
UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija:

DELEZOVA I GATARIJEVA TEORIJA UMETNOSTI

autor:

Andrija Filipović

mentor:

dr Mirjana Veselinović Hofman, red. prof.

komentor:

dr Miodrag Šuvaković, red. prof.

Beograd, septembar 2014. godina

SADRŽAJ

Apstrakt.....	3
Uvod.....	5
I: Razlika i događaj	
1. (Post)hajdegerovski horizont pitanja razlike i događaja.....	14
2. <i>Différance</i> i razlika po sebi (<i>different/ciation</i>).....	22
3. Događaj.....	56
4. Transindividuacija umetničkog sklopa.....	75
II: Saučestvovanje i postajanje u umetnosti i kulturi	
1. O rizomu.....	99
2. Političnost savremene instalacije.....	123
3. Filmska slika i filmska muzika u konstrukciji nacije.....	136
4. Molarno i molekularno u prostoru kulture i umetnosti.....	152
III: <i>Musica (in)humana</i>	
1. Afektivna upotreba muzike u proizvodnji subjekta.....	182
2. Golo ponavljanje i organizam u muzici.....	206
3. Mikropolitika zvuka u svakodnevnom životu.....	218
4. Ka posthumanističkoj etičko-estetičkoj paradigmi u muzici.....	230
Zaključak.....	247
Bibliografija.....	251
Biografija.....	267

APSTRAKT

Osnovna teza na kojoj počiva ovaj rad glasi da je neophodno reontologizovati umetnost na temelju pojmova razlike i događaja. Reontologizacija je neophodna radi ponovnog promišljanja odnosa između umetnosti i društva kao i mogućnosti umetnosti u uslovima relativne imanencije kapitalizma kao određujuće karakteristike doba savremenosti. Nasuprot modelu umetničkog dela/prakse kao teksta koji proizvodi značenje, uvodim pojam transindividuacije umetničkog sklopa koji obuhvata kako diskurzivni tako i nediskurzivni aspekt onoga što nazivamo umetničkim delom/praksom. Umetnički sklop poseduje horizontalnu i vertikalnu osu. Horizontalnu sačinjavaju sadržaj (sklopovi tela i njihovih stanja) i izraz (sklopovi iskaza koji se pripisuju telima). Vertikalnu osu čine kretanja reteritorijalizacije i deteritorijalizacije. S obzirom na ove dve ose i njihove aspekte, odnos između društva i umetničkog sklopa imenujem kao postajanje i saučestvovanje. Postajanje je određeno deteritorijalizacijom, odnosno stvaranjem linija bega, a saučestvovanje reteritorijalizacijom. To takođe znači da nikada ne dolazi do radikalnog raskida sa relativnom imanencijom kapitalizma, već je reč o stvaranju isključivo privremenih linija bega. Ako bi trebalo izdvojiti osnovne etičko-estetičke zahteve koje postajanje umetničkog sklopa u doba savremenosti postavlja oni bi glasili: izumevanje novih formi življenja, izumevanje novih formi organizacije i izumevanje drugačijeg odnosa prema vremenu. Kao takav, umetnički sklop mora biti događaj koji uvodi svojevrсни prekid u senzo-motornu shemu navike i pamćenja tela kao organizma i prisiljava ga da se suoči sa budućnošću kao razutemeljivačkim temeljem. U tom pogledu umetnički sklop mora da upućuje i na „narod koji će doći“, on sa sobom nosi utopistički horizont potencijalno novog, odnosno horizont onoga što je nesavremeno i onoga što se opire aktuelnom. Umetnički sklop kao pojam za ono što postaje putem transindividuacije, dakle za ono mnoštvo singularnih sila koje se previjaju da bi stvorile pojedinačno umetničko delo, omogućava opis načina na koje delo stupa u odnose sa fluksevima kulture i društva, precizniju analizu prepletenosti umetničkog sklopa i društva, te postavlja zahtev za repolitizacijom umetnosti u doba savremenosti na osnovu Delezove i Gatarijeve ontologije razlike i događaja.

KLJUČNE REČI: razlika, događaj, sklop, transindividuacija, umetnost, Delez, Gatari, reontologizacija, repolitizacija

ABSTRACT

The main thesis of this work is that it is necessary to reontologize art on the basis of concepts of difference and event. Reontologization is necessary for thinking anew relations between the art and society as well as the possibility of art under the conditions of relative immanence of capitalism as a defining characteristic of the age of contemporaneity. Opposite to the model of artwork as a text that produces meaning, I introduce the concept of transindividuation of art assemblage which encompasses both discursive and non-discursive aspects of what we call the work of art. Art assemblage has horizontal axis on one hand and vertical axis on the other. Horizontal axis consists of content (assemblages of bodies and their states) and expression (assemblages of enunciation ascribed to the bodies). Vertical axis consists of movements of reterritorialization and deterritorialization. With an eye on these two axes and their aspects, I name the relations between society and art assemblages the becoming and the complicity. Becoming is defined by deterritorialization, that is, the creation of lines of flight, while complicity is defined by reterritorialization. That also means that radical break with the relative immanence of capitalism never occurs, but that only temporary lines of flight are created instead. If one is to single out the basic ethico-aesthetic demands of the becoming of art assemblage in the age of contemporaneity those would be: invention of new forms of life, invention of new forms of organization and invention of new relations toward the time. As such, art assemblage has to be an event that introduces a certain break in sensory-motor scheme of habit and memory of the body as an organism and that forces it to confront with the future as ungrounding foundation. In that regard, art assemblage also points toward „a people to come“, it brings forth an utopian horizon of potentially new, that is, a horizon of that which is untimely and of that which resists the actual. Art assemblage, as a concept for that which becomes through transindividuation, for the multiplicity of singular forces that fold themselves to create a singular work of art, enables the description of the ways in which an artwork enters into the relations with fluxes of culture and society, more precise analysis of entanglement of assemblages and society, and sets the demand for a repolitization of art in the age of contemporaneity on the basis of Deleuze's and Guattari's ontology of difference and event.

KEYWORDS: difference, event, assemblage, transindividuation, art, Deleuze, Guattari, reontologization, repolitization

UVOD

Ključna pitanja koja ovaj rad postavlja i problemi oko kojih se kreće glase: Na kakvim temeljima treba razmišljati o odnosu između umetnosti i društva danas? Kako je moguća umetnost danas u uslovima (relativne) imanencije kapitalizma? Da li i kakva umetnost može da pruži otpor? Da li je otpor valjani termin za opis umetničkih i kulturalnih praksi u uslovima savremenosti? I na kraju, kako i gde naći potencijalnosti za stvaranje linija bega?

Najpre treba odrediti predmet istraživanja i vremenski okvir u kome se istraživanje kreće, doduše sa povremenim okretom ka prošlosti usled različitih trajanja određenih sklopova sila,¹ a to je okvir savremene umetnosti i savremenosti. U okviru savremenosti Teri Smit (Terry Smith) izdvaja tri umetničko-društvene struje koje su se razvijale od osamdesetih godina 20. veka do danas: savremenu umetnost sa postmodernizmom, retrosenzacionalizmom, remodernizmom i spektakularnom umetnošću kao stilovima i praksama, transnacionalne tranzicije sa dekolonizacijom/nacionalizmom, globalizacijom/internacionalizmom i kosmopolitanizmom/prevođenjem kao ideologijama i problemima, te na kraju probleme i strategije u savremenosti koje se sastoje od prikazivanja sveta (*world picturing*)/stvaranja mesta (*placemaking*)/povezanosti (*connectivity*) (lokacija i dislokacija), vremena (disinhrona temporalnosti), medija (posredovanje i razlika) i raspoloženja (afekt i efekt).² Prva struja kao zvanična, institucionalizovana savremena umetnost, svodi se na estetiku globalizacije, a jedna od unutrašnjih tendencija jeste prihvatanje neoliberalne ekonomije, globalnog kapitala i neokonzervativnih politika kroz ponavljanje ranijih avangardnih strategija.³ Druga struja, transnacionalna tranzicija, javlja se iz procesa dekolonizacije u Trećem, Četvrtom i Drugom svetu uključujući i uticaj tih procesa na Prvi svet. Ne postoji jedan umetnički pokret koji bi obuhvatio mnoštvo umetničkih dela koje se proizvode pod uticajem lokalnih, nacionalnih, antikolonijalnih i drugih vrednosti kao što su raznolikost, identitet, kritika.⁴ Treća struja je, po Smitu, rezultat generacijske promene i broja ljudi koji aktivno učestvuju u „ekonomiji slike“.⁵ Uglavnom mlađi umetnici istražuju interaktivne potencijalnosti raznih materijalnih medija, virtuelnih komunikativnih mreža i

¹ Ovde, između ostalih, mislim na onaj sklop koji se naziva „nacijom“ a o kome sam pisao u drugom i trećem delu u poglavljima o odnosu filmske slike/muzike i „samo“ muzike i proizvodnje nacionalnog identiteta/subjekta.

² Teri Smit, „Savremena umetnost današnjeg sveta: obrasci u tranziciji“, u: Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, Orion art, Beograd, 2014, 73.

³ Cf. *ibid.*

⁴ Cf. *ibid.*, 75.

⁵ *Ibid.*, 77.

otvorenih načina povezivanja. Ovi umetnici bave se promenljivom prirodom vremena, mesta, medija i raspoloženja. Oni postavljaju pitanje o prirodi temporalnosti današnjice, mogućnostima stvaranja mesta u suočenju sa izmeštanjem, o tome šta znači biti uključen u posredovanu interaktivnost elektronskih medija, te o razmenama između afekta i efekta.⁶

Kao pokušaj obuhvatanja ove mnoštvenosti društvenih, kulturalnih i umetničkih praksi u prvom delu pod naslovom „Razlika i događaj“ uvodim pojam transindividuacija umetničkog sklopa, ili bolje transindividuacija kulturalno-umetničkog sklopa na tragu Delezove i Gatarijeve „dvostruke artikulacije“. Termin „sklop“ imenuje složeno saodnošenje različitih flukseva sila koje ulaze u sastav onoga što nazivamo umetnički rad, umetničko delo ili umetnički tekst, u zavisnosti od toga sa koje teorijske platforme pristupamo datom fenomenu. Termin „transindividuacija“, pak, imenuje odnose interioernih i eksterioernih sila sklopa sa onim spolja, te način individuacije umetničkog sklopa koji obuhvata kako aspekt pojedinačnosti tako i aspekt kolektivnosti. Cilj mi je da pokušam da pronađem adekvatnu terminologiju koja bi trebalo da obuhvati celokupnost složenih odnosa koji čine događaj umetničkog, odnosno umetničko-kulturalnog sklopa u savremenim uslovima.

Za sagovornika u uspostavljanju ontologije transindividuacije kulturalno-umetničkog sklopa izabrao sam Žaka Deridu (Jacques Derrida) i to zbog toga što su se razni modeli shvatanja umetničkog dela/teksta/prakse uglavnom zasnivali na značenju. Naime, Dejvid Džoselit (David Joselit) identifikuje četiri taktike razumevanja umetničkog rada koje se zasnivaju na značenju, a takve taktike se prevashodno odnose na predmete koji se karakterišu vidljivom granicom i relativnom stabilnošću zbog čega su podložni jedinstvenom značenju. On izdvaja sledeće taktike za iščitavanje značenja: značenje leži *iza* predmeta (ikonografska tradicija Ervina Panofskog /Erwin Panofsky/ po kojoj slike poseduju skup kulturalnih značenja koja se moraju dešifrovati, što je model dubine značenja gde značenje leži iza forme i do njega se dospeva rekonstruktivnom analizom pomoću disciplina kao što su teologija, istorija i matematika), značenje leži *pored* predmeta (pozicija društvene istorije umetnosti po kojoj estetski proizvodi zadobijaju svoje značenje kroz kristalizaciju savremenih društvenih dinamika – T. J. Klark /T. J. Clark/ i Grizelda Polok /Griselda Pollock/ i po kojoj značenje okružuje predmet kao „kontekst“), značenje leži *u* predmetu (strukturalistička i

⁶ Cf. *ibid.*

poststrukturalistička istorija umetnosti Rozalind Kraus /Rosalind Krauss/ i Iv-Alen Boaa /Yves-Alain Bois/ po kojoj značenje dela leži u semiotičkoj logici, a vrednost dela je u njegovoj unutrašnjoj strukturi koju kritičar iznosi na svetlo), značenje leži *ispred* predmeta (avangardna tradicija utopije po kojoj delo predskazuje idealnu budućnost).⁷ Problem, pak, leži u tome da se iznađe model razumevanja savremene kulturalne i umetničke prakse koji se ne bi zasnivao isključivo na značenju i zbog toga sam posegao za filozofijom i teorijom Žila Deleza (Gilles Deleuze) i Feliksa Gatarija (Félix Guattari) i njihovim temeljnim pojmovima – razlikom, događajem i postajanjem. S obzirom na ono što nazivam promenom materijalne osnove umetničke prakse, kao što sam pomenuo morao sam da uvedem i pojam transindividuacije kulturalno-umetničkog sklopa koji je utemeljen na ta tri ključna pojma. Ovde pre svega mislim na promenu koja se odigrala „posle“ dematerijalizacije umetničkog dela a o kojoj Delez i Gatari nisu pisali, te sam stoga morao da proširim pojmovni aparat. Reč je o uključivanju društvenih odnosa, društvenosti kao takve (participatorna umetnost), pa i samog života i svih njegovih sfera u umetničku praksu (bio-art). Sve pomenuto postaje materijalna osnova (percept) umetničke prakse, čime se sile koje sačinjavaju umetničku praksu umnožavaju ali ujedno i individualizuju u konkretni umetnički sklop no i transindividualizuju u odnosima sa kulturom i društvom.

Po Delezu i Gatariju, mogu se razlikovati dve ose jednog sklopa – horizontalna i vertikalna. Na horizontalnoj osi sklop se sastoji od sadržaja i izraza. Sadržaj čine mašinski sklop tela, delanja i trpljenja, mešanje tela koja utiču jedna na drugo. Izraz čine kolektivni sklopovi iskazivanja, činova i stavova, netelesne transformacije koje se pripisuju telima. Na vertikalnoj osi sklop poseduje teritorijalne strane koje ga stabilizuju i reteritorijalizuju, i granice deteritorijalizacije koje ga raspršuju.⁸ S obzirom na istovremenost (re)teritorijalizujuće i deteritorijalizujuće strane na vertikalnoj osi i s obzirom na uzajamnu određenost forme sadržaja i forme izraza potrebno je redefinisati postavljenost kulturalno-umetničkog sklopa u odnos sa društveno-ekonomsko-političkim. Tu postavljenost bih odredio kao *postajanje* i *saučestvovanje*. Postajanje određuje aspekt deteritorijalizacije, stvaranje linija bega usred susreta sklopa i tela u senzaciji koje raskida senzomotorna kola uspostavljena u navici i pamćenju. Saučestvovanje, pak, određuje aspekt (re)teritorijalizacije, činjenicu da je proces deteritorijalizacije uvek privremen, da su linije bega kratkotrajne, da forma izraza i forma sadržaja korespondiraju i da su

⁷ Cf. David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2013, 43–45.

⁸ Cf. Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Continuum, London/New York, 2004, 97–98.

recipročne. Drugim rečima, nema apsolutnog prekida ili raskida sa imanencijom u kome se kulturalno-umetnički sklop individualizuje i postaje.

U skladu sa odrednicama politike transindividualnog kulturalno-umetničkog sklopa – postajanjem i saučestvovanjem – u drugom delu rada koji nosi naslov „Saučestvovanje i postajanje u umetnosti i kulturi“ razmatram različite načine nastanka molarnih formacija putem subjektivizacije i uspostavljanja kategorija interijornosti/eksterijornosti, kao i različite načine uspostavljanja molekularnih rizomatskih kretanja u prostoru kulture i umetnosti. Tako u analizi rada australijskog umetnika Stelarka (Stelarc) pokazujem kako internet nije rizom ali Stelark postaje rizomom preispitivanjem granica svog biološkog tela putem njegovog spajanja sa novim tehnologijama. Direktnim spajanjem Stelarkovog tela sa internetom brišu se granice ljudskog tela i nastaje novo telo koje je nemoguće misliti u okvirima dosadašnje ontologije. U drugom poglavlju drugog dela rada o političnosti instalacije govorim o razlici između spolja i eksterijornosti/interijornosti. Ključna razlika između spolja i eksterijornosti leži u tome što je spolja kao razlika po sebi, plan imanencije i virtualnost kao takva, ono što utemeljuje i eksterijornost i interijornost. Na taj način moguće je precizirati odnos između spolja i eksterijornosti/interijornosti instalacije. Polazeći od određenja onog spolja kao polja virtualnosti, u drugom delu ovog poglavlja bavim se afektom i strukturom umetničkog sklopa. Pokazuje se da afekt kao ono virtualno poseduje specifičnu autonomiju te da briše granice između različitih tela – sve je smešteno na plan imanencije i nema transcendentnog. Sa tim na umu, u drugom poglavlju drugog dela rada razmatram i političnost instalacije kao odnos između molekularnog i molarnog, odnos virtualnih singularnosti i aktuelizovanih stanja stvari. Pokazuje se, takođe, da je političnost instalacije dvojaka u skladu sa njenim odnosom prema spolja i eksterijornošću. Sa jedne strane, reč je o neposredovanom odnosu instalacije i (ljudskog) tela koji se ostvaruje pre ikakvog kognitivnog i reprezentacionog sadržaja, a sa druge strane, u pitanju je odnos između tela i molarnih formacija u uslovima aksiomatike (post)kapitalizma, koje ograničavaju potencijalnosti aktuelizacije virtualnih singularnosti u odnosu sa instalacijom, te odnosa instalacije sa svojim spolja i eksterijornošću u vidu afekta/virtualnosti i (post)kapitalističkih proizvodnih odnosa. U trećem poglavlju drugog dela bavim se načinom na koji filmska slika i filmska muzika saučestvuju u proizvodnji nacije na nivou svakodnevnog života putem delovanja slike i zvuka direktno na telo, dok u četvrtom poglavlju drugog dela rada istražujem načine na koje se molarno, oličeno u

dominantnom heteronormativnom maskulinističkom diskursu, i molekularno, oličeno u manjinskim načinima življenja, međusobno podrazumevaju, određuju, oblikuju i dovode u pitanje.

U odabiru studija slučaja vodio sam se, sa jedne strane, idejom da uz pomoć primera koje sam odabrao objasnim ključne termine Delezove i Gatarijeve teorije umetnosti, a sa druge, namerom da prikazem i analiziram različite modalitete saučestvovanja i postajanja u kulturi i umetnosti. Tako, u odabiru Stelarka i interneta u drugom poglavlju uz razmatranje odnosa između tradicionalne slike čoveka i onoga novog što nastaje spajanjem ljudskog tela i interneta, obrazlažem i Delezov i Gatarijev pojam rizoma. U poglavlju o političnosti savremene instalacije analiziram pojmovni par eksteriornost/interiornost i njihov odnos prema *spolja*, a u poglavlju o filmskoj slici i filmskoj muzici u konstrukciji nacije afektivnu upotrebu slike i zvuka u proizvodnji identiteta, čime ujedno i ukazujem na način na koji mnoštvo čini osnovu identiteta, odnosno da identitet da bi bio identitet mora da potisne razliku i mnoštvo prilikom subjektivacije tela. U četvrtom poglavlju drugog dela bavim se razmatranjem pojmova molarnog i molekularnog iz *Hiljadu platoa* na primerima odnosa manjinskih i većinskih grupa, a u analizi tog odnosa pronalazim da se i manjinsko i većinsko zasnivaju na specifičnoj slici čoveka ali i da je moguće pronaći potencijalnost za kritiku te slike u nekim umetničkim i kulturalnim praksama.

Treći deo rada kao predmet istraživanja ima singularno – ako se prvi, teorijski deo uzme za opšte, a drugi za partikularno – područje zvuka i muzike i to zbog toga što

„zvuk poseduje (ovu) moć ne zahvaljujući označiteljskim ili 'komunikativnim' vrednostima, niti fizičkim osobinama, već filogenetičkoj liniji, mašinskom razdelu koji funkcioniše u zvuku i čini ga krajnjim oblikom deteritorijalizacije. Ali ovo se ne dešava bez velike dvosmislenosti: zvuk nas okupira, podstiče, vuče, probija. [...] Kako je njegova snaga deteritorijalizacije najjača, on takođe proizvodi najveću reteritorijalizaciju, najzatupljujuću, najredundantniju. Ekstaza i hipnoza. Boje ne pokreću ljude. Zastave ne mogu da učine ništa bez truba. [...] Uspostavljene moći osećaju jaku potrebu da kontrolišu distribuciju crnih

rupa i linija deterritorijalizacije u ovom razdelu zvukova kako bi oterale ili prisvojile efekte razdela zvukova“.⁹

Cilj je opisati načine na koje afekt i telo putem mikropolitike zvuka u najširem smislu i muzike posebno, proizvode određene subjektivnosti (nacionalne i klasne u slučaju klavirskog muziciranja u 19. veku i nadnacionalne u slučaju popularne muzike u vreme SFRJ). Uz pomoć zvuka moguće je, takođe, mapirati i potencijalna mesta otpora te tako, sa jedne strane, pronalazim određenu sliku čoveka u osnovi minimalne muzike, ali sa druge strane, u sklopu-Mercbou pronalazim linije sila koje takvu sliku razgrađuju iscrpljivanjem sposobnosti tela da sluša. U analizi Mercbouove (Merzbow) umetničke prakse dolazim do onoga što se može nazvati posthumanističkom etičko-estetičkom paradigmom u umetnosti. Drukčije rečeno, njegova muzika i način življenja tvore specifični sklop sa jasnim političkom projektom u svom središtu, odnosno ovaj sklop stvara specifične linije bega kako u odnosu na „svakodnevno“ telo, tako i u odnosu na savremeno (post)kapitalističko potrošačko društvo.

Cilj mi je da pokušam da ukažem na potrebu za konstrukcijom nove ontologije uopšte i ontologije umetnosti posebno koja bi se zasnivala na pojmovima razlike i događaja. Sa jedne strane, reč je o kritici metafizike uzete u tradicionalnom značenju i prelasku sa problema bivstvovanja na problem razlike i događaja (o čemu detaljnije raspravljam u prvom poglavlju prvog dela), a sa druge strane, reč je o pokušaju izumevanja odgovarajućeg konceptualnog aparata za obuhvatanje složenih odnosa koji sačinjavaju umetničku praksu u doba savremenosti. Dakle, termin ontologija u ovom tekstu ne znači povratak na „staru metafiziku“ jer bi takav povratak značio i vraćanje kategorijama Jednog, identiteta i suštine. Termin ontologija služi za imenovanje one teorije i filozofije koja u svojoj osnovi ima pojmove razlike i događaja čime se ujedno problem identiteta i Jednog postavljaju na drugačije osnove. Jedno i identitet su epifenomeni mnoštva i razlike, odnosno mnoštvo, razlika i događaj čine temelj svih drugih kategorija mišljenja. Nova ontologija, ili pre *reontologizacija*, potrebna je zato što verujem da je neophodno ponovo promisliti same osnove mišljenja a u cilju pronalaska mogućih mesta kritičkog otpora u uslovima imanencije kapitalizma. S obzirom na to da je celokupna ljudska delatnost u doba savremenosti određena specifičnim načinom proizvodnje ili, drukčije rečeno, s obzirom na to da se u doba savremenosti proizvodi određena slika čoveka, treba i moraju se iznaći drugačiji načini tumačenja postojanja ili

⁹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 383–384.

formi života i mišljenja. No, kako ono *apsolutno spolja* ne postoji osim kao virtualnost, nema ni apsolutnog prekida (što je aspekt saučestvovanja), već je reč o stvaranju privremenih i singularnih linija bega (što je aspekt postajanja) koje proizvode osnovu za kritički odnos prema savremenosti i savremenoj slici čoveka i mišljenja.

Treći deo rada je, dakle, u celosti posvećen zvuku uopšte i muzici posebno. Prvo poglavlje se bavi analizom upotrebe muzike u proizvodnji nacionalnog, nadnacionalnog i klasnog subjekta i to uz pomoć Delezove i Gatarijeve teorije afekta. Drugo poglavlje kritički preispituje minimalnu umetnost i u njenoj osnovi pronalazi „golo“ ponavljanje koje, pak, proizvodi neutralni opažaj i time samo potvrđuje već uspostavljene percepcije i kliše društva i kulture u okviru kojih je nastala. Treće poglavlje se zasniva na pojmovnom paru mikropolitike i makropolitike u razmatranju uloge zvuka i buke u svakodnevnom životu i umetnosti, a poslednje poglavlje mapira linije bega koje se proizvode u specifičnom sklopu japanskog *noise* umetnika Mercboua. U osnovi trećeg dela, ali i celokupnog rada, leži ideja da umetnost u doba savremenosti saučestvuje u proizvodnji određene slike čoveka koja je i dalje, da parafraziram Ničea, suviše ljudska.

DEO I: RAZLIKA I DOGAĐAJ

1. (Post)hajdegerovski horizont pitanja o razlici i događaju

U predavanju pod naslovom „Šta je metafizika?“ iz 1929. godine, Martin Hajdeger (Martin Heidegger) kaže da u srcu bivstvovanja leži kontradikcija koju je predstavjačko mišljenje stalno zanemarivalo - bivstvovanje *nije*, ono je doslovno *ništa*:

„Ono što nikad i nigdje nije bivstvujeće razotkriva se kao ono od svega bivstvujećeg različito, što ga nazivamo bivstvom. Koliko god i ma gdje istraživanje optraživalo bivstvujeće, ono nigdje ne nailazi na bivstvovanje. Ono pogađa uvijek i samo bivstvujeće, jer već unaprijed s nakanom svog objašnjavanja ostaje čvrsto pri bivstvom. Bivstvovanje se ne može poput bivstvujećeg predmetno predočiti i pripremiti. Ono naprosto svemu bivstvom jest ne-bivstvujeće. Ali ovo Ništa bivstvuje kao bivstvovanje.“¹

Metafizika predstavlja, po Hajdegeru, uporne pokušaje da bivstvovanje pretvori u stvar. U očima metafizike, samo za one stvari – ona bivstvujeća – koja mogu biti predstavljena, samo za ona bivstvujeća sa minimalnom strukturom identiteta i nepromenljivosti koja im dozvoljava da budu identifikovana i prepoznata putem imenica i supstantiva može se reći da „jesu“. Bivstvujeća su supstance ili potiču iz supstanci ili su pripisana supstancama. Ali kako bivstvovanje nije stvar, ono je jedinstveni izuzetak od pravila i logike supstance, pravila i logike koji se protežu kroz jezik i gramatiku u tom opsegu da je bivstvovanje postalo njihova žrtva. Ali bivstvovanje nije strano samo ovom zakonu i logici. Ono nije strano samo stvarima od kojih se suštinski razlikuje. Ako je ono zaista ništa, onda je ono sve. Ono je sâm način na koji stvari postaju to što jesu, način na koji „to postoji“. Bivstvovanje jeste samo u razlici i kroz razliku od bivstvujećih. I to na način da se moramo pitati da li je uopšte moguće govoriti o bivstvom po sebi, to jest, nezavisno od bivstvujećih koje se mogu identifikovati putem imenica. Da li može postojati bivstvovanje po sebi ukoliko se ne odnosi na suštinu ili supstancu – samoprezentnu i samoidentičnu strukturu – i ako, istovremeno, sâm način na koji ova reč stoji otvara polje bivstvujećih kao takvih i kao celine? Dalje, ukoliko nije ni individualna stvar ni suština, ni supstanca ni ideja, kako se možemo ophoditi prema tome kao

¹ Martin Heidegger, „Što je metafizika?“, u: Martin Heidegger, *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti, Zagreb, 1972, 61, prevod izmenjen.

prema imenici ili subjektu iskaza? Kako bivstvovanje može uzeti formu S je P i postati objekt predikatskog suda?

U istoriji mišljenja, postoje tri odgovora na ovo pitanje, a sva tri Hajdeger kritikuje i odbacuje. Prvi odgovor jeste da je „bivstvovanje najopštiji pojam“. Bivstvovanje je, prema srednjevekovnoj filozofiji, *transcendens* – jedinstvo transcendentnog Opšteg nasuprot raznovrsnosti najviših rodnih pojmova. Kada Hegel (G. W. F. Hegel) određuje bivstvovanje kao „neodređeno neposredno“ i to određenje stavlja u temelj svih daljih kategorijalnih eksplicacija svoje *Nauke logike*, onda se on pridržava istog smera kao i antička ontologija. Po Hajdegeru, bivstvovanje ne može biti najviši rodni pojam za sve raznovrsnosti kategorija. Sledeći odgovor je da „bivstvovanje nije moguće definisati“. Ali, kaže Hajdeger, to samo znači da ga nije moguće izvesti iz viših pojmova niti prikazati putem nižih a to, pak, samo znači da bivstvovanje nije nešto poput bivstvjućeg ali ne i da se ne može odrediti. Treći odgovor i predrasuda kojom se dosadašnje mišljenje vodilo u razumevanju bivstvovanja glasi da je „pojam bivstvovanja razumljiv po sebi“. No, to što uvek već živimo u razumevanju bivstvovanja dokazuje samo nužnost da pitanje o smislu bivstvovanja bude ponovljeno, a ne da je taj smisao uvek dat.²

Bivstvovanje, dakle, postaje subjekt iskaza putem pitanja o smislu bivstvovanja. Hajdeger u okviru jednog pitanja razlikuje tri elementa – pitano, ispitivano i upitano. Pitano je ono o čemu se pita, ispitivano je ono što se o pitanom pita, a upitano je ono kod čega se o pitanom raspitujemo. U pitanju o smislu bivstvovanja takođe postoje ovi elementi. Pitano u tom pitanju je bivstvovanje (*das Sein*), ispitivano je smisao bivstvovanja (*der Sinn von Sein*) a upitano samo bivstvjuće (*das Seiende*). U ovom pitanju pitamo bivstvjuće o smislu njegovog bivstvovanja. Obrada pitanja o bivstvovanju, prema tome, znači činjenje transparentnim nekog bivstvjućeg koje pita o njegovom bivstvovanju.³ To bivstvjuće koje pita o bivstvovanju, Hajdeger naziva tubivstvovanjem (*Dasein*). Tubivstvovanje nije bivstvjuće koje se naprosto pojavljuje među drugim bivstvjućim. Ono se, naprotiv, ontički odlikuje time što se u tom bivstvjućem u njegovom bivstvovanju radi o samom tom bivstvovanju. Dakle, posebnost tubivstvovanja je u tome da ono bivstvuje ontološki:

„Tubivstvovanje (*das Dasein*) je jedno bivstvjuće (*ein Seiendes*) koje se ne javlja samo među ostalim bivstvjućim. Ono se naprotiv ontički

² Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1985, 2–4.

³ *Ibid.*, 4–8.

odlikuje time što se tom bivstvujućem u njegovom bivstvovanju radi o samom tom bivstvovanju. [...] Bivstvujuće, čija analiza predstavlja zadatak jesmo uvijek mi sami. Bivstvovanje toga bivstvujućeg jest *uvijek moje*. U bivstvovanju tog bivstvujućeg ovo se samo uvijek odnosi prema svom bivstvovanju. Kao bivstvujuće toga bivstvovanja ono je izručeno (povereno) svom vlastitom bivstvovanju. *Bivstvovanje* je ono o čemu se samom tom bivstvujućem uvijek radi.“⁴

Postoje dva modusa bivstvovanja. Prvi modus bivstvovanja je bivstvovanje svojstveno tubivstvovanju. Drugi je bivstvovanje svojstveno bivstvujućem koje nije tubivstvovanje. Bivstveni karakteri tubivstvovanja su egzistencijali, a bivstvena određenja bivstvujućeg koje nije tubivstvovanje su kategorije. Osnovna struktura tubivstvovanja čini bivstvovanje-u-svetu. Bivstvujuće koje nije tubivstvovanje ne bivstvuje u svetu već samo unutar sveta, ono je unutarsvetsko bivstvujuće. Unutarsvetsko bivstvujuće bivstvuje u dva osnovna modusa – u modusu upotrebljivosti ili priručnosti i u modusu pukog postojanja ili predručnosti. Priručnost je način bivstvovanja onog bivstvujućeg koje najpre susrećemo unutar sveta, bivstvujuće koje susrećemo u svakodnevnom bivstvovanju a ono nije stvar već pribor. Predručnost je način bivstvovanja koji ostaje priručno kad ono postaje nepriručno, bilo zato što nedostaje, što nije pri ruci ili zato što je neupotrebljivo za određenu svrhu.⁵

Ovo izlaganje Hajdegerove ontologije se od samog početka razvijalo podrazumevajući ontološku razliku (*ontologische Differenz*). Ontološka razlika je fundamentalna razlika između bivstvovanja i bivstvujućeg, ili kako kaže Rodolf Gaše (Rodolph Gasché):

„Ovo je pojam razlike koji je ne samo filozofski fundamentalniji od onih koji su korišćeni do sada, već koji *zaista* čini razliku. To je *radikalna* razlika, zaista, razlika u svim smislovima te reči: obeležena je ključnim raskidom od uobičajenog ili tradicionalnog značenja termina; ona je osnovna i fundamentalna, izrastajući iz, ili proishodeći iz korena koji konstituiše samoga sebe.“⁶

⁴ Ibid., 12, 41–42.

⁵ Cf. ibid., 77–100.

⁶ Rodolphe Gasché, *Inventions of Difference: On Jacques Derrida*, Harvard University Press, London, 1995, 89.

Od svojih početaka u staroj Grčkoj zapadno filozofsko mišljenje je sistematski razvijalo ono što Hajdeger naziva „jedno osnovno razlikovanje“,⁷ odnosno razliku između bivstvovanja i bivstvujućih. Ova razlika je „temelj u strukturi suštine metafizike“.⁸ Razlika između dvostrukog značenja *to on*, kao *ta onta* ili *to einai*, matrica je iz koje se zapadno mišljenje rađa. Ali od samog početka, zapadno mišljenje je zamišljalo bivstvovanje samo sa stanovišta bivstvujućeg (*ta onta*), te je shvatalo bivstvovanje (*to einai*) samo kao još jedno od bivstvujućih ili egzistirajućih stvari. Zapadno mišljenje je na taj način sakrilo od samoga sebe razliku koja omogućuje bivstvovanje bivstvujućeg. Zbog ove interpretacije bivstvovanja kao bivstvujućeg (kao *ousia/ta onta*), zapadno mišljenje je, po Hajdegeru, oduvek bilo ontoteologija, odnosno metafizika.

Ukoliko je istina da je bivstvovanje bivstvovanje bivstvujućih, utoliko je istina da ono mora biti radikalno drugačije od samih bivstvujućih. Bivstvovanje ne može posedovati ontička svojstva, kao što su egzistencija ili priručnost. Kao što Hajdeger primećuje, razlika između bivstvovanja i bivstvujućih nije puko intelektualne prirode (*ens rationis*). U stvari, ontološka razlika nije distinkcija ni u uobičajenom ni u filozofskom smislu reči. Ona se ne proizvodi našim umom, to jest, nije reda umne aktivnosti reprezentacije, već distinkcija koju pravi ono što Hajdeger naziva mišljenjem. Razlika između bivstvovanja i bivstvujućih je, dakle, radikalno različita od filozofskog pojma razlike.

Iako *differentia specifica* karakteriše stvar ili vrstu kao odnos određen po sebi i, stoga, kao odnos koji nije više jedan, definicija suštine jedne stvari ili vrste pretpostavlja distinkciju između drugih suština ili definicija. Kao distinkcija, *differentia specifica* – razlika *per genus et differentiam* – ukorenjena je u odnosu između stvari ili vrsta. Ali odnosi, bilo da se uspostavljaju između realnih stvari (ontičkih bivstvujućih) ili stvari mišljenja (univerzalni pojmovi kao što su vrste ili rodovi), pretpostavljaju da ove stvari nisu samo već određena bivstvujuća ili pojmovi, već da *jesu*. Razlika kao distinkcija nalazi se u onom „između“ kojim se bivstvujuća razlikuju. Ono između je datost koju već zauzimaju. Razlika kao distinkcija, ili razlika kao odnos u tako datom *između*, i između stvari koje su već konstituisane, nešto je što naše reprezentacije pridodaju stvarima ili vrstama. Distinkcija je nešto, kao što Hajdeger piše, „što stvara naš um“.⁹ Kako odnos pretpostavlja egzistenciju

⁷ Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, Yale University Press, New Haven, 1959, 204.

⁸ Martin Heidegger, *Identity and Difference*, Harper and Row, New York, 1969, 72.

⁹ Ibid, 62.

onoga što je različito, tako je razlika koju um pridodaje stvarima ili vrstama, na kraju krajeva, ontička po poreklu.

Filozofski pojam razlike ne objašnjava ono „između“ u kome su stvari i vrste u svojoj razlici već prisutne. Razlika koja stvara ono „između“ nužno je fundamentalnija od svake filozofske (ili logičke) i zdravorazumske distinkcije. Ukoliko bi razlika između bivstvovanja i bivstvujućih bila distinkcija, ona bi se takođe primenjivala na onu oblast u kojoj nalazimo bivstvovanje i bivstvjuća. Međutim, bivstvovanje *nije* na isti način na koji su bivstvjuća. Ukoliko su bivstvjuća ono što jeste, bivstvovanje je bivstvovanje (u glagolskom smislu) bivstvjućih, ono što im daje bivstvovanje. Razlika između bivstvovanja i bivstvjućih je razlika između bivstvovanja kao horizonta čije otvaranje omogućuje pojavljivanje bivstvjućih u njemu, a bivstvjuća su one stvari koje se pojavljuju i uspostavljaju u tom horizontu (uključujući i množtvne odnose i razlike koje idu sa njima). Razlika između bivstvovanja i bivstvjućih, ontičko-ontološka razlika, stoga je (ontološka) razlika koju samo bivstvovanje stvara i u kojoj se razlika kao odnos (između egzistirajućih stvari, ili između njih i nehomogenosti koju metafizika naziva stvarnošću, Jednim, Bogom, bićem, i tako dalje), to jest, razlika između stvari ili pojmova može pojaviti. Ontološka razlika nije nikakva distinkcija; ona nije razlika između bivstvovanja i bivstvjućih. Ontološka razlika koja se javlja kada se bivstvovanje misli u razlici prema bivstvjućim i bivstvjućih prema bivstvovanju stoga je razlika (*Unterschied*) koja otvara „između“ za razliku između bivstvovanja i bivstvjućih.

Zadatak mišljenja, po poznom Hajdegeru, jeste mišljenje bivstvovanja u razlici prema bivstvjućima čije je bivstvovanje „razlika kao razlika“, razlika kao razlika bivstvovanja i bivstvjućih, razlika kao *takva*. Kao „temelj“ za svu razliku koja se zasniva na odnosu i distinkciji, razlika kao razlika ne samo da je u spoljašnjem položaju u odnosu na metafizičko-filozofsku razliku, već se razlikuje po prirodi od vulgarnog pojma razlike. Ona je nesamerljiva sa vulgarnim i filozofskim pojmom razlike. Sâma ontološka razlika ili *Differenz* i diferencijacija ili distinkcija (*Unterscheidung, Abhebung*) do koje vodi mora biti postavljena na mesto svog porekla – ona mora biti postavljena u razvitku bivstvovanja kao *Ereignis*, odnosno događaja. Ali – i ovo je odlučujući zaokret – u onom pogledu u kom je *Ereignis* mesto porekla onog između iz kojeg se svet i stvari javljaju događaj se misli u okviru razlike. Ne kao razlika „između“ bivstvovanja i bivstvjućih, ili bivstvovanja i vremena u takvoj razlici (što ne bi bilo ništa drugo do puka distinkcija) u kojoj su dva

termina koja se razlikuju data unapred nezavisno od operacije ili kretanja kroz koje se razlikuju. Pre, događaj se zamišlja kao „između“ ili razlika na „osnovu“ koje se bivstvovanje i bivstvujuća razvijaju. „Starija“ od ontičko-ontološke razlike, razlika (*Unterschied*) označava razvijanje onog „između“ koje je sam temelj *Differenz*.

Problem događaja odigrao je ključnu ulogu u Hajdegerovom zaokretu ka ontologiji i pitanju bivstvovanja. Događajni karakter bivstvovanja je taj koji prekida vezu između bivstvovanja i jednog. Usredsređujući se na problem razlike između bivstvovanja i bivstvujućih, Hajdeger razmatra vezu mišljenja sa onim što nije Jedno. Upravo problem događaja ukazuje na nužnost prekida sa kantovskim okvirom. Imanuel Kant (Immanuel Kant) uspostavlja smislenost celokupnog iskustva (onoga što je prisutno) odvajajući značenje (označavanje) i aktivnost sinteza od presintetičke kontingencije onoga što se dešava (teorijsko od praktičnog, prirodu od slobode). Odvajajući pitanje bivstvovanja od pitanja znanja i logičkog, Hajdegerova celokupna taktika će biti prevazilaženje predstavljačkog mišljenja ka mišljenju događaja i prisustva.

Rani Hajdeger je u mišljenju događaja pokušavao da artikuliše razliku, u ovom događaju, između života po sebi i života kao prisvajanja ljudske egzistencije, onoga što je nazvao *Dasein*. No, *Ereignis* se vraća povezan sa *Sein* (i *Dasein*) i izmešta problem života po sebi i za sebe. Pitanje života je prevedeno u pitanje bivstvovanja života.¹⁰ Događaj za poznog Hajdegera postaje reč vodilja za mišljenje. *Ereignis* označava fenomen koji se ne može pojaviti jer je svaka pojava kao takva određena kao predmet, stvar. Međutim, formulišući problem događaja u odnosu sa posredujućom strukturom *Dasein*, Hajdeger ne dospeva do spolja kao takvog (transcendentalnog polja pre-individualnih singularnosti, rečeno delezovskim rečnikom), već samo do forme spoljašnjosti (sveta kao horizonta smisla). U tom smislu je i *Ereignis* epohalnost, događaj smisla bivstvovanja. Međutim, kako je glavno pitanje pitanje smisla bivstvovanja, a ono bivstvujuće koje se pita o smislu bivstvovanja jeste *Dasein*, javlja se problem antropocentrizma. Pozni Hajdeger je taj problem pokušao da reši daljim kretanjem ka razlici koja je razlika kao razlika bivstvovanja i bivstvujućih, ali se on nikada nije našao u poziciji da odvoji pitanje načina bivstvovanja od pitanja čoveka kao „odgovarajućeg“ imena bivstvovanja, kao onog mesta u kome bivstvovanje pronalazi svoju istinu, tačnije čoveka kao mesta u kojem se u pitanju o njegovom smislu rešava pitanje smisla bivstvovanja uopšte. Hajdeger napušta huserlovsku fenomenologiju transcendentalnog

¹⁰ Alexi Kukuljevic, *The Renaissance of Ontology: Kant, Heidegger, Deleuze*, Villanova University, 2009, 121. (neobjavljeni rukopis)

subjekta, pa čak i svoju fenomenologiju ekstatičke egzistencije iz *Bitka i vremena*, ali i dalje uključuje ljudsko kao privilegovano mesto sa kojeg postaje moguće vratiti se samim stvarima. On nastavlja da privileguje ljudsko iskustvo kao „odgovarajući“ pristup fenomenalnosti fenomena u okviru šireg pitanja smisla bivstvovanja, čime i najradikalnija fenomenologija, kao što je ona kasnog Hajdegera, ne uspeva da se reši određenog humanizma i antropocentrizma.¹¹

Taj humanizam i antropocentrizam, po Migelu de Bestigiju (Miguel de Beistegui), ogleda se u sledećim stavovima. Bivstvovanje pristupa čoveku tubivstvovanju koje je otvoreno prema bivstvovanju. Bivstvovanje *jeste* samo u onom pogledu u kojem je se prikuplja i okuplja kada se tubivstvovanje pita o smislu. Čovek kao tubivstvovanje označava ono mesto prikupljanja i okupljanja za bivstvovanje, *logos* u pravom i prvobitnom smislu reči i mišljenja. Ovo je tačka u kojoj se misli jedinstvo ljudskog i jezika na osnovu razotkrivanja bivstvovanja. Kao i ljudsko, i jezik se razotkriva u suštinskom razotkrivanju bivstvovanja. Jezik i umetnost, svako stvaranje kao utemeljenje bilo u rečima, delima ili činovima jeste *logos* ili okupljanje suštine bivstvovanja, mesta istine.¹² Ljudsko biće je različito od drugih bića samo u pogledu toga što nije ravnodušno prema bivstvovanju, što je otvoreno prema razlici između bivstvovanja i bivstvujućih jer se pita o smislu bivstvovanja. Jezik svedoči o ovoj mogućnosti. Umetnost takođe svedoči o ovoj mogućnosti, o ovoj stvarnosti koja je „viša“ od pukog bivstvjućeg kao priručnog i predručnog. Zapravo, Hajdeger eksplicitno povezuje problematiku odnosa između jezika, bivstvovanja i umetnosti i to je jedna od tački koju će Derida kritikovati na sličan način na koji je kritikovao Edmunda Husserla (Edmund Husserl) i samoafektivnost fenomenološkog subjekta:

„Tako se objašnjava da se po Hajdegeru sve umetnosti odvijaju u prostoru pesme, u prostoru 'jezika' i 'reči'. 'Arhitektura i skulptura', kaže on, 'dešavaju se samo u otkrivanju kazivanja i imenovanja. Ona upravljaju njima i vode ih'. Tako se objašnjava privilegija koja se, na veoma klasičan način, pripisuje poetskom govoru (*Dichtung*) i pesmi, te prezir prema književnosti. Hajdeger kaže da se *Dichtung* mora osloboditi od književnosti.“¹³

¹¹ Cf. Miguel de Beistegui, *Truth and Genesis: Philosophy as Differential Ontology*, Indiana University Press, Bloomington, 2004, 116.

¹² Cf. *ibid.*, 138.

¹³ Jacques Derrida, *Positions*, University of Chicago Press, Chicago, 1971, 11.

Svako bivstvujuće je istovremeno otkrivanje i prikrivanje bivstvovanja, svako bivstvujuće u svojoj individualnoj aktuelnosti očuvava trag događaja prisustva koji ga je doneo u prisustvo, a koji je višak u odnosu na prisustvo i bivstvujuće.¹⁴

Delez i Derida, svako na svoj način, polaze od pitanja bivstvovanja kao razlike, ali sa kritičkim osvrtom prema Hajdegerovom projektu fundamentalne ontologije. Derida, putem onoga što Gaše naziva „infrastrukturama“, uspeva da se oslobodi hajdegerovskog logocentrizma i antropocentrizma dekonstruišući zahtev za smislom, značenjem i prisustvom bivstvovanja. Termin „infrastrukture“ bi se vrlo lako mogao zameniti drugim terminima kao što su „neimenljiva“ ili „neodlučiva“, „kvazitranscendentalije“:

„(Oni) su jedinice simulakruma, 'lažna' verbalna svojstva (nominalna ili semantička) koja se više ne mogu uključiti u filozofsku (binarnu) suprotnost, ali koja, ipak, nastanjuju filozofsku suprotnost, opirući i dezorganizujući je, a da ne konstituišu treći termin, ne ostavljajući rešenje u formi spekulativne dijalektike.“¹⁵

Delez, pak, radikalizujući pitanje razlike koja leži iza razlike između bivstvovanja i bivstvujućih, uklanja i poslednje ostatke antropocentrizma putem razlike po sebi i monističkog transcendentalnog empirizma.

¹⁴ Cf. ibid, 139.

¹⁵ Ibid, 43.

2. *Différance* i razlika po sebi (*different/ciation*)

U pogledu pitanja bivstvovanja, Derida i Delez – kao i (skoro) svi savremeni mislioci – odaju dug Hajdegeru. Ali je i podjednako jasno da su Delez i Derida odveli Hajdegerov ontološki projekt u različite smerove: Delezova ontologija nastoji da razvije imanentnu ontologiju razlike u okvirima transcendentnog empirizma, dok Deridina dekonstrukcija funkcioniše na osnovu formalne strukture *différance*. Divergentne ontološke putanje Deride i Deleza očituju se u odnosu prema metafizici i ontologiji, kao i u upotrebi različitih pojmova razlike.

Derida je preuzeo na svoj način hajdegerovski zadatak „prevazilaženja metafizike“,¹ dok će Delez kasnije reći da mu „prevazilaženje metafizike ili smrt filozofije“ nikada nisu predstavljali problem. Ne bi bilo preterano reći da je njihovo preuzimanje i odbacivanje ove hajdegerovske problematike bilo ono što će ih upraviti na različite putanje dekonstrukcije i imanencije. Kod Deride, metafizika je određena strukturalnim „završetkom“, a dekonstrukcija je sredstvo uznemiravanja ovog završetka stvaranjem otvora ili prekida. Kako se metafizika kao takva ne može transcendirati – ne postoji „spolja“ metafizičke tradicije – ona se može samo destruktuirati ili dekonstruisati iznutra. Projekt „prevazilaženja metafizike“, drugim rečima, jeste nemoguć, ali upravo ova nemogućnost uslovljava mogućnost dekonstrukcije filozofske tradicije iznutra. Umesto pokušaja izlaženja izvan metafizike, „regulisana igra filozofema“ u istoriji filozofije može se prepustiti određenom proklizavanju koje bi omogućilo da se filozofeme čitaju kao simptomi koji ranije nisu mogli da budu predstavljeni kao simptomi u istoriji filozofije. Formalna struktura koja nikada ne može biti načinjena prezentnom kao takvom, ali koja ipak funkcioniše kao uslov („kvazi-transcendentalni“ uslov) same metafizike imanentna je metafizici. Derida tako smešta svoj rad, kaže, na „granicu filozofskog diskursa“, na njegove margine, granice ili pogranične linije. Granica na kojoj se nalazi jeste granica između zatvorenog i imanentnog totaliteta metafizike, sa svojim pojmovima i filozofemama i onog što prevazilazi taj totalitet, to jest, formalnu strukturu koja je svuda na delu u metafizici iako nikada ne može biti učinjena prezentnom unutar samih metafizičko-filozofskih diskursa.

¹ O ovom prevazilaženju metafizike Gaše kaže sledeće: „Izmeštanje pitanja bivstvovanja je ... dvostruko. Sa jedne strane, ono se javlja kao upisano u sistem razlika, a sa druge, ono se javlja kao funkcija kvazimetaforičnosti“, Rodolphe Gasché, „Joining the Text“, u: Jonathan Arac i Wlad Godzich (prir.), *The Yale Critics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, 160. „Kvazimetaforičnost“ ili drugačije rečeno „metaforičnost“, po Gašeu, još su jedan primer „infrastruktura“ ili „kvazitranscendentalija“.

Derida pokušava da misli ovu formalnu strukturu pojmovima kao što su *différance*, a koji je u najboljem slučaju „kvazi-pojam“, jer je koncept pojma po sebi metafizički.² Ako se metafizika odredi u terminima prezencije, onda je *différance* ono što određuje „nestanak svake izvorne prezencije“, ono što na taj način prevazilazi ili transcendira metafiziku i stoga neprestano „destabilizuje“ metafiziku. Komentarišući Hajdegerovo shvatanje ontološke razlike, Derida piše da

„možda postoji razlika koja je još i više nemisliva nego razlika između bivstvovanja i bivstvjućeg... izvan bivstvovanja i bivstvjućeg, ova bi razlika, neprestano se razlikujući od i odlažući (sebe), iscrtala (sebe) (sobom) – ova *différance* bi bila prvi ili poslednji trag ukoliko bi se ovde i dalje moglo govoriti o poreklu i kraju“.³

Duga serija pojmova koji su razvijeni u Deridinom radu – ne samo *différance* i trag, već i tekst, pisanje, himen, dodatak, *pharmakon*, parergon, iterabilnost, itd. – jesu elementi ove formalne strukture, obeleženi svojim aporetičkim ili antinomijskim statusom. Dekonstrukcija stoga funkcioniše u intervalu između zatvorenog totaliteta metafizike i formalne strukture *différance* koja je radikalno otvorena.

Tačnije, formalnu strukturu *différance* i svih srodnih termina koje sam pomenuo iznad, trebalo bi nazvati infrastrukurama sledeći rad Rodolfa Gašea, kako bi se izbegla binarnost između transcendentnog i imanentnog koju infrastrukture istovremeno omogućavaju i dovode u pitanje.⁴ Po njemu, infrastruktura jeste „otvorena matrica“ u kojoj nastaju suprotnosti i kontradikcije metafizičkih pojmova i diskurzivnih totaliteta. Infrastrukture predstavljaju odnos koji organizuje i utemeljuje razlike, kontradikcije, aporije i

² „Možda dekonstrukcija treba da bude shvaćena kao pokušaj da se ustanovi heterogena raznolikost nelogičnih protivrečja i diskurzivnih nejednakosti, sa svih strana, svih vrta, koji i dalje opsedaju filozofsku debatu uprkos njenom uspešnom razvoju. Te nelogične protivrečnosti opstaju čak i onda kad bi se sve logične protivrečnosti ukinule. To znači da dominantni filozofski koncepti nisu jednostavni pojmovi. Klasični filozofi su ih smatrali jednostavnim, ali su oni silom bili navedeni na jednostavnost, a vi dokazujete da oni uopšte nisu jednostavni, da iza te jednostavnosti postoje razne tekstualne strategije, da je jednostavnost usiljena, da je ona samo rezultat nasilja koje želi da stvari učini transparentnim“, Žak Derida, *Za Moskvu u oba pravca*, Karpos, Loznica, 2012, 108.

³ Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, University of Chicago, Chicago, 1984, 67.

⁴ U ovom pogledu postoji vrlo velika bliskost između Kanta i Deride, sa jednom značajnom razlikom. Naime, Kantov projekt u *Kritici čistog uma* jeste da pronađe temelje izvesnog saznanja na transcendentalnom polju. On pronalazi transcendentalne uslove mogućnosti jednog X. Derida, pak, putem infrastrukture čini isto što i Kant, to jest, uspostavlja transcendentalne uslove mogućnosti ali istovremeno i nemogućnosti nekog X. U tome leži sva sličnost i razlika između ova dva filozofa. Ovo je bilo bitno naglasiti pošto će se pokazati da Delez traga za transcendentalnim uslovima realnog X, namesto transcendentalnih uslova mogućnosti i nemogućnosti nekog X.

nedoslednosti između pojmova metafizičko-filozofskih diskursa. Infrastrukture utemeljuju aporije i kontradikcije filozofskog diskursa zahvaljujući sledećim karakteristikama:

- 1) njihovim preontološkim i prelogičkim statusom,
- 2) njihovim sintetičkim karakterom,
- 3) njihovom ekonomskom i strateškom prirodom.⁵

Preontološki status infrastrukture kao onoga što je temelj odnosi se na ono što ne sme biti istog reda kao ono utemeljeno jer bi u suprotnom bilo jednako onome što bi trebalo da utemelji. Ovde se javlja problem kako shvatiti infrastrukture kao temelj jer je temelj jedan od ključnih pojmova metafizičkog i logocentričkog mišljenja. Kako je infrastruktura zapravo sâma razlika između temelja i utemeljenog ona ne može biti shvaćena kao puki temelj, što znači da odnos između struktura i onoga što one utemeljuju nije odnos suprotnosti između temelja i utemeljenog. Hijerarhijski odnos između infrastrukture i onoga što one omogućavaju i onemogućavaju nije hijerarhija zasnovana na pukim suprotnostima i kontradikcijama. Iz ovih razloga, infrastruktura nije temelj u tradicionalno filozofsko-metafizičkom smislu tog pojma, već netemeljna i neutemeljena struktura. Infrastrukture istovremeno utemeljuju i raztemeljuju, one su uslovi mogućnosti i nemogućnosti. Ovaj proces raz/utemeljenja Derida naziva inskripcijom ili upisivanjem:

„Inskripcija, konsekvantno, ne implicira poništavanje ili destrukciju porekla. Upravo suprotno, poreklo ili konstituišući princip postavlja se u odnos sa infrastrukturnim mogućnostima porekla, sa drugošću uopšte, koje se moraju pretpostaviti ukoliko poreklo treba da bude poreklo nečeg. Inskripcija je gest komprehenzije koja čini poreklo ili bilo koji konstituišući princip unutar konfiguracije belega ili infrastrukturnih mogućnosti, čija je funkcija poreklo.“⁶

U pogledu tradicionalnih suprotnosti prisustva i odsustva, odnosno bivstvovanja i ništa, infrastrukture ne smeju biti opisane u okviru ovih suprotnosti ili bilo kojih suprotnosti koje potiču od njih. Samo dovođenjem u pitanje prisustva i njegove suprotnosti, infrastruktura može raz/utemeljiti osnovne metafizičko-filozofske pretpostavke. Naime, infrastruktura se mora misliti kao ono što prethodi bivstvovanju i ništa, prisustvu i odsustvu, razlici između ontičkog i ontološkog. Dakle, ako infrastruktura treba da poseduje raz/utemeljivački status,

⁵ Cf. Rodolphe Gasché, *The Tain of Mirror: Derrida and Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, Cambridge, 1986, 147.

⁶ Ibid., 159.

ona mora da bude radikalno drugačija od onoga što utemeljuje. Iz istih razloga, ona mora da bude prelogička.⁷ Ali ona nije iracionalna, jer je iracionalno jedno od mnogih Drugih filozofije i samim tim je već proizvedeno u okviru filozofsko-metafizičkog diskursa. Infrastrukturalni zakoni upravljaju mogućnostima svakog logičkog iskaza s obzirom na to da proizvode kako mogućnost tako i nemogućnost (ne)logičkog.

Iz ovog razmatranja preontološkog statusa infrastruktura sledi da infrastruktura nije bivstvovanje a nije ni bivstvjuće, rečju ona *nije*. Iako nije bivstvovanje, infrastruktura nije puko ništa. Kako ne bivstvuje ni na čulni ni na umni način te ne pripada nijednoj oblasti metafizike, infrastruktura pripada prostoru koji se nalazi spolja u odnosu na metafiziku. Infrastruktura se nalazi sa one strane suprotnosti smisla i nesmisla, značenja i odsustva značenja. Kako sama nema značenje, u suprotnosti prema Hajdegerovoj fundamentalnoj ontologiji i pitanju ontičko-ontološke razlike kao pitanja o smislu bivstvovanja, ona leži spolja u odnosu na celokupni hajdegerovski pojmovni sklop bivstvovanja-tubstvovanja-smisla. Infrastruktura nije nikakva kategorija ni u aristotelovskom smislu jer ne zavisi od onoga što je prisutno, odnosno od supstance.⁸ Ona nema nikakvo bivstvovanje po sebi i zato nije supstanca, kategorija a ni suština.⁹

Ono što Derida kaže o *différance*, važi i za ostale infrastrukture: „Ne postoji suština *différance*; ne samo da ne može da dozvoli sebi da bude preuzeta u *po sebi* svog imena ili svoje pojave, već ona preti autoritetu tog *po sebi* uopšte, prisustva stvari u svojoj suštini.“¹⁰ Infrastrukture se ispoljavaju samo kao razlika, ali nikada kao infrastrukture po sebi.

Sintetički karakter infrastruktura ogleda se u tome što one uključuju održavanje neodređenog broja mogućnosti. Ove infrastrukturne sinteze povezuju razne heterogene pojmove, nivoe, označitelje itd, i u tom povezivanju ovi elementi uspostavljaju odnos u određenom okviru čime ove sinteze omogućuju kontinuitet u datom kontekstu dok istovremeno održavaju njihove nesvodive razlike. Iz ovog razloga, kaže Gaše, infrastrukturne sinteze se mogu uporediti sa scenama i postavkama, jer ne uklanjaju razlike zarad homogenosti.¹¹ Ove „izvorne“ sinteze infrastruktura samo su simulakrumi sinteza

⁷ Cf. *ibid.*, 148.

⁸ Aristotel izdvaja deset najopštijih pojmova kojima se opisuje stvarnost i naziva ih kategorijama. To su: supstanca, kvantitet, kvalitet, vreme, mesto, položaj, posedovanje, odnos, delanje i trpljenje. Cf. Aristotel, *Metafizika*, Paidea, Beograd, 2014.

⁹ Cf. Rodolphe Gasché, *The Tain of Mirror: Derrida and Philosophy of Reflection*, op. cit., 149–150.

¹⁰ Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles*, University of Chicago Press, Chicago, 1979, 158.

¹¹ Cf. Rodolphe Gasché, *The Tain of Mirror: Derrida and Philosophy of Reflection*, op. cit., 152.

klasične metafizike jer ne vode uspostavljanju nekakvog totaliteta. One ne brišu kontradikcije i aporije i nisu zatvorene već održavaju kontradiktorne mogućnosti čime ujedno i urušavaju bilo kakvu pretenziju na celovitost, odnosno totalitet. Poslednju karakteristiku izvornih sinteza infrastruktura Gaše naziva ekonomskom i strateškom. Infrastrukture su ekonomske u smislu *oikonomos* – sklopa, rasporeda. One ispunjavaju ekonomski princip uspešnog objašnjenja obrazlaganjem najvećeg broja fenomena putem najmanjeg broja pojmova. Infrastrukture otkrivaju ovu opštu ekonomiju kao organizaciju odnosa između heterogenih mogućnosti.¹²

Sistem infrastruktura, dakle, nije jedinstvo ili totalitet. On je otvoreni sistem, iako ne u smislu beskonačnosti, to jest, onoga što bi Hegel nazvao „lošom beskonačnošću“. Niti je to konačni sistem jer infrastrukture nisu puki principi, niti osnovni elementi koji tvore nekakvu celinu. Derida kaže: „Po definiciji lista (infrastruktura) nema taksonomijski završetak, a čak i manje sačinjava leksikon. Prvo, jer one nisu atomi, već fokalne tačke ekonomske kondenzacije, mesta prelaska nužna za veoma veliki broj belega.“¹³ Sistem je najbolje zamisliti kao sistem lanaca, kaže Gaše.¹⁴ Infrastrukture se mogu povezati na različite načine, a njihovi lanci mogu ući u množtvne kombinacije. Svaka infrastruktura učestvuje u jednom ili više lanaca, ali ni u jednom ne dominira. U takvom lancu – arhetrag/arhepisanje/*différance*/dodatak, na primer, ili *marge/marque/marche*, ili *reserve/remark/retrait/restance/retard* – svaki od ovih termina može se zameniti za bilo koji drugi. Ali ove zamene nisu sinonimne zamene. Iako su termini analogni jedni drugima, nisu sinonimi za jedan isti termin. Zamene unutar lanaca, koje postaju nužne u skladu sa kontekstom, nisu puke metonimijske operacije, već svaki od tih termina odgovara na specifični rad *différance* u datom filozofsko-metafizičkom diskurzivnom kontekstu.

Kao i sve druge infrastrukture, *différance* – jer mora da raz/utemelji i obrazloži razne teorijske fenomene – jeste ekonomska, pojmovna i formalna struktura u onom pogledu što mora da poveže označiteljska kretanja u heterogenim diskursima. Kao infrastruktura, *différance* je neujedinjujuća sinteza heterogenosti:

„Ove sinteze koje 'izvorno' utemeljuju klasične distinkcije između Jednog i mnoštva, Sopstva i Drugog, suštine i njenih ispoljavanja i tako dalje, te

¹² Cf. *ibid.*, 153.

¹³ Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., 40.

¹⁴ Cf. Rodolphe Gasché, *The Tain of Mirror: Derrida and Philosophy of Reflection*, op. cit., 185.

tako izmeštaju i reinterpetiraju klasično jedinstvo značenja nisu dijalektičke sinteze. One ne reutemeljuju distinkcije između Jednog i mnoštva, Sopstva i Drugog, kao suštinskiji totalitet u odnosu sa kojim bi elementi bili bipolarne i odvojene reprezentacije. Jedinstvo koje karakteriše infrastrukture nije ono jednog nasuprot mnoštvu, dijalektičkog Jednog koje obuhvata i Jednog i mnoštvo. Infrastrukture poseduju jedinstvo razlike između Jednog i mnoštva i njihove dijalektičke sinteze u Jednom koje dijalektički obuhvata oba. Kako se u jedinstvu ove razlike odigrava i suprotnost i podvođenje suprotnosti, ovo jedinstvo je izvornije od oba. Tako njihovo jedinstvo utemeljuje Jedno dok istovremeno predstavlja njegovu granicu. Iako je jedinstvo, ono nije jedno jedinstvo, suština, poreklo ili totalitet. Ono je pluralno po prirodi.¹⁵

Différance se „mora zamisliti kao da prethodi odvajanju odlaganja kao *delay* i razlikovanja kao aktivnog rada razlike“.¹⁶ Ona je, stoga, „izvornija“ od odlaganja i razlike uzetih odvojeno.

Derida je termin *différance* stvorio supstantivizacijom participa glagola *differer*, „odložiti“, „raspustiti“. U stvaranju ove imenice, u kojem je *a* zamenilo *e* te se razlika između ova dva samoglasnika ne može čuti, Derida otvara značenje ove imenice ka drugim značenijskim poljima, a koja ne potiču od glagola *differer*. *Différance* povezuje različita značenja reči *différence* sa potpuno drugačijim značenjima glagola odlagati (*differer*), iako za to ne postoji nikakvo etimološko opravdanje. *Différance* se može dovesti u vezu sa značenjem reči *différence* samo putem svojevrsnog nasilja. Ovo nasilje i nedostatak usaglašenosti između značenja kao što su odlaganje i razlika umesto da remete koherentnost upravo su ono što *différance* treba da obuhvati. Pored toga, *différance* u jednoj reči okuplja mnogo više od značenja odlaganja i razlike, jer sadrži bar nekoliko dodatnih pojmova razlike.

„Prvo, *différance* se odnosi na (aktivno i pasivno) kretanje koje se sastoji od odlaganja sredstvima odlaganja, delegacije, upućivanja, zaobilaženja, zadržavanja. U ovom smislu, *différance* ne prethodi izvorno i nepodeljeno jedinstvo prisutne mogućnosti koju bih mogao da zadržim, kao trošak koji bih proračunato ili iz ekonomskih razloga odložio. Ono što odlaže

¹⁵ Ibid, 276–277.

¹⁶ Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Northwestern University Press, Evanston, 1973, 88.

prisutnost, pak, jeste sâma osnova kojom se prisutnost proglašava ili želi u onome što je predstavlja, njen znak, njen trag.”¹⁷

U ovom prvom određenju *différance*, Derida cilja na jedno od značenja latinskog glagola *differre* u kom se on odnosi na vreme, na značenje odlaganja:

„Naime, delatnost odlaganja do kasnije, uzimanja u obzir, obzirnost prema vremenu i silama na delu koje implicira ekonomsko rasuđivanje, zaobilaženje, odgoda, odlaganje, zadržavanje, reprezentacija – svi pojmovi koje ću sumirati jednom rečju... temporalizacija. 'Odložiti' u ovom smislu jeste temporalizacija, posezanje za vremenskim ili temporalizujućim posredovanjem koje suspenduje ostvarenje ili ispunjenje 'želje' ili 'volje', ili nosi želju ili volju na takav način da poništava ili umanjuje njihov efekat.“¹⁸

Operacije odlaganja koje implicira slovo *a* u *différance* ne odnosi se na odlaganje već konstituisanog trenutka sadašnjosti:

„Odložiti (*differer*)... ne može da znači odlaganje (*to retard*) prisutne mogućnosti, odlaganje (*to postpone*) čina, odlaganje (*to put off*) percepcije koja je već sada moguća. Ta mogućnost je moguća jedino kroz *différance* koja se mora zamisliti u skladu sa drugačijim terminima nego što su oni u okviru mehanike odluke.“¹⁹

Derida pokušava da konceptualizuje sadašnjost na osnovu vremena kao *différance*. *Différance* kao aktivnost odlaganja treba da se shvati kao konstitutivna za sadašnjost, ali kao konstitutivna za prošlost i budućnost s obzirom na to da su prošlost i budućnost modifikacije onog sada:

„Ovo objašnjenje vremena zavisi od uzimanja samoidentiteta kao odnosa između stvari i nje same kao drugog. Identitet je istost u razlici, ono što Derida naziva iterabilnost. U onom trenutku kad je biće određeno prisustvom i pokušava da pojmi biće vremena naći će se vreme obeleženo ovim identitetom u razlici. Vreme 'jeste' samo dokle god postoji prošlost i

¹⁷ Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., 8.

¹⁸ Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, op. cit., 136.

