puta koji su sami odabrali.

Ona je poput vodiča za početnike koji se koriste na jeftinim putovanjima uz laki prtljag, jer nastoji da se bavi praktičnim aspektima intelektualnog obrazovanja koje ne podrazumeva neumerene izdatke. Praktični aspekti se ovde odnose na praksu razvoja, na svim nivoima akademskih struktura, istraživačkih projekata koji nastoje da budu ubedljivi, precizni i dubokoumni, a istovremeno i pristupačni, što je karakteristično za naše doba zamagljenih granica. Pod izdacima ne podrazumevam nikakve ekonomski kategorije, već visok utrošak vremena koji tako očigledan trud podrazumeva, recimo, za sticanje osnovnih znanja, čitanje klasika i rad na sopstvenom metodološkom aparatu. Tu se uvek radi o uštedi vremena, ali tako da stvaran rad može da se obavi bez ‘prečica’ tamo gde je bitno ići dužim putem. Ovo je knjiga koja se suprotstavlja konfuziji i zalaže za delotvornost, koja je protiv simplifikovanja i za kompleksnost koja obogaćuje, ali ne stvara odbojnost. Pre svega, međutim, ona svoje predmete pronalazi u problemima interdisciplinarne kulturne analize.

Citat iz članka Jonathana Cullera koji je ovde naveden poput epigrafa, koristi metaforu putovanja. Da bi ste se obogatili morate putovati. Opasno, uzbudljivo i zamorno, putovanje je neophodno ako želite da steknete neko novo iskustvo. Cullerov članak, koji prati avanture koncepta *performativa*, najpre saobraća između filozofije – u kojoj je taj koncept najpre eksplorisan – i književnosti – gde je savladao velike probleme, ali istovremeno prkosio ograničenjima filozofskih pretpostavki – a potom se vraća filozofiji, prelazi na studije kulture, i ponovo se vraća filozofiji. Njegov članak nameće se kao model za onu vrstu studije ‘putujućih koncepata’ koju sam imala na umu kada sam počinjala da razmišljam o ovoj knjizi. Ipak, ne bi se reklo da ona

obuhvata takve studije. Pre bi se moglo reći da putuje još dalje – zahvaljujući studijama koje pišu drugi – u područje prakse koja je njena prava tema.

Delatnost antropologa je, naime, mnogo jasnije uređena. Da biste se bavili antropologijom, morate odabratи teren, primeniti metodologiju i konstruisati predmet (Augé 1999: 1). Isto važi i za kulturnu analizu, pod uslovom da se nekoliko reči izmeni ne bi li se istaklo da svet kulture nije tako lako podložan mapiranju. Teren kulturne analize nije definisan, jer tradicionalne granice moraju ostati otvorene; odabравши predmet vi preispitujete celo područje. Niti, pak, njene metode čekaju spakovane u kutiji za alatke, spremne za korišćenje; i one predstavljaju deo istraživanja. Vi ne primenjujete jednu metodu; vi uređujete susret između nekoliko metoda – susret u kome predmet učestvuje tako što predmet i metode zajednički postaju jedno novo, labavo definisano područje. Upravo na ovom mestu putovanje postaje nestabilno uporište kulturne analize. Kulturna analiza, poput antropologije, ne konstruiše svoj predmet, premda ima donekle različito shvatnje o tome šta taj predmet jeste. Na prvi pogled, predmet kulturne analize je jednostavniji nego predmet istraživanja u antropologiji: neki tekst, muzičko delo, film, slika. Međutim, pošto ste se vratili sa svojih putovanja, ispostavlja se da konstruisani predmet više nije ta 'stvar' koja vas je toliko fascinirala kada ste je odabrali. Ona je postala živi stvor koji obitava okružen svim pitanjima i intelektualnim teretom kojim ga je zatrpano blato s vaših putovanja – njegov 'teren' i prirodno stanište.

Cullerovo pozivanje na pikaresknu tradiciju unelo je u naša putovanja elemente fikcionalnosti. Putovanja koja se ovde sugerisu zaista deluju kao avanture iz fotelje. Možda se ona odvijaju samo na pozornici: u učionici ili čitaonici. U ovom smislu, fikcionalna teatralnost koju nameće *mise-en-scène* sugerise metaforu putovanja, podsećajući nas na same osnove humanističkih studija u onom prostranom, nekontrolisanom području koje se naziva 'kulura'.

Teza na kojoj ova knjiga počiva, i kojoj istovremeno služi kao elaboracija i odbrana, krajnje je jednostavna: naime, interdisciplinarnost u humanistici, nužna, uzbudljiva, mora da traga za svojim heurističkim i metodološkim osnovama u *konceptima* pre nego u *metodama*. Uprkos tome što je jednostavna i što je *de facto* promovišu autori članaka poput pomenutog Cullerovog, nije mi poznata nijedna publikacija koja se neposredno bavi njenim *posledicama*. Zaokret ka interdisciplinarnosti tokom 90ih nužno je pratilo obilje ovakvih članaka, enciklopedijskih izdanja i manjih priručnika koji ih kompiluju. Na ovom mestu, stoga, bavim se *praksom* kulturne analize koju ovakve publikacije podupiru.

Moje ubeđenje da metodologija bazirana na konceptu predstavlja svojevrsni ključ oslanja se na vlastito nastavničko iskustvo. Na nivou osnovnih studija potreba za konceptima već dugo je sasvim očigledna; moja *Naratalogija* bila je prvi odgovor na ovu potrebu. Od tada sam sve češće bivala uključena u elaboraciju 'ni iz čega' velikog broja doktorskih teza i postdoktoralnih projekata koje nije bilo lako situirati u bilo koju disciplinu. Redukovanje stipendija, i samim tim, veličine klase, uz rastuće interesovanje za rad koji prelazi granice tradicionalnih naučnih disciplina, dovelo je do toga da klase postaju manje homogene. Od samog početka doživljavala sam ovu promenu kao uzbudljivu i produktivnu – doduše, ne onaj deo koji se odnosi na stipendije, već sve ostalo.

Dozvolite mi da vam u kratkim crtama opišem situaciju s kojom sam bila suočena. U njoj će se mnogi prepoznati. Filozof, kritički psihanalitičar, naratolog, istoričar arhitekture i istoričar umetnosti nastupaju zajedno na konferenciji o, recimo, 'znacima i ideologijama'. Sve revnosni mladi naučnici, grozničavo posvećeni svom radu. Pomene se reč 'subjekt' koja se iznova ponavlja. Dok konfuzija raste, prvi učesnik podrazumeva da se govori o usponu individualizma, drugi je tumači kao nesvesno, treći kao glas naratora, četvrti kao suočenje čoveka s prostorom, a peti kao tematski sadržaj slike ili, nešto sofisticiranije, kao predstavljenu figuru. To bi moglo da bude naprosto zabavno kada sva petorica ne bi shvatala svoju interpretaciju 'subjekta', na subreflektivnom nivou očiglednosti, kao jedino ispravnu. Svi oni, u sopstvenim očima, samo 'primenjuju metodu'. Ne zato što su sebični, glupi ili neobrazovani, već zato što im njihovo disciplinarno obrazovanje nikada nije pružilo priliku, ili razlog, da razmotre mogućnost da bi tako jednostavna reč kao što je 'subjekt' u stvari mogla biti koncept.

Nijedan učesnik u konferenciji ne preispituje upotrebu termina od strane ostalih učesnika; svako od njih naprosto podrazumeva da su drugi konfuzni i isključuju 'dugme' za koncentraciju ili, u

najboljem slučaju, postaje nervozan. Svaki fiktivni protagonista u ovoj poznatoj drami koristi zamenicu 'mi', a da ne precizira na koga se ona odnosi. Drugi učesnici u seminaru, koji samo slušaju govornike, prosto ne razumeju u čemu je problem i dosađuju se. Seminar je gotov i pre nego što govornici shvate da je u pitanju nesporazum. Imajući ovakvu situaciju na umu, i u nastojanju da je malo popravim, napisala sam ovu knjigu.

Aktivnost koju upražnjavamo u onoj vrsti ambijenta koji sam upravo opisala mogla bi postati jasnija kada bismo joj nadenu li ime. Ne ime neke od disciplina iz koje dolaze učesnici pomenuće konferencije, već ime koje ukazuje na njen interdisciplinarni karakter. Pokušavajući da iznađem jedinstveni termin kojim bi opisala sopstveni rad – a to je pitanje, s obzirom na moje ekskurzije u različite oblasti, koje su mi često postavljali – opredelila sam se za naziv 'kulturna analiza'. Ne studije književnosti, istorija umetnosti, filozofija ili ženske studije; ne teorija, pa ni studije kulture. Intuitivno artikulisani otpor koji je usledio iznenadio me je više od svega. Po mom mišljenju, studije kulture su zahvaljujući ženskim studijama bile odgovorne za apsolutno neizbežno otvaranje disciplinarnih struktura humanistike. Dovodeći u pitanje metodološke dogme, elitističke predrasude i vrednosne sudove, studije kulture su bile neobično korisne barem u tome što su akademskoj zajednici ukazale na konzervativnu prirodu njenih poduhvata, premda nisu uvek uspevale i da je promene. Studije kulture su, ako ništa drugo, primorale akademiju da uvidi svoj prečutni pakt s isključivom elitističkom politikom belog patrijarhata, i svoju intelektualnu zatvorenost koja iz njega proizlazi. Sve ostalo u vezi studija kulture zbog čega ne želim da govorim da je to ono čime se bavim, mora se smatrati samo 'fusnotom' u ovom velikom priznanju.

Ova nova interdisciplina neizbežno pati od teškoća koje se nisu mogle predvideti, i nevolja na koje nailazi svaka pionirska aktivnost. U suprotstavljanju disciplinarnim ograničenjima ona mora da se suoči s tri problema, od kojih svaki danas ugrožava njenu intelektualnu vitalnost i kontinuitet. Zarad preglednosti, dozvolite mi da ih predočim prilično grubo i bez neophodnog nijansiranja.

Prvo: premda je jedna od glavnih inovacija studija kulture bila usmerenost na različite vrste predmeta proučavanja, kao nova oblast suprotstavljena tradicionalnim pristupima one nisu bile (dovoljno) uspešne u razvijanju metodologije kojom bi se suprotstavile isključivim metodama izdvojenih tradicionalnih disciplina. Vrlo često se metodologija uopšte nije menjala. Dok su se predmeti – to što proučavate – menjali, metode – kako to radite – nisu. Međutim, kako bez očigledno rigidnih metodologija zasebnih disciplina, sprečiti da analiza ne posrue u čistu pristrasnost ili bude shvaćena kao posrtaj? Ovo je ključni problem sadržaja i prakse s kojom se danas suočavamo, koji zauzvrat stvara još problema, naročito u akademskom okruženju. Taj problem biće prvenstveni fokus ove knjige.

Dруго: studije kulture su nesvesno 'pomogle' njihovim oponentima da prodube, umesto da prevaziđu, destruktivnu podelu između *les anciens* i *les modernes*, binarnu strukturu staru koliko i sama zapadna kultura. Ovo je problem, pošto ta konfrontacija ima tendenciju da podržava edipalno zasnovan psihosocijalni mehanizam koji nije od pomoći kada je u pitanju promena dominantnih struktura moći. Problem je prvenstveno društveni, ali u trenutnoj situaciji gde su akademska radna mesta malobrojna, a hijerarhijski odnosi se iznova reproducuju, on na meće imperativne monolitne politike akademskih imenovanja koja preti, 'reakcionarno', svemu što je do sada ostvareno. Premda knjiga poput ove ni na koji način ne može da promeni takvu situaciju, odgovorna praksa prepoznata kao takva, zasnovana na refleksiji o problemu i metodama, može da pomogne izgradnji temelja za jedno slojevitije akademsko okruženje. U tome se ogleda sekundarni fokus ove knjige.

Treće: neizbežne kolateralne posledice neadekvatne metodologije i ojačalog otpora su još banalnije, ali ne manje opasne. U vreme ekonomске krize, interdisciplinarnost inherentna studijama kulture dala je univerzitetskim administratorima u ruke instrumentarij za spajanje i uklanjanje departmana, što bi se moglo pokazati pogubnim za suštinske potrebe studija kulture.'

I > Ova opasnost je realna i potencijalno fatalna za humanistiku. Imala sam priliku da se u to uverim radeći u komisijama za evaluaciju postdiplomskih programa. Sama ta opasnost je dovoljna da nas 'upozori' da tako lako ne napuštamo disciplinarno zasnovane oblike udruživanja.

Po čemu nam je, onda, ideja 'kulturne analize' od pomoći u iznalaženju leka za ova tri problema?

Fundamentalnom promenom načina na koji 'promišljamo' metodologiju unutar različitih disciplina, moguće je prevazići tri velika – zaista, potencijalno opasna – nedostatka studija kulture. Nasuprot prvom i najvažnijem za moj projekat, koncepti će biti uvedeni kao alternativa zamisli *pokrivanja*. U interdisciplinarnom okruženju, pokrivanje – klasika svih perioda ili 'vekova', svih glavnih teorija koje su u opticaju unutar jedne oblasti – više ne predstavlja opciju. Nije to ni 'aljkava nauka'. Ako joj se može artikulisati alternativa, podela koja predstavlja drugi nedostatak studija kulture može biti ublažena. Stvaranje zajedničke metodološke osnove, čija se potreba sve urgentnije nameće kako se samodovoljnost 'pokrivanja' dovodi u pitanje, jedini je unison odgovor koji možemo dati administrativnim udarima na nastavni kadar. Rešavanje prva dva problema izbija argumente iz ruku administratora koji su isuviše željni da se okoriste situacijom.

Prevashodna politička težnja ove knjige je, prema tome, da ubedi kolege i studente da postoji rešenje za ove sumorne prognoze; a zatim, da sugerise neke ideje onima koji nastoje da pronađu sopstveni put kroz laverante humanistike bez granica. Takva 'zemlja' može se ujediniti samo putovanjima, učenjem stranih jezika, kroz susrete s drugima. Ako Evropa može da se ujedini, može i akademija, i to – tvrdim – uz mnogo manje teškoća, žrtava i opštег osiromašenja.

Ono što je ovde u igri je analitički deo termina 'kulturna analiza'. Po mom mišljenju, ključ za koncepte s kojima radimo nije sistemska teorija iz koje su preuzeti, premda su takve teorije važne i ne mogu se ignorisati. Niti je to istorija koncepta i njegov filozofski ili teorijski razvoj. A izvesno nije ni 'kontekst' čiji se tekstualni status, i sâm 'željan' analize, uglavnom ignoriše. Ključ za svaki dati koncept je tekst kulture, ili delo, ili 'stvar' koja konstituiše predmet analize. Nijedan koncept nema značaja za kulturnu analizu ukoliko nam ne pomaže da bolje razumeamo predmet u njegovim vlastitim terminima. Ovde, još jedna pozadina ili, bolje rečeno, koren trenutne situacije u humanistici dolazi u prvi plan.

Zaokret ka ranije pomenutoj metodologiji delimično je predstavljao reakciju na artikulaciju predmeta proučavanja i njegovih detalja u kritičkim pokretima kao što su nova, književna hermeneutika u Nemačkoj, *explication de texte* u Francuskoj i nova kritika u anglosaksonskom svetu. Opšti termin *close reading* još uvek je s nama, ali njegove prakse, bojim se, više nisu. Ovaj gubitak može se pripisati praktičnim promenama – naročito redukciji univerzitetskih nastavnih programa. Međutim, on se može pripisati i gubitku nevinosti koji je došao sa svešću da ni jedan tekst ne proizvodi značenje van društvenog sveta i kulturnog sklopa samog čitaoca. Ipak, često sam imala priliku da zaželim za gubitkom analitičkih veština koji je pratilo gubitak iluzije 'da tekst govori sam za sebe'. Sasvim tačno, tekst ne govori sam za sebe. Mi ga okružujemo, dajemo mu okvir, pre nego što mu dopustimo da bilo šta poruči. Ali odbacivanje bliskog čitanja iz ovog razloga predstavljalo je nesrećan slučaj: beba je izbačena s vodom u kojoj su je kupali. Naime, u tripartitnom odnosu proučavaoca, okvira i predmeta proučavanja, ovaj poslednji još uvek mora da ima poslednju reč.

Ova usredsređena pažnja na predmet proučavanja predstavlja obavezu *analyze*, ali ona jednakovo kvalificuje i termin 'kulturna analiza'. U ovoj knjizi neću definisati 'kultru'. Dobro je poznato da su definicije kulture neizbežno programske. Ako se kultura definiše u terminima misli i osećanja, raspoloženja i vrednosti ljudi, onda je analiza osuđena na fenomenološki orientisan pristup koji nas odvraća društvenog koje predstavlja 'drugo' kulture. Ako je u fokusu subjektivnost, onda društvena interakcija ostaje izvan našeg vidokruga. A ako um plete tkivo kulture, sve što možemo analizirati jeste zbirka individualnosti. Ove tradicionalne konцепције vremenom su napuštane ili modifikovane, ali i dalje podupiru tendencije da se kultura definiše na apstraktan ili uopšten način.<sup>2</sup> Ovo je oblast istraživanja na koju se fokusiraju društvene nauke. Na ovom mestu bilo bi pretenciozno presuditi šta kultura jeste, sem možda reći da ona može biti predočena jedino kao pluralan, promenljiv i pokretljiv vid egzistencije.

Predmeti proučavanja humanističkih disciplina *pripadaju* kulturi, ali je (zajedno) ne konstituišu. Kvalifikacija 'kulturna' uzima postojanje i značaj kulture 'zdravo za gotovo', ali ne zasniva analizu na određenoj konceptiji kulture. Za razliku, recimo, od kulturne antropologije, kulturna analiza

ne proučava kulturu. Kultura nije njen predmet. Kvalifikacija *kulturna* u kulturnoj analizi ukazuje, nasuprot tome, na razliku od tradicionalne disciplinarne prakse unutar humanistike; naime, da se različiti predmeti koji su izdvojeni iz sveta kulture da bi bili bliže promatrani, analiziraju u svetu njihove egzistencije u kulturi. To znači da se oni ne posmatraju kao izolovani dragulji, već stvari koje su uvek/već angažovane, kao glasnogovornici jedne sveobuhvatnije kulture iz koje su potekli. To takođe znači da se analiza odnosi na pitanja relevantna za kulturu, i da ona ima za cilj da artikuliše način na koji predmet daje sopstveni doprinos kulturnim debatama. Otuda akcenat na egzistenciji predmeta u sadašnjosti. Nisu umetnik ili pisac, već dela koja oni oblikuju i 'puštaju' u javni domen, 'govornici' u analitičkoj raspravi (o ovome opširno raspravljam u 7. poglavljju). Za sada samo ističem da insistiram na učešću samog predmeta u proizvodnji značenja koje konstituiše analizu.

Najznačajnija posledica ove emancipacije predmeta je u tome što on pledira za kvalifikovan povratak praksi bliskog čitanja koja je izašla iz mode. Ova knjiga u celini predstavlja takav plideo; ona 'raspravlja' o metodi demonstrirajući je. Zbog toga sva poglavlja – različita kakva već jesu po načinu na koji ispituju moguće odnose između koncepta i predmeta, i funkciju koju pripisuju konceptima – predstavljaju *studije slučaja* pre nego sistematična objašnjenja datih koncepcata. Čak i I. poglavje, gde se o konceptima raspravlja uopšteno, može biti interpretirano kao studija slučaja – situacija u učionici u kojoj su koncepti tema predavanja. Što se drugih poglavlja tiče, većina se fokusira na vezu između koncepta i jasnije prepoznatljivog objekta kulture.

Novo promišljanje upotrebe i značenja koncepta kao metodološkog principa je smernica koju sugerisem u ovom, i sama priznajem, grubom vodiču. Već odavno sam zainteresovana za metodološki potencijal koncepta. Interesovanje za koncepte kao oruđe za – najpre uglavnom književnu – analizu, čak je odredilo i moj intuitivni izbor *narativa* za prvo bitnu oblast specijalizacije. Ja sam u to vreme bila 'prosto' naučnik koji se bavi književnošću, francuskom, a ubrzo potom i komparativnom književnošću. Jedva da sam dospela u ovu oblast, a već sam se obrela u biblijskim temama, a potom i u istoriji umetnosti. Ali nikada nisam istinski pripadala nijednoj od ovih disciplina. Sve vreme sam bila jednom nogom u ženskim studijama, a drugom u oblasti zvanoj 'naratologija' koja nije imala svoje mesto u akademiji. Odavno smatram teoriju narativa relevantnom oblašću proučavanja upravo zato što ona nije ograničena ni na jednu akademsku disciplinu. Jer narativ je modus, a ne žanr. On je živ i aktivran kao kulturna sila, a ne kao vrsta literature. On predstavlja veliki rezervoar kulturnog prtljaga koji nam omogućava da iznalazimo značenja u haotičnom svetu i nerazumljivim događajima koji se u njemu odvijaju. I, ne treba zaboraviti, narativ se može koristiti za manipulaciju. Ukratko, to je kulturna sila s kojom se mora računati.

Neki čitaoci mojih predašnjih dela mogli bi, stoga, biti iznenadeni što se u sadržaju ove knjige ne pominju ni 'narativ' ni 'fokalizacija'. Međutim, premda ova dva koncepta ne gube na značaju, i jesu, zapravo, dobri primeri transdisciplinarnih koncepta (pomalo raspravljam o njihovim putovanjima kroz discipline u prvom poglavlju), želim da izbegnem pozivanja na svoje prethodne radove. Fascinacija narativom kao kulturnom silom, pre nego književnim žanrom, motivisala me je u ono vreme da radim na teoriji narativa. Ali, u jednom trenutku shvatila sam da razlog zbog kojeg sam narativ posmatrala na ovaj način ima veze sa samim konceptom narativa koji sam nekritički prihvatile. Kroz sveprisutan, samorazumljiv, pa ipak veoma specifičan koncept narativa počela sam da posmatram i samu kulturu.

'Narativ' je stoga transdisciplinaran koncept, dok je naratologija sistematsko proučavanje fenomena koji taj koncept imenuje, razvijano unutar disciplinarne niše studija književnosti. U sklopu pomeranja u pravcu veće interdisciplinarnosti, i drugi su uvideli značaj narativa. Jedan primer je narativistički pokret u istoriografiji. Ali, sve dok takvi pokreti predstavljaju trud utrošen unutar jedne discipline, veoma malo njihovih pripadnika imaju vremena da prouči teorijska dela iz drugih disciplina, čak i ako mu ona obezbeđuju ključni koncept. Narativizam ima malo kontakata s naratologijom. Prosta pozajmica nekog uopštenog termina, tu i tamo, neće 'odraditi posao' interdisciplinarnosti. I obrnuto, naratologija za koju su se zainteresovali narativisti tako se usko bazirala na fikciji da su u njoj mogli da prepoznačaju premašno potencijala za svoj istoriografski projekat. Ovo je s obe strane prepoznato kao velika prepreka.

Shvativši ovo, počela sam da razmišljam o konceptima. Ne toliko o konceptima kao čvrsto utvrđenim i jednoznačnim terminima, već nečem što je samo po sebi dinamično. Nastojeći da s mukom definišemo, provizorno i nepotpuno, šta bi određeni koncept mogao da znači, uviđamo šta on može da učini. Ovo mučno traganje donosi veoma vredne plodove. Zato sam dospela do koncepta vrednosti. Tragalačke muke su kolektivni poduhvat. Čak i oni koncepti koji su nejasno utvrđeni, koji lebde između preispitivanja i izvesnosti, između običnih reči i teorijskog aparata, predstavljaju oslonac interdisciplinarnog proučavanja kulture – prvenstveno zbog njihove potencijalne *intersubjektivnosti*. Ne zato što znače istu stvar za svakoga, već zato što to ne čine.

Intersubjektivnost je ono što povezuje protokol, moć i emancipaciju, pedagogiju i mogućnost prenošenja znanja, otvorenost i isključivost. Tako ona povezuje heurističko s metodološkim utemeljenjem. Potencijal koncepta da podstiče invenciju ne može se promišljati bez intersubjektivnosti čiji je činilac moć. Sama intersubjektivnost ispostavlja se kao dobar primer one fleksibilne vrste koncepta koju smatram veoma korisnom. Dozvolite mi da ukratko objasnim kako je pojam intersubjektivnosti završio u mom projektu.

On je ušao u opticaj u humanističkom delu akademije tokom šezdesetih godina, kada su humanističke discipline otkrile značaj metodologije mimo samog kritičkog diskursa. U to vreme, formativnom periodu mog akademskog života, izvestan broj slogana koji potiču iz filozofije nauke pretvorio se u dogmatske smernice za humanističke discipline i društvene nauke, podjednako spremne na podražavanje svog očiglednije naučnog pandana: prirodnih nauka. Intersubjektivnost je bio ključni koncept ‘falsifikovanog’ Poperra ili Tatine metodologije. Ona je istakla program idealizovanog konsenzusa i izvesnosti: intersubjektivno definisan koncept i metode trebali su da imaju identično značenje za sve kojih su se ticali. U međuvremenu, Habermas Levičar promovisao je samorefleksiju, poziciju koja je ostavila tragove i na ovoj knjizi. Refleksijom o tome zašto naučnici postavljaju izvesna pitanja, biraju izvesne metode i dolaze do izvesnih zaključaka, i interesi kojima svi oni služe ušli su u sferu istraživanja. ‘Interesi’ podrazumevaju doslednu upotrebu Habermasove nemačke reči *Interesse*, koja podrazumeva da iza stvari koja vas interesuje kao naučnika uvek stoji nekakav dodatni interes. Feyerabend Anarhista oslobođio nas je svih briga, objasnivši da potvrda uvek dolazi nakon otkrića, i da je ona jednako proizvod slučajnih okolnosti koliko i metodično sprovedenog eksperimenta. Kada je to postalo isuviše prijemčivo za naučnu aljkavost i metodološku indiferentnost, Kuhn nas je dozvao pameti svojom društvenom teorijom naučnog istraživanja. Njegov ključni termin, ‘paradigma’ ukazuje na niz metodoloških pretpostavki, procedura i načina primene koji se uzimaju zdravo za gotovo i postaju stvar navike: oni koji su ‘unutar’ naučne discipline ih ne dovode u pitanje, a za one ‘spolja’ su istovremeno predmet podozrenja, ignorisanja, pa čak i ignorancije.<sup>3</sup> U izvesnom smislu, ova knjiga i sve za šta se ona zalaže može se posmatrati i u terminima smene paradigmi i, poput nekih od mojih ranijih radova, mogla bi naići i na podršku i na odbacivanje. Intersubjektivnost je, kako se pokazalo, ograničena – relativna u odnosu na različite grupe, stanovišta i konsenzuse.

U kontekstu pokušaja da se humanističke discipline učine manje filološkim, više naučnim i kritičkim, humanisti su se zainteresovali za metodologiju koja prevaziđa njihove strogo disciplinarne interese. Počeli su da se pozivaju na već pomenute filozofe nauke. Premda je većina nas prevazišla početničke iluzije i nespretno oponašanje, neki elementi diskusije su ostali ‘zaglavljeni’. Što se mene tiče, ja sam koncept *intersubjektivnosti* ponela sa sobom i negovala, ne zbog njegovog obećanja jasne, nedvosmislene formulacije termina – koja se u najboljem slučaju može pokušati, ali nikada i postići – već zbog insistiranju na demokratskoj distribuciji znanja. Naravno, Popper bi se okrenuo u grobu, ali briga o tome prepostavlja zaslepljenost autoritetom.

Nasuprot tome, ne napuštajući usled ograničenih mogućnosti težnju ka preciznom definisanju, verujem da koncept intersubjektivnosti može da udruži brigu za jasnoću s nečim što više pogoduje društvenom aspektu znanja, kako je isticao Habermas. Za mene, ona je ponovo postala reč, koju sam raspakovala u ‘inter-’, kao u *interdisciplinarno, internacionalno i interkulturno*, i ‘subjektivnost’, kao kod Lacana, Althussera – ili kao u pojmu ‘ličnost’. Zatim sam ta dva

elementa ubacila u ‘naratologiju’, kao u *interpersonalno*. Tada je ‘inter-’ zadobio novo mesto u mojoj metodologiji, ali bez autoriteta velikog učitelja.

Bila sam zainteresovana za razvoj koncepata o kojima smo svi mogli da se složimo i da ih koristimo, ili barem da se o njima sporimo, ne bi li učinili ono što se naziva ‘teorijom’ pristupačnim svakom učesniku u kulturnoj analizi, kako unutar, tako i van akademije. Koncepti su, kako sam tokom godina otkrivala, popriše debata, svesti o razlikama i nevoljne razmene. Slaganje ne znači slaganje o njihovom sadržaju, već o osnovnim pravilima igre: ako uopšte koristite neki koncept, koristite ga na određeni način, tako da možete razložno da se sporite o pitanju njegovog sadržaja. Takva upotreba se ne podrazumeva. Intersubjektivnost u ovom smislu ostaje najvažniji standard za pedagogiju i pisanje. Štagod drugo činila, studije kulture duguju njenim principima anti-elitizma, i njenoj čvrstoj poziciji suprotstavljenoj isključivanju svega što nije kanonsko i svakoga ko nije ‘mejnstrim’, da taj standard uzmu za ozbiljno. U natezanju između Poperra i prakse, razmatranje intersubjektivnosti pomoglo mi je da uvidim razliku između reči i koncepta. Ova knjiga je plod tog uvida.

U narednim poglavljima izvestan broj slučajeva različitih formi odnosa s konceptima i kroz koncepte, koji bi mogli biti od koristi kao vodič za pionire u specifičnim interdisciplinarnim poduhvatima. Ne očekujte pregled ili listu ‘najvažnijih’ koncepata, ni čvrste definicije šta svaki koncept ‘stvarno’ znači – niti, pak, recept kako bi se on imao koristiti. Ulozi u ovoj knjizi su istovremeno i manji i viši: manji, jer izlažem samo jedan način upotrebe koncepta; viši, jer mi je cilj da demonstriram kako se različiti načini na koji koncept može da se primeni na objekt približavaju analitičkoj praksi koja je istovremeno otvorena i rigorozna, koja se može prenosi drugima, i koja je kreativna. Nadam se da će studije slučaja koje ovde izlažem otvoriti prostor za diferenciranu, ali konkretnu upotrebu koncepata kao lokusa metodološke otvorenosti i refleksije, koja ne povlači za sobom gubitak odgovornosti i intersubjektivne komunikacije koji često prouzrokuje takva otvorenost. Slučajevi su demonstracije prakse, a vrste prakse koje su ovde u pitanju – ne specifični koncepti ili njihova upotreba – imaju centralno mesto u mojoj argumentaciji. U svakom pogлављu dolazi u prvi plan drugačija praksa. U svakome od njih javlja se neki oblik putovanja.

Prvo putovanje, u I. poglavju, istražuje preplitanje i kasnije rasplitanje koncepata koji se delimično preklapaju. Preklapanje koncepata je neizbežna posledica njihovog nastanka i kasnijeg prilagođavanja izdvojenim disciplinama. Ali ovo preklapanje vodi njihovoj konfuznoj i nejasnoj upotrebi u interdisciplinarnim radovima. Stoga se putovanje u ovom poglavju obavlja između raznorodnih destinacija: između disciplina, reči i polu-skovanih i formiranih koncepata, i između koncepata i objekata. Raspravljam o upotrebi koncepata uopšte, iznoseći argumentaciju u prilog specifičnih odnosa s određenim brojem koncepata koji su trenutno u upotrebi u interdisciplinarnoj praksi humanistike. Polazeći od primera koje najbolje poznajem, a nartiv je dovoljno uopšten i dovoljno očigledan primer; kratko raspravljam o razmimoilaženju naratološkog koncepta fokalizacije i konceptualizacije različitih vrsta pogleda (*gaze i look*) u studijama vizuelne kulture.

Ali, premda ga izlažem i branim, prvenstveno je koncept samog koncepta ono što služi kao prvi primer one vrste fleksibilnosti koju imam na umu. Fleksibilnosti u smislu koji ne onemogućava ni određenu uslovnu stabilnost, ili utemeljenje, niti otvorenost za promenu. Nijedan od slučajeva predstavljenih u ovoj knjizi ne izriče dilemu takvim kvalifikacijama kao što je ‘rigidno’ na suprot ‘aljkavom’. Svaka oblast, bilo da je disciplinarna ili interdisciplinarna, ima i one vredne i one sramotno slabe doprinose. Ova knjiga nije kuvar; ne treba očekivati recepte. Niti pravila, moraliziranje ili slično. Ako ove studije slučaja nude vođstvo u bilo kom smislu, ‘kako da...’ se tiče mogućnosti upotrebe koncepata u analizi, a ne same analize. Ako zaista postoji metafora koja bi mogla biti od pomoći u proceni načina upotrebe određenog koncepta, to bi mogla biti ‘elastičnost’, jer ona sugerira i neuništivu stabilnost i gotovo-neograničeni kontinuitet. ‘Putovanje’ bi trebalo da sugerira da su ovi kvaliteti osnova za intelektualnu avanturu. Ovaj paradoksalni status koncepata pomaže nam da preživimo sa sledećom dilemom: *samo praksa može da artikuliše teorijsku validnost, pa ipak, bez teorijske validnosti ne može se evaluirati nijedna praksa*. Praksa je, stoga, ono što ostaje fokus ‘kako da...’ prirode ove knjige.

3 > Videti Popper (1972; 1982), Feyerabend (1993) i Kuhn (1962), i njegov odgovor kritičarima (1986).

Nakon prvog putovanja na kome sledimo koncept koncepta, drugo putovanje, u 2. poglavlju, odvodi nas još dalje od kuće. Njegova svrha je da nam pokaže da ima smisla pomučiti se oko učenja jezika zemlje u koju putujemo. Ovde je u prvom planu isključivo koncept *slike*, posmatran kroz tri elementa – fokalizacija, *gaze* i *look* – preuzeta iz 1. poglavlja. Ovo poglavlje nastavlja raspravu već započetu u prethodnom, povodom koncepta koncepta. Naime, tenzije između vizuelnosti i tekstualnosti ostaju u prvom planu; kao ključne arene interdisciplinarnosti, vizuelnost i tekstualnost ostaće do kraja prisutne u ovoj knjizi. Kao amblem konfliktnog i uzbudljivog poprišta ‘studija reči i slike’, više smislena reč, termin, ili koncept ‘slika’ biće u samom središtu vrtloga povezanih koncepata koji vitlaju po ovoj oblasti, a među njima je najrelevantnija metafora. Poznato je da je ovaj koncept sam po sebi dualističan, jer ukazuje na istovremenu stratešku upotrebu dva značenja. On će biti preuzet i ispitivan u svom ‘bukvalnom’ značenju – ili ‘prevodu’. Međutim, i ‘prevod’ podrazumeva dualizam jer saobraća između jezika i vizuelnosti, između sadašnjosti i prošlosti.

Koncept slike, iako ukazuje na predmet proučavanja u humanistici koji je ultimativno objektiviran, i od ‘teksta’ se razlikuje u tome što zavisi od materijalne podloge koja je integralni deo predmeta, time je, naravno, paradoksalno sklon širenju, ili diseminaciji. Ali, neizbežna metaforičnost imena samog koncepta priziva još metafora, kao što ‘reka može da bude divlja, a da nikada ne skrene svoj tok’. Zbog toga putovanje nosi više opasnosti. U stvari, ovo poglavlje obezbeđuje diseminaciju jednog koncepta uz argument da je upravo njegov plurisemični potencijal ono što mu omogućava da služi kao analitičko oruđe. Imajući u vidu ovaj potencijal, poglavlje se fokusira na dva dela vizuelne umetnosti – oba skulpture iz različitih istorijskih perioda. Tako se ovaj koncept koristi i kao odgovor na neumorna pitanja o istorijskim razlikama i mestu istorije u kulturnoj analizi.

Treće poglavlje predstavlja itinerer drugačije vrste, idući napred-nazad između prakse i teorije. Ovo putovanje započinje, za putnika iz akademije, na kraju sveta, i on se nikada u stvari ne vraća kući jer koncept nastavlja da mu izmiče. Ovde je upotrebljen koncept iz umetničke prakse – *mise-en-scène* – kao teorijski koncept za kulturnu analizu. Upotreba teatarskog koncepta za teorijski rad predstavlja još jedan slučaj metodološke metafore. Ovde se radi o produktivnosti saobraćanja radnog koncepta između kulturne prakse i teorijske refleksije, da bi se opisalo kako ‘praksa’ radi u teoriji.

Posledice ovakvog promišljanja konceptualne metafore (*mise-en-scène*) potom se doslednije koriste. Dok 2. poglavlje postavlja scenu na kojoj se pikareskno putovanje može produktivno posmatrati kao fikcija, teatar i metafora, a da ne gubi svoju relevantnost za kulturnu analizu, koncept *mise-en-scène* je jedinstven i nije podložan disperziji. Možemo ga svesno koristiti metaforički, prenoseći ga iz jedne umetnosti – pozorišta – u drugu – instalaciju. U stvari, koncept se koristi metaforički, na objektima koji nisu predodređeni da budu ‘*mis en scène*’. Relevantnost koncepta za objekte kulture koji mogu biti analitički tretirani u ovom slučaju najbolje se iskaže kroz pluralitet, tako da se može raspravljati o više različitih objekata. Ali, oni nisu osuđeni na podređeni status primera. Umesto toga, ispostavlja se da svaki od njih izvlači neku korist od koncepta i, istovremeno, doprinosi njegovom daljem bogaćenju.

Putovanje u 4. poglavlju izvrće ovu perspektivu. U njemu se predlaže povratno putovanje između (akademskog) koncepta i prakse (kulturne). Ovde, međutim, povratak ne sledi istu putanju kao polazak. Koncept *okvira* (*framing*) koji je za sada često u opticaju, ali je takođe, i prvenstveno, jedna obična reč, mobilise se u razrešenju dileme na koju smo već ukazali, one koja spaja teoriju i praksu u potencijalno smrtonosnom zagrljaju. Zarad ubedljivije argumentacije, ‘praksa’ se ovde uzima sasvim ozbiljno. Koncept putuje napred-nazad i nekoliko puta između (umetničke) prakse i (akademске) teorije, i između (akademske) prakse i (umetničke) teorije. Polazište je jednostavan zahtev da se obavi praktičan posao; rezultat je uopštena pozicija u odnosu na praksu unutar koje je taj posao situiran – praksi koja ga, u stvari, postavlja u okvir. Tvrdim da su okviri i položaj unutar okvira, a zatim ograničavanje i produktivnost okvira, pogodni za oblikovanje analize koja ne zazire od bilo kakvih granica, čak ni onih između akademije i života kulture. U ovom poglavlju sam koncept je ‘u praksi’ u slučaju koji je izložen.

Pošto se putnik/putnica može izgubiti ako nađe na koncepte koji su istovremeno bliski i udaljeni, 5. poglavlje upušta se u konceptualno pitanje ‘konfuzije’. Mnoge od žalbi na račun upotrebe

putujućih koncepata tiču se ‘alkavosti’ kojom su etiketirani – kada student ili naučnik i ne zna njihovo ‘precizno’ značenje ili kontekst. Često čujem ovu žalbu u vezi s (često korišćenim) konceptom *performativnog*. ‘Pa oni i ne znaju ko je Austin’, rekao mi je kolega čija je prvenstvena briga ‘korektno’ filozofsko razumevanje koncepata. Ova primedba naterala me je na razmišljanje, jer se slažem s njegovom primedbom da se koncepti zloupotrebljavaju. Ali za mene, prvenstvena briga nije ‘korektna’ već ‘primerena’ upotreba. Često se koncepti prizivaju samo kao etikete. Dok je za mog kolegu problem gubitak preciznosti, za mene je to gubitak analitičke pronicljivosti. Etiketiranje ne pomaže pronicljivosti – ali to ne čini ni sama preciznost.

Nasuprot preterano ležernoj upotrebi koncepata kao prilici za razmetanje imenima, jednakako kao i primetnoj rigidnosti u pogledu ‘legitimne’ upotrebe koncepata, u ovom poglavlju zalažem se za neku vrstu produktivne konfuzije, pre nego za preciznost koncepata. Bavim se pitanjem teorijske ‘higijene’ razmatrajući dva koncepta, *performans* i *performativnost*. Premda su oni nedvosmisleno povezani, među njima očigledno postoji i tenzija. Jer, dok je *performans* utemeljen u ‘partituri’ koja prethodi činu izvedbe, *performativnost* živi u sadašnjosti i ne poznaje nikakvo pređašnje. Tenzija između ova dva koncepta podstakla je teorijski interes za njihovo razdavanje. Studija slučaja na ovom mestu ispituje mogućnost da takvo teorijsko čistunstvo ima i svoju cenu: gubitak one vrste suptilnog razumevanja koje svrhovita teorijska konfuzija takođe može da doneše. Ovo poglavlje, stoga, predstavlja pledoaje za neku vrstu namerne neurednosti. Ono to čini analizom dela iz oblasti umetnosti instalacije – vizuelne i verbalne, ili pre, sinestezije – koja je performativna zahvaljujući izvedbi. Teatarski *mise en scène* i stavljen u okvir, slika je sada prikazana na delu u jedinstvenoj predstavi koja se ponavlja, ali nikada na identičan način.

Protokol koji se zastupa u celoj knjizi – bliski susret između objekta i koncepta – ostvaruje sve dublji uticaj na status koncepata. U 2. poglavlju razvijam argumentaciju u prilog produktivne disperzije koncepata. U 5. poglavlju plediram u prilog njihove produktivne ‘konfuzije’. Premda sam svesna da ova metaforična upotreba koncepta već može mnoge da iritira, u 6. i 7. poglavlju idem još dalje. Pošto koncepti, da bi bili produktivno angažovani više ne moraju da budu prihvatljivi u bilo kom smislu, u ovim poglavljima raspravljam o konceptima koje smatram problematičnim iz političkih i/ili teorijskih razloga. Nakon 5. poglavlja putnik će već biti iskusan, ali pošto lagodna putovanja u stvari nisu poželjna, 6. poglavlje prenosi nas na teritoriju koju interpretiramo kao egzotičnu, kao oblast za etnografe – za neke, čak, i donekle neprijateljsku oblast – da bismo istražili onu vrstu mesta, ljudi ili koncepata koje volimo da mrzimo. Putovanje u ovom poglavlju preispituje tendenciju ka pomalo licemernom odbacivanju onoga što, dok sazrevamo, doživljavamo kao tiraniju prethodnih generacija. Koncept o kome se ovde radi – tradicija – jedan je od onih politički problematičnih koncepata koji su gotovo, ali ne sasvim, izašli iz mode, verovatno s pravom. On je uveden u igru ne da bi propisivao definicije ili značaj onome što ‘pokriva’. Jer upravo je to ona vrsta upotrebe kojoj se razmišljanje o konceptualnim problemima koncepata tako produktivno suprotstavlja. Umesto toga, *tradicija*, koja nesigurno balansira između ‘reči’ i ‘koncepta’, istovremeno politički opasna i produktivna, koju treba zaobilaziti i nezaobilazna, koristi se za demonstraciju prakse kulturne analize u svakodnevnom životu, u jednom gotovo etnografskom poduhvatu koji se fokusira na kulturu koju podjednako poznajem i ne mogu da znam: moju sopstvenu.

O problematičnom statusu etnografije se ne raspravlja eksplicitno, ali to je jedan od podteksta ovog poglavlja. Triangularni odnos između analitičara, koncepta i objekta ovde dobija svoj pandan u drugom trouglu. I analitičar (ja), i koncept (tradicija) i objekat pretrpeli smo posledice tog specijalnog statusa objekta. Izložena studija slučaja sadrži vizuelnu analizu tradicije konstruisane iz perspektive zapanjenog autsajdera – umetnika-kao-etnografa. Štaviše, tradicija koja je ovde u pitanju je politički veoma problematična. To je u osnovi rasistička (holandska) tradicija *Zwarte Piet* (Crnog Petra). Ova studija eksplicitno uводи моју ličnu poziciju kao pripadnice kulture koja održava ovu tradiciju. Problemi autorefleksije, moralizma i kulturne kritike, koji se iznova javljaju u ovoj knjizi, ovde upadljivije dolaze u prvi plan. To je neophodno, jer u ovome leži glavna razlika između starog *close reading*, gde tekst navodno govori sam za sebe, studija kulture gde je, nasuprot tome, kritika važnija od objekta, i novije *close reading* prakse na koju je uticalo i jedno i drugo, i koju ja zastupam u ovoj knjizi. Koncept *tradicije*, upravo

zato što imenuje tako problematičan kulturni proces, očigledno je kvalifikovan za trećeg govornika u ovoj interakciji tri odnosa prema objektu kulture.

Putovanje u 7. poglavlju takođe vodi u prošlost, u stvari, do izvora reke Nil. Ali ovde, tema je koncept koji mnogi vole da mrze. To je još jedan problematičan koncept, ali ovog puta prvenstveno teorijski, mada teorija i politika ne mogu da se raspletu. Ja ću se boriti protiv njega – neću samo izražavati neslaganje. U pitanju je koncept *intencije*, a kao posledica ove uopštene reči-koncepta, i takvi pojmovi kao što su autor, umetnik, ili autoritet, uključujući i glagol ‘značiti’. Za propisana značenja koja predstavljaju primarnu metu akademskih polemika uglavnom je odgovoran kontinuitet među ‘autorstvom’ i ‘autoritetom’. Često sam polemisala u korist izuzimanja umetnika iz debata o tome šta objekti ‘znače’. Često sam bila izazivana da branim svoju poziciju i nikada nisam bila zadovoljna svojim odgovorima. U prilog anti-intencionalizma mogu se izneti mnogi argumenti. Ljudi proučavaju tekstove bez (poznatog) autora, kao što je jevrejska Biblija. Ponekad je produktivno zauzeti poziciju – a ovo se odnosi i na debatu o ‘visokoj’ i ‘niskoj’ kulturi – da je umetnika poput Rembrandta najbolje posmatrati ne sa stanovišta njegovih intencija, već kao proizvod popularne kulture. Čak se i savremena umetnost može imenovati za predložak proizvodnje stare umetnosti u onome, što sam u knjizi *Quoting Caravaggio*, nazvala ‘naopakom istorijom’. U 2. poglavlju raspravljala sam o izuzimanju umetnika iz problematike istorijske interpretacije, dok u ovom poglavlju ista pozicija u odnosu na istoriju postaje element rasprave o *intenciji*.

Ovde, ponovo proglašavam delo savremene umetnosti za portparola istorijskog objekta. Međutim, ova studija slučaja prelazi s umetničkog dela na akademski rad. Kao što sam učinila u knjizi *Double Exposures*, i sa istim oklevanjem, proglašila sam spise jedne od naših koleginica za fokus, premda ne baš u potpunosti i za predmet svoje analize. Koncept *intencije* bio je tako protivrećan, pa ipak tako često prizivan da njegov tretman može biti isključivo polemičan. Ovo je tema 7. poglavlja: dok odvraćam studente od trošenja intelektualne energije i strasti na nipodaštavanje drugih, podstičem ih da se uključuju u produktivne rasprave. To je veština sama po sebi. U raspravi o intencijama, odbacivanje simplističkih i nerefleksivnih pozivanja na umetnički autoritet predstavlja uzaludan poduhvat. S druge strane, ozbiljna diskusija s najotvorenijim i najsofisticiranim praktičarima pozicije koju sâm koncept promoviše, deluje kao praktična verzija pokušaja falsifikata. ‘Grubi’ cilj ove studije slučaja je da ponudi navigaciju u akademskoj debati koja putuje napred-nazad između suprotstavljenih pozicija. Predmet rasprave je akademsko stanovište. Na kocki je zahtev za egzistencijom ‘kulturne analize’ unutar univerziteta, komplementarne tradicionalnim disciplinama – niti stopljene s njima, niti izolovane od njih.

Za putovanje u 8. poglavlju ne izdajemo povratnu kartu. Ovde dospevamo u sadašnjost, u globalno selo u kome moramo da ostanemo. Dva koncepta, tradicija i intencija, ovde se spajaju s novim predloženim konceptom koji ovapločuje intelektualni stav koji ‘kulturnoj analizi’ odgovara bolje od bilo kog drugog. Ranije u ovom uvodu pozvala sam se na etnografiju kao alegoriju akademskog putovanja. U 8. poglavlju ona se ponovo javlja, u potpuno drugačijem kostimu, kao izvor jednog perzistentno problematičnog koncepta, metodološkog ključnog kamena i subjektivne pozicije – ‘domaćeg izvora informacija’. Ali u globalnoj kulturi današnjice više nije moguće nametnuti ideju ‘domaćeg’. Pluralnost, promene, i razmeštanje stanovništva čine svaku fiksnu poziciju teško održivom.

Otuda, kao u 1. poglavlju, u igri je nešto veći broj koncepta, ali u skladu s drugačijim pravilima. Dok su u njemu koncepti izloženi kao primeri, ovde, na kraju naših putovanja, grupa koncepta udružuje ‘svoje snage’. Ograničenja koncepta koncepta postaju vidljiva kroz višestruku upotrebu retoričkog koncepta personifikacije. Figura ‘domaćeg izvora informacija’ – osobe, teme, slike ili lika, u zavisnosti od toga kako neko posmatra etnografske tekstove – transformisana je iz putnika heroja etnografije u retoričku figuru, a taj manevr izvršen je u cilju artikulacije konceptualnog kontinuiteta među disciplinama. I dok u 7. poglavlju vodim raspravu s kolegicom<sup>4</sup>, ovde ona i ja takoreći menjamo mesta. Ili, možda, jednostavnije i radikalnije rečeno, ja postajem njen student.

4 > Svetlana Alpers, ‘jedan od vodećih američkih istoričara slikarstva starih majstora, najtradicionalnijeg predmeta izučavanja istorije umetnosti’, kako je u 7. poglavlju *Putujućih koncepta* opisuje Mieke Bal – prim. prev.

Prerušena u ‘domaći izvor informacija’, koncept-figura ‘personifikacije’ protumačena je u knjizi Gayatri Chakravorti Spivak iz 1999. godine *Kritika postkolonijalnog uma* (*A Critique of Postcolonial Reason*) kao mesto koherencije. Koristeći je kao studiju slučaja ispitujem teškoće struktuiranja kompleksne argumentacije kroz jedan konceptualni lik, kroz figuru ličnosti koja predstavlja indikaciju problema kulture koji dotiču ljudi. Tako dolazim do najnestabilnijeg od svih koncepta: ‘personifikacije’. Sviđa mi se ideja da ovaj koncept označava figuru na imaginarnoj pozornici na kojoj se kultura ‘događa’ – fikcionalnoj, teatarskoj pozornici. Dok Spivak koristi figuru ‘domaćeg (domorodačkog) izvora informacija’ da bi premostila višestruke obale svoje knjige, ja nastavljam da suočavam tu figuru s figurom učitelja – ‘kulturne analize’. Pošto sam završila putovanje, na kraju dolazim do grubog vodiča koji i sama koristim. Meta-koncept koji karakteriše i rukovodi našeg putnika, i koji nameravam da istaknem kao amblem ili alegoriju poduhvata koji predstavlja ova knjiga, pozajmljujem od Spivakove: to je *kritička intimnost*.

Zato, na kraju ove knjige, putovanja za koja ona služi kao grubi vodič nisu ograničena na teritorije različitih disciplina u raspravi protiv teritorijalizma. Niti su koncepti jedini koji su putovali. Knjiga je, što je verovatno još važnije, i sama putovala – između intelektualnih pozicija, praksi, i stavova.

Većina izloženih studija istražuje vizuelni materijal: slike, skulpture, umetničke instalacije. Koncept ‘slike’ iz 2. poglavlja ostaje jezgro svih ostalih delova knjige. Izbor materijala u skladu je s ogromnim interesovanjem za vizuelno u humanističkim disciplinama današnjice. Ali, da sve ovo ne bi bilo pogrešno protumačeno kao ‘invazija’ na istoriju umetnosti, kao ‘napuštanje’ disciplina zasnovanih na tekstu, kao pritajena disciplinarnost ili nostalgija za visokom umetnošću – sve za što sam povremeno optuživana – dozvolite mi da istaknem tri aspekta studija slučaja o kojima raspravljam. Prvo, one su utemeljene u neprekidnom usložnjavanju samog koncepta vizuelnosti. Ovo usložnjavanje podrazumeva jaku diskurzivnost kao inherentnu slikama i vizuelnom uopšte. U ovom pogledu, moja analiza vizuelnih objekata u kontinuitetu demonstrira ono što smatram najpreciznije definisanom formom interdisciplinarnosti. Drugo – i samim tim – podrazumevam da slika reprezentuje svaki objekat kulture koji se opire tome da bude sveden na bilo koji medij. U tom smislu, ove studije slučaja predstavljaju poziv na napuštanje temelja disciplinarnosti jednakog koliko i argumente za metodološko utemeljenje drugačije vrste. Otuda, kao treća stvar, privilegovano mesto vizuelnosti u ovoj knjizi ovapločuje dvostruki status koncepta u praksi kulturne analize. Koncepti su proizvod filozofije i oruđe analize, ali i ovapločenje praksi kulture koje nastojimo da razumemo uz nijihu pomoć. Ovu cirkularnost možda najbolje objašnjava metafora putovanja – uz pomoć jednog grubog vodiča.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

## Reference

- Augé, Marc. 1999. *An Anthropology for Contemporaneous Worlds*. Prev. Amy Jacobs. Stanford: Stanford University Press.  
Culler, Jonathan. 2000. ‘Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative.’ *Poetics Today* 21(3): 48-67.  
Feyerabend, Paul. 1993. *Against Method*. London/New York: Verso.  
Kuhn, Thomas. 1962. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.  
Kuhn, Thomas. 1986. ‘Objectivity, Value Judgment, and Theory Choice’. U *Critical Theory since 1965*, ed. Hazard Adams i Leroy Searle, 383-93. Tallahassee: University Presses of Florida (ili 1977. Thomas S. Kuhn, *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*. Chicago: University of Chicago Press).  
Popper, Karl. 1972. *The Logic of Scientific Discovery*. New York: Harper and Row.  
Popper, Karl. 1982. *The Open Universe: An Argument for Indeterminism from the Postscript to The Logic of Scientific Discovery*, ed. W.W. Bartley. Totowa, Ill: Rowman and Littlefield.  
Wuthnow, Robert, et. al. 1984. *Cultural Analysis: The Work of Peter L. Berger, Mary Douglas, Michael Foucault and Jürgen Habermas*. Boston i London: Routledge and Kegan Paul.