¹⁹ Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978, 203.

budućnost. Ali prošlost i budućnost 'nisu'. One nisu bića jer nisu prisutna. Vreme gotovo da je određeno nemogućnošću sapostojanja sada sa drugim sada. [...] Pa ipak, vreme je iskustvo mogućnosti ove nemogućnosti. Nemogućnost se može postaviti samo na osnovu određenog sapostojanja ili, kako Derida kaže, 'određene istovremenosti neistovremenog' u kojoj se sada održava u svom identitetu svojom razlikom od drugih sada. Ovi drugi sada su prošlost i budućnost. [...] Sâmo vreme je čista autoafekcija, proces kojim sada aficira samo sebe, drugo sada, u stvaranju novog sada bez ikakvog empiričkog određenja. [...] Za Deridu ova konstitucija razlikom, drugošću u istom, uvodi diskontinuitet između sada i ne-sada. Ovaj diskontinuitet je interval ili oprostorenje.²⁰

Différance kao čin odlaganja ukazuje na apsolutnu prošlost na koju se sadašnjost mora odnositi kako bi bila ono što jeste, ali ujedno, i po istoj logici, ukazuje i na apsolutnu budućnost:

„*Différance* je ono što omogućava kretanje značenje samo ako je svaki od elemenata za koji se kaže da je 'prisutan', da se pojavljuje na pozornici prisustva, povezan sa nečim drugim od sebe ali zadržava beleg prošlog elementa i već je dozvolio da bude ispražnjen belegom svog odnosa prema budućem elementu. Ovaj trag se odnosi ništa manje na ono što se naziva budućnošću nego na ono što se naziva prošlošću, i konstituiše ono što se naziva sadašnjošću samim odnosom prema onome što nije, što apsolutno nije; to jest, ni prema prošlosti ni prema budućnosti smatranim modifikovanom sadašnjošću.“²¹

Sadašnjost je uvek zakasnela u odnosu na samu sebe i dolazi kao efekat u odnosu na apsolutnu prošlost i apsolutnu budućnost na koje se mora odnositi kako bi bila konstituisana. *Différance* kao odlaganje imenuje procese koji utiču na konstituciju sâme sadašnjosti zbog njenog saodnošavanja sa proteklim i budućim aspektima vremena. Iako se vreme oduvek poimalo sa stanovišta sadašnjosti, ovde je reč o vremenu koje je *prošlost koja nikada nije*

²⁰ Ross Mandel, *Deconstruction and Presence: An Introduction to the Writings of Jacques Derrida*, Yale University, 1984, 193–195. (neobjavljeni rukopis)

²¹ Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, op. cit., 142–143.

bila sadašnjost,²² ali ujedno i apsolutna *budućnost koja nikada neće doći (à venir)*. Videćemo na koji način *différance* kao *à venir*, odnosno kao *budućnost koja nikada neće doći*, utiče na Deridinu koncepciju događaja u narednom poglavlju. Ukoliko se *différance* uzme kao „izvorna“ konstitucija vremena, onda *différance* dozvoljava vremenu da se pojavi samo ograničeno onim što ga omogućava:

„Zato što se govor ne može apsolutno svesti na smisao i zato što disimulacija govora razotkriva vreme kao *différance* bivstvovanja, formalnost vremena – ili njegovo objektivno prisustvo pred sveću – postaje radikalno nemoguće. Problem vremena je ključan za Deridinu dekonstrukciju Huserla, jer je vreme, kao ultimativni milje sveg bivstvujućeg i iskustva, to koje potkopava apsolutno jedinstvo značenja i forme. Kao rezultat ove čiste autoafekcije ili *différance* vremena, svakom opisu formalnih svojstava vremena će uvek će nedostajati njegova logička i metafizička osnova. [...] Drugim rečima, Deridina dekonstrukcija formalnosti vremena sugerise da se vreme ili, opet, određena eksteriornost koja omogućava temporalnost, mora misliti na granici između značenja i ne-značenja, između života kao porekla govora i svesti, i nesaznatljive smrti – rečju, između mogućeg i nemogućeg.“²³

Drugim rečima, vreme je forma iskustva i stoga uspostavlja opšte uslove pod kojima se bilo koja razlika može pojaviti. Praveći analogiju sa Kantom, možemo reći da linearna koncepcija vremena i forma sadašnjosti daju nužne uslove za shematizam filozofskih kategorija, a vreme kao *différance* uspostavlja nužne uslove za ove kategorije kao dekonstruisane. Ovo „dekonstruisane“, pak, znači da *différance* pokazuje metafizičku prirodu tih kategorija čime ukazuje i na logocentričku prirodu filozofskih diskursa u kojima se one javljaju. Njihova zavisnost od razlike je očigledna zbog vremenske strukture u njihovoj osnovi koja ih uslovljava kao njihov raz/utemeljujući temelj. Ali kako je odnos prema apsolutnoj prošlosti i budućnosti nužan za konstituciju sadašnjosti, to je zapravo ulivanje prostora sadašnjost, njeno

²² Zanimljivo je što je Gaše upotrebio ovu formulaciju pošto se identična rečenica ne samo može pronaći kod Deleza već čini osnovu njegove koncepcije vremena. Delezovim shvatanjem vremena ću se opširnije pozabaviti kasnije, ali je bitno napomenuti da ta formulacija ima radikalno drugačiji smisao kod Deleza u odnosu na Deridu. Zapravo, pokazaću kako je ključna razlika između njih upravo zasnovana na ta dva različita smisla iste rečenice, odnosno da se razlika zasniva na radikalno drugačijim koncepcijama vremena, Deridinom *sinhronom* shvatanju razlike nasuprot Delezovom *dijahronom* shvatanju razlike.

²³ Olga Vyacheslavovna Medvedeva, *Voice, Temporality and Narrative in Thought of Jacques Derrida*, Purdue University, 2009, 94–95. (neobjavljeni rukopis)

oprostorivanje (*espacement*). *Différance* kao konstitucija vremena neodvojiva je od *différance* kao oporstorivanja jer je postajanje-vremenom prostora i postajanje-prostorom vremena uslov valjanog oporstorivanja.²⁴ Reč je, naime, o topologizaciji konstitucije protoka vremena. Kritikujući metafizičko preneglašavanje onoga *sada*, Derida zaustavlja tok – ukida dijahronu stranu vremena – i ono *sada* uzima kao svojevrsnu tačku koja se zatim uodnošava sa drugim aspektima vremena. Uspostavljajući sinhronu topologiju vremena Derida zatim može da tvrdi da ono *sada* nikada nije u celosti prisutno zbog njegovih odnosa sa (apsolutnom) prošlošću i (apsolutnom) budućnošću. U apsolutnom prostoru protoka vremena (postajanju prostora vremenom i postajanju vremenom prostora), ono *sada* uvek biva „potisnuto“ onim što, strogo uzeto, *nije* – proteklim i budućim vremenom.

„Drugo, kretanje *différance* kao onoga što proizvodi različite stvari, onoga što se diferencira, jeste zajednički koren svih opozicionih pojmova koji obeležavaju naš jezik, kao što su, da uzmemo samo nekoliko primera, čulno/razumno, intuicija/značenje, priroda/kultura, itd.“²⁵

U ovom drugom određenju *différance* Derida se poziva na drugo značenje latinskog glagola *differre*, etimološki koren francuskog *differer*, koji prevodi grčki *diaphorein* (voditi drugim putevima, raspršiti, razbacati, disperzovati, odvojiti, razlikovati, biti različit).²⁶ *Différance* se shvata kao ono što proizvodi i konstituiše razliku i ono što se razlikuje putem oporstorivanja:

„U 'različitima', bilo da se odnosi na drugost nesličnost ili drugost alergije ili polemike, nužno je da se interval, udaljenost, oporstorivanje dešava između različitih elementa i odigrava aktivno, dinamično, i sa određenom istrajnošću u ponavljanju.“²⁷

Oprostorivanje imenuje razliku koja je „unutar samoodnosa samoidentičnog entiteta i koja sprečava taj entitet da se odnosi samo na sebe“,²⁸ što u slučaju vremena znači da oporstorivanje sprečava sadašnjost da bude zatvorena u sebi. Zbog oporstorivanja sadašnjost

²⁴ „Temporalizacija smisla je, od samog početka, 'oporstorivanje'. U onom trenutku kada priznamo oporstorivanje i kao 'interval' ili *difference* i kao otvorenost ka spolja, više ne može biti nikakve apsolutne unutrašnjosti, jer se 'spolja' ušunjalo u kretanje kojim se unutrašnjost neprostornog, što se naziva 'vremenom', javlja, konstituiše, 'prezentuje'. Prostor je 'u' vremenu; on je čisto napuštanje-sebe vremena; on je 'izvan-sebe' kao samoodnos vremena. Eksternalnost prostora ne vlada vremenom, pre se otvara kao čisto 'spolja' 'u' kretanju temporalizacije.“ Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, op. cit., 86.

²⁵ Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., 9.

²⁶ Cf. Rodolphe Gasché, *The Tain of Mirror: Derrida and Philosophy of Reflection*, op. cit., 198.

²⁷ Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, op. cit., 136–137.

²⁸ Rodolphe Gasché, *The Tain of Mirror: Derrida and Philosophy of Reflection*, op. cit., 199.

se uvek mora odnositi na prošlost i budućnost čime se ujedno dovodi u pitanje prisutnost samoaficirajućeg subjekta i jednakost između glasa i bivstvovanja kao konstitutivne za tu subjektivnost. Oprostorivanje je u ovom smislu eksteriornost uopšte, bez koje se „spolja“, „prostorna“ i „objektivna“ eksteriornost ne bi pojavile.²⁹ Iz perspektive transcendentalnog subjekta *différance* kao oprostorivanje je sila prekida zato što je oprostorivanje ono čime je sadašnjost kao prisutnost već obeležena njenim odnosom prema drugim dimenzijama vremena.

Prostor uopšte kao uslov mogućnosti sadašnjosti i vremena nije dimenzija ni površine ni dubine: „Oprostorivanje obeležava ništa, ništa koje jeste, ne prisustvo na daljinu; ono je indeks nesvodive spoljašnjosti i istovremeno kretanje, izmeštanje koje ukazuje na nesvodivu drugost.“³⁰ Oprostorivanje je sinteza bez pomirenja pasivnog i aktivnog aspekta, ako se uzme ranije filozofsko-metafizičko poimanje vremena kao onog što prethodi prostoru i što je „aktivnije“ od „pasivnog“ prostora.

Oprostorivanje imenuje izvornu konstituciju prostora. Međutim, to ne znači da je pojam prostora spada u transcendentalnu estetiku u njenom kantovskom, huserlovskom ili nekom drugom vidu. Oprostorivanje nije forma čistog opažanja koja strukturiše iskustvo transcendentalnog subjekta kao što to čini prostor u Kantovoj *Kritici čistog uma*. Niti je oprostorivanje predistorijski i predkulturalni nivo prostorno-vremenskog iskustva kao univerzalnog temelja za subjektivnost. Ovde je reč o temeljnim fenomenološkim uvidima koji se zasnivaju na *epoche*, proceduri kojom se ono poznato poreklom iz svakodnevnog života „stavlja u zagrade“ čime se stiže do „čiste“, apriorne, transcendentalne ravni na kojoj se ukazuje transcendentalni subjekt kao intencionalni subjekt. Na osnovu intencionalnog transcendentalnog subjekta fenomenologija zatim stvara „regionalne ontologije“ u njenim prirodnim, istorijskim, društvenim i kulturnim aspektima.³¹ Oprostorivanje kao uslov mogućnosti postojanja prostora potkopava samu mogućnost transcendentalnog subjekta bilo u kantovskom bilo u huserlovskom vidu. Kao ona infrastruktura koja unosi odnosnost u sâm fenomen i time ga decentrira, oprostorivanje decentrira i ono *sada* koje je konstitutivno za metafizički pojam vremena. Umećući interval u svakom sadašnjem trenutku, interval

²⁹ Cf. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976, 70–71.

³⁰ Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., 81.

³¹ Cf. Edmund Husserl, *Kriza evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991; Edmund Husserl, *Ideja fenomenologije: pet predavanja*, BIGZ, Beograd, 1975; Edmund Husserl, *Predavanje o fenomenologiji unutrašnje vremenske svijesti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2004.

saodnošenja sa apsolutnom prošlošću i apsolutnom budućnošću, oprostori vanje je postajanje-prostorom vremena kao i postajanje-vremenom prostora. Retencija i protencija su pojmovi Huserlove fenomenologije koji se odnose na ono prošlo i na ono buduće i ključni su za Deridinu dekonstruktivističku kritiku Huserla i posredno Kanta. Ukratko, dekonstrukcija Huserlovog shvatanja vremena uključuje sledeće:

„Huserl želi da napravi razliku između jednostavne prisutnosti onoga sada, koje se individualizuje kroz svoj samoidentitet i nezavisnost od sadašnjosti i budućnosti. Ovo sada bi bilo izvor svake datosti, sve izvorne percepcije. U razlici prema ovom sadašnjem trenutku stoje sve forme reprodukcije tog sada: pamćenje, fantazija, predstava uopšte. Kao reprodukcije, one su ontološki zavisne od sada i uz to, kao izvori evidencije, one poseduju vrednost samo u odnosu prema sadašnjoj percepciji. Huserlov argument, po Deridi, demonstrira da sada ne poseduje jednostavan samoidentitet, već se konstituše samo u konjunkciji sa nekom vrstom reprodukcije, povratka ili restitucije-retencije i deli sferu izvorne evidencije sa retencijom. Nadalje, sada kao forma iskustva jeste nešto što se ponavlja. Ono samo jeste nešto idealno i poseduje individuaciju istosti u razlici. Sada, kao svi idealni predmeti, poseduje strukturu znaka. Sadašnjost se konstituše reprodukcijom i ponavljanjem, a ne obrnuto.“³²

Povezujući lingvističko-semiotički pojam razlike sa *différance*, Derida čini *différance* principom semiotičke i lingvističke razumljivosti,³³ što je i treće značenje koje je obuhvaćeno infrastrukturom *différance*. Razlike na osnovu lingvističke razumljivosti nisu razlike koje su konstitutivne za metafizičko-filozofske pojmove. Razlike o kojima je ovde reč jesu karakteristike znakova i znakovnih sistema. Ove diferencijalne osobine, smeštene u horizontalnu strukturu nesličnosti u suprotnosti prema hijerarhijskoj mreži pojmova u filozofsko-metafizičkim diskursima, elementarne su komponente označavanja. U ovom vidu matrice za razlike razumljivosti, *différance* je uslov mogućnosti označavanja i postojanja znakova:

³² Ross Mandel, *Deconstruction and Presence: An Introduction to the Writings of Jacques Derrida*, op. cit., 192.

³³ Cf. Rodolphe Gasché, *The Tain of Mirror: Derrida and Philosophy of Reflection*, op. cit., 202.

„Treće, *différance* je takođe proizvodnja, ako se još uvek tako može reći, ovih razlika, dijakritičnosti koju su lingvistika koju je stvorio Sosir i sve strukturalne nauke modelovane po njoj, koje su uslov svakog značenja i svake strukture. Ove razlike – i, na primer, taksonomske nauke koje one mogu da izazovu – jesu efekti *différance*. One nisu upisane ni na nebu ni u mozgu, što ne znači da su one proizvedene aktivnošću nekog govornog subjekta.“³⁴

„*Différance* – četvrto (...) bi provizorno imenovala to odvijanje razlike, posebno ali ne samo ili najpre, ontičko-ontološke razlike.“³⁵ U ovom smislu, *différance* ne samo da je ono što prethodi bivstvovanju, već se proteže izvan mišljenja ontološke razlike kao razlike između bivstvovanja i bivstvjućih. Ili po drugačijoj formulaciji, *différance* je „brža“ od ontološke razlike:

„Možda bi bilo bolje reći da je *différance*, iako ne starija od bivstvovanja, brža – ne u smislu kvantitativne brzine, već u smislu da je *différance* u stanju da misli vlastitu temporalizaciju. *Différance* stavlja *différance* i vreme u cirkulaciju. Odlaganje fenomenološke redukcije, što je u suštini kretanja *différance*, čini pitanje *différance* nemislivim ako se odvoji od pitanja vremena. I tako ona upliće probleme temporalizacije i konstitucije. *Différance*, dakle, ne koristi se ontološkom razlikom, jer upravo odlaganje konstituiše ontološku razliku“.³⁶

O ovom značenju *différance* sam već pisao kada sam pisao o razlici koja je iza razlike između bivstvovanja i bivstvjućih kod Hajdegera, no treba precizirati šta tačno Derida misli kada kaže da je *différance* „starija“ od *Differenz*. U tekstu „*Différance*“ Derida piše:

„U određenom aspektu, *différance* je izvesno istorijsko i epohalno razotkrivanje bivstvovanja ili ontološke razlike. [...] A *différance* obeležava kretanje ovog razotkrivanja. Pa ipak, nisu li mišljenje smisla ili istine bivstvovanja, određenje *différance* kao ontičko-ontološke razlike, razlike mišljene u horizontu pitanja o bivstvovanju, još uvek

³⁴ Jacques Derrida, *Positions*, op. cit., 9.

³⁵ Ibid, 10.

³⁶ Daniel Colucciello Barber, „On Post-Heideggerian Difference: Derrida and Deleuze“, *The Southern Journal of Philosophy*, Volume XLVII, 2009, 120.

unutarmetafizički efekti *différance*? [...] Kako bivstvovanje nikada nije imalo 'smisao', nikada nije bilo mišljeno ili izgovoreno kao takvo osim disimulacijom samoga sebe u bivstvujućim, onda *différance*, na određen i veoma čudan način, jeste 'starija' od ontološke razlike ili istine bivstvovanja. Kada poseduje ovu starost onda se može nazvati igrom traga. Igra traga koja više ne pripada horizontu bivstvovanja, ali čija igra nosi i ograničava smisao bivstvovanja: igra traga ili *différance*, koja nema smisla ni nije. Koja ne pripada. Nema održavanja, dubine na ovoj šahovskoj tabli bez dna na kojoj se bivstvovanje uključuje u igru.³⁷

Différance kao razlika koja je „starija“ od ontološke razlike ukazuje na dekonstruktivistički zahvat koji Derida obavlja na Hajdegerovoj ontologiji. On pokazuje kako *Differenz*, ontološka razlika između bivstvovanja i bivstvujućih, isključivo zavisi od jedinstva glasa i bivstvovanja, tačnije od same strukture *différance* kao onoga što o(ne)mogućuje „smisao bivstvovanja“. *Différance* kao „starija“ od *Differenz* u Deridinom diskursu zapravo predstavlja strategiju kojom Derida dekonstruiše Hajdegerov projekt nalaženja *smisla* bivstvovanja. Ostaje samo „izvornija“ *différance* kao jedna od transcendentalnih infrastruktura koja je *nesmislena* i *nije* po filozofsko-metafizičkom diskursu.

<i>DIFFERENCE</i>	kao uslov mogućnosti dijada				
izvor odnosa prema DRUGOM	aktivno	manifestuje se kao	PRISUSTVO		ODSUSTVA
	pasivno	jeste	ODSUSTVO	koje konstituiše	PRISUSTVO
izvor TEMPORALNOSTI	aktivno	manifestuje se kao iskustvo	VREMENA	kroz odsutnost	PROSTORA
	pasivno	jeste	PROSTOR	koji konstituiše	VREME
izvor JEZIKA	aktivno	manifestuje se kao	GOVOR	koji je a priori	PISAN
	pasivno	jeste	PISANJE	koje je forma	GOVORA

³⁷ Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, op. cit., 22.

Ova tabela³⁸ prikazuje neke od različitih vrsta razlika koje su sintetički svedene pod jedan pojam *différance*: razlika kao temporalizacija, razlika kao oprostovanje, razlika kao znakovna diferencijalnost, razlika kao ontičko-ontološka razlika i razlika koja leži izvan te razlike, i tako dalje. Lista ovih heterogenih vrsti razlika je, iz strukturalnih razloga, otvorena zbog toga što je svaki od termina specifičan za određeni diskurs. Naime, *différance* kao konstitucija vremena i oprostovanje dekonstruiše Huserlove i Kantove filozofeme, razlika kao znakovna diferencijalnost ukazuje na druge infrastrukture kao što su tekst i pisanje i problem jezika i tekstualnosti uopšte,³⁹ razlika kao razlika koja je starija od ontološke razlike dekonstruiše Hajdegerovu fundamentalnu ontologiju, i tako dalje. Njihova sinteza kao *différance* nije potpuna jer takva sinteza nužno odlaže svoj završetak. Kako je *différance* sinteza nesamerljivih modela razlike, njihovo jedinstvo ne predstavlja podvođenje njihove sukobljenosti pod neki nadređeni termin. Insistirajući na nesvodivoj razlici između razlika, Derida odbija da ih svede na logičku razliku, to jest kontradikciju, što bi omogućilo razrešenje u jedinstvu.

„Kako se više ne može podvesti pod opštost logičke kontradikcije, *différance* (proces diferencijacije) dozvoljava diferencirano objašnjavanje heterogenih modela sukobljenosti, ili kontradikcija.“⁴⁰

Ovo znači da je *différance* arhesinteza koja više ne daje prvenstvo kontradikciji kao dominantnom modelu razlike. *Différance*, u ovom smislu, izvornija je od razlike koja je oblikovana u skladu sa zakonom mišljenja po kome je suprotnost od istinitog iskaza nužno lažan iskaz (logički model), ili po dijalektičkom zakonu po kome jedna kontradikcija stvara

³⁸ Prilagođena iz: Rodolphe Gasché, *Inventions of Difference: On Jacques Derrida*, op. cit., 48.

³⁹ Ove infrastrukture odigrale su značajnu ulogu u književnoj teoriji i kritici i drugim diskurzivnim formacijama kao što su studije kulture. Dekonstrukcija na polju književne teorije i kritike najveći zamah zadobila je u Sjedinjenim Američkim Državama, a taj razvoj predvodila je „Yale School“ grupa koju su sačinjavali Paul de Man (Paul de Man), sa Dž. Hilis Milerom (J. Hillis Miller), Džefrijem Hartmanom (Geoffrey Hartman) i Haroldom Blumom (Harold Bloom) tokom sedamdesetih godina 20. veka. Sa druge strane, tekst, kontekst, diskurs i srodne termine prisvojila je, tih sedamdesetih godina, mlada disciplina studija kulture, odakle su se potom razvile i postkolonijalne studije i studije roda. Cf. Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, Cambridge, 1982; Paul de Man, *Critical Writings: 1953–1978*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989; Harold Bloom (prir.), *Deconstruction and Criticism*, Continuum, New York, 1971; Stuart Hall, „The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities“, *October*, 53, 1990; Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Penguin, London, 1978; Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge, 1999; Džudit Batler, *Nevolja s rodom*, Karpos, Loznica, 2010.

⁴⁰ Rodolphe Gasché, *Inventions of Difference: On Jacques Derrida*, op. cit., 101.

svog spekulativnog drugog i na taj način od drugog čini jedan momenat nastanka istine u procesu kretanja od teze preko antiteze do konačne sinteze početnih teza i antiteza (hegelovski model). Kao arhesinteza razlika *différance* održava mnoštvenost razlika, sukobljenost koja se ne okončava u pomirenju suprotnosti već ostaje kontradikcija bez razrešenja kontradikcije, to jest opstoji bez rastvaranja u imanenciji hegelovskog Pojma. *Différance* je neujedinjujuća arhesinteza svih ovih različitih razlika i, kao takva, ona je infrastruktura po kojoj one postoje.

U ovom izlaganju problema *différance* kod Deride moguće je fiksirati određene problematične tačke na kojima će se dalje obrazlaganje usredsrediti. Prvo, *différance* nije jedan jedinstveni pojam razlike, već čvor koji obuhvata više različitih određenja razlike i koji poseduje više funkcija. Odlaganje se javlja kao jedna od bitnijih funkcija zbog svoje veze sa vremenom. Drugo, *différance* je, ukoliko se poslužim kvazikantovskim rečnikom, transcendentalni uslov mogućnosti i nemogućnosti (nekog X). Ovo je bitno jer Delez, čijim ću se poimanjem razlike baviti dalje u ovom poglavlju, određuje svoj projekt transcendentalnog empirizma kao potragu za transcendentalnim uslovima *realnog* X. Treće, vraćajući se na odnos *différance* i vremena, bitno je ukazati na funkciju odlaganja u konstituciji vremena, kao i na zavisnost vremena od prostora. Kod Deleza, koji sledi bergsonovsku liniju u promišljanju vremena, vreme je radikalno konstitutivno za prostor. Čak bi se moglo tvrditi da je vreme čista razlika po sebi. Ove razlike između Deleza i Deride pokazaće se kao ključne za konstituciju ontologije umetničkog sklopa i njegovo saučestvovanje i postajanje u prostor-vremenu kulture i društva.

Delez je opisivao samog sebe kao „čistog metafizičara“ po ugledu na Anrija Bergsona (Henri Bergson) i Alfreda Vajtheda (Alfred Whitehead). Ako smo kritični prema tradicionalnoj metafizici ili metafizičkim pojmovima kao što su identitet ili suština, on kaže, onda je filozofski zadatak ne pokušaj „prevazilaženja“ metafizike već aktivno konstruisanje drugačije metafizike, odnosno ontologije. Zbog toga se kod njega ne mogu naći opšte izjave u pogledu „prirode“ „zapadne metafizike“ (kao „logocentričke“ ili „metafizike prisustva“) jer, kao što Derida primećuje, jedina pozicija sa koje se tako nešto može izjaviti jeste pozicija transcendencije, koju Delez odbacuje. Shodno tome, ne postoji pojam završetka kod Deleza (jer i završetak zavisi od transcendencije). Ovo ne znači samo da je „stvaranje novog“ moguće unutar metafizike, već i da se mogu preuzeti ili ponoviti načini mišljenja u istoriji

metafizike koji su nekad bili otvoreni ali ubrzo zaboravljeni (na primer, pojam univoknosti kod Dunska Skota /Duns Scotus/ ili afekta i imanencije kod Spinoze). Delez svoj radi vidi kao strogo imanentan metafizici: stvaranje i transformacija mogući su unutar metafizike, postoje virtualnosti u prošlim metafizikama koje je moguće reaktuelizovati i postaviti u nove kontekste i probleme. Metafizika kao takva, drugim rečima, jeste dinamička i u stalnom postajanju.

Deridin esej „Différance“ i Delezova knjiga *Razlika i ponavljanje* pojavili su se 1968. godine, a Hajdegerova ontološka razlika između bivstvovanja i bivstvujućih bila je primarni pokretač u njihovim razvojem filozofije razlike. Ali Derida odmah kreće u pravcu transcendencije: ono za čim on traga jeste razlika „izvan bivstvovanja i bivstvujućih“ i upravo na taj način opisuje *différance*: „Razlika koju je još nemogućnije misliti nego ontološku razliku između bivstvovanja i bivstvujućih.“⁴¹ U *Razlici i ponavljanju* Delez predlaže interpretaciju ontološke razlike koja je radikalizuje u smeru imanencije:

„U skladu sa Hajdegerovom ontološkom intuicijom, razlika mora biti artikulacija i konekcija po sebi; ona mora povezivati različito sa različitim bez ikakvog posredovanja identičnim, sličnim, analognim ili suprotnim. Mora postojati diferencijacija razlike po sebi čime se razlika odjednom okuplja umesto da se predstavlja na temelju prethodne sličnosti, identiteta, analogije ili suprotnosti.“⁴²

Projekt *Razlike i ponavljanja* ogleda se u analizi imanentne ontološke razlike u kojoj se *različito* odnosi sa *različitim* putem same razlike: bivstvovanje ne samo da treba da objasni spoljašnju razliku između bivstvujućih, već i činjenicu da su sama bivstvjuća obeležena „unutrašnjom razlikom“, a ontološka razlika se ne sme odnositi samo na razliku između bivstvovanja i bivstvjućih već i na razlikovanje bivstvovanja od samog sebe, „slaganje bivstvovanja i njega samog u razlici“. Pojam razlike koji Delez razvija u *Razlici i ponavljanju* – razlika u intenzitetu, disparatnost u fantazmu, nesličnost u formi vremena i diferencijal u mišljenju – ima drugačiji status o shvatanja razlike koji Derida razvija. Za Deridu, *différance* je odnos koji transcendiru ontologiju, koji se razlikuje od ontologije, koji prevazilazi ontološku razliku i „izvorniji“ je od nje. Delezov cilj je da pokaže kako se sama ontologija konstituiše imanentno putem principa razlike. Zbog toga je razlika „pojam“ u

⁴¹ Jacques Derrida, *Positions*, op. cit.

⁴² Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, Fedon, Beograd, 2009, 126.

Delezovom smislu reči, a ne puki „kvazipojam“ kao što je to *différance* kod Deride jer je pojam, po Deridi, uvek obeležen onim filozofsko-metafizičkim. O Delezu se inače ne misli kao o hajdegerovcu, ali se *Razlika i ponavljanje* može čitati kao direktni odgovor na *Bitak i vrijeme* sa stanovišta imanencije: za Deleza bivstvovanje (*Sein*) jeste razlika, a vreme (*Zeit*) ponavljanje.

Glavni problem poglavlja „Razlika po sebi“ knjige *Razlike i ponavljanja* glasi – kako odrediti razliku, a da to određenje ne bude u okvirima identiteta ili predstave, i koja bi ako bi se odredila u tim okvirima potpala pod dekonstruktivistički zahvat. Delez traga za takvim načinom poimanja razlike koji je ne bi smatrao pukim haosom, niti negacijom identiteta ili stvari koju predstavljamo. Preciznije, Delez svoje shvatanje razlike odvaja od četiri ključna momenta u istoriji filozofije. Prvo, nasuprot Aristotelu, razlika se ne sme misliti kao ono što određuje podele u bivstvovanju – kategorije, rodovi i vrste. Razlika po sebi nije kontrarnost vrsta u okviru roda jer takva razlika zavisi od pojmova identiteta, predstave i suda. Razlika po sebi nije pitanje kontrarnih predikata koji omogućavaju određenje podskupova unutar većih skupova opštijim pojmovima. Uloga mišljenja u pogledu razlike, određene kontrarnim predikatima, bila bi da raspodeli individue u skupove i podskupove a to je sud kao zdrav razum. Ona takođe služi i za podelu skupova po hijerarhiji, a to je sud kao dobar razum. Razlika je sekundarna u odnosu na identitet i predstavu. Detaljniji argument izgleda ovako:

„1) Specifična razlika, razlika između vrsta, nije najveća razlika jer ne može da objasni razliku između rodova kod kojih razlike nisu stvar kontrarnih predikata. 2) Specifične razlike zavise od definicije opštih skupova ili rodova koji omogućavaju niz predikata u kojima se odigrava specifična kontrarnost. 3) Stoga specifična razlika ne može biti razlika po sebi jer joj neke razlike izmiču i jer definicija razlike zavisi od definicije pojmova koje pak zavise od definicije rodova. 4) Pogrešno je misliti razliku u okviru predikata jer se termin koristi tako da isključuje tu definiciju. 5) Po Aristotelu, bivstvovanje nije rod zato što postoje razlike. 6) Ali, definišući postojanje u okviru analogije, Aristotel propušta priliku da definiše razliku u okviru bivstvovanja i slobode od uslovljavanja ranijih pojmova. To jest, za njega stvari jesu na različite načine i nisu na isti način. Analogija razmiče postojanje različitih stvari. 7) Ovo priklanjanje analogiji postavlja filozofiju u kontekst suđenja u vezi sa tačnom

definicijom rodova i vrsta (zdrav razum) i tačnom definicijom hijerarhije rodova i vrsta (dobar razum). 8) Aristotelova filozofija nam ne daje pravu definiciju razlike jer je čini sekundarnom u odnosu na određenje pojmovnog identiteta.⁴³

Drugo, Hegel i Lajbnic (Leibniz) poimaju razliku kao osnovu identiteta određujući granice identiteta u okvirima beskonačnosti. Po Delezu, Hegel i Lajbnic se razlikuju jedino po shvatanju prirode beskonačne granice. U Hegelovom slučaju, sve se podvodi pod beskonačno veliko. Kad god se pomisli da se dospelo do konačnog identiteta svih stvari, ispostavlja se da je i to otvoreno za protivrečnost. U suprotnosti prema Hegelovoj beskonačno velikoj granici, Lajbnic postavlja beskonačno male razlike kao granicu, tako da kad god se misli da se dospelo do identiteta, on se rastvara putem sićušnih ali ključnih varijacija. Po Delezu, uvođenje pojmova beskonačno velikog i beskonačno malog ne određuje razliku po sebi jer ta dva pojma zapravo uvode meru, sud i reprezentaciju u razliku. Hegel, kao i Aristotel, razliku svodi na kontradikciju iako je određuje kao beskonačni proces.⁴⁴ Lajbnic se, za razliku od Hegela, ne oslanja na kontradikciju u određivanju beskonačno male razlike. Međutim, beskonačno malim razlikama Lajbnic pristupa sa stanovišta identiteta:

„Između Lajbnica i Hegela malo je važno što se pretpostavljeno negativno razlike misli kao ograničenje koje vice-diktuje, odnosno kao suprotstavljenost koja kontradiktuje; kao što je malo važno da li je sam beskonačni identitet postavljen kao analitički ili sintetički. Kako god, razlika ostaje podređena identitetu, svedena na negativno, zatvorena u sličnost i analogiju.“⁴⁵

Četvrto, nasuprot Platonu, razlika se ne sme uzimati kao ono što se razlikuje od originala:

„Platon je odredio najviši cilj dijalektike: praviti razliku. Samo to nije razlika između stvari i simulakruma, modela i kopija. Stvar je sam simulakrum, simulakrum je najviša forma, a svakoj stvari je problem da dospe do sopstvenog simulakruma, da dostigne stanje znaka u koherenciji većitog vraćanja. [...] Simulakrum je instanca koja sadrži razliku po sebi,

⁴³ James Williams, *Deleuze's Difference and Repetition: Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, 62.

⁴⁴ „Iako se iskazuje kao konačna suprotstavljenost, odnosno kao konačno određenje, to hegelovsko beskonačno i dalje je beskonačno veliko teologije, onoga *Ens quo nihil majus*“, Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 84.

⁴⁵ *Ibid.*, 92.

kao (makar) dva divergentna niza, potpuno poništene sličnosti, na kojima on igra, a da se, prema tome, ne može pokazati postojanje nekog originala i neke kopije. Upravo u tom pravcu treba tražiti uslove, ne više mogućeg, već realnog iskustva (izbor, ponavljanje, itd.). Upravo tu pronalazimo doživljenu realnost jedne subpredstavljачke oblasti.⁴⁶

Svaki od ovih kritičkih momenata je takođe i mogućnost pozitivnog pristupa mišljenju razlike. Delezova kritika Aristotela vodi određenju bivstvovanja kao nečega što se opire kategorizaciji. Tačnije, ka onom što odbija da ga razum podeli na podkategorije u skladu sa analogijom. Delezova kritika Hegela i Lajbnica vodi tezi da razlika leži u osnovi identiteta i predstave, a ne suprotno. Međutim, ovo „leži u osnovi“ ne znači i da je razlika osnova ili temelj za identitet. Identitet je transcendentalna iluzija jer je razlika uslov za dedukciju aktuelnog i virtualnog. Razlika je uslov promena u aktuelnim stvarima, a aktuelne stvari su uslov za izražavanje razlike kao nečega što se može odrediti. Delezova kritika Platona određuje virtualne Ideje u okvirima razlike umesto identiteta. To vodi koncepciji čisto diferencijalnih Ideja koje su uslov aktuelnih stanja stvari putem pasivnih sinteza. Posledice kritike ovih mislilaca mogu se sažeti na sledeći način: postoji odgovarajući način za iskustvo razlike; suprotnost i kontradikcija se protive pravoj razlici; razlika se mora afirmisati; ako afirmacija sledi iz negacije omašuje se prava razlika; afirmacija razlike mora prethoditi identitetu; predstava dela protiv afirmacije; postoji estetika razlike koja izmiče predstavi.⁴⁷

Kao što je greška uzeti Hajdegerov termin *Sein* kao biće, to jest, kao imenicu a ne kao poimeničeni glagol, jednako je pogrešno misliti Delezovu razliku kao imenicu. Reč je o tome da je razlika proces i da bi pre trebalo govoriti o razlikovanju. Naime, razlika po sebi ima dva lica – *differentiation* i *differentiation*.

„Dok diferencijacija određuje virtuelni sadržaj Ideje kao problem, diferencijacija izražava aktuelizaciju tog virtuelnog i uspostavljanje rešenja (posredstvom lokalnih integracija). Diferencijacija je kao drugi deo diferencije, razlike, i potrebno je obrazovati kompleksni pojam diferent/cijacije kako bi se označio integritet, odnosno integralitet objekta. [...] Svaki objekat je dvostruk, a da njegove polovine ne liče, budući da je jedna virtuelne, a druga aktuelna slika. Nejednake rasporene polovine.

⁴⁶ Ibid., 118–119, 121.

⁴⁷ Cf. James Williams, *Deleuze's Difference and Repetition: Critical Introduction and Guide*, op. cit., 75.

Sama diferencijacija već ima dva aspekta koji odgovaraju mnogostrukostima odnosa i singularnim tačkama koje zavise od vrednosti svake mnogostrukosti. Ali i diferencijacija ima dva aspekta, jedan koji se odnosi na kvalitete, odnosno različite vrste koje aktuelizuju mnogostrukosti, i drugi koji se odnosi na broj, odnosno distinktno delove koji aktuelizuju singularne tačke.⁴⁸

Razlog za grafem *t/c* leži u tome što, u Delezovoj ontologiji, postoje dva toka koji se međusobno prepliću – virtualni i aktuelni – i oba su podjednako realna, iako je virtualno strogo uzevši netelesno. Virtualno je diferencirajući i diferencirani proces čije se diferencirajuće kretanje ne podudara u celosti sa svojim diferenciranim aktuelizacijama. Proizvod ovog kretanja je proces ali sa razlikom – proizvod-proces pripada oblasti rešenja i aktuelizacijama problema. Problemi su ono virtualno koje je prisutno u rešenjima ili aktuelnim stanjima stvari, jer su problemi virtualni procesi koji istrajavaju unutar datog aktuelnog stanja stvari. To znači da svako aktuelno stanje stvari nikada zapravo nije statično i da uvek neprestano postaje, s tim što je osnova postajanja ono virtualno koje ne liči na ono aktuelno.

Ovaj celokupan idejni sklop zavisi od određenog broja pojmova koje Delez i Gatarri koriste u izgrađivanju njihove ontologije – sila, intenzitet, virtualnost i događaj. Moguće je čak i povući znak jednakosti između mnoštvenosti sila i intenziteta, postajanja virtualnog aktuelnim kao događaja i razlike. Ali kako primećuje Konstantin Bundas (Constantine V. Boundas), to će važiti samo za jednu stranu tih pojmova. Samo su intenzivna mnoštva virtualna, unutrašnje diferencirane strukture koje se aktuelizuju kroz diferencijaciju.⁴⁹

Delezova i Gatarrijeva ontologija je primarno ontologija sila koja za cilj ima ispravljanje greške koja se pravila tokom istorije filozofije svaki put kada se mislilo u okvirima supstancijalizovanih stvari i njihovih promenljivih kvaliteta. Preciznije rečeno, ona ispravlja grešku kada se daje prvenstvo ekstenziji (supstancama), a zanemaruje intenzivna geneza ekstenzivnog (proces postajanja zasnovan na intenzitetima/kvalitetima/atributima). Sile su date iskustvu u procesu aktuelizacije stanja stvari, a ta stanja stvari su, kada se aktuelizuju, ekstenzivna i kvantifikovana sa tim što i dalje zadržavaju određeno polje

⁴⁸ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 339.

⁴⁹ Cf. Constantine V. Boundas, „Deleuze-Bergson: an Ontology of the Virtual“, u: Paul Patton (prir), *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1997, 82.

virtualnosti iz koga to aktuelno stanje stvari crpi dalji potencijal za postajanje. Sâm pojam sile se određuje kao odnos među silama. Ne postoji sila kao takva, već samo u diferencijalnom odnosu sa drugim silama. Ovaj diferencijalni kvantitet sila naziva se intenzitetom. Intenziteti su pravi subjekti procesa postajanja, kaže Konstantin V. Bundas.⁵⁰

Da bi se u potpunosti razumela uloga sila i intenziteta u Delezovoj ontologiji treba napraviti kraću digresiju i vratiti se Niče. Tačnije, Delezovom Niče.⁵¹ Po Delezovom Niče, ne postoji ništa osim sila u uzajamnom odnosu,⁵² a svaki odnos sila sačinjava telo bilo ono političko, društveno, biološko ili nebiološko.⁵³ S obzirom na to da telo čini odnos mnoštvenih sila „telo je mnoštveni fenomen, njegovo jedinstvo je jedinstvo mnoštvenog fenomena, 'jedinstvo dominacije'“. ⁵⁴ Iz toga sledi i razlika između aktivnih i reaktivnih sila – aktivne sile su superiorne i dominantne sile u jednom telu, reaktivne sile su inferiorne odnosno sile nad kojima se dominira. Razlika među silama (pitanje jesu li one aktivne ili reaktivne), poreklom je iz kvantiteta sila (veće ili manje prisustvo sila). Problem je kako tačno i precizno proceniti tu razliku. Kvantitet kao kategorija je neodvojiv od razlike u kvantitetu,⁵⁵ i to znači da se razlika između sila mora procenjivati putem pojma intenziteta jer razlika između sila nije kvantitativna ni kvalitativna kategorija već pitanje intenziteta. Iako se inferiorne sile određuju kao reaktivne one i dalje igraju važnu ulogu u „obezbeđivanju mehaničkih sredstava i krajnjih ciljeva, ispunjavanju uslova života i funkcija i zadataka očuvanja, prilagođavanja i korisnosti“. ⁵⁶ Ovde leži i jedan od bitnijih Ničeovih uvida, naime taj da reaktivne sile određuju horizont života i živog jer su upravo one te koje formiraju konačne svrhe i ciljeve i obezbeđuju sredstva za kretanje ka njima. One su te koje definišu svrhe jednog organizma i održavaju ga u životu putem reaktivnih formacija kao što su svest, pamćenje, navika, ali i ishrana, reprodukcija, očuvanje i prilagođavanje. Aktivne sile, pak,

⁵⁰ Cf. Constantine V. Boundas, „What Difference does Deleuze's Difference make?“, u: Constantine V. Boundas (prir.), *Deleuze and Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006, 4.

⁵¹ Kad je reč o Delezovom načinu na koji je pristupao filozofima „figura“ je verovatno najbolji termin za opis tog pristupa jer nikada nije reč o neposrednom tumačenju ovih mislilaca, već kako on to slikovito kaže „pretpostavljam da je glavni način na koji sam se nosio sa ovim u to vreme to što sam filozofiju video kao neku vrstu sodomije ili (svodi se na istu stvar) bezgrešnog začeca. Video sam sebe kako uzimam nekog autora otpozadi praveći mu dete koje bi bilo njegov potomak, ali monstruozi potomak. Bilo je vrlo važno da bude njegovo dete, jer je autor morao reći sve što sam ga primorao da kaže“, Žil Delez, „Pismo oštrom kritičaru“, u: Žil Delez, *Pregovori 1972-1990*, Karpos, Loznica, 2010, 19. Delez je uzimao sisteme, ili „antisistem“ u Ničeovom slučaju, ovih filozofa i vodio ih do njihovih krajnjih granica, iznova ih čitao u okviru vlastite filozofije razlike zbog čega su ti sistemi „radali čudovišta“ – nove pojmove i nove probleme.

⁵² Cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, Columbia University Press, New York, 2006, 40.

⁵³ Cf. *ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, 43.

⁵⁶ *Ibid.*, 40.

određene su putem prisvajanja, potčinjavanja, posedovanja i dominacije,⁵⁷ odnosno putem sposobnosti metamorfoze i transformacije.

Reaktivne sile, kao one koje formiraju ono životno, zasnivaju se na izjednačavanju kvantiteta, ali Niče „priziva prava razlike u kvantitetu protiv jednakosti, nejednakosti protiv izjednačavanja kvantiteta“,⁵⁸ i njegova kritika istovremeno dela na tri ravni – logike (protiv *identiteta*), matematike (protiv *jednakosti*) i nauke (protiv *ravnoteže*) – radi uspostavljanja pojma večnog vraćanja koji Delez reinterpretira kao „ne 'isto' ili 'jedno' koje se vraća u večnom vraćanju, već je sâmo vraćanje ono koje mora pripadati raznolikosti i onome što se razlikuje“,⁵⁹ dakle kao razliku po sebi koja sačinjava ravan imanencije i koja se ogleda u postajanju. Ničeovo večno vraćanje se mora razumeti kao princip razlike i njene reprodukcije ili, drukčije rečeno, razlike i ponavljanja. Taj princip Niče naziva volja za moć.⁶⁰

Volja za moć je istovremeno komplementarna sili i nešto što joj je unutrašnje. Volja za moć se ne pripisuje silama kao predikat, već je ona diferencijalni element odnosa između sila: „Volja za moć je element iz koga potiču i kvantitativna razlika povezanih sila i kvalitet koji se devolvira u svaku silu u ovom odnosu“. ⁶¹ Volja za moć je, dakle, diferencijalni i genetički element sila, i to tako da se dodaje kao unutrašnji princip određivanja kvaliteta odnosa sila i kao unutrašnji princip određivanja samog odnosa. Rečju, volja za moć je princip intenziteta sila.⁶² Nadalje, termini aktivno i reaktivno određuju kvalitete sila, dok termini afirmacija i negacija određuju kvalitete volje za moć i u tome leži etički aspekt Delezovog Ničea. Naime, afirmacija i negacija određuju upravo postajanje:

„Afirmacija nije akcija već moć postajanja aktivnim, oličenje postajanja aktivnim. Negacija nije puka reakcija, već postajanje reaktivnim. Kao da su i afirmacija i negacija imanentne i transcendentne u odnosu na akciju i reakciju; one iz mreže sila sačinjavaju lanac postajanja.“⁶³

A volja za moć je ta koja procenjuje i određuje kvalitet sila koje ulaze kao sastavni aktivni i reaktivni, afirmativni ili negativni elementi u postajanje. U tom smislu volja za moć je genealoška, jer procenjuje poreklo i kvalitet sila koje sačinjavaju stvari i vrednosti. Negacija

⁵⁷ Ibid., 42.

⁵⁸ Ibid., 45.

⁵⁹ Ibid., 46.

⁶⁰ Cf. *ibid.*, 49.

⁶¹ Ibid., 50.

⁶² Cf. *Ibid.*, 53.

⁶³ Ibid., 54.

kao postajanje reaktivnim zasniva se na silama prilagođavanja. Ona takođe ograničava aktivne sile u onome što one mogu da čine.⁶⁴ Sa druge strane, afirmacija kao postajanje aktivnim je dominantna sila koja ide do samih granica onoga što može da čini i ona je sila koja afirmiše razliku „čime razlika postaje predmet uživanja i afirmacije“.⁶⁵ U tome leži etički aspekt Delezovog Ničea – pronaći načine postajanja, postajanja koja se sastoje od sila i samo od sila, da bi se afirmisala razlika kao razlika, da bi se delanjem afirmisala imanencija nauštrb svakoj mogućoj transcendenciji.

To, pak, ne znači da su intenziteti subjekti u uobičajenom smislu tog termina, jer intenziteti nisu aktuelizovana stanja stvari. Kako su intenziteti ti koji uslovljavaju postajanje aktuelnih stanja stvari, oni su virtualni ali ipak realni događaji, čiji je način postojanja aktuelizacija u stanjima stvari. Pojam intenziteta bitan je za Deleza jer mu dozvoljava da pokaže kako se ekstenzivne veličine pojavljuju iz vremena koje je određeno kao razlika po sebi. Ovime dolazi do preokretanja redosleda kategorija u Kantovoj filozofiji. Za Kanta, intenzivne veličine nisu te koje omogućavaju ekstenzivne veličine, već je ekstenzivnost preduslov za ono intenzivno. U ovom pogledu, Kant potčinjava svaku percepciju ekstenzitetu.⁶⁶ Kao rezultat toga, svet opažaja je potčinjen geometriji u kojoj postoje samo razlike u vrsti i unutrašnji odnosi. Nasuprot tome, Delez tvrdi da je ekstenzitet učinak intenziteta. Intenzitet utemeljuje postajanje prostora, a ne popunjava ranije postojeći ekstenzitet. Kant je izokrenuo ovaj odnos jer je već prethodno davao prednost predstavljačkom identitetu koji je moguć na osnovu prostora. Ekstenzitet je zavisao od intenziteta jer intenzitet poseduje suštinski odnos sa dubinom koja omogućuje ekstenzivna određenja. Ono što omogućava ova relativna određenja jeste neka vrsta apsolutne dubine koju Delez izjednačava sa intenzitetom i čistom prošlošću. Dubina je izjednačena sa čistom prošlošću jer je prošlost određenje koje nikada ne postaje sadašnje. Ona je polje onoga što može biti sadašnje, ali koje nikada ne postaje prisutno. Ona nije budućnost jer se dubina manifestuje na osnovi onoga što je umanjeno, eksplicirano, izvedeno u ekstenzitet.⁶⁷

Da budem potpuno precizan, Delezova koncepcija čulnosti se od Kantove razlikuje u sledećem: elementi čulnosti nalaze se u intenzitetima a ne u kvantitetima prepoznatljivog predmeta, intenzitet je granica čulnosti koji leži izvan kako rekognicije tako i zdravog

⁶⁴ Cf. *ibid.*, 61.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Vid. Imanuel Kant, *Kritika čistog uma*, Dereta, Beograd, 2003.

⁶⁷ Cf. Paul R. Bryant, *Difference and Givenness: Deleuze's Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence*, Loyola University of Chicago, 2003, 347–350. (neobjavljeni rukopis)

razuma, čulnost se konstituiše diferencijalnim odnosima intenziteta (sila, po Delezovom Ničeu) čime ti diferencijalni odnosi tvore uslove realnog iskustva jer uslovi nikada ne prevazilaze ono uslovljeno (uzrok leži u posledici, po Delezovom Spinozi).⁶⁸ Kantova celokupna filozofija, pak, počiva na usklađenosti tri sposobnosti ili moći „duše“ – čulnosti, uobrazilji i apercepciji. Na tim trima moćima počiva apriorna sinopsija mnoštvenosti pomoću čula, sinteza te mnoštvenosti pomoću uobrazilje i jedinstvo ove sinteze koju omogućava apercepcija. Ali „svugde promenljivi model rekognicije učvršćuje zdrav razum u saglasju sposobnosti, saglasju koje određuje dominantna sposobnost u zajedničkom čulu“, kaže Delez.⁶⁹ Rekognicija je poslednja sinteza i ona upravo izražava jedinstvo pomoću apercepcije, „onoga Ja mislim na koje se odnose sve sposobnosti“.⁷⁰ No, problem po Delezu, sa takvim modelom sposobnosti leži u tome što ne samo da se prepoznaje objekat ili predmet, već i u tome što se prepoznaju vrednosti na objektu. Zbog toga rekognicija, apercepcija ili ono Ja mislim koje mora moći da prati sve opažaje „svoju praktičnu svrhovitost pronalazi u 'utvrđenim vrednostima', [i] onda upravo čitava slika mišljenja kao *Cogitatio natura* svedoči, u tom modelu, o uznemirujućoj susretljivosti“.⁷¹ „Ja mislim“ je samo odraz već postojećeg i kao takvo ono samo prepoznaje život ustrojen u skladu sa reaktivnim silama prilagođavanja, navike i pamćenja. Ali Delezov cilj je doći do novog „jer svojstvo novog, to jest razlika, jeste da u mišljenju podstiče sile koje nisu sile rekognicije, [...], da podstiče moći jednog sasvim drugog modela“.⁷² Taj model je model „loše prirode“, „loše volje“, „urušavanja središta“, „prinude“ i „nasilja“,⁷³ model radikalne imanencije u kome je subjekt „napuklo Ja“, u kome se neusklađene sposobnosti sukobljavaju i protežu preko svojih granica u nasilnom susretu sa čulnim koje primorava na mišljenje.⁷⁴

Zavisnost ekstenziteta od intenziteta, geneza ekstenziteta, kao i povezanost intenziteta, ekstenziteta i vremena je bitna jer tu leži koren slike mišljenja. Slikom mišljenja ću se posebno baviti na drugom mestu, ali za sada treba primetiti da davanjem prednosti ekstenzitetu ili ekstenzivnom kvantitetu umesto intenzitetu, dajemo prednost aktuelizovanom umesto aktuelizaciji, proizvodu umesto procesu. Kao rezultat toga, svi postulati slike mišljenja postaju neizbežni. Daje se prednost rešenjima nad problemima jer je domen

⁶⁸ Cf. Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, Zone Books, New York, 1992.

⁶⁹ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 228.

⁷⁰ Ibid., 224.

⁷¹ Ibid., 225.

⁷² Ibid., 229.

⁷³ Ibid., 225–226.

⁷⁴ Cf. Gilles Deleuze, *Kant's Critical Philosophy*, The Athlone Press, London, 1984, xii.

aktuelnog kao domen ekstenziteta upravo domen rešenja, daje se prednost formi subjekta i objekta (zdrav razum) jer su subjekt i objekt kao aktuelizovane forme u prostoru najopštije aktuelnosti koje se odnose na ekstenzitet. Pored toga, daje se prednost konvergentnoj upotrebi čula jer ekstenzitet predstavlja naizgled identični medij na koji čula konvergiraju. Ukoliko se distribucija čula u zdravom razumu posmatra kao da sledi od partikularnog ka opštem, to se dešava zbog toga što se aktuelizovani ekstenzitet predstavlja kao polje homogenosti. Međutim, sve ovo se raspada kada se dubina prepozna kao intenzitet, kao čista prošlost ili trajanje. Tamo gde prevladava intenzitet, dubina donosi samo razliku i individuacije koje rastaču ono aktuelizovano. U tome leži i glavni razlog primata intenziteta kao odnosa sila nad ekstenzitetom i aktuelnom stanju stvari.

Međutim, virtualno i aktuelno su dve međusobno povezane strane *realnog* diferent/cirajućeg integralnog bivstvjućeg. Aktuelno/realno su data stanja stvari, to jest, bivstvjuća tela i njihove mešavine. Virtualno/realno su događaji i singularnosti koji pripadaju prošlosti koju Delez opisuje kao „čistu“ jer je shvata kao prošlost koja nikada nije bila sadašnjost. „Čista“ prošlost kao prošlost koja nikada nije bila sadašnjost jeste celokupnost onog virtualnog, odnosno virtualno uzeto kao apsolutno u smislu da nikada ne može biti iscrpljeno aktuelizacijom. Nadalje, virtualno je nešto što, ne bivajući i ne ličeći na aktuelno X, vodi do X, a da se tokom aktuelizacije nikada ne izjednačava sa tim X, niti biva identifikovano kao to X, niti biva iscrpljeno ili osiromašeno njime. Shematizacija ovog procesa bi izgledala ovako: virtualno/realno <-> aktuelno/realno <-> virtualno/realno.⁷⁵ Postajanje kao aktuelizacija nije jednostavni linearni proces koji teče od jednog aktuelnog stanja stvari do drugog, već je kretanje od jednog aktuelnog stanja stvari kroz polje virtualnog do aktuelizacije ovog polja u novo stanje stvari. Po Bundasu, virtualno je najbolje shvatiti kao tendencije, ukoliko imamo na umu da tendencije egzistiraju u diferentovanim intenzitetima i istrajavaju u diferenciranim ekstenzivnim delovima.⁷⁶ Virtualno se može shvatiti, uočiti i uhvatiti tek na kraju lanca reakcija koji počinje čulnim opažajem, što zapravo znači da se virtualnost shvata kao događaj. U ovom pogledu su i stanja stvari aktuelizacije (netelesnih) događaja, ali o tome više u narednom poglavlju. Za sada je bitno pomenuti da glagoli u infinitivu u Delezovoj i Gatarijevoj ontologiji imenuju procese postajanja. Infinitivi imenuju sile, intenzitete i činove, a ne za supstance ili kvalitete. Događaji ne mogu biti

⁷⁵ Cf. Constantine V. Boundas, „What Difference does Deleuze's Difference make?“, u: Constantine V. Boundas (prirednik), *Deleuze and Philosophy*, op. cit., 5.

⁷⁶ Cf. *ibid.*

identični sa stanjima stvari jer bi izjednačavanje sa stanjima stvari i pripisivanje svojstva tačke prekida u kontinuumu značilo uvođenje transcendencije.⁷⁷

Kako bi sačuvala kontinuitet postajanja – dijahroniju – i sprečila svođenje celokupnosti vremena na diskretne trenutke – sinhroniju – Delezova ontologija zahteva razliku između onog intenzivnog i onog ekstenzivnog. Za razliku od ekstenzivnih veličina koje se mogu deliti a da im se priroda ne menja, intenziteti se ne mogu deliti a da ne dođe do promene u njihovoj prirodi. Oni su, stoga, nesamerljivi a svaki od njih je razlika po sebi. Smešteni u kontekst dve strane Delezove ontologije, može se reći da intenziteti imaju ulogu katalizatora aktuelizacije virtualnog, proizvođača ekstenzivnog prostora, linearnog, sukcesivnog vremena kao i tela i njihovih kvaliteta.

Ovi potezi su veoma značajni sa epistemološkog i ontološkog stanovišta. Postajanje ne može biti konstituisano kroz jukstapoziciju „nepokretnih rezova“, odnosno kroz jukstapoziciju mnoštvenih tačaka onoga *sada*. Uspeh ovog konceptualnog zaokreta zavisi od odgovarajuće teorije vremena i prostora koja bi trebalo da dozvoli uvođenje kontinuuma besubjektivnih diferencijalnih procesa bez porekla (u smislu *arche*) i svrhe (u smislu *entelechia*). Nijedna filozofija razlike i postajanja ne može biti uspešna dokle god se promena pripisuje procesu koji se zamišlja kao puki sled mnoštvenih stanja stvari. Delezova shema postajanja koja ide od (aktuelnog) stanja stvari do (virtualnih) tendencija i nazad do (aktuelnih) stanja stvari sprečava da vreme promene zapadne u odeljene vremenske blokove što bi uništilo onu vrstu kontinuiteta i uzajamne uslovljenosti.

Delez artikuliše strukturu vremena koju zahteva njegova ontologija procesa kroz novo čitanje Bergsonovog *trajanja*. U Delezovoj reinterpetaciji, aktuelne sadašnjosti istovremeno se konstituišu i kao sadašnjost i kao prošlost. U svim sadašnjostima, čuva se celokupna prošlost kao takva, a postoji i prošlost koja nikada nije bila sadašnjost, kao i budućnost koja nikada neće biti sadašnjost. Delez razvija svoju teoriju vremena pomoću tri sinteze koje su artikulacije razlike i ponavljanja:

„Sadašnjost se određuje kao razlika koja je ekstrahovana iz ponavljanja, prošlost kao razlika koja je uključena u ponavljanje, a budućnost kao razlika koju ponavljanje proizvodi.“⁷⁸

⁷⁷ Cf. *ibid.*, 6.

⁷⁸ Bruno Paradis, „Le Futur et l'épreuve de la pensée“, *Lendemains*, Volume 14 Issue 53, 1989, 26.

Ponavljjanje je, pored razlike po sebi, jedan od ključnih pojmova Delezove ontologije, te tako i ključan za razumevanje njegove filozofije vremena i pasivnih sinteza koje konstituišu vreme. Same sinteze su uslovi za nizove aktuelnih procesa koji se analiziraju sa stanovišta ponavljanja. Ponavljjanje odgovara na problem metoda u potrazi za transcendentalnim uslovima *realnog*. Preciznije, postavlja se pitanje da li postoji nešto neposredno dato što se može uzeti kao početak u potrazi za transcendentalnim uslovima, ili pak postoji samo beskonačni i neuhvatljivi trag razlika nalik *différance* kod Deride? Početna tačka za Deleza je živa sadašnjost, živa u smislu da se uzima u njenom proticanju kao aktuelizaciji diferent/cirajuće virtualnosti:

„Prošlost i budućnost ne označavaju trenutke različite od nekog po pretpostavci sadašnjeg trenutka, već dimenzije same sadašnjosti ukoliko ona kontrahuje trenutke. Sadašnjost ne treba da izađe iz sebe kako bi iz prošlosti otišla u budućnost. Živa sadašnjost, dakle, ide iz prošlosti u budućnost koju stvara u vremenu, to jest iz posebnog u opšte, iz posebnih koje uvija u kontrakciji, do opšteg koje razvija u polju svoga očekivanja“.⁷⁹

Prva sinteza vremena koju Delez ispituje u *Razlici i ponavljanju* je ona koju je Dejvid Hjum (David Hume) u *Raspravi o ljudskoj prirodi* formulisao kao „navika“. Sa jedne strane, Hjum tvrdi da je ono što je neposredno dato ništa drugo do haotični tok percepcija, skup odvojenih utisaka i ideja. Odatle sledi Hjumov princip razlike – oni predmeti koji su odvojeni su izdvojeni, a oni predmeti koji su izdvojeni su različiti. Sa druge strane, iskustvo nam daje opažaj, unutar tog haosa, mnoštva nezavisnih slučajeva ponavljanja (AB, AB, AB, itd).⁸⁰ Ovaj spoj razlike i ponavljanja vodi pravo u srž problema vremena. Pravilo diskontinuiteta ili istovremenosti u ponavljanju kaže da se u jednom nizu nešto ne javlja dok drugo ne nestane. Kako je svaki ponavljeni element logički nezavisan od drugog, ponavljanje nema ono „po sebi“. Delez formuliše Hjumovu tezu na sledeći način: ponavljanje ne menja ništa u ponavljanom predmetu, ali menja nešto u subjektu koji taj predmet kontemplira. Ponavljjanje ne menja ništa u stanju stvari AB. Ali nešto novo – razlika – proizvodi se u subjektu koji kontemplira ponavljanje – kada se A pojavi, očekujem pojavu B.⁸¹ Hjum tvrdi da je prepoznavanje nezavisnih identičnih ili sličnih slučajeva utemeljeno u uobrazilji, koju

⁷⁹ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 124.

⁸⁰ Cf. *ibid.*, 123.

⁸¹ Cf. *ibid.*, 123.

definiše kao sintetičku moć kontrakcije. Ovaj proces kontrakcije, iako konstitutivan, nije stvar aktivne refleksije, već čisto pasivne sinteze.⁸² Tu sintezu ne izvodi subjekt kroz aktivnost razuma ili pamćenja, već se ona dešava subjektu koji kontemplira. Delez na ovaj način suprotstavlja aktivne sinteze razuma i pasivne sinteze „kontemplirajućeg“ ega. Kako bi aktivni razum predstavio ponavljanje, prvo mora da postoji podpredstavljajuća i pasivna sinteza koja je sposobna da kontrahuje slučajeve ili elemente. Ponavljanje može biti predstavljeno samo pod uslovom nepredstavljene i nepredstavljajuće sinteze:

„Uspostavljanje ponavljanja već implicira tri instance: ono po-sebi koje ga ostavlja nemislivim, odnosno koje ga rastvara u onoj meri u kojoj se ono stvara; ono za-sebe pasivne sinteze; i, na ovoj zasnovana, promišljena predstava jednog 'za-nas' u aktivnim sintezama.“⁸³

Ova kontrakcija elemenata je zapravo sinteza vremena. Ono što Hjum naziva navikom jeste princip kroz koji uobrazilja uspostavlja vremensku sintezu između ponavljanih elemenata. Ova sinteza kontrahuje trenutke jedan u drugi i na taj način konstituiše sadašnjost. Ona uključuje dve dimenzije – dimenziju neposredne prošlosti „retencije“ i dimenziju neposredne budućnosti „očekivanja“. Pasivne sinteze ili kontrakcije navike suštinski su asimetrične. One idu od prošlosti ka budućnosti uspostavljajući pravac i smer vremena. Uzete zajedno, trajanje i sukcesija konstituišu prvi modalitet vremena – trajanje žive sadašnjosti i sukcesiju ovih sadašnjosti u vremenu. Iako je ovaj proces kontrakcije subjektivan, ovaj subjektivitet je subjektivitet pasivnog ega, ili onoga što Delez naziva „larvalnim“ subjektom.⁸⁴ Umesto da postavi kantovsko pitanje „Kako nešto može biti dato subjektu?“ (aktivna sinteza), Delez postavlja hjumovsko pitanje „Kako je subjekt konstituisan u datom?“ (pasivna sinteza).⁸⁵ Dato nije dato aktivnom subjektu a da pre toga pasivni i kontemplirajući subjekt nije konstituisan u datom. Sâma receptivnost pretpostavlja celokupan domen pasivnih sinteza, što znači formaciju „lokalnih ega“ odnosno „larvalnih subjekata“.

Ono što je kontrahovano u ovim sintezama jesu kompleksi prostora i vremena koje Delez naziva „prostorno-vremenskim dinamizmima“. Kod Kanta, shema uobrazilje nije ništa do pravilo za određivanje vremena i konstrukciju prostora. Bez shema uobrazilje, praznina

⁸² Cf. *ibid.*

⁸³ *Ibid.*, 125.

⁸⁴ Cf. *ibid.*, 137.

⁸⁵ Cf. Gilles Deleuze, *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*, Columbia University Press, New York, 1991, 87.

između čistih pojmova (čistog) razuma i empiričkih opažaja nikada ne bi mogla da bude premošćena. Prostorno-vremenski odnosi stupaju u korespondenciju sa logičkim odnosima pojma tek putem shema. Ali za Kanta shematizam uobrazilje zauvek ostaje duboka misterija jer uvek ostaje, kako kaže Smit, podređen aktivnim sintezama razumskih kategorija, koje ga svode na status pukog posrednika u svetu predstave.⁸⁶ Delez predlaže drugačije rešenje. Prostorno-vremenski dinamizmi su uzročnici diferencijacije jer uspostavljaju vlastite pejzaže, smeštaju se tamo gde ih pozicioniraju larvalni subjekti. Ovo implicira potpuno drugačiju teoriju Ideja. Dok su Kantove Ideje transcendentne, ujedinjujuće i totalizujuće, Delezove Ideje su imanentne, diferencijalne, virtualne i genetičke. Dinamizmi su unutar diferencijalnih elemenata i odnosa koji konstituišu Ideje, ocrtavaju prostor aktuelizacije kao što konstituišu vreme diferencijacije. Dinamizmi nisu aktivne „shematizacije“ identičnog pojma već pasivne „dramatizacije“ diferencijalne Ideje i, stoga, nužno podpredstavljajući ili prepredstavljajući. Na ovaj način, aktivne sinteze razuma imaju svoju osnovu u pasivnim sintezama navike: „Tih hiljadu navika koje nas sačinjavaju – te kontrakcije, te kontemplacije te pretenzije, te pretpostavke, ta zadovoljstva, ti umori, te promenljive sadašnjosti – obrazuju, dakle, osnovnu oblast pasivnih sinteza“.⁸⁷ Pasivne sinteze konstituišu sistem sopstva ali rastočenog sopstva, živu stvarnost podpredstavljajuće oblasti koja pasivnim sintezama konstituiše sve aktivnosti jednog subjekta.

Sa drugom sintezom prelazi se na kompleksniji domen pasivnosti. Iako je prva sinteza vremena izvorna i fundamentalna, ona se zasniva na paradoksu – ona konstituiše vreme kao sadašnjost, ali kao sadašnjost koja protiče. Vreme nikada ne napušta živu sadašnjost, ali ova sadašnjost stalno se menja i kreće. Stoga mora postojati druga pasivna sinteza vremena koja utemeljuje prvu sintezu.⁸⁸ Ovaj temelj, po Delezu koji sledi Bergsona, jeste pamćenje:

„Navika je izvorna sinteza vremena, koja uspostavlja život sadašnjosti koja prolazi; Pamćenje je temeljna sinteza vremena, koja uspostavlja biće prošlosti (ono što dovodi do toga da sadašnjost prolazi“.⁸⁹

Sa stanovišta prve pasivne sinteze, pamćenje se javlja kao puka retencija, kao neposredna prošlost koja pripada trajanju žive sadašnjosti. Ali sa stanovišta druge sinteze, aktivno

⁸⁶ Cf. Daniel W. Smith, *Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference: Toward a Transcendental Empiricism*, op. cit., 146.

⁸⁷ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 137.

⁸⁸ Cf. *ibid.*, 138.

⁸⁹ *Ibid.*, 139.

pamćenje se javlja kao reprodukcija proteklih sadašnjosti, koje sada postaju „predstavljene“ u aktuelnoj sadašnjosti. Ova prošlost više nije neposredna prošlost retencije, već refleksivna prošlost predstave. Ovde je prošlost u nužnoj vezi sa dve sadašnjosti, protekloj sadašnjosti koja je bila i aktuelnoj sadašnjosti koja je u odnosu prema onome što je sada prošlost. Kao princip predstave, aktivna sinteza pamćenja poseduje dva korelativna, iako asimetrična, aspekta – reprodukciju protekle sadašnjosti i refleksiju aktuelne sadašnjosti.⁹⁰ Aktivna sinteza pamćenja zasnovana je na pasivnoj sintezi navike koja konstituiše mogućnost svake sadašnjosti. Ali ove dve sinteze su duboko različite. Dok pasivna sinteza navike konstituiše vreme kao kontrakciju „trenutaka“ u pogledu sadašnjosti, aktivna sinteza pamćenja konstituiše vreme kao kontrakciju sâmihi sadašnjosti.

Temelj za ovu asimetričnu sintezu protekle sadašnjosti i aktuelne sadašnjosti jeste čista prošlost. Šta je tačno čista prošlost Delez objašnjava putem tri paradoksa koji su za nju konstitutivni. Prvi je paradoks istovremenosti ili simultanosti – „paradoks istovremenosti prošlosti sa sadašnjošću koja je prošlost *bila*“.⁹¹ Kako smo naviknuti da mislimo u okviru „sadašnjosti“, verujemo da je sadašnjost prošlost samo kada je zameni druga sadašnjost. Ali ukoliko je potrebna nova sadašnjost da bi prošlost bila konstituisana kao prošlost, onda prethodna sadašnjost nikada ne bi prošla a nova nikada ne bi došla. Prošlost kao takva ne može biti konstituisana niti iz sadašnjosti koja je nekada bila niti iz sadašnjosti u odnosu na ono što je sada prošlo. Prošlost nikada ne bi bila konstituisana ukoliko se ne bi konstituisala u isto vreme kada i sadašnjost. Ovo je najfundamentalniji paradoks pamćenja – istovremenost prošlosti sa sadašnjošću koja je bila. Ovo vodi do drugog paradoksa, paradoksa koegzistencije. Ako je prošlost istovremena sa sadašnjošću koja je bila, onda celina prošlosti koegzistira sa sadašnjošću. Prošlost i sadašnjost ne određuju dva sukcesivna trenutka, već dva elementa koji koegzistiraju. Jedan je sadašnjost koja ne prestaje da prolazi, a drugi je prošlost koja ne prestaje već kroz koju prolazi sva sadašnjost. U ovom smislu je prošlost čista prošlost, prošlost koja ne prati sadašnjost, već je pretpostavljena kao čist uslov bez kojeg sadašnjost ne bi proticala. To znači da ako trajanje implicira aktuelnu sukcesiju, to je samo zbog toga što čista prošlost implicira virtualnu koegzistenciju. Čista prošlost je ono „po sebi“ vremena, a priori element sveg vremena.⁹² Treći paradoks, paradoks preegzistencije upotpunjuje ova dva: „Svaka prošlost je istovremena sa sadašnjošću koja je ta prošlost bila, svaka prošlost koegzistira sa sadašnjošću u odnosu na koju je prošlost, ali čist element

⁹⁰ Cf. *ibid.*, 141.

⁹¹ *Ibid.*, 142.

⁹² Cf. *ibid.*

prošlosti uopšte postoji pre sadašnjosti koja prolazi“.⁹³ Transcendentalna pasivna sinteza pamćenja se temelji na istovremenosti, koegzistenciji i preegzistenciji, a ona pak čini osnovu za aktivnu sintezu pamćenja. Dakle, aktivna sinteza (kao i u prvom slučaju) nužno je utemeljena na pasivnoj sintezi koja sama nikada nije predstavljena. Taj nepredstavljeni temelj jeste čista prošlost koja nije psihološka prošlost, već nepsihološka stvarnost. Ono što je psihološko jeste sadašnjost, ali prošlost je čista ontologija, ili ontološko pamćenje koje služi kao temelj za razvitak vremena.