# Josef Früchtl Šta je kulturna analiza? I čemu služi filozofija?

Pitanja tipa 'šta je...' izazivaju nepoverenje u 'post-metafizičkim' vremenima. Pitanje koje počinje sa: 'Šta je...?' ima za cilj da dokući suštinu onoga ka čemu je usmereno, a dokučiti suštinu nečega ili čak svega predstavlja suštinu metafizike. Barem su nam to Nietzsche, Heidegger i njemu bliski francuski intelektualci govorili više od sto godina. Uzećemo ovo pojednostavljenje zdravo i nećemo ukazivati na performativnu kontradikciju koja se u njemu nalazi (da morate odrediti suštinu metafizike da bi ste se otarasci metafizike kao promišljanja suštine). Stoga bi nam već moglo biti od pomoći pozivanje na jednog od 'kumova' post-metafizičkog mišljenja, Gillesa Deleuzea, koji je (zajedno s Felixom Guattarijem) napisao knjigu pod naslovom *Šta je filozofija?*. Zanimljiva knjiga, poput svih njegovih (i Guattarijevih) knjiga, ali ova je posebno zanimljiva jer ton trezvenosti, ironije i divlje spekulacije, uopšte tako tipičan za Deleuzea (i Guattarija), izražava 'suverenu slobodu' na najbolji način<sup>1</sup>. Moramo biti suvereni, superiorni, nezavisni, kompetentni i dovoljno samopouzdani da bi iznova postavili ono staro pitanje 'Šta je...?'

Međutim, postoji objektivan (materijalan) razlog za sumnju da pitanje 'Šta je kulturna analiza?' uopšte ima smisla. Jer se kulturna analiza, poput 'studija kulture' i (nemačkih) *Kulturwissenschaften*, pojavila u poslednjih četrdeset godina (60ih u Birmingemu, u obliku 'novog istoricizma' u 70im/80im i nadalje na američkoj zapadnoj obali i, konačno, u 90im) dovodeći u pitanje etablirane discipline u pokušaju da izradi nešto novo. Stoga ona konstitutivno ne može biti definisana. Definicije bi sputale ovaj novi način razmišljanja. Budući da je kulturna analiza anti-disciplinarna, ona se prevashodno otiskuje u multi- ili inter-disciplinarnost, u discipline 'između'. Pošto ne može da se izradi u granicama (jedne) discipline, mora naći utočište u kombinaciji nekoliko disciplina.

Ipak se pitanje 'Šta je kulturna analiza?' ne može izbeći iz jednostavnog istorijskog razloga: utočište je postalo 'resurs', a što se duže novi način razmišljanja kreće između različitih disciplina, on i sam postaje nova vrsta (pseudo) discipline. Što se duže i uspešnije razvija taj novi način razmišljanja, teže se može izbeći pitanje šta u stvari i zapravo on jeste. To pitanje je u međuvremenu čak postalo goruće. Jer, naličje uspeha predstavlja moda. Poput drugih koncepcata ('nesvesno', 'kulturna memorija', 'trauma' itd.) 'kulturna analiza' suočava se s opasnošću da postane samo etiketa i, samim tim, slogan jedne zajednice i identifikacija za jedan sloj potrošača. Sama praksa nije dovoljna. Ona može da pretvori kulturnu analizu u još jedan Nike projekat 'Just do it!'. Samorefleksija je nužna, više nego ikad: šta mi, u stvari, radimo kada upražnjavamo nešto što se zove kulturna analiza?

I > Up. Gilles Deleuze/Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Pariz, 1991, str. 7 ('liberté souveraine').

Moje kritičke napomene i pitanja kruže oko četiri osovine: metodologija i teorija, filozofija, istorija i politika. Ja ću se, međutim, fokusirati na metodologiju i teoriju. Neću, sticajem okolnosti, govoriti o zaboravljanju istorije u kulturnoj analizi, ili kako bi Heidegger to rekao: 'zaboravljanju Bića', i neću govoriti o ideji politike kao 'semiotičke gerile'<sup>2</sup> ili, kako volim da je zovem, 'pop-politike', gde 'pop' znači 'pobuna kao obično pitanje stava'<sup>3</sup>. Umesto toga, fokusiraću se na metodologiju i teoriju, a ovo činim iz sistemskog razloga: odgovor na pitanje šta kulturna analiza jeste ili bi mogla da bude pre svega zavisi od konceptualizacije metoda i teorije. A pošto je filozofija ekspertsko polje ovih koncepcata, kulturna analiza posredno zavisi od filozofije.

Opasnost koju sam pominjao ne treba da iznenađuje one koji poznaju knjigu Mieke Bal *Putujući koncepti u humanistici* jer se ona, od samog početka, bavi metodologijom. Metodologija je 'primarni fokus' knjige i 'veliki problem' kulturne analize. Glavno pitanje, oštrim rečima same Mieke je: »kako... sprečiti da analiza ne posrne u čistu pristrasnost ili bude shvaćena kao posrtaj?<sup>4</sup>« Ja primećujem da kulturna analiza često posrće. Možda je to moja greška? Možda sledim pogrešne intelektualne standarde? Možda sam ja jedan od onih tvrdokornih teoretičara koje Mieke napada?

Smaram da nisam tako zao (i da nisam jedan od onih običnih fariseja), a najbolji način da ovo demonstriram je da izložim glavne principe koje delim s Mieke. Tako, u pogledu metodologije, slažem se s konstatacijom da metode ne 'čekaju spakovane u kutiji za alatke, spremne za korišćenje', kao što se slažem da 'vi ne primenjujete jednu metodu; vi uređujete susret između nekoliko metoda...'<sup>5</sup>. Međutim, metode često čekaju spremne za korišćenje. 'Revolucionarno', inovativno istraživanje u humanističkim disciplinama često se sastoji u primeni izvesne metode na predmet i u istraživačkoj oblasti za koju ona (metoda) nije bila razvijana. Ali ovo uglavnom podrazumeva barem nezнатну izmenu metode. Heuristički princip analogije zasniva se na ovome (a:b = c:d, što znači: metoda 1 odnosi se na njen predmet kao što se metoda 2 odnosi na njen predmet; m1:o1 = m2:o2; jezikom nemačkog idealizma: analogija je identitet u razlici). Međutim, stvari postaju mnogo komplikovanije ako čovek treba da uredi susret između nekoliko metoda. 'Urediti' u ovom kontekstu znači 'osmisiliti', 'organizovati', 'voditi', 'usmeravati', 'predsedavati', 'diktirati', delovati kao dirigent. Ono što nam ovde treba je *jaki subjekt*, rukovodilac, gospodar koji ima pregled nad celinom i sudi o razlozima za upotrebu jedne ili druge metode, ili njihove kombinacije koja u stvari znači upotrebu nove metode. (Imamo zaista lepe umetničke primere onoga što se dešava kada orkestar želi da svira muziku bez dirigenta: *Orchesterprobe* Karla Valentina i *Probu orkestra* Federica Fellinija, jedan primer iz 1933, a drugi iz 1978.)

Smaram da se na ovom mestu čovek suočava s tipičnim *postmodernim* rezultatom velikog dela savremene prakse kulturne analize: divljom mešavinom metoda, teorija i koncepcata. To je 'postmoderna' u nonšalantnom i najgorem smislu reči (a to je samo reč, a ne koncept, jer je 'postmoderna' poput duha o kome svi govore, a niko ga nikada nije video). Sve se kombinuje sa svačim, *anything goes*. Čuvena pesma Cole Portera iz 30ih godina prošlog veka prenesena je u oblast teorije tokom 70ih godina. Paul Feyerabend i Deleuze su njeni dobro poznati reformatori. Prema Deleuzeu 'i' (latinsko et) zamenjuje 'je' (latinsko est): promišljanje relacija i spojeva zamenjuje promišljanje supstance.<sup>6</sup> *Copula* (odnos između subjekta i objekta) mora da se izloži u beskonačnom nizu i mreži kopulacija. Sa istorijskog i sociološkog stanovišta čovek bi se barem na tren zapitao da li takva teza predstavlja išta više od teorijskog ogledala (slike) 'seksualne emancipacije' u zapadnim društвima 70ih godina. Ali, ostavimo to po strani. Prisetimo se nakratko da takva epistemologija ima i eksplicitne političke implikacije: (crna) zastava anarhizma istaknuta je tada na krovove humanističkih disciplina i, u krajnjem ishodu, svih nauka.

2 > Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/M, 1986, str. 13.

3 > Up. Dick Pountain/David Robins, *Cool Rules. Anatomy of an Attitude*, London, 2000, str. 19, 23.

4 > Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, University of Toronto Press, 2002, str. 7.

5 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 4.

6 > Up. Gilles Deleuze, *Dialoge* (u saradnji s Claire Pernet), prev. na nemački: Bernd Schwibs, Frankfurt/M, 1980, str. 64.

To što se ovde dešava je *odbacivanje mišljenja* u korist *arbitrarnosti prakse* ili, kako bi to romantičari rekli: u korist *kreativne individualnosti*. Maksima glasi: 'Briga nas za ono što govore drugi! Just do it – ako je dobro za tebe!' Kao što bismo svi trebali da budemo svesni, s vremena na vreme ovo je prilično adekvatna maksima. Ali njena *generalizacija* znači da ona postaje princip koji važi u bilo kom kontekstu, i time zadobija status klasičnog metafizičkog principa. A ovo se, blago rečeno, uglavnom teško dâ zastupati, posebno u slučaju kulturne analize, koja načelno demonstrira *horror metaphysicae*.

Naravno, u *Putujućim konceptima* ovo se ne tvrdi na eksplicitan način. Ali, jednom kada objavite da je 'putovanje' ključni koncept, a ne kažete kojim putem bi moglo ili čak trebalo da se ide (grčka reč *méthodos* potiče od *metá* i *hodós*, i znači 'put do nečega', 'ići negde'), vrata su otvorena za *anything goes* i ne treba da nas iznenađuju slučajevi morske bolesti izazvane samoreferencijskom plovidbom. Ali, ako ovo objavite imajući na umu staromodni i jednostrani koncept teorije, preživeli klasični koncept koji posmatra teoriju u tradiciji logičkog empirizma 'hipotetičko-deduktivnih sistema'<sup>7</sup>, izvesno idete pogrešnim putem. Jedna teorija se ne može izjednačiti s drugom. Teorija teorije (nauke) sama se toliko razvila tokom druge polovine 20. veka da 'teorija' više ne mora da igra ulogu vreće za boks.

Umesto toga, mišljenje podrazumeva zauzimanje *meta-pozicije* i postavljanje pitanja koja tradicionalno pripadaju metodologiji, na primer: ako koristim teoriju A, mogu li da je kombinujem s teorijom B da bih objasnio ono što je potrebno? I šta se dešava ako dodam teoriju C? Ako koristim teoriju A (ili B ili C), šta to podrazumeva? Koja su polazišta? I kakve su posledice? A kakve su posledice ako ih koristim sve odjednom?

Budući da kulturna analiza ne govori ništa o tome kako treba *uređiti* sastanak između nekoliko metoda, ona ne uspeva da obezbedi ključni odgovor. Organizovanje susreta između metoda predstavlja nešto više od 'putovanja' između njih. Ako putovanje znači 'učenje stranih jezika'<sup>8</sup>, t.j. učenje različitih metoda i načina razmišljanja, pitanja koja su gore postavljena još uvek ostaju. A, postavlja se i novo pitanje koje se odnosi na adekvatnost. „Ova adekvatnost nije 'realistična'; ona nije stvar istinite reprezentacije. Umesto toga, koncept je adekvatan u meri u kojoj proizvodi efikasnu organizaciju fenomena...“<sup>9</sup> Efikasnost je kriterijum adekvatnosti. Ali efikasnost u odnosu na šta i na koga?

Nedostatak ove vrste metodološke refleksije izvesno potiče od shvatanja teorije i metoda, koje nije u tolikoj meri ni kritikovano koliko denuncirano od strane novijih francuskih mislilaca, koji su nekada napadali 'stare majstore mišljenja', a u međuvremenu sami postajali predstavnici te ambivalentno tretirane vrste. A ovakva vrsta polemičke kritike potiče od činjenice da se ona bori protiv staromodnog neprijatelja, prerušenog u kostime iz grčke antike i 18. veka, nazonog 'istina', 'um' i 'racionalnost', umesto da bude svesna da su ovi koncepti tokom filozofskih debata u 20. veku u značajnoj meri diferencirani i prošireni. Kao što bi verovatno rekla sama Mieke: ovi koncepti su mnogo putovali. Ali kulturna analiza ih nije sledila na tom putu. Tako nije naučila da um ređe nego ikad govori samo jednim glasom. To je nešto što možete da naučite ako se ne ograničite na određenu tradiciju filozofije, 'postmodernu ostavštinu' ili 'francusku vezu'. Ne razmatrajući filozofske, već političke implikacije, dodo bih da čak i anarhista (ili anarhistkinja) mora detaljno da poznaje konstrukciju mosta koji želi da digne u vazduh. Tako teoretičar/ka ili analitičar/ka sa anarhističkom samoidentifikacijom mora da poseduje fundamentalno poznavanje onih teorija, metoda, pretpostavki i konceptata koje želi da de(kon)struiše.

Sledimo ideju efikasnosti kao kriterijuma adekvatnosti, to jest (zašto ga još malo ne bismo zvali njegovim korektnim opštim nazivom?) *istine*.

Najpre se mora podvući da kulturna analiza, onako kako je izlaže Mieke, po svemu sudeći sledi ideal boljeg razumevanja, a ne samo ideju drugačijeg razumevanja. Ovo bih nazvao *hermeneutikom istine* u Gadamerovom smislu (*Istina i metoda* zapravo je knjiga o istini ili metodi, 'pravom' razumevanju ili nauci), nasuprot *relativizmu interpretacije* u smislu koji sugerira Derrida (iako i Gadamer donekle pripada ovoj strani).

7 > Up. Bal, *Travelling Concepts*, str. 8, 51.

8 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 8.

9 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 31-2.

Drugo, sada se mora postaviti pitanje šta nam omogućava da razlučimo dobre i loše, bolje i gore interpretacije. Ponekad se Mieke poigrava s *pragmatičkim* pogledom. 'Najbolja' se tada izjednačava s 'nejefikasnijom, najpouzdanim, najkorisnjom'. Ali ona iza toga stavљa znak pitanja.<sup>10</sup> Efikasnost i korisnost ovde se odnose bilo na ubeđenja i (većito privremen) konsenzus zajednice, ili na ubeđenja kreativnog subjekta: pragmatični i (još jednom) *romantični* pogled. Ali koncept *predmeta* ovde dobija prominentno mesto. Osnovni je cilj kulturne analize da 'bolje razumemo predmet (analize) u njegovim vlastitim terminima'.<sup>11</sup> Neizbežno pitanje stoga glasi: kako možemo znati koji su zapravo 'njegovi vlastiti termini'? Od nemačkog idealizma do psihoanalize i kritičke teorije nismo dobili odgovor na ovo pitanje. Kao i kulturna analiza, svi oni posmatraju objekat kao neku vrstu subjekta ('drugo' subjekta, nešto o čemu se ne može misliti bez subjekta). I svuda postoji svest o etičkim implikacijama. Epistemologija mora da integriše etiku. U tom smislu analitičar kulture može da nametne 'ograničenje', neku vrstu kategoričkog imperativa u izvođenju teorije, 'nikada' da bi samo teoretisao, već 'uvek da bi omogućio objektu da 'progovori'', da bi mu ukazao 'poštovanje'.<sup>12</sup> Kao što smo već pomenuli, teorije Hegela, Freuda (i Lacana), i Adornoa zaista predstavljaju elaborirane odgovore na pitanje zašto bi teoretičari trebali da se ponašaju moralno i s poštovanjem prema svojim objektima (suočeni, takoreći, s njima 'licem u lice'). Međutim, kakav je odgovor analitičara kulture? Šta ona ili on može da odgovori, još jednom, Deleuzeu, koji je jednom prilikom vulgarno i sasvim anti-hermeneutički izjavio: zamišljam da „uzimam autora od pozadi i pravim s njim dete koje bi moglo biti njegovo, ali bi svejedno bilo nakazno“?<sup>13</sup> Želeo bih da završim svoja kritička pitanja i komentare u pogledu metodologije i teorije ukazujući na status koncepta. To je privilegovani status jer interdisciplinarnost u humanistici „mora da traga za svojim heurističkim i metodološkim osnovama u *konceptima* pre nego u *metodama*“.<sup>14</sup> Tipični koncepti u poslednjim decenijama bili su 'tekst', 'znak', 'pogled', 'trauma', 'subjekt', 'performativ'. Analitičari kulture trebalo bi da budu obučavani za to da poznaju značenja takvih koncepata u različitim kontekstima, t.j. u različitim disciplinama, bilo da su u pitanju istorija umetnosti, studije književnosti, psihoanaliza, filozofija itd. I trebali bi da budu obučavani da „biraju – i opravdavaju – jedno od tih značenja.“<sup>15</sup>

Ovo deluje sasvim prihvatljivo, ali neke nedoumice ostaju. Prvo: sumnjam u pretpostavku prema kojoj interdisciplinarnost ne može da bude bazirana na metodama. Tu su čuveni recentniji primjeri koji pokazuju da ovo nije tačno: metod genealogije, dekonstrukcije (konceptualizovan uz pomoć Jonathana Cullera), gусте deskripcije i bliskog čitanja. Ali, možda izraz 'pre nego' ne isključuje metode. Zatim, drugo: tvrdnja da je *bolje* slediti (putujuće) koncepte nego metode. Međutim, razmatrajući ovu meku poziciju pitam se da li *Putujući koncepti* i sami sugeriru određenu metodu. Zar 'posvećenost' nije stidljiv nagoveštaj metode? Ako je kulturna analiza 'kombinovana posvećenost' »teorijskoj perspektivi i konceptima s jedne strane, a bliskom čitanju s druge«<sup>16</sup>, onda se i ona izvesno mora okvalifikovati kao metoda. A što se više ovo ističe, kulturna analiza biće manje u opasnosti od dosade koju izaziva *anything goes*.

Tu je i treći aspekt koji izaziva sumnju. On je povezan s pitanjem kako branimo koncepte koje smo odabrali. 'Prvenstvena briga' pristupa Mieke Bal u *Putujućim konceptima* „nije 'korektna' već 'primerena' upotreba“ koncepta.<sup>17</sup> Ponovo je veoma različito reći da *nije uopšte ili nije toliko* važno znati (korektno) značenje reči. U prvom slučaju vraća se na pozornicu (romantičarska) kreativnost. Teorijska maksima ('metoda') u tom slučaju glasi: 'Nemojte brinuti o korektnosti! To je iluzija. Brinite o sebi i postarajte se da koncept koji koristite uopšte nešto znači! Samo-

10 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 55, up. takođe str. 17.

11 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 8.

12 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 45.

13 > Gilles Deleuze, *Unterhandlungen 1972-1990*, prev. na nemački: Gustav Roßler, Frankfurt/M., 1993 (franc. or. 1990: *Pourparlers 1972-1990*), str. 15.

14 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 5, up. str. 28.

15 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 27.

16 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 45.

17 > Bal, *Travelling Concepts*, str. 17.

# Mieke Bal „Radiš ono što moraš“: Odgovor Josefу Früchtlu

stalna kreacija je ideal u humanistici.<sup>18</sup> I Rorty bi ovo ispratio aplauzom. Ali, moja primedba na ovom mestu je da ljudi koji nisu zainteresovani za korektno značenje (kao regulatorni ideal) koncepta i ne mogu biti kreativni. Ako ne znam šta je Austin, kao teoretičar, imao ili mogao imati na umu kada je koristio koncept performativa, ili ne znam šta je Kant, kao teoretičar, imao ili mogao imati na umu kada je koristio koncept transcendentnog, nikada neću moći da ‘savladam’ taj koncept – ni da ga uništим, kamoli dekonstruišem. Možda ‘savladavanje’ predstavlja staromodan ideal, ali destruktivna energija ‘pozitivnog varvarizma’ (Walter Benjamin) i dekonstruktivističkih pokreta to očigledno nije. A čak i ona zavisi od korektnosti. U suprotnom oni naprsto ne bi funkcionalisali. Tako ostaje samo blaža pretpostavka: korektno značenje nije *toliko* važno, ali u principu jeste. Kulturna analiza ne bi trebala da se plaši blaže forme radikalizma.

Želeo bih da zaključim svoj skromni prilog s dve opaske koje se tiču odnosa između kulturne analize i filozofije. Nakon onoga što sam već izneo, ne bi trebale da predstavljaju veliko iznenađenje.

Najpre, teorijskim konceptom kulturne analize dominira izvesni koncept filozofije, t.j. tradicije koja vodi od francuskih ‘postmodernista’ preko Heideggera, Benjamina i Adornoa (uz Lacana jer je i on filozof, ne *toliko* psihanalitičar) do Nietzschea. Ako otvorite knjigu napisanu u (dominantnom) duhu kulturne analize u Amsterdamu, uvek ćete naći na ista imena, ‘dežurne krvice’. Tradicija, na primer, hermeneutike i analitičke filozofije (koja je i sama izdiferencirana) uopšte nije prisutna. Ovo je istina premda ‘performativnost’ (kao termin koji pripada teoriji govornih činova) ima svoj odjek u celokupnoj oblasti.

Zatim, čak ni dominantna filozofska tradicija ne koristi se na autorefleksivan metodološki način. Ona se jednostavno samo *koristi* ili se koristi iz *pragmatičnih razloga*, a da se pritom ne postavljaju sistematska pitanja o premisama i konsekvcencama neke teorije. Ako se, na primer, tvrdnje Deleuzea i Guattarija o filozofiji i konceptu koncepta koriste da demonstriraju odnos između filozofije i kulturne analize<sup>18</sup>, one se prisvajaju a da se ne preispituje kontekst koji im pripisuje značenje, ne definitivno već esencijalno značenje. U slučaju Deleuzea i Guattarija to je kontekst Spinoze i Nietzschea. Tako se vraćamo mojoj kritici koja se odnosi na metodologiju.

Kratko i jasno: dok je prvi odnos prema filozofiji nažalost suviše *parohijalan*, drugi je suviše *parazitski*. Naravno, figura parazita mogla bi se braniti. Derrida je to mogao da čini (*supplement* je u tom slučaju ključni koncept), a Michel Serres je to i činio.<sup>19</sup> Ali takva odbrana nije od pomoći nikome jer isuviše zamagljuje razlike. Recimo da biti parazit, kao i verovatno sve ostalo, predstavlja stvar mere, i da je za svakoga važno da pronađe adekvatnu meru. U svom odnosu prema filozofiji kulturna analiza do sada, po mom mišljenju, nije bila uspešna u nalaženju te prave mere.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

Ako odgovaram na članak svog kolege Josefa Früchta na način na koji će to upravo učiniti, to je prevašodno u znak poštovanja prema njegovom autentičnom pokušaju da započne diskusiju o onome što leži u samoj srži kulturne analize. Verujem da su emocije koje on iskazuje u svom napadu iskrene, i ja ih ozbiljno shvatam. Takođe verujem da je važno jasno pozicionirati kulturnu analizu kao praksi ‘angajažovanja’ objekata – uz priznanje organizatorima i učesnicima ove radionice za njihovu viziju i posao koji su obavili. Nalazim da program koji su osmisili ovi mladi teoretičari na pravi način ‘angažuje’ – nazovimo to tako za ovu priliku – i sve nas čini bogatijim. Taj program je najbolji odgovor koji mogu dati Josefу. Međutim, pošto je insistirao na onome što naziva diskusijom, odgovoriću mu najbolje što mogu.

U skladu s principom angažovanja objekata za potrebe mišljenja, najpre moram da angažujem jedan objekat kao svog partnera u ovoj debati – sledeći prizor. To je gotovo statičan kadar video instalacije na šest ekranu u trajanju od 52', izlagane od 22. januara do 30. marta 2008. u Musée du Jeu de Paume u Parizu, i koja u maju treba da bude postavljena u Diseldorfu. Instalacija je najnovije delo finske umetnice po imenu Eija-Liisa Ahtila, internacionalno poznate po triptihu-instalaciji *The House* (Documenta XI, 2002.), čiji je amblematičan prizor mlada žena koja lebdi među vrhovima drveća, i po radu *The Hour of Prayer* izloženom na Venecijanskom bijenalu 2005. Novo delo, *Where is Where* (2008.), najduži i tehnički i vizuelno najsloženiji rad koji je umetnica do sada potpisala, bazira se na načinu na koji jedna finska pesnikinja, žena u četrdesetim godinama, zamišlja istoriju Alžirskog rata.

Where is Where, Eija-Liisa Ahtila, 2008.

Pošto pozicionira Alžirski rat prvenstveno kao problem (čak i stvaranja) sadašnjice, ništa ne deluje logičnije nego da započnem kratak opis ovog rada njegovim završetkom. Ova strategija je oblik fokusiranja na ‘sada i ovde’. Povezaću svoj odgovor na Josefove primedbe s ovom slikom iz koje sam izvela mnoge od svojih ideja, ili ideje koje su neke od njih potvrđile, zakomplikovale ili objedinile. Tako, počinjem sa slikom na kojoj je izgovorena poslednja rečenica u radu pod nazivom *Where is Where*?

Ovo pozicioniranje u sadašnjosti je jedan odgovor na Jozefovu nedoumicu „kako možemo znati koji su zapravo vlastiti termini predmeta“ (str. 56). Ovo pitanje je od ključnog značaja. Bilo bi isuviše lako, premda ne i pogrešno, pozvati se na moje prethodne knjige – *Reading Rembrandt, Quoting Caravaggio, The Mottled Screen* (o Proustu) i u njima potražiti odgovor. To bi u stvari bio dobar odgovor, pošto u ovim knjigama, a i u nekim drugim, uvek pažljivo uspostavljam vezu između onoga što vidim ili čitam, i onoga što iz tog iskustva izvlačim ‘u teoriji’. U ovim

18 > Up. Bal, *Travelling Concepts*, str. 52.

19 > Up. Michel Serres, *Le parasite*, Pariz, 1980.

publikacijama iscrpni opisi dela uz koja vezujem ili iz kojih crpm određene misli služe da odrede upravo ove termine. Ali ovaj predašnji intelektualni napor, po svemu sudeći, mog oponenta ne zanima. Uvek sam zastupala ono što ponovo zastupam u vezi s instalacijom finske umetnice: da sâm objekat to čini (uspostavlja termine) – strukturalna pozicija rata u umu pesnikinje najizrazitija je odlika ovog dela. To pitanje objekta je centralno u Josefovom tekstu i, slažem se, ima središnje mesto i u ovoj raspravi. Ako se filozofija u nečemu razlikuje od drugih formi kulturne analize, razlikuje se u svom odnosu prema objektima kulture. U stvari, razlika je izgleda u tome što filozofija – ako mogu retorički da generalizujem i personifikujem tu disciplinu na način na koji Josef to konstantno čini s kulturnom analizom – ne uzima objekat ozbiljno u vlastitim terminima. Ja ču ‘angažovati’ sliku, kadar iz rada finske umetnice, da bih demonstrirala četiri njegova ‘vlastita termina’.

Prvo, izvedeno namenski za veliku izložbu u Parizu, ovo delo je *site-specific* i *time-specific*, odnosi se na ‘sada i ovde’, na Sarkozyjev Pariz 2008. u kome se istorija ili selektivno sentimentalizuje (zločini koje su počinile druge nacije) ili odbacuje (u slučajevima kada je Francuska bila njihov počinilac). Kako je istorija kroz ovo delo čvrsto pozicionirana kao relevantna za sadašnjost – Alžirska rat kao čestica trenutnog transnacionalnog stanja Evrope – situiram kadar ove filmske instalacije upravo tako: istorijski, u sadašnjost; geografski, u Francusku.

Zatim, to je odgovor i na drugi problem koji Josef nakratko pominje (‘zaboravljanje istorije’, str. 54). Treći ‘vlastiti termin objekta’ je činjenica da se poslednja reč daje mladiću koji je izведен pred sud; zbog toga ‘angažujem’ njegovu poslednju reč, uviđajući značaj govornih preokreta u komunikaciji.

Četvrtto, u vizuelnom smislu, budući da je umetnica ovu poslednju reč akcentovala krupnim planom, i ja preuzimam ovu kinematografsku formu za polazište. Mislim da je korektno reći da ove četiri tačke predstavljaju načine na koje delo traži svog gledaoca, da su to njegovi ‘vlastiti termini’.

Počinjem da opisujem kako različite discipline igraju svoju ulogu u ovom prizoru – ili, obrnutom logikom, kako slika ‘angažuje’ različite discipline. Prvi problem angažuje lingvistiku. Engleski titl završne rečenice glasi *you do what you have to do* (uradite ono što morate). Izgovara je mladi Alžirac koji je ubio druga samo zato što je Evropljanin. Rečenica je citat iz jednog slučaja s kraja poslednje knjige Franza Fanona *Les Damnés de la Terre* (*Prezreni na svetu*). Ovde stupa na scenu teorija književnosti, posebno intertekstualnost. Slika je ekstremna krupni plan koji projektovan na ogromnom ekranu instalacije deluje impresivno i moćno. Ova slika-rečenica je poziv da se utvrdi estetička politika, ili politička estetika, u delu Eije-Liise Ahtile.<sup>1</sup>

Kadar – ‘predmet’ diskusije, i fragment predmeta analize ovog dela kao celine – ima izvestan broj karakteristika koje razmatram da bih izložila detaljniji opis onoga što interesuje Josefa, naime, koji su njegovi ‘vlastiti termini’. Snimljeno u kontekstu Alžira, lice mladića bi moglo da deluje ‘arapski’. Kontekst mi je podjednako važan koliko i mom oponentu. U kinematografskom smislu, krupni plan stvara ‘image-affection’, da se poslužimo terminom filozofa Gillesa Deleuzea. *Image-affection* je prizor koji zaustavlja vreme.<sup>2</sup>

U veoma korisnoj knjizi o Deleuzeovoj filozofiji filma, Josefova prethodnica filozofkinja Paola Marrati ukazala je na ključnu funkciju koju ima *image-affection* – koja je najbliža i materijalnosti slike i materijalnosti subjektivnosti. Ona koncizno piše: „Između percepcije koja je u izvesnom smislu uznenirajuća, i akcije pred kojom se još uvek okleva, javlja se emocija“.<sup>3</sup> Zbog toga, prema Deleuzeovom filozofskom pogledu na film, *image-affection* predstavlja sliku u sadašnjosti koja poseduje temporalnu gustinu potrebnu da omogući kontakt ili uspostavi ‘inter-face’ i s drugim ljudima kao što su gledaoci, i s drugim vremenima. U ovome se ogleda istorijska sila

*image-affection*. Njena tipična inkarnacija je krupni kadar. Slika s ‘arapskim efektom’ koja je *image-affection* i zgušnjava vreme: sama ta kombinacija vredi da se na njoj zadržimo.<sup>4</sup>

U skladu s do sada izrečenim, ‘vlastiti termini predmeta’ mogu da navedu na razmišljanje o odnosu između umetnosti i političkog. Prizivanjem političke umetnosti da bi se saznalo nešto o političkom u kulturi, vraćam se i na Josefov ironično pominjanje politike kao ‘semiotičke gerile’ i ‘pop-politike’ (str. 53). Ove aluzije i same mi deluju prilično ‘pop’, tako da zaslužuju malo dublju elaboraciju. Ono što izaziva *image-affection* je stapanje subjekta i objekta, čak i kada su u konfliktu, a da ne poništava heterogenost koja postoji između njih i ne uspostavlja privid harmonije. Afekt prema ovoj concepciji predstavlja medij, a ne poruku.<sup>5</sup>

Afektivna snaga slike je naglašena stilom glume – koji je uočljiv čak i na ovoj reprodukciji. Smatrajte ovo petim među ‘vlastitim terminima’ objekta. Mladi glumac, Allaedin Allaedine, odbacuje sve emocije. Dok u Fanonovom strastvenom anti-kolonijalističkom tekstu intervju predstavlja transkripciju psihiatrijskog pregleda, tako da psihiyatari implicitno interpretira odsustvo (ili odbacivanje) emocija kao izvesni vid poremećenosti – ono što sada zovemo posttraumatiski stresni poremećaj – u vizuelnom radu Ahtile koja se obraća filmu kao kulturnoj sili on ukazuje na izbegavanje patetike. Rad se uzdržava od pokušaja da emocijama izazove naše odobravanje.

Jezik na kome se rečenica izgovara je finski. Originalni jezik je *Martiniquaise* (Martinik je bio pod francuskom kolonijalnom vladavinom) ako uvažavamo nacionalnost citiranog autora, Frantza Fanona. Ali, tu je i francuski, jezik citiranog dela *Les damnés de la terre*; alžirski, takođe, po mestu izgovaranja u priči; i, konačno, ‘američki’, prema prevodu koji upućuje na popularnu mešavinu političkog diskursa, fikcionalnog filma i književnosti, vesterna i detektivskog štiva. To su četiri različita konteksta ili okvira, tako da time iznosim na raspravu Josefovou oservaciju o potrebi da se razmatra kontekst – ne onaj tipa ‘neizbežni Deleuze poziva se na Bergsona koji se poziva na Spinozu’ (str. 57) već oni difuzni, ali ipak veoma uticajni kulturni konteksti diskursa. Od ovih diskursa, sada pravim korak ka interpretaciji. Činim to uz puno uvažavanje i uz podršku ‘vlastitih termina objekta’.

Između engleskog koji tako snažno odjekuje u *you do what you have to do* i Fanonovog francuskog u *maintenant, faites ce que vous voulez* odvara se dubok procep. Sam taj procep je svedočanstvo o načinu na koji je političko uronjeno u jezik. Engleska rečenica apeluje na osećanje dužnosti prema naciji; francuska na slobodnu volju, individualni izbor (‘libre arbitre’). Istovremeno – i ovo je važno – kada se uzmu u obzir izgovor i kontekst, rečenica može da izražava i ravnodušnost, na primer, kada uz nju ide sleganje ramenima: radite šta vam je draga. Tako se javlja tenzija između elemenata u trouglu koji čine nacionalni interes, individualizam i ravnodušnost. Glumčeva igra i krupni kadar umetnice udružuju se u zaveri koja taj trougao ostavlja nerazrešenim, a nas u neizvesnosti.

Dozvolite mi da ovo preformulišem u pokušaju da spojam ono što sam upravo razdvojila. Moja interpretacija termina u kojima je objekat formulisao ovu rečenicu je sledeća: ravnodušnost je tu kada se individualizam formira između slobodnog izbora i konformizma, kada beži od odgovornosti u osećanje dužnosti. U ovome leže sami koren ravnodušnosti savremenog Zapada.

U isto vreme, onako kako je u svom radu upotrebila Ahtila, rečenica, u toj meri konotirana, izražava protest protiv ovakve ideološke triangulacije. Protest izvire iz upotrebe gramatičkog vremena i situacije svojstvene određenom vremenskom trenutku. Lingvistički, imperativ određuje raspoloženje u rečenici, i stoga je njen vreme i mesto neizbežno sadašnjost. Ona govori o odgovornosti svakoga od nas, danas i ovde, bilo da je ta odgovornost nadahnuta verom u dužnost ili slobodnom voljom.

Postoji još jedna dimenzija ove temporalnosti. Pre samog čina ubistva koji su počinila dva momka, vidimo tri islednika u radnoj sobi Pesnikinje. Jedan od njih kaže:

1 > Ovde na specifičan način koristim termin ‘politika’ i ‘političko’. Pod ‘političkim’ podrazumevam načine na koje društva u svom načinu organizacije društvenih odnosa žive s ‘politikom’ koja institucionalizuje takve odnose, trpe njene uticaje ili je ignorisu. Ta dva pojma mogu biti međusobno suprotstavljena, kao što je slučaj s odnosom Eije-Liise Ahtile prema Sarkozyjevoj Francuskoj. Za sličnu distinkciju konsultovati Chantal Mouffe, (2005) *On the Political*, New York: Routledge: 8-34.

2 > Najkonciznija formulacija tri tipa ‘pokretnih slika’ nalazi se u Gilles Deleuze (1986) *Cinema I: Movement Image*, prev. Hugh Tomlinson i Barbara Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press: 66-70.

3 > Paola Marrati, Gilles Deleuze (2003) *Cinéma et philosophie*, Paris: PUF: 48.

4 > Marrati 2003: 46. O *image-affection* videti i Patricia Pisters (2003) *The Matrix of Visual Culture: Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford, CA: Stanford University Press: 66-71. O temporalnosti pokretnе slike, videti D.N. Rodowick (1997) *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham, NC: Duke University Press.

5 > Heterogenost sugerise Jean-François Lyotard kao uslov za mogućnost političke umetnosti, od knjige *Discours, figure* (Paris: Klincksieck 1971), pa nadalje. Za ideju da afekt može da funkcioniše kao medij, videti Mark B.N. Hansen (2003) ‘Affect as Medium, or the digital-facial-image’. *Journal of Visual Culture* 2, (2): 205-28.

Svaki čin deluje beznačajno kada se posmatra iz daljine.

Dok svaka misao transcendira granice vremena i prostora.

Više se govori o činu, i značaju ubijanja, pre ubistva nego nakon njega. Ovo sugerije da u prelasku s misli, koja transcendira vreme i prostor, na sam čin koji se odvija u vremenu i prostoru, postoji hipotetički kontinuitet – otelovljen u krupnom kadru. Time je implicitan pogled na temu koju ovo umetničko delo sugerije. U ovom smislu, ono nije samo kinematografski i politički, već i filozofski relevantno. Ovo je moj zaobilazni odgovor na Josefove insinuacije – nikada konceptualno razjašnjene – o ‘pragmatici’ – konceptu koji se poziva i na filozofsku tradiciju i, kao reč, na ono za šta me on optužuje: angažman prakse. Kada smo imali ovu raspravu u okviru ASCA radionice (Amsterdam School for Cultural Analysis) on je negodovao jer sam mu odgovorila uz pomoć objekta, ili bolje rečeno, kulturnom analizom objekta. Razlika između filozofije – barem, njegove vrste filozofije – i kulturne analize – kako je ja vidim – ne može biti jasnija i očiglednija. Dozvolite mi jedan kratak rezime.

Do sada, u susretu s pomenutom slikom-rečenicom, odgovorila sam na sledeće Josefove primedbe:

1) Razjasnila sam šta su ‘vlastiti termini’ predmeta analize, a ako su nekome od mojih čitalaca promakle ove karakteristike, mislim da sa izvesnošću mogu da kažem da su oni:

- retrospektivnost onoga što nazivam ‘naopakom’ praksom istorije; ova stavka odnosi se na disciplinu istorije;
- funkcija krupnog plana, pitanje koje se obraća studijama kinematografije;
- kulturna rezonantnost i relevantnost jezika koji je u upotrebi, otuda i neka vrsta književne analize;
- politička relevantnost ove integracije vizuelnih i literarnih elemenata; i
- filozofija subjektivnosti koju delo sugerije da bi se taj politički uticaj učinio mogućim.

Ovi termini već demonstriraju potrebu za interdisciplinarnošću.

- 2) Ovim sam demonstrirala nešto što ide dalje od lako dostupnih istorijskih referenci, da bih omogućila samom ‘objektu’ da odgovori na Jozefove bojazni za istoriju.
- 3) Založila sam se za politiku umetnosti koja je mnogo kompleksnija od bilo čega što bi Josef mogao da podrazumeva pod omalovažavajućim terminom ‘pop-politika’.

Imajući sve ovo na umu, okrećem se onome što smatram najrelevantnijim među preostalim Josefovim primedbama. U pokušaju da strukturišem niz razbacanih opaski, imam u vidu sledeće:

- 1) status filozofije u odnosu na teoriju;
- 2) mesto teorije u kulturnoj analizi;
- 3) status interpretacije i mesto ‘istine’ ili ‘prava’ – drugim rečima, standarde i kriterijume interpretacije;
- 4) prirodu interdisciplinarnosti i potrebu za njom.

Ne samo da razumem veći deo frustracija svog kolege, već mislim da je on sasvim u pravu kada ukaže na drugačije mesto filozofije u kulturnoj analizi u poređenju s mestom filozofije unutar filozofije kao discipline. Problem, međutim, nije u onome na šta aludira kvalifikacija ‘aljkavo mišljenje’ koje on prepoznaće u praksi kulturne analize, već u promjenjenom statusu filozofije u praksi teorije u poslednjih nekoliko decenija. Umesto da smatraju filozofiju za ‘diskurs gospodara’ koji se sastoji iz korpusa kanonskih tekstova, analitičari kulture imaju mnogo fleksibilniji, nomadski odnos prema njoj. Filozofski tekstovi su deo tog velikog i, u principu, neomeđenog korpusa tekstova koje nazivamo ‘teorijom’. To ne znači da smatramo da filozofi greše u onome što rade. Naprotiv, to znači da filozofiju shvatamo ozbiljno, ali je izvlačimo van njenih disciplinarnih granica.

Ovde se vraćam na Josefovnu prvu primedu da su ‘šta je...?’ pitanja ‘sumnjiva’ ili se optužuju kao metafizička. Reći da je teorija praksa predstavlja najkraći odgovor na to. Praksa nije, međutim, isto što i pragmatizam. Ovo je paradoksalan odgovor: on odgovara na ‘šta je...?’ pitanje, a istovremeno tvrdi da to što ono definiše nije stvar već nešto što mi činimo. Ne mislim da ima ičeg pogrešnog ili kontradiktornog u takvom odgovoru (Früchtli na str. 53). Raditi nešto nije isto što i ‘samo raditi’ to nešto (contra Josefovom plitkoumnom Nike poređenju koje, prijnjem, stvarno ne razumem osim kao imitaciju diskursa reklama). Jonathan Culler je pružio

opsežan odgovor na to još pre petnaest godina. Smatram Cullera veoma korisnim piscem jer je savršeno ovlađao veštinom kombinovanja krajnje jasnoće s teorijskom sofisticiranošću. On razjašnjava, ali ne simplificuje. U jednom kratkom tekstu Culler je napisao:

Zvao sam teoriju ‘nadimkom’ za neomeđeni korpus dela koja su uspevala da dovode u pitanje i preusmeravaju mišljenje u druge domene od onih kojima ono naizgled pripada, jer njihova analiza jezika, uma, istorije ili kulture sugerije nova i ubedljiva promišljanja označavanja, čini začudno bliskim i, eventualno, podstiče čitaoce da na nove načine koncipiraju vlastito mišljenje i institucije kojima se ono obraća<sup>6</sup>.

Culler nastavlja raspravu tvrdnjom da teorija, jer je neomeđena, i stoga nije ograničena na kanon koji prikriva ‘beskonačnost’ same teorije, može da deluje odbojno, ali to je upravo ona vrsta odbojnosti koja nas čini otvorenijim. Naime, kao što on kaže na kraju svog kratkog teksta,

Odbojnost koju osećamo kada smo suočeni s diskursima koje ne poznajemo ili ne razumemo neodvojiva je od mogućnosti drugačijeg razumevanja. (17)

Prepostavljam da Josefova frustracija u značajnoj meri potiče od osećaja ‘raskotvljenosti’, gubitka sidra koji nameće ovakva situacija. U praksi teorije koja je bila toliko dugo aktuelna – suviše dugo da bi se odbacivala kao moda, a i to odbacivanje samo po sebi deluje prilično anahrono – filozofija više nije ‘gospodarski diskurs’, već samo jedan od učesnika u diskusiji. Niti je ona objekt kulture, da se pozovemo na Josefovku knjigu u pripremi, „filozofija veoma pamećno prerušena u literaturu“ (287) (ili u film, sliku ili muzičko delo). Odnos uopšte nije tako ‘filozofocentričan’.

Autoritet koji je filozofija nekada posedovala više ne стоји u akademskom kontekstu u kome relevantni tekstovi mogu da dođu s bilo koje strane. Drugim rečima, ona nije što je nekad bila i što je možda još uvek, ali samo unutar bezbednih granica sopstvenog disciplinarnog statusa: gospodarica pravila argumentacije i koncepata koje treba koristiti. To što ova promena izaziva u filozofiji nešto poput krize srednjeg doba može da se razume, ali kao i sve krize srednjeg doba, ona se mora (i hoće) prevazići. Slično tome, ‘teorija’ više nije metodologija u smislu strogih pravila analitičkog ponašanja, jer se ni sami kulturni artefakti više ne smatraju pasivnim, mrtvim stvarima na koje se koncepti apliciraju prema unapred utvrđenim pravilima. Ako se krupni plan koji sam vam pokazala može smatrati jednim od takvih kulturnih artefakata koje kulturna analiza mora da ‘angažuje’, on očigledno nije mrtav, i ne može se pasivizirati.

Teorija više nije isto što i metodologija, jer bilo koji tekst može da uđe u dialog ili se suoči s objektom koji nastojimo da razumemo, u susretu u kome dolazi do izražaja upravo specifičnost objekta. Rezultat je jedan heterogeni korpus, u kome istorijske genealogije u duhu neupitnih, predviđljivih i pojednostavljajućih konstatacija tipa „u slučaju Deleuzea i Guattarija to je kontekst Spinoze i Nietzschea“ (str. 57), ne predstavljaju više automatski jedine relevantne reference. Na ‘disciplinovanog’ filozofa ovo zaišta može da deluje zbunjujuće. Ali, kao što razjašnjava Culler, ova konfuzija pomaže nam da se otvorimo prema autentičnim inovacijama.

To me dovodi do druge stavke na mojoj listi, mesta teorije u kulturnoj analizi. Za razliku od izvesne filozofije – one koja odbacuje sve što je francusko kao ‘dežurne krvce’ i samim tim nešto što ‘u stvari’ i ne pripada filozofiji – teorija u kulturnoj analizi nije, barem ne po definiciji, ‘parohijska’ niti ‘parazitska’ praksa, već praksa koja se odupire upravo parohijalizaciji koju takve diskvalifikacije odaju. Nasuprot tome, teorija ‘angažuje’ objekte – i, da, čini to u ‘vlastitim terminima’ objekata – kao što ‘angažuje’ i druge diskurse.

Optužbe za parohijalizam i parazitizam potiču, prepostavljam, od frustracije koju mogu da pojasnim uz pomoć koncepata koje Josef odbacuje jer su u ‘opasnosti da postanu samo etikete’. Najpre, u vidu ilustracije onoga što imam da kažem o Josefovom načinu rezonovanja, skrećem pažnju da je frazu ‘samo etikete’ on parazitski preuzeo iz mog upozorenja u *Putujućim konceptima*. On navodi nekoliko koncepata, sasvim simptomatično odabranih, naime, ‘nesvesno’, ‘kulturnu memoriju’ i ‘traumu’. Ono što je zajedničko ovim konceptima je to da ne dolaze iz tradicio-

6 > Culler u Mieke Bal i Inge E. Boer (pr.) (1994) *The Point of Theory : Practices of Cultural Analysis*. Amsterdam/New York : Amsterdam University Press/Continuum (13). Culler citira sopstveni članak ‘Literary Theory’ 201-235 u Joseph Gibaldi (pr.) *Introduction to Scholarship in Modern Languages and Literatures*. New York : The Modern Language Association (203).

nalne filozofije. Prvi dolazi iz psihanalize, drugi iz kulturne istorije u susretu s psihologijom, a treći iz psihanalize i antropologije, ali i istorije i medicine. Pošto dolaze iz drugih disciplina, a ne iz filozofije, Josef tvrdi da oni ne mogu biti pravi koncepti, jer filozofija navodno 'ima tapiju' nad konceptima. U ovom slučaju filozof se očigledno oseća suvišnim, što je samo po sebi frustrirajuće. Ali ova redundantnost nije inherentna filozofiji, kao što to nije ni vlasništvo nad konceptima. Ona je samo specijalizacija, jedna od mogućih, od koje druge discipline zahvalno pozajmljuju koncepte, a ponekad joj uzvraćaju i sopstvenim doprinosom. Zbog svoje tradicije i istorije filozofija deluje nesposobna da pruži značajniji doprinos debatama o ovim važnim konceptima – važnim, jer oni ukazuju na ono što leži u samom srcu kulture.

Dopustite mi da budem malo konkretnija povodom jedne od ovih 'samo etiketa'. Sećam se kada je filozofkinja Susan Brison, pošto se oporavila od užasnog napada i pokušaja ubistva koji ju je ostavio na ivici groba, napisala hrabru knjigu o filozofskoj relevantnosti traume za naše razumevanje subjektivnosti – jednom od onih koncepata o kojima filozofija ima mnogo toga da kaže, ali na koji ne bi smela da polaže ekskluzivno pravo. Njen univerzitetski departman, uronjen u usku analitičku tradiciju, izglasao je da joj se oduzme mandat jer njen knjiga nije bila 'stvarno' filozofska. Njen knjiga, za razliku od većine publikacija njenih kolega, bila je uspešna i prevedena je na mnoge jezike. Što je još važnije, argumentovala je filozofsku relevantnost odabrane teme. Univerzitet je onda pametno poništilo rezultate glasanja njenog departmana.

Profesorka Brison dala je svoj doprinos u vezi s jednim od onih koncepata koje Josef vidi kao obične etikete, naime s konceptom traume, zatim konceptima subjektivnosti i iskustva i, što je možda najrelevantnije za našu raspravu, ukazala je da filozofija stvarno može da participira u kulturnoj analizi i daje joj relevantne doprinose. Za razliku od većine filozofa, uspela je da pokaže 'poentu' filozofije – njenu relevantnost izvan sopstvenih granica.

Ali šta, možete se zapitati, mi uopšte smatramo relevantnim? Samorazumevanje žrtve ekstremnog nasilja može da deluje kao skoro hiperboličan slučaj relevantnosti. Ovo pitanje me dovodi do treće Josefove kritike kojom moram da se pozabavim. Ona se odnosi na kriterijume, standarde prema kojima prosudujemo ono što radimo, i činjenicu da kulturna analiza ne sledi Josefova pravila. Moram da kažem da u njegovom tekstu ne nalazim nikakvu indikaciju o tome kakva bi to pravila trebala da budu, a zelela bih da čujem nešto više o tome – najbolje nešto konkretno i pozitivno, umesto litanije o negativnostima. Međutim, to što kulturna analiza ne sledi njegova (implicitna) pravila ne znači da ona ne poznaje nikakve standarde. Prvo pravilo je da, kao što joj i ime govori, kulturna analiza uvek 'angažuje' objekte – čak i kada su 'objekti' veoma poznati tekstovi koje su pisali drugi filozofi, ili oni teško-dokučivi kao što su društveni rituali, ili oni tako zbujujući kao što su intertekstualni citati. Zbog svega toga interpretacija nužno predstavlja jednu od njenih aktivnosti. A kako se interpretacije bilo kojeg objekta međusobno nadmeću, kriterijumi su neizbežni: kriterijumi adekvatnosti, relevantnosti, učinkovitosti i, naravno, ali ne i jedino, kriterijum tačnog i pogrešnog.

Josef u svojoj diskusiji o kriterijumima suprotstavlja sudove o 'tačnom nasuprot pogrešnom' onima koji su relativnije prirode: recimo, ono što bi bila 'tačna' interpretacija onome što bi bila 'najbolja' interpretacija. Moj pogled na ovaj problem najbolje se može objasniti kao otpor binarnom mišljenju. Stoga je upravo Josefova ili/ili postavka ovog problema ono čemu se protivim. Pre bih rekla da su ta dva niza kriterijuma nerazdvojno povezana, u smislu da dokazivo pogrešna interpretacija teško može biti 'najbolja'. I obrnuto, najbolja interpretacija prema kriterijumu adekvatnosti, relevantnosti i učinkovitosti još uvek može biti tačna u Josefovim terminima. Međutim – i ovde se naši putevi razilaze – irelevantnost šteti njenoj vrednosti. Ne marim za kriterijum korektnosti, ali nalazim da je neki oblik adekvatnosti u odnosu na objekat uvek od značaja – kao što sam to i ranije tvrdila u smislu uvažavanja 'vlastitih termina objekta' – i bliži bilo kojoj koncepciji istine nego korektnost koju propisuju pravila metodologije. Čak i kada bi Josef, ponavljam, dao bilo kakvu naznaku u pogledu toga šta bi takva pravila mogla da nalažu.