Bergosonova čuvena slika kupe predstavlja ovo istovremeno, koegzistirajuće i preegzistirajuće stanje čiste prošlosti. Prošlost AB koegzistira sa sadašnjošću S, ali samo uključujući sve delove A'B', A"B", i tako dalje, koji mere stepene čisto idealne blizine ili udaljenosti u odnosu na aktuelnost sadašnjosti S.⁹⁴ Svaki od ovih slojeva prošlosti (AB, A'B', A"B", itd) jeste virtualan. Oni uključuju totalitet prošlosti, ali na manje ili više kontrahovanom nivou. Kontrakcija ovde poprima drugačije značenje. U pasivnoj sintezi pamćenja, sadašnjost označava najkontrahovaniji stupanj koegzistirajućeg totaliteta prošlosti, a prošlost uopšte, čista prošlost, njeno najopštutenije stanje. Virtualna prošlost otvara novu oblast pasivnih sinteza. Prva sinteza predstavlja vreme u modalitetu trajanja u sadašnjosti i sukcesije sadašnjosti koje prolaze; druga sinteza u svom prvom aspektu predstavlja totalite vremena. Prva je aktuelno ponavljanje sukcesivnih i nezavisnih elemenata, druga je virtualno ponavljanje celine vremena na raznim koegzistirajućim nivoima. U prvoj sintezi, sadašnjosti se sustižu na horizontalnoj ravni sukcesije, i može se reći da jedan život prolazi kroz različite događaje u empiričkom vremenu u kom razne stvari ispunjavaju sadašnjost jedna za drugom. Ali sa stanovišta druge sinteze, moguće je posmatrati život kao jedinstveni događaj u kome su sve prolazeće sadašnjosti istovremene, implicirane jedna drugom vertikalno. Ono što živimo empirički kao sukcesiju različitih sadašnjosti putem aktivne sinteze takođe je koegzistencija stupnjeva čiste prošlosti putem pasivne sinteze, između kojih postoje nelokalizovani i nechronološki odnosi koji prevazilaze prostorne odredbe i vremenske sukcesije.

Treća sinteza uvodi novi element - budućnost. Dok navika konstituiše osnov vremena, pamćenje njegov temelj, treća sinteza određuje neuslovljeni element vremena:

⁹³ Ibid., 143.

⁹⁴ Cf. Daniel W. Smith, *Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference: Toward a Transcendental Empiricism*, op. cit., 155.

„Forma vremena je tu samo zarad otkrivanja onog neformalnog u večnom povratku. Krajnja formalnost tu je samo zarad nekog preteranog neformalnog (Helderlinovo *Unförmliche*). Na taj način se temelj prevazilazi u pravcu nekog bez-temelnog, nekog bezdna, nekog univerzalnog *rastemeljenja* koje se okreće u sebi samom i dovodi do povratka samo onoga što je u-dolasku, do povratka budućnosti“.⁹⁵

Trećoj sintezi Delez prilazi putem ponavljanja i to na sledeći način. Prva pasivna sinteza uspostavlja sadašnjost i to kao naviku od koje zavise i prošlost i budućnost. Druga pasivna sinteza uspostavlja prošlost kao pamćenje ali i kao čistu prošlost koja omogućava proticanje sadašnjosti. Treća sinteza je uspostavljanje budućnosti:

„Sinteza vremena ovde uspostavlja jednu budućnost koja, istovremeno, afirmiše bezuslovnost proizvoda u odnosu na njegov uslov, nezavisnost dela u odnosu na njegovog autora, odnosno onoga ko ga je sačinio. Sadašnjost, prošlost i budućnost, otkrivaju se kao Ponavljanje putem tri sinteze, ali na vrlo različite načine. [...] Kraljevsko ponavljanje jeste ponavljanje budućnosti koja sebi podređuje dva druga ponavljanja i lišava ih autonomije. Jer, prva sinteza odnosi se samo na sadržaj i utemeljenje vremena; druga, na njegov temelj; ali, izvan toga, treća sinteza obezbeđuje poredak, celinu, niz i krajnji cilj vremena“.⁹⁶

Ponavljjanje je zapravo kategorija budućnosti, a budućnost neuslovljeni element ponavljanja. Sadašnjost (navika) je osnova vremena, prošlost (pamćenje) temelj vremena, a budućnost razutemeljuje kako osnovu tako i temelj u službi onome što će doći. Sadašnjost i prošlost su dimenzije budućnosti. Prošlost je njen uslov, sadašnjost njena moć delanja, ali su i uslov i moć delanja poništeni u proizvodnji novog. Budućnost je struktura koja određuje poredak, celinu i niz. Poredak označava praznu formu vremena, ispražnjenu od svakog sadržaja. Totalitet/celina označava okupljanje celine vremena oko čina koji treba preduzeti i koji treba da odgovara vremenu u celosti. Nizovi označavaju suočavanje subjekta sa celinom vremena ili činom, koji distribuira vreme i njegove dimenzije kao funkciju ovog singularnog događaja. Cilj ovakve koncepcije treće sinteze jeste

⁹⁵ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 157.

⁹⁶ Ibid., 159–160.

„načiniti od ponavljanja ne ono iz čega se 'pretače' neka razlika, niti ono što sadrži razliku kao varijantu, već načiniti od ponavljanja mišljenje i proizvođenje onog 'apsolutno različitog' – načiniti da, za sebe, ponavljanje bude razlika po sebi“.⁹⁷

Pre nego što pređem na sučeljavanje Deridinog i Delezovog shvatanja događaja, ukratko ću ponoviti sličnosti i razlike kada je reč o njihovim koncepcijama razlike. Sličnost koja prva zapada za oko jeste ta da i Derida i Delez govore o apsolutnoj prošlosti i apsolutnoj budućnosti – prošlosti koja nikada nije bila sadašnjost i budućnosti koja nikada neće biti sadašnjost. Ali ta sličnost je samo površna. Naime, kod Deride ono apsolutno kod apsolutne prošlosti i budućnost imenuje rad *différance* koji neprestano odlaže ono sada i samim tim dovodi u pitanje bilo kakvu ontološku tvrdnju. Zaustavivši vreme u jednoj tački – onome sada – Derida može da tvrdi da to sada nikada nije tu, već da je uvek već uslovljeno onim proteklim i onim budućim čime gubi svoju punoću i prisutnost. Deridina sadašnjost se gubi u složenom suodnošavanju sa drugim dimenzijama vremena. Štaviše, usled sinhronog poimanja vremena – uzimanja onog sada kao jedne tačke – dolazi do uzajamnog preliivanja prostora i vremena, odnosno do oprostoraivanja kao *différance*. Vreme i prostor postaju uzajamno zamenjivi u topološkoj shemi konstitucije vremena. Odlaganje, dakle, konstituiše prošlost koja nikada nije bila sadašnjost, prošlost koja služi kao decentrirajući činilac u konstituciji sadašnjosti. No, odlaganje konstituiše i budućnost koja nikada neće biti sadašnjost – *à venir* – upravo zbog intervala koji se umeće u protok vremena i kojim se protok zaustavlja. Ovakva koncepcija budućnosti, a i vremena uopšte, od ključnog je značaja za Deridino poimanje događaja, o čemu ću detaljnije pisati u narednom poglavlju.

Delezovo shvatanje vremena je posve drukčije. I kod njega postoje prošlost koja nikada nije bila sadašnjost i budućnost koja nikada neće biti sadašnjost, ali ova dva pojma igraju potpuno drugačiju ulogu. Sa jedne strane, prošlost koja nikada nije bila sadašnjost označava ontološki temelj celokupne konstitucije vremena – pamćenje u bergsonovskom smislu. Sa druge, budućnost koja nikada neće biti sadašnjost označava razutemeljujuću silu protoka vremena. I sa aspekta temelja i sa aspekta razutemeljenja reč je o celokupnosti protoka vremena, dakle o dijahronijskoj koncepciji vremena za razliku od Deridinog sinhronog poimanja vremena. Ono „nikada nije bila“ i „nikada neće biti“ ne označava

⁹⁷ Ibid., 161.

nemogućnost, već ukazuje na dimenziju virtualnog onog realnog. Virtualno kao takvo je neiscrpni izvor intenziteta i singularnosti koji se neprestano aktuelizuju u određena stanja stvari. Samim tim, u onome sada i ovde jednog stanja stvari uvek će postojati aspekti onoga „nikada nije bilo“ i „nikada neće biti“ jer se aktuelizacije onoga virtualnog odigravaju u skladu sa datim uslovima. Rečju, nemoguće je aktuelizovati apsolutno sve virtualnosti u jednom stanju stvari. Ali aspekt apsolutnosti virtualnosti moguće je misliti na čemu i počiva Delezova i Gatarijeva etiko-estetika.

3. Događaj

Miško Šuvaković izdvaja dva pravca u savremenoj francuskoj filozofiji.¹ Oba pravca proističu iz Hajdegerove filozofije. Jedan od tih pravaca je pravac transcencije i on uključuje Levinasa (Levinas) i Deridu sa uticajima Huserla i Kanta. Drugi pravac je pravac imanencije. On uključuje Mišela Fukoa (Michel Foucault) i Deleza sa uticajima Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche) i Baruha Spinoze (Baruch Spinoza). Ovakva postavka, verujem, može biti korisna za procenjivanje sličnosti i razlika između Deride i Deleza u pogledu njihovih ontoloških pozicija.

Hajdegerova doktorska disertacija bila je o Dunsu Skotu, filozofu i teologu koji je učestvovao u raspravi tokom 13. veka o prirodi bivstvovanja. Bivstvovanje se izriče o bivstvujućima, ali u kom smislu pitali su se učesnici u raspravi. Sholastičari su koristili tri termina da odrede različite načine rešavanja ovog problema: ekvivoknost, univoknost i analogiju. Reći da je bivstvovanje ekvivokno znači da se termin „bivstvovanje“ izriče o bivstvujućima u više smislova i da ovi smislovi nemaju ništa zajedničko: „Bog jeste“ nema isti smisao kao „čovjek jeste“, na primer, jer Bog nema isti način bivstvovanja kao čovek. Nasuprot tome, reći da je bivstvovanje univokno, kao što je Duns Skot to tvrdio, znači da bivstvovanje ima samo jedan smisao i da se izriče u jednom istom smislu za sve što se izriče, bilo da je to nešto Bog ili čovek, životinja, biljka ili najobičniji predmet. Kako su ove pozicije vodile ka tada neprihvatljivim zaključcima – ekvivoknost poriče hijerarhiju u stvorenom i nestvorenom svetu, univoknost pretpostavlja panteizam – razvio se treći pristup između ovih krajnosti: bivstvovanje nije ni ekvivokno ni univokno već analoško: postoji zajednička mera za sve forme bivstvovanja, ali je ova mera analoška a ne univokna.² Ovo je Aristotelova pozicija o kojoj Hajdeger raspravlja na prvim stranama *Bitka i vrijeme*: bivstvovanje se izriče u više smislova, a ovi smislovi jesu kategorije koje su povezane sa bivstvovanjem i jedne sa drugima putem analogije.³

Srednjevekovna teologija je razvila sinkretičko rešenje za problem imanencije i transcencije: insistiralo se na zahtevu za imanencijom, to jest, ontološkom zahtevu da prvi

¹ Cf. Miško Šuvaković, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, 106. Ova podela je veoma grupa i odnosi između različitih filozofa i filozofema, kao i teorija i teoretičara se može dalje usložniti kao što to čini Šuvaković u: *ibid.*, 107–110.

² Cf. Daniel W. Smith, „Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence“, u: Paul Patton i John Protevi (prir.), *Between Deleuze and Derrida*, Continuum, London/New York, 2003, 53.

³ Kao što sam već napomenuo, te kategorije su supstanca, kvantitet, kvalitet, vreme, mesto, položaj, posedovanje, odnos, delanje i trpljenje. Cf. Aristotel, *Metafizika*, op. cit.

princip, Bog, bude nešto bivstvujeće. Ali insistiralo se još i više na zahtevu za transcendencijom, to jest, zahtevom da se transcendencija Boga održi kao transcendencija Jednog izvan bivstvovanja, odnosno izvan ovoga sveta. Nije teško uvideti na koji način se Derida i Delez pozicioniraju po pitanju ove podele. Logička formula transcendencije sastoji se u time da nešto „jeste“ ni X ni ne-X jer je izvan oba. Derida, po vlastitom priznanju, usvaja ovu formulu transcendencije u analizi *différance*.⁴ Istina je da se Derida ne „koristi“ negativnom teologijom ali ono što zadržava iz ove tradicije jeste njena formalna struktura: *différance* je ono što nikada nije prisutno i predstavljeno kao takvo, što je apsolutno drugo, što se pokazuje samo kroz svoj trag, nešto čije je kretanje beskonačno odloženo i nešto što je odredljivo, u najboljem slučaju, kao ono što nije.⁵

Delez je, pak, podjednako kritičan prema analogiji i negativnoj teologiji i jasno se postavlja na stranu tradicije univoknosti. On to čini jer je jedini razlog postojanja negativne teologije očuvanje transcendencije (glavni argument apofatičke teologije: moramo negirati sve predikate ili osobine Boga jer ih Bog sve transcendira), dok je univoknost pozicija imanencije dovedena do krajnje tačke. Kao što je to Duns Skot formulisao, kaže se da se termin „bivstvovanje“ uvek koristi univokno, drugim rečima, kada kažem „Bog jeste“ ili „čovjek jeste“ ili „olovka jeste“, reč „jeste“ se koristi u jednom i istom smislu. Drugim rečima, Bog nema drugačiji način bivstvovanja od drugih bivstvujućih – to jest, nema transcendentni način bivstvovanja kome se može ili ne može pristupiti samo putem negacije ili analogije. Univoknost bivstvovanja podrazumeva radikalno poricanje bilo kakve ontološke transcendencije.⁶

Kantova formulacije razlike između imanencije i transcendencije korisna je iz dva razloga. Sa jedne strane, Kant određuje svoj projekt u imanentnim okvirima kao kritiku transcendencije i stoga nastupa kao prethodnik Deleza. Sa druge, Kant postavlja transcendentne Ideje, u drugoj kritici, kao nužne postulate praktičkog uma,⁷ te pripisuje Idejama bitnu regulativnu ulogu i u tom smislu je prethodnik Deride. Pojam „Ideje“ je

⁴ Cf. Jacques Derrida, „How to Avoid Speaking: Denials“, u: Harold Coward i Toby Foshay (prir.), *Derrida and Negative Theology*, SUNY Press, Albany, 1992, 74.

⁵ Cf. Daniel W. Smith, „Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence“, op. cit., 54.

⁶ „Oduvek je postojao samo jedan ontološki stav: Biće je univokno. Oduvek je postojala samo jedna ontologija, ontologija Duns Skota, koja biću daje samo jedan glas. Kažemo Duns Skot zato što je on izneo univokno biće do najviše tačke tananosti, rizikujući da ti plati apstrakcijom. [...] Istorija filozofije određuje tri glavna momenta u obradi univoknosti bića. Prvi moment je Duns Skot. U *Opus Oxoniense*, najvećoj knjizi čiste ontologije, biće se misli kao univokno ali univokno biće se misli kao neutralno, neuter, indiferentno i prema beskonačnom i prema konačnom, prema singularnom i prema univerzalnom, prema stvorenom i prema nestvorenom“, Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 68, 75.

⁷ Cf. Imanuel Kant, *Kritika praktičkog uma*, Plato, Beograd, 2004.

eksplicitna dodirna tačka za Deridu i Deleza. Delez posvećuje čitavo poglavlje *Razlike i ponavljanja* razvijanju čisto imanentne teorije Ideja. Derida je stalno ponavljao činjenicu da mnogi od njegovih ključnih pojmova – kao što su poklon, otvaranje, demokratija, itd. – imaju status „analogan“ transcendentnim Idejama „u kantovskom smislu“. Na primer, u analizi poklanjanja, Derida kaže da je čist poklon, čisto davanje, nemoguće, jer kada kažem „hvala“ ili prihvatim poklon, počinjem da otkazujem poklon jer u kretanju prisvajanja, predlažem neku vrstu ekvivalencije između davanja i moje zahvalnosti. Transcendentna logika čistog poklona stoga se uključuje u imanentnu ekonomiju razmene i duga. Ali ovo, kaže Kant, jeste sama priroda transcendentne Ideje. Kada god govorimo o nečemu „čistom“, „apsolutnom“ ili „beskonačnom“ kao što to Derida često čini („čist poklon“, „apsolutna odgovornost“, „beskonačno drugo“), mi smo u području transcendencije, jer nikada ne susrećemo čisto ili apsolutno u našem iskustvu, nikada to nije nešto što je prisutno u našem iskustvu. Kod Kanta ideje su pojmovi boga, duše i sveta, na primer, i oni nastaju kada se čisti pojmovi razuma primenjuju nezavisno od čulnosti. Ideja čiste majke, na primer, bila bi ideja majke koja ne bi bila ništa drugo osim majka. Čita majka ne bi mogla da bude ćerka, ljubavnica, supruga. Možemo poimati Ideju, ali je ne srećemo u iskustvu. Isto važi za logiku čistog poklona, pravde, demokratije, i tako dalje.

Ali ako je pojam „čistog poklona“ transcendentna Ideja, imanentni pojam koji mu odgovara jeste, upravo, dug, jer bilo koji poklon koji se daje trenutno biva uključen u krug razmene i dugovanja. To je Delezovo stanovište: imanentna analiza duga, a ne transcendentna analiza čistog poklona. U ovom smislu, Delez bi se saglasio sa Deridom u tome da uslovi mogućnosti „čistog poklona“ jesu uslovi njegove nemogućnosti i da poklon kao takav ima „aporetički“ status. Ali ovo samo ukazuje na transcendenciju pojma i potrebu za imanentnom analizom poklona, jer je on uvek već uhvaćen u imanentne odnose razmene i duga. Derida i Delez modifikuju Kantovo shvatanje „uslova mogućnosti“ u formulama koje sumiraju njihove filozofske projekte. Derida definiše dekonstrukciju kao iskustvo mogućnosti nemogućeg – to jest, (nemoguću) mogućnost nemogućeg. To je formula transcendencije. Delez određuje filozofiju ne kao potragu za uslovima mogućeg iskustva, već za uslovima realnog iskustva, što to je formula imanencije.⁸

Smisao nije izuzetak od onoga što se naziva filozofsko-metafizičkim porivom ka transcendenciji. Smisao se često predstavlja kao Princip ili Izvor. Kao „nebeski“ ili „božanski

⁸ Daniel W. Smith, „Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence“, op. cit., 58.

princip“, on se shvata kao fundamentalno zaboravljen ili skriven (što je Hajdegerova pozicija pri izgradnji projekta fundamentalne ontologije); kao „zemaljski“ odnosno ljudski princip, on se shvata kao izbrisan ili odložen (što je Deridina pozicija jer je smisao kao proizvod jezika uvek već podvrgnut efektima *différance*). U oba slučaja, reč je o uvođenju transcendencije pri pokušaju doseganja temelja smisla. Misliti smisao bez transcendencije pretpostavlja da prestanemo da ga mislimo kao skrivenog, već kao predmet susreta, to jest, kao nešto što je proizvedeno.⁹ Ali šta ga proizvodi?

Delez rešava problem smisla ne smeštajući ga ni na stranu čiste gramatike, odnosno jezika čime bi ga zapravo sveo na puki diskuzivno-tekstualni efekat koji je podložan odlaganju, ni na stranu intencionalnosti shvaćene kao aktivnost koja daje smisao, što bi bio huserlovsko-fenomenološki stav. Smisao se mora odvojiti kako od tekstualnosti, tako i od transcendentalne fenomenološke psihologije. Smisao se ne sme povezati ni sa svetom shvaćenim kao skupom predmeta ili činjenica (pri čemu bi smisao neposredno izražavao data stanja stvari što je naivni korelacionistički stav), niti sa formalnim uslovima pod kojima iskazi mogu denotirati takve činjenice (pri čemu bi smisao postao puki efekat jezika), niti sa svešču kao mestu njihove izvorne konstitucije (pri čemu bi se uveo transcendentalni subjekt i time transcendencija). Kako bi se smisao oslobodio od svake intencionalnosti, on se mora zamisliti kao presvesna površina - horizont. I to horizont ispunjen nerazrešenim razlikama, odnosno razlikama po sebi. Transcendentalno polje nije ni intencionalnost transcendentalnog subjekta (Huserl), ni predindividualna svest (Žan Pol Sartr /Jean-Paul Sartre/), već bezlično i predindividualno transcendentalno polje koje je istovremeno strukturno i genetičko.¹⁰

Kako bismo shvatili funkcionisanje smisla, treba da ga zamislimo kao strukturu. Struktura treba da zadovolji sledeće minimalne uslove:

„1) Potrebna su bar dva heterogena niza, jedan određen kao 'označiteljski', drugi kao 'označeni' (jedan niz nikada nije dovoljan da bi se oformila struktura). 2) Svaki od ovih nizova konstituisan je elementima koji postoje samo putem uzajamnih odnosa. Ovim odnosima, ili radije vrednostima ovih odnosa, odgovaraju određeni događaji, to jest, singularnosti, koje se mogu pripisati unutar strukture. 3) Dva heterogena

⁹ Cf. Miguel de Beistegui, *Immanence: Deleuze and Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010, 77.

¹⁰ Cf. *ibid.*, 87.

niza konvergiraju ka paradoksalnom elementu koji je njihov 'diferencijator'. To je princip emisije singularnosti. Ovaj element ne pripada nizovima, ili radije, on pripada tim nizovima istovremeno i nikada ne prestaje da kruži kroz njih. On otuda poseduje svojstvo izmeštenosti u odnosu na sebe, 'odsutnosti sa svoga mesta', iz svog identiteta, sličnosti i ravnoteže. [...] Iz ovoga možemo da zaključimo da nema strukture bez nizova, bez odnosa između elemenata nizova, ili bez singularnih tačaka koje odgovaraju ovim odnosima. Ali nadasve, možemo da zaključimo da nema strukture bez praznog kvadrata zbog kojeg sve funkcioniše".¹¹

Ovim odnosima odgovaraju određeni „događaji“, to jest, singularnosti, koje se mogu pripisati strukturi. Smisao pak nije svodiv na određene nizove. On je „stariji“ od njih. Kao strukturirajuća moć, smisao je element koji objašnjava genezu označavanja kako subjekta tako i objekta. Struktura je sistem razlika koji poseduje određenu realnost, ali u kome su razlike ono što se aktuelizuje ovde i sada - ovaj ili onaj odnos, ovaj ili onaj diferencijal - a ne struktura ili sistem kao celina koja se može odrediti kao totalnost idealnih razlika.

Iz ovakvog *pozicionalnog* određenja smisla – elementi nisu određeni ni ekstrinzičnom denotacijom ni intrinzičnim označavanjem, već samo smislom pozicije elemenata unutar odnosa – moramo zaključiti da smisao uvek sledi iz kombinacije elemenata koji su sami bez smisla. Drugim rečima, smisao se proizvodi kao učinak besmislenih elemenata.¹² Može se reći da postoji besmisao smisla koji nije besmisao usled nedostatka smisla već višak smisla u odnosu na označavanje jer svako označavanje zapravo predstavlja redukciju smisla. Besmisao ne potiče manjka smisla kao apsurd, već od viška smisla koji prethodi označiteljskim procedurama i od kojih one same potiču.¹³

S obzirom na to da postoji razlika između jezika i tela, odnosno reči i stvari postavlja se pitanje da li se smisao proizvodi u dubinama tela/stvari ili je on kretanje po površini tela, odnosno proizvod jezika? Smisao nije ni rezultat datog iskaza, niti učinak datog stanja stvari. Ipak, on je uslov za oba i za odnos između njih. Smisao uvek kruži kroz nizove i tako određuje jedinstvo strukture. Celokupna struktura se pokreće kroz ovaj treći element – smisao. On distribuira razlike unutar strukture i prouzrokuje variranje diferencijalnih odnosa.

¹¹ Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Continuum, London, 2004, 60–61.

¹² Cf. Miguel de Beistegui, *Immanence: Deleuze and Philosophy*, op. cit., 88.

¹³ Cf. *ibid.*, 90.

On je diferencijator same razlike. Smisao približava sve nizove kroz koje se kreće stalno ih držeći odvojenim. Kao reč=X, on se kreće kroz određene nizove, nizove označitelja. Ali kao predmet=X, on označava drugi niz, niz označenog. Niti označitelj, niti označeno, smisao je istovremeno više i manje od oba.¹⁴ Smisao je zapravo sâm događaj i izricanje događaja:

„Zašto je svako događaj neka vrsta kuge, rata, rane ili smrti? Da li to znači da postoji više nesretnijih događaja od sretnijih? Ne, to nije tako jer je ovde reč o dvostrukoj strukturi svakog događaja. Sa svakim događajem zaista postoji sadašnji trenutak njegove aktuelizacije, trenutak u kome je događaj utelovljen u stanju stvari, individui ili osobi, trenutak koji imenujemo govoreći 'evo, trenutak je došao'. [...] Ali sa druge strane, postoji budućnost i prošlost događaja po sebi koji zaobilazi svaku sadašnjost jer je slobodan od ograničenja stanja stvari, bezličan i preindividualan, neutralan, ni opšti ni partikularan, *eventum tantum*...“¹⁵

Da bi povezao smisao i događaj na takav način da izbegne da se događaj rastoči u jeziku ali i da sačuva samu događajnost događaja koja je nesvodiva na puka stanja stvari, Delez pronalazi oslonac u stoičkoj logici. Najpre, on uvodi par termina *semainon/semainomenon*, koji se najpribližnije može prevesti kao označitelj i označeno. Ovaj par poseduje dve karakteristike. Prvo, ovaj par upućuje na treći termin, *tughkanon*, referentnu tačku koja označava odgovarajući spoljašnji predmet. On označava spoljašnji, telesni ili fizički supstrat (stanje stvari), koji odgovara glasovnom iskazivanju (*phone*), a koje se iskazuje ili čuje u svojoj telesnoj materijalnosti i koje je označitelj kao takav. Druga karakteristika je ta što označitelj nije samo *semainomenon*, već i *lekton*. *Lekton* je poimeničeni starogrčki glagol *lego*, kazati, reći. Po stoicima, ono što se može izraziti ili izgovoriti (*lekton*) jeste ono što pripada diskurzivnoj predstavi (*logiken*), a diskurzivna predstava jeste ono u čemu se predstavljeno može ispoljiti u govoru (*logos*). Ono što razlikuje *logos* od pukog *lexis*, određenog kao glas artikulisan u slovima, jeste ono što je nužno smisljeno upravo zbog prisustva *lekton*.¹⁶

Za razliku od *logos* koji se shvata kao skup označitelja, i denotacije koja se povezuje sa stanjem stvari, *lekton* je „netelesno“ (*asomaton*). Bez datog *logos*, čiji je učinak, *lekton* ne

¹⁴ Cf. *ibid.*

¹⁵ Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, op. cit., 172.

¹⁶ Miguel de Beistegui, *Immanence: Deleuze and Philosophy*, op. cit., 91.

postoji. On postoji samo u aktuelnom iskazu. Ali ipak, ne nestaje izvan iskaza. On ostaje nešto. On „istrajava“ (*hyphistanai*).¹⁷ Bivstvovanje smisla, stoga, nije egzistencija. Pored egzistencije, koja označava način bivstvovanja empiričke stvarnosti odnosno bivstvjućeg, postoji bar još jedan vid bivstvovanja koji pripada onom netelesnom ali podjednako realnom. Pored *lekton* kao onog netelesnog koje se iskazuje, stoici prepoznaju još tri netelesna – vreme, prostor i prazninu. Razlika između telesnog i netelesnog potiče iz stoičke teorije kauzalnosti. Stoici shvataju tela kao ono što deluje i našta se deluje. Netelesno, pak, određuju kao ono što je neaktivno. Po njima, netelesno niti deluje na nešto, niti na njega nešto deluje. Ovo shvatanje implicira da iako netelesno ne stupa u kontakt sa telima, niti tela sa netelesnim, tela stupaju u kontakt među sobom. Delez preuzima stoički pojam netelesnog i menja ga tako da netelesno postaje polje događaja:

„Sva tela su uzroci u međusobnim odnosima i međusobno se prouzrokuju – ali uzroci čega? Ona su uzroci određenih stvari posve drugačije prirode. Ovi *efekti* nisu tela, već, pravo rečeno, 'netelesni' entiteti. Oni nisu fizički kvaliteti i svojstva, već pre logički ili dijalektički atributi. Oni nisu stvari ili činjenice, već događaji. Ne možemo reći da oni postoje, već da istrajavaju ili traju (posedujući minimum bivstvovanja koje odgovara onome što nije stvar, nepostojeći entitet). Oni nisu supstantivi ili pridevi, već glagoli. Oni nisu ni uzroci ni posledice, već rezultati delanja i trpljenja. Oni nisu žive sadašnjosti, već infinitivi: neograničeni Aion, postajanje koje se beskonačno deli na prošlost i budućnost i uvek izmiče sadašnjosti. Tako se vreme shvata dva puta, na komplementarni iako uzajamno isključujući način. Prvo, ono se mora u celosti shvatiti kao živa sadašnjost u telima koja delaju i na koja se dela. Drugo, ono se u celosti mora shvatiti kao entitet koji je beskonačno deljiv na prošlost i budućnost i na netelesne efekte koji proishode iz tela, njihovog delanja i trpljenja “.¹⁸

Delezovi stoici prave oštru razliku između dve ravni bivstvovanja. Sa jedne strane je realno bivstvovanje bivstvjućih ili odnos sila koji konstituiše sva bivstvjuća, a sa druge, nivo učinaka koji se odigravaju na površini bivstvjućih i konstituišu beskrajno mnoštvo netelesnih bivstvjućih, odnosno atributa.

¹⁷ Cf. *ibid.*, 92.

¹⁸ Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, op. cit., 7–8.

Dakle, *lektion* je atribut, a ne pridev. Upravo zbog ovog atributa, koji se tvrdi o predmetu a da se priroda predmeta ne menja, označeni objekt (*to semainomenon*) razlikuje se od predmeta kao telesnog, fizičkog entiteta koji odgovara izgovorenom iskazu (*totugkhanon*).¹⁹ Atributi bivstvujućeg se izražavaju ne putem prideva koji ukazuju na svojstva, već putem glagola koji ukazuju na činove. Kada se naglasak pomeri sa predikata na attribute menja se i funkcija iskaza. „Plavo“ je sigurno predikat „neba“. Ali „plaviti“ je njegov atribut. Kada kažem „nebo plavi“ umesto „nebo je plavo“ činim dve stvari. Prvo, brišem kopulu i sa tim pitanje povezivanja subjekta i predikata. Drugo, uklanjam predikat i zamenjujem ga atributom, koji označava način bivstvovanja subjekta. Kao rezultat, ovaj atribut nije atribut iskaza, već atribut stanja stvari koje označava. Atribut nije ni bivstvujuće, ni kvalitet (plavo), već *način* bivstvovanja. To je način bivstvovanja koji, po stoicima, ne izriče suštine u platonovskom smislu, a nije ni akcidencija u aristotelovskom smislu. Ukratko, to je događaj koji se odigrava na površini bivstvujućih stanja stvari i koji je pitanje „logike“ koja je drugačija od logike subjekta i njegovih predikata.

Događaji nisu stvorenja iz dubokih mora, već su nalik kristalima, koji se formiraju ili rastu oko ivica.²⁰ Događaj je način ili modalitet bivstvovanja koji izbegava kauzalne veze telesne stvarnosti, njene aktuelnosti i njenu hronologiju. Vreme atributa nije vreme bivstvovanja aktuelnih stanja stvari uzetih kao supstance (što je linearno vreme koje Delez naziva *Hronos*), već vreme postajanja (koje se izražava glagolima i poimeničnim glagolima i koje Delez naziva *Aion*). Smisao više ne označava ono što je duboko, već površinu; više ne označava izvor, već učinak; više ne označava ono što je dato od samog početka, već ono što je postalo i što je u neprestanom procesu postajanja.²¹

Atribut, naime, briše kopulu i predikat. Drugim rečima, supstancijalizujući iskaz nestaje zarad logike modaliteta, a logika supstance je zamenjena logikom događaja.²² Boja „plavo“ se ne pripisuje supstanci „nebo“, već se samo nego pojavljuje iz „plavljenja“. Atribut – glagol – više nije izraz pojma koji iskazuje suštinu supstance, već događaja ili singularnosti oko kojeg atributi organizuju svoj odnos. Postajući logika događaja, ova logika takođe postaje logika imanencije. Logika predikacije je bila logika supstance i suštine, a suština kao

¹⁹ Cf. Miguel de Beistegui, *Immanence: Deleuze and Philosophy*, op. cit., 93.

²⁰ Cf. *ibid.*, 93

²¹ Cf. *ibid.*, 94.

²² Logika modaliteta, odnosno logika načina bivstvovanja ili, Spinozinom terminologijom, *modusa*: „Bilo bi potrebno da se sama supstancija iskaže *kao* modusi i samo *kao* modusi. Taj uslov može biti ispunjen samo po cenu nekog opštijeg kategorijskog preokreta, prema kojem se biće iskazuje kao postajanje, identitet kao razlika, jedno kao mnoštvo itd“, Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 77.

transcendencija bila je suprotna postojanju jer je izražavala nepromenljivo bivstvovanje. Pojam u filozofsko-metafizičkim diskursima kao što je Platonov oblikovan je po takvoj suštini. Sada se mora oblikovati po događaju, ili onome što Delez naziva preindividualnim i bezličnim singularnostima.²³

Događaj, dakle, nije akcidenca supstance koja već postoji. Događaj je, paradoksalno, sama supstanca, odnosno sam početak mišljenja kao takvog. Svesti događaj na akcidenca znači pasti nazad u vulgarni empirizam. Svesti događaj na suštinu znači pasti u idealizam. Ni vulgarni empirizam ni idealizam ne uspevaju da shvate da su pravi događaji transcendentalni i da su singularnosti. Kao transcendentalne, singularnosti nisu aktuelne. One su stvarne, ali njihova realnost se razlikuje od stanja stvari u kojima se aktuelizuju. Rečju, one su virtualne. Kao događaji, singularnosti se moraju razlikovati od stanja stvari u kojima se aktuelizuju i razrešavaju. Sva stanja stvari, ili aktuelizovane individue, pretpostavljaju singularnosti kao svoj izvor. Aktuelna stanja stvari su proizvod razrešenja intenzivnih singularnih tački. Delezova i Gatarijeva ontologija pristupa onom realnom tako što polazi od transcendentalnih virtualnih događaja i stiže do empiričkih stanja stvari, od intenzivnog singularnog do ekstenzivnog činjeničnog, od razlike po sebi do identiteta i nazad.

Po Delezovoj koncepciji vremenskih sinteza navike i pamćenja, hronološko vreme (*Hronos*) ne konstituiše se samo kroz rad čistog razuma i uobrazilje kao kod Kanta, već i kroz potrebe tela. Problem smisla i besmisla nas smešta u oblast čistog događaja ili netelesnog gde se smisao prenosi kroz kvaziuzrok nezavisan od uzročnih odnosa između stanja stvari. Ova sloboda događaja, njegova netelesnost u iskazivanju, dozvoljava nam da prevaziđemo puko reaktivne odgovore navike i da pristupimo virtualnom totalitetu vremena. Mehaničko ponavljanje se zamenjuje bergsonovskom kreativnom evolucijom. Vreme kao virtualni haosmos je ispunjeno silama novih postojanja koje prkose predstavljivim formama prošlosti, novih zbog treće sinteze koja se odnosi na budućnost. Direktna slika-vreme treće sinteze naglašava virtualnu prošlost koja nikada nije postojala u iskustvu odeljenom na diskretne trenutke, ali ipak istrajava u sadašnjosti sa implicitnom silom.²⁴ Događaji kao atributi konstituišu silu postojanja u vremenu. Oni se nalaze u nizovima reči i stvari koje ih aktuelizuju, a da nikada ne postanu potpuno prisutni. Ti nizovi nikada ne mogu iscrpeti sve virtualnosti aktuelizacija koje događaji mogu nositi.

²³ Cf. Miguel de Beistegui, *Immanence: Deleuze and Philosophy*, op. cit., 94.

²⁴ Cf. Žil Delez, *Film 2: Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010.

U trinaestom nizu *Logike smisla*, pod naslovom „Shizofrenik i devojčica“, Delez uvodi problem shizofrenije i figuru Artoa, a sa tim i dodatni problem – problem konstitucije smisla na „površini“ ili u „dubini“, odnosno problem načina stupanja atributa u međusobne odnose u događaju i načina na koji ti atributi konstituišu stanja stvari. Između besmisla *Alise u zemlji čuda* i besmisla nekih Artoovih tekstova, postoji čitav jedan svet razlike. Kod Kerola, jezik je organizovan u heterogene nizove koji se emituju na površini tela, a kod Artoa jezik se urezuje u dubine tela.²⁵ Na kerolovskoj površini, heterogenost nizova je razlika između iskaza i stvari. Po ovoj površini se razvija smisao i kao ono što se izražava u iskazu i kao atribut stvari. Dva niza su artikulisana njihovom razlikom, a smisao prelazi preko cele površine iako. Ovaj nematerijalni smisao je rezultat telesnih stvari, njihovih mešovina, kao i njihovih delatnosti. Ali rezultat ima veoma drugačiju prirodu nego telesni uzrok. Zbog ovog se smisao, kao učinak koji je uvek na površini, odnosi na kvaziuzrok koji je netelesan.

Ovaj pristup, koji je zapravo (post)strukturalistički pristup, slama se pri suočenju sa jezikom shizofrenije. Za shizofrenika, više ne postoji površina. Stvari i iskazi više nemaju fiksiranu granicu između njih, upravo zato što tela nemaju površinu. Primarni aspekt shizofreničarevog tela leži u tome da je ono neka vrsta tela-sita.²⁶ Kao posledica toga, celokupno telo nije ništa do dubina – ono unosi i guta sve svojom zjapećom dubinom koja predstavlja fundamentalnu involuciju.²⁷ Kako nema površine, unutrašnjost i spoljašnjost više ne nemaju jasnu granicu koja bi ih odeljivala. U ovom kolapsu površine, sve gubi smisao, to jest, moć da izražava netelesne učinke različite od delatnosti tela kao i idealni događaj različit od trenutne aktuelizacije. Svaki događaj je aktuelizovan, pa i u halucinatornoj formi shizofreničarevog delirijuma. „Svaka reč je fizička i trenutno deluje na telo. Onog trena kada svet izgubi smisao, raspada se na samoglasnike, slova, i iznad svega na suglasnike koji deluju direktno na telo, prodirući u njega i ranjavajući ga“, kaže de Bestegi.²⁸ I dalje: „Smisao više ne izražava atribut stanja stvari. Fragmenti smisla se spajaju sa nepodnošljivim zvučnim kvalitetima, napadaju telo u kome formiraju mešavinu i novo stanje stvari. Delovi tela, njegovi organi, određeni su raspalim delovima koji na njih deluju. Jezik-afekt zamenjuje efekat jezika.“²⁹ Za shizofrenika, to nije pitanje vraćanja smisla, već pitanje afekta i transformacije trpljenja tela u delanje, a delanje se može ostvariti samo kroz stvaranje daha-

²⁵ Cf. Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, op. cit., 96.

²⁶ Cf. *ibid.*, 99.

²⁷ Cf. Miguel de Beistegui, *Immanence: Deleuze and Philosophy*, op. cit., 98.

²⁸ *Ibid.*, 99.

²⁹ *Ibid.*

reči (*mots-souffles*), urlika-reči (*mots-cris*), u kojima se sve doslovne i fonetičke vrednosti zamenjuju vrednostima koje su isključivo tonske.³⁰ Ovim vrednostima odgovara organizam bez delova, telo koje u potpunosti funkcioniše bez organa. Taj drugi jezik Delez opisuje na sledeći način: „Ono što određuje ovaj drugi jezik jeste konsonantna i guturalna punoća, apostrofi i unutrašnji akcenti, modulacije koje zamenjuju sve silabičke i doslovne vrednosti. To je pitanje transformisanja reči u delo“.³¹ Reč postaje delatnost tela bez delova, umesto da bude trpljenje fragmentiranog organizma. Ovo je Artoovo „telo bez organa“.³² Sada se čini da je nedovoljno reći, kao Žak Lakan (Jacques Lacan), da je jezik shizofreničara određen beskrajnim i paničnim proklizavanjem označiteljskih nizova (ili simboličkog) ka označenim nizovima (ili realnom). U stvari, nema više nikakvih nizova. Oba niza su nestala. Besmisao je prestao da daje smisao površini. On upija sav smisao, i sa strane označitelja i sa strane označenog. Jedina dualnost koja ostaje jeste dualnost između delatnosti i trpljenja tela. Afekt sâm. Više nema ničeg što bi sprečilo iskaze da padnu nazad na tela i da mešaju svoje zvučne elemente sa afektima tela.³³

Upoređivanjem kerolovsko-stoičkog i shizofreničkog pristupa, može se reći da se događaju može pristupiti sa dve strane, odnosno da događaj poseduje statičku stranu i dinamičku stranu. Statička strana događaja ogleda se u Delezovom kerolovsko-stoičko, i kao novi dodatak, lajbnicovskom pristupu. Naime, izvorna stoička koncepcija događaja na kraju se ipak svodi na supstancu koja je već data (Zevsa), no to bi bilo suprotno Delezovom shvatanju primarnosti događaja i zavisnosti supstance od njega. Da bi taj problem razrešio, Delez se okreće Lajbnicu da bi objasnio genezu stanja stvari i pojmova kao i njihove međusobne odnose. Zaokret ka Lajbnicu ima tri aspekta:

„Prvo, individue i osobe će se smatrati određenima unutar zajedničkog sveta samo ako postoji konvergentni ili zakonu nalik odnos između partikularnih događaja koji im se zaista mogu pripisati. Drugo, u onom pogledu u kome se tačka gledišta jedne osobe može razlikovati od druge u vezi sa nizom događaja i događajem određenih individua koje čine svet, znanje o individuama mora na kraju zavisiti od 'disjunktivne sinteze' ovih divergentnih tačaka gledišta. Treće, ova disjunktivna sinteza individua

³⁰ Cf. *ibid.*, 100–101.

³¹ *Ibid.*, 101.

³² *Ibid.*, 99.

³³ Cf. *ibid.*, 100.

'zajedničkih' za takve divergentne svetove moći će da se izvede pod dva uslova: prvo, mora se postići saglasnost između osoba u pogledu događaja koji karakterišu individue i odnose nalik zakonu između tih događaja; i drugo, ovi događaji i njihovi odnosi moraju se oteloviti u zajedničkim pojmovima veće ili manje opštosti za koje će se reći da ih individue oprimeruju dokle god su individue koje pripadaju istom svetu.³⁴

Struktura, ili problem koji leži u osnovi procesa aktuelizacije, u kojoj su događaji koji karakterišu stvari sami određeni drugim događajem, pojam je koji Delez uvodi da bi opisao lingvističke i intersubjektivne procese koji sintetišu događaje a koji su opisani u citatu iznad. U strukturi ili problemu (koji označavaju istu stvar, odnosno Ideju), nizovi događaja različitog reda – fizičkog, biološkog, psihološkog, društvenog, jezičkog, itd. – recipročno se međusobno određuju bez ikakvog oslanjanja na supstancu ili stvar koja bi transcendirala ovaj sistem. Strukturna strana događaja poseduje sledeće karakteristike:

- 1) događaji kao singularnosti deo su heterogenih nizova,
- 2) događaji učestvuju u procesu autoujedinjenja čime formiraju Događaj u kome se događaji artikulišu,
- 3) transcendentalno polje na kome su događaji raspoređeni mora se shvatiti kao površina,
- 4) transcendentalno polje je stoga mesto smisla,
- 5) singularnosti kao događaji su problemski po prirodi, što znači da transcendentalno polje problemskih singularnosti daje uslove prave geneze.³⁵

U vezi sa „problemima“ ili „Idejama“ Delez govori o tome kako „fizika površina“ odgovara „metafizičkoj površini“ preko posredovanja podeljenog ili napuklog subjekta. Metafizička površina je odnos između tela, uključujući i telo podeljenog subjekta, i iskaza uopšte. Struktura upravo opisuje način na koji niz događaja koji odgovara uzročnim odnosima između niza tela biva određen u nizu iskaza koji denotira ta tela kao i u nizu iskaza koji se odnose na smisao tih denotirajućih iskaza i tako dalje. Sa druge strane, shizofrenikovo iskustvo pokazuje da ispod strukture leži određeno kretanje koje tvori dinamičku dimenziju događaja. Delez, pozajmljujući pojmove od Sigmunda Frojda (Sigmund Freud), Žaka Lakana i Melani Klajn (Melanie Klein), ali ujedno ih prevrednujući, ukazuje na to da se problem ili

³⁴ Sean Bowden, *The Priority of Events: Deleuze's Logic of Sense*, Edinburgh Univeristy Press, Edinburgh, 2011, 11.

³⁵ Cf. Jon Roffe, *Badiou's Deleuze*, Acumen Publishing, Durham, 2012, 112.

struktura događaja dinamički proizvodi kao događaj kroz osobe, njihove promenljive društvene i telesne odnose, kao i evoluirajući, intersubjektivni „jezik događaja“.³⁶

Vraćajući se na diskusiju o Deridinom shvatanju događaja sa početka ovog poglavlja, podsetiću da je događaj uvek i nužno posredovan putem *différance*, što znači da je događaj strukturalno uvek odložen. Postoje ideje demokratije, poklona, i tako dalje, ali njihovo prisustvo nikada nije dato usled kvazitranscendentalnih struktura *différance*. Odlaganje, kao jedno od značenja kvazitranscendentalnog uslova (ne)mogućnosti, podrazumeva i specifičnu teoriju vremena.

Kao što sam već pisao, *différance* je istovremeno i temporalizacija i oprostorenje. To znači da prostor i vreme nisu strogo odvojeni. Štaviše, *différance* kao strukturalni princip (ne)mogućnosti odlučivanja urušava prostor i vreme kao odvojene kategorije jer je *différance* kao uslov (ne)mogućnosti izvan vremena, barem onakvog vremena kako se shvata u filozofsko-metafizički diskursima. Za Deridu

„pojam vremena, u svim svojim aspektima, pripada metafizici, i imenuje dominaciju prisustva. [...] A drugi pojam vremena mu se ne može suprotstaviti (celokupnom istorijskom sistemu metafizičkih pojmova), jer vreme uopšte pripada metafizičkoj konceptualnosti“.³⁷

Za razliku od Hajdegera, koji tvrdi da je ontološki status vremena nestao iz vida posle presokratovaca pa je potom pokušao da dođe do izvornijeg vremena, Derida za takav izlaz ne ostavlja mesta. I upravo o tome ovaj citat govori. Ne samo da Derida eksplicitno preispituje pitanje bivstvovanja (*Sein*) kao metafizičkog ostatka, već i eksplicitno preispituje ovu potragu za izgubljenim izvornim vremenom. Za Deridu ne postoji alternativni pojam vremena u suprotnosti prema metafizičkom. Kako bi se mislilo izvan metafizike, mora se napustiti pojam vremena. Da li to znači da ni pod kakvim uslovima nije moguće stvoriti novi smisao vremena i događaja? Da li to znači da *différance* ne poseduje određenu vrstu temporalnosti?

Dejvid Vud (David Wood) nudi pokušaj razrešenja ovih pitanja putem ukazivanja na ključnu ulogu vremena u razvoju traga i *différance*. Trag se može shvatiti kao transformacija pojma znaka, transformacija u kojoj horizont prisustva koji upravlja klasičnim pojmom znaka

³⁶ Sean Bowden, *The Priority of Events: Deleuze's Logic of Sense*, op. cit., 12.

³⁷ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, op. cit., 63.

ustupa mesto horizontu *différance*. Dok se znak klasično shvata kao značenje ili referent koji nije prisutan ali to može biti potencijalno, trag se, sa druge strane, odnosi na prošlost koja ne može biti u celosti reaktivirana, čak ni potencijalno, prošlost koja se ne može misliti kao prošla sadašnjost. Termin trag je rezultat lišavanja pojma znaka njegove označitelj/označeno strukture. Ovo lišavanje se zasniva na tvrdnji da je ideja označenog metafizičko nasleđe. Sa ovim pojmom traga stiže se do problematične temporalnosti. Temporalnost traga se ne može objasniti fenomenološkim vremenom, jer je struktura traga spoljašnja fenomenološkoj konstituciji vremena koja se zasniva na sukcesiji mnoštvenih sada.³⁸ Iako zapravo Derida nije u mogućnosti da govori o bilo kakvoj alternativnoj temporalnosti, a još manje o strukturi takve temporalnosti, nešto se ipak može, ako ništa drugo, a ono naslutiti iz njegovih diskusija o linearnosti „vulgarnog shvatanja vremena“ i onome što naziva „pristup višedimenzionalnosti“ i „delinearizovanoj temporalnosti“. Za Deridu, linearno vreme odražava istorijsku dominaciju linearističke, hronološke koncepcije vremena, „vulgarnog pojma vremena“, vremena kao serije sada-tačaka kojima dominira ideal neprekinutog kretanja, pravolinijskog ili kružnog.³⁹

Kakva god bila moguća alternativna koncepcija temporalnosti o kojoj Derida piše, ostaje problem same strukture *différance* kao odlaganja i njenog odnosa sa događajem. Opet bih se vratio na ranije pomenute ideje pravde, demokratije, dara, i sličnih kvazitranscendentalnih infrastrukture. Te ideje, da se poslužim Delezovim rečnikom, nikada ne mogu biti aktuelizovane jer *différance* kao odlaganje uvek nužno odlaže njihovu aktuelizaciju. One nikada ne mogu postati prisutne. Stoga se može videti da, iako postoji kod Deride želja da se govori o alternativno koncipiranoj temporalnosti koja bi omogućila događaj, događaj zapravo nikada nije moguć. Događaj kao takav se uvek odlaže usled rada *différance*. Upravo se u citatu koji sledi najbolje može videti na koji način kvazitranscendentalna struktura *différance* kao odlaganja o(ne)mogućuje događaj:

„Razmotrite poklon. Poklanjanje treba da bude događaj. Ono mora da dođe kao iznenađenje, od drugog ili drugom. Ono mora da se proširi preko ograničenja ekonomskog kruženja razmene. Da bi poklanjanje bilo moguće, da bi događaj poklanjanja bio moguć, on mora da izgleda nemoguće. Zašto? Ako poklanjam drugom zbog zahvalnosti ili razmene, poklanjanje se nije desilo. Ako očekujem da mi drugi zahvali ili da

³⁸ Cf. David Wood, *The Deconstruction of Time*, Northwestern University Press, Evanston, 2001, 272.

³⁹ Cf. *ibid.*, 275.

prepozna moj poklon i da mi dâ nešto zauzvrat na neki način, bilo simbolički, materijalno ili fizički, poklanjanja opet nema. Čak i da je zahvalnost čisto simbolička, ona poništava poklanjanje. Poklanjanje mora da prevaziđe zahvalnost. Da bi bio u stanju da primi poklon, drugi na određen način ne sme ni da zna da poklanjam, jer jednom kada osoba sazna onda on ili ona ulazi u krug zahvaljivanja i zahvalnosti i poništava poklon. Isto tako, može se reći da ni ja ne smem da znam da poklanjam. Ako znam da poklanjam, kažem sebi 'Evo me poklanjam poklon' – i vi vidite vezu između poklona i događaja. Ako se predstavim kao darivatelj, ja već čestitam samome sebi, zahvaljujem sebi, osećam se samozadovoljno zbog davanja i, shodno tome, puka svest o poklanjanju poništava poklon. Dovoljno je da poklanjanje bude predstavljeno drugom ili meni kao darivanje da ono bude predstavljeno kao takvo darivatelju ili primaocu, da darivanje trenutno bude poništeno. To znači – da krenemo brže – da je poklon kao poklon moguć samo kada se čini nemogućim. Poklon ne sme da se pojavi kao ono što omogućava poklanjanje. I neće se znati da li se uopšte desilo. Niko nikada ne može da kaže, sa bilo kojim zadovoljavajućim kriterijumom znanja, 'poklanjanje se odigralo' ili 'poklonio sam' ili 'dobio sam'. Otuda poklanjanje, ako ga uopšte ima, ako je moguće, mora da se čini nemogućim. I shodno tome poklanjanje je činiti nemoguće. Događaj poklanjanja nije nešto što se može izreći. Onog trena kad se kaže, on se uništava. Drukčije rečeno, mera mogućnosti događaja data je njegovom nemogućnošću. Nema događajnijeg događaja od poklona koji prekida razmenu, tok istorije, krug ekonomije. Nema mogućnosti poklanjanja koja se ne predstavlja kao da nije prisutna. Događaj je sâmo nemoguće⁴⁰.

Ovde se sasvim jasno može uočiti rad *différance* kao sinhrona razlike i dijahronog odlaganja. Događaj se ne može misliti u okviru zdravorazumskih odredbi vremena kao neprekidnosti i kontinuiteta, već isključivo putem aporetičnosti temporalnosti koja je takva zbog strukture *différance*. Zdravorazumsko vreme se može pojaviti kao takvo samo na osnovu rada odlaganja.⁴¹ Po Džoani Hodž (Joanna Hodge), Derida razvija Kantovo ispitivanje uslova

⁴⁰ Jacques Derrida, „A Certain Impossible Possibility of Saying the Event“, *Critical Inquiry* 33, 2007, 448–449.

⁴¹ Cf. Joanna Hodge, *Derrida on Time*, Routledge, London/New York, 2007, 35.

možnosti kao pitanje uslova nemogućnosti, premeštajući se sa specifičnih koncepcija vremena na razmatranje onoga što ne dolazi, onoga što upravo ne može doći (*à venir*). Ovo premešta pažnju na modalitete samih datosti (vremena i prostora), koji ograničavaju šta može a šta ne može doći, a ti su modaliteti načini temporalnosti.⁴² Kada se *différance* shvati kao dolazak budućnosti, kao ono što može i ne može doći usled rada oprostovivanja, sinhronog razlikovanja i dijahronog odlaganja, otvara se problem mnoštvenih temporalnosti i specifičnih događaja iskustva tih temporalnosti. Izbegavajući da se pozabavi specifičnim određenjima vremena, Deridino shvatanje vremena i nemoguće mogućnosti događaja, ne pozicionira se ni kao Hajdegerovo, ni kao Levinasovo, ni kao Blanšoovo (Blanchot) – ni kao *Dasein*, ni kao *Ereignis*, ni kao beskonačnost, ni kao približavanje božanskom, ni kao pisanje kao smrt. Ali uključivanjem raznih Blanšoovih čitanja Hajdegera, sopstvenih čitanja Blanšoa, Levinasovih Deride, svih njihovih čitanja Huserla, Derida stvara mrežu komentara i linija koja udvostručuje shvatanja vremena i temporalnosti koja su implicirana u njihovim filozofemama. Cilj je oslobađanje budućnosti od onoga što će doći od svake predodređenosti, tako da to može doći iz budućih mogućnosti koje nisu određene mogućnostima koje su otkrivene u prošlosti.⁴³ U tom smislu, Derida povezuje pojam *à venir* i analizu pojma demokratije, demokratije koja će doći, demokratije koja je obećana. Ovo obećanje se shvata po modelu obećanja Abrahamu, mesijanskog obećanja iskupljenja i obećanja apostolima da će Isus opet doći. Derida uvodi ovu složenu temporalnost događaja koji se, ukoliko postoji vera, već dogodio. Žaljenje je još jedan od modaliteta doživljavanja događaja mnoštvene temporalnosti koji izmiče „vulgarnom pojmu vremena“. Izumevanje, gostoprimstvo, praštanje, pravda su neki od drugih modaliteta kvazitranscendentalnih infrastruktura. Svima je zajedničko da ih pohodi avet njihove nemogućnosti.

Posle eksplikacija sličnosti i razlika između Deride i Deleza po pitanjima razlike (*différance* i diferent/cijacija) i događaja, možemo uočiti da nije reč samo o (ne)mogućnosti raz/utemeljenja ontologije i filozofije uopšte, da nije ni reč samo o statusu transcendencije i imanencije s početka ovog poglavlja, već i da je reč o (ne)mogućnosti raz/utemeljenja onoga izvandiskurzivnog i izvantekstualnog, onoga što mora da služi kao osnova za bilo kakvo mišljenje i delanje. Derida je po tom pitanju veoma jasan:

⁴² Cf. *ibid.*, 70.

⁴³ *Ibid.*, 143.

„Da li biste vi pristali da zasnujete strategiju koja bi se sastojala u iskopavanju afektivnih i telesnih stvari koje se kriju iza jezika?

Da, ali ne verujući da je afektivni nivo jednostavno stran onome što nazivan tekstualnim (ne lingvističkim, već tekstualnim): gestovi, predverbalna struktura, to nije samo neprozirno i atekstualno – to je drugi tekst. To je predverbalni tekst, a mene na primer zanima predverbalna struktura tog psihičkog teksta. [...] Verujem da predverbalno postoji, i da se mora razmotriti, ali to predverbalno nije atekstualno, nije prosto oset ili afekat...“⁴⁴

Delez i Gatari ne mogu biti dalje od ovakvog stanovišta. Po njima afekt ne samo da je atekstualan i izvandiskurzivan, nego i sama diskurzivnost poseduje vlastitu afektivnost – ono jezičko i lingvističko neposredno deluje na tela i iza toga leže specifični odnosi moći koji prožimaju socijus.⁴⁵ Nadalje, Delezova i Gatarijeva razlika po sebi tvori složeni ontološki okvir sa drugim pojmovima kao što su intenzitet, singularnost, virtualnost i tako dalje, radi utemeljenja ne samo onog izvandiskurzivnog nego i političkog i svakog drugog delanja kao što je, primera radi, umetničko stvaranje (koje je, sa druge strane, i političko pitanje). Delez i Gatari grade njihovu ontologiju u cilju omogućavanja neposrednih intervencija u onome realnom, intervencija koje na direktan način menjaju materijalne uslove postojanja. To je cilj njihove koncepcije događaja. Nasuprot tome, Deridino *à venir*, usled rada *différance*, ostaje tekstualne i, u krajnjoj liniji, čisto diskurzivne prirode. Događaj se nikada ne događa osim kao ono što se očekuje. Kad bi se pozicije zaoštrile, moglo bi se reći da Derida ostaje isključivo na diskurzivnom nivou (uprkos docnijem bavljenju političkim pitanjima kao što su

⁴⁴ Žak Derida, *Za Moskvu u oba pravca*, op. cit., 136.

⁴⁵ Ideju da je nediskurzivnom moguće pristupiti i da je ono podložno konceptualizaciji i analizi preuzeli su, pod uticajem Deleza i Gatarija, mnogi teoretičari i teoretičarke na početku 21. veka. Grubo rečeno, sa jedne strane nalazi se takozvana novomaterijalistička škola mišljenja, a sa druge spekulativno-realistička škola, koja se razvija u dijalogu sa filozofijom Deleza i Gatarija. Cf. Rosi Braidotti, *Metamorphosis: Towards A Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity Press, 2002; Jane Bennet, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham and London, Duke University Press, 2010; Barbara Bolt i Estelle Barrett (prir.), *Carnal Knowledge: Towards A New Materialism through the Arts*, London, I. B. Tauris, 2013; Diana Coole i Samantha Frost (prir.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham NC, Duke University Press, 2010; Erin Manning, *Relationcapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge and London, The MIT Press, 2009; Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002; Brian Massumi, *Event and Semblance: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, Cambridge and London, MIT Press, 2011; Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, Continuum, New York, 2008; Levi R. Bryant, *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, Ann Arbor, 2011; Graham Harman, *The Quadruple Object*, Zer0 Books, Washington, 2011; Levi R. Bryant, Graham Harman i Nick Srnicek (prir.), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Re.Press, Melbourne, 2011.

demokratija), dok Delez i Gatari njihovom ontologijom obuhvataju i diskurzivno i izvandiskurzivno.

U narednom poglavlju pokušaću da prikažem na koji način se može uspostaviti ontologija umetničkog sklopa tako da istovremeno obuhvata i diskurzivnu i izvandiskurzivnu ravan. Ontologija umetničkog sklopa biće utemeljena na ključnim pojmovima Delezove i Gatarijeve ontologije – sila, intenzitet, virtualno, razlika – i pokušaću da dâ naznake o političnosti umetnosti, njenom delovanju u okviru društva i sveta. Drugim rečima, ta ontologija će istovremeno biti i estetika i politika.

4. Transindividuacija umetničkog sklopa

Doba savremenosti Žil Delez i Feliks Gatari opisivali su na različite ali ipak srodne načine. Po Delezu, doba savremenosti je obeleženo nastankom društva kontrole. Po Gatariju, savremeno doba je postmedijsko doba. Zajedničko ovim opisima jeste to što oba podrazumevaju apstraktnu aksiomatiku kapitalizma, sa jedne strane, a sa druge to da se kreću u okviru ontologije razlike. Ontologija razlike podrazumeva radikalnu desupstancijalizaciju, odnosno pokušaj opisivanja stvarnosti putem atributa kao mnoštva intenziteta koji se okupljaju da bi oformili bivstvujuća u neprestanom postajanju. Pojam umetničkog sklopa imenuje upravo to okupljanje, sklapanje i previjanje mnoštva intenziteta u pojedinačno umetničko delo. Umetnički sklop u procesu postajanja prolazi kroz proces dvostruke individuacije/artikulacije – on najpre postaje kao pojedinačno umetničko delo u datim prostornim i vremenskim koordinatama („lokalno“), a zatim biva transindividualizovan kao skup kvantiteta putem deteritorijalizacije i reteritorijalizacije u okviru kapitalističke aksiomatike i natkodiranja države („glokalno“ i „globalno“). Procesi transindividuacije ili dvostruke artikulacije, ogledaju se u prevođenju mnoštva intenziteta u kvantitet čime umetnički sklop zadobija vrednost u institucijama umetnosti kao i na ekonomskim, političkim i drugim ravnima. Ovakva ontologija podrazumeva opis aktuelnog stanja stvari, ali i pokušaj da se ukaže na moguće tačke na kojima mogu nastati linije bega iz takvog stanja, koje bi se zasnivale na istovremenim izmicanjima natkodiranja države i aksiomatizaciji kapitalizma, što je i cilj ovog poglavlja.

Počnimo od ontologije. U prethodnim poglavljima pokazao sam na koji način je moguće utemeljiti ontologiju razlike uz pomoć pojmova kao što su intenzitet, virtualnost, sila, događaj i tako dalje. Takva ontologija je radikalno desupstancijalizujuća ontologija. Naime, supstanca je jedna od Aristotelovih kategorija uz kvalitet, kvantitet, vreme, mesto, relaciju, modalitet, stanje, delanje i trpljenje. Pre supstance postoji bivstvovanje kao uzrok svih kategorija. Po Delezu, do ovih kategorija se dolazi analogijom u suđenju. Iz supstance i drugih kategorija sledi razlika između telesnog i netelesnog koja proizvodi pojam tela, što nastaje putem identiteta u pojmu. Pojam tela kao svoje specifične razlike sadrži predikate živog i neživog koji, sa svoje strane, određuju pojam žive stvari. Živa stvar, pak, može biti osećajna ili neosećajna iz čega proishodi pojam životinje. Životinja može biti razumna ili

nerazumna čime se stiže do pojma čoveka kao razumne životinje. Ovaj proces Delez opisuje kao suprotstavljenost u predikatima. Sličnostima u opažaju dolazi se do individualnih razlika, odnosno do pojedinačnih ljudi.¹ Analogija u suđenju, identitet u pojmu, suprotstavljenost u predikatima i sličnost u opažaju čine četverostruku osnovu predstave i predstavljачkog mišljenja.² Da bi se stiglo do *apsolutne imanencije* i *radikalne filozofije razlike*, Delez je u *Razlici i ponavljanju* sproveo temeljnu (ili, bolje, razutemeljivačku) kritiku predstave koja analogijom, identitetom, suprotstavljenošću i sličnošću „guši“ razliku kao razliku.

Cilj je bio izumeti ontologiju koja bi se zasnivala na univoknosti bivstvovanja, ali na takav način da se univoknost bivstvovanja neposredno odnosi na razliku. Delez dolazi do toga da se bivstvovanje iskazuje samo na jedan način – „biće se izriče samo u jednom i istom smislu za sve ono o čemu se izriče, ali se to o čemu se ono izriče – razlikuje: ono se izriče o samoj razlici“³ – čime dolazi do kategorijalnog preokreta u kome se bivstvovanje iskazuje kao postajanje, identitet kao različito, a jedno kao mnoštvo.⁴ Reč je o potpunom prevrednovanju i preokretanju dotadašnje filozofije koja se zasnivala na bivstvovanju kao statičnom bivstvovanju usled čega su nad razlikom prevladavale kategorije identiteta, jednog i supstance. Prilagođavajući Spinozu svojim filozofskim potrebama, Delez će reći da „kod Spinoze imanencija nije imanencija u *supstanciji*, već su supstancija i modusi u imanenciji“.⁵ Šta to zapravo znači?

Po Delezovom čitanju, kod Spinoze se mogu izdvojiti tri „figure“ univoknosti imanencije. To su univoknost atributa, univoknost uzroka i univoknost nužnosti. Spinoza pravi razliku između supstance, atributa i modusa. Supstanca je bog/priroda (*deus sive natura*), a od beskonačnih atributa supstance mi možemo da znamo svega dva – mišljenje i protežnost (*res cogitans* i *res extensa*). Iako se ova dva atributa razlikuju, oni su ontološki univokni što, pak, znači da se i *res cogitans* i *res extensa* izriču u istom smislu kako za supstancu tako i za moduse. U krajnjoj liniji to znači da nema razlike između pojedinačnih bivstvujućih (modus) i boga/prirode (supstance). Ovim pojmovnim zaokretom Spinoza ujedno odbacuje i negativni (apofatički) i pozitivni (katafatički) pristup pitanju supstance i

¹ U ovom prikazu sam sledio „Porfirijevo drvo“. Cf. Daniel W. Smith, „The Doctrine of Univocity: Deleuze's Ontology of Immanence“, u: D. W. Smith, *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012, 39.

² Žil Delez, *Razika i ponavljanje*, op. cit., 421.

³ Ibid., 70.

⁴ Cf. ibid., 68–70.

⁵ Žil Delez, „Imanencija: život...“, u: Kristina Bojanović (prir.), *Slike mišljenja Žila Deleza*, Društvo filozofa Crne Gore, Nikšić, 2011, 10.

bivstvovanja.⁶ Ovaj prvi je podrazumevao da bivstvjuća (modusi) nemaju ničeg zajedničkog sa bivstvovanjem i da se do bivstvovanja stiže negiranjem svih atributa bivstvjućih, dok je drugi pristup podrazumevao „analoški“ pristup – božja dobrota je za boga ono što je ljudska dobrota za čoveka – što je značilo da je o bivstvovanju moguće tvrditi nešto pozitivno ali samo aproksimativno i posredno.⁷ Sledeći korak u kretanju ka imanenciji je univoknost uzroka. Bog/priroda je uzrok svih bivstvjućih u istom smislu u kome je on/ona vlastiti uzrok.⁸ Ovim potezom se istovremeno izmiče kreacionizmu po kome je uzrok transcendentan onome što je uzrokovano te zbog toga ontološki različit od posledica, tako i emanantizmu po kome se bivstvovanje ostaje u sebi dok dela kao uzrok na ono što leži spolja.⁹ Univoknost uzroka, pak, znači ne samo da uzrok (supstanca) ostaje u sebi samom već i da njegove posledice (modusi) ostaju u njemu. *Natura naturans* (supstanca i uzrok) i *natura naturata* (modusi i posledice) sačinjavaju neraskidivu imanentnu celinu. Bivstvovanje ne samo da je neposredno prisutno kao takvo, ono je neposredno prisutno u bivstvjućima. Time su bivstvovanje i bivstvjuća radikalno izjednačena čime se ukida ontološka hijerarhija i stvara imanencija na kojoj u jednakoj ravni opstoje uzrok i posledice u neprekinutom kontinuumu. I, na kraju, dolazimo do treće figure imanencije, a to je univoknost nužnosti. Po univoknosti nužnosti sve je nužno ili po sebi ili po svom uzroku. Ovim poslednjim korakom Spinoza preoblikuje pojmove slobode i volje tako što tvrdi da ono što postoji postoji samo nužnošću svoje prirode i određeno je svojom sposobnošću da dela. „Slobodna volja“ je pogrešan pristup problemu sposobnosti delanja jer su posledice odvojene od svojih uzroka, a po univoknosti uzroka znamo da su uzrok i posledica imanentni. Ovaj pogrešan pristup ima svoja tri vida – ili se posledice uzimaju za uzroke, ili se volja uzima za uzrok, ili se uzima neki transcendentni uzrok kao uzrok moći delanja. Sloboda se dostiže jedino kada bivstvjuće oformi adekvatne ideje o vlastitoj moći delanja koje su jednake njegovoj prirodi.¹⁰ Drugim rečima, ništa se ne rađa slobodno već se postaje slobodnim. Ovim trima značenjima univoknosti Delez preko Spinoze dolazi do pojma imanencije po kome ne postoji ništa izvan bivstvovanja. No, Delez ide korak dalje te Spinozino shvatanje menja i stvara filozofiju razlike kao filozofiju imanencije bez supstance.

Imanencija je transcendentalno polje koje je „pre“ podele na subjekt i objekt, i kao takvo ono je *apsolutna imanencija* u smislu da je sačinjeno od „virtualnosti, događaja,

⁶ Cf. Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, op. cit., 53–54.

⁷ Cf. *ibid.*, 178–179.

⁸ Cf. *ibid.*, 164.

⁹ Cf. *ibid.*, 170–171.

¹⁰ Cf. *ibid.*, 155–157.

singularnosti“.¹¹ Ravan apsolutne imanencije je čisto virtualna ravan, ravan neličnog života uopšte i zbog toga je ona „materija [koja je] ravan konzistencije ili telo bez organa, drugim rečima, neformljeno, neorganizovano, nestratifikovano ili destratifikovano telo i svi njegovi tokovi: subatomske i submolekularne čestice, čisti intenziteti, previtalne i prefizičke slobodne singularnosti“.¹² Ali postoji i relativna imanencija, što možemo da vidimo iz sledećeg citata:

„Složen čulni utisak, sačinjen od percepata i afekata, deteritorijalizuje sistem mnjenja koji objedinjuje vladajuće percepcije i afekcije u prirodnoj, istorijskoj i društvenoj sredini. Ali on se reteritorijalizuje na planu kompozicije... A u isti mah, plan kompozicije odvlači čulni utisak u jednu višu deteritorijalizaciju, sprovodeći ga kroz neku vrstu dekadiranja koje ga otvara i vodi u beskonačni kosmos“.¹³

Možemo uočiti dve ravni – „prirodnu, istorijsku i društvenu sredinu“ i „beskonačni kosmos“. Ova podela je rezultat složenog zahvata koji svoje uzroke ima kako u društveno-istorijskom kontekstu u kome su Delez i Gatari mislili i pisali,¹⁴ tako i u razvoju njihove misli u rasponu od samostalnih dela do zajedničkih knjiga. Rečju, „beskonačni kosmos“ u ovom kontekstu je apsolutna imanencija, dok je „prirodna, istorijska i društvena sredina“ relativna imanencija. Kada su Delez i Gatari, dakle, pisali o apsolutnoj imanenciji u *Hiljadu platoa* oni su pod njom podrazumevali imanenciju iz *Razlike i ponavljanja*. Zbog čega je naknadno bilo potrebno uvesti razliku između relativne i apsolutne imanencije? Odgovor leži na pola puta - u *Anti-Edipu*.