Počela sam sažeto 'angažujući' objekat kojem se divim i koji volim zbog višestrukosti načina na koji i sâm 'angažuje' kulturna, društvena i politička pitanja koja leže u srcu savremene transnacionalne evropske kulture. Sam objekat određuje književnost, psihijatriju, politiku, istoriju, kinematografiju i višejezičnost kao relevantne referentne okvire, i kao medijatore ovog

angažmana. Drugim rečima, on očigledno odbija da bude zatočenik pristupa ograničenog na jednu disciplinu. Kada sam ovo izrekla tokom diskusije Josef je jedino mogao da bude sarkastičan, ali ovde ponavljam da se radi o specifičnim angažmanima u vezi sa specifičnim problemima specifičnih disciplina. Svaki od njih odgovara bilo kojoj disciplini u okviru koje situira svoje iskaze.

Da bismo razumeli ovaj objekat, da bismo ga angažovali u sopstvenim terminima, moramo prelaziti granice i metodološke okvire bilo koje discipline za koju smo obučeni. Isto važi za traumu, ili kulturnu memoriju, ili bilo koji problem koji je u centru, a ne na marginama, i istrajava, a ne predstavlja modu, u kulturi u kojoj i s kojom živimo. Ta kultura nije 'pačvork' disciplinarnih tradicija. I obrnuto, te tradicije, uključujući i tradiciju filozofije, žive u skladu s kulturom unutar koje relevantnost njihovih problema može biti prepoznata kao uzajamna relevantnost.

Ovo interdisciplinarnost čini nužnom, vitalno značajnom i nezamenljivom za kulturnu analizu. To znači da kulturna analiza nije grana filozofije već, ako je nužno bilo kakvo teritorijalno mapiranje (lično ne marim za to) filozofija bi mogla biti grana kulturne analize. Josef započinje svoju raspravu ovim problemom interdisciplinarnosti, koji odbacuje bez oklevanja. Ali šta je interdisciplinarnost, i kako se ona razlikuje od svih onih srodnih pojmove koje on smatra sinonimima – od multi-, anti-, ili transdisciplinarnosti? Dugački odgovor na to pitanje čeka one koji će se potruditi da pročitaju *Putujuće koncepte u humanistici* u celini, ili bilo koju od mojih knjiga napisanih, recimo, posle 1985. Očigledno je da Josef nije među njima. U poglavju o 'Intenciji', pred kraj knjige, eksplicitno razjašnjavam zašto interdisciplinarnost ne može biti anti-disciplinarna. Da je ovo pročitao, prepostavljam da bi u značajnoj meri bio razuveren.<sup>7</sup>

Daleko od toga da predstavlja utočište (str. 53, 54) interdisciplinarnost podrazumeva naporan rad i veliku ranjivost. Kao u slučaju angažovanja objekata: ona angažuje druge discipline, u njihovim vlastitim terminima, ali čini to na selektivan način. Ova selektivna priroda angažmana ne može se izbeći. Ne samo da je nemoguće steći diplomu u svakoj disciplini koja nam je potrebna da bi angažovali objekte kulture po sopstvenom izboru, već i izbor – u kome, rekao je Goethe, treba prepoznati majstorstvo – već predstavlja ključni korak u analizi. Na primer, filmski kadar o kome sam raspravljala primorao me je, sasvim konkretno, da konsultujem analitičku filozofiju, jer on sadrži imperativnu formu glagola. On takođe nameće razmatranje istorijskog vremena, pošto taj glagolski oblik može da funkcioniše samo u prezentu; on je, kako bi lin-gvisti rekli, deiktičan. Tako, već samo taj jedan glagol nalaže susret s idejama koje potiču iz tri različite discipline. Teško da vredi studirati i steći diplomu iz sve tri discipline. Josef smatra da je selektivnost bilo parohijalna – ako završava u društvu francuskih i drugih 'pogrešnih' filozofa – bilo parazitska – ako je društvo koje odaberemo 'pravo', ali celokupnom genealogijom, u stvari, disciplinom nismo prethodno suvereno ovlađali. Ja bih odbacila svaku praksu koja je parohijalna – ali se bojim da upravo takva parohijalnost izbjiga iz svake pore Josefovog teksta. Nasuprot tome, smaram takvu selektivnost, ako se u praksi udruži s pronicljivošću, najvećim majstorstvom kojim analitičar kulture uopšte može da ovlađa.

Da, kulturna analiza angažuje filozofiju selektivno i postavlja pitanja o relevantnosti, adekvatnosti i učinkovitosti odabranih ideja uz proklamovani cilj angažovanja objekta kulture u njegovim vlastitim terminima. Sva intelektualna praksa je selektivna, ukoliko čovek ne namerava da napiše kompletну enciklopediju ideja. Bez selektivnosti nikakav oblik mišljenja nije moguć. Bez relevantnosti, nikakav oblik mišljenja ne može biti upotrebljiv za kulturu. Relevantnost se tiče konteksta, adekvatnosti objekta, a učinkovitost publike. I, ne, ovo nije kontradiktorno, niti parohijalno, a ni parazitski. Niti analiza koja iz toga proizilazi 'posrće'. Uzgred, sve ove reči bi mogle da se 'raspakuju'. Standard relevantnosti može da vodi angažovanju filozofskih tekstova i ideja koje ponekoga uznemiravaju, jer ti tekstovi više nisu gospodari mišljenja. Ali, upravo iz ovog razloga, takav selektivni angažman od strane ne-filozofa dokazuje da filozofija kao disciplina ostaje nužnost i da kulturna analiza ne može biti anti-disciplinarna. Kao što sam eksplicitno napisala u *Putujućim konceptima*, odbacivanje znanja stečenog unutar disciplina je nepomišljeni stav u duhu 'anything goes' kome moja knjiga suprotstavlja nešto sasvim drugo.

7 > Još 1988. objavila sam knjigu u potpunosti posvećenu pitanju discipline/interdisciplinarnosti. Videti *Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death*. prev. Matthew Gumpert. Bloomington: Indiana University Press 1988; 2. izdanje 1992. To nije velika knjiga, a u njoj se argumentacija izlaže korak po korak.

Forma i sadržaj su jedno. Ne bih bila nastavnik kakav sam oduvek bila ako ne bih rekla nekoliko završnih reči o uslovima pisanja u interdisciplinarnom kontekstu, ne bi li naše rasprave bile produktivne. Prvo, tu je ona vrsta otvorenosti koju Culler vidi kao plod teorije bez granica, a koja izaziva odbojnost kod anksioznih. Takva otvorenost izbegava forme manipulativnog i lošeg pisanja, kao i loše rezonovanje.

Josefov tekst je udžbenički primer toga kako ne treba pisati u ovom kontekstu, i sada moram da ukažem na nekoliko simptoma onoga što vidim kao neku vrstu nepotrebne, a preterane osetljivosti filozofije na kritiku.

- 1) Josef vrši selekciju i citira – parazitski – nepovezane fraze iz moje knjige. Moj odgovor bio bi dvostruko duži ako bih ja obavila posao koji je on trebalo da uradi – da kontekstualizuje, istorizuje, i drugačije pozicionira nedovoljno jasne, često indirektne citate. Mogu vam samo preporučiti da pročitate upravo poglavje iz *Putujućih koncepta* koje ga je toliko očigledno uvredilo da nije mogao da nastavi da ga čita. Rezultat takvog čitanja je nekonzistentan napad – neka vrsta ‘anything goes’ argumentacije. Samo kao jedan primer, ona obuhvata i čestu upotrebu fraze ‘naravno’. ‘Naravno’ i sinonimni izrazi stvaraju lažnu sliku konsenzusa, grupnu formaciju koju podrazumeva i upotreba zamenice ‘mi’. U ovakvom korišćenju tog izraza nema ničeg filozofskog.
- 2) Drugi simptom je da on manipuliše posredstvom uzgrednih negacija, tipa ‘neću ukazivati na performativnu kontradikciju u tome’ (str. 53) ili ‘ostavimo to po strani’. Mogla bih da priložim jedan filozofski argument protiv ovakve prakse. U duhu analitičke filozofije jezika za koju Josef pogrešno tvrdi da je izostavljena iz mojih tekstova, govor je čin: ili nešto kažeš, ili ne kažeš, ali ako kažeš, pa onda kažeš da to nećeš reći, to predstavlja čin – i to manipulativan. To nije argumentacija, jer se na to ne može odgovoriti.
- 3) Treće, konstantna mešavina citata iz moje knjige i generalizacije o kulturnoj analizi – koju on spaja sa studijama kulture, Birmingemskom školom i *Geisteswissenschaften* humanističkim naukama da bi stvorio sliku prilično vremešnog neprijatelja – predstavljaju kukavički potez. To je opravdanje za uvrede i omalovažavanja koja bi inače bila neprihvatljiva. Primer ovoga je – samo što je ‘ostavio po strani’ pošto je pomenuo, ‘seksualnu emancipaciju’ kao analogiju maglovoj ‘takvoj tezi’ – otvoreno paranoidna fraza (‘crna’) zastava anarhizma istaknuta na krovove humanističkih disciplina’ (str. 54), gde ‘crno’ sugerira fašizam; a odmah zatim, ‘to što se ovde dešava (pitam se: gde tačno?) je odbacivanje mišljenja u korist arbitarnosti prakse’. Ne znam čime sam ga navela na ovakvo odbacivanje bilo kakvog akademskog protokola ili pravila lepog ponašanja.
- 4) Seksualne insinuacije u Josefovom tekstu pripadaju drugoj kategoriji simptomatičnih grešaka u pisanju. U tekstu od jedva devet strana, ima ih tri. Upravo sam pomenula ‘seksualnu emancipaciju’ u ironičnim znacima navoda koji sugerira da je to bilo nešto loše, i da ja odnekud s tim imam neke konkretne veze. Pominje se i ‘beskonačna kopulacija’. Ista stvar. Ali gori je, jer je istovremeno homofobičan i kontradiktoran, navodni Deleuzeov citat, potpuno irelevantna rečenica „uzimam autora od pozadi i pravim s njim dete koje bi moglo biti njegovo, ali bi svejedno bilo nakazno“, urešena sa ‘zamišljaj’ koje imputira isto analitičaru kulture (str. 56). Jedino što mogu da kažem je da ako ste ikada toliko rastrojeni da mogu da vas privuku ovakvi primeri lošeg ukusa, uzdržite se, jer svojoj argumentaciji u suprotnom nanosite ne-popravljivu štetu. Taj citat, kao što sam ustanovala, zaista potiče od Deleuzea, ali iz pasusa u kome se taj filozof ironično i autorefleksivno osvrće na vreme kada je bio mlada i energična osoba. Izvlačenje ironije, naročito samoironije, van konteksta jedna je od najgorih grešaka u kodeksima akademskog pisanja. To ukazuje na loše namere i nepoverenje – prema Delezeu, prema meni, i što je još gore, prema kulturnoj analizi, kao da bi išta od navedenog moglo da se posmatra zajedno.

Objašnjenje za tako loše pisanje očigledno je kada razmotrimo sledeći navod:

Glavno pitanje, oštrim rečima same Mieke je: „kako... sprečiti da analiza ne posrne u čistu pristrasnost ili bude shvaćena kao posrtaj?“ Ja primećujem da kulturna analiza često posrće. Možda je to moja greška? Možda sledim pogrešne intelektualne standarde? Možda sam ja jedan od onih tvrdokornih teoretičara koje Mieke napada?

Ovde ima mnogo grešaka. Zašto su moje reči ‘oštare’ nije jasno. Ja postavljam pitanje, ukazujem na rizike kojima će se pozabaviti; otuda ovo predstavlja agresivno i pogrešno čitanje. Ponovljeno retoričko pitanje u Josefovom pasusu ne nudi nikakvu argumentaciju; nju u stvari treba izbeći. Ja ne napadam nikoga, najmanje od svih tradicionalne filozofe, već upozoravam na rizike kojima su izložene studije kulture i zato predlažem da se ta oblast transformiše u kulturnu analizu. Zbog toga, logički i intelektualno, Josef bi trebao da se slaže sa mnom. Međutim, naprotiv – on se oseća lično pogodenim. Ovo ne mogu da razumem. Ako ovaj njegov tekst predstavlja nekakvu indikaciju, on se ne bi identifikovao s kategorijom teoretičara u dijalogu s kojima sam napisala *Putujuće koncepte*. Pa ipak, on se ne bi kvalifikovao čak ni za drugu, suparničku kategoriju, onih koje naziva ‘tvrdokornim teoretičarima’ – a koje ja nazivam ‘teo-teoretičarima’, dogmatskim metodolozima. Između ovih fraza postoji razlika. Ja poštujem i ozbiljno shvatam ‘tvrdokorne teoretičare’ i distanciram se od druge kategorije. Kada teorijski standardi postaju neupitne dogme, ja odlazim. Ne nalazim bilo kakvu indikaciju da je Josef ‘opravdao’ svoju konfrontaciju sa mnom sledeći neki rigorozni obrazac argumentacije koji bi ubedio nekoga da je on takav tvrdokorni teoretičar. Interpretirajući moje reči kao neprijateljske i shvatajući ih lično umesto da uvidi da, ako ne rezultat, ono barem polazište predstavlja nešto što nam je zajedničko, može da postane samo intelektualno hendikepiran.

Ovo ne znači da je polemička rasprava loša stvar, baš naprotiv. Zbog toga sam, na kraju krajeva, i prihvatala da odgovoram na njegov napad. Tokom karijere bila sam često napadana. I uvek sam bila prilično spremna da iz kritike izvučem nekakvu korist. Na primer kada je, po mom dolasku u Amsterdam, knjizi *Reading Rembrandt* ukazana počast temeljnim ocrnjivanjem na dve strane u univerzitetском часопису *Folia* koje je potpisao kolega sodeljena za istoriju umetnosti. Pošto sam odstranila sarkazme i neargumentovano omalovažavanje, jedini zaključak koji sam izvukla iz njegovog teksta bio je da je moj pristup a-istorijski. Podstaknuta ovim napisala sam knjigu *Quoting Caravaggio*, u kojoj sam razvila pristup istoriji koji sam pomenula na početku ovog odgovora. Tako će uvek biti zahvalna ovom kolegi jer me je dočekao otrovnim napadom koji je bio podsticaj za još jednu knjigu. Nikad se nije oglasio povodom tog odgovora u dužini cele knjige. Niti je, po svemu sudeći, Josef poznata ova knjiga i argumentacija o istoriji koju u njoj iznosim. Žao mi je što moram da kažem da mi Josefov tekst nije pružio bilo kakvu korisnu kritiku, osim jedne stvari koju verovatno nije nameravao.

Nalazim da Josef ogromno precenjuje moju knjigu, kao i moj uticaj na kulturnu analizu. Ne mogu sama da govorim u ime kulturne analize, baš kao što ni on ne može da govoriti u ime filozofije. Razlozi za ovo su istorijski, i ovo me uznemirava jer je istorijska odgovornost ono do čega mi je verovatno najviše stalo u kulturnoj analizi. Konцепција teorije od koje polazim u *Putujućim konceptima* je u opštim terminima prisutna već decenijama, kao što demonstrira i Cullerov kratki članak. Mogu da formulišem ovo u terminima istorije, za koju me Josef tako olako optužuje da je zaboravljam. Teorija prema Cullerovoj konцепциji – ne kao metodologija, ne kao majstorstvo, i ne kao ekvivalent filozofiji; teorija kao inter-, ali ne i anti-disciplina – predstavlja globalno rasprostranjen fenomen u poslednjih dvadeset do trideset godina. Moj oponent, tako, samim svojim napadom demonstrira da nije u kontaktu s istorijom – istorija današnjice ga je zaobišla, neprimećena. Možda ovo može da prođe u okrilju filozofije, premda sumnjam u to. Ali, izvesno, unutar kulturne analize takav zaborav istorije nije u praksi.

Umesto da se pretvaram da govorim u ime interdisciplinarnosti kojoj sam, nadam se, nešto doprinela, ali koju ne ‘posedujem’ išta više nego što Josef poseduje filozofiju, jedino mogu iskreno da kažem da je moj rad u oblasti kulturne analize predstavlja uživanje. Osim što me je oslobođao od stega koje imaju intelektualno uskogrudo dejstvo, istorijski kratkog datha, ne prestano me je obogaćivao, zadovoljavao moju radoznalost i približavao objektima kulture koji su, kako se ispostavilo, imali toliko toga da kažu da sam samo nastojala da što detaljnije prenesem to što govore. Možda je to sve što sam ikada pokušavala da radim: da prenosim kulturnu misao.

# Teorija na delu

>>

**Moja privatna biopolitika: Performans na papirnom podu**, 2007/8.  
Ana Vujanović, Saša Asentić / 106

**Acta Est Fabulas (Kraj komedije)**, 2005.  
Balint Szombathy / 114

**Miss Mobile statistika**, 2006.  
Janez Janša / 116

**Cigani i psi**, 2008.  
Zoran Todorović / 118

**Ovim radom održavam svoju poziciju u TkH časopisu**, 2008.  
Marta Popivoda / 120

**Curatorial Workshop**, 2008.  
Goran Gjorgjevski / 122

**Posledice**, 2008.  
Siniša Ilić / 124

**Koreografija za Kapital**, 2007.  
Miško Šuvaković / 126

**Lazy paparazzi**, ciklus printovi, 2005-08.  
Mile Nichevski / 128

**MOJA PRIVATNA BIOPOLITIKA:**  
**Performans na papirnom podu**

pišu/izvode: Ana Vujanović i Saša Asentić

**PROLOG:**

Naš prilog izdanju *Teorije koja Hoda „Pravo na teoriju!“* treba shvatiti kao tekstualnu verziju performansa, pogodnu za papirnati kontekst jednog teorijskog časopisa. Stoga, ovo nije ni tekst o performansi *Moja privatna biopolitika*, niti njegov opis, već samostalni performans, ovog puta papirni. Prethodno, engleska verzija performansa napisana/izvedena je u drugom teorijskom časopisu – britanskom *Performance Researchu*, u broju „O koreografiji“.

Otvirate stranicu časopisa.

Nailazite na podatke:

**MOJA PRIVATNA BIOPOLITIKA**, performans-predavanje

Autor i izvođač: Saša Asentić

Asistentkinja: Olivera Kovačević-Crnjanski

Teorijska podrška i dramaturgija: Ana Vujanović

Dužina: xy stranica

Performans je deo INDIGO DANCE, istraživačko-umetničkog projekta!

Producent: Per.Art, Novi Sad

Performans je nastao u koprodukciji sa Centre national de la danse – Paris, research in residency (Theorem Dance residencies), a pripreman je u okviru treninga praktične dramaturgije THe FaMa u Beogradu i Dubrovniku. Performans je podržan od strane DanceWEB (with the support of the Cultural Programme 2000 of the European Union within the frame of danceWEB Europe).

Zatim otvarate sledeću duplericu.

Ulezite u salu. Radno osvetljenje. Izvođač u pantalonama i majici kratkih rukava je već na sceni. Dimenzije scene su oko 11 x 8 m. Na levoj stranici možete videti kvadratno poređane uglavnom papirne materijale na podu. Među njima, možete prepoznati neke knjige, video kamere, mnoštvo dokumenata, stolicu, jedan neprepoznatljiv objekat nalik na crnu kutiju, a preko dijagonale kvadrata nekoliko keramičkih čupova. Na desnoj stranici je drugi kvadrat; to je „bokserski ring“, obeležen veoma tankim belim koncem, koji je rastegnut nekih 10ak cm od poda. U zadnjem desnom čošku ringa, nalazi se goblen postavljen na postolje, koji prikazuje figuru plesačice. Izvođač je zauzet vezenjem goblena.

Posmatrate ga... pogled se zadržava više na njemu nego na stranicama scenografije. U jednom trenutku se konačno smeštate i smirujete na sedištu.

Večeras će po 18. put izvesti performans „Moja privatna biopolitika“!

Performans je deo „Indigo Dance“ projekta.

Premijera je bila 11. februara prošle godine – ovde, na sceni Hinterbina!

U februaru 2008. je bilo tačno godinu dana od premijernog izvođenja performansa.

Tokom prethodne godine, ovaj rad je predstavljen na različitim festivallima i umetničkim centrima u istočnoj i zapadnoj Evropi. Razmišljajući o prethodnom periodu, shvatio sam da je performans počeo da iscrpljuje svoj polazni koncept kroz redovno cirkulisanje u sistemu savremenog plesa. Stoga, u februaru 2008. je izvedeno specijalno, jubilarno izvođenje performansa „Moja privatna biopolitika“ i poslednje izvođenje njegove originalne i integralne verzije.

Nakon jubilarne izvođenja, performans se menja i

od:

**WORK-IN-PROGRESS**

postaje:

**WORK-IN-REGRESS!**

Postepeno, deo po deo izvedbenih materijala biće isključivan iz performansa i postati dostupan samo kao video dokumentacija.

Do sada, dobio sam pozive da ovaj rad tokom narednih godinu dana predstavim u Barseloni, Frankfurtu, Poznanu, Vilniusu, Salzburgu, Helsinkiju, Parizu i Beogradu.

Postepeno, performans će regresiranjem doći do tačke nestajanja pred očima publike.

Možda će dobiti i nove pozive za izvođenje.

Videt ćemo...

Što više poziva – to manje performansa!

Večeras, za mene je jako važno ne samo da izvedem ovaj performans za vas, nego i da pripremim video snimak koji će poslati producentima, programatorima i direktorima različitih festivala koji predstavljaju projekte savremenog plesa!

Biće mi potrebna vaša pomoc!

*Izvođač otvara svoj laptop:*

Koji festivali dolaze u obzir?

...

U ovom trenutku nema otvorenog poziva za prijavljivanje za bilo koji festival koji bi mi bio zanimljiv... Budući da sam ovaj rad već nekoliko puta predstavljao, shvatio sam da su od prijava mnogo učinkovitije >>>>> preporuke!

Tako sam, nakon izvođenja na festivalu Tanz im August u Berlinu, dobio sledeći email:

Dear Sasa Asentic,

I got your e-mail address from Julia Wocke, Tanzwerkstatt Berlin.

I'm writing from "brut", a new international coproduction-house for performance, dance and theatre in Vienna. Our artistic directors are very interested in your work and would be pleased, if you could send us a video from your performance "My private biopolitics". Is that possible? Just send it to the address below, thank you very much,  
Larissa Bizer

*Izvođač zatvara laptop i stavlja ga u prednji levu čošku ringa.*

U zadnjem levom čošku ringa pravi oltar – koristeći ikonu i dodajući plastičnu pištaljku preko ikone, koja pada tačno na grudi sveca.

Skida odeću i odlaze je u prednji desni čošak. Sada je samo u donjem vešu, a po ramenima, grudima i ledima ima veštačko krvno životinje ili možda balkanskog mačoa.

Po kosi posipa plavi prah, praveći oblik make kape, na koju dodaje crvenu tufnu iznad čela.

Pištaljkom daje znak za početak.

**WHEN I WAS A KID I WANTED TO BECOME AN ARTIST!**

Sledi petominutna simbolička i patetična koreografija u ringu.

Svetlo se menja, postajući naglašeno teatralno. Scena se odvija u tišini. Gledate borbu slabašne i nespretnе životinje sa nevidljivim neprijateljem. Životinja se trudi. Ne uspeva. Pada na pod. Konačno, odlučuje da se uspravi i preživi. Zatim stoji nepomično kao živa statua Slobode.

*Izvođač iznenada prekida scenu i iskoračuje iz ringa.*

*Istovremeno, menja se svetlo i ponovo postaje radno.*

*When I was a kid I wanted to become an artist.*

*I was 7-8 years old. I don't know why I wanted to become an artist.*

*And I was thinking about how to become artist and in which art should I be an artist.*

And I was thinking to paint is very difficult because you need to train.  
Then the music, for me was, I need to learn solfeggio – you know it's very difficult.

Dancing was of course... so I said: no!

And finally I've arrived to the fact that I should become an actor, because actors are doing the same in the movie or in the theatre that like as in the life.

I think it was not much to learn.

Yeah, I was very young!

Izvođač skida sa sebe veštačko krvno životinje ili možda balkanskog mačoa.

Oblaci Adidas sportski šorts i atletsku belu majicu.

So, in the next years I've started to take acting classes with kids until the time I was 16.

I was 16. I was in acting class and I had to go out on stage and to make my scene but I didn't learn the text. Yeah, I was very lazy. You've got it from the beginning. Even when I was at 8 I was already lazy. And then the teacher I think he was, he couldn't stand it anymore and he said: ok – go away, I don't want you in the class anymore and he won't make performance!

I was very, very shocked!

But it was in cultural centre and in this room after the acting class there was a dance class. So, I've decided to stay in the room. He said: go out, I said: no – and I stayed in the room and I stayed in the room for the dance class. So, the dancer came and the teacher came and I took the dance class. Everybody were ok. A new student... I've started to do exercises. Warm up.

Radi vežbe.

Like this. Like this. And it was ok. And after a while you do, at the end of the warm up you do the big split.

Pokušava da napravi veliku špagu.

And ok, now I can not do it anymore.

But the thing I did it!

I've never tried before and at once... it was something like impossible... you know...

and we did the warming up and exercises and I could do it. I was so surprised! I was watching me! I was

watching the position! I was calling everybody saying: "Look I did it!"

I couldn't believe it!

It's fantastic, interesting...

And in fact it was very easy for me to dance.

I didn't have to work!

I was doing this. And I was imitating the dance, I mean the teacher.

And ok! And teacher loved me! Gave me private classes for free.

So, I've become a dancer!

Izvođač stoji uspravno, raširenih ruku, tik ispred pubike kao da im se predstavlja po prvi put.

In the performance "Pichet Klunchun and myself" Jerome Bel gave this answer to the question why did he, Jerome Bel, become a dancer?

Izvođač menja odeću, oblačeći ponovo pantalone i majicu kratkih rukava.

Hoda oko desnog kvadrata.

Ovaj materijal sam pripremao u maju 2006. godine za vrijeme boravka u Centre national de la danse u Parizu, u okviru Theorem dance residence programa. U njihovoj mediateci upoznao sam se sa radovima nekoliko ključnih autora sa francuske i uopšte zapadnoevropske plesne scene.

Između ostalih, upoznao sam se i sa radovima Jeromea Bela, iz čije predstave „Pichet Klunchun and Myself“ i jest ovaj citat. Ovu „citat-scenu“ prvi put sam izveo u Dubrovniku u okviru Treninga praktične dramaturgije, u maju 2006.

Ovo su bili drugi i treći radni period na „Indigo Dance“ projektu, umetničko-istraživačkom plesnom projektu.

Prvi radni period i početak rada na Indigo Dance projektu desio se u novembru 2005. godine u Beogradu, takođe u okviru Treninga praktične dramaturgije.

Seda na stolicu. Tokom daljeg govora, s vremenom na vreme obilazi oko materijala, pokazujući neke od njih publici.

Ovo su moji materijali!

Ovim radnim periodima prethodilo je nekoliko, tačnije tri situacije odnosno razloga za pokretanje rada na novom projektu!