Relativna imanencija kao „prirodna, istorijska i društvena sredina“ zapravo je socijus određen kapitalističkom mašinom. Socijus ili društvena mašina uvek je određen fluksevima koji ga konstituišu i osnovna funkcija mu je kodiranje tih flukseva: „Fluks žena i dece, fluks stada i zrnevlja, fluks sperme, izmeta i menstrualne krvi, ništa ne sme da umakne“.¹⁵ Razvoj načina kodiranja kretao se od primitivne teritorijalne mašine, koja je kodirala svoje flukseve putem srodstva po braku i krvnom srodstvu, do nastanka države kada se javlja specifični način kodiranja - natkodiranje. Država se javljala u više oblika u zavisnosti od kvalitativne

¹¹ Žil Delez, „Imanencija: život...“, op. cit., 12.

¹² Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Continuum, London, 2004, 49.

¹³ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995, 250.

¹⁴ O odnosu Deleza i Gatarija i lakano-altiserovaca tokom druge polovine šezdesetih i zbog čega je problem imanencije bio bitan u tom kontekstu cf.: Christian Kerslake „Deleuze and the Meanings of Immanence“, tekst za 'After 68', Jan van Eyck Academy, Maastricht, 16. jun 2009.

¹⁵ Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, 114.

promene flukseva. Primera radi, despotska država propada, to jest menja se u onom trenutku kada dođe do pojave dekodiranih flukseva koji izmiču dotadašnjem načinu kodiranja:

„Ona mora da da izmisli specifične kodove za sve deteritorijalizovanije flukseve: da stavi despotizam u službu novog odnosa klasa; da integriše odnose bogatstva ili siromaštva, robe i rada; da izmiri trgovački novac s fiskalnim novcem; da posvuda ponovo udahne Urstaat u novo stanje stvari“.¹⁶

Država se menja tako što dekodirane flukseve natkodira, ali i tako što se raniji kodovi zadržavaju i ponešto preobražavaju. U despotskoj državi ostaje nešto od primitivne teritorijalne mašine, a u kapitalističkoj društvenoj mašini ostaje uloga države kao natkodirajuće mašine. Specifičnost kapitalističke mašine leži u „generalizovanom dekodiranju flukseva, novom velikom deteritorijalizacijom, povezivanjem deteritorijalizovanih flukseva“.¹⁷ Kao opšte dekodiranje flukseva, odnosno kao opšta deteritorijalizacija,¹⁸ kapitalizam je u krajnjoj liniji ono što leži na granici svih društvenih uređenja. No, kapitalizam kao sama sila deteritorijalizacije ne poseduje vlastitu granicu, nema drugu spoljašnjost do one koju sâm uspostavlja, a to je kapital:

„Kapitalizam je jedina društvena mašina koja se izgradila kao takva na dekodiranim fluksevima, zamenivši intrinzične kodove jednom aksiomatikom apstraktnih kvantiteta u obliku novca. Kapitalizam dakle, oslobađa flukseve želje, ali u društvenim uslovima koji definišu njegovu granicu i mogućnost njegovog raspada, tako da on neprestano osujećuje svim svojim intenziviranim snagama kretanje ga tera prema toj granici. Na granici kapitalizma, deteritorijalizovani socijus ustupa mesto telu bez organa, dekodirani fluksevi se ulivaju u želeću proizvodnju“.¹⁹

Potpuna deteritorijalizacija ili dekodiranje vode do tela bez organa, odnosno u apsolutnu imanenciju kao ono što je neorgansko, nevitalno, virtualno i, u krajnjoj instanci, kao ono na čemu i od čega se ne može živeti, jer je to ravan pre bilo kakve organizacije (u

¹⁶ Cf. *ibid.*, 178.

¹⁷ *Ibid.*, 183.

¹⁸ Pojmovi teritorijalizacije, deteritorijalizacije i reteritorijalizacije donekle su menjali svoja značenja tokom vremena. Ili, preciznije rečeno, menjali su se registri njihove primene počev od psihološkog registra u kome deteritorijalizacija označava oslobađanje libida od ranije uspostavljenih investiranja, preko društvenog registra u kome označava oslobađanje radne snage između ostalog, do potpunog brisanja antropocentrizma u deteritorijalizujućim i reteritorijalizujućim kretanjima sedimenata u geološkom smislu, konstituisanja proteina, simbiotskih odnosa među vrstama itd. Cf. Eugene Holland, „Deterritorializing 'Deterritorialization': From the 'Anti-Oedipus' to 'A Thousand Plateaus', *Substance*, Vol. 20 No. 3, 1991, 55–65.

¹⁹ Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip*, op. cit., 112.

smislu oformljene materije, organizma i subjekta). Apsolutna imanencija je onaj „beskonačni kosmos“ iz citata sa početka ovog teksta, i ona je ono na čemu nastaje „planomen“ kao mreža pojmova da bi usporio beskonačne brzine radi stvaranja „'sporih bića' kakva smo mi“.²⁰ Ona je u određenom smislu haos, ali haos kao skup beskonačnih brzina: „Haos haotizuje i u beskonačnom potire svaku konzistenciju“.²¹ I dalje:

„Reklo bi se da je pravi Plan imanencije u isti mah ono što mora biti mišljeno i ono što ne može biti mišljeno. To bi on bio – nemišljenje u mišljenju, oslonac svakog plana, imanentan svakom mislivom, plan koji ne dospeva da bude mišljen. To je ono najintimnije u mišljenju, a ipak apsolutno izvan njega – jedno izvan koje je udaljenije od svakog spoljašnjeg svega, zato što je u isti mah i unutar koje je dublje od čitavog unutrašnjeg sveta“.²²

Apsolutna imanencija kao ono haotično virtualno postaje, na ovaj način, neophodan ontološki uslov bilo kakvog političkog delanja i stvaralačkih činova s obzirom na to da kapitalizam konstruiše relativnu imanenciju shodno vlastitoj aksiomatici.

Šta i kako tačno kapitalizam radi i kakav je odnos države i kapitalizma u okviru relativne imanencije koju on proizvodi? Između države i svih društvenih formacija i aksiomatike kapitalizma postoji *izomorfni* odnos.²³ To znači da države, a i različite društvene formacije, kao *modeli realizacije* kapitalističke aksiomatike mogu da postoje u najrazličitijim oblicima – demokratskim, totalitarnim, socijalističkim – i da bez obzira na svoje političko-društveno ustrojenje učestvuju u imanentnoj aksiomatici kapitalističke mašine. Heterogenost državnih uređenja i društvenih formacija jedna je od stvari koju kapitalistička aksiomatika vrlo lako prihvata i zapravo zahteva,²⁴ čime zapravo ona proizvodi svoj Treći svet i periferiju.²⁵ Model realizacije znači da se države u kapitalističkoj aksiomatici ne poništavaju iako postoji samo jedno kapitalističko svetsko tržište, već da one poprimaju funkciju posrednika u ostvarenju apstraktne i opšte aksiomatike koja ih prevazilazi. „Države su imanentni modeli realizacije aksiomatike dekodiranih tokova“.²⁶ Država kao model realizacije kapitalističke aksiomatike poseduje i obavlja dve funkcije – mašinsko

²⁰ Žil Delez i Feliks Gatar, *Šta je filozofija?*, op. cit., 45.

²¹ Ibid., 54.

²² Ibid., 76.

²³ Cf. Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 482.

²⁴ Cf. ibid.

²⁵ Cf. ibid., 513–514.

²⁶ Ibid., 502.

porobljavanje i društveno potčinjavanje.²⁷ Termin „mašinsko porobljavanje“ imenuje proces u kome se ljudi zajedno sa drugim živim bićima i neživim stvarima stavljaju pod kontrolu nekog višeg jedinstva kao konstituišući elementi društvene mašine čime se ujedno ostvaruje i cilj društvenog potčinjavanja. Društveno potčinjavanje je korelat subjektivizacije koju sprovodi kapitalizam kao aksiomatika dekodiranih tokova. Naime, država kao model realizacije apstraktne aksiomatike kapitalizma posreduje između kapitala i ljudi tako što izumeva uvek nove načine mašinskog porobljavanja i potčinjavanja kao procesa proizvodnje subjekata. Otuda, primera radi, nastanak nacionalnih država i nacija.²⁸

Delez i Gatari izdvajaju sedam „datosti“ u opisu aksiomatike kapitalizma. Aksiomatika se, pak, određuje kao „operativni iskazi koji konstituišu semiološku formu Kapitala i koji kao sastavni delovi ulaze u sklopove proizvodnje, cirkulacije i potrošnje“.²⁹ To su dodavanje/oduzimanje, zasićenje, modeli/izomorfnost, snaga, uključeni srednji član, prebrojivost i neodlučivi iskazi. O modelima i izomorfnosti države i društvenih uređenja u uslovima kapitalističke aksiomatike već je bilo reči u prethodnom pasusu tako da ću sada preći na ostale „datosti“. *Aksiom dodavanja/oduzimanja* kaže da „kapitalizam neprestano dodaje još aksioma“.³⁰ Kao primer Delez i Gatari daju situaciju posle Prvog svetskog rata kada su efekti ekonomske depresije sa jedne strane i efekti revolucije sa druge prinudili kapitalizam da umnoži i izumi nove aksiome da bi pronašao nekakav način da se nosi sa novom ulogom države, sindikatima, položajem radnika, domaćim i stranim tržištima. Do naročitog umnožavanja i nastanka novih aksioma vodi prilagođavanje domaćeg tržišta zahtevima stranih tržišta.³¹ Sa druge strane, oduzimanje aksioma je karakteristika totalitarnih strana države i u tom smislu je totalitarna država „minimum države“ jer ona zadržava samo one aksiome koji se tiču „ravnoteže stranog sektora, nivoa rezervi i stope inflacije.“³² U ovom aksiomu zapravo leži i srž kapitalističke aksiomatike i suština problema kad je reč o pokušaju izumevanja novih načina pružanja otpora koji uključuju i umetnost. *Aksiom zasićenja* kaže da se aksiomatika kapitalizma kao imanentna aksiomatika uvek suočava sa vlasitim granicama i to tako da se u isto vreme dok se suočava sa granicom koju je postavila nju izmešta tako što je postavlja sve dalje i dalje. Kada se kapitalizam suoči sa smanjenjem kapitala, na primer, on pomera granice tako što izumeva nov kapital, nove industrije sa većim profitom. Četvrti

²⁷ Cf. *ibid.*, 504–505.

²⁸ Cf. *ibid.*, 503–504.

²⁹ *Ibid.*, 509–510.

³⁰ *Ibid.*, 510.

³¹ Cf. *ibid.*

³² Cf. *ibid.*, 511.

aksiom, *aksiom snage* znači da aksiomatika poseduje veću snagu od elemenata koji čine njene modele. To je snaga „uništenja, rata, snaga utelovljena u finansijskim, industrijskim i vojno tehnološkim kompleksima koji su u uzajamnom kontinuitetu“.³³ Aksiom zasićenja i aksiom snage se uzajamno određuju i pretpostavljaju jer kako se granice aksiomatike menjaju i šire podrazumeva se da će izbijati novi sukobi, ali i da će se javljati nove teritorije (i u smislu delova zemlje i u smislu novih načina za proizvodnju profita) koje treba osvojiti. *Aksiom uključenog srednjeg člana* je aksiom nejednake razmene koja se ogleda u problematičnim tokovima materije-energije, tokovima stanovništva, tokovima hrane i urbanim tokovima. Ovaj aksiom zajedno sa drugima proizvodi ne samo Treći svet na periferijama Drugog i Prvog, već proizvodi Treći svet u samom središtu Prvog sveta. Što se više postindustrijska aktivnost smešta u centar Prvog sveta to se više periferija u smislu nerazvijenosti ugrađuje u sâm Prvi svet.

Sledeća dva aksioma vode i raspravi o ulozi umetnosti u uslovima kapitalizma. To su aksiom prebrojivosti i aksiom neodlučivih iskaza. „Naše doba postaje doba manjina“.³⁴ Manjinu sačinjavaju odnosi unutar broja, a ne sâm broj. To, pak, znači da manjina može biti i brojčano veća od većine, ali da ipak bude i dalje manjina. Suštinska razlika leži u razlici koja leži između ta dva skupa, reč je o razlici između prebrojivih i neprebrojivih skupova. Manjine čine neprebrojive skupove. Aksiomatika vlada isključivo prebrojivim skupovima i to je *aksiom prebrojivosti*, dok manjine čine skupove koji ne podležu aksiomatizaciji.³⁵ Manjine su „'mase', mnoštva bega i fluksa“.³⁶ Reč je o „kalkulusu“ neprebrojivih, beskonačnih skupova „koji mogu da imaju svoje vlastite kompozicije, organizacije, čak i centralizacije, pa ipak proishode ne preko država ili aksiomatskih procesa već preko čistog postajanja manjinskim“.³⁷ Poslednji aksiom je aksiom neodlučivih iskaza po kome „istovremeno dok je kapitalizam utelovljen u prebrojivim skupovima koji služe kao njegovi modeli, on nužno konstituiše neprebrojive skupove koji presecaju i prekidaju ove modele“.³⁸ Reč je o

³³ Ibid., 514.

³⁴ Ibid., 518.

³⁵ O problemu broja, cifre, funkcije i odnosa matematike i ontologije kod Deleza i Gatarija cf. Daniel W. Smith, „Badiou and Deleuze on the Ontology of Mathematics“, u: Peter Hallward (prir.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, London/New York, 2004, 77–93; Simon Duffy, *Deleuze and the History of Mathematics: In Defense of the 'New'*, Continuum, London/New York, 2013; Simon Duffy, „The Mathematics of Deleuze's Differential Logic and Metaphysics“, u: Simon Duffy i Paul Patton (prir.), *Virtual Mathematics: The Logic of Difference*, Clinamen Press, Manchester, 2006, 118–144; Simon Duffy, „The Role of Mathematics in Deleuze's Critical Engagement with Hegel“, *International Philosophical Studies*, Vol. 14 No. 4, 2009, 563–582; Simon Duffy, „Schizo-Math: The Logic of Different/ciation and the Philosophy of Difference“, *Angelaki*, Vol. 9 No. 3, 2004, 199–215.

³⁶ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 519.

³⁷ Ibid., 520.

³⁸ Ibid., 522.

neodređenom i neodlučivom koje poseduje potencijal da raskine sa aksiomatikom. To neodlučivo je upravo mesto revolucionarnih odluka: „Svaka borba je funkcija svih ovih neodlučivih iskaza i ona konstruiše *revolucionarne veze* u suprotnosti prema *konjugacijama aksiomatike*“.³⁹ Tim putem kreću manjine kada se nađu između mogućnosti integracije i uništenja. Integracija ne rešava problem manjinskog jer ne napušta ravan kapitala, njegovu aksiomatiku i ravnotežu prebrojivih skupova. Sa druge strane, ne sme se upasti ni u zamku „ravni birokratije“, odnosno u zamku natkodirajućih funkcija države. Ove dve ravni su zapravo samo dve strane istog s obzirom na to da je država model realizacije kapitalističke aksiomatike. Problem manjina leži u istovremenom stvaranju linija bega kako sa ravni kapitala tako i sa ravni države koja natkodira. Ontološki uslov ovakvih linija bega upravo je apsolutna imanencija, a jedan od načina za stvaranje tih linija jeste umetnost.

Umetnost treba istovremeno da se suoči sa natkodiranjem države i sa neprestanom aksiomatizacijom kapitalizma. Natkodiranje tokova putem državnih aparata i aksiomatika kapitalizma neraskidivo su povezani, jer je funkcija države u uslovima kapitalističke aksiomatike da apstraktni kvalitet aksiomatike svede na kvantitet, odnosno da vrednost pretvori u robu. Država je, kao model realizacije aksiomatike, struktura kojom se omogućavaju kretanja dekodiranja i deteritorijalizacije. Ali umetnost ujedno i saučestvuje sa njima. Najpre, način funkcionisanja umetnosti jeste upravo deteritorijalizacija, koja je jedna od glavnih odredbi kapitalističke aksiomatike. Umetnost se, dakle, služi istim sredstvima kao i kapitalizam. Sa druge strane, umetnost mora da se izbori sa klišeima, koji su poreklom iz procesa natkodiranja kao procesa koji transformišu kvalitet u kvantitet. Ovakav sklop međusobne uslovljenosti natkodiranih flukseva i apstraktne aksiomatike u doba savremenosti Delez naziva društvima kontrole, a Gatari postmedijskim dobom.

Pišući o stanju društva 1989. godine u knjizi *Shizoanalitičke kartografije*, Feliks Gatari kaže da je savremeno društvo obeleženo okoštanim podelama i društvenom hijerarhijom, da se siromaštvo i nezaposlenost prihvataju kao nužno zlo, da su sindikati prihvatili institucionalizaciju koju su im ponudile korporacije te da su zbog toga postali konzervativni i reakcionarni, komunistička levica je postala dogmatska a socijalističke stranke su postale tehnoratske i odustale od bilo kakve kritike.⁴⁰ U ovakvim uslovima i

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Félix Guattari, *Schizoanalytic Cartographies*, Bloomsbery Publishing, London, 2013, 36. Cf. Félix Guattari, *Soft Subversions: Texts and Interviews, 1977–1985*, Semiotext(e), New York, 2009; Félix Guattari, *The Anti-Oedipus Papers*, Semiotext(e), New York, 2006; Félix Guattari, *The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis*, Semiotext(e), New York, 2011; Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthtic Paradigm*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

intelektualci i umetnici koji koriste termin „postmodernizam“ u opisivanju svojih filozofija, teorija i praksi zapravo samo „stoje kao idioti suočeni sa rastom novog poretka okrutnosti i cinizma“,⁴¹ i za njih „[društvene činjenice] nisu ništa više do nestabilni oblaci lebdećeg diskurza u označiteljskom etru“ a „socijus može biti sveden na fakte jezike koji se, pak, mogu pretočiti u binarne, 'digitalne' označiteljske lance“.⁴² Ostaju samo „mali narativi legitimacije“ i „pragmatika jezičkih čestica“,⁴³ koje se svode na apolitične jezičke igre: „Nema talasa. Samo moda, moduliranih u skladu sa tržištima umetnosti i mnjenja pomoću kampanja publiciteta i istraživanja javnog mnjenja“.⁴⁴ Postmoderno insistiranje na označiteljskim praksama samo je „desingularizujuća i intantilizujuća redukcija kapitalističke proizvodnje označitelja“.⁴⁵ Igra označiteljima depolitizuje socijus time što zanemaruje to da su upravo ti označitelji proizvedeni unutar društva kontrole, odnosno to da iza označiteljskih lanaca u prostoru kulture leži čitavo jedno ekonomsko-političko polje, sfera kapitalističke aksiomatike. S druge strane, s obzirom na to da kapitalizam kao takav neprestano deteritorijalizuje sve što je kodirano, u socijusu se javlja protivdeteritorijalizujući, rekodirajući poriv što Gatari naziva „retrogradnom subjektivnom reteritorijalizacijom“.⁴⁶ Taj proces je samo druga strana aksiomatike kapitalizma koja pokušava ponovo da uspostavi, i to veštačkim sredstvima, ono što su kretanja deteritorijalizacije razgradila. Međutim, to je ujedno i formula konzervativizma koji ne čini ništa drugo do što pruža depolitizovanu osnovu za aksiomatiku. Ili, drukčije rečeno, retrogradna subjektivna reteritorijalizacija je jedan od vidova mašinskog porobljavanja i društvenog potčinjavanja. Kao suprotnost postmodernizmu i kao način pružanja otpora aksiomatici kapitalizma, Gatari najavljuje postmedijsko doba. Postmedijsko doba se, pre svega, zasniva na novim načinima proizvodnje subjekta koji će privremeno praviti pomake u odnosu na aksiomatiku. Gatari posebnu ulogu u proizvodnji novih subjekata u postmedijskom dobu vidi u reaproprijaciji informacionih i komunikacionih tehnologija s obzirom na to da one omogućavaju reinveciju demokratije (u smislu da omogućavaju nove načine kolektivne interakcije), „umanjivanje i personalizacija aparata, resingularizacija posredujućih sredstava izražavanja“ i „umnožavanje do beskonačnosti

⁴¹ Félix Guattari, *Schizoanalytic Cartographies*, op. cit, 36.

⁴² Ibid., 39.

⁴³ Ibid., 38.

⁴⁴ Ibid., 39.

⁴⁵ Ibid., 40.

⁴⁶ Ibid., 38.

'egzistencijalnih šiftera' koji omogućavaju pristup stvaralačkim mutantnskim Univerzumima⁴⁷.

Po Delezu, društva kontrole zamenjuju disciplinarna društva o kojima je Fuko pisao u više navrata i koja su obeležila 19. i dobar deo 20. veka.⁴⁸ Disciplinu kao način organizacije znanja i moći, međutim, na kraju 20. veka zamenjuje „kontrola“ koja se zasniva na kretanjima deteritorijalizacije. Kontrola se zasniva na „modulaciji, kao samomenjajućem kalupu koji se kontinuirano menja iz jednog trenutka u drugi, ili kao sito čija mreža varira od jedne tačke do druge“.⁴⁹ Modulacija proizvodi „dividue“, naspram individua disciplinarnih društava, a mase postaju podaci koji svoju vrednost imaju samo na tržištu kapitala. Modulacije dividua izvode se neprekidno i neprestano, i više nema prekida između prelaska sa jednog (recimo, radnog) mesta na drugo, već je uvek reč o kontinuumu (kontinuirano obrazovanje, na primer). Drugim rečima, ne postoji radikalni prekid sa aksiomatikom. Ali zadatak umetnosti leži upravo u tome da postojećim sredstvima (deteritorijalizacijom) pokuša da stvori linije bega, iako sa druge strane saučestvuje u natkodiranju i aksiomatizaciji (klišeizacija). Klišeizacija kao proizvod natkodiranja i aksiomatizacije proishodi iz mnjenja (*doxa*), a mnjenje nastaje putem funkcionalizacije doživljenog.⁵⁰ Preciznije, mnjenje kao funkcija doživljenog nastaje kada se jedno svojstvo izdvoji kao zajedničko za određeni broj predmeta i jedna afekcija (a ne afekt) izdvoji kao zajednička za veći broj subjekata. Mnjenje nastaje kao neka vrsta veze između spoljašnje percepcije i unutrašnjeg stanja subjekta. S obzirom na to da je sve doživljeno uvek već natkodirano i shodno tome uvek već uhvaćeno u aksiomatiku kapitalizma, *doxa* je uvek *doxa* prosečnog kapitaliste koja nastaje kao volja većine po modelu prepoznavanja – „prepoznavanje jednog svojstva u percepciji (kontemplacija), prepoznavanje jedne grupe u afekciji (refleksija), prepoznavanje suparnika u mogućnosti drugih grupa i drugih svojstava (komunikacija)“.⁵¹ Umetnost treba, dakle, da raskine sa doživljenim i sa mnjenjem većine koje je kao takvo natkodirano.⁵² To je ono što

⁴⁷ Ibid., 42.

⁴⁸ Cf. Mišel Fuko, *Rađanje biopolitike: Predavanja na Kolež de Fransu, 1978–1979*, Svetovi, Novi Sad, 2005; Mišel Fuko, *Psihijatrijska moć: Predavanja na Kolež de Fransu, 1973–1974*, Svetovi, Novi Sad, 2005; Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: Nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1997; Mišel Fuko, *Nenormalni: Predavanja na Kolež de Fransu, 1974–1975*, Svetovi, Novi Sad, 2002; Mišel Fuko, *Treba braniti društvo: Predavanja na Kolež de Fransu, 1976*, Svetovi, Novi Sad, 1998.

⁴⁹ Žil Delez, „Postskriptum o društvima kontrole“, u: Ž. Delez, *Pregovori 1972-1990*, Karpos, Loznica, 2010, 254.

⁵⁰ Cf. Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 182.

⁵¹ Ibid., 184.

⁵² O problemu kapitalizma i konsenzusa u slučaju relacije estetike cf. Eric Alliez „Capitalism and Schizophrenia and Consensus: Of Relational Aesthetics“, u: S. Zepke i S. O’Sullivan (prir.), *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, 85–99..

umetnost *treba* da radi, ali s obzirom na relativnu imanenciju kapitalističke aksiomatike koja u celosti prožima društvo kontrole u doba savremenosti, problem umetnosti, umetničkog delovanja i političnosti umetnosti postaje složeniji. U nastavku ću pokušati da naznačim na koji način umetnost saučestvuje u društvima kontrole, na koji način je umetnost određena kapitalističkom aksiomatikom i na koji način ona može da pruži potencijalni otpor. U tu svrhu korišću termin „transindividuacija umetničkog sklopa“ da bih imenovao složene procese i elemente koji su na delu u postajanju umetničkog dela, njegovom efektu i zadobijanju vrednosti kako na „lokalnom“ tako i na „globalnom“ nivou.

Izrazom „transindividuacija umetničkog sklopa“, dakle, pokušavam da ukažem na to da za razumevanje umetničke prakse u doba savremenosti nije dovoljan semiotički model (iako neophodan radi razumevanja bar jedne od mnoštva ravni umetničkog sklopa), odnosno da nije dovoljno uzeti u obzir samo tekst (a ni delo, ako se zadržimo na taktici tumačenja koja prethodi poststrukturalizmu), već da je potrebno novim pojmovnim aparatom zahvatiti izmenjeni ontološki i politički status umetnosti. Tu najpre mislim na promenu koja se odigrala u materijalnoj osnovi umetnosti. Dok je ranije materijalna osnova bila delo, odnosno sâm materijal koji se koristio u proizvodnji umetničkog dela (boja u slikarstvu, zvuk u muzici, na primer) i naspram njega jasno određen autor koji stvara to delo, kasnije je došlo do promene u konceptualizaciji odnosa autor-delo, kao i promene načina stvaranja umetnosti, čime se došlo do pojma „teksta“. Posle toga, govorilo se o proširenom polju umetnosti i postmedijskom,⁵³ da bi se pojmila promena do koje je došlo u umetnosti u drugoj polovini 20. veka kada su i delo i tekst postali problematična konceptualna oruđa u razumevanju umetničke prakse:

„Semiotika je dozvolila početnu konsolidaciju tekstualne paradigme u umetničkoj praksi i kritici, a kao teorija stvorena da otkrije kontingenciju lingvističkog značenja prenetu je u rasprave o vizuelnoj umetnosti. To je bila odlučujuća promena koja je odvela do pojma umetničkog dela kao subverzivnog teksta koji bi da denaturalizuje fotografsku istinu i na taj

⁵³ O kritičkoj destrukciji „medija“ cf. Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London, 2013, 99–116. O postmedijskom, post-postmoderni, postdigitalnom i postkonceptualnom kao odrednicama onoga savremenog cf. Clemens Apprich, Josephine Berry Salter, Anthony Iles i Oliver Lerone Schultz (prir.), *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, Post-Media Lab & Mute Books, Lüneburg, 2013.

način pokrene niz uvida u kontingenciju svih formi koherentnog značenja (sa posebnim fokusom na konstrukciju roda i seksualnosti). Postmoderna umetnička kritika razvila je hermeneutički sistem zasnovan na činu 'čitanja' slike koji je većim delom zasnovan na strukturalističkoj i poststrukturalističkoj književnoj teoriji. [...] Ranih devedestih godina diskurs teorije umetnosti počeo je da se širi od problema značenja u filmskoj i fotografskoj slici do problema opštijih označiteljskih procesa na delu u konstituciji pojedinca, kolektiva pa čak i geopolitičkog identiteta. U isto vreme, radovi prevashodno vezani za galeriju iz osamdesetih (cibahromni printovi Sindi Šerman /Cindy Sherman/, fotografije Ričarda Prinsa /Richard Prince/ i Šeri Levajn /Sherry Levine/), ustupaju mesto efemernijem, javnom, performativnom pristupu povezanom sa internacionalnim bijenalima i *Kunsthalle* scenom (na primer, rad Elmgrin i Dragset, Superflex, Rirkrit Tiravanija /Rirkrit Tiravanija/, Tomasa Hiršhorna /Thomas Hirschhorn/, Lijama Gilika /Liam Gillick/, Karsten Holer /Carsten Holler/, Kristin Hil /Christine Hill/, Jensa Haninga /Jens Haaning/, Bena Kinmonta /Ben Kinmont/, Filipa Parena /Philippe Parreno/, N-55, itd).⁵⁴

No, sa krajem 20. i početkom 21. veka, umetnost i društvo prolaze kroz nove promene te se otud i materijalna osnova umetnosti menja. Sa jedne strane, reč je o gotovo dominaciji digitalnog, a sa druge, o umetnosti koja za osnovu uzima društvene procese, društvenost kao takvu pa i sâm život (ove dve strane, svakako, nisu strogo odvojene). I u jednom i u drugom slučaju više se ne može govoriti o delu (jer dela tradicionalno shvaćenog više nema), ni o tekstu (ravan semiotičkog je samo jedan od mnogih slojeva koji konstituišu dati sklop). Kod umetničke prakse koja se bavi proizvodnjom situacija, takozvane participatorne umetnosti, moraju se uzeti u obzir i, recimo, ekonomske, političke, rodne i druge sile, ali tako da ne stoje samo iza/pored/u/ispred proizvedene situacije i da služe za još jedno moguće iščitavanje značenja i smisla, već kao konstitutivni elementi date situacije, odnosno moraju se uzeti kao njena materijalna osnova, ili drukčije rečeno percept. U tom pogledu, termin „sklop“ imenuje složeno saodnošenje različitih flukseva sila koje ulaze u sastav onoga što nazivamo umetnički rad, umetničko delo ili umetnički tekst, u zavisnosti od toga sa koje teorijske

⁵⁴ Grant H. Kester, *The One and Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham/London, 2011, 55–56.

platforme pristupamo datom fenomenu.⁵⁵ Termin „transindividuacija“, pak, imenuje odnose interioernih i eksterioernih sila sklopa sa *spolja*, te način individuacije umetničkog sklopa koji obuhvata kako aspekt pojedinačnosti tako i aspekt kolektivnosti. Ovaj termin, takođe, imenuje procese dvostruke artikulacije. Sa jedne strane, reč je o postajanju singularnog umetničkog dela na specifičnom mestu, njegovom kvalitativnom postajanju, a sa druge reč je o procesima koji prožimaju tako postalu singularnost radi njene kvantitizacije, odnosno radi uključenja u apstraktnu aksiomatiku kapitalizma na globalnoj ravni pri čemu ta singularnost zadobija umetničku, kulturalnu, društvenu i drugu vrednost i značenje. Cilj mi je da pokušam da pronađem adekvatnu terminologiju koja bi trebalo da obuhvati celokupnost složenih odnosa koji čine događaj umetničkog ili, bolje, umetničko-kulturalnog sklopa u savremenim uslovima.

Šta podrazumevam pod „savremenim“ u umetnosti i kulturi? Najpre, to ne znači samo „sada“, „danas“ ili „današnjica“, već taj termin ukazuje na promene u umetnosti i društvu koje su počele da se odigravaju od sedamdesetih godina 20. veka, a koje su sa devedesetim postale očigledne. Teri Smit izdvaja tri skupa karakteristika: globalizujući poriv ka hegemoniji u suočenju sa sve većom kulturalnom diferencijacijom, poriv ka kontroli vremena u suočenju sa proliferacijom različitih i sukobljenih temporalnosti, poriv ka eksploataciji sve manjih prirodnih i virtuelnih resursa, zatim ubrzavajuću nejednakost među ljudima, klasama i narodima, imerziju u infopejzaž (*infoscape*) koji omogućava trenutnu i potpuno posredovanu komunikaciju informacija i slika, ali koji je odeljen na specijalističke zajednice zatvorenog znanja i popularne fundamentalizme i otvorene i nestabilne subjekte.⁵⁶ Teri Smit, takođe, ističe tri grube podele na modernost, postmodernost i savremenost koje se uglavnom nalaze u stručnoj literaturi, po kojima modernosti pripadaju moderna umetnost, realizmi, modernizmi, avangardna umetnost i pozno moderna umetnost (pop art, minimalizam, konceptualna umetnost, situacionizam, neodada, hepening, performans art, feministička umetnost, itd.); postmodernosti pripadaju postmodernizam, remiks i relaciona estetika, a savremenosti, savremena umetnost.⁵⁷ U okviru savremenosti Teri Smit izdvaja tri umetničko-društvene struje koje su se razvijale od osamdesetih godina 20. veka do danas: savremenu umetnost sa postmodernizmom, retrosenzacionalizmom, remodernizmom i spektakularnom umetnošću

⁵⁵ O različitim interpretativnim pristupima umetničkom delu/tekstu/praksi cf. Mirjana Veselinović Hofman, „The position of an artistic object in the interdisciplinary scientific environment: Issues of interpretation“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 41, 2009, 67–77.

⁵⁶ Cf. Teri Smit, „Savremena umetnost današnjeg sveta: obrasci u tranziciji“, u: Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, Orion art, Beograd, 2014, 73.

⁵⁷ Cf. *ibid.*

kao stilovima i praksama, transnacionalne tranzicije sa dekolonizacijom/ nacionalizmom, globalizacijom/internacionalizmom i kosmopolitanizmom/prevođenjem kao ideologijama i problemima, te na kraju probleme i strategije u savremenosti koje se sastoje od prikazivanja sveta (*world picturing*)/stvaranja mesta (*placemaking*)/povezanosti (*connectivity*) (lokacija i dislokacija), vremena (disinhrona temporalnosti), medija (posredovanje i razlika) i raspoloženja (afekt i efekt).⁵⁸

Prva struja kao zvanična, institucionalizovana savremena umetnost, svodi se na estetiku globalizacije, a jedna od njenih unutrašnjih tendencija jeste prihvatanje neoliberalne ekonomije, globalnog kapitala i neokonzervativnih politika ponavljanjem ranijih avangardnih strategija pozivanje na rane istorijske avangarde bez njihovog političkog utopizma, i na neoavangarde iz sredine 20. veka ali bez njihovog teorijskog radikalizma (Demijen Hirst /Damien Hirst/, Džulijan Šnabel /Julian Schnabel/, Džef Kuns /Jeff Koons/, Takaši Murakami /Takashi Murakami/), što Smit naziva retrosenzacionalizmom.⁵⁹ Pored retrosenzacionalizma razvija se druga struja – remodernizam – koja se ogleda u pokušaju da se obnove stari modernistički impulsi i imperativi (Ričard Sera /Richard Serra/, Gerhard Rihter /Gerhard Richter/, Džef Val /Jeff Wall/).⁶⁰ Kod nekih umetnika (Metju Barni /Matthew Barney/, Cai Guo Kiang /Cai Guo-Qiang/, Frank Geri /Frank Gehry/, Santjago Kalatrava /Santiago Calatrava/, Danijel Libeskind /Daniel Libeskind/) ove dve struje se spajaju u estetici ekscesa koju Smit naziva spektakularizmom.⁶¹

Druga struja, transnacionalna tranzicija, javlja se iz procesa dekolonizacije u Trećem, Četvrtom i Drugom svetu uključujući i uticaj tih procesa na Prvi svet. Ne postoji jedan umetnički pokret koji bi obuhvatio mnoštvo umetničkih dela koje se proizvode pod uticajem lokalnih, nacionalnih, antikolonijalnih i drugih vrednosti kao što su raznolikost, identitet, kritika. Internacionalna valuta takve umetnosti je značajna, a zadobila ju je preko putnika, ekspatrijata i posebno bijenala. Primeri su brojni, a Smit izdvaja kolektivno slikanje australijskih Aboridžina, soc art iz Rusije, Mladena Stilinovića iz Hrvatske, Lajbah, IRWIN i NSK iz Slovenije kao i brojne konceptualne umetnike iz Južne Amerike tokom diktatura, savremene kineske umetnike koji parodiraju tradicionalna i nacionalna očekivanja kao i strane stereotipizacije, i umetnice sa Bliskog istoka.⁶² Postkolonijalna kritika se takođe nalazi

⁵⁸ Cf. ibid.

⁵⁹ Cf. ibid.

⁶⁰ Cf. ibid.

⁶¹ Cf. ibid.

⁶² Cf. ibid., 75.

i u radu umetnika koji se nalaze u centrima Prvog sveta koji se bave prikazivanjem globalnih kretanja između postindustrijskog Prvog sveta i onih svetova koji su povezani sa njim i vezani za njega (Tomas Hiršhorn, Zoe Leonard /Zoe Leonard/, Stiv Mekvin /Steve McQueen/), dok drugi umetnici i umetnice svoju praksu usmeravaju na istraživanje održivih odnosa sa okolinom (prirodnom i društvenom) u okviru ekoloških vrednosti (Endi Golsvorti /Andy Golsworthy/, Mala Lin /Mala Lin/, Critical Art Ansamble), a treći rade sa elektronskim medijima istražujući njihove konceptualne, društvene i materijalne strukture te napetost između njihove komercijalizacije i kolonizacije industrijom zabave i slobodnog neprofitnog pristupa (prošireni film (*expanded cinema*), net.art, imerzivna okruženja, interaktivnost u digitalnom prostoru).⁶³

Treća struja je, po Smitu, rezultat generacijske promene i broja ljudi koji aktivno učestvuju u ekonomiji slike. Uglavnom mlađi umetnici istražuju interaktivne potencijalnosti raznih materijalnih medija, virtuelnih komunikativnih mreža i otvorenih načina povezivanja. Stvarajući kolektivno u malim grupama i udruženjima ili individualno, ovi umetnici se bave promenljivom prirodom vremena, mesta, medija i raspoloženja. Oni postavljaju pitanje o prirodi vremena današnjice, mogućnostima stvaranja mesta u suočenju sa neprestanim izmeštanjem, te šta znači biti uključen u posredovanu interaktivnost elektronskih medija i razmenama između afekta i efekta. Oni tragaju za „održivim tokovima opstanka, saradnje i rasta“.⁶⁴ U umetničkom radu oni počinju od življenja u sadašnjosti tako da za njih više nije pitanje šta je savremena umetnost, već kakva se umetnost može stvarati danas sa drugim ljudima koji su u neposrednom okruženju.⁶⁵ Puno je grupa i pojedinaca koji pristupaju problemima sadašnjice na ovaj način, a Teri Smit izdvaja Blast Theory, International Necronautical Society, argentinsku grupu Blu, aktivnost Center for Land Use Interpretation protiv nadziranja, Danijela Džozefa Martineza (Daniel Joseph Martinez), Pola Čena (Paul Chen), Fransis Alis (Francis Alÿs) i Rivan Nojenšvander (Rivane Neuenschwander).⁶⁶

Od posebnog značaja za raspravu o promeni statusa umetničkog rada/dela/teksta, a samim tim i o potrebi za novom ontologijom, odnosno reontologizacijom umetničkog rada/dela/teksta, jesu umetničke prakse koje su jasne obrise zadobile tokom devedesetih godina 20. veka i koje su aktuelne i danas. Njih kritičari i teoretičari umetnosti nazivaju

⁶³ Cf. *ibid.*, 75–76.

⁶⁴ *Ibid.*, 78.

⁶⁵ Cf. *ibid.*, 77.

⁶⁶ Cf. *ibid.*, 78.

društveno angažovana umetnost (*socially engaged art*), umetnost zasnovana u zajednici (*community-based art*), eksperimentalne zajednice (*experimental communities*), dijaloška umetnost (*dialogic art*), litoralna umetnost (*littoral art*), intervencionistička umetnost (*interventionist art*), participatorna umetnost (*participatory art*), kontekstualna umetnost (*contextual art*), društvena praksa (*social practice*),⁶⁷ odnosno kolaborativna umetnost (*collaborative art*),⁶⁸ ili društvena saradnja (*social cooperation*).⁶⁹ Bitna karakteristika ove umetničke prakse je preokretanje odnosa između umetnika, umetničkog predmeta i publike. Umetnik više nije individualni proizvođač diskretnih umetničkih predmeta već postaje saradnik i proizvođač situacija. Umetničko delo kao konačni predmet podložan komodifikaciji menja se u dugoročni projekt sa nejasnim početkom i krajem. Publika, ranije koncipirana kao „gledalac“ ili „posmatrač“, postaje koproizvođač ili učesnik.⁷⁰ Glavne karakteristike participatorne ili kolaborativne umetničke prakse, po Grantu H. Kesteru (Grant H. Kester), jesu stvaranje uvida kroz interakciju koja traje umesto prekida,⁷¹ oslanjanje na pomirljive (*conciliatory*) a ne starateljske (*custodial*) strategije i odnose kako sa učesnicima tako i sa društvenim pokretima i naučno-teorijskim disciplinama, iako uključena u oblike kolektivnog delanja koje je u antagonističkom odnosu sa partikularnim mestima moći ona „pravi razliku između antagonizma i modaliteta samorefleksivne društvenosti koja je nužna radi stvaranja solidarnosti u okviru date organizacione strukture“,⁷² te na kraju dovodi u pitanje konvencionalnu autonomiju kako umetnika tako i umetničke prakse a u odnosu na dato mesto, kontekst ili društvenu grupu.

Odličan primer za promenu do koje je došlo u materijalnoj osnovi umetničke prakse u doba savremenosti predstavlja rad indijske umetnice Navdžot Altaf (Navjot Altaf). Ona je u periodu od sedam godina izvela niz projekata u starosedelačkim seoskim zajednicama centralne Indije. Jedan deo projekata se sastojao od kolaborativne izgradnje pumpi za vodu koje se smatraju centrom seoskog života s obzirom na to da se voda prikuplja više puta

⁶⁷ Cf. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London/New York, 2012, 1.

⁶⁸ Cf. Grant H. Kester, *The One and Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, op. cit.

⁶⁹ Cf. Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham/London, 2013.

⁷⁰ Cf. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, op. cit., 2.

⁷¹ Pod „prekidom“ Kester podrazumeva „konvencionalnu avangardnu tehniku ontičkog prekida koju administrira umetnik“, no „rad [Santjaga] Sijere i drugih podjednako će ojačati određeni osećaj identiteta među gledaocima u svetu umetnosti – kao tolerantnih, prosvetljenih, spremnih da prihvate rizik i izazov – kao što će ostvariti nekakav trajni otnički prekid“. Cf. Grant H. Kester, „Temporary Coalitions, Mobilized Communities, and Dialogue as Art“, u: Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, op. cit, 120–121.

⁷² Grant H. Kester, *The One and Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, op. cit., 65.

tokom dana za kuvanje, čišćenje i druge potrebe. Vodu prikupljaju uglavnom žene i devojke koje tokom života zapadaju u razne zdravstvene probleme usled teškog fizičkog rada. Altaf je u saradnji sa seoskim stanovništvom i, pre svega, ženama redizajnirala pumpe za vodu tako da budu ergonomičnije, a potom saradivala sa lokalnim zanatlijama u izgradnji oslikanih zidova oko tih pumpi. Žene su po prvi put dobile prijatno i zaštićeno mesto u selu, na kome mogu da se okupljaju tokom svakodnevnih obaveza, a koje je i vizuelno odvojeno od ostatka sela i muškaraca u ovom duboko patrijarhalnom društvu, čime je i neprimetno izvela intervenciju u psihogeografiji svakodnevnog seoskog života.⁷³ U drugom nizu projekata Navdžot je radila na izgradnji takozvanih „dečjih hramova“. Kao ni žene i devojke centralnoindijskih sela, ni deca nisu imala mesto za okupljanje izvan škola i hramova. Navdžot je dizajnirala niz struktura kao neku vrstu sekularnih dečjih hramova. U saradnji sa lokalnim zanatlijama nastale su građevine koje su služile ne obožavanju predaka već oblikovanju društvenih protokola i interakcija.⁷⁴ Ovde se ni efekat a ni materijalna osnova umetničkog rada ne mogu svesti samo na funkcionalnost pumpe za vodu, već treba uzeti u obzir i „kvalitet i formu društvenih odnosa, kruženje moći na datom mestu, načine na koje se moć dovodi u pitanje ili prekida ili preusmerava“.⁷⁵ I ne samo to, već i „pragmatični efekti, konkretne promene u društvenim politikama, transformacije svesti ili percepcije, suptilne promene u kulturalnom diskursu“ čine celinu ovakvog složenog rada,⁷⁶ kao i, na kraju, „prostorna koreografija seoskog života, protokoli koji upravljaju kretanjem i agregacijom tela, distribucija moći, rada i pristupa među muškarcima, ženama i decom“.⁷⁷ Na ovom primeru može se videti da materijalnu osnovu umetničkog sklopa ne čini više samo delo koje je postavljeno ispred posmatrača da bude gledano, ni tekst koji bi trebalo da unese prekid u tekstualno tkanje kulturalno-umetničkog diskursa, već mnoštvo društveno-umetničko-kulturalnih sila koje su u neprestanoj međusobnoj interakciji. Pumpa za vodu nije umetničko delo, kao što to nije ni intervencija jedne umetnice u seosku sredinu. Umetnički sklop konstituše skup sila koji čine pumpa, intervencija i složeni društveno-simbolički odnosi u okviru jedne zajednice.

Da bi objasnio promene do kojih je došlo u savremenoj umetnosti, Dejvid Džoselit identifikuje četiri taktike razumevanja umetničkog rada koje se zasnivaju na značenju, a

⁷³ Cf. Grant Kester, „Temporary Coalitions, Mobilized Communities, and Dialogue as Art“, op. cit., 120–121.

⁷⁴ Cf. *ibid.*, 122.

⁷⁵ *Ibid.*, 123.

⁷⁶ *Ibid.*, 121.

⁷⁷ Grant H. Kester, *The One and Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, op. cit., 79.

takve taktike se prevashodno odnose na predmete koje karakterišu vidljiva granica i relativna stabilnost, zbog čega su podložni jedinstvenom značenju. On izdvaja sledeće taktike za iščitavanje značenja: značenje leži *iza* predmeta (ikonografska tradicija Ervina Panofskog po kojoj slike predstavljaju skup kulturalnih značenja koja se moraju dešifrovati što je model dubine značenja gde značenje leži iza forme i do njega se dospeva rekonstruktivnom analizom pomoću disciplina kao što su teologija, istorija i matematika), značenje leži *pored* predmeta (pozicija društvene istorije umetnosti po kojoj estetski proizvodi imaju svoje značenje kroz kristalizaciju savremenih društvenih dinamika – T. J. Klark i Grizelda Polok; značenje okružuje predmet kao „kontekst“), značenje leži *u* predmetu (strukturalistička i poststrukturalistička istorija umetnosti Rozalind Kraus i Iv-Alen Boaa po kojoj je značenje dela pripojeno njegovom ispoljavanju semiotičke logike, a vrednost dela je u njegovoj unutrašnjoj strukturi koju kritičar iznosi na svetlo), značenje leži *ispred* predmeta (avangardna tradicija utopije po kojoj delo predskazuje idealnu budućnost).⁷⁸

No problem je u tome što se savremena umetnička praksa više ne zasniva na stabilnom delu, niti na iščitavanju značenja već je reč o umetničkim radovima koji se „kristališu iz populacije slika“,⁷⁹ a ja bih rekao iz „populacije sila“. Po Džoselitu, srž napora ogleđa se u izmeštaju dinamike figure i temelja sa unutrašnjeg sastava umetničkog dela na širu oscilaciju između dela i njegove okoline. Strategija reprodukcije ili ponavljanja obeležava promenu naglaska među savremenim umetnicima sa pojedinačnih ili serijalnih diskretnih predmeta na disrupciju ili manipulaciju populacija slika kroz različite metode odabira i uokvirivanja postojećeg sadržaja. Od sredine pedesetih godina 20. veka izdvojile su se četiri strategije: *uokvirivanje* pronađenog sadržaja u prostoru (uključivanjem slika iz časopisa, knjiga ili sa interneta, u različite formate - aproprijacija); *hvatanje* sadržaja u vremenu (na filmu, fotokopiranjem, digitalnom fotografijom ili filmom, tekst fajlovima, što može biti arhivski, dokumentarni ili puko akumulativni impuls); *ponavljanje* sadržaja (u izvedbi/performansu uživo ili virtuelnom performansu kroz ponovno fotografisanje, refabrikaciju, ponovno ispisivanje, postavljanje ili ponovno izvođenje u rasponu događaja od političkih protesta, umetničkih dela do scena iz holivudskih filmova); *dokumentovanje* sadržaja kroz istraživanje (da bi se stvorili arhivski radovi koji mogu funkcionisati kao nenarativni dokumentarci ili komentari na određenu geopolitičku situaciju ili mesto; takvo istraživanje uglavnom otkriva skrivenu strukturu mesta ili situacije, što je praksa koja se

⁷⁸ Cf. David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2013, 43–45.

⁷⁹ *Ibid.*, 22.

često povezuje sa institucionalnom kritikom).⁸⁰ Doduše, dokumentarna ili arhivska praksa može opet dovesti do usredsređivanja na proizvodnju značenja, kao što se može videti iz jedanaest teza koje Mauricio Ferraris (Maurizio Ferraris) daje na kraju knjige:

„Ontologija katalogizuje svet života; Postoje tri vrste predmeta: prirodni, idealni i društveni; Ontologija je odvojena od epistemologije; Društveni predmeti zavise od subjekata ali nisu subjektivni; Konstitutivno pravilo društvenih predmeta jeste Predmet = Upisani Čin; Ne postoji ništa društveno izvan teksta; Društvo nije zasnovano na komunikaciji već na registraciji; Um je površina koja prikuplja upise; Dokumenti u jakom značenju jesu upisi činova; Slovo je osnova duha; Individualnost se ispoljava u potpisu.“⁸¹

Svaka od ovih strategija je posvećena manipulaciji situacione ili performativne prirode sadržaja, a ne izumevanju novog sadržaja.⁸² Da bi se objasnila ova vrsta umetnosti nije dovoljno izvući „značenje“ bilo iz njenog navodnog sadržaja ili njene formalne strukture. Promena sa estetike zasnovane na predmetu, na estetiku „sklopa“ zasnovana je, dakle, na postajanju umetničkog rada iz populacija, mnoštva sila.

Smeštanjem umetničke prakse u „populaciju slika“ Džoselit pokušava da objasni na koji način umetnost u doba savremenosti zadobija vrednost, odnosno zbog čega se umetnost danas posmatra kao internacionalna valuta u uslovima infoekonomije postkapitalističkog načina proizvodnje. Njena vrednost mora da prelazi granice kao bilo koja monetarna valuta. Savremena umetnost i arhitektura se proizvode na preseku ova dva univerzalna prevodioca – jednog koji specifikuje vrednost (novac/valuta), drugog koji specifikuje formu (digitalne tehnologije). Radi opisivanja estetike valute kao što je umetnost prvo treba odbaciti koncept medija (i postmedija), jer taj koncept privileguje diskretne predmete uključujući i one koji su „dematerijalizovani“. Zatim treba proceniti kakva vrsta valute umetnost može da bude, što znači da treba razumeti dinamiku njene cirkulacije jer se po definiciji valuta konstituiše kroz razmenu. Postoje dva pristupa cirkulaciji umetnosti. Jedan drži do prevlasti muzeja, odnosno poverenja u slobodno, „neoliberalno“ kruženje slika gde otvorena tržišta umetnost pretvaraju u formu valute. Drugi pristup tvrdi da su umetnost i arhitektura ukorenjeni u specifično

⁸⁰ Cf. Maurizio Ferraris, *Documentality: Why It Is Necessary to Leave Traces*, Fordham University Press, New York, 2013.

⁸¹ Ibid., 316–320.

⁸² Cf. David Joselit, *After Art*, op. cit., 34–37.

mesto, njeno mesto porekla. Pitanje da li slike treba da teku slobodno kao valuta gde god ih tržište odvelo ili ovu neoliberalnu slobodu treba ograničiti vrednostima kulturalnog identiteta, vodi do tri paradigme kulturalne cirkulacije – migrantski, autohtoni i dokumentovani predmet.⁸³ Migrantski predmet može imati neadekvatno poreklo, ali se ono postepeno legitimizuje prolaskom kroz lanac vlasnika: galerije, kolekcionari i, na kraju, muzeji. Njegova kulturalna vrednost leži u njegovoj estetskoj snazi, ali je zakonski posedovan kao roba. „Informacija“ koju migrantski predmeti nose urođena je njihovoj formi, a ne zavisi od mesta porekla. Autohtoni predmet organski pripada specifičnom mestu. Iako može imati najvišu estetsku vrednost njegova primarna vrednost povezana je sa specifičnim kulturalnim identitetom i tipično pripada državi. Dokumentarni predmet je predmet čija se veza sa mestom porekla izučava da bi se proizvela informaciona ili dokumentarna vrednost. Zato što se javljaju u „informacionom dobu“ u kome je dokumentacija doslovno urođena proizvodnji umetnosti, savremena umetnička dela tipično pripadaju kategoriji dokumentarnih predmeta. Pitanje cirkulacije umetnosti ili njene valute povezana je sa razumevanjem njene „mesne specifičnosti“. Problem, pak, sa specifičnošću mesta leži u tome što se u uslovima savremene tehnologije slike mogu nalaziti svuda istovremeno, te se odgovor može potražiti u konceptu „emergentnih“ ili distributivnih formi. „Emergentne“ ili distributivne forme se danas prepoznaju u mnoštvu polja – u nauci („emergentna“ ponašanja ili obrasci u teoriji haosa), u političkoj teoriji (pojam mnoštva kod Antonija Negrija /Antonio Negri/ i Majkla Harta /Michael Hardt/), u informatičkim naukama (tehnologija *cloud computinga* i interneta), u popularnoj kulturi (generisanje vesti autonomnim umnožavanjem slike), u svetu umetnosti (strategije zasićivanja slike koji odgovaraju populacijama slike umesto izumevanju jedinstvenim dela).⁸⁴ Tako je „emergentna“ slika dinamička forma koja se javlja iz kruženja slika i kao takva je smeštena u raspon između apsolutnog mirovanja specifičnosti mesta porekla i apsolutne slobode neoliberalnih tržišta sa druge. Njen specifični položaj u spektru – njen određeni koeficijent neprenosivog autohtonog sadržaja u komercijalnu pokretljivost – predstavlja njenu brzinu kao kulturalnog proizvoda.

Pojavljivanje se, međutim, odigrava u vremenu. Formati su dinamički mehanizmi za agregaciju sadržaja. U medijima, materijalni supstrat (boja na platnu) poklapa se sa estetskim tradicijom (kao što je slikarstvo). Na kraju mediji vode predmetima i stoga postvarenju, ali formati su čvorišta i diferencijalna polja, oni kanališu nepredvidljivi raspon prolaznih struja i

⁸³ Cf. *ibid.*, 9–12.

⁸⁴ Cf. *ibid.*, 18–19.

naboja.⁸⁵ Oni su konfiguracije sile pre nego diskretni predmeti. Ukratko, formati uspostavljaju obrasce veza ili odnosa. Ono što je u savremenosti najvažnije nije više proizvodnja novog sadržaja, već povratak sadržaja u razumljive obrasce kroz uokvirivanje, hvatanje, ponavljanje i dokumentovanje. Ono što je važno jeste koliko se široko i lako sile povezuju ne samo sa porukama već sa drugim društvenim valutama kao što su kapital, politika, itd. Veza je podložna promeni skale jer format može narasti od intimnog opažaja umetničkog dela pojedinca do globalne cirkulacije slika. Estetske veze se mogu klasifikovati u skladu sa četiri različita tipa kontakta: od umetničkog dela do građanina, od zajednice građana do institucije, od institucije do države, od države do planete.⁸⁶ Ova četiri tipa veze su gradivni elementi valute sile. Ovi elementi stvaraju vrednost kroz njihovu veličinu i gustinu veza. Glavna posledica ovakvog shvatanja je da umetnost sada postoji kao prevoj ili događaj mnoštva sile – formata,⁸⁷ odnosno da umetnost postaje umetnički sklop. Umetnički sklop povezuje društvene elite, filozofiju i teoriju umetnosti, niz praktičnih veština u predstavljanju, javnost, tržište i iskaze o nacionalnom i etničkom identitetu.⁸⁸

Delez i Gatarri razlučuju dve ose sklopova uopšte, a samim tim i umetničkih sklopova – horizontalnu i vertikalnu. Na horizontalnoj osi, sklop se sastoji od sadržaja i izraza. Sadržaj čine mašinski sklop tela, njihovo delanje i trpljenje, mešanje tela koja utiču jedna na drugo. Izraz čine kolektivni sklopovi iskazivanja, činova i stavova, netelesne transformacije koje se pripisuju telima. Na vertikalnoj osi, sklop poseduje teritorijalne strane koje ga stabilizuju i reteritorijalizuju, i granice deteritorijalizacije koje ga raspršuju.⁸⁹ S obzirom na istovremenost (re)teritorijalizujuće i deteritorijalizujuće strane na vertikalnoj osi i s obzirom na uzajamnu određenost sadržaja i izraza potrebno je redefinisati postavljenost kulturalno-umetničkog sklopa u odnosima sa društveno-ekonomsko-političkim. Tu postavljenost bih odredio kao *postajanje* i *saučestvovanje*. Postajanje određuje aspekt deteritorijalizacije, stvaranje linija bega usred susreta sklopa i tela u čulnom utisku koji raskida senzomotorna kola uspostavljena u navici i pamćenju. Saučestvovanje, pak, određuje aspekt (re)teritorijalizacije, činjenicu da je proces deteritorijalizacije uvek privremen, da su linije bega kratkotrajne, da izraz i sadržaj korespondiraju i da su uzajamno određeni. Drugim rečima, nema apsolutnog prekida ili raskida sa imanencijom u kome se kulturalno-umetnički sklop (trans)individualizuje i postaje. Zadatak narednih poglavlja biće prikaz raznih načina na koje mnoštveni umetničko-kulturalni

⁸⁵ Cf. *ibid.*, 55.

⁸⁶ Cf. *ibid.*

⁸⁷ Cf. *ibid.*, 88.

⁸⁸ Cf. *ibid.*, 91.

⁸⁹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 97–98.

sklopovi saučestvuju u kapitalističkoj aksiomatici i natkodiranju države, ali i pokušaj pronalaženja načina na koje neki umetnički sklopovi pružaju otpor kako aksiomatici tako i natkodiranju.

DEO II: SAUČESTVOVANJE I POSTAJANJE U UMETNOSTI I KULTURI

1. O rizomu

U ovom poglavlju ću se baviti pojmom rizoma zato što je rizom jedan od temeljnih pojmova Delezove i Gatarijeve ontologije. Naime, pojam rizoma je osnova nesupstancijalističke ontologije, ali i osnova drugih pojmova kao što je, na primer, mnoštvo. Pojmom rizoma omogućava se promišljanje što „prirodnih“ što „umetničkih“ fenomena na takav način da ti fenomeni postaju mnoštvene otvorene celine previjenih sila, drugim rečima, transindividualizovani umetničko-kulturalni ili prirodni sklopovi. Pored toga ovo poglavlje ima još dva dodatna cilja. Sa jedne strane, želim da pokažem kako internet *nije* rizom, a sa druge, da Stelark *jeste*. Skoro od samog početka značajnijeg zanimanja šire akademske javnosti za filozofsko-teorijski rad Deleza i Gatarija, mnogi teoretičari novih medija i novomedijske umetnosti povezivali su pojam rizoma sa internetom. Štaviše, mnogi od njih su ih u celosti izjednačavali. Pokazaću kako je rizom ontološki pojam koji je nastao na određenoj filozofskoj zaleđini i to sa vrlo specifičnim interesima i ulozima. Naime, glavni cilj Deleza i Gatarija u stvaranju pojma rizoma bio je da ponude filozofsku alternativu Hegelovoj ontologiji, što znači da je rizom vrlo jasan i strogo određen pojam i da ga ne treba olako uzimati kao metaforu. Jednu od mogućnosti primene rizoma kao strogo ontološkog pojma vidim u Stelarkovim performansima – pre svega u performansima koji se tiču preispitivanja granica biološkog tela putem njegovog spajanja sa novim tehnologijama. Direktnim spajanjem Stelarkovog tela sa internetom brišu se granice ljudskog tela i nastaje novo telo koje je nemoguće konceptualizovati u okvirima dosadašnje ontologije. Ontologija kojom se može konceptualizovati takav nov sklop jeste ontologija razlike i događaja.

U prvom delu ću izložiti Delezovo i Gatarijevo shvatanje rizoma, kao i shvatanje tog pojma u radovima novomedijskih teoretičara. Pokazaću kako se internet ne može shvatiti kao rizom ni na nivou teorije novih medija, jer internet poseduje strukturu koja je hijerarhijski uređena, što se kosi sa osnovnim karakteristikama rizomatskih entiteta a to su principi veze, heterogenosti, mnoštva, aoznačiteljskog prekida, kartografije i dekalcomanije. U drugom delu ću dati prikaz Hegelove ontologije a posebno njegovog učenja o bivstvovanju, suštini i pojmu, kako bi filozofska pozadina, nasuprot koje pišu Delez i Gatari a na osnovu koje nastaje pojam rizoma, postala jasna. Tačnije, pokazaću kako je ontologija od Platona pa sve do Hegela, a i kasnije, zapravo samo podvodila mnoštvo i razliku pod kategorije Jednog i identiteta. U trećem delu ću pokazati kako tek događajem brisanja granica između ljudskog tela i interneta u Stelarkovim performansima nastaje rizom u strogom značenju tog pojma.

Takođe ću posebnu pažnju obratiti na skiciranje moguće ontologije novih životnih formi koje nastaju u novomedijskim umetničkim praksama.

U toku druge polovine devedesetih godina 20. veka, studije filozofije Žila Deleza i Feliksa Gatarija doživljavaju pravi procvat na univerzitetima u Sjedinjenim Američkim Državama. U to vreme internet takođe prolazi kroz nezapamćen razvoj i sve više dobija na popularnosti i masovnosti upotrebe. U nekom trenutku, teorijsko interesovanje za izučavanje interneta i raznolika tumačenja Delezeve i Gatarijeve filozofije spojila su se u radovima nekih teoretičara. Danas, brzo pretraživanje na internetu ukucavanjem „Gilles Deleuze, rhizome“ u pretraživač Google daje 46,900 rezultata. Naravno, ne bave se baš sve stranice dobijene pretraživanjem odnosom delezovsko-gatarijevskog pojma rizoma i interneta, ali jedan značajan deo postulira takvu vezu ako ne i potpunu jednakost između rizoma i interneta. Dalje u tekstu ću se pozabaviti odnosom rizoma i interneta u radovima nekih teoretičara i kritički preispitati tu vezu.

Usredsrediću se na par radova koji su dostupni preko interneta i koji postavljaju jednakost između pojma rizoma i interneta. Ti radovi su „Deleuze and the Internet“ Ijana Bjukenana (Ian Buchanan), „Rhizome@Internet: Using the Internet as an example of Deleuze and Guattari's 'Rhizome'“ Robina Hamana (Robin Haman), i prvo poglavlje *on-line* disertacije *Internet: Towards a Holistic Ontology* Čuen-Ferng Koha (Chuen-Ferng Coh). Može se naći još puno radova na ovu temu, ali ću se ja ograničiti na ove zbog što bolje preglednosti i preciznije argumentacije.

U uvodnom poglavlju *Hiljadu platoa* Delez i Gatari koriste dva pojma – koren/drvo i rizom. Koren/drvo je tradicionalna „slika mišljenja“, ili, ako govorimo o knjizi kao što oni čine, koren/drvo predstavlja metaforu klasične knjige, one koja označava i poseduje organsko jedinstvo. Takva knjiga imitira svet kao što umetnost imitira prirodu. Zakon knjige je zakon refleksije, Jednog. Iz tog Jednog sledi logika binarnosti i time Deleze i Gatari uspostavljaju vezu između tradicionalne ontologije Jednog i klasične odredbe umetnosti kao organskog jedinstva forme. Pored toga, oni implicitno kritikuju i (post)strukturalističke konceptualizacije osnovnih binarnosti.¹ Najopštije posmatrano, rizom je subtrakcija, to jest, oduzimanje jedinstva mnoštvu.² Glavni principi kojima rizom to postiže su, kao što sam već

¹ „Ovo je slučaj sa jedinstvom koje formira osnovu za skup biunivoknih odnosa između objektivnih elemenata ili tačaka, ili sa Jednim koje deli prateći zakon binarne logike diferencijacije u subjektu.“ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 9.

² Cf. *ibid.*, 7.

poмену: veza, heterogenost, mnoštvenost, aoznačavajući prekid, kartografija i dekalcomanija.

Principi veze i heterogenosti menuju mogućnost povezivanja semiotičkih lanaca bilo koje prirode sa raznim modalitetima kodiranja (biološkim, političkim, ekonomskim, i tako dalje), koji povezuju ne samo različite režime znakova, već i stanja stvari različitog reda. Rizom neprestano uspostavlja veze između semiotičkih lanaca, režima moći i stanja stvari u umetnosti, nauci, društvu... Jezik, ili bilo koje drugo telo rizomatski shvaćeno, nikada nije zatvorena celina (Jedno), već se uvek mora analizirati decentriranjem ka drugim dimenzijama, prevashodno ka režimima moći:

„Ne postoji maternji jezik, već samo preuzimanje moći koju preuzima dominantni jezik unutar političkog mnoštva. Jezik se stabilizuje oko eparhije, biskupije, kapitala. Formira izraslinu. On evoluirao putem podzemnih izdanaka i tokova, duž rečnih korita ili šina; širi se kao naftna mrlja. Uvek je moguće razložiti jezik na unutrašnje strukturalne elemente, poduhvat koji fundamentalno nije ništa drugačiji od potrage za korenjem. Uvek postoji nešto genealoško u vezi sa drvetom. To nije metod za ljude. Metod rizomatskog tipa, suprotno tome, može analizirati jezik samo putem decentriranja ka drugim dimenzijama i drugim registrima. Jezik nikada nije zatvoren u sebe, osim kao funkcija nemoći.“³

Princip mnoštva kaže da mnoštvo nema ni subjekt ni objekt, već samo određenja, veličine i dimenzije koje se ne mogu uvećati a da se mnoštvo ne promeni. Nema (fiksiranih) tačaka ili pozicija u rizomu, kao što se takve tačke mogu naći u strukturi, korenu ili drvetu. Postoje samo linije. Jedinstva (ili Jednog) nema u mnoštvu:

„Jedinstvo uvek operiše unutar prazne dimenzije koja je dodatak sistemu koji se razmatra (natkodiranje). Poenta je da rizom ili mnoštvo nikad ne dozvoljava da bude nadkodiran, nikada nema dostupnu dodatnu dimenziju preko i iznad sopstvenog broja linija, to jest, preko i iznad mnoštva brojeva koji su pripisani tim linijama.“⁴

³ Ibid., 8.

⁴ Ibid., 9.

Jedno se javlja samo kada dođe do uspostavljanja moći označitelja i subjektivacije. Mnoštva, s druge strane, jesu ravna, u smislu da ispunjavaju ili zauzimaju sve svoje dimenzije. Stoga Delez i Gatari govore o ravni konzistencije mnoštva. Mnoštva su određena onim spolja – apstraktnom linijom, linijom bega ili deteritorijalizacijom kojom se menjaju u prirodi i povezuju sa drugim mnoštvima. Ravan konzistencije je *spolja* svih mnoštava, a linija bega obeležava nemogućnost suplementarne dimenzije, mogućnost i nužnost poravnavanja svih mnoštava na jednoj ravni konzistencije ili spoljašnjosti bez obzira na broj dimenzija.

Nasuprot nadoznačavajućim prelomima koji izdvajaju strukture iz mnoštva, *princip aoznačiteljskog prekida* kaže da rizom može biti uništen na nekoj tački, ali će nastaviti da postaje na drugim tačkama i linijama. Svaki rizom sadrži linije segmentarnosti po kojima je stratifikovan, teritorijalizovan, organizovan, označen, ali sadrži i linije deteritorijalizacije:

„Ove linije su uvek povezane. Zbog toga se nikada ne može postaviti dualizam ili dihotomija, čak ni u rudimentarnoj formi dobrog i lošeg. Možeš napraviti prekid, iscrtati liniju bega, ali ipak postoji opasnost da ćeš susresti organizacije koje sve restratifikuju, formacije koje vraćaju moć označitelju, attribute koji rekonstituišu subjekt – šta god voliš, od edipalnih erupcija do fašističkih otvrdnjavanja.“⁵

Zapravo, reč je o procesima deteritorijalizacije i reteritorijalizacije, formiranja struktura i njihovog decentriranja, izgrađivanja rizoma i otvaranju prostora za deteritorijalizaciju i linije bega.

Principi kartografije i dekalcomanije tvrde da rizom ne podleže nikakvom strukturalnom i generativnom modelu. Njemu je strana svaka ideja genetičke ose ili duboke strukture. Genetička osa je ključno, objektivno jedinstvo na osnovu kojeg su sukcesivna stanja organizovana, dok je duboka struktura nešto nalik osnovnom nizu koji se može razložiti u neposredne konstituente dok jedinstvo proizvoda prelazi u drugu dimenziju koja je transformativna i subjektivna. Sve ovo, pak, ne konstituiše prekid sa predstavljачkim modelom drveta ili korena, koji je najstarija forma mišljenja. Po Delezu i Gatariju, genetička osa i duboka struktura jesu beskrajno reproduktibilni principi nacрта, a celokupna drvolika logika je logika nacрта i reprodukcije:

⁵ Ibid., 10.

„U lingvistici kao i psihoanalizi, objekt je ono nesvesno koje je, kao takvo, predstavljivo, kristalizovano u kodifikovane komplekse, izloženo putem genetičke ose i distribuirano unutar sintagmatičke strukture. Cilj je opisivanje datog stanja, održavanje ravnoteže u intersubjektivnim odnosima, ili istraživanje nesvesnog koje je tu od samog početka, koje viri iza tamnih ostataka pamćenja i jezika. Ona se sastoji od nacрта, na osnovu nadkodirajuće strukture ili ose, nečega što dolazi već gotovo. Drvo artikuliše i hijerarhizuje nacрте; nacrti su nalik lišću drveta.“⁶

Međutim, rizom nije nacrt već mapa. Ono što razlikuje mapu od nacрта jeste to što je mapa u celosti orijentisana ka eksperimentisanju u kontaktu sa stvarnim. Mapa ne reprodukuje nesvesno koje je zatvoreno, već konstruiše nesvesno. Ona stvara veze između polja i uklanja blokade sa tela bez organa. Mapa je otvorena i konektibilna u svim svojim dimenzijama. Ona je odvojiva, reverzibilna, podložna neprestanoj modifikaciji. Ona se može pocepati, okrenuti naglavačke, mogu je preraditi individue, grupe ili društvene formacije. Može biti nacrtana na zidu, zamišljena kao umetničko delo, konstruisana kao politička akcija ili meditacija.⁷

Delez i Gatarri su uveli pojam rizoma kao, između ostalog, kritiku binarnosti koja leži u osnovi mnogih disciplina uključujući psihoanalizu, lingvistiku, strukturalizam pa čak i informatičke nauke.⁸ S obzirom na karakteristike rizoma koje sam naveo iznad, ovaj pojam dozvoljava otvorenost ka svim ontološkim nivoima bez posezanja za „dubokom strukturom“ (kao kod Čomskog) ili „genetičkom osom“ (u lingvistici) ili „binarnim parovima“ (u strukturalizmu), koji organizuju, stabilizuju i neutralizuju mnoštvo tako što ga vezuju za označitelje i subjektivizaciju. Rizom kao princip kartografije i mapiranja ne poseže samo za jednom oblašću kao što to, recimo, čine lingvistika i (post)strukturalizam sa jezikom i od njega stvaraju model u skladu sa kojim tumače sve ostale ontološke nivoe, već spaja i otvara sve ontološke nivoe jedne prema drugima. U tom smislu i treba razumeti ideju pragmatike po kojoj se jezik jedino može analizirati u odnosu prema mikropolitici i makropolitici, odnosno prema društvenom i raznim društvenim grupama i pojedincima koji su u neprestanom kretanju i saodnošavanju. Otuda i formula rizomatika = shizoanaliza = stratoanaliza = pragmatika = mikropolitika.⁹

⁶ Ibid., 11.

⁷ Cf., ibid.

⁸ Cf. ibid., 6.

⁹ Ibid., 24.

Rizomatsku prirodu interneta Koh vidi u sledećem – u istorijskom pogledu, principi veze i heterogenosti bili su ostvareni razvojem Mreže, to jest, razvojem od relativno zatvorene mreže kompjutera do ARPAnet-a¹⁰ i interneta kakvog poznajemo danas. Po Kohu, autori ARPAnet projekta nisu hteli da povežu disparatne tehnologije u nešto nalik drvolikom sistemu, već da ih povežu na takav način da spoje heterogene elemente. Mnoštvenost se ogleda u tome što je, prvo, internet nemerljiv (ne zna se broj ljudi koji ga korsiti), drugo, on je *jedno* sastavljeno iz mnogih elemenata kao što su softver, hardver, ljudi, kompjuteri, ruteri, kablovi, modemi, itd. Čak iako se svi ovi elementi izostave, ostaje mreža povezujuće opreme koja formira ravan konzistencije. Ona nije statična već se menja u obimu i prirodi sa svakom novom konekcijom. Što se tiče principa aoznačiteljskog prekida, Koh otelovljenje tog principa vidi u informatičkoj tehnologiji. Pre svega, regionalne ekonomije vođene informatičkom tehnologijom brišu granice između nacionalnih država. Takođe, razlika između privatnog i javnog postaje krajnje zamagljena. Ali najbitnije od svega, internet je hibrid više ranijih i različitih tehnologija, uključujući pisaću mašinu, telegraf, telefon, transkontinentalne kablovske linije, kompjuter, i tako dalje. Sve ove tehnologije su izgubile stepen proizvodnje značenja koje su posedovale ranije, ali kroz deteritorijalizaciju i reteritorijalizaciju formirale su linije bega među sobom. Istovremeno, Mreža ne bi mogla da nastane da nije bilo aoznačiteljskog prekida u različitim oblastima društvene proizvodnje – telekomunikacijama, informatici, psihologiji, vojnoj odbrani, i drugim. Istorija razvoja Mreže reflektuje princip mapiranja. Naime, ona se postepeno razvijala tokom decenija kao niz aktivnih pregovora i improvizacija koje su uključivale različite interese. Ta stalna promena u obimu i prirodi jeste upravo rizomatska karakteristika mapiranja, nasuprot nacrtu.¹¹

Robin Haman koristi internet kao primer Delezovog i Gatarijevog rizoma u „stvarnom svetu“, odnosno razmatra internet kao rizom na nivou društvene upotrebe.¹² Autor vidi prva dva principa u ahijerarhičnosti interneta. Svako može pristupiti željenoj adresi jednom kada se nađe na internetu jer se ne prati nikakav hijerarhijski put. Princip mnoštva, pak, vidi u mnoštvu piksela na kompjuterskom ekranu, kao i u mnoštvu „nervnih vlakana“

¹⁰ ARPAnet (*Advanced Research Projects Agency*) stvoren je u Sjedinjenim Američkim Državama tokom 1960-ih kao deo Ministarstva odbrane u cilju obezbeđivanja prenosa podataka putem međusobno povezanih kompjutera u slučaju da dođe do nuklearnog rata. Cilj je bio da se stvori decentralizovana mreža kompjutera koji bi sačuvali neophodne podatke radi odmazde – ukoliko neki kompjuteri iz mreže budu uništeni u toku nuklearnog napada, preostaje bar jedan sa bitnim informacijama.

¹¹ Cf. Chuen-Ferng Koh, *Internet: Towards a Holistic Ontology*, www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/VID/jfk/thesis/ch1.htm

¹² Robin B. Hamman, „Rhizome@Internet: Using the Internet as an example of Deleuze and Guattari's 'Rhizome'“, <http://www.swinburne.infoxchange.net.au/media/halm316/gallery/david/pg11b.htm>

korisnika interneta. Četvrti princip se ogleda u nemogućnosti blokiranja pristupa određenim informacijama, zašta navodi primer korisnika *Usenet* grupa kojima je bio zabranjen pristup seksualno eksplicitnim materijalima, ali koji su se nekako snašli da do njih ipak dođu. Upravo na ovom primeru može se uočiti i sledeći princip – odsustvo strukturalnog ili generativnog modela. Po Hamanu, struktura interneta stalno se menja i zbog toga je zabrana pristupa određenim informacijama neuspešna: „Upravo nehijerarhijska struktura i raspršena priroda interneta, kao i duh korisnika interneta koji se očito ne može kontrolisati, pomaže internetu da dostigne ovaj princip rizoma“.¹³ Poslednji princip autor pronalazi u beskrajnom broju stranica kojima korisnici mogu pristupiti, u čemu vidi mogućnost korisnika da na internetu stvara mape linkovanjem stranica, da se kreće kao nomad, tačnije, da surfuje sa namerom umesto da prati stare linije.

Ijan Bjukenan smatra da se princip veze, bar na „golom mašinskom“ nivou, u celosti očituje u internetu. Svaki kompjuter može se povezati sa bilo kojim drugim, odnosno svaki korisnik može surfovati internetom povezujući se sa bilo kojom veb-stranicom. Princip mnoštva ne vidi u broju sajtova, čije prisustvo ili odsustvo u bilo kom broju ne bi uticalo na prirodu interneta, već ga povezuje sa trećim principom – funkcionisanjem rizoma putem varijacija, ekspanzije, što je pitanje populacije. Populacija je bitnija od određivanja genetičkih svojstava vrste jer se promena ne dešava kroz uvećanje složenosti, kao što je proliferacija individualnih veb-sajtova ili multiplikacija linkova, već suprotno tome, kroz pojednostavlјivanje. U tom smislu, internet je jedna od najmoćnijih mašina za homogenizaciju i standardizaciju još od izuma novca.¹⁴ Posmatrano iz ugla medija uopšte (perspektive populacije), internet je pojednostavio značenje medija i u tom procesu pokrenuo ekspanziju funkcija medija u svim aspektima svakodnevnog života. Po Bjukenanu, četvrti princip je najbitniji. Rizom kao internet ne može biti puka mreža povezanih kompjutera koja već postoji, već se mora određivati u okviru skupa izbora koji su načinjeni u pogledu njegove upotrebe i određivanja stepena do koga je rezultujuća mreža otvorena ili zatvorena. Što se tiče poslednjeg principa, autor tvrdi da iako internet u svakodnevnoj upotrebi nije acentriran i neoznačavajući, to ipak u samoj svojoj konstrukciji jeste.¹⁵

¹³ Ibid.

¹⁴ Kao primer za pojednostavlјivanje Bjukenan navodi činjenicu da internet sve više postaje izvor informacija o proizvodima. Sa jedne strane, zamenjuje različite medije (novine, časopise, televiziju, radio), dok sa druge, upija nove interaktivne funkcije, kao što su pretraživanje podataka i direktne *on-line* prodaje.

¹⁵ Cf. Ian Buchanan, „Deleuze and the Internet“, *Australian Humanities Review*, Issue 43, 2007, <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-2007/Buchanan.html>

Zajedničko za sva tri autora čija sam mišljenja razmatrao jeste da rizomatsku prirodu interneta vide u njegovoj, većoj ili manjoj strukturalnoj ili upotrebnoj decentralizovanosti. No, čak se ni u tom smislu ne može govoriti o rizomu i to ponajviše zbog protokola. Kao što Aleksandar R. Galovej (Alexander R. Galloway) primećuje:

„Zajedničko je savremenim kritičarima da opisuju internet kao nepredvidljivu masu podataka – rizomatsku i kojoj nedostaje centralna organizacija. Ova pozicija tvrdi da kako su nove komunikacione tehnologije zasnovane na eliminaciji centralizovane komande i hijerarhijske kontrole, sledi da svet prisustvuje opštem nestanku kontrole kao takve. To ne može biti dalje od istine.“¹⁶

U tekstu „Postskriptum o društvima kontrole“, Delez piše o pojavi nove vrste moći – kontroli, koja je drugačija po prirodi od discipline karakteristične za ranija evropska društva, a o kojima je Fuko dosta pisao:

„Stara suverena društva su radila sa jednostavnim mašinama, polugama, koturima, satovima; ali skorašnja disciplinarna društva bila su opremljena termodinamičkim mašinama koje su predstavljale pasivnu opasnost entropije i aktivnu opasnost sabotaze; društva kontrole funkcionišu sa trećom generacijom mašina, sa informacionom tehnologijom i kompjuterima, gde je pasivna opasnost buka, a aktivna piraterija i kontaminacija virusima.“¹⁷

U srži umreženih kompjutera nalazi se pojam protokola. Kompjuterski protokol je skup preporuka i pravila koji daju nacrt za specifične tehničke standarde.¹⁸ Protokoli koji upravljaju najvećim delom interneta nalaze se u RFC (*Request For Comments*) dokumentima. Nazvani „primarnom dokumentacijom interneta“, ovi tehnički zapisi daju pregled standarda i protokola koji se koriste na internetu danas. Oni su svima dostupni ali ih uglavnom koriste inženjeri koji grade hardver ili softver a u cilju ostvarivanja zajedničkih specifikacija. Neke druge protokole razvijaju i održavaju pojedine organizacije. Na primer, mnogim protokolima upravlja *World Wide Web Consortium* (W3C). Ovaj konzorcijum,

¹⁶ Alexander R. Galloway, *Protocol: How Control Exists after Decentralization*, The MIT Press, Cambridge/London, 2004, 8.

¹⁷ Žil Delez, „Postskriptum o društvima kontrole“, op. cit., 256–257.

¹⁸ Cf. Alexander R. Galloway, *Protocol: How Control Exists after Decentralization*, op. cit., 6.

osnovan oktobra 1994, razvio je opštepoznati protokol kao što je *Hypertext Markup Language* (HTML).

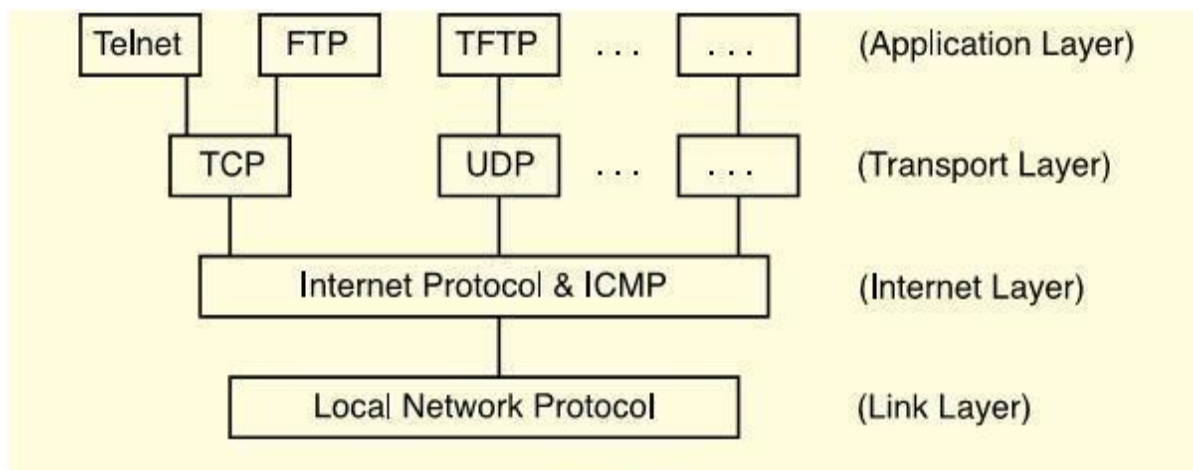
Pre upotrebe u informatičkim naukama, termin protokol odnosio se na bilo koji tip ispravnog ili odgovarajućeg ponašanja unutar određenog sistema konvencija, pre svega u diplomatiji i međunarodnim odnosima. Sa pojavom informatike, značenje se ponešto menja. Protokoli se odnose na standarde koji upravljaju primenom određenih tehnologija. Ti standardi uvek funkcionišu na nivou kodiranja. Protokoli u tom smislu kodiraju pakete informacija kako bi oni bili preneti, kodiraju dokumente kako bi bilo efikasno izdijeljeni, kodiraju komunikaciju kako bi lokalni uređaji efikasno komunicirali sa drugim uređajima. Protokoli su visoko formalni, to jest, sadrže informacije u tehnički definisanom okviru, dok ostaju relativno indiferentni prema sadržaju tih informacija. Posmatrano u celini, protokol je distribuirani sistem za menadžment koji dozvoljava kontroli da postoji unutar heterogenog materijalnog okruženja.¹⁹ Svaki umreženi odnos ima višestruke protokole. Sadržaj svakog novog protokola je uvek neki drugi protokol. Galovej daje primer najobičnijeg surfovanja na Mreži. Svaka vebstranica koja sadrži tekst i grafiku (koji su i sami protološki artefakti) jeste unutar HTML protokola. Protokol poznat kao *Hypertext Transfer Protocol* (HTTP) obuhvata ovaj HTML predmet i omogućava mu da bude postavljen na nekom serveru. Ali i klijent i server moraju da slede TCP protokol kako bi osigurali da HTTP predmet stigne u jednom komadu. Sam TCP je unutar *Internet Protocol*-a, protokola koji je glavni u prenosu paketa podataka od jedne mašine do druge. Na kraju, čitav skup (primarni predmet unutar svakog sukcesivnog protokola) prenosi se po pravilima fizičkog medija (fiberoptički kablovi, telefonske linije, itd).²⁰

RFC definiše četiri osnovna slojeva (*layer*) za protokole za internet: sloj aplikacije, sloj transporta, sloj interneta i sloj linka ili pristupa mediju. Svaki od slojeva ima drugačiju funkciju. To izgleda ovako:²¹

¹⁹ Cf. Ibid., 8

²⁰ Cf. Ibid., 10–11.

²¹ Slika preuzeta iz ibid., 39.



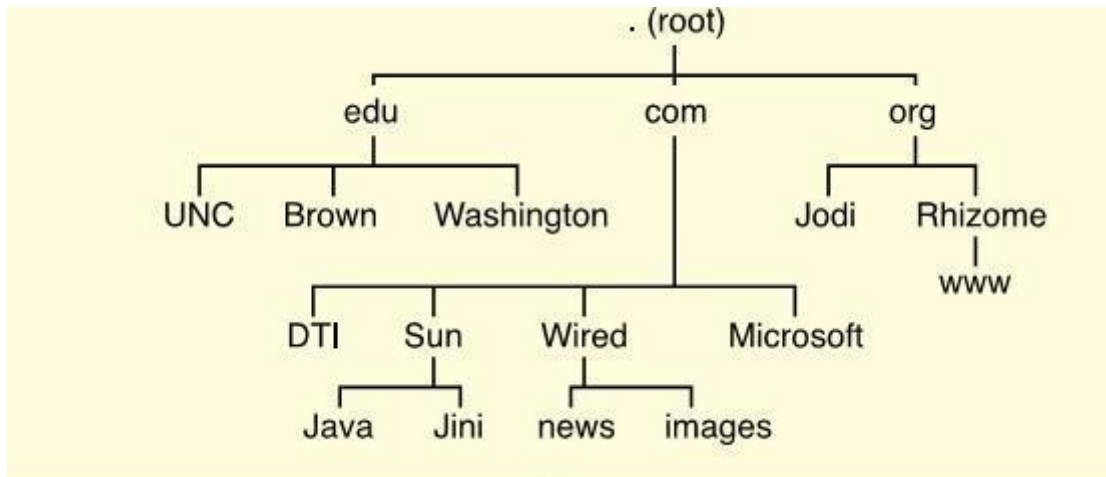
TCP protokol koji sam već pomenuo je standardni protokol u sloju za transport. On funkcionira zajedno sa IP protokolom (nadalje TCP/IP protokol), kako bi informacija poslata preko IP-a pristigla kako treba. TCP stvara „virtuelno kolo“ između pošiljaoca i primaoca i koristi taj kružni tok radi regulisanja toka informacija. Dakle, TCP je odgovoran za prepoznavanje dva različita kompjutera u trenutku uspostavljanja veze, takozvani *handshake*. Primarna vrednost TCP protokola je njegov robustni kvalitet. On omogućava pouzdanu komunikaciju na mreži jer nadgleda razmenu informacija u toku transporta i ponovo je šalje ukoliko dođe do njenog gubitka. IP protokol, sa svoje strane, premešta mala pakovanja podataka. Tačnije, odgovoran je za sve stvari – *routing* i fragmentaciju. *Routing* je proces kojim se biraju putevi za premeštanje podataka preko mreže. Kako se mreže stalno menjaju, put između dve tačke nikada nije isti i svaki put se mora iznova proračunati i izabrati. Fragmentacija se odnosi na rastavljanje pakovanja informacija na manje delove. Glavne osobine TCP/IP protokola su:

- 1) omogućavanje *peer-to-peer* komunikacije, što znači da internet hostovi mogu da komuniciraju direktno jedni sa drugima bez posredovanja *huba*,
- 2) univerzalni je jezik, što znači da ukoliko ga dva kompjutera govore omogućava njihovo povezivanje,
- 3) robustan je i fleksibilan,
- 4) otvoren je za teorijski neograničen broj kompjutera na različitim lokacijama,
- 5) rezultat je delovanja autonomnih agenasa (kompjutera).²²

Međutim, ne tiču se svi protokoli *peer-to-peer* komunikacije, kao što je to slučaj sa TCP/IP protokolom. Protokol pod nazivom *Domain Name System* (DNS) bavi se prevođenjem imena

²² Cf. *ibid.*, 45–46.

internet adresa u brojeve. Dok su korisnici upoznati sa *dot.com* stilom pisanja internet adresa, kompjuteri to čitaju na drugačiji način, to jest, putem IP adresa. IP adrese su grupe od četiri broja odvojene tačkama (na primer, 209.546.353.295). Ovo prevođenje je razlog za postojanje DNS protokola. DNS protokol izgleda kao obrnuto drvo:²³



Na vrhu je takozvani *root* server koji poseduje „autoritet“ nad svim ostalim domenima ispod njega kao što su .edu, .com ili .org. Svakoj grani se dodeljuje autoritet nad onim granama dalje u drvetu. U DNS protokolu, svaki server šalje odgovarajući informaciju samo o onim zonama koje su direktno ispod njega i zato je ovaj sistem hijerarhijski. Ključna razlika između TCP/IP protokola i DNS protokola je u tome što prvi distribuira kontrolu autonomnim agentima, dok drugi rigidno organizuje kontrolu u drvoliku centralizovanu bazu podataka. Putem DNS protokola je čak moguće onesposobiti pristup internetu čitavim zemljama.

Posle upoređivanja različitih protokola putem kojih internet funkcioniše i, zapravo, putem kojih mu je obezbeđeno samo postojanje, jasno je da se internet kao takav ne može izjednačiti sa rizomom. Pre svega zbog toga što je veoma jasno strukturiran. Iako internet barem putem TCP/IP protokola poseduje potencijalnost za rizomatsku upotrebu na nivou korisnika, javlja se problem uhvaćenosti tih korisnika u procese stratifikacije i subjektivacije, te nemogućnosti da se bude izvan aksiomatike kapitalizma. Društveno-ekonomski položaj korisnika je uvek već kodiran (klasno-rasno-rodno), i vrlo je upitno da li je moguće ostvariti bilo kakvo ponavljanje sa razlikom umesto golog ponavljanja, odnosno pitanje je da li je moguće stvoriti linije bega koje bi bile učinkovite. Značajnu ulogu u procesu re/deteritorijalizacije ima i klasni položaj korisnika interneta. Na kraju, ipak samo neki imaju

²³ Slika preuzeta iz: *ibid.*, 49.

pristup internetu, ne svi, a i kod onih koji imaju pristup internetu kvalitet tog pristupa značajno varira. Ovde pre svega mislim na brzinu protoka informacija a za to je u većem delu sveta potrebno izdvojiti značajnije sume novca, kao i to da se ekonomske politike raznih kompanija koje omogućavaju pristup internetu stalno menjaju, mada je i sama činjenica da se za internet plaća sasvim dovoljna. Dakle, o internetu kao rizomu se jedino može govoriti u okviru metafore i to slabe, ali u jakom ontološkom značenju nikako.

Hegelova *Nauka logike* deli se na tri dela – nauku o bivstvovanju, nauku o suštini i nauku o pojmu – čime daje potpuno saznanje jedne stvari odgovarajući na pitanje šta je stvar (najopštije kategorije kojima se neka stvar opisuje), kako je stvar sačinjena (ono od čega se stvar sastoji i šta je njen temelj), i zašto je ta stvar sačinjena (razlog ili svrha bivstvovanja jedne stvari). Prvi deo Hegel dalje deli na kvalitet, kvantitet i meru:

„Kvalitet je pre svega određenost koja je identična sa bićem, pošto nešto prestaje da bude ono što je kad svoj kvalitet izgubi. Kvantitet je, naprotiv, takva određenost koja je spoljašnja biću i za nj nešto indiferentno. [...] Treći stupanj bića, mera, jedinstvo je oba prva stupnja, kvalitativni je kvantitet.“²⁴

Kvalitet se, pak, dalje deli na kategorije bivstvovanja (*Sein*), tubivstvovanja (*Dasein*) i bivstvovanja za sebe (*Fürsichsein*). Bivstvovanje kao prva kategorija kategorije kvaliteta jeste čisto bivstvovanje, neodređena prosta neposrednost. Kao takvo, ono je ujedno i ništa (*Nichts*), jer je najapstraktnija i najpraznija odredba:

„Bivstvovanje i ništa tek treba razlikovati, tj. njihova razlika je na početku samo po sebi ali ona još nije postavljena. [...] Ali ovde imamo bivstvovanje koje je upravo samo nešto neodređeno, i ista ova neodređenost je takođe ništa. Njihova razlika je, dakle, nešto samo mišljeno, potpuno apstraktna različitost, koja uopšte nije nikakava razlika.“²⁵

Postavlja se sasvim legitimno pitanje otkud ništa? I šta je to ništa, iako zvuči paradoksalno. Kako je Hegel apsolutni monista postoji samo Jedno, svejedno je kako ćemo ga nazvati, a i sam Hegel ima više naziva – Bog, Apsolut, Ideja, i tako dalje. Ako postoji samo Jedno kako

²⁴ G.V.F. Hegel, *Nauka logike*, Prosveta, Beograd, 1973, 172.

²⁵ Ibid., 176–177, prevod izmenio i prilagodio prof. Goran Jakovljević.

može postojati ništa? A ništa mora postojati kako bi Jedno postalo pokretljivo, kako bi se započeo kategorijalni razvoj, kao što se i vidi da tek usled prisustva *ništa* može nastati postajanje a zatim i sve ostale kategorije. No, ako to *ništa* ne bi bilo kategorijalni okidač, odnosno, ukoliko se to ništa shvati samo kao da Jedno nije ništa od bivstvujućih (*Seiendes*), kako Jedno proizvodi tolike kategorije? Na ova pitanja Hegel nije dao odgovor, a ja ću podrazumevati da *ništa* stoji naporedo sa bivstvovanjem.²⁶

Prelaženjem²⁷ bivstvovanja u ništa i obrnuto, dobija se kategorija postajanja (*Werden, devenir*). Postajanje je prva konkretna misao, dok su bivstvovanje i ništa samo prazne apstrakcije. Ukidanje (i očuvanje) bivstvovanja i ništa u postajanju rezultuje tubivstvovanjem:

„*Tubivstvovanje* je bivstvovanje sa *određenošću*, koja je, kao neposredna ili bivstvujuća određenost, *kvalitet*. Tubivstvovanje kao po sebi reflektovano u ovoj svojoj određenosti jeste *bivstvovanje koje postoji, jeste nešto*.“²⁸

Kvalitet kao određenost poseduje pozitivan i negativan aspekt. U pozitivnom aspektu, kvalitet konačnog određenog tubivstvovanja čini njegovu stvarnost, dok u negativnom, kvalitet tubivstvovanja jeste određen granicom preko koje se menja kvalitet a i samo tubivstvovanje. Negativni aspekt kvaliteta takođe se ogleda i u ograničavanju tog nečeg, odnosno u njegovom definisanju i razlikovanju od nečeg drugog. U tom odnosu nečeg i nečeg drugog ogledaju se i kategorije bivstvovanja za drugo (*Sein-für-anderes*), ali i odnos nečeg prema samome sebi bez drugog, bivstvovanja po sebi (*Ansichsein*). Negacija se javlja kao ono što je suštinsko za tubivstvovanje jer je kvalitet kategorija bivstvovanja koja se od njega ne može razlikovati. Ovaj kvalitet kad se uzme pozitivno jeste po sebi, dok u svom negativnom aspektu, jer negira „drugog“, u odnosu je sa drugim kvalitetima i zbog toga je za drugo. Bivstvovanje po sebi i za drugo su dva neodvojiva aspekta tubivstvovanja.

²⁶ Odnosno da je razlika podjednako primordijalna kao identitet, kao što to shvata Vilijam Mejker (William Maker) u eseju „Identity, Difference and the Logic of Otherness“, u: Philip T. Grier (prir.), *Identity and Difference: Studies in Hegel's Logic, Philosophy of Spirit, and Politics*, State University of New York Press, New York, 2007, 21. No, iako su i identitet i razlika podjednako primordijalni, ja ću, za razliku od Mejkera, argumentovati da Hegel ipak jeste ključni filozof identiteta i Jednog, koliko god bitnu ulogu razlika i mnoštvo igrali.

²⁷ Prelaženje je naziv za odnos između kategorija u sferi bivstvovanja. U sferi suštine takav odnos se naziva refleksija ili sijanje, dok u sferi pojma taj odnos jeste zbiranje.

²⁸ G.V.F. Hegel, *Nauka logike*, op. cit., 182, kurziv u originalu.

Drugo koje određuje *nešto* jeste nešto drugo i to nešto je određeno nekim drugim, i tako dalje u beskraj koji Hegel naziva lošom beskonačnošću. Loša beskonačnost ne ukida prelazak nečega u nešto drugo, nikada ne ukida postojeće kontradikcije među njima. Te kontradikcije se razrešavaju na drugom stupnju a to je kategorija bivstvovanja za sebe (*Fürsichsein*):

„Ono što je stvarno dato jeste da nešto postaje drugo i drugo postaje uopšte drugo. Nešto jedno je u odnosu prema nekom drugom samo već drugo prema njemu; kako je ono u što ovo prelazi, potpuno isto što i ovo što prelazi – oba imaju samo tu jednu i istu odredbu, što su drugo – to na taj način nešto u svom prelaženju u drugo ide jedino sa sobom samim; i ovo odnošenje prema sebi u takvom prelaženju i u drugom znači pravu beskrajnost. Ili negativno posmatrano: što se promenilo, drugo je, drugo je drugoga. Tako se bivstvovanje ali kao negacija negacije, ponovo uspostavlja i jeste bivstvovanje za sebe.“²⁹

Svako bivstvovanje u procesu razvoja ima određeni momenat po sebi, to jest, uvek se razmatra unutar sopstvene sfere, ali to po sebi uvek je ograničeno jer je nerazvijeno a dovršenje zahteva razmatranje njegove granice što se postiže prelaskom u sferu njegovog drugog. Punoća nekog određenog može se shvatiti ne samo kada ga razumemo po sebi, već i za drugo, tačnije u odnosu na njegovo odgovarajuće drugo. Bivstvovanje za sebe je apstraktna, nerazvijena beskonačnost, a njeno razviće odigrava se potpunim prelaženjem u jedno ili jedinicu (*Eins*) svih samoodređenja u drugom. Procesom koji Hegel naziva repulzija nastaje mnoštvo iz jednog, dok atrakcijom tih mnoštvenih konačnih jednih ili jedinica nastaje kontinuirani kvantitet, dok jedinstvo kontinuiranog i diskontinuiranog kvantiteta daje kategoriju kvantiteta.

O samoj kategoriji kvantiteta neću pisati, već ću ukazati na sledeće – ukoliko se zamisli prikaz prelaženja kategorija u sferi bivstvovanja, može se uočiti da postoji stroga odeljenost na levu, centralnu i desnu stranu. Leva strana sadrži kategorije bivstvovanja, nečeg, bivstvovanja po sebi, jednog i kontinuiranog kvantiteta. Na desnoj strani nalaze se kategorije ničeg, kvaliteta, drugog, bivstvovanja za drugo, mnoštva, diskretnog kvantiteta. Centralno mesto, pak, zauzimaju dijalektička jedinstva leve i desne strane – postajanje, bivstvovanje, bivstvovanje za sebe, kvantitet. Zapravo, reč je odnosu Jednog i mnoštva,

²⁹ Ibid., 187.

identiteta i razlike, gde leva strana i sve kategorije na njoj predstavljaju identitet i Jedno, a desna razliku i mnoštvo. Centralno mesto zauzima identitet identiteta i razlike, identitet Jednog i mnoštva. Ova struktura postaje još očitija kada se pređe na sferu suštine i refleksije.

U sferi bivstvovanja odnosnost je po sebi (nerazvijena, potencijalna), dok je u sferi suštine ona postavljena (razvijena). To je uopštena razlika između bivstvovanja i suštine. U bivstvovanju je sve neposredno, dok je u suštini sve relaciono, to jest, odnosno. Suština je bivstvovanje koje je sišlo dublje u sebe samo. U odnosu na suštinu, bivstvovanje se posmatra kao puki odsjaj. Neposredno i neposredovano bivstvovanje se u ovoj sferi predstavlja kao zavesa iza koje je sakrivena suština. Pošto jedan isti pojam sačinjava supstancijalni princip, u razvoju suštine se javljaju iste odredbe kao i u razvoju bivstvovanja, ali u reflektovanom obliku. Tako se, umesto bivstvovanja i ništa, ovde javljaju oblici jednakosti i nejednakosti, od kojih prvi oblik, kao identitet, odgovara bivstvovanju bez protivstava, a drugi je razvijen kao razlika. Međutim, to su samo apstraktni razumski identitet i apstraktna razumska razlika. Kao razvijene kategorije, one se javljaju kao umni identitet (pozitivno) i umna razlika (negativno) iz indiferentne razlike, različitosti, čineći neindiferentnu umnu razliku, identitet umnog identiteta i umne razlike, što se naziva razlog:

„Razlog jeste identitet identiteta i razlike; on je istina onoga što je sebi razliku i identitet postavilo – refleksija je u sebi koja je isto tako i refleksija u drugom, i obratno. On je suština postavljena kao celina.“³⁰

Kako je suština posredovanje u sebi, ukidanjem i prevazilaženjem posredovanja dolazi se do egzistencije ili ospoljenja, a ospoljenje je neposredno jedinstvo refleksije u sebi (identiteta) i refleksije u drugom (razlike). Ali refleksija u drugom nije razlučiva od refleksije u sebi a razlog tome je identitet ova dva u ospoljenju. Kako ospoljenje sadrži relativnost i sve veze sa drugim ospoljenim ono se u sebi reflektuje kao razlog, a ono ospoljeno jeste stvar (*Ding*). Momenti refleksije u sebi i refleksije u drugom, na nivou kategorije stvari, ogledaju se u materiji i formi, gde je forma refleksija u sebi, odnosno identitet, a materija refleksija u drugom, odnosno razlika. Sijanje ili refleksija (*scheinen*) suštine jeste njeno dalje postavljanje, tačnije, razvijanje, kojim se javlja fenomen, čime se i uspostavlja svet pojava i njihovih odnosa kao zbilja, stvarnost – supstanca/uzrok i akcidenca/posledica.

³⁰ Ibid., 227.

Napredovanje pojma nije više ni prelaženje ni refleksija (sijanje) već zbiranje. Nauka o pojmu se deli na nauku o subjektivnom pojmu, nauku o objektivnom pojmu i nauku o ideji (subjekt-objektu, jedinstvu pojma i objektivnosti, apsolutnoj istini). Pojam kao takav sadrži momente opštosti (kao slobodne jednakosti sa samim sobom u svojoj određenosti – identitet), posebnosti (u kojoj opštost samoj sebi ostaje jednaka – razlika) i pojedinačnosti (kao refleksije u sebi određenosti, opštosti i posebnosti – razlog). Sud je pojam u svojoj posebnosti, kao odnos koji diferencira momente koji se postavljaju kao bivstvujući za sebe i istovremeno kao identični ali ne i identični među sobom već identični sa sobom. Što se tiče ranijih sfera bivstvovanja i suštine, sudovi su reprodukcije ovih sfera, te se tako dele na kvalitativni sud (pojedinačnost subjektivnog pojma – kvalitativni zaključak), refleksivni sud (posebnost subjektivnog pojma – refleksivni zaključak) i sud nužnosti (opštost subjektivnog pojma – zaključak nužnosti).

Ideju ne treba uzimati kao ideju nečega. Ona je istinito po sebi i za sebe, apsolutno jedinstvo pojma i objektivnosti. Ideja je najpre samo jedna, opšta supstancija, ali njena razvijena istinska stvarnost jeste u tome što je ona subjekt i to subjekt kao duh. Ideja može biti shvaćena kao um, zatim kao subjekt-objekt, kao jedinstvo idealnog i realnog, konačnog i beskonačnog, kao ono čija se priroda može pojmiti samo kao egzistirajuća, jer ona sadrži u sebi sve razumske odnose ali u njihovom beskrajnom povratku u sebe. Ideja je proces jer je njen identitet samo utoliko apsolutni pojam ukoliko je apsolutna negativnost i, prema tome, ukoliko je dijalektička. Ideja kao proces prolazi u svom razvoju kroz tri stupnja – život (ideja u svojoj neposrednosti), saznanje (posredovanje) i apsolutna ideja (proces saznavanja ima za svoj rezultat ponovno postavljanje identiteta obogaćenog razlikom).³¹

Ontologija od Platona pa sve do Hegela, a i kasnije, zasnivala se na pojmovnom razlikovanju supstance i atributa. Supstancija je ono što je nepromenljivo, suština i identitet

³¹ U ovom prikazu sam ponešto zaoštrio odnos identiteta i razlike vođen Delezovom kritikom Hegela. Delezov odnos prema Hegelu ipak nije tako jednoznačan kao što se može na prvi pogled činiti. Iako vrlo kritičan prema njemu, u *Razlici i ponavljanju* (pre svega u pogledu određivanja razlike kao nejednakosti i negativnog umesto uzimanja razlike po sebi), mogu se naći i neki delovi gde se Delez izražava pohvalno (Hegelovo otkriće da varijabilnost u funkciji zahteva ne samo promenu u vrednostima ($a=2b$), već da jedna varijabla mora biti viša ($y^2/x=P$), što čini odnos diferencijalnim. U njemu je svaka varijabla funkcija one druge (dx/dy)). Za sadržajan – iako prekratak – pregled Delezovog odnosa prema Hegelu pogledati: Bruce Baugh, „G. W. F. Hegel“, u: Graham Jones i Jon Roffe (prir.), *Deleuze's Philosophical Lineage*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009, 130–147; Karen Houle i Jim Vernon (prir.), *Hegel and Deleuze: Together Again for the First Time*, Northwestern University Press, Evanston, 2013; Henry Somers-Fall, *Hegel, Deleuze, and the Critique of Representation: Dialectics of Negation and Difference*, State University of New York, Press, New York, 2012; Simon Duffy, *The Logic of Expression: Quality, Quantity and Intensity in Spinoza, Hegel and Deleuze*, Ashgate, Aldershot, 2006.

jedne stvari, pojave, bivstvujućeg. Atributi su ono što je akcidentalno, promenljivo, što ne utiče na suštinu nečega. Svako bivstvujuće se odlikuje, dakle, nečim nepromenljivim i nečim promenljivim. Na taj način je moguće jednom zauvek odrediti šta je čovek, životinja, biljka, bog. Kod Deleza stvari stoje drugačije. Uništavajući stabilnost susptance i suštine, Delez otvara mogućnost drugačije konceptualizacije višeslojnosti materijalnog. Tačnije, on otvara mogućnost da se misli izvan okvira strogo odeljenih entiteta ka onom što je između, što je u stalnom procesu postajanja, dakle ka onom što sledi logiku „i-i“ – i ljudsko i životinjsko, i ljudsko i silicijumsko, i ljudsko i metalno, i životinjsko i silicijumsko, i tako dalje. Pišući o Artoovom teatru okrutnosti, Delez kaže da se fizički sistem okrutnosti suprotstavlja teološkoj doktrini suda na nivou tela, a to čini zbog toga što sud implicira organizaciju tela kroz koje deluje – „organi su i sudije i oni kojima se sudi, a Božji sud nije ništa drugo do moć organizovanja do u beskonačnost“ – te otud i tesna povezanost između moći suđenja i čulnih organa.³² Organizam kao jedinstvena i nerazdvojiva jedinica proizvod je određenih procesa stratifikacije i subjektivacije:

„Razmotrimo tri velika stratuma koji nas se tiču, drugim rečima, one koji nas najdirektnije vezuju: organizam, proizvodnja značenja i subjektivacija. Površina organizma, ugao proizvodnje značenja i interpretacije, i tačka subjektivacije ili subjekcije. Bićeš organizovan, bićeš organizam, artikulisaceš svoje telo – u suprotnom si iskvaren. Bićeš označitelj i označeno, interpretator i interpretirano – u suprotnom si samo devijantan. Bićeš subjekt, prikovan kao subjekt, subjekt iskazivanja umotan u subjekt iskaza – u suprotnom si propalica.“³³

Nasuprot organizmu sa odeljenim organima koji poseduju specifične funkcije, Delez, koristeći se Artoovom terminologijom, uvodi „telo bez organa“, afektivno, intenzivno telo koje se isključivo sastoji iz polova, zona, pragova i gradijenata.³⁴ Njega preseca moćna, neorganska vitalnost.³⁵ Tačnije, postajanje (ne)organske materije. Postajanje nije evolucija, ili bar ne evolucija putem porekla ili srodstva.³⁶ Ukoliko evolucija uključuje postajanje, ona

³² Cf. Gilles Deleuze, „To Have Done with the Judgement“, u: Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, Verso, London/New York, 1998, 130.

³³ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 159.

³⁴ Telo bez organa treba shvatiti kao virtualni deo koji se neprestano aktualizuje izvan/preko/u materijalnom telu, odnosno, u datom stanju stvari. Ono je „ispunjeno jaje pre ekstenzije organizma i organizacije tela“. Ibid., 169–170.

³⁵ Cf. Gilles Deleuze, „To Have Done with the Judgement“, op. cit., 131.

³⁶ Cf. Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit, 238.

se nalazi u domenu simbioza, koje uvode u igru potpuno drugačije nivoe i oblasti bez ikakvog mogućeg srodstva.

Posle uništenja razlike između atributa i supstance, posle razgradnje apstraktne mašine zvane Čovek izmicanjem subjektivaciji i proizvodnji značenja, posle destrukcije organizma – kako misliti susret sastava različitih stratuma u opštem toku postajanja?

„Čopori, ljudski ili životinjski, proliferiraju zarazom, epidemijom, borbama i katastrofama. [...] Neprirodno učešće je prava Priroda koja obuhvata kraljevstva prirode. [...] Množenje epidemijom, zarazom, nema ničeg zajedničkog sa srodstvom po nasleđu. [...] Razlika je u tome što zaraza, epidemija, uključuje termine koju su potpuno heterogeni: na primer, ljudsko biće, životinju, i bakteriju, virus, molekul, mikroorganizme. Ove kombinacije nisu ni genetičke ni strukturalne; one su međukraljevstva, neprirodna učešća.“³⁷

Ova mnoštva sa heterogenim elementima koja funkcionišu putem epidemije ulaze u određene sklopove i upravo tu ljudska bića ulaze u proces postajanja (ženom, životinjom, intenzivnim, neopazivim).

Najbitnija karakteristika postajanja jesu susret i smeštanje u jedan (ukoliko se može više govoriti o jednom, a ne mnoštvu) sklop različitih temporalnosti:

„Na nivou konzistentnosti, *telo je određeno samo dužinom i širinom*: drugim rečima, zbir materijalnih elemenata koji mu pripadaju pod datim odnosima kretanja i mirovanja, brzine i sporosti (dužina); zbir intenzivnih afekata za koje je sposobno u datoj moći ili stepenu potencijala (širina).“³⁸

Dakle, jedno od ključnih svojstava tela je brzina, odnosno vreme i kretanje. Različita tela poseduju različite brzine ili trajanja. Metal i ljudsko meso, na primer, poseduju različite brzine i afekte. Spajanjem ovih elemenata, u kontakt stupaju i različite brzine i afekti. Nastaje novi sklop sa sopstvenim trajanjem za koje se ne može reći da je linearno i jedinstveno. Novomedijske umetničke prakse postavljaju pitanje – koje nove životne forme postaju kada se uzme u obzir ovakva ontologija?

³⁷ Ibid., 241–241.

³⁸ Ibid., 260.

Teoretičarka novih medija Edvina Bartlem (Edwina Bartlem) mapira bar četiri načina na koje se teme mutacije tela, pojavljivanja (*emergence*) i kiborške hibridnosti obrađuju u savremenoj novomedijskoj umetnosti.³⁹ To su: predstavljački način, kiborški performans, eksperimenti sa artificijelnim životom (A-život), praksa biološke umetnosti (bio-art). Predstavljački način je najkonvencionalniji pristup i podrazumeva stvaranje predstava budućih tela, telesnosti i okruženja ukoliko dođe do promene uz pomoć digitalnih i drugih novih tehnologija. Ovi radovi su često futuristički i senzacionalistički, i upotrebljavaju narative naučne fantastike i gotičkog horora o gubljenju ljudskosti zbog zavisnosti od tehnologije. Kao primer predstavljačkog pristupa, Bartlem navodi australijsku umetnicu Patrišu Pičinini (Patricia Piccinini), koja od sredine devedesetih godina 20. veka stvara umetničke radove o postljudskim telima i mutantima nastalim putem genetičkih eksperimenata i eksperimenata sa reproduktivnim tehnologijama.⁴⁰ Serija kompjuterski generisanih fotografija *Protein Lattice* (1997), na primer, prikazuje odnose ljudskih bića sa genetički inženjerisanim životinjama i opsesiju mladošću i lepotom. Instalacije iz ranih dvehiljaditih, *Still Life with Stem Cells* (2002) i *The Young Family* (2003), prikazuju himerične životne oblike koji zamagljuju granicu između ljudskog i životinjskog. Iako ovi radovi stimulišu rasprave o pravcima u kojima nas informacione i biotehnologije mogu odvesti, oni ipak zadržavaju bezbednu poziciju unutar predstavljačkih umetnosti, te se sam proces stvaranja ovih radova ne upušta direktno u istraživanje tehnologija novih bioloških nauka.

Drugi pristup Bartlem naziva kiborškim performansom. Stelark i Orlan (Orlan) prevazilaze zamišljanje budućeg utelovljenja spajajući svoje telo sa mašinama i transformišući ga kroz hirurške tehnike radi izvedbe kiborške subjektivnosti. Bartlem njihove projekte naziva kiborškom postljudskom estetikom, estetikom koja prevazilazi biološko ljudsko i naglašava vezu čoveka sa novim tehnologijama.⁴¹ Orlan i Stelark otelovljuju ovu estetiku kroz telesni kontakt sa digitalnim i biotehnologijama kako bi transformisali svoja biološka tela u kiboršku formu. Orlan se, u seriji performansa *The Reincarnation of St Orlan* (1990), podvrgava nizu hirurških zahvata dok čita razne tekstove i obraća se publici preko video linka. Svaki od hirurških performansa uvodi novi element u njeno lice. Po Filipu

³⁹ Edwina Bartlem, „Emergence: New Flesh and Life in New Media Art“, u: Zoe Detsi-Diamanti, Katerina Kitsi-Mitakou, Effie Yiannopoulou (prir.), *The Future of Flesh: A Cultural Survey of the Body*, Palgrave Macmillan, New York, 2009, 155.

⁴⁰ Cf. *ibid.*, 156.

⁴¹ Cf. Edwina Bartlem, „Emergence: New Flesh and Life in New Media Art“, *op. cit.*

Auslanderu (Phillip Auslander), ova serija performansa „valorizuje dematerijalizovano, hirurški poboljšano, postljudsko telo, telo koje ne oseća bol čak i kada preživljava transformaciju jer nema apsolutno materijalno prisustvo; njegova materijalnost je kontigentna, promenljiva, dostupna intervenciji“. ⁴² Na ovaj način, telo Orlan postaje jedan tip „virtuelnog“ tela, koje ima sposobnost menjanja i potencijalnost za metamorfozu kao samo telo digitalne slike. U skorijem radu, Orlan se okrenula kompjuteru kako bi rekonfigurisala svoj promenljivi lik. Stiv Dikson (Steve Dixon) u tome vidi kartezijansku podelu tela i uma, u kojoj je um taj koji je aktivan i stvaralački dok je telo samo pasivna materija: „*Body art*, naizgled najtelesniji i najvisceralniji od žanrova performansa, takođe se može posmatrati kao umetnikova želja da um transcendirira telo“. ⁴³

Sa Stelarkom stvari stoje drugačije. „Najznačajniji planetarni pritisak nije sila gravitacije već informacioni *thurst*. Informacija pokreće telo izvan njega samog i... stvara forme i funkcije postevolutivnog tela.“ ⁴⁴ Ovakav stav ga ne vodi ka umetničkim strategijama razutelovljenja (*disembodiment*). Umesto da traga za načinima na koje bi telo transcendiralo svoju telesnost upotrebom tehnologije, Stelark razvija načine kojima se telo može proširiti i modifikovati tako da fizički uključi tehnologiju i učinkovito funkcioniše unutar digitalnih prostora. Ovo preokreće konvencionalne metafore razutelovljenog tela koje funkcioniše u virtuelnom prostoru. Telo ne uskače u sajberprostor, već se matrica sajberprostora uvodi u telo kako bi telo rekonfigurisalo svoju telesnu fiziologiju i ontologiju. ⁴⁵ Ovim praktičnim i teorijskim zaokretom, Stelark prevazilazi kartezijanski dualizam kiborškog performansa i zalazi u područje bioarta i A-života.

Treći i četvrti tip prakse uključuje umetnike koji koriste nove informacione i biotehnologije u stvaranju „živolikih“ (*lifelike*) stvorenja ili sistema. U nekim slučajevima, oni stvaraju živa ili „poluživa“ stvorenja kao deo svoje umetničke prakse. Australijski umetnik Džon Mekormak (John McCormack), stvara A-život sisteme, stvorenja i okruženja ili sredine kao umetnička dela koja se izlažu kao instalacije u galerijama. Digitalni A-život je sintetički i digitalni medij u kome kompjuterski programi, kao digitalni sistemi ili entiteti, rekreiraju biološke sisteme i ponašanja. Drugi umetnici stvaraju ono što Bartlem naziva

⁴² Phillip Auslander, *From Acting to Performance*, Routledge, London, 1997, 132.

⁴³ Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge/London, 2007, 213.

⁴⁴ Isabelle Jenniches, Beppie Blankerr, Caroline Dokter, „Soft Mirror“, <http://art.ntu.ac.uk/dpa>

⁴⁵ Cf. Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, op. cit., 317.

biološkim artificijelnim životom (ili bio A-život), stvarajući nove životne oblike putem bioloških tehnologija.⁴⁶ Bioumetnici upotrebljavaju naučno znanje, metodologije i tehnologije kao deo svoje umetničke prakse i stvaraju nove 'životne' oblike ili životne sisteme radi estetske i/ili ideološke svrhe. Upotrebljavajući biotehnologije kao što su inženjering tkiva, istraživanje stem-ćelija, ksenotransplantacija i genomika, bioumetnici postavljaju ozbiljna pitanja o granici organskog i neorganskog, ljudskog i neljudskog, odnosno, ontologije čoveka i ontologije uopšte.⁴⁷

U suprotnosti prema digitalnim A-život umetnicima, bioumetnici rade sa materijalnošću tkiva, ćelija i mesa u stvaranju novih 'organizama'. To je

„nova umetnička forma koja se zasniva na upotrebi tehnika genetičkog inženjeringa radi prenošenja sintetičkih gena u organizam, ili radi prenošenja prirodnog genetičkog materijala iz jedne vrste u drugu, stvaranja jedinstvenog živog bića. Molekularna genetika dozvoljava umetniku da modifikuje biljni ili životinjski genom i stvori nove životne forme“.⁴⁸

Tissue Culture and Art (TC&A) projekt pokrenut 1996, koristi tehnologije tkiva kao medij za umetnički izraz. Tehnika za inženjering tkiva uključuje uzgajanje ćelijskih kultura iz kože, mišića, kostiju i drugih delova tela, preko razgradive biopolimerske strukture. Kulture tkiva se koriste za proizvodnju poluživih entiteta koji postoje kao umetnički objekti, a ne za transplantaciju u drugo telo. TC&A su tokom 2002, počeli sa projektom *Worry Dolls*, koji za cilj ima upotrebu tkiva radi dizajniranja poluživih lutki u bioreaktorima ili artificijelnoj materici. Pošto su izrasle do odgovarajuće veličine, *Worry Dolls* su smeštene u tegle sa formalinom i izložene.

Pored prethodne izložene klasifikacije treba pomenuti i da Miško Šuvaković izdvaja tri karakteristična koncepta u savremenoj umetnosti u pogledu odnosa predljudskog, ljudskog i postljudskog:

⁴⁶ Cf. Edwina Bartlem, „Emergence: New Flesh and Life in New Media Art“, op. cit., 158.

⁴⁷ Za više o radu sa materijalima životinjskog i biološkog porekla i njihovim spojevima sa digitalnim i drugim tehnologijama cf. Steve Baker, *Artist Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013; Nato Thompson, *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*, MASS MoCA Publications, North Adams, 2005; Di'An Fan i Ga Zhang (prir.), *Translife: International Triennial of New Media Art*, The National Art Museum of China, Beijing, 2011; Eduardo Kac, *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge, 2006.

⁴⁸ Eduardo Kac, „Transgenic Art“, u: *Ars Electronica 99 – Life Science*, Vienna/New York, Springer, 1999, 289.

„*Predljudskim* se označavaju umetničke prakse koje se zasnivaju na radu sa 'neljudskim' tj. organskim ili živim materijalima, organizmima, stvorenjima ili pojavama kao postmedijem ili taktičkim medijem umetnosti, *ljudskim* se označavaju umetničke prakse koje se zasnivaju na radu sa 'ljudskim' stvorenjima u biološkom, psihobiološkom, kulturalnobiološkom ili sociobiološkom smislu kao postmedijumima ili taktičkim medijima, i *postljudskim* se označavaju umetničke prakse koje se zasnivaju na radu sa onim što dolazi posle ljudskog (smrt, život posle smrti, večni život, mašinske analogije ili metafore života, robotika, digitalni simulakrumi, kibernetika, virtuelna realnost, sajber sistemi, veštačka inteligencija, biološki kompjuteri, genetički inženjering, kloniranje itd) kao postmedijem ili taktičkim medijima.“⁴⁹

Ključni Stelarkov performans u kome se očituje događaj postajanja nove životne forme je *Ping Body* (1996). Pingovanje (*pinging*) je termin za signal koji jedan kompjuter šalje drugom kako bi utvrdio njegovo prisustvo. U Stelarkovom performansu taj proces je postao telesan. Publika je mogla da mu pristupi, vidi i pokrene njegovo telo preko interneta. Kao što je ilustrovano na dijagramu, veb-sajt je omogućio interfejs sa sistemom za stimulaciju mišića preko kompjutera, koji je dozvoljavao onima koji bi se ulogovali da „pinguju“ različite delove Stelarkovog tela električnim signalom izazivajući nevoljne pokrete tela. Direktno povezujući telo sa internetom, Stelark je takođe bio podvrgnut slučajnom „pingovanju“ koje se odigrava kada se prisustvo adresa sajtova proverava putem raznih programa. Samo telo postaje objekt ispitivanja tih programa, umesto da Stelark kao subjekt surfuje Mrežom. Spajanjem mesa i metala, tela i silikona, nastaju nove (polu)životne forme koje se ne mogu konceptualizovati u okvirima ontologije Jednog ili tradicionalne slike mišljenja.⁵⁰

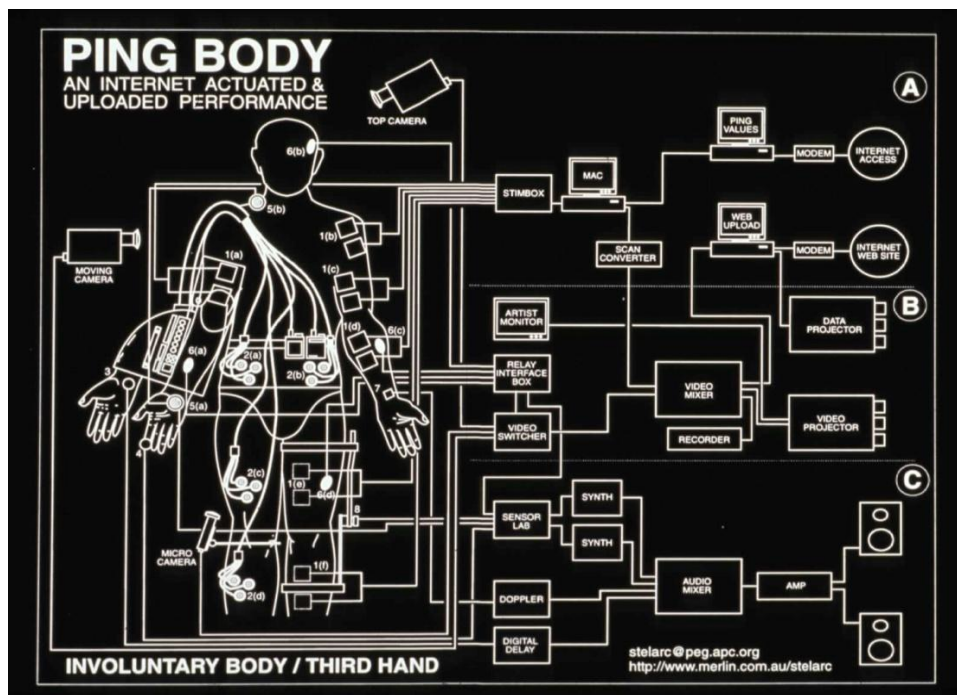
Ono što Stelark postiže u događaju susreta različitih stratuma jeste prekid linearnog vremena i stvaranje tela koje je mnoštveno. U tradicionalnoj „slici mišljenja“, telo postoji kao strogo organizovana celina. U njega su upisani rasa, rod, doba, klasa, seksualnost, putem stratifikacije i subjektivacije. Različiti platoi/nivoi tela koji su investirani određenim

⁴⁹ Miško Šuvaković, „Višak života: Teorija i filozofija savremene tranzicijske umetnosti i forme života“, *AM: Časopis za studije umetnosti i medija*, 1, 2012, 15–16.

⁵⁰ „Slika mišljenja“ je Delezov termin koji označava misao klasične ontologije koja se kreće u okvirima predstave, analogije, sličnosti i identiteta a koje treba prevazići zarad mišljenja razlike kao onoga što se razlikuje od sebe razlikovanjem i što treba odvesti ka mišljenju koje se neće zasnivati na identitetu i predstaviti već na postajanju i razlici.

značenjima – glava je sedište uma, lice mesto sopstva, koža određuje rasu, genitalije su označitelji pola i roda – određuju telo u njegovoj celokupnosti. Ovi označitelji strogo prate formu koja poseduje prepoznatljivu i predvidljivu funkciju. Ljudska tela koja su proizvedena i normalizovana kroz diskurse i u diskursima moći putem figure monstruoznog hibrida kao što je Stelarkovo telo, ulaze u proces postajanja-ženom/životinjom/imperceptibilnim otvarajući pitanje događaja afektivnog tela i nelinearnog vremena, putem brisanja granice između organskog i neorganskog, biološkog i digitalnog.

Internet, dakle, ne može biti niti rizom niti rizomatski. Kao što sam pokazao, internet mora posedovati (i poseduje) vrlo jasnu protokolarnu strukturu kako bi uopšte postojao. Već u tom koraku ispostavlja se da internet nije rizom jer je svaka struktura strana pojmu rizoma. Ali ni na nivou korišćenja interneta ne može se govoriti o rizomskom. Puko surfovanje internetom ne čini rizom a još manje nomada, pre svega usled jake veze *jednog* načina proizvodnje (kapitalizma) i ostvarivanja mogućnosti pristupa Mreži. Dakle, i kada se internet



posmatra kao zasebni entitet, po sebi, i kada se posmatra u odnosu prema socio-ekonomskoj sferi, on nije rizom.

Međutim, u novomedijskim umetničkim praksama dolazi do drugačijih procesa. Stelarc svojim performansima aktivno preispituje kako internet kao medij tako i humanistička određenja čoveka. U tom preispitivanju dolazi do događaja postajanja novih 'životnih' formi za čije promišljanje nije dovoljna tradicionalna ontologija. Uništavajući

strogo definisane granice ljudskog tela, Stelark ujedno uništava i ontologiju supstance i atributa, tačnije ontologiju Jednog. U tome se ogleda i rizomatska priroda susreta između digitalnog i biološkog. Namesto da postoji „duboka” struktura koju dvojnost *supstanca* (ono duboko) i *atribut* (ono površinsko) podrazumevaju, ostaje samo površinska „igra“ atributa, intenziteta, koji ne referiraju na nešto stabilno, bilo ono supstanca ili suština. Ovi intenziteti slobodno stupaju u međusobne veze preko celog spektra njihovih različitosti, spajajući na taj način heterogene elemente i stvarajući linije bega, koje izmiču jednostavnom određivanju u okviru stare slike mišljenja.

2. Političnost savremene instalacije

U ovom poglavlju ću se baviti razmatranjem političnosti instalacije, a pod instalacijom podrazumevam sledeće:

„Instalacija je prostorni raspored slika, skulptura, objekata i konstrukcija. Ona nije jednostavni skup predmeta nego prostorno ovisan odnos barem dvaju delova s mogućnošću različitih rasporeda. [...] Ona može biti prostorni postav slika, fotografija, projekcionih filmskih ekrana ili ekrana za dijapozitive, video monitora, skulptura, objekata, ready-madea ili multimedijalni postav. [...] Instalacije mogu biti postavi u zatvorenom prostoru galerije, otvorenom prostoru muzejskog ili gradskog parka, u urbanim i prirodnim prostorima. Permanentne instalacije su stalni postavi koju su dio urbanog ambijenta, prirodnog pejzaža ili izuzetnog interijera javnih institucija, muzejske ili privatne zbirke.“¹

Prvi deo rada je topološki, što znači da se bavi pozicioniranjem instalacija u prostoru. U tom pogledu govorim o razlici spolja i eksteriornosti/interiornosti. Ključna razlika između spolja i eksteriornosti leži u tome što je spolja razlika po sebi, plan imanencije ono što utemeljuje i eksteriornost i interiornost. Polazeći od određenja onog spolja kao polja virtualnosti, u drugom delu rada bavim se razmatranjem afekta i strukture umetničkog sklopa. Pokazuje se da afekt kao ono virtualno poseduje specifičnu autonomiju te da briše granice između različitih tela – sve je smešteno na plan imanencije i nema transcendentnog. Sa tim na umu, u trećem delu rada razmatram političnost instalacije kao odnos između molekularnog i molarnog, odnos virtualnih singularnosti i aktuelizovanih stanja stvari. Pokazuje se, takođe, da je političnost instalacije dvojaka u skladu sa njenim odnosom prema spolja i eksteriornosti. Sa jedne strane, reč je o neposredovanom odnosu instalacije i (ljudskog) tela koji se ostvaruje pre ikakvog kognitivnog i reprezentacionog sadržaja, a sa druge strane, u pitanju je i odnos između tela i molarnih formacija u uslovima aksiomatike kapitalizma koje ograničavaju potencijalnosti aktuelizacije virtualnih singularnosti u odnosu sa instalacijom, te

¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005, 277. O različitim konceptualizacijama instalacijske umetničke prakse cf. Erika Suderburgh (prir.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000; Nick Kaye, *Multi-Media: Video – Installation – Performance*, Routledge, London, 2007; Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Berlin, 2012; Claire Bishop, *Installation Art*, Tate Publishing, London, 2005; Monica E. McTighe, *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, Dartmouth College Press, Hanover, 2012; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, 1998.

odnosa instalacije sa svojim spolja i eksteriornošću u vidu afekta/virtualnosti i kapitalističkih proizvodnih odnosa.

U eseju „The Topology of Contemporary Art“² Boris Grojs (Boris Groys), pišući o odnosu između moderne, postmoderne i savremenosti, kao i kopije i originala, razmatra i topologiju savremene umetnosti, pre svega savremene instalacije. Umetnost u savremenosti, ili savremena umetnost uopšte, određena je ne toliko proizvodnjom individualnih umetničkih dela koliko „ispoljavanjem individualne odluke da se uključe ili isključe stvari i slike koje anonimno *kruže* u našem svetu“.³ U takvom okviru upravo je instalacija ta koja otkriva materijalnost naše civilizacije jer „ona *instalira* sve ono što našom civilizacijom jednostavno *kruži*. Instalacija stoga demonstrira materijalni *hardver* civilizacije koji bi inače ostao nezapažen iza površine kruženja slika u mas-medijima“.⁴

Grojs određuje instalaciju kao „konačni prostor prisustva u kome su različite slike i predmeti uređeni i izloženi“.⁵ Ograničavajući prostor, instalacija se otvara ka *spolja*. U tom odnosu prema spolja, slike i predmeti istovremeno otkrivaju i skrivaju svoj status stvari koje su potencijalno podložne beskonačnom ponavljanju i reprodukciji. Instalacija određuje uslove tih ponavljanja i reprodukcije tako što stvara konačni i zatvoreni prostor u kome su te slike i predmeti izloženi. Tim zatvaranjem i određivanjem prostora, instalacija istovremeno stvara svoje spolja i ka njemu se otvara.⁶ Instalacija je stoga mesto otvorenosti i razotkrivenosti jer smešta unutar svog konačnog prostora slike i predmete koji takođe kruže u spoljašnjem prostoru i na taj način se otvara ka svom spolja:

„Zato je instalacija u stanju da otvoreno ispolji sukob između prisustva slika i predmeta unutar konačnog horizonta našeg neposrednog iskustva i njihovog nevidljivog, virtualnog, 'odsutnog' kruženja u prostoru izvan ovog horizonta.“⁷

Grojs u ovom eseju daje okvir za jednu političnost instalacije. Međutim, ostaje problem kako odrediti spolja koje je ključno u oblikovanju političnosti savremene umetnosti. Takođe,

² Boris Groys, „The Topology of Contemporary Art“, u: T. Smith, O. Enwezor i N. Condee (prir). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, University of Duke Press, Durham, 2008.

³ Ibid., 76, kurziv moj; prevod moj osim ako nije drugačije naznačeno.

⁴ Ibid., kurziv autorov.

⁵ Ibid., 79.

⁶ Cf. Ibid., 80.

⁷ Ibid.

ostaje i problem preciziranja načina kretanja slika i predmeta, kao i preciziranje odnosa sa spolja. Dalje u radu pozabaviću se pitanjem određivanja tog spolja, njegovim sadržajem, kao i problemom prostora i aksiomatike kapitalizma i, na kraju, pokazati gde u presecima svih ovih aspekata leži *političnost* savremene instalacije.

Političnost umetnosti_i umetničke instalacije razlikujem od političke umetnosti. Politička umetnost je „specifična umetnička delatnost zainteresovana za politička pitanja“.⁸ Nasuprot tome, političnost umetnosti, odnosno sama politika, leži u „regulaciji razmene molarne segmentacije i molekularnog fluksa“.⁹ Po rečima Žila Deleza i Feliksa Gatarija sve je političko, ali je svaka politika istovremeno makropolitika i mikropolitika: „Uzmete agregate perceptivnog ili osetnog tipa: njihova molarna organizacija, njihova rigidna segmentarnost, ne isključuje postojanje čitavog sveta nesvesnih mikropercepata, nesvesnih afekata, fine segmentacije koje hvataju ili iskušavaju različite stvari, distribuirane su i funkcionišu drugačije. Postoji mikropolitika percepcije, afekcije, konverzacije, itd.“¹⁰ Sa jedne strane, mada nikako i u celosti odeljeno, stoji makropolitika molarnih formacija, dok sa druge, stoji mikropolitika molekularnih flukseva. Ova dva tipa političnosti podrazumevaju jedno drugo, tako da se, govoreći o, na primer, afektivnosti mora uzeti u obzir i specifično telo u vrlo preciznom kontekstu jer je to afektivno telo uvek već deo veće molarne formacije. U tom smislu ću i razmatrati političnost instalacije – kako sa molekularnog i afektivnog aspekta mikropolitike, tako i sa stanovišta molarne makropolitke.

Analizirajući shvatanje moći Mišela Fukoa, Delez kaže da postoji postojanje sila koje deluje u jednoj drugoj dimenziji „u nekom spolja (dehors) udaljenijem od svakog eksteriornog sveta čak i od svake forme eksteriornosti (*extériorité*), a samim tim beskrajno bližoj“.¹¹ Šta je to spolja i kakva je razlika između njega i eksteriornosti, pošto je očito da Delez pravi tu razliku? Jednom rečju, spolja je plan imanencije. Spolja nije eksteriorno nečemu, samo je eksteriornost eksteriorna interiornosti i svojom eksteriornošću konstituiše njenu interiornost. Spolja, međutim, jeste spolja kako eksteriornosti tako i interiornosti. „Spolja je spolja izvan razlike između eksteriornosti i interiornosti, izvan bivstvovanja za

⁸ Ana Vujanović, „Političnost umetnosti: Policije i politike, strategije i taktike“, 13.4.2011., <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/01/ana-vujanovic-politcnost-umetnosti-policije-i-politike-strategije-i-taktike/>

⁹ Mark Bonta i John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, 127.

¹⁰ Gilles Deleuze i Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 235.

¹¹ Žil Delez, *Fuko*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989, 90, prevod modifikovan po G. Deleuze, *Foucault*, Minuit, Paris, 2004, 92.

eksteriornost interiornosti“, po rečima Branke Arsić.¹² To spolja je apsolutno spolja (*dehors absolu*):

„Jedno spolja koje je udaljenije od svakog eksteriornog sveta zato što je u isti mah i unutar koje je dublje od čitavog unutrašnjeg sveta: to je imanencija. [...] Neprestano kretanje ravni tamo-amo, beskonačno kretanje.“¹³

Imanencija kao apsolutna imanencija izvan je podele na subjekat i objekat, ili subjektivnost i objektivnost, eksteriornost i interiornost. Apsolutna imanencija je uslov za takvu podelu. Ona je imanentna samoj sebi i „kada imanencija nije više imanencija nečemu drugom osim sebi, može se govoriti o planu imanencije“.¹⁴ Plan imanencije je virtualan, on je sačinjen od virtualnosti, događaja i singularnosti. Tek se aktuelizacijom virtualnih singularnosti dospeva do objekta i subjekta.¹⁵ Kao čisto polje virtualnosti, plan imanencije je i razlika po sebi.

Apsolutno spolja je kaos koji se ne može živeti i koji ne može održati „spora bića kao što smo mi“.¹⁶ Haos, međutim, ne formira jedno, ne čini celinu jer je on čisto raspršivanje i beskonačna otvorenost u smislu da se virtualni intenziteti kreću beskrajnom brzinom te da su aktuelna stanja stvari tek njihova puka usporavanja.

„Haos kao apsolutno spolja, isključujuća eksteriornost koja nikada ne može postati interiornost, definisan je topološki kao ono što sadrži oba termina, na granici polja imanencije mišljenja, ono što nikada ne implicira transcendenciju.“¹⁷

Iz ovoga sledi da treba jasno razlikovati spolja kao apsolutno spolja i parove pojmova eksteriornost i interiornost. Spolja je uslov za postojanje razlike između eksteriornosti i interiornosti, a sam ovaj par jeste relativan kao takav. Drugim rečima, eksteriornost i interiornost su pokretljivi pojmovi. Tačnije, od određenog konteksta zavisice šta je eksteriornost a šta interiornost, odnosno šta je eksteriorno određenoj interiornosti i obrnuto,

¹² Branka Arsić, „Active Habits and Passive Events or Bartleby“, u: Paul Patton i John Protevi (prir.), *Between Deleuze and Derrida*, Continuum, London, 2003, 146.

¹³ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 76, prevod modifikovan po G. Deleuze i F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris, 2005, 59.

¹⁴ Žil Delez, „Imanencija: život...“, op. cit., 10.

¹⁵ Cf. *ibid.*, 12.

¹⁶ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit. 39.

¹⁷ Paul Mengue, „Dehors, chaos et matières intensives dans la philosophie de Gilles Deleuze“, *Nessie*, 1, 2009, 9.

dok je spolja uvek apsolutno spolja. U tom pogledu treba precizirati i Grojsovu analizu strukture savremene instalacije. Umesto njegovog pojma spolja, u ovom radu ću koristiti par eksteriornost/interiornost, dok ću pod pojmom spolja podrazumevati apsolutno spolja u delezogatarijevskom značenju. Time ću ujedno i proširiti polje političnosti savremene instalacije i, verujem, dati detaljniju analizu njene topografije.