Nakog gledanja nekoliko plesnih predstava domaće produkcije zapitao sam se: da li je moguć drugi način proizvodnje predstava savremenog plesa u Srbiji osim preslikavanja / kopiranja tehnika i koncepata koji su u trendu i koji najčešće ili gotovo isključivo dolaze sa zapada?

To je bila prva situacija!

Druga se desila za vrijeme rada na predstavi „Fragmenti“ u produkciji Foruma za novi ples, SNP-a, 2005. godine. Tokom procesa rada razvijao sam solo, i u završnoj fazi rada na predstavi, kada se odlučuje o tome koji materijali ulaze u predstavu a koji ne – odlučeno je da taj solo ne uđe u predstavu, jer je doživljen kao „parodija baleta“ i rečeno mi je da ne bi bilo dobro to raditi! Trudio sam se da objasnim da se ne radi o parodiji, nego da se taj solo bavi pitanjem edukacije odnosno mogućnostima obrazovanja plesnog tijela van jedinog postojećeg sistema plesnog obrazovanja u Srbiji! Ali nisam uspio, tako da je taj solo evakuisan iz «Fragmentata» i poslužio je kao gorivo za «Indigo Dance». Zanimljivo je da je na kraju evakuisan i iz ovog projekta! Da li taj solo ima sudbinu da stalno izmiče i da je nevidljiv za publiku? ...Ali ono sto je sigurno jest da je taj solo prisutan i sada, u ovom performansu, u tragovima!

Treća se situacija desila vjerovatno zbog toga što sam intenzivno razmišljao o problemima sa kojima sam se suočavao i onda sam jednog jutra imao san! Bilo je to 19. juna 2005. godine u 9:34, kada sam posalo sljedeći email Bojani Cvejić! U njemu sam opisao san koji sam imao.

Sa poda uzima pismo, čitajući ili, pre, prepričavajući ga publici.

U ovom snu, Bojana Cvejić ima novi performans. Performans je nešto između teorijskog izlaganja i cirkuske tačke. U performansu učestvuju Bojana Cvejić i pravi, izdresirani slon. U snu, slon je predstavnik plesne scene u Srbiji, i to onog dijela koji ima baletsko iskustvo i naobrazbu, ali pravi iskorak u nove plesne tendencije. Ono što je zanimljivo u snu bilo je to da je slon kroz naučene / izdresirane (re)akcije na pitanja zauzimao poziciju samokritičnosti i samoinironičnosti i na trenutke izgledao kao da ima svijest o tome što mu se govori, a ne da se radi samo o mehaničkom ponavljanu naučenog tokom dresure.

Izvođač se kreće od čupa do čupa, po diagonalni kvadrata, lepeći na svaki čup kopiju fotografije figure čije su ruke i noge izmešane.

Kako razumeti uticajne autore i produkcije, a ne kopirati ih?

To je centralno pitanje u ovom radu! Uticaji su bitni jer, zaista, kako bi razvoj bio moguć ukoliko bismo bili zatvoreni za spoljne uticaje. Ali, kako ih razumeti? Šta je to što moj rad / moj ples čini da nije kopija? Ili, preciznije, u krajnjem slučaju: šta je to što mi daje mogućnost za istu scenu / prizor kao u npr. „Shirtology“ ili „The show must go on“ ili „Pichet Klunchun and myself“, predstavama Jeromea Bela, a da moj rad ne bude kopija? U ovom radu moj pokušaj je usmeren na korištenje citata kao svjesnog izbora ukazivanja na reference, istoriju, kontekst; citata koji je eksplicitno pokazan i koji nije doslovno preslikana fraza nego prevodenje! ...Da li je prevodenje alternativa kopiranju? Ali prevodenje u kojem se ne traži kopiranje / ekvivalencija sa originalom nego se ide u promišljanje vlastitog / lokalnog konteksta i pronalaženja pojava, termina, rješenja... adekvatnih kontekstu u koji se uvode plesni trendovi, koncepti, uticaji. Dakle, prevodenje u kojem je prevod bitniji od originala!

Kod poslednjeg čupa u nizu, izvođač podiže kopiju fotografije uvis kako bi bila svima dobro vidljiva.

Ovo je kopija fotografije iz čuvene predstave „Selfunfinished“, čiji je autor veoma uticajni koreograf Xavier le Roy.

Kada završi lepljenje, izvođač ponosno pokazuje na red ukrasenih čupova.

Kako zaista razumjeti jednog uticajnog i značajnog autora, a ne učiniti ga ornamentom?

NOTA BENE:

Ali, samo da pojasnim ovu pretpostavku!

Konceptualni ples, koji je najuticajni u našem (savremenom) plesnom kontekstu, nije glavna paradigma evropske plesne scene u ovom trenutku, već je zapravo njena marginalna praksa.

Upravo u tome i jest problem!  
Mi računamo na konceptualni ples kao na jedinu nadu, jedinu šansu za nas, jedinu pukotinu kroz koju se možemo, budući da smo van evropske plesne scene, „probiti“ i pojaviti na njoj!

Kreće se između materijala.

Uticaji najčešće dolaze sa savremene plesne scene Zapada!

Citat iz predstave Jeromea Bela „Pichet Klunchun and myself“ koji sam izveo odmah nakon izlaska iz ringa mog / našeg lokalnog konteksta, izveo sam prvi put u Dubrovniku. Kasnije tokom razgovora, Sergej Goran Pristaš iz Centra za dramsku umjetnost iz Zagreba rekao mi je da je odmah nakon prvih par rečenica pomislio: „Jao Saša, ne! Nemoj ići u autobiografsku srceparajuću priču, to će pokvariti dosadašnji tok koji je bio dobar“!... Naravno, sve dok nije shvatio da se radi o eksplizivnom citatu! Ali što to zapravo znači? Da li to znači da Jerome Bel ima pravo na autobiografsku priču o tome kako je postao plesač? I, u njegovom slučaju, to je nova savremena plesna predstava, a da ja to pravo na savremenost nemam?

Ko ima pravo na savremenost?

Razmišljajući o ovom pitanju – jako važan bio mi je tekst Bojane Kunst „Izvođenje drugog tela“, objavljen u *Teoriji koja Hoda* br. 4, 2002. godine.

U ovom tekstu, Bojana Kunst piše o razlozima stalnog kašnjenja Istoka za „savremenošću“ na koju Zapad gotovo da ima ekskluzivno pravo!

Izvođač stoji između dva kvadrata, na sredini scene, tačno ispred vas.

Da li nama ostaje samo pravo na

EGZOTIČNO (pokazuje ring),

AMATERSKO (pokazuje sebe),

STAROMODNO (pokazuje materijale),

jer pravo na SAVREMENOST nemamo!?

...Pravo na neartikulisano, još uvijek odsutno, zbumjeno, pomalo nespretno, suviše tjelesno, suviše romantično, narativno tijelo, tijelo kao pokušaj, kao zakasnijelu fizičnost koja je uvijek ograničena na specifičan kontekst (politički, tradicionalni, etnički, lokalni, marginalni).

Pravo na ples koji je u kulturološkom, tehnološkom, estetičkom i drugom smislu – zakasnio!

JEDNA DIGRESIJA, ZA „VEROVALI ILI NE“:

Hteo bih vam ispričati još jedan događaj vezan za prezentaciju ovog rada u Dubrovniku!

Naravno, ukoliko se slažete?

U tišini, izvođač čeka odgovor. Ukoliko je odgovor negativan – zatvorite TkH br. 16. Ukoliko je odgovor pozitivan nastavljamo sa performansom na papirnom podu.

Hvala! Nastavljamo!

Na dan prezentacije, jedan od majstora svjetla pitao me je da li mogu za svoju predstavu da koristim raspored svjetala iz prethodnih predstava, tako da on ne bi morao pomicati reflektore.

Bio sam veoma iznenađen. Naravno da sam odreagovao sa: „Nije moguće. Potrebno mi je osvjetljenje za moj performans!“ ...Ali onda sam se zapitao šta bi se desilo sa mojim performansom ukoliko bih ga stavio u situaciju gde bi bio osvijetljen jedino drugim okružujućim performansima?

Tehničarima:

Molim vas, svjetla drugih predstava koje se izvode na ovoj sceni!

Sada ste, zajedno s izvođačem, teleportovani u Novi Sad.

(Izvinjavamo se zbog neugodnosti.)

Performer stoji na samom kraju scene, iza dva kvadrata.

Ovo je Hinterbina!

Scena se, u trajanju od 2 sekunde, puni plavim svjetлом!

Ovo je plesni pod! Ovo je mjesto savremenog plesa u Novom Sadu i jedno od par takvih mesta u Srbiji! Ovo je mjesto Foruma za novi ples!

Ovo je izolir traka!

Scena se, u trajanju od 5 sekundi, puni crvenim svjetлом!

Ovo je baletski pod na kojem postoje tragovi plesa! Ovom izolir trakom pokušat cu izolirati tragove plesa na ovom podu! Svjetla drugih okružujućih performansa pomoći će mi da to uradim!

Svetlo počinje da se menja arbitarno, praveći poente tamo gde nema poenti, i preiščitavajući scenu na neobičan način... možda i uzneniravajući...

Izvođač čuči i pažljivo proučava pod.

Označit će tragove plesa Foruma za novi ples.

Označava ga izolir trakom, kao i ostale na koje nađe.

...Možda je ovo trag predstave „Jezik zidova“ ili „Fragmenti“ ili „Osmeh uma“. Označit će možda i tragove nekih drugih predstava... možda je ovo trag Isidore Stanišić ili Dalije Aćin! Da li su i ovo tragovi plesa koji je „zakasnio“? Označavam ih jer kratko traju! Kod nas ples kratko traje – nema istorijskih tragova, izbrisani su,

nevidljivi!

Blackout!

...Da li sam i ja zakasnio u pokušaju da ih označim? ...

Svetlo se polako vraća.

Međutim, za označavanje tragova plesa i njihovo duže trajanje nisu bitni samo tragovi plesa sami po sebi, nego i druge okružujuće prakse!

Teleportujemo vas nazad u vaš uobičajeni kontekst čitaoca/teljke časopisa TkH.

Svetlo se menja, i ponovo postaje radno. Izvođač hoda između kvadrata.

Razmišljajući o tome što tu mogu da uradim sjetio sam se rada Ane Vujanović i Tanje Marković „Artists have to walk through theory“! I shvatio da se plesna scena na to ne obazire jer smatra da se to na nju i ne odnosi! Da koreografi, plesači ne moraju svoj rad artikulisati terminima teorije! Šta bi se desilo ukoliko bismo zamjenili neke od riječi u ovom statementu-u? I rekli:

„Dancers have to dance through theory.“

ili:

„Dancers have to walk through dance.“

Koji novi angažman bi se tražio od nas? I da li bi taj novi angažman učinio da tragovi plesa postanu vidljiviji? Ili sve ovo što vam govorim večeras nema nikakve veze s tim? Šta ako je sve samo pitanje geopolitike? Onda svi ovi materijali koje sam pripremio nemaju nikakvog smisla!!!

Izvođač uzima papir iz levog kvadrata i čita odluku Uprave za kulturu grada Novog sada. U odluci ga ljubazno obaveštavaju da projekat „Indigo Dance“ neće biti podržan, jer njegov sadržaj – premda interesantan – nije predmet njihovog konkursa (tj. ne spada u domen kulture?).

...To su bili neki od materijala.

Kao što vidite, ima ih još, ali ih neću dalje predstavljati! Jer nemam vremena – ipak večeras moram pripremiti video snimku, a ne mogu vas držati čitavu noć ovdje! ...Šta učiniti sa ovim materijalima? Svaki od njih pojedinačno predstavlja lokalni specifikum za koju ni mi sami radije ne bismo da znamo, a kamoli Brut centar koji od mene očekuje da pokazem savremeni ples, nove tendencije u savremenom plesu!

Pokazujući kažiprstom na crnu plastičnu kutiju:

Zato sam odlučio da uključim ovaj predmet u svoj rad! I da svoj rad / svoj ples očistim od lokalnog specifikuma, jer se jedino to prihvata! Ili čista egzotika ili čist ples, neprekiniti tok pokreta! Tako da se nadam da će mi ovaj predmet učiniti prohodnjim put ka ovom Centru i festivalima!!!

Ta kutija je ustvari sekač papira.

Izvođač uključuje struju i počinje da uništava materijale iz levog kvadrata sekačem.

Zatim koristi papirne konfete da ukrasi svoj put po centralnoj liniji scene (između kvadrata).

Sad sam se oslobođio lokalnog specifikuma! Spreman sam!!!

Ali potrebna su mi još 2 elementa da budem potpuno spreman!

*Oblači gornji deo trenerke.*

Prvi element je ovaj gornji dio trenerke koji odlično ide uz ove second hand hlače i second hand majicu, i daje mi čuveni «Berliner second hand» izgled! Sad sam bez greške prepoznatljiv kao savremeni plesač!

Drugi element su svetla za savremeni (ples)!

*Pale se podna svetla.*

Polako se približavamo trenutku kada ćemo upotpuniti prijavu za festival! Ako ste me pažljivo slušali na početku, kad sam čitao email – mogli se čuti da se od mene traži da pošaljem uz prijavni obrazac i snimak performansa. Uskoro će uslediti deo performansa koji ću snimiti i poslati Brut centru jer će to biti čist ples, neprekinut tok pokreta, sa svim elementima potrebnim za savremeni ples. Ne želim rizikovati sa svim ovim materijalima koji predstavljaju lokalni specifikum koji samo remeti nesmetan tok čistog plesa! Ne želim da moj rad bude shvaćen kao izdaja sveze plesa i pokreta! Biće to, dakle, čist ples stvoren unutar poznatih parametara. Zamolit ću vas za pomoć – da snimimo ovaj dio!

*Iz levog kvadrata uzima kameru i poziva osobu iz publike da snima. Vi ili ako vi ne želite, neki drugi voljni čitalac uzima kameru. Kamera se uključuje.*

**PERFORMANS "MOJA PRIVATNA BIOPOLITIKA" POČINJE:**

Srpsko narodno pozorište – Hinterbina, ponovo  
ples – ples

*When I was a kid I didn't want to become an artist.*

*Izvođač igra i peva „Poslednji tango“ preko cele scene.*

Zatim izvodi seriju plesnih sekvenci, iz svojih i tuđih performansa. Izgledaju vam poznato. Promene su vrlo brze. Sve vrste pokreta i stilova su uključene. Sve to liči na neku plesnu noćnu moru.

Dok slušate neku čudnu muziku (od koje možete samo razaznati reči: Je ne sais pas...), izvođač polako pleše preko staze posute konfetama, od proscenijuma, leđa okrenutim publici. Podiže se gvozdena zavesa. U pozadini vidite veliku scenu Srpskog narodnog pozorišta. Plešući, izvođač napušta Hinterbinu i izlazi na veliku scenu. Spot svetla na njega. On pleše na velikoj sceni! ...U zatečenoj scenografiji... Pred praznim gledalištem.

*Muzika se zaustavlja.*

*Mrak.*

*Performans je završen.*

*Nalazite se ponovo u svom uobičajenom kontekstu.*

#### EPILOG:

*Izvođač stoji na sred stranice, gledajući vas u oči.*

*Ja sam Saša Asentić, rođen u Bosni i Hercegovini, živim i radim u Srbiji.*

*Ovo je bio performans "Moja privatna biopolitika":*

Nakon premijere, najznačajnije pitanje za mene je bilo: zašto me festivali iz zapadne Evrope (kao što je Tanz im August) pozivaju da izvodim performans? Pitao sam se, jer to nisam mogao razumjeti – ovaj rad kritikuje zapadni monopol nad savremenim plesom, a pritom niti je balkansko-egzotičan niti virtuozan, čak uopšte i nije ples!

*Dakle, zašto sam bio pozivan?*

Uzeću primer Tanz im August festivala u Berlinu. Kada me je Andre Theriault, jedan od umjetničkih direktora TiA, pozvao, rekao mi je da pitanja koja pokrećem u performansu nisu značajna samo za moj lokalni kontekst, već i za njihovu scenu. Pretpostavljam da je mislio na berlinsku scenu, zapadnu plesnu scenu. Bilo mi je veoma ambivalentno da prihvatom izvođenje na TiA, jer sam morao da pronađem odgovor na ovo pitanje – u suprotnom, sva pitanja koja pokrećem u ovom radu bila bi obesmišljena i neutralizovana pozivom TiA!

Ana Vujanović i ja smo došli do nekoliko mogućih zaključaka, a najoptimističnija teza, koju smo odlučili i da uključimo u sam performans, je ova:

Možda TiA (ili drugi festivali sa zapada) želi da bude kritičan prema svom kontekstu onako kako smo mi u ovom radu kritični prema svom okruženju. Ako je tako, onda je TiA potreban ovaj rad da bi kritikovao svoj sopstveni kontekst – jer oni to ne mogu uraditi, ne mogu ga kritikovati i biti deo tog konteksta, tj. biti unutar tog sistema.

Možda je zato TiA pozvao ovaj rad prošle godine, kao što će festivali u Barseloni, Frankfurtu, Parizu, Helsikinju i drugim gradovima uraditi ove godine – kao kritiku koja je izvan sistema, i čija je realna a ne samo simbolička spoljašnja pozicija zapravo simptom onoga o čemu govorи, simptom zapadnog monopola nad savremenom plesnom scenom. Možda su ti festivali potpuno svesni da je njihov kritički potencijal slab i zapravo benigni, jer je već prihvaćem i prisvojen od strane sistema kojem pripadaju.

ALI – ako je tako, onda su napravili grešku.

Jer, upravo zahvaljući tim pozivima, ovaj performans postaje takođe deo sistema, prihvaćen od strane sistema i legitimisan sistemom. A ja, izvodeći da, gubim tu izuzet(n)u kritičku poziciju – spoljašnju poziciju koja je materijalni dokaz kritike koju izvodim!

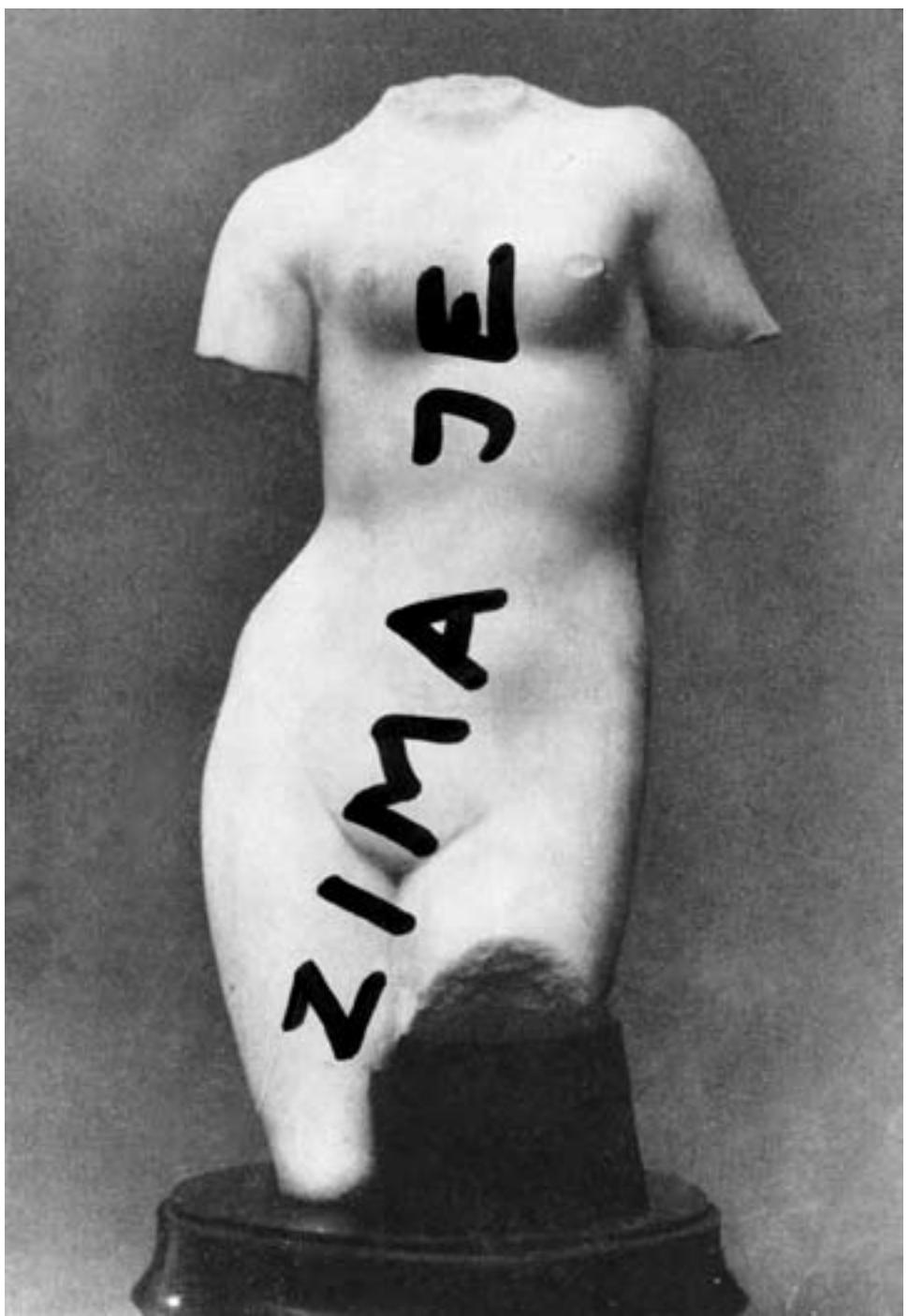
Ako su sve ove prepostavke tačne, onda jedino mogu da se izvinim svima njima što ne mogu da ispunim njihova očekivanja, jer sam svestan da moj kritički performans postaje samo još jedno delo na tim festivalima! To nije moja lična greška, a nije ni njihova lična greška. Tako sistem umetnosti, odnosno plesa funkcioniše. Sada se pitam da li je ovaj rad bio deo sistema čak i pre poziva koji su stigli od TiA, Complicitats, Mousonturma, Centre national de la danse?

Da li ta je greška mnogo starija?

Prema Borisu Groysu: Jedina razlika između zapadne i istočne umjetnosti je u tome što istočna umjetnost uvek dolazi sa istoka!

...

Vreme je da okrenete sledeću stranicu.



**Acta Est Fabulas (Kraj Komedije)**, 2005.  
Balint Szombathy

Mobile	
%..... Who are depressed because they will never earn a lot of money	
PARIS	37
ROME	41
NEW YORK	52
ZAGREB (CROATIA)	62
NOVI SAD (SERBIA)	79
BOSTON	34
LONDON	53
LOS ANGELES	34

Mobile	
%..... Who think that no one in the audience voted for Bush (or)	
PARIS (Chirac)	15
ROME (Berlusconi)	7
NEW YORK	22
ZAGREB (Tudman)	35
NOVI SAD (Milošević)	12
BOSTON	18
SANTA ANA	2
LOS ANGELES	15

Mobile	
%..... Who think that art is in total crisis and that the attack on the WTC in New York City was an ultimate art work	
PARIS	27
ROME	21
NEW YORK	4
ZAGREB (CROATIA)	29
NOVI SAD (SERBIA)	53
BOSTON	7
LONDON	71
LOS ANGELES	22

### Miss Mobile statistika, 2006.

Janez Janša

Interaktivna predstava *Miss Mobile* formira virtuelni kolektiv izvođača, gledalaca i udaljenih sagovornika koji se polako pretvaraju u protagoniste samog događaja. *Miss Mobile* preispituje savremene konstrukcije medijske realnosti utemeljene u strategijama javnog razotkrivanja intimnosti. Emisije i TV programi čiji su eksponenti *Big Brother*, Jerry Springer ili Oprah Winfrey baziraju se na vulgarnom poimanju demokratije kao svakome dostupne šanse za 5 minuta medijske slave. Ovi krajnje manipulativni programi preokreću totalitarnu i panoptičku medijsku situaciju u zabavu koja prikriva dokaze o savremenim razmerama kontrole nad zapadnim društвom. *Miss Mobile* je, s jedne strane, mešavina razgovora, kviza, multimedijijske umetnosti i vizuelne instalacije, a s druge pokušaj da se strukture manipulativne glume u popularnim medijima preokrenu naglavce. U članku *Ceci n'est pas la réalité* Luk van den Dries je napisao:

*U svom interaktivnom performansu Janez Janša je istraživao neke od mogućnosti ovog 'trećeg' gledaoca. On je neposredno fiksirao granice fikcije i realnosti. Od trenutka kada je uzeo mikrofon u ruke, svima je dao na znanje da je sve izmišljeno, da je bilo kakva sličnost s realnim činjenicama sasvim slučajna, a da se reč realnost uopšte i ne može koristiti. Raščistio je sto i načinio svetilište koje mu je dalo ovlašćenje da od ljudi izvlači više nego što su oni sami možda želeli da mu pruže. Na primer: njihove mobilne telefone koji su uklučeni, s nekim od njihovih sagovornika na drugom kraju linije. Odmah je odabralo dve atraktivne asistentkinje iz onog dela publike koji nema telefon. Tako je sebi već osigurao jedan televizijski kliše. Kviz je mogao da počne. Znalački i uz neophodnu dozu ozbiljnosti Janša je započeo talkshow koristeći mobilne telefone gledalaca. Manipulišući s osam aparata započeo je da upoznaje ljude na drugom kraju linije. Uz pomoć mikrofona spremno je ispitivao mobilne uređaje hladnokrvnom rukom hirurga.*

'Kažite nam svoje ime i ostanite na vezi'. Izvođač je konstruisao mrežu razgovora. Osam nepoznatih ljudi zadobilo je prisustvo zahvaljujući mobilnoj telefoniji. Oni su izvučeni iz svoje privatnosti da bi glasom učestvovali u nečemu što je za njih bila potpuno nejasna pozorišna igra. Ozvučenje je omogućilo njihovom identitetu da u odsustvu bude katapultiran u javni prostor. Zatim su se, jedan po jedan, sagovornici predstavili. 'Kako biste sebe opisali? Znate, ono: da li ste dobra ili loša osoba, kakav vam je temperament? Koliko ste visoki? Kada izgledate seksualno? Šta da kažem ovim ljudima, kako da dođu do osmog telefona? Mislite li da je revolucija moguća? Zašto lažete? Ima li majka pravo da udara vlastito dete? Koja je vaša poruka svetu?' Janša postavlja pitanja s prirodnom lakoćom.

Jedno pitanje se uvek ponavlja: 'Koja su vaša politička ubedjenja?'. Koncept 'poslednjeg gledaoca' se, na kraju krajeva, takođe odnosi na politiku: *iza promjenjenog odnosa između gledanja i glume leži promjenjeni pogled na mesto individue u društvu*. U ovom pogledu odgovori koji su stizali iz *Osam Mobilnih Telefona* bili su izuzetno magloviti: nešto između komunizma s ljudskim licem i liberalizma s poštovanjem za svakoga. Intimnost prostora odsutnosti jedna od sagovornica na telefonskoj vezi iskoristila je da stekne novi identitet: ona se predstavila kao Meg Stuart.