Delez postavlja Spinozino pitanje „Šta telo može da učini?“. Taj problem je vrlo određenog tipa koji se ne rešava kontekstualizovanjem tela kao kulturološkog objekta, što uglavnom znači svođenje tela na puku materiju kojoj se pripisuju želje, a da sama nema nikakvih. Ono što Delez pronalazi korisnim kod Spinoze jeste to što on odbacuje kartezijanski dualizam uma i tela koji potčinjava telesne afekte razumu po kome afekti uma nisu nužno afekti tela i obrnuto. Spinoza predstavlja telo i razum po paraleli, što znači da se oni moraju misliti paralelno. Ono što se dešava razumu dešava se i telu, kao što se i ono što se dešava telu, dešava i razumu.¹⁸ Takođe, problem „šta telo može da učini“ ne sme biti mišljen u smislu telesnih funkcija ili delova koji su organski i/ili fiziološki problem, već isključivo u okviru afekata.

Afekti su kapaciteti koje telo poseduje u formiranju određenih odnosa.¹⁹ Telo nema afekt kao neki atribut, već postoje samo afekti, mnoštvo afekata (a afekata ima onoliko koliko predmeta koji mogu da aficiraju telo²⁰). Odnosi su, pak, virtualne veze između tela a koje telo može oformiti ako je za to osposobljeno. Ovu sposobnost tela da formira uvek nove odnose sa drugim telima Delez naziva mašinskom. Potrebno je još napomenuti da je za Deleza sve bivstvujuće telo – i pojedinačno materijalno telo čoveka, životinje, bilo kog organizma ili neorganskog predmeta, pojam, društvene formacije, sve oblasti ljudske i neljudske delatnosti. U ovom smislu treba shvatiti sposobnost jednog tela da formira odnose sa drugim telima. Mašine su uvek delatne, one su mesto aktivacije odnosa:

„To posvuda funkcioniše, čas bez prestanka, čas diskontinuirano. To diše, to greje, to jede. To sere, to tuca. [...] Posvuda su mašine, nimalo metaforično rečeno: mašine mašina, sa svojim spajanjima, povezivanjima.

¹⁸ „Prema tome kako se misli i ideje stvari uređuju i vezuju u duhu, tako se upravo uređuju i vezuju u telu afekcije tela ili predstave stvari. [...] Nema nijedne afekcije tela o kojoj ne bismo mogli obrazovati kakav jasan i razgovetan pojam.“ Baruh Spinoza, *Etika*, Kultura, Beograd, 1959, 242–243.

¹⁹ Cf. Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, op. cit., 45.

²⁰ „Ima onoliko vrsta radosti, žalosti, žudnje i, prema tome, svakoga afekta koji je iz njih složen, - kao kolebanja duše, - ili afekta koji je iz njih izvedem, - dakle ljubavi, mržnje, nade, straha, itd., - koliko ima vrsta predmeta od kojih smo aficirani“, Baruh Spinoza, *Etika*, op. cit., 146.

Mašina-organ priključena je na mašinu-izvor: jedna emituje neki fluks, druga ga preseca. Dojka je mašina koja proizvodi mleko, a usta – mašina spojena sa ovom. [...] Tako svi nešto majstorišemo; svako na svojim malim mašinama. Mašina-organ za mašinu-energiju, uvek postoje fluksevi i rezovi.²¹

Ovaj niz međusobno povezanih odnosa jeste produktivan. Telo stalno ulazi u nove odnose kao rezultat spajanja sa drugim telima/mašinama. Upravo ovo omogućava telu da ima afekte, tačnije, samo telo jeste skup afekata i ništa drugo do taj skup. Nadalje, afekt poseduje autonomiju. Ta autonomija je specifičnog karaktera – istovremeno transcendentalna i imanentna. Transcendentalna, u smislu da virtualnost afekta nije direktno prisutna u iskustvu iako je uvek deo iskustva i sama osnova iskustva. Imanentna, u onom pogledu da je sama materija iskustva sačinjena od afekata (aktuelnih i virtualnih) i da nema ničeg što bi bilo transcendentno planu imanencije virtualnih i aktuelnih afekata.²²

Autonomnost virtualnog i afektivnog se ogleda i na polju umetničkog dela i rada. U knjizi *Šta je filozofija?* Delez i Gatari kažu sledeće:

„Proizvod je ovde od samog početka nezavisan od svog 'modela', ali i od drugih eventualnih likova. [...] A ništa manje nije umetnost nezavisna ni od sadašnjeg gledaoca ili slušaoca. [...] Ona je nezavisna od stvaraoca zahvaljujući samopostavljanju stvorenog, koje se čuva u samom sebi. Ono što se čuva, stvar ili umetničko delo, jeste *blok čulnih utisaka (senzacija), to jest jedan sklop percepatata i afekata*. Percepti nisu više percepcije, oni su nezavisni od stanja onih koji ih doživljavaju; afekti nisu više sentimenti niti afekcije, oni premašuju snagu onih koji kroz njih prolaze. Čulni utisci, percepti, afekti jesu *bića* koja imaju sopstvenu, nezavisnu vrednost i koja prekoračuju sve što je doživljeno. [...] Umetničko delo je biće čulnog utiska i ništa drugo: ono postoji po sebi.“²³

Kako razumeti ovo „postoji po sebi“ a ne skliznuti u Kantovo *Ding an Sich* koje bi vodilo transcendenciji? Razumeće se tako da umetničko delo nije deterritorijalizacija života u smislu proširenja već postojećeg života, već je otvaranje potpuno novog plana koji nije

²¹ Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip*, op. cit., 5.

²² Cf. Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, op. cit., 33.

²³ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 205–206.

vitalan.²⁴ To znači da umetničko delo nije „od života“, ne služi stvaranju i održavanju životnog koje je za Deleza uvek ono što se tiče određene „slike mišljenja“ a koja je uvek već investirana u vrlo određene tendencije ljudskog senzorno-motornog aparata u službi održavanja života u granicama reprezentacije i određene politike. Nasuprot tome, umetničko delo je radikalno disjunktivno. Ono je razlaganje i odvajanje od ovog senzo-motornog kola. Ono je moć afektivnog da stoji samo („po sebi“), da bude slobodno od ljudskog i reprezentacije. Najbolje bi bilo posmatrati umetnost kao radikalnu *techne*, kaže Kler Kolbruk (Claire Colebrook), kao ono lišeno svakog prirodnog ili već datog života, kao ono koje živi na neljudski i disruptivni način.²⁵

Umetničko delo kao afektivno telo postoji nezavisno od bilo čega, što implicitno artikuliše program za ispitivanje afektivnih tela – on nas navodi da istražujemo njihovo virtualno mesto kako bismo ispitivali njihove pokretače („singularnosti“) i njihove obrasce samouređivanja („apstraktne mašine“ koje su povezane kako bi oformile „mašinski filum“), u „mikropolitici“.²⁶

Istraživanje tela zahteva političku fiziku: i politizovanu fiziku s obzirom na politički temelj takvih osnovnih termina fizike kao što je „zakon“ i fizikalizovanu politiku s obzirom na fizički temelj takvih osnovnih političkih termina kao što je „sila“. Kako nam delezogatarijevsko shvatanje tela dozvoljava da konceptualizujemo tela u različitim registrima, tako da možemo da lišimo politiku ograničene orijentacije na državu. To znači da se konstitucija fizičkih, hemijskih, bioloških i društvenih tela može misliti politički, dok se konstitucija političkih tela može misliti fizički, hemijski, biološki ili društveno. Tela su stoga specifični sklopovi hemijskih, bioloških i društvenih sila koje su, sa svoje strane, same sklopovi: ona su politička tela-sile:

„Pojam političkih tela namerava da uhvati pojavljujući (*emergent*) – to jest, utelovljen/uzglobljen/proširen – karakter subjekta, drugim rečima, način na koji se proizvodnja, mimoilaženje i prevazilaženje subjekta može naći u interakciji somatskih i društvenih sistema.“²⁷

²⁴ Cf. Claire Colebrook, „The Work of Art that Stands Alone“, *Deleuze Studies*, Vol. 1 No. 1, 2007, 30.

²⁵ Cf. *ibid.*, 31.

²⁶ John Protevi, *Political Physics: Deleuze, Derrida and the Body Politic*, The Athlone Press, London, 2001, 2.

²⁷ John Protevi, *Political Affect: Connecting the Social and the Somatic*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009, xii.

U svom najradikalnijem vidu, politička fizika kreće se i „iznad“ i „ispod“ nivoa individue kako se ona klasično zamišlja u humanizmu, otvarajući put ka istraživanju i „društvenih mašina“ (između ostalih, tribalizma, monarhizma, liberalizma, fašizma i eksperimentalnih imanentnih samouređenja koje Delez i Gatari nazivaju „ratnim mašinama“) i „molekularnih tokova“ materije (somatickih tečnosti – mleka, znoja, sperme, urina, krvi – ali i čelika, električne struje, betona). Bitno je primetiti da je reč o telima koja se ne zamišljaju kao organizam, još manje kao suvereni subjekt, već se sva tela smeštaju u istu ravan – jer gde bi se drugde smestila na planu imanencije? Telo kao organizam, na primer, proizvod je disciplinarnog društva industrijskog kapitalizma 19. veka koje je organizovano radi „reprodukcije unutar termodinamičkog ciklusa akumulacije i potrošnje; i uvežbano za rad“.²⁸

Delezogatarijeovski materijalizam kreće se odozdo-naviše: počinjući sa virtualnim diferencijalnim poljem, on istražuje pokretače i obrasce proizvodnje tela i tako nudi načine za pragmatičku intervenciju i eksperimentalnu proizvodnju imanentnih političkih tela, koje naziva „ratnim mašinama“. Kao što sam već naznačio, reč je o odnosu molekularnog i molarnog, mikro i makropolitike. To znači da je potrebno analizirati kako samu afektivnost instalacije, njenu sposobnost da aktuelizuje virtualne afekte ovom ili onom brzinom, tako i njenu uzglobljenost u molarne formacije, počevši od samog galerijskog ili muzejskog prostora pa sve do „većih“ političkih tela kao što su društva, države, i tako dalje. Odnos molekularnog i molarnog je bitan jer je to pitanje mogućnosti aktuelizacije određenih afekata. Naime, određeni afekti će se neprestano aktuelizovati (što vodi reteritorijalizaciji i stvaranju navike), dok će drugi biti ređi ili potpuno odsutni (pitanje deteritorijalizacije, nastanka novog i ponavljanja sa razlikom). Koji će afekti i kada biti aktuelizovani zavisice uglavnom od molarnih formacija, mada je usled strukture virtualnog uvek moguće da dođe do deteritorijalizacije.

Kao primer ću uzeti instalaciju Dagleasa Gordona (Douglas Gordon) *Dvadesetčetvoročasovni Psiho*, video rad koji brzinom od 2 slike u sekundi prikazuje čuveni Hičkokov (Alfred Hitchcock) film *Psiho*. Zbog usporavanja (inače je brzina kojim se filmovi prikazuju između 24 i 30 slika u sekundi) video rad traje 24 časa. Don Delilo (Don DeLillo) opisuje tu instalaciju na sledeći način:

²⁸ Luciana Parisi, i Terranova, T. „Heat-Death: Emergence and Control in Genetic Engineering and Artificial Life“, 20.6.2014, www.ctheory.net

„U galeriji nije bilo sedišta. Ekran je stajao usamljen, dugačak otprilike tri i širok nešto više od četiri metra, postavljen u sredini prostorije. [...] Film je tekao bez dijaloga i muzike, bez ikakvog pratećeg zvuka. [...] I najmanji pokret kamere predstavljao je duboku promenu u prostoru i vremenu, ali je kamera sada bila nepokretna. Entoni Perkins okreće glavu. Taj pokret je gotovo bilo moguće izraziti celim brojevima. Čovek je mogao da prebroji stupnjeve pokreta glave Antonija Perkinsa. Entoni Perkins okreće glavu u pet uzastopnih pokreta, a ne u jednom jedinom. Ti pokreti su kao cigle u zidu, jasno prebrojivi, ne kao let strele ili ptice. A opet, nisu ni slični ni neslični bilo čemu. Glava Antonija Perkinsa okreće se u vremenu, na njegovom dugačkom mršavom vratu. To se moglo primetiti samo najpomnijim posmatranjem.“²⁹

Po Marku Hansenu (Mark Hansen), ono što povezuje subjekt i tehnologiju jeste sama afektivnost tela. Usredsređivanje na afektivne sposobnosti tela nam dozvoljava da shvatimo način na koji tehnologija ulazi u ljudski subjekt pre svega kroz telo.³⁰ Subjekt/objekt podela se prevazilazi na nivou percepcije koju Delez i Gatari određuju na sledeći način:

„Percepcija više neće prebivati u odnosu između subjekta i objekta, već pre u kretanju koje služi kao granica tog odnosa, u periodu koji se vezuje za subjekt i objekt. Percepcija će se suočiti sa sopstvenom granicom; biće usred stvari, kroz svoju sopstvenu blizinu, kao prisustvo jedne istosti (*haeccité*) u drugoj, prehenzija jedne drugom ili prelazak jedne u drugu: posmatrajte samo kretanja.“³¹

Nastaju veze zasnovane na ritmu (odnos brzine i sporosti kretanja slike u slučaju ove instalacije), a percepcija tog ritma je period trajanja odnosa istosti: „Postavljajući čestice (*haeccities*) direktno u kontakt, postajanja prepoznaju uzajamnu transformaciju ljudskog i mašine koja je nezamisliva u tradicionalnom i gramatološki preuređenom fenomenološkom

²⁹ Don DeLilo, *Tačka Omega*, Geopoetika, Beograd, 2010, 9–11.

³⁰ Mark Hansen, „The Time of Affect, or Bearing Witness to Life“, *Critical Inquiry*, vol. 30 no. 3, 2004, 605.

³¹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 282.

modelu. Postajanja, ukratko, otvaraju novi praktični modus (ljudskog) odnosa prema stvarnom.³²

Taj odnos se pre svega ogleda u brisanju granice između subjekta i objekta dovodenjem u vezu mašinskih/tehnoloških i organskih/ljudskih virtualnih i aktuelnih singularnosti.³³ Ovo je moguće zbog naglašavanja taktilne, čulne dimenzije filma, odnosno video rada koja, krećući se od slike do afekta, proizvodi taj kontakt kao fiziološki događaj, i to tako da je bez direktno odgovarajućeg kognitivnog ili reprezentacionog sadržaja: „U tome je bio njihov problem. Radnja se odvijala previše sporo da bi bila u stanju da se prilagodi njihovoj filmskoj terminologiji. Nije znao ima li u tome ikakvog smisla. Nisu mogli da osete damare slika projektovanih tom brzinom. Njihova filmska terminologija, pomislio je, nije se mogla prilagoditi šipkama za zavese i prstenovima za zavese i okancima na zavesama.“³⁴

Ovo me dovodi do odnosa vremena, kretanja i slike prema afektivnom telu. Reč je naravno o direktnom odnosu bez posredovanja predstave i uma. Pišući o filmu, Delez razmatra problem odnosa kretanja i vremena, kao i poseban odnos filmske slike sa vremenom i kretanjem u filmu. Osnovni elementi filma su slika, kadar i montaža. Filmska slika je uokvirena (*framed*) slika-u-kretanju.³⁵ Kako je čitav univerzum tok materije-kretanja, svaka uokvirena slika se može posmatrati kao jedan presek materije-kretanja otvorene celine (odnosno, čitavog toka aktuelizacije virtualnog plana imanencije). Kadar je posrednik između slike i montaže, svaki kadar uokviruje ograničeni skup entiteta dok istovremeno ukazuje na odnose izvan sebe. Slika, kadar i montaža su otud tri različite manifestacije vremena, tri različita načina na koji se otvorena celina razotkriva u slikama-kretanjima. Same slike Delez deli na dve velike grupe – slike-kretanje i slike-vreme. Slike-kretanje su regulisane senzorno-motornom shemom. Ova shema omogućava zdravorazumske prostorno-vremenske koordinate svakodnevnog života, a znaci slike-kretanja koji su znaci klasičnog filma, povinuju se zdravorazumskom svetu. Međutim, u modernom filmu dolazi do raspada senzorno-motorne sheme i pojavljuje se slika-vreme sa novim vrstama znakova. Slika-vreme se prvo javlja u op-znakovima i son-znakovima, čistim vizuelnim i zvučnim slikama koje se

³² Mark Hansen, *Embodying Technesis: Technology beyond Writing*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000, 205.

³³ Reč je upravo o promišljanju organizma kao otvorenog sistema „unutar šireg polja sila, intenziteta i trajanja koja mu omogućavaju da se pojavi i koja neprestano uključuju igru između neorganskog i stratifikovanog života“, Keith Ansell-Pearson, *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, Routledge, London, 1999, 154.

³⁴ Don DeLilo, *Tačka Omega*, op. cit., 16.

³⁵ Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, Routledge, London, 2003, 3.

opiru zdravorazumskoj interpretaciji. Potom se javlja u mnemo-znakovima i oniro-znakovima i, konačno, u hijalo-znakovima vremenskih kristala. Op-znakovi i son-znakovi su odlomci vremena, trenuci koji se opiru asimilaciji unutar merljivog, hronometričkog vremena. Mnemo-znakovi i oniro-znakovi upućuju na neortodoksne forme vremena – račvanje vremena u flešbeku, lebdeće vreme u sekvencama sanjanja itd. No, tek se sa hijalo-znakovima javlja potpuna slika-vreme. Ona funkcioniše kao vremenski kristal koji razlama i odražava površine u kojima se virtuelno i aktuelno čine vidljivim i postaju sve teži za razlikovanje dok prelaze jedini u drugo. Usporavanje slike u instalaciji Dagleasa Gordona proizvodi sliku-vreme koja upućuje na drugačiji odnos prema vremenu i onome spolja raskidanjem sa senzo-motornom shemom.

Umetnost je kao platforma koja proizvodi sredstva za doživljavanje onoga što leži „spolja“ (onoga što Delez, sledeći Ničea, naziva „nesavremeno“, to jest ono neaktuelizovano, virtualno). Umetnost u ovom smislu uvek gleda u dva pravca: ka svetu (možemo reći ka formama oblikovanim kapitalizmom), i ka univerzumu (linija bega od ovih formi ka području potencijalnosti).³⁶ Ovde se vrlo precizno očituju topografija savremene instalacije i njena političnost. Sa jedne strane je spolja, ili po Sajmonu O'Salivenu (Simon O'Sullivan) univerzum, koji je otvorenost celine virtualnog i koji (raz)utemeljuje drugu stranu, odnosno eksteriornost koja je, pak, u celosti prožeta kapitalističkom aksiomatikom. Aksiomatika se, pak, određuje kao „operativni iskazi koji konstituišu semiološku formu Kapitala i koji kao sastavni delovi ulaze u sklopove proizvodnje, cirkulacije i potrošnje“.³⁷ Ključni je aksiom dodavanja/oduzimanja koji kaže da kapitalizam neprestano dodaje još aksioma radi uzglobljivanja i eksploatacije novonastalih subjekata i drugih entiteta.

Mogućnost „nesavremenosti“ se upravo temelji na mogućnosti mišljenja, ili drugačije rečeno stalnog vraćanja na virtualno, vraćanja na potencijalnosti koje se skrivaju iza aktuelnog. To pak znači da instalacija kao aktuelizovana singularnost u sebi uvek sadrži bezbrojne mogućnosti za promišljanje virtualnih odnosa koje je moguće uspostaviti u datom trenutku a uz pomoć usporavanja/ubrzavanja kretanja slike. No, kako je eksteriornost instalacije uvek već određena datim materijalnim kontekstom, to znači da je moguće aktuelizovati neaktuelizovane virtualnosti koje u njoj leže a protivno datoj eksteriornosti. Sa ovog stanovišta treba i pristupiti problemu kretanja i vremena u odnosu prema telu. Kao što

³⁶ Simon O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, Palgrave MacMillan, New York, 2006, 67.

³⁷ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 509–510.

je Delez pokazao u analizi filmova, usled konstrukcije određenog tipa slike – slike-vremena – rađa se mogućnost prekida sa senzorno-motornom shemom. Ta senzorno-motorna shema, kako je utemeljena u navici, uvek je već uhvaćena i prožeta onim što je u eksteriornosti. U ovom slučaju reč je o specifičnoj kapitalističkoj aksiomatici. Po Delezu i Gatariju, savremeno kapitalističko društvo zapravo zahteva neprekidnu deteritorijalizaciju i reteritorijalizaciju. Preciznije, savremeni kapitalizam živi od neprekidne proizvodnje različitih subjektata,³⁸ novih želja ali istovremeno im ograničava mogućnosti za aktuelizaciju. Ključna reč je ograničavanje, pošto je imanencija u kapitalizmu sužena, kako kaže Alpar Lošonc.³⁹ A sužena je zbog toga što kapital, uprkos procesima dekodiranja i deteritorijalizacije, ipak poseduje svojevrsnu transcendentnu ulogu. Otud i odredba imanencije kao relativne u kapitalističkim uslovima proizvodnje, odnosno u takvim uslovima imanencija može biti samo imanencija nečemu a nikako apsolutna.

No, „manjinsko“, odnosno ono što je u protivnom položaju prema datom poretku, uvek funkcioniše tako da prekida svaku jednostavnu afirmaciju „novog naroda“ (novih ljudi, odnosno novih subjektata koji su proizvedeni po kapitalističkoj logici), ili logiku već konstituisanog kretanja.⁴⁰

„Bio je očaran time, tim dubinama koje su bile moguće u usporenom kretanju, onim što se moglo videti, dubinom svega onoga što se tako lako propušta u onoj plitkoj navici gledanja. [...] Svetlost i zvuk, nepromenljivi ton bez reči, nagoveštaj života-izvan, sveta-izvan, te čudne i sjajne činjenice koja tamo napolju diše i jede, nagoveštaj nečega što nije film.“⁴¹

U promišljanju načina kruženja slika u savremenoj instalaciji u odnosu prema spolja i eksteriornosti može se doći do čitavog polja potencijalnosti koje neće biti uslovljeno aktuelnim – u ovom slučaju kapitalističkom aksiomatikom. Kako kapitalistička aksiomatika zahteva vrlo specifičnu ekonomiju vremena i kretanja, te odnosa prema imanenciji/spolja, okretanje ka virtualnom polju nelinearnih kretanja i beskrajnih brzina bi moglo ponuditi oruđe za protiv-politiku.

³⁸ Jason Read „The Age of Cynicism: Deleuze and Guattari on the Production of Subjectivity in Capitalism“, u: Ian Buchanan i Nicholas Thoburn (prir.), *Deleuze and Politics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008, 154.

³⁹ Alpar Lošonc, „Politizacija imanencije; politizacija posredstvom imanencije“, u: Kristina Bojanović (prir.), *Slike mišljenja Žila Deleza*, Društvo filozofa Crne Gore, Nikšić, 2011, 58.

⁴⁰ Simon O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, op. cit., 78.

⁴¹ Don DeLilo, *Tačka Omega*, op. cit., 19, 21.

Pored toga, savremeni teoretičari afekta upućuju na još jedan aspekt odnosa tela uopšte (što se može primeniti i na odnos instalacija i ljudskih tela), afekta i molarnih formacija. Kako je prvo Brajan Masumi (Brian Massumi) pokazao, a za njim i Mark Hansen, političnost afektivnosti seže sve do nekognitivnih i predkognitivnih sfera ljudskog tela.⁴² Naime, Masumi određuje afekt u okviru telesnih odgovora autonomnog nervnog sistema koji ukazuju na „visceralnu percepciju“ koja dolazi pre percepcije, to jest ona je njen virtualni višak, dok kod Hansena „tehnološki šok“ postaje utelovljen kroz proces mimetičke apsorpcije koja stvara čisto fiziološku inervaciju bez direktno odgovarajućeg kognitivnog ili reprezentacionog sadržaja. U ovom smislu je moguće govoriti i o političnosti instalacije na telesnom prekognitivnom nivou posredovanom prostorom u kome je postavljena. Afektivno delovanje će biti uslovljeno datim prostornim ograničenjima te će i polje potencijalnosti aktuelizacije biti modifikovano. U zavisnosti od toga kako i gde u prostoru je instalacija pozicionirana (da li je u pitanju galerija i koja, muzej, i tako dalje), ona će imati i odgovarajući učinak na telo koji ne mora nužno biti svestan.

Ovaj rad započeo sam razmatranjem Grojsove topologije savremene instalacije. Međutim, ukazala se potreba da se njegova analiza precizira. Umesto govora samo o spolja, bilo je potrebno uvesti razliku između spolja i eksteriornosti, gde bi, sledeći Delezovu ontologiju, spolja bilo celokupno područje virtualnosti i plana imanencije (ono molekularno), dok bi eksteriornost za potrebe ovog rada označavala celokupnu društvenu stvarnost (ono molarno). Političnost instalacije se tako javlja u dvojakom vidu – u odnosu prema spolja i u odnosu prema eksteriornosti. Instalacija, kao i bilo koje drugo telo, poseduje virtualnu i aktuelnu stranu. Putem virtualne strane, ona je uvek otvorena ka spolja. Ali kao aktuelizovano stanje stvari ona je uvek otvorena prema eksteriornom, a to eksteriorno je u ovom slučaju duboko prožeto vrlo specifičnim uređenjem, stratifikovano je na određen način. Situacija se još više usložnjava kada se doda i treći element – ljudsko telo. Sa ovom dimenzijom, političnost instalacije se ogleda u preseku njenog spolja i spolja ljudskog tela i eksteriornosti koju ta dva dele. Pokazuje se da usled prikazane strukture spolja i eksteriornosti, političnost seže kako iznad tako i ispod subjekta shvaćenog kao supstancijalnog nosioca određenih kvaliteta te da nije samo puki odnos vladajućih državnih aparata prema tako ustrojenom subjektu.

⁴² Patricia Clough, „The Affective Turn: Political Economy, Biomedica, and Bodies“, u: M. Gregg i J. G. Seigworth (prir.), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham, 2010, 208.

3. Filmska slika i filmska muzika u konstrukciji nacije

Cilj ovog poglavlja je da pokuša da pruži analizu upotrebe filmske slike i filmske muzike u konstrukciji nacije putem Delezove i Gatarijeve teorije afekta. Afekt kao sposobnost tela da oformljuje odnose nastupa pre bilo kakve kognitivne obrade čulnih opažaja što to polje čini posebno pogodnim za uključivanje tela u raznolike molarne formacije. Reč je, dakle, o neposrednom i neposredovanom dejstvu na pojedinačna tela i pokušaju organizacije telesnosti kao takve. Pod molarnim formacijama podrazumevam sve oblike društvenosti, formi društvenog života i načina svakodnevnog življenja koji oblikuju tela u skladu sa datim političkim, ekonomskim i drugim uslovima.

U osnovi ovog poglavlja leži Delezova i Gatarijeva ideja da svako društvo određuju apstraktne mašine želje i moći, odnosno da svaku konkretnu društvenu formaciju definiše obim u kojem su aktuelizovane različite apstraktne društvene mašine, a ima ih tri – teritorijalna, despotska i kapitalistička.¹ Mašinski aspekt ogleda se u diferencijaciji i distribuciji materijalnih flukseva, njihovim beleženjem putem uspostavljanja lanaca označitelja i diferencijacijom društvenih subjekata i njihovom potrošnjom. Upravo u načinu distribucije materijalnih flukseva leži i podela društvenih mašina, a distribucija se vrši na zamišljenoj površini koju Delez i Gatari nazivaju socijusom. Glavna svrha socijusa je kodiranje želje i on poprima različite forme u skladu sa sredstvima kodifikacije flukseva.

Prva forma socijusa je teritorijalna mašina koja kolektivno investira telesne organe, a to kolektivno investiranje se ogleda u doslovnom upisivanju belega na telu čime se biološka tela transformišu u društvena a organi se kodifikuju u skladu sa zahtevima društvenosti. Teritorijalna mašina je, iznad svega, sistem organizacije ljudi a glavno sredstvo mu je srodnički sistem koji određuje grupe kojima pojedinci pripadaju i odnose među njima. Drugi tip socijusa je despotski koji se od prvog razlikuje po tome što uvodi nov sistem srodstva. On hijerarhijski uređene grupe uvodi namesto saveza teritorijalnih mašina, a novim sistemom srodstva neposredno povezuje ljude preko despota sa božanstvom. On, takođe, zadržava stare teritorijalnosti porekla i savezništva iako uvodi nove odnose, odnosno on deteritorijalizuje stare odnose podvodeći ih pod vlastiti sistem natkodiranja. Dok je u teritorijalnoj mašini socijus predstavljala sama zemlja, socijus u despotskoj mašini postaje telo despota ili božanstva koji postaju uzrok svekolike proizvodnje i konačno odredište potrošnje. Delez i Gatari u procesu kodiranja (teritorijalizacija) i natkodiranja

¹ Paul Patton, *Deleuze and the Political*, Routledge, London/New York, 2000, 88.

(deteritorijalizacija) vide poreklo države kao takve, naime „država je rezultat kretanja *deteritorijalizacije* koja zamenjuje apstraktne znakove zemlje i čini zemlju predmetom vlasništva“.² Iako se javlja kao posledica deteritorijalizacije ranijeg sistema, despotska mašina trenutno reteritorijalizuje nove forme vlasništva na novom socijusu i istovremeno uvodi nove, vlastite forme deteritorijalizacije kao što je novac. Treća apstraktna mašina je kapitalistička mašina koja se odlikuje opštim dekodiranjem flukseva, što znači da se ona javlja samo se kada se dekodirani fluksevi okupe u novom sistemu koji Delez i Gatari nazivaju konjunkcijom deteritorijalizovanih flukseva, odnosno samo onda kada dođe do susreta deteritorijalizovanog novca i rada. Dok su prethodne mašine funkcionisale putem kodifikacije društvenih procesa, kapitalistička mašina se odlikuje formalnom vezom dekodiranih flukseva to jest aksiomatizacijom.

Sa druge strane, država se može, i to pre bilo koje posebne forme i funkcije, odrediti kao aparat hvatanja, a u doba kapitalističke mašine:

„Država se više ne zadovoljava natkodiranjem teritorijalnih elemenata koji su već kodirani, ona mora da izumi specifične kodove za flukseve koji su sve deteritorijalizovaniji, što znači: postavljanje despotizma u službu novih klasnih odnosa, integrisanje odnosa bogatstva i siromaštva... svuda udarajući pečat Urstaat-a na novo stanje stvari“.³

Uloga države, dakle, prevashodno se ogleda u regulatornoj ulozi – regulisanju uslova rada, monopoloa, kolonija ako ih je država imala i tako dalje. Rečju, država služi hvatanju onih elemenata koji su podložni deteritorijalizaciji, ona „reteritorijalizuje mutantske flukseve koji dinamika sistema generiše“.⁴ To, pak, znači da država jedino može da funkcioniše putem interiorizacije elemenata koji poseduju potencijal za deteritorijalizaciju, odnosno samo ako stvara svojevrsnu interiornost, drugim rečima ako stvori granice i određeni milje uokviren tim granicama.

Sa druge strane države leži ono što Delez i Gatari nazivaju ratnim mašinama, oni sklopovi koji su spolja u odnosu prema Državi. Ratne mašine su Drugo u odnosu na državu.⁵ S obzirom na to da država kao takva proizvodi svojevrsnu interiornost, podrazumeva se da će

² Ibid, 92.

³ Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip*, op. cit., 218.

⁴ Paul Patton, *Deleuze and the Political*, op. cit., 98.

⁵ Cf. ibid, 111.

postojati i neka eksteriornost. Ratne mašine leže upravo u toj eksteriornosti i opiru se aparatima hvatanja. Ovu konceptualnu postavku – Država nasuprot ratnim mašinama – ne treba shvatiti samo u njenom istorijskom vidu (nomadska i sedelačka društva), već šire. Naime, Delez i Gatarati ratne mašine kao i pojam manjinskog određuju i prema analogiji sa jasnim i nejasnim skupovima (*fuzzy sets*), onim skupovima čiji se elementi mogu i ne mogu prebrojati. To, sa druge strane, spajaju i sa rizomom odnosno drvetom sa početka *Hiljadu platoa*, tako da se može reći da sa jedne strane imamo Državu – jasne skupove – drvo – većinsko – identitet, dok sa druge strane imamo ratne mašine – nejasne skupove – rizom – manjinsko – razliku, čime se zapravo vraćamo na temeljne ontološke pojmove sa početka ovog rada.

Dominantne teorije nacije bave se političkom ekonomijom i istorijom, a nacionalni kulturalni elementi na koje se pozivaju pripadaju ili visokoj ili popularnoj kulturi. Iako su se studije kulture uspostavile kao akademska disciplina još pre par decenija, samo je mali broj ljudi pokušao da se pozabavi dinamičnim, prolaznim načinima na koji se nacija doživljava i konstruiše na afektivnom nivou koji bi obuhvatio kako diskurzivne tako i nediskurzivne aspekte. A uobičajene, nerefleksivne rutine svakodnevnog života, afektivnost i afekcije na ravni svakodnevnog života pružaju osnovu za formiranje i razvoj nacionalnog identiteta koji uključuje samo telo. Stoga kulturalno izražavanje i doživljaj nacionalnog identiteta uglavnom nije ni spektakularan ni izvanredan, već generisan u svakodnevnim, običnim formama i praksama.⁶ Kultura je u neprestanom procesu postajanja putem dinamičnih odnosa visoke i popularne kulture i svakodnevnog života putem kojeg ljudi stvaraju veze između lokalnog i nacionalnog, između nacionalnog i globalnog.⁷ U tom smislu treba shvatiti Babin stav da „dolaženje u biće“ nacije jeste sistem kulturalne proizvodnje značenja, odnosno označavanja (*signification*).⁸

Raniji autori kao što su Ernest Gelner (Ernest Gellner), Erik Hobsbaum (Eric Hobsbaum) i Benedikt Anderson (Benedict Anderson), iako ispravno tvrde da je nacija modernog porekla i da ne poseduje neku izvornu transistorijsku suštinu, jesu problematični jer isključuju popularno i svakodnevno izražavanje i namesto toga postavljaju zvaničnu, visoku i tradicionalnu kulturu kao izvore i mesto porekla nacije. Po Gelneru moderna formacija nacionalnog identiteta zavisi od uspostavljanja visoke kulture određene kao „idiom

⁶ Cf. Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Blackwell, Oxford, 2002, vi.

⁷ Cf. *ibid.*, vii.

⁸ Homi Bhabha, „Introduction“, u: Homi Bhabha, *Nation and Narration*, Routledge, London, 2000, 1.

posredovan školom i akademski nadgledan, kodifikovan radi zahteva umereno precizne birokratske i tehnološke komunikacije“.⁹ Sistem za masovno obrazovanje povezuje državu i kulturu, stvaraju se kanoni, grade muzeji, pišu se zvanične istorije, osnivaju se naučna tela radi širenja zvaničnog znanja, a znanja, vrednosti i norme prenose se putem obrazovanih ljudi. Nacije su, po Gellneru, forme koje su najpodobnije da sprovedu modernizujuće zahteve za obrazovanjem, tehnologizacijom i birokratizacijom. Erik Hobsbaum piše o moćnicima koji izmišljaju tradiciju kako bi stvorili iluziju izvornosti i kontinuiteta da bi prikrili činjenicu da su nacije neosporno novijeg datuma. Reč je o „unošenju određenih vrednosti i normi ponašanja ponavljanjem koje automatski implicira kontinuitet sa prošlošću“.¹⁰ Hobsbaum se pre svega bavi razmatranjem događaja velikih razmera kao što su masovne ceremonije ili takmičenja koja su osmišljena kako bi simbolizovala osećaj pripadnosti, legitimizovala moć poverenu institucijama, elitama i vladajućim autoritetima, prenela ideologije koje održavaju zajedničke vrednosti i uverenja. Benedikt Anderson, pak, tvrdi da je ključnu ulogu u izgrađivanju „izmišljene zajednice“ odigrao pronalazak štamparske mašine i razvoj štampanih medija, koji su stvorili tehnološka sredstva za široku diseminaciju ideje nacije. No problem sa Andersonovom analizom je u tome što iako je štampa kao takva odigrala nesumnjivo vrlo bitnu ulogu, nema „referenci na množstvene načine na koje se nacija zamišlja u, na primer, muzičkoj hali i pozorištu, popularnoj muzici, festivalima, arhitekturi, modi, prostorima za okupljanje, i u mnoštvu utelovljenih navika i izvedbi, da ne pominjemo paralelnije kulturalne forme kao što su televizija, film, radio i informaciona tehnologija“.¹¹ U tom pogledu, Andersonova ideja da se nacija tekstualno reprodukuje i predstavlja oglašuje se o prostornu, materijalnu i utelovljenu proizvodnju zajedničkih identiteta kao što je nacija. Kao što kaže Homi Bhabha (Homi Bhabha):

„Izučavati naciju kroz njen narativ ne tiče se samo obraćanja pažnje na njen jezik i retoriku; ono takođe pokušava da izmeni sam konceptualni objekt. Ako problematično 'zatvaranje' tekstualnosti ispituje 'totalizaciju' nacionalne kulture, onda njena pozitivna vrednost leži u prikazivanju široke diseminacije kroz koju kontruišemo polje značenja i simbole povezane sa nacionalnim životom“.¹²

⁹ Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983, 57.

¹⁰ Eric Hobsbawm i Terence Ranger (prir.), *The Invention of Tradition*, Blackwell, Oxford, 1983, 2.

¹¹ Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, op. cit., 7.

¹² Homi Bhabha, „Introduction“, op. cit., 3, kurziv moj.

Posebno je važno naglasiti da je reč o širokom polju diseminacije kulturalnih artefakata kojima se konstruiše značenje i to ne puko tekstualno, već na ravni samog tela u vidu direktnog uticaja, odnosno uključenja tela u proizvodnju značenja. Ako je suditi po nekim tekstovima, kulturni život Beograda kada je reč o filmu je bio vrlo aktivan:

„U prolazu na Terazijama, gde se sada ulazi u Nušićevu ulicu, otvorio je svoj prvi bioskop „Kosta Novaković film“, ne reprezentativan kao bioskop Kasina, posle rata nazvan Kozara, ali iako mali, zbog dobre lokacije, veoma posećen. Potom je 1928. godine zakupio jedan bioskop, pa drugi, treći. [...] Novakovićeve bioskopi su dobro zarađivali. Njihovoj popularnosti umnogome su doprineli žurnali, dokumentarni filmski snimci o modnim revijama, zabavama, uopšte o društvenom životu Beograda i Srbije koje je snimalo Novakovićevo filmsko preduzeće. Žurnali su puštani pre filmskih projekcija, a bioskopski repertoar se u to vreme, baš kao i danas, sastojao uglavnom od američkih igranih filmova“.¹³

Reč je o „ostacima, zakrpama i krpama dnevnog života (koji) moraju iznova i iznova biti pretvarani u znakove nacionalne kulture, dok sam čin narativne izvedbe interpelira rastući krug nacionalnih subjekata. U proizvodnji nacije kao naracije postoji podela između kontinuirane, akumulativne temporalnosti pedagoškog i repetitivne, rekurzivne strategije performativnog. Kroz ovaj proces podele konceptualna ambivalentnost modernog društva postaje mesto pisanja nacije“.¹⁴

U ovom radu ću izdvojiti samo jedan aspekt višestruke diseminacije mnoštvenih kulturalnih artefakata u proizvodnji nacije – film – jer se od 19. veka nadalje proizvodnja nacije odigrava na više nivoa koji uključuju grafičke tehnike reprodukcija slika najvažnijih događaja iz nacionalne istorije, upotrebu književnosti odgovarajućeg tipa, formiranje patriotsko-sportskih udruženja, redefiniciju masovnih okupljanja, specifičnu politiku upotrebe ličnih imena i odevnih predmeta, dakle, reč je o sveprožimajućem procesu koji se

¹³ B. Bošnjak, „Hroničar mondenskog Beograda“, *MIN* 3128, 2010, 66. Za razvoj kinematografije, bioskopa i filmske kulture uopšte za period kojim se ovde bavim pogledati Dejan Kosanović, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, Institut za film, Beograd, 1985, 35-118, kao i Aleksandar Saša Erdeljanović, „Prvih pola veka srpske kinematografije 1896-1945“, http://www.sfipresci.org/tekstovi_prvih_pola_veka.htm, pristupljeno 22.5.2011.

¹⁴ Homi Bhabha, „DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation“, u: Homi Bhabha, *Nation and Narration*, op. cit., 297.

svuda neprestano i uvek iznova odigrava.¹⁵ Analizi filmova ću pristupiti kako iz aspekta analize filmskog narativa, odnosno upotrebe filmske slike, tako i iz aspekta analize upotrebe filmske muzike. Pokazaću na koji način se kroz utelovljeno iskustvo gledanja i slušanja filma izgrađuju subjekti jedne nacije. Specifičnom upotrebom filmskog narativa i filmske muzike se istovremeno, rečeno delezovskogatarijevskom terminologijom, potiskuje ili ograničava razlika i uspostavlja jedno i identitet. Odnosno:

„Političko jedinstvo nacije se sastoji u neprekidnom izmeštanju njenog nesumnjivo pluralnog modernog prostora, ograničenog različitim, čak i neprijateljskim nacijama, u označujući prostor koji je arhaičan i mitski, paradoksalno reprezentujući modernu teritorijalnost nacije, u patriotskoj, atavističkoj temporalnosti Tradicionalizma. Jednostavno, razlika prostora se vraća kao Istost vremena, pretvarajući Teritoriju u Tradiciju, pretvarajući Ljude u Jedno. Granična tačka ovog ideološkog izmeštanja je pretvaranje diferencirane prostorne granice, 'spolja', u ujedinjenu temporalnu teritoriju Tradicije“.¹⁶

Putem upotrebe slike-kretanja sa muzikom koja afektivno uključuje telo na predkognitivnom nivou dok prati sliku-akciju u organskom prostoru, uspostavlja se jedinstveni unutrašnji prostor Nacije kojim se briše ponavljanje sa razlikom slike-vremena koje dolazi iz spoljašnjosti. Zadatak naredna dva dela rada će biti da detaljno prikaže mehanizme upotrebe slike-kretanja u filmskom narativu i afektivne upotrebe muzike u procesu subjektivacije tela.

Kako bi sama Delezova teorija filma od koje polazim imala smisla, potrebno je prvo okrenuti se Bergsonu za pomoć. Za Bergsona, kretanje je ključ za razumevanje percepcije. Zadovoljstvo pokreće telo, kako iznutra tako i spolja. Bergson razlikuje senzacije po intenzitetu. Intenzitet uključuje različite ukuse, stepene svetla i boje, jačinu zvuka.. Kompleksnost ovih promenljivih senzacija je teško odrediti jer su one kvalitativne a ne kvantitativne prirode. Kretanje je glavni aspekt Bergsonovog istraživanja percepcije. U formiranju materije, kretanje je utelovljeno u *élan vital* i njegovim senzo-motornim ekstenzijama. Bergson poreklo slika izmešta iz ljudskog uma naglašavajući umesto toga

¹⁵ Cf. Nenad Makuljević, „Pluralizam privatnosti: Kulturni modeli i privatni život kod Srba u 19. veku“, u: Ana Stolić i Nenad Makuljević (prir.), *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*, Clio, Beograd, 2006, 46–53.

¹⁶ Homi Bhabha, „DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation“, u: Homi Bhabha, op. cit., 300.

senzo-motornu funkciju nervnog sistema. Ljudska živa slika učestvuje u kretanju materijalnog sveta u kojem je sve slika.¹⁷

U opisivanju intenzivnog načina kretanja materije Bergson upotrebljava biološku sliku bezbrojnih vibracija koje su povezane u neprekidnom kontinuitetu. I za Deleza su vibracije senzacije koje prate nevidljivu putanju više neuralnu nego cerebralnu.¹⁸ Delezov filmski oko-mozak je zasnovan na Bergsonovoj neurološkoj estetici kretanja. Oko „uokviruje“ percepcije sveta centralnim fokusom, levim/desnim ivicama i vrh/dno granicama. Pokretni predmeti unutar pokretnih okvira, kao i na filmu, mogu pokrenuti optičku refleksnu reakciju. Kada oko-mozak opazi kretanje preko ovih oblasti, ono stimuliše motorički odgovor. Ovo, pak, može pokrenuti nervni odgovor bez pratećeg mišljenja. Neki elementi filmskog opažanja direktno proishode iz stimulacije nervnih ćelija oka i mogu zaobići kognitivnu obradu. Delez razvija Bergsonov rad sa naglaskom na identitetu pokretne materije i svetla iz kojeg potiče identitet kretanja i slike.¹⁹ Za Bergsona, nije svest ta koja, metaforički rečeno, osvetljava materiju već su stvari te koje same sijaju bez ikakve potrebe za nečim drugim da ih osvetljava. Kao Bergson i Delez preokreće kartezijanski *cogito* koji razumom osvetljava materiju. On tvrdi da „nije svest ta koja je svetlo, već skup slika ili svetla koja je svest imanentna materiji“,²⁰ i na taj način negira dobro poznatu hijerarhiju između uma i materije.

I za Bergsona i za Deleza percepcija je kretanje kroz neuronske mreže unutar širih kretanja materije. Pokretno telo-mozak je postavljeno u pokretnu materiju kao jedna slika među drugim. „Subjekt“ je izmešten zarad tela. Čulni život tela poznaje jedino odnose između afekata i senzacija. Ove koncepte Delez primenjuje i na film. On pronalazi određene tipove afekata i pokušava da prikaže njihove odnose na filmu čime se usredsređuje isključivo na materijalnost filmskog medija. Tu materijalnost čine stilistički elementi kao što su ritmovi kretanja, dinamika kadrova i modulacije svetla.²¹

Delez pravi razliku između dva tipa slika: slike-vremena (filmovi koji eksperimentišu sa diskontinuiranim narativnim vremenom) i slike-kretanja (neprekinut, linearni narativ, zasnovan na pravilima kontinuirane montaže ustanovljenim u holivudskom studijskom

¹⁷ Cf. Anna Powell, *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006, 112.

¹⁸ Cf. Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 264.

¹⁹ Cf. Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, The Athlone Press, London, 1986, 60.

²⁰ Ibid, 61.

²¹ Cf. Anna Powell, *Deleuze and Horror Film*, op. cit., 115.

sistemu). Slika-akcija je glavna manifestacija slike-kretanja. Slika-kretanje ispostavlja indirektni izraz vremena zbog toga što se vreme u filmovima prikazuje u sabijenoj formi. Kako bi se održala narativna koherencija ona ilustruje vreme kroz kretanje likova kroz prostor. U klasičnom narativu slike-akcije vreme je i oprosteno i linearizovano senzorno-motornim kontinuitetom likova. Kauzalno kretanje lika od percepcije okoline do akcije zasnovane na toj percepciji koristi se kao sredstvo za posredno izražavanje protoka vremena. Lik, delajući po onome što vidi, direktno utiče na datu situaciju. Stoga su slike-akcije najuobičajenije okarakterisane kretanjem od početne situacije, preko akcije (ili niza akcija), do izmenjene situacije. Kroz sposobnost za delanje lika na filmu izražava se neprekinuti senzorno-motorni kontinuum, čime se proticanje vremena podređuje upravo tom kontinuumu i neprekinutom kretanju kroz prostor. Usredsređivanje na telo lika je jedan od razloga zbog kojeg se slika-kretanje naziva „organski režim“.²²

Slika-kretanje izražava linearno shvatanje vremena jer pokazuje samo „istinito“ vreme, a uklanja sva druga vremena iz kadra, što se može videti upravo u slici-akciji jer je jedan od osnovnih principa kontinuirane montaže uklanjanje svega što je strano „istinitom“ vremenu narativa.²³ Potiskivanjem svih drugih oblika vremena, slika-kretanje odbacuje svoja virtualna porekla čime uspostavlja svojevrsnu hijerarhiju između virtualnog lavirinta i prave linije vremena u kojoj, naravno, linearno vreme poseduje veću ontološku težinu. Na ovaj način slika-kretanje prikriva to da je njen linearni narativ samo jedan od načina aktuelizacije lavirinta mnoštvenih vremena i da ona omogućava da se virtualno i aktuelno pojave kao binarne suprotnosti.²⁴ Nasuprot tome, u slici-vremenu vidimo vreme kakvo ono jeste na virtualnom nivou – neprestani proces postajanja-aktuelnim. U lavirintu vremena forma istinitog je zamenjena ničeovskim „snagama lažnog“.²⁵ One nisu „lažne“ u smislu da su suprotne istinitom, već u smislu da mnoštvena i virtualna vremena predstavljaju potencijal za razutemeljenje aktuelizovanih i linearnih formi vremena. Njihova snaga leži u tome da mogu da „falsifikuju“ istinito.²⁶ To, pak, znači da se u slici-vremenu virtualno i aktuelno ne smatraju nespojivim suprotnostima već oni postoje istovremeno, i zbog toga dok se u slici-

²² Cf. David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006, 21.

²³ Cf. *ibid.*, 25.

²⁴ Cf. *ibid.*

²⁵ Cf. *ibid.*

²⁶ Cf. *ibid.*

kretanju vreme ponavlja u istoj formi, u slici-vremenu vreme poseduje potencijal da se vrati u razlici.²⁷

Slika-vreme, dakle, izražava vreme kakvo ono zapravo jeste na virtualnom nivou. Vidimo vreme po sebi bez posredovanja tela lika. U slici-vremenu Delez vidi izmenu u celokupnoj slici mišljenja. Promena se odigrava preko individualističke etike slike-akcije u kojoj je sposobnost pojedinca da izmeni situaciju ne dovodi u pitanje, do slike-vremena u kojoj lik više nema moć da utiče na svoju situaciju i okolinu. Vreme se sada pojavljuje u čistom stanju, u „čistoj optičkoj situaciji“, u kojoj lik može samo da prati prolaženje vremena.²⁸ Preciznija podela slike-vremena bi izgledala ovako: slika-vreme se prvo javlja u op-znakovima i son-znakovima, čistim vizuelnim i zvučnim slikama koje se opiru zdravorazumskoj interpretaciji. Potom se javlja u mnemo-znakovima i oniro-znakovima i, konačno, u hijalo-znakovima vremenskih kristala. Op-znakovi i son-znakovi su odlomci vremena, trenuci koji se opiru asimilaciji unutar merljivog, hronometričkog vremena. Mnemo-znakovi i oniro-znakovi upućuju na neortodoksne forme vremena – račvanje vremena u flešbeku, lebdeće vreme u sekvencama sanjanja. No, tek se sa hijalo-znakovima javlja potpuna slika-vreme. Ona funkcioniše kao vremenski kristal koji razbija i odražava površine u kojima se virtualno i aktuelno čine vidljivim i postaju sve teži za razlikovanje dok prelaze jedini u drugo.²⁹

U knjizi *Film I* Delez je teoretizovao svu materiju na molekularnom nivou kao svetlo koje postoji na „planu imanencije“. Danijel Rodovik (Daniel Rodowick) tvrdi da filmovi slike-kretanja i slike-vremena stvaraju dva različita plana imanencije. Oni su određeni različitim načinima na koje svaka slika izražava vreme i istinu. Plan imanencije slike-kretanja koji se stvara okupljanjem slika je „otvoren totalitet u kretanju koji uspostavlja model Istinitog kao totalizacije“ u kojem su „slike povezane ili proširene po principima asocijacije i kontinuiteta“.³⁰ Plan imanencije koji stvaraju slike-vreme je onaj u kom one sukcesijom otvaraju put za slike koje su povezane samo kao nepovezani prostori. No, ova dva plana nisu odvojena. Slika-kretanje i slika-vreme postoje u oscilujućem kretanju između plana konzistencije slike-vremena i plana organizacije slike-kretanja. Plan konzistencije je

²⁷ Cf. *ibid.*

²⁸ Cf. *ibid.*, 22.

²⁹ Cf. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

³⁰ Daniel Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham, 1997, 13.

razutemeljujuća ili deteritorijalizujuća snaga. Plan organizacije je reteritorijalizujuća ili utemeljujuća snaga:

„Plan organizacije neprestano dubi plan konzistencije, uvek pokušavajući da priključi linije bega, zaustavi ili prekine kretanja deteritorijalizacije, uspori ih, restratifikuje, rekonstituiše forme i subjekte u dimenziji dubine. Obrnuto, plan konzistencije se neprestano ispetljava iz plana organizacije... mešajući forme trunčicom brzine ili sporosti, slamajući funkcije putem sklopova“.³¹

U svojoj reteritorijalizujućoj dominaciji postoji plan organizacije koji se uvek tiče razvoja formi i formacije subjekata. To je plan na kom postoji slika-kretanje, a ujedno je to i plan aktuelnog na kom se vreme vidi u posrednoj formi, kao izraz kretanja. Na planu konzistencije, slika-vreme se javlja kao deteritorijalizacija slike-kretanja.³²

Ove slike se mogu posmatrati kao suprotna ali istovremena kretanja dereteritorijalizacije i reteritorijalizacije različitih slika mišljenja. Na planu organizacije, istina se stvara kroz kontinuirani niz slika-kretanja. Vreme se javlja posredno, kroz kretanje lika koje omogućava narativnu koherentnost. Ova molarna formacija se razutemeljuje, deteritorijalizuje ili dovodi u krizu diskontinuiranim kretanjima slike-vremena na planu konzistencije. Ovde se vreme može naslutiti direktno bez potrebe za kontinuiranim linearnim kretanjem kroz prostor. Umesto molarne formacije, lik se prikazuje kao da neprestano postaje, kao diskontinuirani entitet koji istovremeno postaje u mnoštvenim vremenima.³³

Odnos između prošlosti i ova dva plana je ključan za razumevanje načina na koje se nacionalna prošlost, a samim tim i nacija, konstruiše u dvema slikama. Na planu organizacije slike-kretanja prošlost ima linearnu putanju, što znači da je ona hronološka, razvija se na kauzalni način i počinje sa prvim uzrokom.³⁴ Dejvid Martin-Džons (David Martin-Jones) to naziva teleološkim vremenom zvanične istorije.³⁵ Sa druge strane, na planu konzistencije slike-vremena, „lavirntsko vreme *Aiona* (nasuprot *Hronosu*) ispostavlja prošlost koja počinje sa sadašnjim trenutkom i vraća se unazad kako bi razotkrila mnoge prošlosti koje mogu ali ne

³¹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 265.

³² Cf. David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, op. cit., 26.

³³ Cf. *ibid.*, 27.

³⁴ Cf. *ibid.*, 28.

³⁵ Cf. *ibid.*

moraju nužno biti istinite“.³⁶ Istorijski povratak prošlosti koji počinje od prvog uzroka i sledi do sadašnjosti je sredstvo koje se često koristi u slici-kretanju. U ovoj temporalnoj shemi nema mesta za račvanje narativa kroz vreme. Dopustiti takvu devijaciju bi značilo dovesti u pitanje već upostavljeni kraj.³⁷ Upravo u filmovima kao što su *Proslava 550. godišnjice Kosovske bitke* (1939), *Golgota Srbije* (1940) i *Grešnica bez greha* (1930) reč je konstruisanju slike-kretanja koja ne ostavlja prostor i vreme za preispitivanje sopstvenih osnova. Narativ je krajnje linearan i kontinuiran, čime se retoritorijalizuje slika-vreme, odnosno postulira linearni narativ nacije bez ikakvog dovođenja u pitanje tog jednog i jedinstvenog. O *Proslava 550. godišnjice Kosovske bitke* Erdeljanović kaže:

„Ovaj ambiciozno zamišljeni film, iz juna 1939. bio je sastavljen od tri celine: a) Kosovska bitka; b) Doba robovanja pod Turcima; najvažniji momenti iz naše nacionalne borbe u slici; c) Ceremonija same proslave na Kosovo polju. I danas su nezaboravne slike parade srpske vojske i četnika tog davnog leta za koje se nadamo da će se opet ponoviti“.³⁸

Film *Grešnica bez greha*, pak, govori o seoskoj devojci Ljubici koja napušta svog verenika i odlazi u Beograd. Tu upoznaje jednog čoveka u koga se zaljubljuje, međutim ispostavlja se da je on obijač banaka i prevarant. Očajna, želi da se ubije ali se tada pojavljuje njen bivši verenik i spasava je. Kako primećuje Erdeljanović:

„Diletantski *Kralj čarlstona* nije prošao kod publike, ali je *Grešnica bez greha* sa gotovo dokumentarističkom atmosferom moralno ukaljanog Beograda, i svojom patrijarhalnom porukom postigla zapažen uspeh i kod kritike i kod ljubitelja filma“.³⁹

Konstrukcija prošlosti u dvema slikama kontrast je između prošlosti zamišljene kao vraćanje istog (slika-kretanje) i vraćanja razlike (slika-vreme). Postavljanje lažnog porekla radi objašnjavanja sadašnjosti sugerise koherentnost vremena koje izjednačava prošlost sa sadašnjošću. Bilo koje drugačije ili diskontinuirano vreme otuda se marginalizuje ili izostavlja iz istorije. Kako bi reteritorijalizovala lavirint vremena, slika-kretanje mora neprestano da nameće jednu jedinu pravu liniju. Ovo se postiže kroz privilegovanje jedne

³⁶ Ibid.

³⁷ Cf. ibid., 28.

³⁸ Aleksandar Saša Erdeljanović, „Kosta Novaković – Kralj filmskog čarlstona“, http://www.sfipresci.org/tekstovi_Kosta_Novakovic_Erdeljanovic, pristupljeno 22.5.2011.

³⁹ Ibid.

prošlosti, poricanjem razlike i isključivanjem svake druge moguće prošlosti. Često se u poricanju ove razutemeljujuće snage postavlja shvatanje jednog istinskog nacionalnog identiteta.⁴⁰ Postavlja se pitanje do kog stepena film pokušava da potvrdi linearni narativ nacionalnog identiteta (reteritorijalizacija narativnog vremena) ili ispituje opcije koje su otvorene nacionalnom identitetu (deteritorijalizacija narativnog vremena). Izmešan, fragmentisan, umnožen filmski narativ može se interpretirati kao izraz teškoće narativizacije nacionalnog identiteta u vreme istorijske krize ili transformacije. Takvi narativi formalno demonstriraju nacionalno istraživanje vlastitog „nacionalnog narativa“, ispitivanje nacionalne prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u potrazi za uzrocima i mogućim alternativama trenutnom stanju stvari. No takvog narativa nema, primera radi, u filmu *Krunisanje Kralja Petra* (1904), koji je najstariji sačuvani filmski zapis sa prostora Srbije. Njega je snimio Frenk Monteršo (Frank Monershaw) za tadašnjeg engleskog konzula. Pored samih scena na dan krunisanja i parade na Banjici, prikazuje i druga mesta koja su ova dva Engleza posetila – manastiri Žiča i Studenica, Kraljevo, Novi Pazar, Cetinje, Andrijevića, Šibenik i Zadar – čime zapravo prikazuju jedan i jedinstven prostor nacije nad kojim vlada jedan suvereni kralj.

Potrebno je naći zajednički temelj za razna suodnošavanja slike (u njenim aspektima slike-kretanja i slike-vremena), narativa (filmskog i nacionalnog) i muzike. U tom pogledu je potrebno naći liniju koja se kreće kroz ne samo vizuelno i zvučno, već i kroz afektivne kvalitete narativa i interakcije sa protagonistima filma. Ta zajednička metodološka platforma je Delezova i Gatarijeva „senzacija“. U *Šta je filozofija?* Delez i Gatari kažu da je „umetničko delo biće senzacije i ništa drugo, ono postoji po sebi“.⁴¹ Kao što je Ronald Bog sugerisao, jedna od centralnih tema te knjige je razlika između filozofije i umetnosti, a ona leži u razlici između filozofskog plana imanencije i umetničkog plana kompozicije.⁴² Formacija umetničkog dela odigrava se na planu kompozicije, planu koji Delez i Gatari dele dalje na tehnički plan kompozicije, koji se sastoji od materijala umetničkog dela, i estetski plan kompozicije, koji se sastoji od senzacija. Delez i Gatari dalje određuju estetički plan kompozicije tako što tvrde da je ono što se čuva u umetničkom delu „blok senzacija, to jest sklop percepcata i afekata“.⁴³ Iz ovoga se može zaključiti da je u najosnovnijem pogledu umetničko delo samoodrživ, slobodo stojeći konstruisani sklop. U muzičkom smislu, ovaj

⁴⁰ Cf. David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, op. cit., 29.

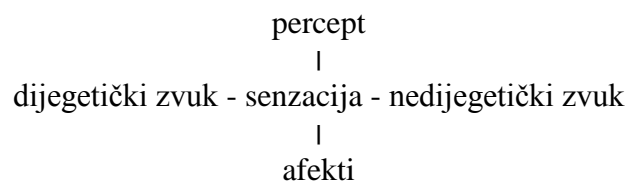
⁴¹ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 206.

⁴² Cf. Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, Routledge, London, 2003, 163–164.

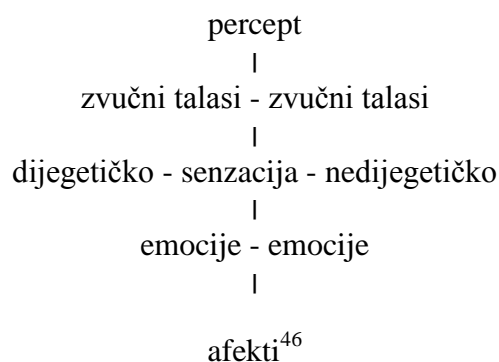
⁴³ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 206.

sklop se može shvatiti kao skup vibracija i frekvencija, blok senzacija koji se samosadržuje i samoodržava. Blok senzacija (to jest, filmska muzika ili filmski događaj) može razumeti kao konstrukcija neposredovane muzičko-emocionalne senzacije koja postoji na apstraktnom nivou kao interakcija unutrašnje i spoljašnje senzacije.

Ovu vezu je moguće dalje proširiti kako bi obuhvatila afekte i percepte, bića afekcija i percepcija po sebi. Podela estetske senzacije na percept i afekt znači da „percepti više nisu percepcije; oni su nezavisni od stanja onih koji ih doživljavaju; afekti nisu više sentimentinosti afekcije; oni premašuju snagu onih koji kroz njih prolaze“.⁴⁴ To znači da se oni ne „uzdižu iz subjekata već da prolaze kroz njih“.⁴⁵ Ovaj pojam je od velike pomoći pošto omogućava da se porede senzacije koje su zajedničke za svaki element filma. Drugim rečima, afektivna senzacija prisutna u posebnoj upotrebi muzike, postajanje-emocijom određenog trenutka, može se sada povezati sa mizanscenom jer su otklonjeni razni semiotički diskursi. Kad bi se dijagramski predstavilo to bi izgledalo ovako:



Različiti nivoi percepata i afekata, kao i dijegetičko i nedijegetičko, sada se mogu povezati jedni sa drugima kroz blok senzacija. Sledeći sloj bi se ogledao u uslozňjavanju afektivno-perceptivnih nivoa uvođenjem zvučnih talasa iznad bloka senzacija i „emocije“ ispod bloka senzacija:



⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, op. cit., 164.

⁴⁶ Oba dijagramska prikaza su preuzeta iz: Gregg Redner, *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music*, Intellect, Bristol, 2011, 35–36.

Usložnjavanjem nivoa radi razumevanja senzacije i percepta dok se odnose prema dijegetičkom i nedijegetičkom kao zvučnom talasu, i senzacije i afekta dok se odnose prema dijegetičkom i nedijegetičkom kao emociji, polje filmskih i muzičkih mogućnosti može se sada posmatrati kao mnoštveni kontinuum. Drugim rečima, omogućava se kretanje oko centralnog pojma senzacije, prolazeći kroz dijegetičko i nedijegetičko, preko afekta emocije i percepta zvučnih talasa a da se ne pridaje veća važnost bilo kome od njih. Nalazimo se pred

„kruženjem utelovljenja i razutelovljenja, prolaska senzacija kroz tela – prvo ekstrahovanim iz telesnih percepcija i afekcija, potom učinjenim vidljivim u ekspresivnoj materiji umetničkog dela, a onda doživljenim kroz utelovljenu publiku koja je uvučena u umetničko delo a zatim proširena u beskonačno polje sila“.⁴⁷

Ključna uloga pojma senzacije kao metodološke platforme leži u razumevanju plana kompozicije kao estetskog plana umetničkog stvaranja i kao fizičko-biološkog materijalnog plana, odnosno kao jedinstvenog sklopa u kome su svi elementi jednako važni.

Ovakva postavka je od koristi u analizi muzike pošto dozvoljava razumevanje fizičkog kvaliteta materijala koji potiču ne samo od kompozicije već i od muzičke izvedbe kao senzacije. Kao što Delez i Gatari kažu „čulni utisak se ostvaruje u materijalu samo ako materijal potpuno pređe u čulni utisak, percept i afekt“.⁴⁸ Po ovome, nema smisla analizirati partituru ako se ne shvati uticaj senzacije tog zapisa na celokupnost filmskog univerzuma. Jer kao što Delez na jednom mestu kaže, cilj muzike je činjenje čujnim nečujnih sila.⁴⁹ Upravo je ovo od pomoći u razmatranju interakcije filmske muzike i filmske slike. Ovaj pristup takođe dozvoljava da se odbaci puko nabranje načina na koji muzika imitira ili reprodukuje narativnu akciju u kadru. Kako Ronald Bog (Ronald Bogue) kaže „kada umetnik uspe, on ili ona ne samo da stvara senzacije unutar umetničkog dela, već ih nam daje i tera nas da postajemo sa njima, umetnik nas zahvata u sastav“.⁵⁰ Drugim rečima, postajemo jedno sa senzacijom bivanja unutar muzike.

Ideja senzacije omogućava da se muzika u okvirima *emocionalne* senzacije – ne samo u afektivnom smislu, već i u okvirima senzacije kao suodnošavanja svih njenih mnoštvenih

⁴⁷ Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, op. cit., 170.

⁴⁸ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 210.

⁴⁹ Gilles Deleuze, „Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes“, u: Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris, 2003, 142-146.

⁵⁰ Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, op. cit., 169.

nivoa. Ti nivoi se ogledaju u načinima na koji senzacija deluje i prolazi kroz telo: kontrakcija, navika i kontemplacija. Senzacija je fundamentalno očuvanje ili zadržavanje vibracija, kontrakcija vibracija koja se odigrava u kontemplaciji, čime se zaobilazi posredna obrada čulnih podataka putem kognicije što znači da muzika deluje neposredno na telo.

U filmovima koje ovde razmatram, muzika je stvorena tako da se poklapa sa radnjom na ekranu, da je pojača i muzički naglasi. Nema pokušaja da se protivreči ili da se stupa u sukob sa onim što se vidi na ekranu kako bi se gledalac naterao da preispituje ili promišlja. Cilj paralelizma u filmskoj muzici je da „sarađuje sa radnjom i njoj odgovara te da je naglašava i pojačava“.⁵¹ Tako u filmu *Golgota Srbije* (1940), kome je zvuk pridodat tek 1940. godine, u kome se „herojska i pobednička epopeja čitavog jednog naroda, koji se snagom volje i slobodarskim duhom uzdigao iz pepela, prikazuje kroz autentične snimke ratnih operatera iz perioda Prvog srpskog rata“,⁵² muzika koristi da upravo isprati taj ratnički i junački duh kroz upotrebu simfonijskog orkestra i hora. U filmu *Sa verom u boga* (1932), pak, filmska muzika definiše prostor nacije tako što se koriste narodne pesme pored ostalih. U tom pogledu je sličan i prvi srpski zvučni film, *Pod jugoslovenskim nebom* (1934) koji počinje naratorovim glasom na francuskom koji kaže:

„Prikazaćemo vam prvi jugoslovenski zvučni film. Pokazaćemo prirodne lepote Jugoslavije, bogatstvo njene kulture, običaje i narodne nošnje, narod i vojsku koja se hrabro borila zajedno sa našim vojnicima i herojima tokom poslednjeg rata i koja je celim svetom proširila slavu srpskog vojnika, borca i heroja, imajući na čelu narodnog kralja, Aleksandra Prvog, heroja i ujedinitelja“.

Ovako široki i sveobuhvatni prikaz Jugoslavije praćen je muzikom po motivima nacionalnih pesama Stanislava Biničkog. Izbor muzike za film *Proslava 550. godišnjice Kosovske bitke* (1939) načinjen je tek tokom poslednje restauracije, što me dovodi do teme odnosa izvođenja muzike tokom projekcija filmova u doba kada su i snimljeni i verne reprodukcije tih partitura odnosno naknadnog uključivanja muzike koja nema nikakve ni sa originalnim izvođenjima uživo niti sa originalnim partiturama. Iz ovoga se zapravo može zaključiti da je na delu neprestana proizvodnja nacije, to jest, da je reč o složenom odnosu

⁵¹ Gregg Redner, *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music*, op. cit., 6.

⁵² Preuzeto sa poledine DVD-a koji je izdala Jugoslovenska kinoteka u ediciji *Pioniri filma*.

kako konstrukcije nacionalnog muzičkog prostora tokom projekcija filmova dvadesetih i tridesetih godina 20. veka, tako i naknadnog zamišljanja takvog prostora iz perspektive sadašnjice što je rezultiralo pridodavanjem muzike koje nije bilo u originalnom kontekstu ali za koju se ipak misli da je odgovarajuća. U oba slučaja, ipak, muzika je ta koja referiranjem na narodne i folklorne elemente ili, pak, na herojstvo svojom pompeznošću i marševima, proizvodi senzaciju koja na dijegetički i nedijegetički način prati radnju filma i time proizvodi afektivno-emocionalni učinak na telo koje biva podstaknuto da uđe u proces subjektivacije, odnosno identifikovanja sa celokupnim vizuelno-zvučnim sklopom.

Putem filmskog narativa i muzike koja prati taj narativ ostvaruje se proces subjektivacije tela. Kada kažem subjektivacija mislim na dvostruki proces interpelacije individua, to jest individualnih tela, kao subjekata i njihovo potčinjavanje Subjektu, te uzajamno prepoznavanje subjekata i Subjekta čime se postiže „apsolutna garancija da sve jeste zaista tako i da će, po uslovom da subjekti prepoznaju šta su i ponašaju se u skladu sa tim, sve biti u redu“.⁵³ Da baš sve jeste tako, omogućeno je vrlo složenim procesima subjektivacije kroz najraznorodnije kulturalne artefakte uključujući i film. Sa jedne strane slika-kretanje uspostavlja jedinstveni organski prostor koji ne dozvoljava mnoštvu da se pojavi, dok sa druge strane muzika onemogućava procese deterritorijalizacije retorratorijalizujući telo putem podsticanja određenih afekata i suzbijanja drugih. Sve ovo dalje vodi razmatranju „vrlo specifičnih sklopova moći“ koji sa jedne strane pretpostavljaju „despotske sklopove“ a sa druge „autoritarne“ bez kojih nema proizvodnje značenja i subjektivacije,⁵⁴ odnosno istraživanje načina na koje je moguće uvesti kako sliku-vreme tako i kretanje ka apsolutnoj deterritorijalizaciji u muzici i otvoriti prostor i vreme za razliku.

⁵³ Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, Loznica, 2009, 78.

⁵⁴ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 200.

4. O molarnom i molekularnom u prostoru kulture i umetnosti

Ovo poglavlje je podeljeno na dva dela. U prvom delu istražujem načine na koje filmski reditelj Brus LaBrus (Bruce LaBruce) konstruiše i razgrađuje narativnu linearnost u svojim filmovima. Sa jedne strane, konstrukciju linearnosti narativa on izvodi oslanjajući se na preovlađujuću koncepciju heteronormativne muževnosti, dok sa druge strane, tako konstruisanu muževnost dovodi u pitanje razbijanjem i prekidanjem filmskog narativa. U drugom delu poglavlja analiziram antiPrajd diskurs i za njegovu osnovu uzimam svojevrstu melodramsku strukturu koja se ogleda u preneglašavanju kako rodni karakteristika tako i u upotrebi slika i govora. Svrha melodramskog anti-Prajd diskursa leži u prikriivanju činjenice da je on kao takav ontološki kontingentan i da se istovremeno razutemeljuje dok pokušava da se naturalizuje. I prvi i drugi deo poglavlja zapravo govore o načinima saučestvovanja i postajanja u prostoru kulture. Reč je o uzajamnom određivanju, sukobljavanju i uslovljavanju manjinskog i većinskog, molekularnog i molarnog, odnosno o načinu postojanja obe kategorije tako da su one neraskidivo povezane.

4.1. Konstrukcija i destrukcija linearnosti u filmovima Brusa LaBrusa

U intervjuu povodom prikazivanja svog filma *Otto, or Up with Dead People* na prvom festivalu kvir filma u Beogradu, *Merlinka*, Brus LaBrus kaže:

„Mislim da svaki moj film ima bar jednu gej porno sekvencu. Smatram da je seksualno političko. [...] Nažalost, danas postoji puno konzervativnih i cenzorskih tendencija u okviru novog gej establišmenta. [...] Danas, u zapadnim zemljama to je gore nego što smo mogli da zamislimo jer se gej pokret bori da uđe u dve najkonzervativnije institucije: brak i vojsku. Zbog svega toga, *gej pornografija je poslednje uporište gej radikalizma.*“¹

U ovom poglavlju ću kritički razmotriti ovu LaBrusovu tvrdnju. Na prvo čitanje nije potpuno jasna. Naime, nije precizno određeno da li je *sva* gej pornografija radikalna ili *neka*. Ako je neka, nije jasno koja. Upotrebom kritičkog aparata LGBTIQ studija² i kvir teorije pokazaću

¹ Bruce LaBruce, „Ne odustajte od svega što vas razlikuje“, <http://gayecho.com/interview.aspx?id=9710&grid=4481&page=1>, pristupljeno 20.3.2010, kurziv moj.

² LGBTIQ (lezbejske, gej, biseksualne, transeksualne, interseksualne i kvir) studije su multidisciplinarno akademsko polje koje se bavi izučavanjem načina uspostavljanja, održavanja i promene raznolikih rodni i seksualnih identiteta i formi života koje se određuju kao manjinske u zapadnim društvima. O LGBTIQ studijama i kvir teoriji cf. Henry Abelove, Michele Aina Barale i David M. Halperin (prir.), *Lesbian and Gay*

da veći deo proizvoda filmske gej pornografske industrije, a posebno LaBrusov film *Skin Gang*, zapravo nije ni najmanje radikaln. Termin „radikalno“ uzimam u smislu u kom ga je sam LaBrus upotrebio – kao ono što preispituje i kritikuje heteropatrijarhat i homonormativ. Umesto da bude „uporište gej radikalizma“, *Skin Gang*, po mom čitanju, reprodukuje upravo one strukture koje vrše represiju i to putem prisvajanja i upotrebe narativnih strategija koje se u tim strukturama nalaze.

Skin Gang sam izabrao jer je to prvi zvanični LaBrusov pornografski film, „zvanični“ u smislu da ga je tako odredio sam autor u marketingu, po načinu finansiranja i produkcije,³ čime bih ujedno i ostavio po strani pitanje određivanja razlike između pornografije i umetničkog filma, kao i toga šta čini samu pornografiju. Problem žanrovskog definisanja pornografije i određivanja razlika u odnosu na druge filmove sa eksplicitnim scenama seksa previše je složeno i opširno da bih ga ovde obrađivao, posebno zbog toga što Brus LaBrus taj problem i dalje komplikuje u svojim filmovima. Iako *Skin Gang* poseduje određenu kritičku oštricu na jednom nivou – napad na građanski identitet i provokativno povezivanje homoseksualnosti i *skinhead* potkulture, na drugom nivou koristi iste narative kao i bilo koji drugi hetero/homoseksualni pornografski film, te od „radikalizma“, po mom mišljenju, ne ostaje ništa sem reprodukovanja istog normativnog identiteta. Time ovaj film zauzima posebno mesto u opusu svog reditelja. To mesto *Skin Gang* zauzima zato što ostali LaBrusovi filmovi koje sam bio u mogućnosti da pogledam zapravo čine ono što ovaj LaBrusov pornografski film ne uspeva – radikalno preispituju narativnost filmskog medija i problematizuju (homo/hetero)seksualnost kao normiranu.

Žak Ransijer (Jacques Rancière) tvrdi da bi o društvenoj ideološkoj realnosti trebalo da mislimo kao o dominantnoj fikciji koju on određuje kao „privilegovani način

Studies Reader, Routledge, London, 1993; Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York, 1985; Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Oakland, 1991; Iain Morland i Annabelle Willox (prir.), *Queer Theory*, Palgrave MacMillan, New York, 2005; Brett Beemyn i Mickey Eliason (prir.), *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, New York University Press, New York, 1996; John D’Emilio i Estelle B. Freedman, *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*, University of Chicago Press, Chicago, 2012; E. L. McCallum i Mikko Tuhkanen (prir.), *Queer Times, Queer Becomings*, State University of New York Press, New York, 2011; Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham, 2011; Carolyn Dinshaw, *How Soon Is Now: Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*, Duke University Press, Durham, 2012; Lauren Berlant i Lee Edelman, *Sex, or the Unbearable*, Duke University Press, Durham, 2014; José Esteban Muñoz, *Curising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York, 2009; Kathryn Bond Stockton, *The Queer Child, or Growing up Sideways in the Twentieth Century*, Duke University Press, Durham, 2009.

³ Cf. Eugenie Brinkema, „A Title Does Not Ask, but Demands That You Make a Choice: On the Otherwise Films of Bruce LaBruce”, *Criticism*, Vol 48 No 1, 2006, 118.

reprezentacije kojim se slika društvenog konsenzusa nudi članovima društvene formacije, a u okviru koje se od njih traži da se identifikuju⁴. On se više zanima za njene predstavljačke upotrebe i vidi je kao „skup slika i manipulatora priča za različite načine konfigurisanja (slikovne, novelističke, filmske, itd.)“⁵. Dominantna fikcija, po njemu, sastoji se iz slika i priča kroz koje društvo postiže konsenzus, iz slika i priča kojima se istovremeno koriste i izgrađuju film, književnost, popularna kultura i druge forme masovne reprezentacije.

Po rečima Erla Džeksona Džuniora (Earl Jackson Jr), odnos dominantnog poretka heteropatrijarhata i muške homoseksualnosti nije jednostavan. Muški gej identitet je oduvek posedovao organsku vezu sa dominantnim poretkom putem „ambivalentnih mitografija primata falusa“ kao i kroz iskustvo patrijarhalne privilegije. Muške gej seksualnosti i njihove reprezentacije su samopreispitujući pregovori sa opresivnim i subverzivnim, hegemonim i heterodoksnim mitemama psihoseksualnih i socioseksualnih mogućnosti muškog gej subjekta.⁶ Dalje, svaki izraz muške gej želje preseca antagonističke i uzajamno određujuće konfiguracije psihosocijalnih konstituenata seksualnih identiteta koji uslovljavaju samoreprezentacije subjekta i njegove odnose prema normativnoj muškosti. Gej muškarci kao muškarci žive dvostruko unutar označiteljskog sistema dominantnog poretka i unutar njihovih sopstvenih konstitutivnih prestupanja tog poretka. Muški gej subjekt je primer „dvostruke artikulacije“, kako je Džekson naziva, koja u velikoj meri opisuje odnos muške homoerotike i falocentričkih društvenih vrednosti.⁷

Dominantna fikcija u filmu *Skin Gang* nema formu direktnih tvrdnji ili refleksija o kulturi. Ona leži u narativnoj strukturi i u upotrebljenim diskursima – slikama, mitovima, konvencijama i vizuelnim stilovima.⁸ U tom filmu, sama priča jeste provokativna – grupa skinhed muškaraca upada u stan buržujskog interrasnog gej para i siluje ih. Priča bi se mogla interpretirati kao LaBrusov napad na klasne podele kapitalističkog društva i to bi bilo sasvim u skladu sa njegovom tvrdnjom o „radikalizmu gej pornografije“. Međutim, kada se obrati pažnja na samu narativnu strukturu, to jest na konvencije i vizuelne stilove prikazanih scena seksa, ispostavlja se da su stvari mnogo drugačije od onoga što bi LaBrus hteo.

⁴ Jacques Rancière, „Interview: The Image of Brotherhood“, *Edinburgh Magazine*, No 2, 1997, 28.

⁵ Ibid.

⁶ Cf. Earl Jackson Jr., *Strategies of Deviance: Studies in Gay Male Representation*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1995, 1.

⁷ Cf. *ibid.*, 16.

⁸ Graeme Turner, *Film as Social Practice*, Routledge, New York/London, 1988, 173.

Čak i da je samo reč o prikazivanju pukog seksa između dvojice muškaraca, mada u *Skin Gang* ipak postoji i koliko-toliko razvijena priča, postoje sledeći narativni elementi – dolazak na mesto za seks, uspostavljanje kontakta (kroz pozdrav i prepoznavanje ili kroz brzi kontakt pogledom kojim se uspostavlja dogovor za seks), svlačenje, istraživanje raznih delova tela, ejakulacija, razilaženje. Istraživanje tela često uključuje one delove koji su manje kodifikovani u okviru seksualnosti pre nego što se pređe na one koji to jesu (genitalije i anus). Želja koja vodi porno narativ napred, jeste želja za postizanjem orgazma. Muška seksualnost, homo ili hetero, društveno je konstruisana, bar na nivou reprezentacije, u okvirima narativa; to jest, muška seksualnost je shvaćena narativno.⁹

Cilj pornografskog narativa je klimaks, odnosno ejakulacija i to pre svega vidljiva ejakulacija. Naglasak na vidljivosti orgazma deo je načina na koji pornografija reprodukuje heteropatrijarhalnu konstrukciju seksualnosti jer je vizuelnost važan deo konstrukcije i konceptualizacije muške seksualnosti, te samim tim i gej seksualnosti. Osnova svakog gej pornografskog filma i pornografije uopšte je narativna seksualnost, konstrukcija muške seksualnosti kao želje za postizanjem cilja vizuelnog klimaksa. Kako Dajer primećuje, posebno je bitna činjenica da, iako je zadovoljstvo analnog seksa predstavljeno, narativ nikada nije organizovan oko „želje da se bude jeban” već oko želje za ejakulacijom; a da li ona sledi ili ne iz analnog odnosa manje je bitno.¹⁰ U tome se ogleda politička važnost gej pornografije i, specifičnije, LaBrusovog filma *Skin Gang*. Gej pornografija se delom razvila iz otvaranja prostora za slobodnije stvaranje i cirkulaciju kulturalnih artefakata vezanih za gej potkulturu, zašta su zaslužni pokreti za gej oslobođenje. Međutim, i sam prostor gej (pot)kulture i pornografija proizvedena u tom prostoru razvili su se u okvirima heteropatrijarhalno konceptualizovane i konstruisane muškosti.

S obzirom na važnost vizuelnosti, ejakulacije kao vrhunca pornografskog narativa i narativno konstruisane seksualnosti, potrebno je detaljno analizirati konstrukciju *cum shot*-a, odnosno filmskog prikaza orgazma. Murat Ajdemir (Murat Aydemir) kaže da se muškost mora utemeljiti, mora biti dovedena u vidljivost, izložena, kako bi bila ubedljiva. *Cum shot* na taj način učestvuje u poduhvatu činjenja muškosti stvarnom, on nju realizuje i autentizuje u očima gledalaca. Smisao dovršenja koji *cum shot* isporučuje implicira uspostavljanje muškosti kao navodnog trijumfa, dostignuća ili cilja. Tako su vidljivost, narativnost i

⁹ Cf. Richard Dyer, *Only Entertainment*, Routledge, New York/London, 1992, 142.

¹⁰Cf. *ibid*, 145.

muškost ujedineni u *cum shot*-u.¹¹ Pored toga, *cum shot* dozvoljava i homosocijalnu identifikaciju (u slučaju kada heteroseksualni muškarci gledaju heteroseksualnu pornografiju) i izgradnju osećaja zajednice ili pripadanja (u slučaju kada homoseksualni muškarci gledaju gej pornografiju). Muški gledalac *cum shot*-a nije samo puki posmatrač reprodukcije muškosti kroz konstrukciju vizuelnosti i narativa, on (inter)aktivno učestvuje u tome.

Pornografski film uspostavlja određene narativne nivoe. Najočigledniji nivo je nivo celokupne priče koji teče od špice i prvog kadra do odjave na kraju. U slučaju filma *Skin Gang* to bi bila priča o skinhed muškarcima koji terorišu i siluju interracialni gej par. Ova priča uokviruje razne *hardcore* sekvence. *Cum shot* je, sa druge strane, postavljen dvostruko - kako u samu priču tako i u *hardcore* sekvencu i služi kao prelazak između ta dva elementa, zaključujući drugi i vraćajući naraciju prvom. Ajdemir razlikuje i reprezentaciju moći delanja u zavisnosti od narativnog nivoa. Ako priča predstavlja likove koji su uključeni u neku vrstu zapleta, *hardcore* sekvenca ne prikazuje likove već akrobatska tela uključena u aktivnost seksa dok *cum shot* ne predstavlja ni likove ni tela već deo tela i telesne tečnosti.¹²

Narativnost pornografije utiče na reprezentaciju muškosti koju glumac utelovljuje u filmu. Glumac i njegovo telo poseduju različite funkcije u narativnosti žanra – kao lik u priči, kao vidljivo i akrobatsko telo u *hardcore* sekvenci i kao skup organa i telesnih tečnosti u *cum shot*-u. Kao posledicu toga, svaki nivo nosi drugačiji modalitet narativnosti. Pornografski film se razvija od akta do događaja i efekta na kraju.¹³ Uokvirujuća priča daje pregled delatnosti lika koji nosi ime i čija je psihologija motivisana u odnosu na zaplet, ali *hardcore* sekvenca predstavlja seksualni događaj koji mu se dešava u onoj meri u kojoj je i sama prouzrokovana njim. Na kraju, *cum shot* prikazuje materijal i vidljivi efekat tog događaja. Na nivou priče, muško telo funkcioniše kao nosilac identiteta lika, odnosno subjekta. Na nivou *hardcore* sekvence, to telo je fleksibilno i plastično, podložno slici i vizuelnosti, dok na nivou *cum shot*-a, muško telo igra ulogu mesta na kom se afekt i efekt, zadovoljstvo ejakulacije i opipljivi ejakulat registruju.¹⁴

Ukoliko se sve ovo uzme u obzir, može se reći da je muško telo u pornografskom filmu izdiferencirano u različite modalitete ili aspekte. Drugim rečima, *hardcore* film govori

¹¹ Cf. Murat Aydemir, *Images of Bliss: Ejaculation, Masculinity, Meaning*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007, 94

¹² Cf. *ibid.*, 98.

¹³ Cf. *ibid.*, 96.

¹⁴ Cf. *ibid.*

o razlici, diferencijelnosti koja se nalazi u muškosti. Sa jedne strane, *cum shot* se može smatrati dezintegracijom muške subjektivnosti – od koherentnog lika do izabраниh slika, od subjekta do telesne materije i od moći delanja do efekta. Sa druge strane, *cum shot* vraća naraciju na nivo priče kroz subjektivno lice lika, njegovo ime i njegovu moć delanja.¹⁵ U tom smislu *cum shot* spasava subjektivnost od pornografskog pada u fragmentirano, prijatno, amorfno i telesno stanje.

Konstrukcija muškosti u pornografskim filmovima većim delom zavisi od manuelne, instrumentalne, utilitarističke i kvazitehničke kontrole nad muškim telom.¹⁶ Ideja da bi muško telo trebalo da služi kao instrument podložan kontroli je sveprisutna, a manuelna kontrola nad telom i njegovim zadovoljstvima se pretpostavlja. U samom filmu kontrola nad telom predstavlja se tako što se glumac povlači od tela drugog glumca nastavljajući sa masturbacijom kako bi izveo ejakulaciju. Na taj način se ejakulacija prikazuje kao vežba u manualnoj samokontroli. U skladu sa utilitarnom muškošću, masturbirajuća šaka je ta, a ne penis, ejakulacija, seme ili telo uopšte, koja funkcioniše kao tačka preseka između subjektive moći delanja, događaja ejakulacije i materijalnog efekta koji je njen rezultat.¹⁷

To da glumci masturbiraju do orgazma lako se previđa zbog konvencionalosti. Združenost šake i penisa u *cum shot*-u postavlja jedno bitno pitanje u pogledu toga da li pornografija prikazuje ejakulaciju uz masturbaciju jer zahteva pomoć izvođačeve šake ili jer pornografija prikazuje instrumentalizovanu i kontrolisanu ejakulaciju od samog početka? Ajdemirov odgovor je da ideološko investiranje u muškost kao instrumentalnu izvedbu i trud uložen u izvođenje i posebno kadriranje *cum shot*-a sugerišu ovu drugu mogućnost.¹⁸

Šaka u pornografiji funkcioniše dvostruko. Ona služi kao tačka koja sjedinjuje telo sa narativom. Narativ ispostavlja kauzalnu linearnost koja povezuje muško telo, penis, ejakulaciju i seme jedno sa drugim, a svima njima upravlja šaka muškog subjekta. Kroz šaku, hipotetički polimorfni ili amorfni potencijal muškog tela za uživanje povezuje se sa klimatičkim, linearnim i kauzalnim narativom koji svoj kraj zadobija u *cum shot*-u. Narativna funkcija *hard core* sekvenci disciplinuje ejakulaciju koja čini orgazam vežbom u muževnoj samokontroli.¹⁹ Kao rezultat toga, telesnost ejakulacije uklanja se iz vidika. Pornografski film

¹⁵ Cf. *ibid.*, 97.

¹⁶ Cf. *ibid.*, 127.

¹⁷ Cf. *ibid.*

¹⁸ Cf. *ibid.*, 128.

¹⁹ Cf. *ibid.*, 130.

ne prikazuje orgazam kao telesno zadovoljstvo već kao muževno postignuće, drugim rečima, kao postignuće muškosti.

Nimalo zanemarljiv detalj u vezi sa reprodukcijom heteropatrijarhata u gej pornografiji je samo poreklo *cum shot*-a u istoriji pornografije i njegova aproprijacija u gej filmovima. Kako Linda Vilijsams (Linda Williams) tvrdi, pornografski film je „otkrio” *cum shot* kao paradoksalni način da se žensko zadovoljstvo učini narativnim i predstavljivim. „Rođenje” *cum shot*-a se može precizno datirati. U pitanju je 1972. godina i film *Deep Throat*.²⁰ Ovaj film je, sa jedne strane, uveo narativnost u žanr, a sa druge strane, uveo je *cum shot* kao njenu određujuću karakteristiku. U ranijim pornografskim filmovima, tzv. *stag* filmovima iz pedesetih i šezdesetih godina 20. veka, *cum shot* kao takav nije postojao. Sami *stag* filmovi ili nisu bili narativni ili su nudili diskontinuiranu naraciju. Oni su se ograničavali na prikazivanje genitalija. Nisu prikazivali likove već tela, nisu prikazivali priču već fragmente, ne činove već dešavanja, bez kraja već sa nasumičnim prekidom, tvrdi Vilijsams. *Cum shot* je u potpunosti odsutan.²¹ Ejakulacija nije posebno prikazivana već je penetracija bila vrhunac u *stag* filmovima.

Cum shot je kao pokušaj prikazivanja ženskog zadovoljstva postao standard u celokupnoj pornografskoj industriji. Njegova aproprijacija u gej pornografiji govori o odnosu muške gej seksualnosti i reprodukciji skopičkog režima heteropatrijarhata. Zapravo, govori o prisvajanju dominantne fikcije, u Ransijerovom smislu, tamo gde bi ona zapravo trebalo da bude subvertirana.

Pišući o razvoju gej pornografije Džefri Eskofijer (Jeffrey Escoffier) kaže da je gej *hardcore* utvrdio novi stil gej muškosti. On je, gotovo kao dokumentarac, kodifikovao novu muževnu seksualnu etiku koja se pojavljivala među gej muškarcima. Gej pornografija, kao žanr, prikazivala je „strejt“ muškarce koji su izvodili homoseksualne činove. Ona je, na taj način, služila za postavljanje homoseksualne želje unutar teritorije muškosti bez obzira na heteroseksualne ili gej identitete.²² Ovakvo stanje stvari ne samo da je važilo na početku istorije gej pornografije nego je postalo sveobuhvatna norma. Nasuprot ovoj normi, Bruce LaBrus nudi „radikalizam“ u gej pornografiji, ali ispostavlja tek puku reprodukciju

²⁰ Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*, University of California Press, Berkeley, 1999, 99, citirano u: Murat Aydemir *Images of Bliss: Ejaculation, Masculinity, Meaning*, op. cit., 102.

²¹ Cf. *ibid.*, 69, citirano u: Murat Aydemir, *Images of Bliss: Ejaculation, Masculinity, Meaning*, op. cit., 103.

²² Cf. Jeffrey Escoffier, *History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*, Running Press Book Publishers, Philadelphia, 2009, 6.

heteropatrijarhalnog režima. Šta je alternativa? Gde takav radikalizam leži i iz čega bi mogao da se sastoji? Čini mi se da tu alternativu treba potražiti u drugim filmovima Brusa LaBrusa i to u *Hustler White* i *Otto, or Up with Dead People*.

Gej pornografija može biti prostor za „edukaciju želje“, tvrdi Dajer, i to na način da konstruiše želju u telu a ne tek u pukom teorijskom odnosu prema njoj.²³ LaBrusov *Otto* bi po mom čitanju mogao da ponudi drugačiju ekonomiju erogenih zona i preko te drugačije ekonomije mogućnost preispitivanja ontologije roda, seksualnosti i ljudskog. U jednoj sceni na početku filma dolazi do seksualnog odnosa između dva zombija i to tako što jedan od njih penetrira stomak drugog. Ovaj čin bi se mogao interpretirati kao destabilizacija erogenih zona ljudskog tela. Naime, Frojd je utvrdio hronološki sled od oralne preko analne do genitalne/falusne faze i ovoj poslednjoj pridao ključni značaj u formaciji ličnosti. Izmeštanje erogene zone sa genitalija i/ili anusa na stomak uzurpira normativno-linearno shvatanje razvoja ličnosti i uvodi mogućnost drugačijeg uživanja u telu od onog koji je ponudio Frojd i na kome se, pored ostalog, zasniva heteropatrijarhat kao dominantna fikcija.

Disrupcija ekonomije erogenih zona može se dalje tumačiti pojmovnim parom erotoistoriografije i hronopolitike Elizabeth Friman (Elizabeth Freeman), a putem ovog drugog termina moguće je dalje se nadovezati Delezovom teorijom vremena i prošlošću koja nikada nije bila sadašnjost. Politika temporalnosti ili hronopolitika, kako je Friman naziva,²⁴ proteže se izvan lokalnih područja do upravljanja čitavim populacijama. Država i tržište proizvode biopolitičke statusne odnose ne samo kroz granice, uspostavljanje privatnih i javnih zona i drugih strategija prostornog zatvaranja, već i kroz temporalne mehanizme. Neki događaji se računaju kao istorijski bitni, neki ne, neka ljudska iskustva se zvanično računaju kao život ili jedan njegov deo, a druga ne. Oni čije se aktivnosti ne javljaju na zvaničnoj vremenskoj liniji, čije vremenske linije nisu sinhronizovane sa njom, često su, i to istovremeno, rasno, rodno-polno ili seksualno drugi. Građanski liberalni entiteti u rasponu od nacija do individua određeni su uskom politikom razvoja koja je istovremeno rasna, rodna i seksualna i u vezi sa tim zapadna „modernost“ predstavlja svoje kretanje ka napred nasuprot sporij premodernosti koju vidi kao braon kožu, ženstvenu i erotski perverznu. Na svakodnevnom nivou, periodni mehanizmi velikih razmera oblikovali su ono što se može živeti kao društvena formacija ili individualni život. Čak i pre nego što je plaćanje na sat kvantifikovalo vreme, kolonijalne države su intervenisale u temporalnosti, upisujući se u i

²³ Cf. Richard Dyer, *Only Entertainment*, op. cit., 140.

²⁴ Cf. Elizabeth Freeman, „Time Binds, or, Erotohistoriography“, *Social Text*, Vol. 23 No. 3–4, 2005, 57.

kao tela „naroda“ direktno preko kalendara, odbacujući urođeničke ritmove svetog i profanog, predstavljajući ih kao nazadne i sujeverne. Postimperijalne nacionalne države još uvek upravljaju svojim građanima kroz zvanično vreme, oblikujući forme smislenog života registrowanjem nekih događaja kao što su rođenje, brak i smrt, a odbijajući da registruju druge kao što su inicijacije, prijateljstva i kontakt sa mrtvima.²⁵

Tokom devedesetih godina termin kvir je označavao borbu protiv državnog aparata imenovanja, posebno protiv normalizujućih binarnih taksonomija muškog i ženskog, heteroseksualnosti i homoseksualnosti. Danas, pored ostalog, kvir teorija uključuje i borbu protiv državnih i tržišnih aparata periodizacije. Protiv hronopolitike razvoja Friman predlaže erotoistoriografiju – politiku nepredvidljivih, utelovljenih zadovoljstava koja se protive logici razvoja. Frojdov pojam „zazornog“ ponudio je dijalektiku između telesnih osećaja i vremenske drugosti, ali su njegovi „osećaji“ kako neprijatni tako i udaljeni od tela (osim jeze). Produktivni smisao drugačijih vremena u zazornom posebno se usredređuje na heteroseksualne hronotope doma, porodice i majke. Kao način reparativne kritike, erotoistoriografija indeksira kako kvir odnosi na složene načine prevazilaze sadašnjost. Ona insistira na tome da razne kvir društvene prakse, posebno one koje uključuju prijatne telesne osećaje i proizvode forme vremenske svesti. Protiv bola i gubitka, odnosno protiv melanholičnih psihoanalitičkih čitanja, erotoistoriografija postavlja vrednosti iznenađenja, prijatnih prekida i trenutnih ispunjenja poreklom sa drugih mesta i iz drugih vremena.²⁶

Odličan primer koji ilustruje kvir erotoistoriografsku politiku temporalnosti je figura monstroznosti, odnosno čudovišnosti. U *Otto*-u, ta figura monstroznosti data je u obliku zombija. Ponešto parafrazirajući Elizabet Friman možemo reći da su tela dva gej zombija u seksualno-kanibalističkom odnosu pačvork ostataka leševa, indeks vremenskog nesinhroniciteta – mrtvih tela koja postoje u sadašnjosti i budućnosti, nereproduktivnog ali ipak vrlo telesnog srodstva sa monstroznim.²⁷ Postoje tri momenta koji predočuju šta bi, preko figure monstroznog, kvir načini postojanja (i postajanja) mogli da budu. Slédeći rad Džudit Džeka Halberstama (Judith Jack Halberstam) nazvaću ih nes/rodno, neljudsko i transbiološko.²⁸

²⁵ Cf. *ibid.*, 58.

²⁶ Cf. *ibid.*, 59.

²⁷ Cf. *ibid.*, 60.

²⁸ Judith Halberstam, „Animating Revolt/Revolted Animation: Penguin Love, Doll Sex and the Spectacle of the Queer Nonhuman“, u: Norren Giffney i Myra J. Hird (prir.), *Queering the Non/Human*, Ashgate Publishing

Termin nes/rodno iako deluje pomalo rogovatno prilično dobro predočava kako bi se gej zombi tela mogla konceptualizovati. Naime, *Otto*, pored ostalih priča, predstavlja i narativ o širenju „zombi zaraze“ među gejevima. Gej muškarci kao takvi su u heteropatrijarhatu predočeni kao ono sterilno, kao ono što se ne može reprodukovati i samim tim smešteni su izvan heteropatrijarhalnih srodničkih odnosa. Zombi, pak, kao ono monstrozno jeste pačvork raznih nereproduktivnih tela. „Infekcija je uvek nereprodukcija“, kaže Patriša Mekormak (Patricia MacCormack).²⁹ Samim tim, gej zombi i nije u pravom smislu „muškarac“, te je i nerodan, a još manje je ljudsko biće, to jest on potpada pod kategoriju neljudskog. Svet gej zombija je zapravo izvan heteroseksualnosti i seksualnosti koju poznajemo. Kategorija transbiološkog bi se ticala „prljavih linija porekla“, temporalne izmeštenosti ni mrtvog ni živog tela koje istovremeno postoji u prošlosti i budućnosti:

„Kao i kiborg, transbiologija je sačinjena od kompleksnih intersekcija čistog i nečistog, gde su kvalitet i biološka kontrola bukvalno stopljeni kako bi stvorili nove vrste organizama, ali ova čistota je ograđena najraznorodnijom patologijom. Kao i kiborg, transbiološko se ne tiče samo novih mešavina, razigrane rekombinacije delova ili novih sklopova: ono se fundamentalno određuje naporom diferencijacije ovih prljavih linija porekla od funkcionalne, bezbedne i marketabilne ljudske biologije.“³⁰

Telo gej zombija je mesto na kome se teleološki i narativno shvaćena temporalnost, a samim tim i muškost, preko diskrupcije linearnosti razvitka erogenih zona, urušava. Telesni, puko čulni dodir sa drugačijim vremenom i ritmom donosi čisto telesno zadovoljstvo i u tome se ogleda mogućnost alternativne istorije koja će se zasnivati na nelinearnom vremenu i telesnom zadovoljstvu.

Tačka u kojoj se Delezova teorija filma i kvir teorija susreću jeste vreme. To je ujedno i bitna kritična tačka za obe teorije. Naime, Delezova teorija filma vodi ka kontemplaciji čistog afekta i virtualnog koji su zapravo čisto vreme, vreme kao takvo. Kontemplacija čistog vremena, pak, vodi ontologiji razlike i postajanja koja zasniva kritiku reprezentacije i identiteta. Tu se i može naći most ka kvir teoriji. Kvir teorija polazi od

Limited, Aldershot, 2008. Halberstam, doduše, govori samo o nerodnom (*non-gender*), dok je moj dodatak nes/rodno.

²⁹ Patricia MacCormack, *Cinesexuality*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2008, 100.

³⁰ Sarah Franklin, „The Cyborg Embryo: Our Path to Transbiology“, *Theory, Culture and Society Annual Review*, Vol. 23 No. 7–8, 20.

de(kon)strukcije identiteta – u ovom slučaju od identiteta konstruisanog u heteropatrijarhatu – i dolazi do vremena kao ključnog pojma.

Ukratko, Delez u drugom poglavlju *Razlike i ponavljanja* opisuje tri sinteze vremena.³¹ Prva sinteza je ona koja formira naviku, druga je pamćenje, a treća upućuje na stvaranje novog. Delezova treća sinteza pokazuje nužnost apsolutne ontološke pukotine u subjektu. Ovaj rascep Delez vidi kao samu formu vremena koja koincidira sa najradikalnijom formom promene. Vreme kao čista forma nesvodiva na kretanje uvodi novi poredak događaja, slobodu koja je nesvodiva na autonomiju kantovskog subjekta. Mnogi su do sada pokazali kako je Kant, kako bi obezbedio autonomiju za subjekt, isključio Drugo u najširem smislu tog termina – od tela u kome se nalazi takav „autonomni“ subjekt pa do kulturalno, seksualno, rodno, rasno i vrsno drugačijih. Ovaj strateški potez isključivanja treba imati na umu kada se tumači Delezova destrukcija autonomnog kantovskog subjekta uvođenjem „ontološke pukotine“, jer se time uvodi i mogućnost radikalnog preispitivanja ontologije ljudskog i kritike belog, građanskog i muškog Kantovog subjekta. Prevazilaženjem autonomnog subjekta rastavljanjem čistim vremenom, Delez radikalizuje ničeovsku temu smrti boga i potvrđuje posthumanističku tezu o smrti čoveka.³²

Prve dve sinteze su bitne jer prva, pasivna sinteza vremena ili navika, konstituiše temelj za odgovor na problem prolaženja sadašnjosti. Druga aktivna sinteza vremena ili pamćenje, utemeljuje očuvanje prošlosti u sadašnjosti. Ovo dvostruko kretanje se može objasniti na sledeći način – postoji centripetalno kretanje kojim se ono aktuelno okružuje sve udaljenijim i raznovrsnijim krugovima virtualnog; sa druge strane, postoji centrifugalno kretanje aktuelizacije koje pripada virtualnom. Ovo znači da aktuelno poseduje svoje virtualne dvojnike.³³ Zapravo, ovu strukturu poseduje svaki predmet, svaka percepcija, svako sećanje. Svaki (negativno određeni) identitet ima svog dvojnika u (pozitivnoj) mnoštvenosti, a svaka mnoštvenosti poseduje kako aktuelne tako i virtualne elemente, odnosno sadašnjost se preklapa sa prošlošću koja se nikada u celosti ne aktuelizuje a budućnost je radikalno neizvesna.

Na ovom mestu se kvir istoriografija i Delezova prošlost koja nikada nije bila sadašnjost spajaju. Delezova koncepcija vremena se kreće nasuprot heteropatrijarhalnom

³¹ Cf. Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit.

³² Cf. Valentine Moulard, *Virtual Unconscious and Transcendental Time: Bergson and Deleuze's New Ontology of Experience*, The University of Memphis, 2003, 211. (neobjavljeni rukopis)

³³ Cf. *ibid.*, 212.

shvatanju vremena kao linearnog. Prikazano shematski, Delezovo shvatanje virtualnosti/aktuelnosti vremena bi izgledalo ovako: virtualno/realno <-> aktualno/realno <-> virtualno/realno.³⁴ Ono što ovaj dijagram pokazuje jeste da postajanje (a ne bivstvovanje koje je molarna formacija i, zapravo, efekt heteropatrijarhalne logike moći kao ključni termin zapadne metafizike) nije linearni proces koji teče od jednog aktuelnog do drugog. Ono je kretanje od aktuelnog stanja stvari kroz dinamičko polje virtualnih/realnih tendencija do aktuelizacije ovog polja u novo stanje stvari. Ova shema čuva reverzibilnu prirodu virtualnih i aktuelnih odnosa koji čine mnoštvenost kvir erotoistoriografije.

Hustler White, sa druge strane, de(kon)struiše narativnost (pornografskog) filma i seksualnosti. Narativ prati istraživača života muških prostitutki, Jirgena Angera, koji odlazi u Santa Moniku u Kaliforniji. On postaje opsednut jednom muškom prostitutkom kome plaća kako bi mu pričao o životu i pokazao mu okolinu. U nekom trenutku prostitutka se oklizne na sapun i udavi se u đakuziju. Posle toga Jurgen vozi leš po Santa Monici. Leš, međutim, oživljava i film se završava sa njima dvojicom na plaži. Struktura filma je nešto složenija, s to obzirom na to da je uključen i određen broj drugih priča od kojih mnoge sadrže scene eksplicitnog seksa. Ono što je bitno u ovom filmu jeste to što tamo gde se očekuje *cum shot* u sekvencama sa eksplicitnim seksom, nalazi se *money shot*, doslovno prikazane novčanice kako polako padaju u kadru. Poigravajući se istim značenjem (*cum shot* se drugačije naziva i *money shot*), LaBrus stvara diskontinuitet između scena u filmu. Odnosno, *money shot* kadrovi su prostorno i temporalno nepovezani sa onim što se odigrava u raznim seksualnim susretima koji im prethode. Pored toga, u ovim *money shot* kadrovima nema ljudskih figura. Prikazane su novčanice ali nema lica, tela ili ruku u kadru, koji bi propratili i motivisali transakciju.³⁵ Kadrovi koji slede posle sekvenci sa seksom su potpuno identični i stoga zamenjivi.

Money shot kadrovi razotkrivaju valutu i vrednost konvencionalnog *cum shot*-a kao i ponovljivost slike ejakulacije. Njihova ponovljivost potcrtava repetitivnost *cum shot*-a u pornografskim filmovima. Umesto da služe kao klimaks, ovi kadrovi izmeštaju narativ koji ih uokviruje. Glavna priča se sastoji u razvoju romanse između dva glavna lika i ona uokviruje sled nepovezanih seksualnih događaja između drugih likova. Ali *money shot* kadrovi nisu povezani ni sa glavnom pričom niti sa sekvencama sa drugim likovima. Oni ne

³⁴ Cf. Constantin V. Boundas, „Virtual/Virtuality“, u: Adrian Parr (prir.), *The Deleuze Dictionary*, Columbia University Press, New York, 2005, 297.

³⁵ Cf. Murat Aydemir, *Images of Bliss: Ejaculation, Masculinity, Meaning*, op. cit., 113.

formiraju klimaktični presek između priče i sekvence (kao u *Skin Gang*), već prekidaju promenu između njih dve, koja je tipična za pornografski narativ.

Ova dva filma pokazuju da postoji alternativa reprodukciji heteropatrijarhata u gej pornografiji i to u okviru opusa jednog istog reditelja. Dok *Skin Gang* reprodukuje iste one strukture koje vrše represiju kako nad gej muškarcima tako i nad ženama, dotle *Otto* i *Hustler White* dovode u pitanje dominantnu fikciju.

Kao zaključak ovog poglavlja bih *Skin Gang* i njegovu kritiku u filmovima *Hustler White* i *Otto* postavio u koordinate dispozitiva seksualnosti, onako kako ga je Fuko konceptualizovao, jer je nužno ukazati na ideološku prirodu tela, odnosno na to da je telo kakvo poznajemo uvek već proizvod odnosa moći i discipline.

„Mnogostruke seksualnosti – one koje se javljaju sa različitim uzrastom (seksualnosti odojčeta ili deteta), one koje su fiksirane na posebne sklonosti ili prakse (seksualnost homoseksualca, gerontofila, fetišiste...), one koje su na neodređen način uložene u neke odnose (seksualnost veze lekara-bolesnika, vaspitača-pitomca, psihijatra-ludaka), one koje se odigravaju na određenim prostorima (seksualnost u domu, školi, zatvoru) – sve one čine korelat preciznih postupaka moći“,

kaže Fuko u prvom tomu *Istorije seksualnosti*.³⁶ I ne samo to, homoseksualnost, odnosno homoseksualac „kao vrsta“ upravo se javlja kao posledica „otkrića“ seksualnosti kao novog diskurzivnog polja moći. Pre toga, postojao je sodomit kao vrsta seksualnog odnosa, a ne seksualne sklonosti ili osećaja.³⁷

Ovo je bitno jer se pokazuje da *Skin Gang* kao pornografski *gej* film zapravo nikada ne problematizuje poreklo, odnosno genealogiju kategorije homoseksualnosti, već je duboko prožet strategijama normalizacije tela i zadovoljstva bezupitno se koristeći kategorijama seksualnosti i želje. U *Skin Gang*, istina homoseksualnosti kao muškosti, otkriva se u *cum shot*-u, putem koga se i homoseksualnost (a samim tim i seksualnost uopšte) i muškost naturalizuju, dok je takva istina uvek već proizvod poretka moći, uvek već diskurzivni učinak.

³⁶ Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti I: Volja za znanjem*, Karpos, Loznica, 2006, 58.

³⁷ Cf. *ibid.*, 52–53.

„Odnos moći već je uvek tamo gde i želja: otuda je iluzorno osuditi ovaj odnos za represiju koja se vrši naknadno; ali uzaludno je, isto tako, krenuti u traganje za željom izvan dosega moći.“³⁸

Ono što Fuko ovde tvrdi jeste sledeće – sve je uhvaćeno i proizvedeno u okvirima odnosa moći, u okvirima diskursa. Tako želja, seksualnost, telo, zadovoljstvo, svi oni poseduju posebne linije porekla, svoje posebne genealogije. Ključni problem je kako upotrebiti takve molarno-diskurzivne proizvode protiv samog diskursa. Čini mi se da *Otto* u tom pogledu nudi jednu od mogućnosti.

Scena sa gej zombi seksom počinje prikazom dva gej muškarca – čime su predstavljeni rod i pol kao naturalizovane kategorije. Međutim, jedan od njih postaje zombi i inficira i drugog, a potom sledi scena seksa između njih dvojice. Uvođenjem zombija dovodi se u pitanje kako naturalnost roda tako i ontološki status ljudskog.³⁹ Pišući o zombi horor filmovima, Mekormak kaže sledeće:

„Ovi filmovi su čisti spektakli mesa koje se raspada kroz zadovoljstvo krvoprolića (*gore*). Termin 'zombi' garantuje da bilo koje rastavljanje ne može voditi smrti i da mora voditi nečemu drugom posle smrti. Gledanje zombija ne vodi strahu od smrti već njegovom 'nečem drugom'. Koja su zadovoljstva gledanja zombija koji svojim dezintegrišućim mesom dezintegrišu meso drugih, dovodeći u pitanje osnovne binarnosti unutrašnjosti/spoljašnjosti, zadovoljstva/gađenja, živog/mrtvog, libidinalnog/alimentarnog i muškog/ženskog? Uživanje u takvim slikama sugerise da postoji želja za konfiguracijom unutrašnjih i skrivenih platoa ljudskog tela kao vizuelno pristupačnog i korisnog u perverzno. [...] Kada tela postanu barokna, možemo li uopšte o njima govoriti kao o telima? Ako je telo istovremeno mrtvo i živo da li je ljudsko? I ako telo više nije ograničeno ljudskim mogućnostima bivanja živim telom, koje želje može prizvati kao telo-objekt-spektakl-slika-afekt?.“⁴⁰

³⁸ Ibid., 93–94.

³⁹ Ovde bih samo naglasio i pojasnio da Delezove terminime postajanje-ženom i postajanje-životinjom shvatam kao kritiku jednorodnog srodničkog sistema heteropatrijarhata (u kom postoji samo muški rod) i istovremeno preispitivanje ontologije ljudskog, odnosno otvaranje (tela) čoveka ka radikalnom redefinisaju u odnosu prema mašinama, životinjama, biljkama i neorganskoj prirodi uopšte.

⁴⁰ Patricia MacCormack, *Cinesexuality*, op. cit., 99.

Telo postoji kao strogo organizovana celina. U njega su upisani rasa, rod, starosno doba, klasa, seksualnost. Različiti platoi/nivoi tela su ispunjeni određenim značenjem – glava je sedište uma, lice mesto sopstva, koža određuje rasu, genitalije su označitelji pola i roda. Ovi označitelji strogo prate formu koja poseduje prepoznatljivu i predvidljivu funkciju. Tela koja su proizvedena i normalizovana kroz diskurse moći putem figure monstroznog – zombija – postaju drugo, ulaze u proces postajanja-ženom/životinjom/imperceptibilnim, otvarajući pitanje dodira tela i drugačijeg, nelinearnog vremena, uništavajući osnove na kojima počiva reprodukcija heteropatrijarhata u *Skin Gang* – narativnost. Sa jedne strane, kritika heteropatrijarhata u *Otto*-u je upravljena na (politički) neuspeh tela da bude „ljudsko telo”, to jest da ispuni većinske (u delezovsko-gatarijevskom smislu) ose kroz neuspeh kože (irelevantno je koje je boje kože zombi), neuspeh genitalija (zombiji su nes/rodni), gesta (ovi zombiji su gej). Gej zombiji pokazuju da se sila želje ne može zadržati u uskom okviru heteropatrijarhata. Sa druge strane, *Hustler White* dezorganizuje očekivano, normirano i disciplinovano telo (pornografskog) filma ubacivanjem nemotivisanih *money shot* kadrova. Ostaje samo telesno uživanje u pokretnim slikama, saučesničko postajanje-ženom-životinjom koje otvara put ka zamišljanju jednog drugačijeg tela.

4.2. Konstrukcija i kontingencija hipermuževnosti

U ovom poglavlju ću se baviti analizom postera prikupljenih preko interneta, koji pozivaju na nasilje nad LGBT osobama i, posebno, analizom koncepta muževnosti koji se konstruiše na tim posterima. Osnovni način konstrukcije muževnosti kao dela veće molarne formacije jeste melodrama, odnosno melodramski diskurs. Vodeći se ključnim radom Pitera Bruksa (Peter Brooks) o melodrami,⁴¹ u prvom delu poglavlja ću pokazati kako se formira specifičan diskurs koji poseduje jasnu melodramsku strukturu. Taj diskurs svojom strukturom uvodi binarnosti (dobro/zlo, prirodno/neprirodno, itd.) i putem raznih retoričkih figura prenaplašeno-afektivno pokušava da se nosi sa određenim događajima. U drugom delu ovog poglavlja analiziraću dva postera sa ciljem da pokažem kako se hipermuževnost vizuelno-diskurzivno konstruiše kao određeni poželjni tip tela – muževan, mišićav, nasilan – i kako se takav tip tela i rodnosti naturalizuje kao proizvod melodramskog diskursa. Pored toga, ukazaću na procese identifikacije takvog tipa tela i šire društvene sredine, odnosno nacije, kao i posledice toga. U trećem delu poglavlja ću – prevashodno se služeći kvir

⁴¹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven/London, 1995.

fenomenologijom Sare Ahmed (Sarah Ahmed)⁴² kao metodološkim oruđem – pokazati kako melodramska struktura antiPrajd diskursa u svom jezgru sadrži određeno *neizrecivo* unutar samoga sebe, a to je upravo konstruisanost i kontingentnost tog diskursa, koje melodramska struktura pokušava da učini manje vidljivim, ako ne i u potpunosti prekrije i prikrije, različitim elementima svoje strukture.

Po rečima Pitera Bruksa, melodrama je koherentni estetski sistem, sa repertoarom izražajnih osobina i sredstava koji su podložni analizi – formalnoj, sociološkoj, psihoanalitičkoj, itd. Fundamentalna karakteristika melodramskog modaliteta jeste želja da se izrazi: „Ništa nije pošteđeno jer ništa ne ostaje neizgovoreno; likovi staju na scenu i iskazuju neiskazivo, daju glas svojim najdubljim željama, dramtizuju sebe i svet kroz povišene i polarizovane reči i gestove. Svet se dovodi do maniheizma, a narativ stvara uzbuđenje svoje drame, stavljajući nas u dodir sa sukobom dobra i zla koji se odigrava ispod površine stvari“.⁴³ Moralni maniheizam je osnova za viziju društvenog sveta kao scene dramatičnog izbora između moralnih alternativa, u kome je svaki gest označen sukobom između svetla i tame. Stvari prestaju da budu one same, gestovi prestaju da budu puki znaci društvenog odnosa kome se značenje pripisuje putem društvenog koda, oni postaju nosioci metafora.⁴⁴

Dramaturgija, situacija i jezik melodrame ogledaju se u sledećem: središnja tačka je divljenje vrlini, sukob i zaplet se koriste na takav način da omogućavaju izvanredno, javno, spektakularno odavanje počasti vrlini, demonstraciji njene moći i efekta, jezik se stalno koristi hiperbolom i grandioznom antitezom u cilju eksplikacije vrline.⁴⁵ Ovoj strukturi pripadaju određeni *topoi* kao što je zatvoreni vrt, koji se konceptualizuje kao prostor nevinosti. „Prostor nevinosti“ se može razumeti i kao geografska odrednica – u ovom smislu, kao grad ili deo grada, što bi u slučaju antiPrajd diskursa bio park Manjež – ili kao simbolički prostor, odnosno kao heteroseksualni prostor ili prostor tela. Naravno, dolazi do preplitanja geografskih i simboličkih odrednica, te se tako održavanje Prajda u parku Manjež i okolini doživljava kao uzurpacija heteroseksualnog prostora i u tome pronalazi jedan od razloga za nasilje koje se odigralo. Slična logika važi i za prostor tela.

⁴² Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham/London, 2006.

⁴³ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, op. cit., 4.

⁴⁴ Cf. *ibid.*, 9.

⁴⁵ Cf. *ibid.*, 25.

Pitanja strukture zapleta melodrame impliciraju strukturu suprotstavljenih sila u njoj i njihovo utelovljenje u likovima. Vrlina se gotovo neizbežno predstavlja putem mlade heroine, mada u klasičnoj francuskoj melodrami ne mora da bude devica (za razliku od američke melodrame). Mesto heroine u antiPrajd diskursu zauzela su hipermuževna tela, koja se očito konstruišu u gotovo histeričnom negiranju bilo čega ženstvenog i ženskog. Ali, ukoliko se logika melodramskog diskursa dovede do svog kraja, upravo prenaplašavanje muževnog otkriva ono *neizrecivo* koje to prenaplašavanje skriva: hipermuževna tela *jesu* ženstvena. Sa druge strane, zlu u svetu melodrame nije potrebno opravdanje – ono jednostavno postoji. Zlo je kosmička izdaja moralnog poretka čime se sve dovodi u pitanje.⁴⁶ Trenutak spektakularne moći zla – kada nametne svoju vladavinu i protera nevinost – ispostavlja simulakrum „primalne scene“. To je trenutak intenzivne, izvorne traume koja ponižava vrle likove.⁴⁷

Jedna od najočitijih osobina melodrame jeste opseg do kog likovi izgovaraju, direktno i eksplicitno, svoje moralne sudove o svetu, a on se ogleda u tipičnim figurama melodramske retorike – *hiperbola*, *antiteza* i *oksimoron*. Melodramska retorika implicitno insistira da svet mora biti jednak našim očekivanjima. Kako bi oblikovala takav svet, retorika mora održati stanje egzaltacije, stanje u kome je hiperbola „prirodna“ forma izražavanja jer bi sve manje od toga prenelo očitu (naturalističku, banalnu) dramu, a ne istinsku (moralnu, kosmičku) dramu.⁴⁸ Druga dimenzija javlja se u izboru ekstremnih fizičkih stanja koja predstavljaju moralna stanja – slepilo, nemost, itd.⁴⁹

⁴⁶ Izjava Amfilohija Radovića sasvim lepo ilustruje ovo: „Obesvećenje i sknavljenje onoga što je za hrišćane najsvetije, predstavlja manje ili više prikrivenu borbu protiv hrišćanstva i hrišćanske vjere, kao i protiv svereligijskih vrijednosti na kojima je čovječanstvo i čovjek gradio svoje kolektivno istorijsko pamćenje i postojanje kroz vijekove“. Izjava preuzeta sa sajta Analitika, <http://www.portalanalitika.me/component/content/article/12322-amfilohije-gej-parada-je-klovnovski-krik-moralno-neuravnoteenih.html>, pristupljeno 9. 1. 2011.

⁴⁷ Cf. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, op. cit., 34.

⁴⁸ Funkcija hiperbole u melodramskom diskursu se možda najbolje može uočiti u saopštenjima zvaničnika Srpske pravoslavne crkve, pre svega Amfilohija Radovića. Na primer: „Evo, juče smo gledali kakav je smrad otrovao i zagadio prestoni grad Beograd, strašniji od uranijuma. Najveći smrad sodomski koji je ova savremena civilizacija uzdigla na pijedestal božanstva. I vidite, jedno nasilje, nasilje tih obezboženih i nastranih ljudi izazvalo je drugo nasilje. Pa se sad pitaju ko je kriv i tu decu nazivaju huliganima“. Izjava preuzeta sa sajta B92, http://www.b92.net/info/vesti/index.php?yyyy=2010&mm=10&dd=14&nav_category=11&nav_id=465324, pristupljeno 9. 1. 2011.

⁴⁹ Cf. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, op. cit., 46.

Melodrama se odigrava preko cele skale kodova – ili preciznije, skupa različitih registara znaka. Melodrama teži totalnom teatru, a njeni znakovi se projektuju, u nizu ili istovremeno, na više nivoa. Jedan od najvažnijih nivoa ili registara je scenografija, koja pruža podršku retorici moralnog prepoznavanja.⁵⁰ Stil glume je omogućen plastičnom figuralnošću emocije, a repertoar sredstava uključuje: zauzimanje dramatičnih telesnih položaja, preteranost grimase (uključujući prevrtanje očima i škripanje zubima), upotreba veštačke dikcije kao podrška bombastičkoj retorici. Dikcija se koristi za povišavanje jezika, još jedan trop hiperbole.⁵¹



Slika 1

Melodrama kao kulturalna forma spoznaje organizuje događaje kroz jasne i univerzalne moralne kategorije i oblikuje narativ u kome se dobro i zlo bore na poprištu ljudske civilizacije sve dotle dok dobro ne počne herojski da trijumfuje. Melodrama koristi pojmove žrtve i zločinca kako bi dijagonstifikovala uzork i efekat „zla“. Kroz viktimizaciju čitave nacije, nacionalni identitet je označen kao čist i nevin, no istovremeno, ova vrlina legitimiše nasilni i osvetnički odgovor u ime heroizma. Melodramski politički diskurs konceptualizuje politički život kroz moralnu polarnost, dramski spektakl, osvetu i herojsku odmazdu, i strukturiše događaje kroz narativ viktimizacije i osvete. Identifikujući naciju kao vrlu žrtvu zločinačkog delovanja, melodrama zahteva herojsku odmazdu prema snagama koje su odgovorne za njenu povredu. Ona stvara moralni imperativ za delanje, imenujući „dobrom“ svaku akciju koja se preduzima u cilju pobeđivanja „zla“. Melodrama hrani

⁵⁰ Cf. ibid., 46.

⁵¹ Cf. ibid., 47.

formiranje političkog subjekta koji žudi za nacionalnim jedinstvom i demonizuje neslaganje. Ova forma subjekta insistira kako na svojoj vrlini, tako i na sposobnosti za vladavinu nad okolnostima političkog života. Melodrama strukturira događaje unutar jasnog narativa viktimizacije i odmazde, i zavisi od vizuelnih spektakala patnje koji kognitivno i telesno utiču na publiku. Melodramski politički diskurs jeste način upoznavanja događaja koji se čine nepoznatim, i ograničavanja odgovornosti za političko delovanje izmeštanjem odgovornosti sa heroja na zločinca.

Savremene teorije konceptualizuju muževnost kao društveno-kulturalni proizvod. Antropološka otkrića, koja ukazuju na varijacije u shvatanjima roda u raznim geografskim i istorijskim kontekstima, negiraju mogućnost određivanja muževnosti kao nečeg urođenog. Po raznim konstruktivističkim teorijama, dihotomija muškarac/žena nije „prirodno“ stanje, već veoma jaka metafora u zapadnim kulturama. Stoga se muževni identiteti, kao i bilo koji drugi identitet, smatra „izmišljenom kategorijom“, tačnije fluidnim konstruktima koji su ukorenjeni u specifičnim istorijskim uslovima. To znači da se određena shvatanja prevode u društvene prakse koje određuju razlike između muškaraca i žena.⁵² Muževnost se ne određuje samo putem razlike muškaraca i žena, već i unutar same kategorije muškaraca. Muževnost se različito percipira kod dece, muškaraca sa posebnim potrebama i starih osoba. Pored toga, pitanje muževnosti se još više usložnjava uvođenjem interseksualnog tela, transrodnosti i transseksualnosti, u problem određivanja toga šta muževnost jeste i šta može da bude. Insistiranje na određenom konceptu muževnosti otkriva značaj moći i procese normativnosti koji su na delu u pitanjima ko se i na koji način predstavlja kao muškarac i ko i na koji način određuje šta je muževnost.

U ovom delu rada ću govoriti o konstrukciji hipermuževnosti na antiPrajd posterima. Termin hipermuževnost označava proizvod melodramskog diskursa o kome sam govorio u prethodnom delu. Naime, muževnost kao kategorija koja se neprestano konstruiše isključivo zavisi od konteksta, te će u različitim kontekstima i tekstovima označavati različite stvari. Kao što sam već napisao, čak i unutar granice „muškog pola“ muževnost ne označava uvek isto. Međutim, hipermuževnost se uspostavlja upravo kao vrlo specifična kategorija usled rada melodramskog diskursa, odnosno kategorija hipermuževnosti je još jedna od kategorija ili elemenata koje melodramski diskurs svojom manihejskom politikom i strukturom proizvodi. Termin hipermuževnost, kako ga u ovom radu koristim, srodan je terminu

⁵² Cf. Gabriela Spector-Mersel, „Never-aging Stories: Western Hegemonic Masculinity Scripts“, *Journal of Gender Studies*, Vol. 15 No. 1, 2006, 68.

hegemonu muževnost (*hegemonic masculinity*) koji je skovao R. W. Connel (R. W. Connel). On ga određuje kao

„obrazac prakse koji dozvoljava dominaciju muškaraca nad ženama. [...] Hegemonu muževnost razlikuje se od drugih muževnosti, posebno podređenih muževnosti. [...] Ne pretpostavlja se da je normalna u statističkom smislu; samo je manjina muškaraca može izvesti. Ali je svakako normativna. Ona otelovljuje trenutno najcenjeniji način bivanja muškarcem, ona zahteva da se svi muškarci pozicioniraju u odnosu na nju“.⁵³



Slika 2

Na levoj strani slike broj 1, vrlo jasno odvojen od desnog dela, nalazi se muškarac. On je kratke kose, skladno građen, belac, namršten. Nosi jaknu sa grbom Srbije, navlači rukavice bez prstiju. Telo odaje neku vrstu napetosti. Sprema se. Ali za šta? Tekst je dovoljno jasan. Apokaliptičkim tonom pozivaju se „čestiti Srbi, pravoslavci, patriote“ da dođu i iskažu svoj stav protiv „poganih pedera i lezbejki“ koji su „sluge satane“.⁵⁴ Iza anonimnog muškarca sa

⁵³ R. W. Connel i J. W. Messerschmidt, „Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept“. *Gender & Society*, Vol. 19 No. 6, 2005, 832. Hipermuževnost bi u odnosu na hegemonu muževnost označavala konstrukciju tela, bilo u vizuelnim tekstovima ili živim telima subjekata, koja je neophodna radi doseganja kategorije hegemonu muževnosti.

⁵⁴ Ovaj natpis stavlja u direktnu vezu ovaj poster sa izjavama Amfilohija Radovića koje sam citirao u prvom delu rada. Time se melodramska struktura govora Amfilohija Radovića na sasvim očit način može povezati sa vizuelnim tekstovima ovoga tipa.

leve strane lebde srpske zastave. Na desnoj strani, iza dvojice mušaraca koji se ljube, zastave duginih boja, jedan od simbola LGBTIQ zajednice.

Slika broj 2 ponešto je drugačija i dosta eksplicitnija. Dok je prva pozivala samo „protiv“ a da ne kaže jasno šta se pod tim misli, druga poziva na krvoproliće i smrt.⁵⁵ Na njoj se nalaze tri muškarca, sportski obučena, belca. Sva trojica su izraženo mišićava. Za razliku od prve slike, gde možemo raspoznati lična svojstva muškarca koji predstavlja „čestitog Srbina“, na slici broj 2 to ne možemo. Siluete muškaraca su potpuno anonimne. Ono što je dato dovoljno je tek da prepoznamo da je reč o nekim muškarcima, muškarcima uopšte.

Hipermuževnost i hegemonu muževnost nadalje je moguće povezati sa pojmom hegemonog telesnog imaga. Naime, Ketrin Valdbi (Catherine Waldby) razvijajući termin *hegemoni telesni imago* kaže da taj termin naglašava morfologiju tela, razmeštaj njenog mesa, njegove granice i odnos između delova kao i njihovu vezu sa psihičkim investiranjem subjekta koji živi u tom telu. Tačnije, telo ne može društveno egzistirati, ne može preuzeti prepoznatljivu anatomiju ukoliko nije psihički animirano. Ova animacija se odigrava u određenom libidinalnom, istorijskom i društvenom kontekstu. Specifična „imaginarna anatomija“ svakog subjekta stvara se u odnosu prema objektima želje kao i prema „imaginarnim anatomijama“, to jest, idejama o telima koja se nalaze u kulturi. „Imaginarne anatomije“ polne i rodne razlike mogu se smatrati indikativima određenih istorijski dostupnih formi želje.⁵⁶ U patrijarhalnoj kulturi koja privileguje muževnost, kakva je srpska, muško telo se shvata kao faličko i neprobojno, ratno telo koje je istovremeno naoružano i oružje, opremljeno za pobedu. Fantazam uvek tvrdog i spremnog penisa/falusa karakteriše celokupnu površinu muškog tela.⁵⁷ Ali iako se privileguje *tvrd*o telo, nije svako tvrdo telo (dovoljno) muževno. Na slici broj 2 se to može i uočiti. Iako su sva tri tela vrlo izražajne muskulature, to nisu tela bodibildera. Ideja snage u službi prikazivanja lepote (mišići bodibildera) sumnjiva je zbog potencijalne ženstvenosti, dok je lepota u službi snage ili hrabrosti odlučno muževna.⁵⁸

⁵⁵ Zanimljivo je uočiti preteranu, gotovo afektiranu, upotrebu uzvičnika, što je još jedan od aspekata prenaplašavanja u melodramskom diskursu.

⁵⁶ Cf. Catherine Waldby, „Destruction: Boundary Erotics and Reconfigurations of the Heterosexual Male Body“, u: Elizabeth Grosz i Elsbeth Probyn (prir.), *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, Routledge, London/New York, 2002, 268.

⁵⁷ Cf. *ibid.*

⁵⁸ Cf. Tony Jefferson, „Muscle, „Hard Men“ and „Iron“ Mike Tyson: Reflections on Desire, Anxiety and the Embodiment of Masculinity“, *Body & Society*, Vol. 4 No. 1, 1998, 84.

Ne samo da takvo telo ukazuje na vertikalne aspekte odnosa moći između muškaraca i žena, odnosno na nerecipročnost takvih odnosa (uostalom, izuzev jednog postera, žene su u potpunosti isključene iz ovih vizuelnih tekstova), već ukazuje i na hijerarhiju unutar same muževnosti. Identifikacija sa falusom takođe podaruje određenu vrstu društvene moći, vladavine nad drugima. U pogledu povezanosti muževnosti i (društvene) moći bitno je sledeće Koneklovo zapažanje:

„U povezivanju konstrukcije muževnosti sa društvenom strukturom moći patrijarhata, mislim da moramo ozbiljnije uzeti kombinaciju koja se neprestano javlja u srednješkolskom sportu, u fizičkom radu, u kulturnim fantazijama telesnog savršenstva: kombinaciju snage i veštine. Ovde je bitno to što su to atributi tela kao celine; nisu fokusirani, čak ni simbolički, na neki određeni deo. Biti muško znači, bukvalno, otevljivanje moći, utelovljivanje sposobnosti.“⁵⁹

Dalje, potpuna identifikacija sa faličkim imagom muževnosti zahteva i deerotizaciju većeg dela tela. Kako kaže Valdbi:

„Da bi njegov suveren ego ostao nedirnut, on se mora čuvati svog uništenja-u-zadovoljstvu. [...] Da bi se odbranio suvereni ego, ostatak tela se mora isušiti od erotskog potencijala u svrhu njegove lokalizacije u penisu.“⁶⁰

Na ovaj način i usled zabrane protiv pasivnosti koja potiče iz deerotizacije tela i koja se percipira kao ženska i ženstvena, izgrađuje se Drugo – na slici broj 1 jasno odeljeno linijom – čije je telo izgubilo i/ili odbacilo falus usled toga što je erotizovalo delove tela koji ne bi trebalo da budu erotizovani i čije je telo propustljivo i porozno za razliku od neprobojnog tela u falusnoj ekonomiji seksualnosti.

„Ali mogućnost analne erotike za muško telo znači napuštanje ovog faličkog stanovišta. Dupe je meko i osetljivo, i povezuje se sa zagađenjem i stidom, kao vagina. Ono je nespecifično u pogledu genitalne razlike u onom smislu što ga svako ima. Ono dopušta pristup u telo, dok se

⁵⁹ R. W. Connell, *Which Way is Up?: Essays on Sex, Class and Culture*, Allen & Unwin, London, 1983, 27.

⁶⁰ Catherine Waldby, „Destruction: Boundary Erotics and Reconfigurations of the Heterosexual Male Body“, op. cit., 271.

pretpostavlja da samo žene poseduju ranjivi unutrašnji prostor. Sve ovo čini analnu erotiku dobrom tačkom za izmeštanje ili brisanje čisto faličkih granica.⁶¹

Falusni imago čuva muška tela od zabune, od brisanja granica između muškog i ženskog (ali i drugačijih muževnosti koje nisu zasnovane na falusu), i zbog toga analni erotizam pretili da uništi ovo ideološko telo.⁶²



Slika 3

Imaginarna anatomija hipermuževnog ideološkog tela na antiPrajd posterima smeštena je u vrlo precizan društveni kontekst. Uostalom, na oba postera su i više nego vidljivi simboli *jedne* nacije i oglašavanje *jedne* vere. Verujem da je čak moguće staviti znak jednakosti između imaginarne anatomije hipermuževnog tela i tela nacije. Telo nacije zahteva konstrukciju hipermuževnog tela i obrnuto – hipermuževno telo zahteva telo nacije izgrađeno po istoj logici.⁶³ U tom smislu se može govoriti o ksenofobiji kao strategiji

⁶¹ Ibid., 272.

⁶² Za različite pristupe teoretizaciji analnog erotizma cf. Vincent Woodard, *The Delectable Negro: Human Consumption and Homoeroticism within US Slave Culture*, New York University Press, New York, 2014 (naročito poglavlje 6); Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*, University of Chicago Press, Chicago, 2000 (posebno esej „Is the Rectum a Grave?“, 3–30); Jonathan Kemp, *The Penetrated Male*, Punctum Books, New York, 2013; Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham, 2004; Lee Edelman, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, Routledge, London, 1994; Frida Beckman, *Between Desire and Pleasure: A Deleuzian Theory of Sexuality*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013; Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, Fayard, Paris, 2000.

⁶³ Ovde bi se moglo ići i dalje te istražiti osnove i uslove organizacije tela, to jest organizma. Kod Žila Deleza i Feliksa Gatarija, recimo, tačno određena slika mišljenja zahteva organizam, ona koja se zasniva na identitetu i

deerotizacije tela nacije, kao što je homofobija odgovor hipermuževnog tela na potencijalnu erotizaciju delova tela koji nisu penis. Ili, po rečima Džudit Batler (Judith Butler):

„Kaže se da se užitak nalazi u penisu, vagini i grudima, ili da iz njih emanira, no takvi opisi odgovaraju telu koje je već konstruisano ili naturalizovano kao rodno određeno. Drugim rečima, neki delovi tela postaju središta užitaka upravo zato što odgovaraju normativnom idealu rodno specifičnog tela. Užitke na neki način određuje melanholična struktura roda, čime pojedini organi postaju neosetljivi, dok drugi postaju izvor užitka. Koji će užici živeti a koji umreti, često je u vezi s tim koji od njih služe legitimišućim praksama što učestvuju u formiranju identiteta, odigravajući se u okvirima matrice rodnih normi.“⁶⁴

Način na koji tela postaju rodno određena i koji delovi tela postaju dostupni za užitak, ali i kako određeni pristupi telu i predmetima oko tela postaju obavezujući za sve u sklopu prinudne heteroseksualnosti, tema je narednog dela rada.

Termin prinudna heteroseksualnost je skovala i prvi put upotrebila Adrien Rič (Adrienne Rich) u tekstu „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence“,⁶⁵ prvi put objavljenom 1980, kako bi ujedinila pokret za ženska prava i ukinula homofobiju koja je bila prisutna u njemu, te objasnila poreklo i neprekidnu dominaciju heteroseksualnosti (heteroseksualnih muškaraca, posebno). Pored toga, ona ukazuje na to kako je heteroseksualnost skup institucionalnih praksi koje zahtevaju da muškarci i žene budu heteroseksualni. Moglo bi se reći da je sam zahtev za nečim već dokaz da to nešto nije ni nužno ni neizbežno. U tom smislu, heteroseksualnost jeste prinudna i prinuđujuća jer nju upravo ne propisuje priroda. Heteroseksualni par se pozicionira kao institucija i forma društvenosti kroz silu, jer je ideja da tela poseduju prirodnu orijentaciju fantazija koja služi za nametanje takve orijentacije, odnosno održavanje takve orijentacije kao društvenog zahteva za inteligibilnim subjektom. Kao što Rič kaže:

„Neke od formi putem kojih se moć muškaraca manifestuje su prepoznatljivije, kao što je nametanje heteroseksualnosti ženama, od

bivstvovanju, dok bi mišljenje zasnovano na razutemeljujućoj razlici zahtevalo telo bez organa, odnosno destrukciju organizma.

⁶⁴ Džudit Batler, *Nevođe s rodnom*, op. cit., 169.

⁶⁵ Adrienne Rich, „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence“, u: H. Abelove, M. A. Barale, D. M. Halperin (prir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, London/New York, 1993.

drugih. Ali svaka od ovih koje sam nabrojala pridodaje skupu sila unutar kojih su žene ubeđene da su brak i seksualna orijentacija ka muškarcima neizbežni – iako nezadovoljavajući i opresivni – elementi njihovih života.⁶⁶

Ova prinuda ne znači da su žene žrtve heteroseksualnosti, već, kako Butler primećuje, određivanje šta znači postati subjekt podređivanjem zakonu koji odlučuje koje forme života se moraju živeti kako bi se računale kao „vredne življenja“. Podrediti se zakonu u ovom pogledu znači postati heteroseksualan, biti doveden pod vladavinu zakona (heteroseksualnosti). Za analizu načina na koje se postaje strejt i kako heteroseksualnost postaje naturalizovana, prinudna i nevidljiva, pomoć ću potražiti od kvir fenomenologije Sare Ahmed.