Ona druga Meg Stuart (koja je ona prava?) sakrivala se među publikom. Identitet je konstrukcija, izvesno u mreži beskrajnih mogućnosti. 'Laž uvećava mogućnosti' ('Meg Stuart' na telefonskoj liniji). *Ceci n'est pas la vérité*.

*Osam mobilnih telefona na stolu. Osam ljudi čeka u virtuelnom prostoru. Jedan spiker i publika. Uprkos uniseks prirodi mobilnog telefona, protok energije koja iz njega izvire nije besplan. Uočljiva je promena u pristupu kada se na liniji oglasi žena. Izvinite što ste tako dugo čekali' izgovoreno je s nešto više empatije. Intimni prostor bežične veze je poput sobe za zavođenje. Salon za osvajanje je otvoren.*

MISS MOBILE Janeza Janša  
Izvođač: Janez Janša  
Slikar: Janez Janša  
Producija: Maska Producija  
Premijera: Vooruit, Gent, Belgija, 2001.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska



**Cigani i psi**, 2008.  
Zoran Todorović

Rad je snimljen posebno dizajniranom mikro kamerom koju su u formi ogrlice nosila deca prosijaci i gradski psi lutalice. Snimanje je obavljeno tokom leta i jeseni 2007 godine.

Ovim radom  
održavam  
svoju poziciju  
u *TkH* časopisu<sup>1</sup>



**Curatorial Workshop**, 2008.  
Goran Gjorgjevski



**Posledice**, serija crteža, 2008.  
Siniša Ilić

Sadržaj crteža *Posledice* nije eksplicitan, glavni događaj je evakuisan, naš pogled već kasni. Nalazimo tra-gove, ostatke, mrvice koje su ostale posle glavne radnje, ili nam uvek i bile dostupne jedino kao ostaci gozbe, za nas već odabranih slika. *Posledice* ne referišu niti predstavljaju mitologiziranu ili s druge strane nedefinisanu prošlost nasilja i tortura unutar istorije totalitarnih ili demokratskih društava – favorizovanih pro/re/gresivnih epoha. Serija crteža je fokusirana na savremeni trenutak. Scene ispunjavaju veliku i večitu sadašnjost prizora nasilja ili sličnih društvenih obračuna, zaognutih u prepoznatljivu teksturu

slike savremenog doba. Savremnost je moguće prepoznati kroz modele novo-birokratskih procedura, utopistički izbalansiranog egalitarizma između izabranih karaktera/figura/uloga koje vidimo na crtežima i kroz njihove sličnosti i asocijacije sa sveprisutnim umnoženim medijskim slikama. *Posledice* je friz bez početka i kraja, jednostavan, zamrznut i nem. Mesto radnje je *beli svet*, svet rav-nopravnih.



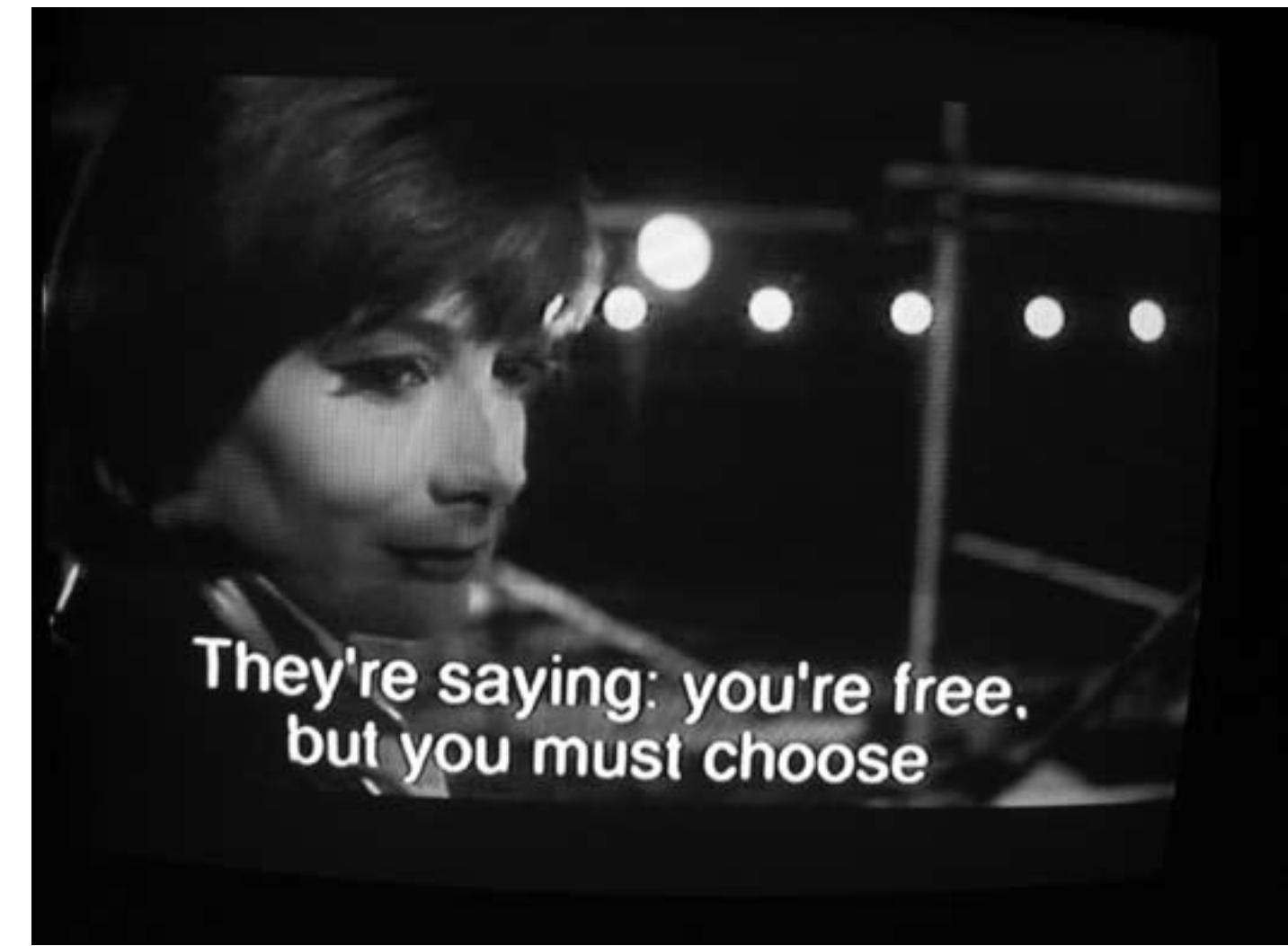
**Koreografija za kapital**, 2007.  
Miško Šuvaković

Izvode se simbolički i imaginarni modeli ili reprezentacije organskog, na neki neodređeni i arbitrarni de-vetnaestovekovni način, koncepta "nacije" kao oslobođenog kolektiviteta u čije ime se reguliše "pojavnost" individuuma. To se – kontradiktorno – dešava u ekonomskim i političkim makro- i mikro-infrastrukturama liberalne organizacije ekonomije (*kapitala*) i politike (*vita active*), tj. oblikovanja nikada sasvim golog života u svakodnevici tranzicijskog postsocijalizma.



**Lazy paparazzi**, ciklus printovi, 2005-2008  
Mile Nichevski

Ciklus/koncept je započet 2005. godine, kao konceptualni produžetak crteža iz ciklusa *Beleške o kiosku za cigarete i novine*. Rad se bavi dekonstrukcijom, odnosno kao što naslov ukazuje – dekonstrukcijom naracije. Fotografije slučajno odabranih scena, direktno fotografisanih sa TV ekrana ponovo se spajaju u nov prikaz sastavljen po dadaističko-nadrealističkim principima. Vojerski princip posmatranja bez mešanja u radu se parodira zamenom uloga: umesto odnosa TV gledaoca (simbola pasivnosti) i TV aparata/programa (aktivnog i dominantnog), imamo odnos u kojem je gledalac aktivan učesnik, koji određuje ne samo šta, već i kako i kada teče radnja. U izvesnom smislu, to je i parodija na interaktivnost.



Ciklus započinje fotografisanjem „poznatih“ TV zvezda u „slobodnim/privatnim situacijama“ direktno sa ekrana, tj. onako kako ih prikazuje žuta štampa. Umetnik je postavljen u ulogu paparaca, ali pervertiranog paparaca, koji sedi u fotelji, dok mu se „spektakl“ dešava u njegovoј dnevnoј sobi. To je mrzovoljni, lenji paparaco... Rad se poziva na mnoštvo citata (Fellini, Lynch, dnevne vesti, TV serije), ali se ipak najbolji rezultati postižu kada se namerno odabранe scene povežu arbitrarno... slično principima stvaranja koje su koristili Breton, Soupault, Margit ili Max Ernst.

# Prevod

>>

**Vanredno stanje vrhunskog sporta**  
Lev Kreft / 132

# Lev Kreft Vanredno stanje vrhunskog sporta

U svojim *Questions & Answers: Missed Tests & Athlete Whereabouts Information* Svetska anti-doping agencija (World Anti-Doping Agency) odgovara na pitanje „Koja pravila Svetski anti-doping kodeks trenutno primenjuje u vezi s informacijama o kretanju sportista?“:

Član 14.3. Kodeksa navodi da „Sportisti koje je njihova Međunarodna Federacija (za međunarodne takmičare) ili Nacionalna anti-doping organizacija (za nacionalne takmičare) odredila za **out-of-competition**<sup>1</sup> testiranje treba da dostave precizne i važeće informacije o svom kretanju“. Svaka od ovih **anti-doping organizacija**<sup>2</sup> (ADO) odgovorna je za definisanje specifičnih kriterijuma za učešće sportista u njihovim **registrovanim testiranjima**<sup>3</sup> (na primer, specifikovano rangiranje u svetskim takmičenjima, vremenski standardi, učešće u nacionalnim timovima itd.), ali testiranje mora da obuhvati, kao minimalni zahtev, vrhunske takmičare u određenoj sportskoj disciplini, odnosno državi. Zahteve koji se odnose na Informacije o kretanju<sup>4</sup> definišu sportske anti-doping organizacije da bi se omogućila izvesna fleksibilnost, u skladu s promenljivim okolnostima s kojima se susreću takmičari u pojedinim sportskim disciplinama i u različitim zemljama.

1 > *Out of competition* (testiranje van takmičenja) isti dokument u verziji od 20. jula 2007. definiše kao „Bilo koji oblik doping kontrole koji nije *in-competition* (testiranje u sklopu sportskog takmičenja).“

2 > Anti-doping organizaciju (ADO) ovaj dokument definiše kao „Organizaciju koja je odgovorna za usvajanje pravila za pokretanje i sprovođenje bilo kojeg postupka u procesu kontrole dopinga. Ovde spadaju, na primer, Međunarodni olimpijski komitet (IOC), Međunarodni paraolimpijski komitet (IPC), drugi organizatori velikih sportskih manifestacija koji sprovode testiranja tokom svojih takmičenja, Svetska anti-doping agencija (WADA), Međunarodne sportske federacije (IF) i Nacionalne anti-doping organizacije (NADO).“

3 > Registrovano testiranje (Registered Testing Pool) isti dokument definiše kao „Testiranje vrhunskih sportista koje zasebno propisuje svaka Međunarodna federacija (IF) ili Nacionalna anti-doping organizacija (NADO), za takmičare koji se podvrgavaju i *in-competition* i *out-of-competition* testovima, u sklopu distribucionog plana testiranja dotične IF ili NASO. Svaka IF mora jasno da definiše specifične kriterijume za učešće sportista u njenim registrovanim testovima. Na primer, kriterijumi mogu biti rangiranje u svetskim takmičenjima, vremenski standardi, učešće u nacionalnim timovima itd.“

4 > Informacije o kretanju sportista (Athletes Whereabouts Information) isti dokument definiše kao „Detaljne informacije o tome gde se sportista svakodnevno nalazi, koje dostavlja sam sportista ili njegov zastupnik da bi se omogućilo pravovremeno testiranje.“

Pravila se svode na to da mali procenat sportista, vrhunskih takmičara u nacionalnim i međunarodnim okvirima, mora da obezbedi detaljne informacije o tome gde se nalaze, da bi se obavilo *testiranje van takmičenja*. Postoje sankcije za izostanak s testiranja, kada sportista nije dostupan u vreme i na mestu koje je odredio/la u dostavljenim informacijama (*Whereabouts Information*).

Na konferenciji Međunarodne asocijacije za filozofiju sporta (IAPS, International Association for the Philosophy of Sport), održanoj u Ljubljani u septembru 2007, Dag Vidar Hanstad i Sigmund Loland predstavili su svoj prilog o obavezi vrhunskih sportista da obezbeđuju precizne informacije o svom kretanju, ne bi li suprotstavili dve pozicije: da li je ovaj zahtev Svetske anti-doping agencije opravdana mera anti-dopinga, ili teško odbranjiv režim nadzora? Pod režimom nadzora autori su imali na umu *panoptički* sistem nadzora koji je Jeremy Bentham predlagao krajem XVIII veka, i koji Foucaultova kritika predočava kao model razvoja zapadnog društva, u suprotnosti s njegovom ideologijom individualne slobode jednakih, blagostanja i autonomije. Njihov zaključak glasi:

Zapitali smo se da li je obavezni sistem prijavljivanja sportista koji nameće WADA odbranjiv s moralnog stanovišta. Naš odgovor je uslovno potvrđan. Argumenti protiv sistema koji nameće ova organizacija ne deluju dovoljno ubeđljivi da bi se ceo sistem odbacio. Svakodnevni nadzor nad individuama danas je daleko sveobuhvatniji, on je prikriven i, takođe, više problematičan. WADA sistem je detaljno definisan i u pogledu sadržaja i u pogledu posledica, i on zahteva aktivnu participaciju od osobe pod nadzorom. Otuda ovaj sistem očigledno ne podrazumeva neželjeno kršenje bilo principa pravičnosti ili lične autonomije sportiste, niti narušavanje njegovih ličnih sloboda.<sup>5</sup>

Njihovo prihvatanje prinudnog sistema prijavljivanja je, međutim, uslovno, jer opšti okvir borbe protiv dopinga treba posmatrati u svetu opširnije rasprave o njenoj univerzalnoj relevantnosti:

Ovakva diskusija pruža više izazova nego što bi mnoge anti-doping organizacije bile spremne da poveruju, ali ona izlazi iz okvira naše diskusije na ovom mestu. Ukoliko prihvatimo osnovne i etičke osnove anti-dopinga, prinudni sistem prijavljivanja ne predstavlja ništa više od logičnog i efikasnog proširenja sopstvenih metoda. Ako se pozovemo na metaforu koju je upotrebio R. O. Voy<sup>6</sup>, WADA se postepeno pomera s borbe protiv dopinga ispražnjenim oružjem na streljaštvo živom municijom.

Kako uspostaviti teorijski okvir za univerzalnu diskusiju? Da bismo njihov višezačni i intrigirajući zaključak sproveli korak dalje, predlažem da etički aspekt ostavimo za sobom i krocimo u područje filozofije prava i socijalne filozofije. Međutim, zakoračićemo u suprotnom smeru u odnosu na savremenu praksu univerzalne i opresivne moralizacije. Bez odbacivanja ovog moralizatorskog pristupa ne možemo uspostaviti platformu za raspravu o vrhunskom sportu i režimima njegovog nadzora u terminima ljudskih prava i proizvodnih odnosa. Ali, šta podrazumevam pod moralizacijom? Objasniću to u tri koraka.

Prvi bi morao da nam obezbedi Bernard de Mandeville, taj *enfant terrible* istorije etike koji je tvrdio da privatni poroci donose javnu korist. On je pokazao da je pohlepa javni porok, a neumerenost donosi dobit. Kasnije, proširio je svoje argumente ne bi li dokazao da bilo šta što donosi profit na tržištu, premda u sukobu s privatnim ili građanskim moralom, mora biti prihvaćeno

5 > Ovaj i sledeći citat potiču iz teksta: Dag Vidar Hanstad i Sigmund Loland, „Elite level athletes' duty to provide information on their whereabouts: Justifiable anti-doping work or an indefensible surveillance regime?“ koji je bio predstavljen na konferenciji u Ljubljani. Autori su mi kasnije poslali svoj tekst. Drage kolege, srdačno vam zahvaljujem!

6 > Prema navodu Hanstada i Lolanda, R.O.Voy, bivši medicinski rukovodilac Američkog olimpijskog komiteta, istakao je da doping testovi nisu bili naročito efikasni pre 1983. godine, jer je tehnologija bila primitivna i nepouzdana. Prema Voyu, rat protiv dopinga vodio se ispražnjenim oružjem (R.O. Voy, *Drugs, sport and politics*, Leisure Press, Champaign III. 1991).

kao javno moralno dobro. Da ne ulazimo u suprotstavljene interpretacije (a *Basna o pčelama...* je jedno od onih previše interpretiranih mesta u istoriji filozofije), njegova poenta bila je da u društvu u kome profit predstavlja neizbežni oslonac javnog blagostanja, pravila privatne moralnosti ne važe osobito u sferi javnog morala. Njegovi dobro poznati primeri su trgovci vinom i duvanom: optužbe privatne moralnosti da oni promovisu neumerenost i greh nisu opravdane u oba slučaja, jer oni savesno plaćaju poreze, zapošljavaju mnogo radnika i izdržavaju njihove porodice. Zbog toga su korisni za širu zajednicu, društvo i državu. Analizirajući prostituciju otisao je još dalje, zaključivši da je prostitucija opravdana čak i sa stanovišta privatne moralnosti, jer da nema prostitucije poštene žene ne bi mogle ni da prođu ulicom, a da ih ne spopadaju neživljeni muškarci. Bio je uveđen da je profit fundamentalno javno dobro, a da država i zakon ne treba da se rukovode argumentima privatnog morala:

Daleko sam od toga da promovišem porok i smatram da bi neizreciva sreća bila za svaku državu kada bi greh nečistote bio zauvek prognan iz nje; ali se plašim da je to nemoguće: strasti nekih ljudi su previše žestoke da bi ih mogao zauzdati bilo kakav zakon ili naredba; a mudrost svakoj vlasti nalaže da se nosi s manjim nevoljama da bi sprečila one veće.<sup>7</sup>

Ovaj etički realizam u javnim poslovima, međutim, shvatan je kao slabost, i to modernog senzibiliteta, naročito kada su njegove posledice postale jasno vidljive tokom prve polovine XIX veka. Mnogi etički mislioci pokušavali su da iznađu lek za večite i savremene moralne izopačenosti, i da otkriju društvenu formulu koja bi omogućila usklađivanje javnog i privatnog morala, uključujući i sistem prevaspitavanja posrnulih. U popularnom i naširoko čitanom i prevodenom romanu – feljtonu *Tajne Pariza* Eugène Sue, među drugim začinima i poslasticama romantičnog narativa nudi model društvene moralizacije kao lek za klasnu podelu i novo urbano industrijsko siromaštvo. Njegove melodramatične i kritičke moralizatorske ideje o društvenim odnosima, prihvocene ili odbačene, postale su nadaleko poznate i nadugačko raspravljanje. Neki od komentatora, koji su i sami bili zaokupljeni etičkim i društvenim reformama ili revolucijom, konstruisali su sopstvenu univerzalnu socijalnu filozofiju na osnovu ovog romana<sup>8</sup>, ili su ga odbacivali u opširnim filozofskim raspravama<sup>9</sup>. Edgar Allan Poe, verovatno najbriljantniji um među pripadnicima različitih staleža romantizma, premda je roman nazvao ‘neosporno moćnim delom’ smatrao je da su ideoazi društvene medicine bili zavarani Suevim književnim trikovima:

Filozofski motivi koji mu se pripisuju absurdni su do krajnosti. Njegov prvenstveni i, u stvari, jedini cilj je da stvori uzbudljivu knjigu koja će se, samim tim, dobro prodavati. Frazeologija (nagoveštena ili otvorena) o unapređenju društva itd. uobičajen je trik među piscima, kada nastoje da svoje stranice oplemene s nešto dostojanstvenog tona društvene korisnosti koji može da prikrije njihovu često sramotnu raspusnost. Ovaj trik se još češće koristi tako što se nečemu inače nerazumljivom nakalemili nekakvo značenje. U ovom slučaju, međutim, nakalemlijen je dodatak koji se manifestuje u obliku pouke, bilo završne (kao kod Ezopa), bilo ugrađene u celinu spisa, deo po deo, s velikom pažnjom, ali nikada bez tragova o naknadnom umetanju.<sup>10</sup>

Ako posmatramo ovaj komentar iz postmoderne vizure, mogli bismo zaključiti da ono što su društveni moralizatori u stvari voleli kod Saea nisu bili filozofski motivi već sama njegova veština,

odgovor na sve dileme moralnih reformatora: kako primeniti na haotičan svakodnevni život njihovu recepturu moralnih komentara i, sledstveno tome, terapiju moralnog nadzora. Sueova društvena kritika svodi se na dve prepostavke: kada bi bogati znali kako je teško siromašnima, oni bi im nesumnjivo pomagali, a ova pomoć bi trebala da polazi od moralnog obrazovanja sirotinja. Na ovom mestu Karl Marx uočava da roman sugerira dva paralelna pravna uređenja koja zajednički grade bolje društvo. Jedno od njih je već postojeće pravno uređenje s njegovim krivičnim zakonom i čvrstom rukom koja se oslanja na monopol nacionalne države u korišćenju nasilja, ovapločen u policiji. S druge strane, trebalo bi uspostaviti novu vrstu građanskog pravnog uređenja koje sudi ljudima sa stanovišta moralnosti i vrline, koje koristi represiju i nasilje javnog mnjenja, i koje može da preobradi prestupnike u čestite podanke izricanjem javnih osuda i nagrađivanjem primera dobre moralne prakse, uz javne aklamacije i počasti. Siroti se neće obogatiti, a neumitni moralni pad će izvesno slediti Božija kazna; međutim, ljubav moralne policije bez uniformi praktiče vas do kraja i olakšavati vaše moralno unapređenje. Ova vrsta društvene kritike je kritična jer uviđa da moderna ekonomija ne dopušta moralne obzire i stoga predlaže uspostavljanje paralelnog moralnog pravosuđa kojim bi upravljala šačica srećnika koji se staraju o etičkoj higijeni i moralnom iskupljenju pripadnika nižih slojeva. Umesto sukoba između javnog i privatnog morala eto nas s dva javna etička sistema koji mogu da udruže svoje napore bez opasnosti za konkurenčke i ka profitu usmerene društvene mehanizme.

Međutim, ono što ovde nazivam moralizacijom nisu predvideli ni Mandeville niti Sue. Radi se o već prilično uočljivom trendu savremenosti da odbacuje osnovna ljudska prava uz pomoć moralnog gnušanja javnog mnjenja koje zahteva i spremno podržava elektrošokove moralne terapije. Za ponašanje koje je etički toliko neprihvatljivo da izaziva moralno zgrážanje javnog mnjenja ne može biti ograničenja ili limita koje nameću pravni poredak i ljudska prava. U ovakvim okolnostima, dva moralna režima, režim prepostavljenog javnog dobra i režim privatne indignacije, međusobno se stapaju i za sobom ostavljaju pravna ograničenja. Dobijamo jednu moralnost koja ne samo da kažnjava, već i iskorenjuje greh, i para-policiske snage civilnog društva koje napadaju grešnike svim raspoloživim sredstvima. Moć upotrebe nasilja koja bi trebala da pripada državnim aparatima i međunarodnim institucijama distribuirana je među grupama, institucijama i sistemima ‘za pritisak’. Uz podršku javnog mnjenja, međutim, ove strukture ne slede hrišćansku ideju ljubavi, kao što to čini Sue, ili ideje socijalne sigurnosti i zdravlja. One slede mnogo čvršća pravila nesputanog poslovнog menadžmenta u službi sigurnosti koja donosi profit. **Ishod potčinjenosti morala pravilima sticanja profita je potčinjenost legalnog moralnom: to je ono što nazivam moralizacijom.** Da bi mogla da ignoriše ljudska prava, strast moralizacije mora biti ukorenjena u onoj vrsti rasprave koja ne dopušta bilo kakav kontraargument: umesto zločina i kazne imamo greh i njegovu eliminaciju, a taj greh je toliko opasan i tako ikonski da javno mnjenje ne može da podnese ni samo njegovo postojanje. U takvim okolnostima otvaraju se vrata za mere ‘nulte tolerancije’. ‘Zero tolerance’, tipičan indikator moralizacije, ne predstavlja naravno nikakav oblik tolerancije: to je apsolutna netolerancija i apsolutni puritanizam. Ovde puritanizam znači da pravila i prava koja inače služe sprečavanju zloupotreba pravosuđa u regularnom pravnom poretku više ne važe, jer je ono s čime smo sada suočeni apsolutno zlo. Uz takvu apsolutnu netoleranciju (setimo se Mandevillea!) zlo ne iščezava, već se umanjuje autoritet prava i zakona, a moralistički zanos promoviše u društveno represivnu silu. Umesto zakonske regulative koja zahteva jednak prava i zaštitu od zloupotrebe moći, poput one koju je ustanovila ‘Magna Charta Liberatum’, već imamo rat: rat protiv droge, rat protiv terorizma, rat protiv pedofilije, rat protiv dopinga, rat protiv pornografije, rat protiv nemoralne umetnosti i mnoge opštne mobilizacije morala iste vrste, od kojih se svaka napaja preterano ostršćenim zanosom lišenim refleksije i obzira, u uverenju da nijedan čin tako niske prirode ne treba da ostane nekažnen, čak i po cenu poneke nedužne žrtve i degradiranih ljudskih prava. Moralizacija prava razotkriva situaciju u kojoj prava koja podjednako važe za svakoga u stvari ne važe za svakoga podjednako. Selektivno važenje prava otvara mogućnost da nad odabranom grupom koja je na meti zbog tako užasnih zlodela bude počinjeno i nešto nepravde. Pa ipak, ovo još uvek nije najštetnija posledica. Najštetnija posledica ogleda se u činjenici da kada prava važe

7 > Bernard de Mandeville, *Remarks (Notes on individual sections of „The Grumbling Hive“)*, u: *The Fable of the Bees or Private Vices, Publick Benefits* (pr. Irwin Primer), Capricorn Books, New York 1962, str. 71.

8 > Szeliga

9 > Marx,...

10 > Edgar Allan Poe, »Marginalia«, *Graham's Magazine* 29, novembar 1846. <http://www.eapoe.org/works/misc/mar1146.htm>

samo selektivno i kada naizgled ne ometaju pravila nulte tolerancije i rata, svako dolazi u opasnost: on/a jedino mora da se nađe u ovoj ili onoj kategoriji odbačenih.

Rat protiv dopinga u sportu je veoma dobar primer moralizacije. Nema sumnje da, prema sadašnjim uslovima i pravilima, doping znači prevaru. Najjednostavniji razlog za osudu je to što je doping zabranjen, sofisticirani razlog je to što doping nije jednako dostupan svim sportistima (što predstavlja problem, jer ni svi dozvoljeni načini i metodi treninga vrhunskih sportista nisu jednako pristupačni svim takmičarima), a najvažniji razlog je to što se upotreba dopinga kosi sa samom prirodnom sporta. Ovo pretpostavlja da je priroda sporta nešto prirodno, a priroda dopinga nešto protuprirodno, a ne samo artifijelno ili neprirodno, jer su mnoga artifijelna i neprirodna sredstva dozvoljena. Upotreba termina 'prirodno' u osudama dopinga stoga se odnosi na 'prirodu sporta': čak i kada bi bio lako dostupan svim sportistima i prihvativ sa stanovišta posledica po njihovo zdravlje, još uvek bi bio neprihvativ, jer bismo uz legalizovan i masovno korišćen doping dospeli do nečega što više nije sport. Prihvatom doping u seksu i ne smatramo da je neprirodno imati erekciju kao posledicu dopinga, jer je seks prirodnih odnos između dve osobe, a ne takmičenje ili nadmetanje: samo se zabavljamo i vodimo ljubav. Prihvatom Prozac i slične oblike dopinga čak i kada ih primenjujemo na maloletnicima, da bi ih lakše kontrolisale institucije i roditelji, ili, s druge strane, kada očekujemo od njih da budu aktivniji i življiji. Prihvativ je i sportski auditorijum u kome je više od pola gledalaca pod opijatima ove ili one vrste, ukoliko oni ne ugrožavaju samo takmičenje. Ali teško možemo uživati u sportskom nadmetanju u kome učestvuju sportisti koji koriste doping, makar svi oni imali ravnopravan pristup zdravim oblicima dopinga i, u skladu s tim, svi se takmičili pod istom dozom iste vrste dopinga. Ono što najviše ugrožava sport nisu pojedinačni slučajevi dopinga, jer u svim profesijama, uključujući i umetnost, postoje otkriveni i prikriveni oblici prevare. Ono što najviše ugrožava sport je sveprisutno osećanje među publikom i sponzorima da barem u nekim sportovima (čiji broj stalno raste), doping moraju da koriste svi takmičari, jer očekivani nadčovečanski podvizi i rekordi u suprotnom više ne mogu da se dogode. U ovome leži već pomenuto značenje 'prirode sporta': beskonačno i iznova prevazilaziti ustavljene granice ljudske prirode. Priroda sporta nije nešto prirodno po sebi, to je istorijska društvena kompetitivna konstrukcija koja, između ostalog, čini doping tako atraktivnim i tako neprihvativim u isto vreme. Stoga, za početak, složimo se da je doping loš i da ugrožava sуштинu sporta. Međutim, svrha dopinga je vrhunski rezultat, čemu teži svako elitno sportsko takmičenje i spektakl. S medicinskog ili etičkog stanovišta doping ugrožava 'prirodu' sporta na svakom nivou, u svakoj sportskoj disciplini ili rekreativnoj aktivnosti. Sa sportskog stanovišta doping predstavlja smrtnu pretnju elitnim internacionalnim takmičarskim sportovima, najprofitabilnijem i medijski eksplotisanom segmentu sporta koji sport reprezentuje na sličan način kao što slavan fudbaler reprezentuje fudbal na reklami za artikal široke potrošnje.

Razlozi za 'rat protiv dopinga' koji ne uvažava neka od ljudskih prava koja se poštuju u drugim krivičnim postupcima i slučajevima u realnom smislu, isti su kao razlozi za samo korišćenje dopinga: elitna sportska takmičenja izuzetno su eksponiran i atraktivan deo kulturne (post-) industrije, koji po svoj prilici još uvek zavisi od javne predozbe sporta kao 'čiste' i 'fer' kompetitivne aktivnosti, i (verovatno još više) sportskog događaja kao prezentacije koja je realna, a ne samo još jedna vrsta izmišljene re-prezentacije. I tako, kao i bilo drugi oblik proizvodnje, ona zavisi od mogućnosti kontrole odnosa između poslodavaca i zaposlenih.

Najveće elitne međunarodne sportske manifestacije i neka državna prvenstva koja privlače internacionalnu publiku (američka prvenstva u košarci, ragbiju i hokeju, glavne evropske fudbalske lige), čine jezgro industrije sporta koja podrazumeva eksplotaciju ovih događaja, odnosno proizvoda namenjenih sportu i rekreaciji koji se reklamiraju tokom njihovih prenosa, preokrećući ideju o kvalitetnom životu u senzualnu, emotivnu i racionalnu atrakciju ciljnih grupa potrošača motivisanih za potrošnju. Ili, što bi rekla Naomi Klein, ultimativni proizvod sve ove potrošnje sporta je – masovna kultura sporta kao potrošačkog načina života. Ovo ne znači da milioni i milioni ljudi vežbaju u slobodno vreme; to znači da oni kupuju i gledaju, a zatim ponovo kupuju da bi pokazali da je sport deo njihovog identiteta. To što je ovde na prodaju je veoma stara roba koju su Stendhal i mnogi drugi nakon njega zvali *'promesse de bonheur'*: obećanje sreće koje kristališe objekte ljubavi i prelepa umetnička dela u objekte

izuzetne estetske privlačnosti: nešto što bilo kakva percepcija ne može da dokuči čini nas čulno i intuitivno zadovoljnim<sup>11</sup>. U industriji sporta kao kulturnoj industriji i obećanju sreće ima mnogo interesnih strana. Međunarodne i nacionalne sportske asocijacije i olimpijski komiteti nadležni su za takmičenja, a sem toga što su najodgovorniji za pravila i sisteme nadmetanja, imaju i svoj ideo u biznisu. Budući da su sportska nevladina tela, te organizacije su autonomne, ali ova autonomija značajno prevazilazi ograničenja s kojima se susreću slične asocijacije koje se ne bave sportskim delatnostima, naročito u pravnim pitanjima i u pogledu zapošljavanja, nakon što je amatersko bavljenje sportom prestalo da bude neophodan uslov učešća na Olimpijskim igrama i u svim vrhunskim sportovima. Uz oklevanja i otpore, sportske asocijacije razvile su se iz kombinacije nevladinih tela nacionalnog i internacionalnog (ili globalnog) civilnog društva, u globalna preduzeća sa značajnim kapitalom, i ishodište jednog autonomnog pravnog sistema. Pošto je sport u nacionalnim i internacionalnim okvirima prepoznat kao jedna od najvažnijih ljudskih aktivnosti, a vrhunski sport kao izvor nacionalnog prestiža i slave, takav status sportskih asociacija dobio je pravnu i druge oblike podrške od nacionalnih (državnih) i zvaničnih međunarodnih organizacija, uključujući i Ujedinjene nacije i njihove agencije. Iz autonomije civilnog društva, sportske asocijacije prešle su u kvazi-državne monopole koji o svojim prerogativima i kompetencijama pregovaraju s nacionalnim državama i međunarodnim organizacijama kao ravnopravni i autonomni partneri. Njihov položaj u pravnom sistemu nacionalnih država donekle je uporediv s položajem Katoličke crkve – i u ovom slučaju potpisani je konkordat između crkve i države: nacionalne države i internacionalne organizacije priznale su autonomni izvor sportskog zakona kao nezavisni izvor pravnog poretku. Načini na koje se ovo priznavanje odvija razlikuju se od države do države, u zavisnosti od lokalne pravne tradicije. Pravni sistem sporta već se suočavao s ozbiljnim teškoćama, kao u čuvenom slučaju Bosman<sup>12</sup>, a anti-doping propisi i procedure transformišu se u pravcu zakonskih principa koji su sve sličniji zahtevima i procedurama regularnih pravnih sistema; međutim, on je još uvek nezavisan, autonoman i manje ograničen. Jedna od oblasti u kojima uobičajena ograničenja više ne važe su Informacije o kretanju sportista (Athletes Whereabouts Information), propisi koji su nezamislivi u slučaju policijskih ili drugih državnih ili internacionalnih represivnih sistema u kojima neka osnovna ljudska prava moraju biti poštovana – uprkos nekim uznenirajućim izuzecima koji se javljaju u praksi, od rata protiv terorizma i drugih uporedivih situacija, do rata protiv dopinga.

Međutim, da li se u ovom slučaju zaista krše ljudska prava? Kao što smatra Rune Andersen, rukovodilac organizacije WADA zadužen za standarde i njihovu harmonizaciju, ovo je „prihvativija cena koja se plaća da bi se zaustavili sportisti koji koriste doping“, a WADA zastupa stanovište da sportisti u svakom slučaju imaju izbor – mogu da se bave elitnim sportom pod ovim uslovima, ili odustanu od njega<sup>13</sup>. Kako elitni sport bez upotrebe dopinga definitivno ne spada među ljudska prava, ovo nije slučaj u kome dva ljudska prava dolaze u koliziju, pa treba iznaci nekakvu vrstu kompromisa. Takođe, doping nije pretnja državnoj bezbednosti i prihvativ razlog za vanredno stanje, kada neka ljudska prava mogu da se zanemare na izvestan vremenski rok. U ovom slučaju sportisti sopstvenim potpisom ovlašćuju WADA timove da se mešaju u njihov privatni život, i prihvataju obavezu da znatno unapred dostavljaju sve raspoložive informacije.

11 > Razlika između ljubavi, sporta i umetnosti je, međutim, značajna. Ljubav podrazumeva želju za intimnošću s nejnim objektom, što unekoliko poriče njegov status kao nezavisnog objekta i teži da se razvija u pravcu uzajamne posesivnosti; umetnost podrazumeva intimnost s distancicom, bez posesivnosti koja je svojstvena ljubavi; sport podrazumeva merenje rezultata i samim tim barem minimalan nivo kompetitivnosti na skali potencijalnih dometa. Obećanja sreće u ljubavi zahvaljujući proizvodu koji omogućuje više seksa s više partnera, ili obećanja većeg estetskog zadovoljstva usled posedovanja većeg broja umetničkih predmeta deluju nam neumesno. Sasvim suprotno, sreća koju donosi sportska aktivnost kao da se uvećava s njenim ponavljanjem, i podložna je proračunima i merenjima.

12 > Evropski sud pravde je 15. decembra 1995. godine doneo presudu u korist belgijskog fudbalera Žan-Mark Bosmana, našavši da su propisi fudbalskih federacija koji ograničavaju broj inostranih igrača u fudbalskim timovima i oni koji se odnose na transfer igrača u suprotnosti s propisima EU. Bosmanov trijumf nakon petogodišnje parnice značio je da fudbaleri imaju pravo da bez obećanja biraju novi klub kada im istekne ugovor sa starim. 'Slučaj Bosman' je iz temelja potresao finansijske strukture profesionalnog fudbala, jer klubovi više nisu mogli da se oslonje na prihode od transfera igrača kojima su istekli ugovori. – prim. prev.

13 > Prema tekstu Hanstada i Lolanda, str. 9.

macije o svom kretanju. Retorika glasi: čisti i dobri sportisti moraju da dozvole ovo mešanje u njihov privatni život ako žele da se otarase prekršitelja; ako ne žele da trpe takav nadzor nad svojom privatnošću, mogu da odustanu od vrhunskog sporta. Logika je ista kao u slučaju antiterorističkih mera: ove mere nisu uistinu naročito inteligentne, barem ne onoliko koliko bi to mogli biti teroristi, ali one drže javnost u stanju budnosti i poručuju da je neko u svakom trenutku u pripravnosti. Međutim, postoje razlike u posledicama između terorističkih napada i upotrebe dopinga, a lista sportista koji moraju da se podvrgnu WADA režimu je ograničena. „Sportisti koji su određeni za testiranje van takmičenja“, kao što ih naziva Svetski anti-doping kodeks<sup>14</sup> vrhunski su sportisti koje identificuju njihove nacionalne asocijacije kao aktuelne ili potencijalne učesnike u velikim međunarodnim takmičenjima. Zašto samo oni? Ukoliko je *doping u fundamentalnoj suprotnosti s duhom sporta*<sup>15</sup>, ova vrsta testiranja, koja je prilično opsežna u slučaju dopinga jer najnovije i najnaprednije metode korišćenja nedozvoljenih sredstava ne mogu biti otkrivene na dan takmičenja, ukoliko je etički utemeljena trebala bi da bude obavezna za sve članove svih sportskih asocijacija na svakom nivou takmičenja, a sportisti celog sveta trebali bi da potpišu da dozvoljavaju ovaku vrstu nenajavljenih kontrola i narušavanja njihove privatnosti. To što samo mali broj, možda manje od 1% sportista u celom svetu dobija ovu posebnu vrstu pažnje i nadzora znači da je nešto drugo, mnogo preciznije i značajnije, u stvari presudno za anti-doping kontrolu. Ona obuhvata najveće sportske mega-događaje koji neposredno privlače globalnu pažnju, naročito medijsku. Mediji promovišu sport na globalnom i nacionalnim nivoima, prenose na taj način njegove ključne vrednosti i grade globalnu sliku sporta i njegovu tržišnu vrednost, kao i tržišnu vrednost kulturne i drugih grana industrije koje su povezane sa sportom. Sport kao *trade-mark* i *life-style* zavisi od slike sporta koju prenose ovi događaji i sami sportisti. Oni su uključeni u mega-star sistem sporta ili u budućnosti mogu steći svoju poziciju u njemu – ili, u najmanju ruku, učešće u mega-događajima predstavlja ključ njihovog uspeha, jer je broj pojedinačnih učesnika ili zemalja učesnica jedan od sportskih rekorda koje svako takmičenje nastoji da obori.

U ovim relacijama sportisti istovremeno predstavljaju ličnosti i obične objekte. Kao ličnosti, oni su neizostavni deo sportskog spektakla i istovremeno njegova najmanje predvidljiva, rizična komponenta; kao objekti, oni su roba koja prodaje sve druge oblike robe. S ovog stanovišta, *Athletes Whereabouts Information* predstavljaju oblik kontrole s hibridnom svrhom: one čine elitu profesionalnog sporta podložnom kontroli, i kontrolišu kvalitet robe koji njihova tela i njihove neiskvarene karakteristike omogućavaju. Industrije koje zavise od ljudskog tela, poput filmske ili modne industrije, nužno nameću svojim eksponentima specijalne telesne tretmane, od estetske hirurgije do ultimativnog anoreksničnog izgleda. Iz nekih čudnih i sasvim posebnih razloga, ljudi se identificuju s mega-zvezdama samo ako one izgledaju neuporedivo bolje i drugačije od njih. Ako vaš izgled ne zadovoljava takve uslove, ispadate iz igre. Međutim, jedino u sportu ‘prirodna telesna supstanca’, koja je nevidljiva, postaje toliko važna da specijalni režim nadzora i kontrole kvaliteta postaje neizbežan. Iz ovog razloga propisi o kretanju sportista ne spadaju među nepisana pravila filmske ili modne industrije, već u zakonsku regulativu koja se primenjuje na kontrolu kvaliteta hrane ili drugih proizvoda koji moraju ostati čisti, zdravi i prirodni u najvećoj mogućoj meri. Inspekcija ovih proizvoda, koji su vrhunski proizvodi sportske industrije, omogućava im da prodaju sve druge oblike robe. Jer se na robu, naravno, ljudska prava ne odnose.

Pa ipak, sportisti nisu samo roba, oni su još uvek posebna vrsta robe – radna snaga sporta. Kao radna snaga, sportisti se nalaze u posebnoj poziciji i okolnostima. U prvom planu su visoke zarade i ostali prihodi onih koji su stekli status zvezde, što za sve vrhunske sportiste vezuje iluziju privilegovanog tretmana koji oni u realnosti nemaju. Upadljivost privilegija prikriva rizike rada u sportu, koji je među prvim postindustrijskim biznisima u kojima su se takvi rizici u potpunosti ispoljili. Rizik je egzistencijalno stanje bez predvidljivosti ili sigurnosti. U slučaju rada, on predrazumeva stanje privremenog, fleksibilnog, uslovnog, neobaveznog, povremenog rada u postindustrijskim društвima koje postaje dominantan trend u zapošljavanju od neoli-

beralnih reformi s kraja sedamdesetih godina, simbolizovanih političkom podrškom tipično neoliberalnih lidera kakvi su bili Margaret Thatcher i Ronald Reagan. Takav tretman rada nudi zaposlenima i poslodavcima snažnije pozicije za pregovaranje, ali preti svim socijalnim pravima i pozicijama koje su ranije razvijane kroz sindikalne borbe. Rizik je jedna od najupadljivijih odlika postfordizma, ili kako ga neki zovu, fleksibilne moderne i druge moderne. U borbu da postanu pripadnici sportske elite uključeni su milioni mlađih ljudi u celom svetu, od ekstremno ranog uzrasta. Ako dokažu da mogu da dostignu zahtevani nivo izvrsnosti, veoma rano ulaze u profesionalnu arenu. Samo mali procenat ove omladine, naravno, u tome uspeva, a ukoliko ne napreduju sistem ih bezdušno odbacuje. Ono što moraju da prihvate od samog početka je potpuno organizovan način života koji obuhvata dizajnirane režime ishrane i odmora, puno radno vreme treninga, psihološke tretmane i druge mere, uz totalnu kontrolu i samokontrolu. S druge strane, njihov sportski život koji je produžen u poslednjim dece-nijama zbog ovakvog totalnog režima (i zahvaljujući star sistemu koji upošljava zvezde, jer i kada više ne blistaju na sportskom nebu i dalje su pogodne za biznis), još uvek je samo mali deo njihovog života, od 16. do 33. godine, u proseku. Sve ovo doprinosi rizičnosti profesije. No, da li je to zaista profesija? Rizičnu situaciju u kojoj se nalaze sportisti najbolje pokazuje karakterizacija Claudia Tamburinija:

Konačno, šta se podrazumeva pod *elitnim sportovima*? Očigledno, termin se pre odnosi na takmičarske nego na rekreativne sportske aktivnosti. Ali nisu svi sportisti-takmičari elitni sportisti: potrebno je da očekivani standardi njihove izvedbe budu tako visoki da samo ograničen broj sportista može da se nada da će ih dostići. Normalno, ovo je povezano s mogućnošću potpunog angažovanja u nekom sportu... Ali, u skladu s već izrečenom karakterizacijom, svi sportisti ne moraju da budu profesionalci. Mnogi amaterski sportisti dobijaju dovoljno novca od sponzora ili publiciteta da mogu potpuno da se posvete sportu. Na taj način uspevaju da dostignu visoke takmičarske domete u svojoj disciplini.<sup>16</sup>

Postoji mnogo različitih načina da se zaradi za život kada je čovek vrhunski sportista, a svi oni podrazumevaju visoko organizovan i strogo kontrolisan način života. Međutim, nijedan od njih ne nudi sigurnost doživotnog angažmana. Za Tamburiniju, profesionalni sportisti su samo oni koji su pod ugovornom obavezom prema svojim klubovima ili sportskim asocijacijama. Kao što dobro znamo, ove ugovorne obaveze, čak i uz visoku svotu novca koja ih ponekad prati, obuhvataju mnoge stavke koje ugovorni odnos čine izuzetno rizičnim. Ali ova vrsta ugovora obezbeđuje verovatno najbolju vrstu radnog mesta kome čovek može da se nada; za njim slede fiktivni ugovori ili radna mesta unutar državnih aparata kao što su policija, vojska ili carinske službe, ili u firmama koje sponzorišu sport. Oni koji su, prema Tamburiniju, sportisti amateri koji baveći se sportom zarađuju za život (što on naziva *komercijalizacijom sporta*), ali nemaju nikakav ugovorom definisan radni odnos, lišeni su bilo kakve sigurnosti.

Mere protiv dopinga nameću se vrhunskim sportistima da bi se sačuvali brendovi sportskog biznisa, ali one ispoljavaju tendenciju prema kontroli svega i svakoga u svakom trenutku i na svakom mestu, budući da se na ovaj način steže obruč kontrole biznisa nad radnom snagom: čak i kada ste prvorazredna sportska zvezda, morate znati ko je pravi gazda. U ovome je paradoks: da bi se sačuvala pozitivna i čista slika sporta kao sveta slobodne igre i uživanja nasleđenog iz grčkih izvora zapadne civilizacije, neophodne su mere totalne kontrole, mere koje, sasvim suprotno, otkrivaju drugu sliku vrhunskog sporta, onu koja potiče iz rimskih cirkusa i amfiteatara.

Stoga su ključni koncepti i strukture koje čine *Athletes Whereabouts Information* mogućim i prihvatljivim, uprkos zahtevima poštovanja ljudskih prava: ambivalentna hibridnost vladavine zakona uz pojavu novih interesnih sfera reda-i-zakona mimo tradicionalnog pravnog ustrojstva nacionalne države i međunarodnog prava (globalna i lokalna preduzeća, autonom globalne asocijacije); pravna podrška nacionalnih država i međunarodnih organizacija ovakvoj hibridnosti u vrhunskom sportu; kontrola i kaznena politika nulte tolerancije i rata protiv poroka

14 > World Anti-Doping Code, WADA, Montreal 2003, str. 11. (2.4. Comment)

15 > World Anti-Doping Code, str. 3.

16 > Claudio M. Tamburini, The „Hand of God“?, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborg 2000 – Chapter I, „Introduction“.

civilnog društva; moralizacija ljudskih prava i vladavina pravnog režima; rizici rada: sve zajedno svedoči o tome da nesigurnost i kretanja u pravcu totalne kontrole koja predstavljaju njenu posledicu, sada čine nužnu komponentu ekonomije, politike, pa čak i sporta. Kakvu god etiku koristili (pozni kapitalizam, društvo rizika, druga moderna ili refleksivna moderna, postindustrijsko društvo, autoritarni kapitalizam itd, da pomenemo samo neke), konačni rezultat ovakvih tendencija već ima svoje ime: vanredno stanje.

Vanredno stanje nije teritorija s onu stranu zakona, u divljini, ona je divljinu koja pripada državi za-kona kao mesto preokreta, kao uvođenje vanrednog stanja i suspendovanje legalnog poretka sasvim legalnim putem. Ratno stanje objavljuje se kada opasnost dolazi spolja, vanredno stanje se uvodi kada je neprijatelj među nama. Giorgio Agamben u svojoj knjizi *Vanredno stanje*<sup>17</sup> analizira ovaj fundamentalni preokret i zaključuje:

Juridički sistem Zapada ispoljava se kao dvostruka struktura, koju formiraju dva heterogena, ali ipak koordinisana elementa: onaj koji je normativan i juridički u strogom smislu (koji možemo za ovu priliku upisati u rubriku *potestas*) i onaj koji je anomičan i metajuridički (koji možemo zvati *auctoritas*). Normativnom elementu potreban je anomični element da bi bio delotvoran, ali, s druge strane, *auctoritas* može da se nametne samo kroz prihvatanje ili odbacivanje *potestas*.

Ovako Agamben predočava tajnu političke moći u našem vremenu:

Ono što se nalazi u središtu 'zavetnog kovčega' moći je vanredno stanje – ali to je u suštini prazan prostor u kome ljudski čin lišen odnosa prema zakonu stoji ispred norme lišene odnosa prema životu.

Ovo je veoma efikasna mašina koja se nije zaustavila od Prvog svetskog rata, u stvari:

Vanredno stanje je danas u celom svetu doseglo svoj maksimum.

Međutim, ono što Agamben ima u vidu je nacionalna država i internacionalni prostor u kome se ona personifikuje:

Normativni aspekt zakona tako može biti poništen ili osporen imunitetom u odnosu na nasilje države koja – dok spolja ignoriše međunarodno pravo, a iznutra proizvodi permanentno vanredno stanje – ipak još uvek tvrdi da prime-njuje zakon.

Vanredne situacije, uključujući i *Athletes Whereabouts Information* koje propisuje rat vrhunskog sporta protiv dopinga, ukazuju na to da se ove tendencije razvijaju van domena nacionalnih država i internacionalnog prostora koje one definišu. *Potestas* i *auctoritas*, uključujući i njihovo preplitanje u relaciji stanje suspenzije/vanredno stanje, ne predstavljaju više isključivi monopol nacionalne države. S njegovim kodeksima i pravilima koja su se razvila u prostoru civilnog društva i nevladinih organizacija dizajniranih po slobodnoj volji korisnika tog autonomnog prostora, vrhunski sport je sada teritorija s legalnim i para-legalnim autoritetom i vlašću, koja obuhvata i uvođenje vanrednog stanja. Da bi se dospelo do ove tačke specijalna policija vrhunskog sporta i juridički ogrank rata protiv dopinga priznati su čak i od strane nacionalnih država i međunarodnih organizacija; neke države već su uključile rat protiv dopinga u svoj legalni poredak, zajedno s prerogativima vanrednog stanja.

Kao što je stari dobri Fouché, francuski ministar unutrašnjih poslova, izjavio povodom jednog slučaja nezakonite represije: 'To je bilo više od zločina – to je bila greška.' Ugrožavanje ljudskih prava u ime rata protiv dopinga nije samo pitanje morala ili nemoralna, greha ili vrline. To je

mnogo opasnija mera koja se ne odnosi isključivo na vrhunski sport. Internacionali i globalni vrhunski sport nije fundamentalna moralna vrednost savremenog čovečanstva, već dobar i profitabilan biznis industrije zabave, a vrhunski sportisti nisu vitezovi plemenitih veština, već radna snaga ove industrije. Ona ih plaća mnogo bolje od ostalih radnika jer to sebi može da priušti, i strogo kontroliše njihove živote ne obazirući se na njihova ljudska prava iz istog razloga: jer to sebi može da priušti.

Sportisti iz straha ne žele da se suprotstave režimu koji ih stavlja u poziciju radne snage lišene ljudskih prava i robe koja je strogo kontrolisana (jer ako se suprotstavljaju, to znači da žele dozvolu da koriste doping) i plaše se gubitka privilegija zbog kojih su se i odrekli svojih ljudskih prava. Javno mnjenje podržava rat protiv dopinga i povremeno narušavanje ljudskih prava, jednakako kao što podržava mnoge druge oblike narušavanja pravnog poretka, jer veruje da neki legalni prerogativi vlasti i upotrebe sile otvaraju previše prostora za zloupotrebu, i zbog toga se moraju dovesti u pitanje. Sportske asocijacije i WADA zvaničnici samo rade svoj posao na frontu koji su otvorili 'rat protiv dopinga' i politika 'nulte tolerancije'. Da li nas ova alarmantna situacija na nešto podseća? Možda, ali alarmne signale danas obično slede iskeženi policijski psi.

Prevod s engleskog: Irena Šentevska

Beleške  
=>

Beleške  
=>

Beloške

>>