Slika 4

Po rečima Sare Ahmed, od subjekata se zahteva da teže ka nekim objektima a ne ka nekim drugim što je uslov za pružanje porodične i društvene podrške.⁶⁷ Kako bi dečak pratio porodičnu liniju, on se mora orijentisati ka devojčicama kao predmetima ljubavi. Isto važi za devojčicu, samo obrnuto. Pretpostavka da dete mora naslediti život roditelja zahteva da dete sledi heteroseksualnu liniju. Nasleđe uopšte, pa tako i ovo, smatra se društvenim dobrom, a svako nasleđe je poklon, dar. Poklonjen dar od onoga koji taj dar dobije stvara dužnika i zahteva beskrajno vraćanje tog dara.⁶⁸ U tom smislu se heteroseksualnost zamišlja kao

⁶⁶ Ibid., 234.

⁶⁷ Cf. Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, op. cit., 85.

⁶⁸ Cf. ibid., 86.

budućnost deteta jer je heteroseksualnost idealizovana kao društveni poklon, pa čak i kao poklon samoga života. Poklon postaje nasledstvo, ono što je dato ili čak i pred-dato.⁶⁹ Heteroseksualnost postaje kako društveno tako i porodično nasledstvo kroz beskrajno zahtevanje da dete vrati dug podarenog života svojim sopstvenim životom.

Pored života koji nasleđujemo, nasleđujemo i blizinu određenih predmeta, onih koji su nam dostupni, koji su nam dati unutar porodičnog doma. Ti predmeti mogu biti najrazličitiji, kao što su vrednosti, kapital, težnje, ciljevi, stilovi življenja, i tako dalje. U onom pogledu u kom nasleđujemo ono što je blizu, nasleđujemo i orijentacije, što znači da nasleđujemo načine prebivanja u prostoru i zauzimanja prostora.⁷⁰ Sam zahtev da dete sledi roditeljsku liniju življenja postavlja neke predmete na dohvat, dok druge izuzima. Težnjom ka predmetima koji su u blizini, dete stiče svoje sklonosti, koje, pak, smeštaju dete u određenu liniju življenja. Predmeti koji su dovoljno blizu se mogu opisati kao heteroseksualni objekti unutar konvencionalnog porodičnog doma. To ne znači da sami predmeti jesu heteroseksualni, kao da je heteroseksualnost jedan od njihovih atributa, već da prinudna heteroseksualnost stvara „polje heteroseksualnih predmeta“ putem zahteva upućenog subjektu da odustane od mogućnosti posezanja za drugim predmetima. Zapravo, heteroseksualnost je učinak, efekat načina na koji se predmeti okupljaju u prostoru i uređuju kako bi funkcionisali kao pozadina tog prostora.⁷¹ U tom smislu, može se reći da heteroseksualnost *funkcioniše kao pozadina* koja, kao ono što stoji iza činova koji se ponavljaju tokom vremena i zbog toga što je iza njih, *nikada ne izlazi na videlo*.

U konvencionalnom porodičnom domu zahteva se praćenje određene linije, porodične linije. Heteroseksualni par postaje tačka na ovoj liniji, koja je data kao nasleđe ili pozadina. Tako posmatrano, pozadina nije samo ono što je iza, već i ono ka čemu se teži. Pozadina nam je istovremeno data i kao ono što nas orijentiše ka budućnosti. Od nas se traži da upravimo želju prihvatanjem porodične linije kao našeg sopstvenog nasleđa. Heteroseksualnost kao pozadina, dakle, ne samo da oblikuje prošlost preko linija nasleđa, već oblikuje i budućnost u onom smislu u kome se od nas očekuje da uskladimo sopstveno ponašanje sa takvom linijom. U ovom pogledu, prinudna heteroseksualnost oblikuje ono šta tela mogu da čine. Ukoliko bi se samo za trenutak prešlo sa fenomenologije na područje ontologije, može se zapaziti da je ovde sve vreme reč o onome što je Delez nazvao golo ponavljanje. Naime, golo ponavljanje

⁶⁹ Cf. *ibid.*

⁷⁰ Cf. *ibid.*

⁷¹ Cf. *ibid.*, 87.

je ono ponavljanje koje ne proizvodi *razliku*, već se zasniva na predstavi, odnosno na identitetu, sličnosti, kontradikciji i analogiji, u proizvodnji *istog*:

„Ponavljjanje, dakle, ima prvi smisao s gledišta predstave, smisao materijalnog i golog ponavljanja, ponavljanje onog istog. [...] To jest, svaki put kada naiđemo na neku varijantu, neku razliku, neko prerušavanje, neko premeštanje, reći ćemo da je reč o ponavljanju, ali samo na izveden način i putem 'analogije'.“⁷²



Slika 5

Tela poprimaju oblik normi koje se ponavljaju tokom vremena i sa silom koja deluje na ta tela.⁷³ Tela se oblikuju kroz ponavljanje nekih gestova ili kroz orijentaciju u nekim pravcima. Ona se oblikuju tako da omogućavaju neke činove ograničavajući sposobnost tela za neke druge činove. Na taj način prinudna heteroseksualnost umanjuje sposobnost tela da posegne za onim što je izvan „strejt“ ili prave linije. U ovom oblikovanju pristupa drugima, prinudna heteroseksualnost takođe oblikuje tela kao zgrušanu istoriju ranijih pristupa.⁷⁴ Zbog toga neuspeh u orijentaciji ka idealnom seksualnom objektu utiče na način na koji se živi, a taj neuspeh se čita kao odbijanje reprodukcije i stoga kao društvena pretnja.

⁷² Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 434–435.

⁷³ Cf. Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, op. cit., 91.

⁷⁴ Cf. *ibid.*

Ovako formirana težnja ka nekim predmetima a ne ka nekim drugim, proizvodi „strejt težnje“,⁷⁵ način delovanja u svetu koji pretpostavlja heteroseksualni par kao društveni poklon. Takve težnje omogućavanju činove u onom smislu u kom dozvoljavaju strejt telu i heteroseksualnom paru da se protežu u prostoru, odnosno da zauzmu prostor. Kvir telo se ne prostire u takvom prostoru, te se u strejt prostoru javlja kao da tu ne pripada i da je neprirodno. Kao što Džil Valentin (Gill Valentine) primećuje:

„Repetitivne izvedbe (*performances*) hegemonih asimetričnih rodnih identiteta i heteroseksualnih želja zgrušavaju se tokom vremena kako bi proizvele utisak da je ulica normalno heteroseksualni prostor.“⁷⁶

Prostori i tela postaju strejt kao efekat ovog ponavljanja. Tačnije, ponavljanje činova, koji teže određenim objektima, oblikuju površinu prostora. Prostori postaju strejt, a to dozvoljava strejt telima da se kreću u takvim prostorima.

Ključno je da heteroseksualnost nastaje ponavljanjem. To ne znači ništa drugo do da je konstrukt. Doduše, to što je heteroseksualnost konstrukt ne znači da se ona može lako „dekonstruisati“ na ravni svakodnevnog života, ali to govori da nema ničeg prirodnog (kako god se taj termin shvatao) u njoj. Samim tim heteroseksualnost gubi ontološku težinu koju poseduje u antiPrajd diskursu:

„Neproblematična tvrdnja po kojoj neko 'jeste' žena i 'jeste' heteroseksualan bila bi simptomatična za tu metafiziku rodnih supstancija. Uzmu li se u obzir bilo 'muškarci' bilo 'žene', ta tvrdnja ima tendenciju da subordinira pojam roda pojmu identiteta, navodeći na zaključak da pojedinac *jeste* rod i da on to *jeste* zbog svog pola, psihičkog osećaja sopstva i raznih izraza tog psihičkog sopstva, od kojih je najistureniji seksualna želja. [...] Ova gruba skica roda može nam pokazati kako da shvatimo političke razloge supstancijalizovanog poimanja roda. Institucija prinudne i naturalizovane heteroseksualnosti zahteva da se rod javi u binarnom odnosu i kao takvog ga reguliše, tako da se maskulino diferencira od femininog, a ta se diferencijacija postiže praksama

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Gill Valentine, „ReNegotiating the 'Heterosexual Street': Lesbian Productions of Space“, u: Nancy Duncan (prirednik), *BodySpace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Routledge, London/New York, 1996, 150.

heteroseksualne želje. Čin diferencijacije dva suprotna momenta binarne veze vodi utvrđivanju tih termina, odnosno unutrašnjoj koherentnosti pola, roda i želje.⁷⁷

Ukoliko nastaje ponavljanjem, heteroseksualnost je samo stvar navike i kao takva je podložna razutemeljujućem dejstvu budućnosti kao neutemeljujućeg temelja. Ono što jeste problem i što sam pokušao da ovde uradim jeste da pokažem načine na koje se heteroseksualnost naturalizuje, postaje društvena pozadina i norma koja se ne dovodi u pitanje.

U ovom poglavlju analizirao sam antiPrajd diskurs određujući melodramu kao njegovu osnovnu strukturu. Bitne odlike melodramskog diskursa su prenaglašavanje i maniheizacija, upravo one odlike koje su najočiglednije u antiPrajd diskursu u današnjoj Srbiji, preciznije, u izjavama zvaničnika Srpske pravoslavne crkve i antiPrajd posterima na netu. Posebno sam se bavio prenaglašavanjem muževnosti na antiPrajd posterima, odnosno konstrukcijom hipermuževnosti. Može se reći da je hipermuževnost na antiPrajd posterima melodramski diskurs u malom, jer se zasniva na prenaglašavanju muževnosti i manihejskoj podeli na muževne muškarce i one nemuževne, to jest, one koji nisu muškarci jer nisu dovoljno muževni. Ono što melodramska konstrukcija hipermuževnosti otkriva jeste celokupna kulturalna, ali i ontološka, pozadina na kojoj hipermuževnost nastaje. Tu kulturalnu pozadinu sam odredio kao prinudnu heteroseksualnost. Međutim, dok se ta kulturana pozadina otkriva, ona se istovremeno i skriva. Prenaglašavanjem i maniheizacijom skriva se kontingentnost prinudne heteroseksualnosti i na taj način se formira ono *neizrecivo* melodramskog diskursa kao dela molarnih formacija.

⁷⁷ Džudit Butler, *Nevolje s rodom*, op. cit., 83–95.

DEO III: *MUSICA (IN)HUMANA*

1. Afektivna upotreba muzike u proizvodnji subjekta

Cilj ovog poglavlja je da pokaže načine na koje se subjekt konstituiše putem muzike i njene afektivne upotrebe, odnosno njenog afektivnog efekta na telo. Prvi deo poglavlja istražuje odnos formiranja nadnacionalnog subjekta i identiteta prema popularnoj muzici (konkretno, razmatram slučaj *Bijelog Dugmeta*). Drugi deo poglavlja bavi se odnosom između muzike i klasno-nacionalnog identiteta, a preko analize složenog procesa upostavljanja intimnosti na preseku između porodičnog, klasnog i nacionalnog, putem klavirskog muziciranja kako javnog tako i privatnog, preciznije salonskog. U oba slučaja reč je o načinima na koje se različite (molekularne) sile previjaju u saodnošavanju sa molarnim formacijama i u ovom poglavlju ću pokušati da pružim analizu kako tih načina previjanja tako i „konačnih proizvoda“.

1. 1. Popularna muzika i proizvodnja nadnacionalnog subjekta

„Zvuk poseduje (ovu) moć ne zahvaljujući označiteljskim ili 'komunikativnim' vrednostima, niti fizičkim osobinama, već filogenetičkoj liniji, mašinskom razdelu koji funkcioniše u zvuku i čini ga krajnjim oblikom deteritorijalizacije. Ali ovo se ne dešava bez velike dvosmislenosti: zvuk nas okupira, podstiče, vuče, probija. [...] Kako je njegova snaga deteritorijalizacije najjača, on takođe proizvodi najveću reteritorijalizaciju, najzatupljujuću, najredundantniju. Ekstaza i hipnoza. Boje ne pokreću ljude. Zastave ne mogu da učine ništa bez truba. [...] Uspostavljene moći osećaju jaku potrebu da kontrolišu distribuciju crnih rupa i linija deteritorijalizacije u ovom razdelu zvukova kako bi oterale ili prisvojile efekte razdela zvukova.“¹

Ovaj duži citat precizno sumira temu i postavlja problemske tačke ovog dela poglavlja – šta su reteritorijalizacija i deteritorijalizacija? Šta biva reteritorijalizovano i deteritorijalizovano? Koju ulogu muzika igra u procesima reteritorijalizacije i deteritorijalizacije i na koji način se muzika može upotrebiti u tim procesima? Društvene mašine ili socijus uzimaju različite forme u skladu sa sredstvima i oblicima kodifikacije flukseva želje: „Problem socijusa je oduvek bio sledeći: kodirati flukseve želje, upisati ih, zabeležiti ih, učiniti da ne teče nijedan

¹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 383–384.

fluks koji nije 'tamponovan', kanalisani, regulisani'.² Ova mašina postiže efekte kolektivnog investiranja telesnih organa (usta, anus, penis, vagina, itd). Kolektivno investiranje podrazumeva doslovno upisivanje koje transformiše individualna biološka tela u društvena tela, kodifikujući organe u skladu sa zahtevima društvenog postojanja. Kodifikacija poseduje „univerzalnu istoriju“, a celokupna istorija se može shvatiti i treba je shvatiti u svetlu kapitalizma. To znači da je kapitalizam „otkrio“ procese dekodiranja i deteritorijalizacije želje. U tom smislu „kapitalizam je opsedao sve oblike društva, ali on ih opседа kao njihov zastrašujući košmar, paničan strah koji ona osećaju od jednog fluksa koji bi se oteo njihovim kodovima“.³ Ovde treba primetiti da nije reč o ni o kakvoj geopolitičkoj postavci, već o odnosu između natkodiranja i dekodiranja flukseva u najopštijem smislu – flukseva žena i dece, telesnih tečnosti, životinja i industrijskih proizvoda, i to tako da ništa ne ostaje što nije kodirano i reteritorijalizovano iako poseduje potencijalnost za dekodiranje i deteritorijalizaciju.⁴

Despotska mašina, kao drugi stadijum univerzalne istorije ali i istovremeni sa svim ostalim, zamenjuje hijerarhijske kaste ili klase za lateralne saveze teritorijalne mašine i uvodi nove forme srodstva koje povezuju ljude kroz despota direktno sa božanstvom. Despotska mašina ne potiskuje stari režim već izmešta njegov karakter kao determinante društvene organizacije podređujući ga svom sistemu saveza i srodnosti. Dok je tlo bilo socijus teritorijalne mašine, ovo tlo sada preuzima telo despota ili božanstva koje sa svoje strane postaje kvaziuzrok sve proizvodnje i konačno odredište potrošnje:

„Bitno je da to nije ličnost suverena, niti njegova funkcija, koja se može ograničiti. Sama društvena mašina se duboko izmenila: na mesto teritorijalne mašine postoji 'megamašina'. Države, funkcionalna piramida koja ima despota na svom vrhu, nepokretnog pokretača, sa birokratskim aparatom na svojoj lateralnoj površini i opremi za prenošenje, a seljaci su na njenoj osnovi, služeći kao delovi koji rade“.⁵

Suštinski mehanizam i novina despotske državne mašine je ta što uvodi sistem natkodiranja. Ovim se nova forma upisivanja smešta preko ranijih formi teritorijanog primitivnog upisivanja, prisiljavajući ih na usklađivanje sa novim savezom između despota i naroda, i

² Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip*, op. cit., 28.

³ Ibid, 112.

⁴ Cf. ibid., 114.

⁵ Ibid, 194.

direktnim povezivanjem despota i božanstva. Dakle, reč je o procesima deteritorijalizacije teritorijalne mašine i reteritorijalizacije onoga što je deteritorijalizovano u novim uslovima. Primitivne i despotske mašine su uporedni procesi kodiranja i natkodiranja, dok kapitalistička mašina uvodi dekodiranje, odnosno deteritorijalizaciju. Zapravo, svako telo podložno je deteritorijalizaciji, što znači da se ono uvek već nalazi u procesima kodiranja (teritorijalizacije) i natkodiranja (reteritorijalizacije). Upravo u despotskoj mašini i procesima reteritorijalizacije leži odgovor na pitanje kako nastaje subjekt, jer „vrlo specifični sklopovi moći nameću označavanje i subjektivaciju kao vlastitu formu izražavanja“.⁶ Tek putem despotske mašine javlja se mogućnost označavanja i autonomije subjekta preko sledeće sheme: despotski i autoritativni konkretni sklop moći – pokretanje apstraktne mašine facijalnosti, beli zid/crna rupa⁷ – uspostavljanje nove semiotike označavanja i subjektivizacije.⁸ Čitav ovaj proces je upravljen direktno na tela, njihove afekte i flukseve koji su u neprestanom procesu postajanja, dekodiranja i deteritorijalizacije. Ili obrnuto, društvenim mašinama su potrebni subjekti (a ne neorganizovana i dekodirana tela) kako bi glatko funkcionisale. Drugim rečima, subjekt se proizvodi složenom interakcijom između individualnih tela, grupa i institucija/države, što ću i pokazati na primeru uloge popularne muzike u Jugoslaviji.

Po raskidu sa SSSR-om 1948. godine Jugoslavija se našla u specifičnom položaju, kako u geopolitičkom pogledu tako i u pogledu unutrašnje politike. Takva promena je zahtevala i drugačije načine teritorijalizacije i reteritorijalizacije flukseva. Po prekidu sa staljinizmom, vođe Komunističke partije su težile da zamene stroge metode inspirisane Sovjetskim Savezom slobodnijim pristupom.⁹ To je značilo da je retorika postala više obrazovna zasnivajući se na grupnim diskusijama i direktnom iskustvu, umesto na direktivama, predavanjima i ispitivanjima, što je stvorilo i prostor za slobodniji kulturalni angažman tokom pedesetih godina. Odnos između ograničenih mogućnosti izbora potrošnje, zabave, medija i umetnosti se takođe menja, iako, naravno, otvoreno antisocijalistički stavovi nisu dopušteni. Tokom pedesetih godina odigrala se i povećana kulturalna proizvodnja na

⁶ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 200.

⁷ Proces facijalizacije je propracen i pejzažnošću (*paysagété*), dakle ne samo subjektivizacijom tela i individua, već i subjektivizacijom celokupnog prostora u kome se ta tela nalaze. Kao jedan primer pejzažnosti u SFRJ se mogu uzeti sletovi za Dan mladosti, odnosno Tito-Partija-Omladina-Armija sklop. Cf. Vesna Mikić, „Muzika kao sredstvo konstrukcije i rekonstrukcije revolucionarnog mita – Dan Mladosti u SFRJ“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 40, 2009.

⁸ Cf. Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 201.

⁹ Cf. Carol S. Lilly, *Power and Persuasion: Ideology and Rhetoric in Communist Yugoslavia, 1944–1953*, Westview Press, Boulder, 2001, 199.

svim nivoima, kao i veće prihvatanje „alternativnih“ kulturalnih i umetničkih izraza.¹⁰ Kao posledica toga, Partija popušta u zabranama uvoza novih filmova sa Zapada i džez muzike kao i u ograničenjima domaće proizvodnje popularne kulture.

Kada se uzme u obzir ovakva politika Komunističke partije ne iznenađuje podatak da začetak razvoja rok muzike, kao jednog od aspekata popularne kulture, u Jugoslaviji datira otprilike 1961:

„Rok muzika je na ove terene došla isključivo kroz filmove. Tu ima počasnno mesto jedan od filmova Klifa Ričardsa. Upravo je za neverovati koliko je film 'Veseli klub mladih' u kojem sviraju Klif Ričard i 'Shadows' imao uticaj na jugoslovenska najveća rock imena. [...] Možda je prva rok grupa na ovim prostorima, u onom klasičnom smislu rok grupa, bila zagrebačka grupa 'Sjene', a negde tu su i 'Atomi', isto tako iz Zagreba. Za njima dolaze 'Bijele strijele' iz Zagreba, a tu su i 'Uragani' iz Rijeke. Sve te grupe svoje nastajanje vezuju za 1961. godinu. [...] Od 1963. godine počinju da se pojavljuju mnogo 'ozbiljnije' grupe poput 'Crvenih koralja', koji će biti možda 'najveća' grupa tih godina. Nekako tada u Beogradu započinju 'Zlatni dečaci', 'Iskre', zatim dolaze, po popularnosti i medijskoj pratnji, ali i kontraverznosti, neprevaziđene 'Siluete'“.¹¹

Početak je bio otežan nedostatkom materijalnih sredstava – nije postojala institucionalna infrastruktura za izvođenje (nedostatak prostora, tehničke opreme, itd), kao ni za stvaranje vlastite muzike što je značilo da se muzička proizvodnja uglavnom svodila na prepeve stranih, zapadnih kompozicija. Takođe, mnogi od tadašnjih mladih rokera nisu bili muzički obrazovani, a nedostajalo je i „priučenog“ kadra.¹² No, i sa ovako rudimentarnim sredstvima, rok potkultura brzo se teritorijalizuje sredinom šezdesetih godina uspostavljajući vlastite načine kodiranja flukseva:

„U svim našim gradovima šetaju se mlade jedinke čudnog izgleda. Mladići duge, neuredne, prljave kose, u odelu čudnog klovnovskog kroja,

¹⁰ Cf. *ibid.*, 231.

¹¹ Željko Fajfrić i Milan Nenad, *Istorija YU rock muzike: Od početaka do 1970. godine*, Tabernakl, Sremska Mitrovica, 2009, 34.

¹² „Mnogi od članova grupa nisu ni videli instrument koji će svirati dok nisu došli u grupu. Često se događalo da sasvim slučajno dobiju da sviraju neki od instrumenata. Svi su želeli da sviraju gitaru, malo ko bubnjeve, a niko bas. Nekako izlazi da su basisti tada bili 'nasilno' regrutovani“, *ibid.*, 39.

tesnih pantalona, širokih i prljavih cipela. Devojke u prisno pripijenim pantalonama ili u maksimalnim mini suknjama, duge raspletene kose kroz koju se nazire ispijeno bezizrazno lice! Zajednička im je navika da i jedni i drugi neumorno žvaću gumu od koje s vremena na vreme ispuštaju kroz usta balone kao najviše znamenje svog besposličarskog dosađivanja ili kao način ismevanja onih koji pred njima zastaju ili se zgađeni njima okreću“.¹³

O teritorijalizaciji svedoči i utisak sa prve Gitarijade iz 1966. godine:

„Hiljade mladih ljudi ludovalo je punih deset sati bez prestanka uz jednoličnu muziku čuvenih Bitlsa klimajući neumorno glavama, zabacujući svojim dugim kosama, uvijajući besomučno svoja tela, kršeći i preplićući svoje noge, vrišteći i padajući u zanos, koji je prelazio i na gledaoce, kao kolektivna histerija“.¹⁴

Sa uspostavljanjem prepoznatljivog koda potkulture sledi i dalja teritorijalizacija. Već 1968. godine u Jugoslaviji postoji 4.000 rok grupa.¹⁵ Takođe, sve je više mesta na kojima se može svirati, a održan je i Prvi festival jugoslovenske muzike u Zagrebu, koji je bio, kako sami organizatori kažu, prvi pravi festival rok muzike u Jugoslaviji za razliku od Gitarijade koja je „obična priredba“.¹⁶ No, jedna stvar je označila prekretnicu u daljem razvitku rok muzike. Jugoton, jedna od najvećih izdavačkih kuća u Jugoslaviji, dobija prava od EMI da izdaje sve iz njihove ponude početkom 1967. godine. To je značilo da je domaća publika dobila izvor muzike svih vodećih muzičkih grupa tog vremena. Prva ploča koju Jugoton pušta u prodaju je *Hits of Beatles*. Ovo je, pak, značilo da se sa praksom prepeva mora prestati. Odnosno, da nema svrhe izdavati tuđe pesme kada se jednostavno može kupiti original jer je do tada, kako kaže Vladimir Furduj iz *Elipsa* „uobičajena praksa da na svaku ploču snimimo dve domaće i dve strane kompozicije“.¹⁷ Ali isto tako i nastavlja:

„Međutim, ukoliko se desi, a kako je sve krenulo izgleda da će do toga dolaziti sve češće, da 'Jugoton' izda te dve strane kompozicije, ploča je promašila i, što je najinteresantnije, uporan rad na one dve domaće pesme

¹³ Ibid., 42.

¹⁴ Aleksandar Kostić, „Naši domaći Bitlsi“, *ibid.*, 75.

¹⁵ Cf. *ibid.*, 46.

¹⁶ *Ibid.*, 92.

¹⁷ *Džuboks magazin*, 32, iz decembra 1968.

u koje smo mi uneli puno domaćeg, jugoslovenskog, našega, postaje uzaludan“.¹⁸

Postaje i više nego očito da će, ukoliko rok grupe žele da prežive i napreduju, morati da počnu da prave vlastite kompozicije, domaće, jugoslovenske. Što i čine. Tako se do 1970. godine pojavljuju časopisi *Džuboks* i *Pop-ekspres* koji su posvećeni rok muzici, proizvodnja i produkcija ploča postaje „urednija“, sistem koncerata je sve ustaljeniji i pripremljeniji, a rok muzika doseže čak do festivala zabavne muzike što do tada nije bio slučaj.¹⁹

Do konačne reteritorijalizacije rok muzike dolazi sa pojavom *Bijelog dugmeta* 1974. godine. Ovim ne želim da kažem da i pre njih nije bilo takvih procesa, jer je očito da su mnoge rok grupe na ovaj ili onaj način doprle do velikog broja ljudi (*Indexi*, *YU grupa*), već da je *Bijelo dugme* najočitiji primer teze koju sam postavio: slučaj *Bijelog dugmeta* je najilustrativniji primer procesa reteritorijalizacije flukseva i afektivne proizvodnje subjekta. Do tada, uglavnom je zabavna muzika bila ta koja se određivala kao jugoslovenski proizvod te imala funkciju proizvodnje specifičnog jugoslovenskog subjekta. A i činjenica da je Jugoslavija imala predstavnike na Evroviziji još 1961. godine govori o tome da je zabavna muzika bila deo kulturalne politike države.²⁰ Rok muzika kao potkulturni fenomen bila je izdvojena iz tih procesa sve do trenutka kada je njen reteritorijalizujući potencijal konačno prepoznat.

Od 1969. do zvaničnog osnivanja 1. januara 1974. godine, članovi *Bijelog dugmeta* su svirali u različitim grupama i okušavali se u različitim žanrovima. Po osnivanju i pripremi prvog singla „Top“/„Ove ću noći naći blues“ potpisuju ugovor sa Jugotonom, a iste godine slede još dva singla. Prvi album *Kad bi' bio bijelo dugme* izdaju iste godine, a već februara 1975. na Opatijskom festivalu im je dodeljena zlatna ploča zbog tiraža od 40.000 primeraka, što je probilo dotadašnji rekord *YU grupe*.²¹ Odmah po izdavanju prvog albuma krenuli su na jugoslovensku turneju i već su naredne godine važili za najpopularniju domaću rok grupu. Drugi album *Šta bi dao da si na mom mjestu* snimljen 1975. godine premašuje tiraž od 200.000 primeraka, a *Bijelo dugme* pored toga što opet pravi turneju po Jugoslaviji, svira i Titu za Novu Godinu, ili je bar to pokušalo pošto je nastup prekinut posle par minuta zbog

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Cf. „Mass medij i rock“, u: *Džuboks*, 34, iz 1977.

²⁰ Cf. Vesna Mikić, „Zabavna muzika (Entertainment music) in former Yugoslavia“, 2011, rukopis.

²¹ Cf. Petar Janjatović, *Ex YU rock enciklopedija: 1960–2006*, autorsko izdanje, Beograd, 2007, 32.

preglasne muzike.²² Avgusta 1977. godine nastupaju na koncertu kod Hajdučke česme u Beogradu pred 70.000–100.000 ljudi. Poslednji koncert su održali 1989. godine.²³

Do tada nečuvenu popularnost za jednu rok grupu, a otud i potencijalnost za reteritorijalizaciju, *Bijelo dugme* pre svega duguje kako promišljenim tržišnim taktiziranjem tako i spojem roka sa elementima narodne muzike. Ovakvim muzičkim potezom stvoren je prvi pravi jugoslovenski rok proizvod, koji je ciljao na razne slojeve društva, te i etnicitete i nacionalnosti, ne ograničavajući se samo na jednu potkulturu, što je sa rokom prethodno bio slučaj. O tome svedoče tiraži ploča i posećenost koncerata, ali i same pesme *Bijelog dugmeta*. Od samog početka muzičke karijere, članovi grupe radili su na spajanju folka i roka pa su još 1974, iste godine kad su osnovani, dobili etiketu „pastirski rok“.²⁴ Deteritorijalizacija i reteritorijalizacija prethodno kodirane rok muzike, kao i transverzalno kretanje preko različitih nacionalnosti koje su sačinjavale Jugoslaviju može se pratiti od prvog albuma kako na tekstualnom tako i namuzičkom nivou.

Od samog osnivanja grupe u mnogim pesmama mogu se naći reči koje kompozicijama pridaju „narodski“ karakter iako pesme zadržavaju karakter rok pesme. Hit sa prvog albuma „Ne spavaj mala moja muzika dok svira“ u tekstu sadrži formulu „mala moja“ koja ima jasnu narodsku konotaciju. U ostalim pesmama mogu se naći stalni epiteti „jagnje moje bijelo“, „lane moje“, „nano moja“, „konji moji“, „zora rujna“, „curo mala“, itd.²⁵ Pored toga, upotreba lokalizama kao što su jaran, bekrija, nanulice, éeif, sevdah, te uzrečice bona, bolan, dede, lele, ostavljaju utisak narodnog, autohtonog i, u krajnjoj liniji, opštejugoslovenskog preko asocijativne veze sa narodnom muzikom i folklorom. Još eksplicitnija povezanost sa folklorom, tačnije sa narodnim običajima, iako verovatno nesvesna, javlja se u pesmi „Noćas je k'o lubenica pun mjesec iznad Bosne“ putem stihova „stavi bosioka pod jastuke/moja duša da te lakše pronade“, čime se zapravo referira na gatalački obred u kome devojka stavlja bosiljak ispod jastuka kako bi joj se budući muž prikazao u snu.²⁶ Uz korišćenje ovakvih narodnih motiva, *Bijelo dugme* je pevalo i o seoskom načinu života: „dir'o bih je cijelog dana/ne zna selo, ne zna njena nana“ („Kad bi bio Bijelo dugme“), „zna svo selo i njen tata“ („Patim evo deset dana“), „ja hoću još, još, još

²² Cf. *ibid.*

²³ Cf. *ibid.*, 35.

²⁴ *Ibid.*, 32.

²⁵ Marija Vitas, *Uloga folkloru i specifičnosti njegove upotrebe u stvaralaštvu rok grupe Bijelo dugme*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2006, 20 (diplomski rad).

²⁶ *Ibid.*, 21.

i još/neka cijelo selo zna“ („Da mi je znati koji joj je vrag“). Osim na samom značenjskom nivou, veza sa folklornim se može uočiti i u metrici stiha. U pesmama kao što su „Top“ i „Tako ti je mala moja“ koristi se deseterac, dok u „Patim evo deset dana“ pored simetričnog osmerca dodaje se refren osnovnom stihu koji ima ulogu pripevnog referena, što je sve odlika narodnih pesama.²⁷ Sa druge strane, neke pesme u svojoj tekstualnoj celini, a ne samo u nekim elementima, u potpunosti odgovaraju kako novokomponovanim narodnim pesmama tako i tradicionalnim uzorima. Takve su „Slatko li je ljubiti nano“ (stereotipni motiv narodnih pesama prikradanja prozoru drage noću dok majka spava), „Požurite konji moji“ (tematski istovetna bosanskoj narodnoj pesmi „Mujo đogu“), „Bekrija“ (narodne pesme „Mita bekrija“ i „Niška banja“).²⁸

Što se muzičkog aspekta tiče, pored folklornih detalja prisutni su i segmenti koji u samoj kompozicionoj strukturi nose folklorni prizvuk. Tako se refren u pesmi „Na zadnjem sjedištu moga auta“ izdvaja od ostatka pesme „po pevanju u tercama, prateća melodija u deonici gitare, koja nad pevanom melodijom gradi paralelne terce sa završetkom na kvinti (uporedivo sa intervalskim odnosom glasova u pevanju 'na bas'), motiv u deonici sintisajzera koji zbog odsečnog zvuka i ritmici šesnaestina i osmina asocira na pratnju u nekim narodnim igrama“.²⁹ Čak i u instrumentalnim solo deonicama kada bi, po pravilima rok muzike, trebalo da se iskaže virtuoznost svirača, *Bijelo dugme* vešto spaja rok improvizaciju i narodno kolo kroz karakteristika rok i folk muzike. U pesmama „Kad bi bio bijelo dugme“ i „Dede bona sjeti se, de tako ti svega“, solo part je strukturisan od naizmjeničnih rok i folk odseka. Spoj folka i roka u instrumentalnim deonicama ogleda se pre svega u upotrebi motivike koja je tipična za kolo, a takav spoj javlja se i u neposrednoj upotrebi autentičnih instrumenata i etno-vokala od 1984. godine.

Pored deterritorijalizacije i reteritorijalizacije same rok muzike u širem sklopu odnosa mejnstrima i potkultura, te roka i folka, ovde je reč i o upotrebi afekta. Ključnu ulogu u reteritorijalizaciji afekta, te stoga i proizvodnji subjekta, u muzici igra refren koji u delezogatarijevskom kontekstu ne označava deo pesme, već je bilo koji agregat izražajnih materijala koji opcrtava teritoriju i razvija se u teritorijalne motive i pejzaže.³⁰ Refreni se mogu po Delezu i Gatariju klasifikovati na sledeći način: 1) teritorijalni refreni koji traže,

²⁷ Cf. *ibid.*, 23–24.

²⁸ Za iscrpniju analizu cf. *ibid.*, 26–28.

²⁹ *Ibid.*, 29.

³⁰ Cf. Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 356.

obeležavaju, okupljaju teritoriju; 2) teritorijalizovani funkcionalni refreni koji preuzimaju posebnu funkciju u sklopu; 3) refreni, kada obeležavaju nove sklopove, prelaze u nove sklopove posredstvom deteritorijalizacije-reteritorijalizacije; 4) refreni koji okupljaju ili prikupljaju snage, bilo u središtu teritorije, ili da bi se izašlo van nje.³¹ Formacija umetničkog dela kao refrenska re/de/teritorijalizacija odigrava se na planu kompozicije, planu koji se deli dalje na tehnički plan kompozicije, koji se tiče materijala umetničkog dela, i estetski plan kompozicije, koji se tiče senzacija. Estetski plan kompozicije dalje se određuje kao ono što se čuva u umetničkom delu kao blok senzacija, to jest sklop percepcata i afekata.³² U muzičkom smislu, ovaj sklop se može shvatiti kao skup vibracija i frekvencija, blok senzacija koji se samosadrži i samoodržava. Blok senzacija (to jest, muzika ili muzički događaj) može se razumeti kao konstrukcija neposredovane muzičko-emocionalne senzacije. Podela estetske senzacije na percept i afekt znači da senzacija poseduje materijalnu podlogu (u ovom slučaju to je zvuk) i sposobnost da deluje (afekt).

Afekt se definiše kao sposobnost tela da dela i da se dela nad njim: šta može uraditi i šta mu se može uraditi. Afekt poseduje dva registra. Prvo, može se aficirati, to jest, proći kroz somatsku promenu uzrokovanu susretom sa predmetom. Ovaj aspekt afekta se može nazvati „afekcijom“, kao kompozicija ili mešavina tela ili, preciznije, promena proizvedena u aficiranom telu delovanjem aficirajućeg tela u susretu. Drugo, afekt je promena u snazi tela koja se oseća, uvećanje ili umanjenje te snage, osećano kao tuga ili sreća. Afekt je stoga istovremeno fiziološki i psihološki. Drugim rečima, afektivna senzacija prisutna u posebnoj upotrebi muzike, postajanje-emocijom određenog trenutka, može se sada direktno povezati sa „mizanscenom“ jer su otklonjeni razni semiotički diskursi. Kada bi se shematski predstavio nastanak senzacije, odnos bi izgledao ovako: percepti - zvuk > senzacija < emocije – afekti.

Ako se vratimo na upotrebu muzike u proizvodnji jugoslovenskog nadnacionalnog subjekta, ovo bi značilo da despotsko-autoritarna mašina otelovljena kao nadnacionalno jugoslovenstvo sa pratećim državnim aparatom zahteva proizvodnju subjekta na više ravni. Proizvodnja subjekta se neprestano odigrava u složenim prostorno-vremenskim koordinatama koje, pored ostalog, obuhvataju različite društvene mašine i kulturalne stratume. Sa jedne strane, nalazio se partijsko-državni aparat koji je određivao jugoslovenski subjekt na retoričkom planu atributima kao što su „samoupravljanje“, „socijalistička demokratija“, „slobodna razmena mišljenja“, „ideološka borba“, odnosno „slobodni

³¹ Cf. *ibid*, 360.

³² Cf. Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 206.

socijalistički ljudi, ljudi koji neposredno i hrabro misle i rade, koji su širokih i raznih shvatanja, a ne ljudi čiji su umovi po istom obrascu“.³³ Sa druge strane, reč je o relativno zasebnoj dimenziji popularne kulture u kojoj muzika, uključena u odnos sa pomenutim označiteljskim sistemom, ali i u odnosu prema različitim kulturalnim stratumima koji se naslojavaju jedni preko drugih, direktno upisuje ovako određeni subjekt u tela ovako putem afekta. Konkretno, putem senzacije koja spaja emocije i zvuk, *Bijelo dugme* svojim pesmama, koje transversalno spajaju različite etnicitete i nacionalnosti u jednu celinu, proizvodi kolektivno telo jugoslovenstva brišući razlike između tih etniciteta i nacionalnosti i uspostavljaajući jedinstveni prostor subjekta estetskim planom kompozicije. *Bijelo dugme* svojom muzikom deteritorijalizuje i reteritorijalizuje ranije teritorijalizovanu rok muziku što za posledicu ima reteritorijalizaciju ogromnog broja tela i njihovo hvatanje u despotsku mašinu i procese subjektivizacije. Iako muzika kao takva poseduje značajan potencijal za deteritorijalizaciju i dekodiranje flukseva, u ovom slučaju ti procesi su odsutni i umesto toga reč je o potpunoj reteritorijalizaciji i kontroli procesa dekodiranja.

1. 2. Intimnost i građanska ideologija u muzici

Veoma važnu ulogu „u oblikovanju nacionalnog identiteta, u buđenju, snaženju i ekspanziji patriotskih ideala srpskog naroda odigrala je muzika“,³⁴ a naročito klavirska muzika „jer se svaki vid muzičkog delovanja, svako osvajanje i usvajanje nekog od žanrova evropske muzike ukazivalo, u atmosferi nacionalnog i kulturnog osvešćivanja, kao krupan korak napred“.³⁵ Izgradnja nacionalnog identiteta odigrala je jednu od ključnih uloga u uspostavljanju i razvitku klavirske muzike na području Srbije i Vojvodine. No, tom uspostavljanju kao i daljem razvijanju prethodilo je „strukturno i funkcionalno diferenciranje društvenih grupacija koje su 'iznedrile' samoosvešćene pojedince, odnosno primarne korisnike i buduće nosioce klavirskog muziciranja“,³⁶ što znači da je bilo potrebno da dođe do transformacije društva putem „urbanizacije, ustanovljenja građanske klase i formiranja elitnog sloja stanovništva“.³⁷

³³ Ovo su delovi Đilasovog govora na Trećem plenumu citirani u: Carol S. Lilly, *Power and Persuasion: Ideology and Rhetoric in Communist Yugoslavia, 1944–1953*, op. cit., 200.

³⁴ Dragana Jeremić-Molnar, *Srpska klavirska muzika u doba romantizma (1841–1914)*, Matica srpska, Novi Sad, 2006, 27.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid., 28.

³⁷ Ibid., 29.

U klasnoj diferencijaciji i stratifikaciji stanovništva, ali i u uvođenju i razvijanju muzike uopšte i klavirske muzike posebno, vrlo bitnu ulogu odigrala je urbanizacija, odnosno formiranje gradova koji su postajali „prostor organizovanog života, žiža političkih zbivanja, središte svih važnijih institucija, stecište stvaralačkih ideja i punkt svih ambicioznijih kulturnih i muzičkih projekata“.³⁸ Grad Beograd sa oko 26.000 stanovnika bio je najnastanjeniji grad od 48 varoši do 1878. godine, a tokom čitavog 19. veka gradsko stanovništvo je činilo svega 10% celokupnog broja stanovnika Srbije. Takođe, 77% ukupnog stanovništva bilo je nepismeno dok je po podacima iz 1905. godine nešto više od 87% živelo na selu.³⁹

U ovakvim uslovima, građanstvo i elitne građanske grupe formirale su se postepeno. Građansku elitu činile su grupe koje po svom statusu i ulozi nisu bile identične, već su činile jedan heterogeni sklop koji se unutar sebe diferencirao u skladu sa ekonomskim, političkim i društvenim slojevima. Kako nije bilo elita po nasledstvu, osim u Vojvodini, koje bi se sastojale od nasledne aristokratije i bogatih zemljoposjednika kao u drugim zemljama, elitne grupe građanstva u Srbiji formirale su se iz slojeva sveštenstva, trgovaca, građanske vlasti, vojske, dok su učitelji i profesori, lekari i inženjeri činili intelektualnu elitu. Činovnička i birokratska elita upravljala je državom uz dvorsku elitu.⁴⁰ Koliko je zapravo mali broj pojedinaca bio uključen u elitne građanske grupe govori i podatak da je „godine 1910. bilo je oko 3.600 pripadnika obrazovanog građanstva, elite (u koju su svrstavani lekari, profesori univerziteta, advokati, inženjeri, umetnici, profesori gimnazija)“.⁴¹

Prvi instrumenti sa dirkama na području naseljenom Srbima pojavili su se u Vojvodini:

„Vojvođanski Srbi prilikom formiranja građanskog sloja, njegovih potreba, standarda i kodeksa ponašanja, uzore su tražili u plodnim izdancima kulture svog neposrednog evropskog okruženja. Muziciranje koje se odvijalo u salonima imućnijeg građanstva i inteligencije svakako se može smatrati jednim od 'uvoza' iz evropske kulture.“⁴²

³⁸ Ibid., 30.

³⁹ Cf. ibid., 31, fusnote 5 i 6.

⁴⁰ Cf. ibid., 32–33.

⁴¹ Ibid., 33, fusnota 11.

⁴² Ibid., 34.

Razvitak muzike je tekao sporo, prolazeći kroz amatersku i poluprofesionalnu fazu na putu ka profesionalizaciji, odnosno profilizaciji i podeli rada unutar same oblasti klavirskog muziciranja. U Novom Sadu se već 1829. godine muziciralo (hor pozorišnog društva),⁴³ a sviranje klavira je dobilo na posebnom značaju. Instrumenti sa dirkama su postali posebno popularni kod imućnijih porodica građanske klase gde su „postali ne samo neizbežno sredstvo muzičkog vaspitanja gradskih slojeva, naročito 'bogatih gospođica', nego i neotuđiv element sadržaja svakodnevnog života“.⁴⁴ Vrlo je značajno to što, iako se zapravo još uvek pouzdano ne zna vreme i mesto dostavljanja prvog klavira (reč je ili o 1824. godini i Beogradu ili 1829. godini i Šapcu), prvi klavir je bio u vlasništvu porodice Obrenović. Knez Miloš Obrenović ili njegov brat Jevrem (kao ni vreme ni mesto, ni naručilac nije sasvim precizno utvrđen) kupio je klavir za kćer Miloša Obrenovića i time „predstavnicu tek formirane dvorske elite, omogućio da, muzicirajući na njemu, još više istakne svoj povlašćeni status“.⁴⁵ Dragana Jeremić-Molnar u ovoj činjenici pronalazi nekoliko bitnih aspekata koji govore o širem društvenom kontekstu recepcije klavira, a to su pre svega aspekt „kućne sredine kao najuobičajenijem ambijentu za negovanje klavirskog muziciranja“ te „povezanosti instrumenta sa pripadnicama lepšeg pola“.⁴⁶ Dakle, reč je o tome da je recepcija klavirske muzike bila uslovljena najpre klasnom diferencijacijom stanovništva, odnosno da je tek nastanak građanske klase kao i elitâ, omogućio nastanak klavirske muzike.

Sredinom 19. veka Beograd i Pančevo postajali su središta muzičkog života,⁴⁷ što naravno treba uzeti u kontekstu podataka koje sam naveo u prethodnim pasusima (Beograd kao najmnogoljudniji grad koji je zapravo činio skoro najveći procentualni deo gradskog stanovništva u Srbiji). Šlezinger u Beogradu priređuje prvi „muzikalni i krasnopevni koncert“ 1842. godine, a počela su i gostovanja solista i ansambala „orkestra barona Helenbaha, pijaniste i violiniste Ernesta i Kolmana, pančevačkog vokalnog okteta Nikole Đurkovića, orkestra Johana Štrausa mlađeg, Orkestra bečkih trubača, kao i izvesnog broja muzičkih umetnika“.⁴⁸ Posle ovih gostovanja i turneja osniva se i Beogradsko pevačko društvo 1853. godine, a javljaju se i privatni učitelji muzike.⁴⁹ Sedamdesete godine 19. veka obeležio je Kornelije Stanković svojim kompozicijama i interpretacijama, a pored njega treba pomenuti i

⁴³ Cf. Roksanda Pejović, *Srpska muzika 19. veka*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2001, 40.

⁴⁴ Dragana Jeremić-Molnar, *Srpska klavirska muzika u doba romantizma (1841–1914)*, op. cit., 34.

⁴⁵ Ibid., 35.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Cf. Roksanda Pejović, *Srpska muzika 19. veka*, op. cit., 41.

⁴⁸ Ibid., 41–42.

⁴⁹ Cf. ibid., 42.

violinistu Dragomira Krančevića i pijanistu i kompozitora Jovana Pačua,⁵⁰ kojima je definitivno obeležen prelaz sa amaterskog i poluprofesionalnog izvođenja na profesionalizaciju. Celokupan period od tridesetih do sedamdesetih godina 19. veka istorijski je određen kao period predromantizma u razvoju srpske muzike. Odlikovao se pre svega utemeljivanjem „institucija muzičkog života“ i to „osnivanjem pozorišta, pevačkih društava, kao i organizacijom prvih javnih koncertnih nastupa na takozvanim besedama“.⁵¹ A što se samog sadržaja tiče,

„umetnost predromantičara bila je izraz duhovnih potreba mladog građanstva, njegovih težnji ka demokratizaciji umetnosti i važan deo njegove potrebe za ostvarenjem nacionalno-oslobodilačkih ideala. [...] Odlikovali su ga osećajnost, interesovanje za prošlost, stremljenje ka narodnom, folkloru, prirodi i ustanovljenju novih estetičkih normi prirodnosti u izboru izražajnih sredstava“.⁵²

S obzirom na predromantičarsku težnju ka demokratizaciji umetnosti i njenom širenju, klavir nije zadugo ostao u okvirima dvora i vladajuće klase, no njegova diseminacija ipak je zavisila od nekih preduslova i to pre svega ekonomskih ali i obrazovnih. Tek je formiranje bogate građanske klase razvijanjem ekonomije i industrijskog kapitalizma omogućilo da klavir pređe donekle nepremostiv jaz između dvorske kulture i kulture stanovništva uslovno rečeno u širem smislu. Za bogatu i obrazovanu građansku elitu – trgovci, činovnici, intelektualci – klavir postaje

„jedan od najbitnijih statusnih simbola uzornog građanskog života, posedovanje kolekcije štampane muzičke literature i organizovanje kućnih poseta nastavnika muzike predstavljali su dokaze prestiža i pomodnosti, pokazatelje klasne pripadnosti i znake visokog društvenog standarda – baziranog na novcu ali i na obrazovanju – koji se morao održavati i unapređivati“.⁵³

⁵⁰ Cf. *ibid.*, 42–43.

⁵¹ Sonja Marinković, „Muzika u XIX veku i prvoj polovini XX veka“, u: Mirjana Veselinović-Hofman i dr. (prir.), *Istorija srpske muzike: Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007, 73.

⁵² *Ibid.*, 72.

⁵³ Dragana Jeremić-Molnar, *Srpska klavirska muzika u doba romantizma (1841-1914)*, op. cit., 36.

Klavirska muzika je otud najpre počela da se razvija u uslovima kućnog muziciranja odakle je dalje, usled sticaja raznih okolnosti od kojih sam neke već pomenuo, vodio put ka profesionalizaciji. Ali i tokom tog procesa kao i nakon njega, kućno muziciranje ostalo je znak klasnog raspoznavanja, ako ne u ekonomskom pogledu a ono bar u obrazovnom.

Danas se ne zna pouzdano kakav je tačno bio repertoar prvih kućnih muziciranja, ali se pretpostavlja da je bio saglasan sa ukusom građanske klase tog vremena. Od onoga što se zna o kućnom klavirskom muziciranju veliki deo čine klavirske transkripcije kompozicija drugih žanrova – simfonijskih, kamernih i vokalno-instrumentalnih dela.⁵⁴ Dosta toga se može zaključiti i iz repertoara prvih izvođača koji su uglavnom potekli iz konteksta salonskog i kućnog izvođaštva. Tako su na primer klavirski komadi kao što je Mendelsonova zbirka komada *Pesme bez reči* kao i kompozicije namenjene za dva ili više izvođača pripadale, po Dragani Jeremić-Molnar, „svetu kućne muzike“,⁵⁵ zajedno sa četvororučnim interpretacijama orkestarskih kompozicija transkribovanih za klavir (posredi su operске ili koncertne uvertire) koje su činile „svojevrsni muzički i društveni ritual koji se odvijao u gostinskim i dnevnim sobama“.⁵⁶ Druge četvororučne kompozicije koje su se izvodile uključivale su transkripcije uvertira iz opera Betovena (*Fidelio*), Rosinija (*Viljem Tel, Otelo, Italijanka u Alžiru*), Vebera (*Eurijanta*), Vagnera (*Tanhojzer*), Majerbera (*Robert đavo*), Obera (*Nema iz Portičija*), Peterlea (*Jona*), Verdija (*Nabuko, Rigoletto, Trubadur*) i Belinija (*Norma*), zatim transkribovane koncertne uvertire Mendelsona (*San letnje noći*) i Vebera (*Jubel-Ouverture*), zatim Šubertov *Marš za dva klavira*, Mendelsonov *Svadbени marš*, potom *Rakoci marš* i Hajdnovu *Simfoniju br. 7*.⁵⁷ Verovatno je da se još od 1841. godine izvodio valcer *Pozdrav srpskim devama* Aleksandra Morfidisa-Nisisa, koji je zapravo i pokrenuo stvaranje klavirske muzike u Srbiji.⁵⁸ Takođe treba pomenuti i kneginju Persida (*Rumunsko kolo* iz 1843. godine), kao i Josifa Šlezingera koji je u čast Karađorđevićima komponovao među klavirskim marševima i *Dva srpska nacionalna marša*. Šlezinger je takođe, par decenija kasnije, komponovao za dinastiju Obrenović *Julijana polku*, posvećenu kneginji Julijani, kao i *Ura marš* knezu Mihailu.

Što se tiče javnih nastupa i kompozicija koje su verovatno pisane za javne nastupe, od druge polovine 19. veka javlja se moda obrada domaće muzičke baštine. Tako 1850. godine

⁵⁴ Cf. *ibid.*, 39.

⁵⁵ *Ibid.*, 49.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Cf. *ibid.*, 50.

⁵⁸ Cf. *ibid.*, 63.

Alojz Kalauz objavljuje prvu svesku *Srbskih napeva* u Beču, 1852. drugu svesku i emprompti *Što se bore misli moje*. Godinu dana kasnije Kornelije Stanković komponuje varijacije na temu rodoljubive pesme *Ustaj, ustaj Srbine* op. 3 posvećene knezu Mihailu, a 1854. objavljuje *Srpske narodne pesme u varijacijama* op. 4 (posvećene kneginji Juliji), dok naredne piše *Slovenski kadril*. Stanković komponuje *Što se bore misli moje* op. 6 kao i *Rado ide Srbin u vojnike* i *Sremsko kolo* 1857. godine. U rasponu od 1859. do 1862. godine napisao je *Srpski narodni kadril* (1859), *Bugarski kadril* (1862) i *Bratinstvo* (1862), te u istom periodu objavio i zbirku *Srpske narodne melodije za glas i klavir*. Od šezdestih godina pa sve do početka 20. veka kompozitori se mogu podeliti na dve velike grupe. Jedna grupa je nastavila da radi slično kao njihovi prethodnici, odnosno komponovali su komade raznih žanrova i formi kao što su „marševi, stilizacija društvenih plesova (polki, valcera, mazurki), obrade narodnih pesama i igara“,⁵⁹ dok su drugu grupu činili oni kompozitori koji su težili „usavršavanju kompozicionih i izražajnih sredstava, suzbijanju salonskog sentimentalizma i ispraznog, neukusnog virtuoiziteta u korist bogatijeg harmonskog jezika, usavršavanju tehnike i složenije fature“,⁶⁰ iako su se i oni značajno oslanjali na tradiciju, te su komadi bez ikakvih folklornih elemenata zapravo bili retki.

Ne treba zaboraviti da su i inostrani kompozitori u to vreme pisali na teme srpskih narodnih pesama i to: *Ustaj, ustaj Srbine* (Ferdinand Bajer), *Srpski marš* (Jozefina Bauman), *Sloga kolo* (Franc Bendel), *Ubojna pesma crnogorska* (F. Božek), *Chant national des Serbes*, op. 5 (T. Gince), *Bleibte Serbische Volksmelodie*, op. 180 (Johan Kafka), *Marš po srpskim motivima* (Franc Kelner), *Marš iz pesme Prag je ovo milog srpstva* (Johan Baptist Kramer), *Himna slovenskih naroda* (E. Kraus), *Paraćinka i Srpsko oro* (Franjo Kuhač), *Parafraza jedne južnoslovenske narodne pesme*, op. 503 (Jos Lev), *La belle Serbie* (Rihard Lefler), *Smesa srpskih pesama i Četvorka po srpskim motivima* (Gijom Por), *Četiri kapriča na srpske pesme* (Joakim Raf), *Srpska polka* (Filip Farbah), *Chant national des Serbes* (I. Funke), *Dva kola* (Hranislav Hartl), *Les belles Serbie nues* (Deže Hercenberg), *Srpska rapsodija*, op. 42 (Hans Šmit), *Srpska rapsodija*, op. 25 (Luis Štajger), *Srpski kadril*, *Slovenski potpuri*, *Sremsko kolo*, *Potpuri nacionalnih pesama i igara* (Jozef Štraus).⁶¹

Može se pretpostaviti da je određen broj ovih kompozicija, kako domaćih tako i stranih kompozitora, bio izvođen u kućnom okruženju u kome je solističko ili četvororučno

⁵⁹ Ibid., 81.

⁶⁰ Ibid., 81–82.

⁶¹ Cf. ibid., 52, fusnota 63.

muziciranje činilo jedan od važnih aspekata svakodnevnog života. Ono je polako prerastalo granice puke zabave te narastalo u društveni ritual kojim su se potvrđivale ekonomsko-obrazovne granice i veze građanske klase. Sa tim u vezi, s obzirom na to da je kućno muziciranje u raspodeli rada unutar domaćinstva pripalo ženi, ono je imalo i „funkciju kreiranja porodične atmosfere i organizovanje društvenih okupljanja“.⁶² U tom procesu stvaranja porodične atmosfere jednu od ključnih uloga svakako je odigrala i izmena porodične strukture. Naime, tokom 19. veka zadružbena forma proširene i višečlane porodice postepeno je zamenjena ideološkim konstruktom građanske nuklearne porodice te je i izmenjen način uspostavljanja veza između članova tako sužene porodične grupe. Žena je ta koja preuzima funkciju one koja treba da

„prijatnim muziciranjem zabavi ukućane ili prijatelje, kadra da ambijent porodičnog doma osmisli kao toplo, intimno i sigurno utočište, svojevrsno 'izbeglištvo' od dinamike i buke urbanog života, kadra da ispoštuje prihvaćene kodekse ponašanja i da, kada u 'socijalnom kalendaru' na nju dođe red, postane domaćica polujavnih/poluprivatnih, politički, društveno i kulturno koncipiranih salonskih okupljanja“.⁶³

Privatna sfera porodičnog života bila je jasno odeljena od javne sfere. Granica između te dve sfere bila je delimično propusna, a bitnu ulogu u tom premošćivanju igrao je salon kao mesto organizovanja susreta javnog i privatnog života:

„Predstavnici dvorske elite i bogatog i uticajnog građanstva su se u toj polujavnoj, odnosno poluprivatnoj areni okupljali, stupali u međusobne kontakte, sučeljavali mišljenja i postepeno se integrisali.“⁶⁴

Kućno, salonsko i amatersko klavirsko muziciranje ne samo da je bilo isključivo porodični ritual, već je bilo i jedan od ključnih aspekata u vođenju društvenog života srpske građanske klase. Salon kao zajednička prostorija unutar privatnog prostora nastaje kao odraz „svesti o porodičnoj javnosti koja se u Kneževini Srbiji prvo izgrađuje u elitnom krugu činovničkog aparata“,⁶⁵ i to najpre u beogradskoj sredini krajem tridesetih godina 19. veka. Građanska kuća sastoji se iz više odeljenih prostorija za svakog člana porodice, te se upotreba salona

⁶² Ibid., 39.

⁶³ Ibid., 40.

⁶⁴ Ibid., 41.

⁶⁵ Miroslav Timotijević, „Privatni prostori i mesta privatnosti“, u: Ana Stolić i Nenad Makuljević (prir.), *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*, Clio, Beograd, 2006, 177.

može posmatrati kao prelaz članova porodice iz vlastitog privatnog prostora u zajednički prostor porodične javnosti. Ako se uzme „reprezentativni“ primer jednog beogradskog stana u „gospodskoj kući“ sa kraja 19. veka, kao što je poslovno-stambena zgrada Milutina Garašanina, može se zapaziti sledeća struktura:

„Stambeni prostor se nalazio na spratu, a do njega je iz ulaznog hola vodilo kameno stepenište. Sa stepeništa se stupalo u predsoblje, koje je delilo stan na dva dela. Do ulice su se nalazile prostorije za boravak. Središnji deo zauzimala je trpezarija iz koje se ulazilo u salon, najveću prostoriju u stanu. Levo od njih su radna i spavaća soba oca porodice, a na drugoj strani jedna soba za suprugu i druga za dete. U bočnom krilu se nalazila mala trpezarija, a pored nje ostava, kupatilo i kuhinja iz koje je hrana dopremana ručnim liftom do male trpezarije na spratu. Struktura stana jasno iskazuje osnovna shvatanja u funkcionisanju prostora malobrojne i dobro stojeće prestoničke porodice. Centralni deo stana zauzimaju zajedničke prostorije, trpezarija i salon, koje ujedno imaju i reprezentativnu ulogu. [...] Prostor oca porodice je drugi po važnosti, što se vidi i po njegovoj veličini. Garašaniнова radna i spavaća soba zauzimaju više prostora nego sobe njegove supruge i sina zajedno. Najmanja soba je namenjena detetu. Ona je povezana sa majčinom sobom, i odvojena od očeve. U najbogatijim gradskim porodičnim kućama, gde je prostor za stanovanje zauzimaо više nivoa, podela na reprezentativne i radne, zajedničke i pojedinačne prostore, još više je naglašena.“⁶⁶

Dalje u tekstu ću istražiti vezu između salona, proizvodnje kućne atmosfere, muziciranja i uspostavljanja i održavanja porodičnih, klasnih i šire društvenih veza. Elizabet Gros (Elizabeth Grosz) upravo u procesima teritorijalizacije, organizovanja prostora iz haosa, i deteritorijalizacije, raskidanja veza sa ranije uspostavljenim prostorno-vremenskim koordinatama, vidi poreklo i ulogu arhitekture. I upravo kao takvu aktivnost ovih procesa, ona je povezuje sa pojavama u prirodi kao što su pevanje i udvaranje ptica ili ljljani koji se njišu u polju.⁶⁷ Naravno, nije reč o grubom biologizmu, već o tome da su koreni umetnosti u prirodnom i životinjskom, odnosno da se klice umetnosti mogu naći i u najrudimentarnijem i

⁶⁶ Ibid., 238.

⁶⁷ Cf. Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, New York, 2008, 10.

najseksualizovanijem od evolutivnih ostataka kod čoveka. Drugim rečima, posredi su isti procesi izgradnje teritorije, odnosno uređivanja čulnih senzacija koje materija neprestano proizvodi. Umetnost koristi određena evolutivna postignuća kao sredstva izraza koja više nemaju ništa zajedničkog sa preživljavanjem.⁶⁸ Umetnost, po Gros, otima nagone za preživljavanje i transformiše ih u intenzitete kojima daje novo uređenje i prevodi ih u novu praksu.⁶⁹ To znači da je umetnost istovremeno i teritorijalizujuća i deteritorijalizujuća praksa, jer, sa jedne strane, uvodi red u haos čulnih opažaja, a sa druge strane, upravo tim redom nadilazi ranije uspostavljene poretke. Uvođenjem reda u haos čulnih opažaja umetnost stvara svojevrsni okvir i u tome Gros vidi suštinski doprinos arhitekture u teritorijalizaciji haotičnih materijalnih sila.⁷⁰ No okvir je zajednički za sve umetnosti, kako za arhitekturu tako i za slikarstvo i film, i kao takav, arhitekturni okvir je sila koja oslobađa kvalitete ili događaje koji konstituišu supstancu i materiju umetničkog dela. Bez okvira ili granice ne bi bilo teritorije, a bez teritorije ne bi bilo kvaliteta za izražavanje koji transformišu tela. Konstituisanje teritorije jeste stvaranje prostora u kome se javljaju senzacije ili čulni opažaji, prostora iz koga se mogu izdvojiti ritmovi, tonovi, boje, težina, tekstura, da bi bili preneti drugde i da bi funkcionisali kao intenziteti po sebi. Arhitektura je u tom pogledu jedna od najosnovnijih umetnosti s obzirom na to da je uokvirivanje jedno od njenih najosnovnijih formi izraza. Po Gros se čak i najsavremenija arhitektura sastoji od preklapanja okvira i njihovog povezivanja sa drugim okvirima.⁷¹ Presecanje prostora okvirima je gest koji konstruiše unutrašnjost i spoljašnjost, enterijer i pejzaž, koji poravnavaju i uređuju haos sila. Kako Gros pokazuje, to poravnanje – ako je projektovano naniže – proizvodi pod koji svojom horizontalnošću omogućava nove senzacije pri istraživanju ekscesa gravitacije i kretanja koji su uslovi za nastanak plesa i atletike, na primer. Ako se poravnanje prostora projektuje ka napred, dobija se zid koji konstituiše mogućnost podele na unutrašnjost i spoljašnjost čime se dobija deljivi prostor i mogućnost za stvaranje skloništa ili doma odvojenog od prirodne sredine.⁷² Mada zid na ovaj način deli, on takođe i stvara mogućnost za nove veze i odnose bilo društvene ili interpersonalne koji leže sa druge strane zida. Zid sa funkcijom odabiranja postaje okvir kao prozor, koji bira prirodni eksterijer i time stvara pejzaž, ali i uvodi tu uokvirenu spoljašnjost u unutrašnjost sobe i time ‘otvara’ pogled. Zid, pod i prozor uokviruju svako na svoj način svoju spoljašnjost, a zajedno vode ka poslednjem

⁶⁸ Cf. *ibid.*, 11.

⁶⁹ Cf. *ibid.*

⁷⁰ Cf. *ibid.*

⁷¹ Cf. *ibid.*, 13.

⁷² Cf. *ibid.*, 13–14.

dèlu a to je krov, koji više sledi logiku forme nego funkcije, te u većoj meri pripada geometrijskom registru kao što su prizma, kupa ili piramida. Krov obavija događaj, on je efekat singularizacije.⁷³ Unutar arhitektonskog okvira, sam okvir u umanjenoj formi obavlja svoju teritorijalizujuću funkciju kroz nameštaj, koji je arhitektura unutar arhitekture ili arhitektura arhitekture.⁷⁴ Nameštaj uvodi spoljašnjost u unutrašnjost ali samo u onom vidu u kome je ta spoljašnjost obrađena, konstruisana i regulisana. Arhitektura kroz nameštaj (okvir unutar okvira unutar okvira), krov, prozor, zid, pod (okvir unutar okvira), konstruiše teritoriju (okvir) radi uređivanja i činjenja podnošljivijim ono realno, spolja, prirodu, materiju, silu, kosmos. Zbog toga arhitektura otkriva ono najelementarnije u umetnosti, a to je povezivanje i ograničavanje sila radi uspostavljanja uslova u kojima intenziteti mogu da konstituišu teritoriju i time ujedno deteritorijalizuju sile koje su poslužile kao osnova za konstituisanje. Intenziteti pak postaju osnova za materijalne i formalne strukture umetnosti i kao takvi omogućavaju i izazivaju senzaciju.⁷⁵

Ovaj re/deteritorijalizujući koncept arhitekture i prostora usložnjava se i partikularizuje jer su javno i privatno, usled pluralnosti kulturnih modela na području Srbije, veoma kompleksni pojmovi. Privatnost je oblikovana pod uticajem mnoštvenih faktora kao što su ideali građanstva, formiranje države, borbama za oslobođenje i uspostavljanjem nacionalnog identiteta, te se mogu izdvojiti i posebni aspekti – ograničena privatnost, „harmoničnost“ građanskog društva, „domaće stanje“ i ideološka privatnost.⁷⁶ Pod ograničenom privatnošću misli se na zakonska ograničenja koje je Osmansko carstvo nametalo nemuslimanskom stanovništvu:

„To je uslovalo značaj privatnog života, ograničeni pristup i ograničeno ponašanje pravoslavnih u državnoj javnoj sferi, kao i kreiranje internih javnih sfera u okvirima verskih prostora ili na područjima, bez značajnijeg prisustva muslimanskog stanovništva i snažnije kontrole osmanskih vlasti.“⁷⁷

Što se „harmoničnosti“ građanskog društva tiče, jedan od načina uspostavljanja privatne sfere odvijao se u skladu sa prosvetiteljskim i humanističkim idejama čiji su nosioci bili pre svega

⁷³ Cf. *ibid.*, 15.

⁷⁴ Cf. *ibid.*

⁷⁵ Cf. *ibid.*, 16.

⁷⁶ Cf. Nenad Makuljević, „Pluralizam privatnosti: Kulturni modeli i privatni život kod Srba u 19. veku“, u: Ana Stolić i Nenad Makuljević (prir.), *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*, op. cit., 53.

⁷⁷ *Ibid.*, 24.

pripadnici građanske klase. „Harmoničnost“ se odnosi na harmoničnost odnosa između privatnog i javnog u građanskom društvu, a ovakve ideale je negovala srpska građanska klasa u Habzburškom carstvu, Kneževini i Kraljevini Srbije, kao i u dalmatinskim gradovima i primorskim oblastima.⁷⁸ Sistem kulture građanskog društva zasnivao se na „verovanju u jedinstven sistem umetničkih vrednosti i potrebi za 'potrošnjom' kulture“,⁷⁹ a takav sistem vrednosti širio se putem knjiga, časopisa, novina, ali i putem slike i muzike, no ne treba smetnuti s uma ni državne norme i sistem masovnog obrazovanja, komunikaciona i transportna sredstva, industrijski razvoj. „Domaće stanje“ u privatnom životu preovladavalo je u doba prve vladavine kneza Miloša Obrenovića i odnosi se na prenos starih navika i običaja u novonastalo političko stanje koje se ogledalo u svakodnevnoj odeći, upotrebnim predmetima, verskim i narodnim obredima. Aspekt ideološke privatnosti ogleda se u ideologiji nacionalne ideje čiji su zastupnici posmatrali

„postojeće kulturne modele kao neautentične i neodgovarajuće srpskom duhu i trudili se da izgrade jedinstvenu srpsku kulturu... ukidanjem razlika između Srba iz različitih krajeva, sprečavanjem savremenih stranih uticaja i težnjama ka opštem boljitku nacije“.⁸⁰

U skladu sa tim došlo je i do „nacionalizacije privatnog prostora“ odgovarajućom vizuelnom kulturom – ukrašavanje doma slikama heroja, ali i upotrebom predmeta sa odgovarajućim znacima.

Ako se uzme u obzir reč „intimnost“ – unutrašnji, prisni, lični, srdačan, prijateljski, tesna veza, na latinskom *intimus*, onaj koji je najviše unutra, blizak prijatelj – kao analitički termin, mogu se izdvojiti dva aspekta klavirskog muziciranja. Sa jedne strane, klavirsko muziciranje služi stvaranju „porodične atmosfere“, dakle stvaranju osećanja intimnosti u okviru porodice, one sfere koja se smatra unutrašnjom. Sa druge strane, klavirsko muziciranje takođe i stvara osećanje bliskosti unutar jedne klase i jedne nacije, te u jednom pogledu, stvara spoljašnjost (u odnosu na druge klase i nacije), ali u drugom, i unutrašnjost (osećanje prisnosti i tesne veze u okviru jedne klase i nacije). Reč je, dakle, o složenom afektivnom procesu stvaranja spoljašnjosti i unutrašnjosti. „Afekt je“, kaže Feliks Gatari,

⁷⁸ Cf. *ibid.*, 30.

⁷⁹ *Ibid.*, 33.

⁸⁰ *Ibid.*, 47.

„proces egzistencijalnog prisvajanja kroz neprestano stvaranje heterogenih trajanja bića. [...] Konačnost, dovršenje, egzistencijalna singularizacija pojedinca u njegovom odnosu prema sebi, kao i ograničavanje njegovog područja drugosti rezultat su kompleksnih procesa u proizvodnji subjektivnosti u vrlo posebnim istorijskim uslovima, umetničko stvaranje predstavlja izvanredni deo ove proizvodnje“.⁸¹

Intimnost kao afektivni proizvod klavirskog kućnog muziciranja igra jednu od ključnih uloga u uspostavljanju granica između onoga što je spolja i onoga što je unutra, odnosno onoga što pripada porodici, klasi i naciji i onoga što im ne pripada.

Po rečima Deleza i Gatarija istovremeno je reč o makropolitici i mikropolitici:

„Uzmite agregate perceptivnog ili osetnog tipa: njihova molarna organizacija, njihova rigidna segmentarnost, ne isključuje postojanje čitavog sveta nesvesnih mikropercepata, nesvesnih afekata, fine segmentacije koje hvataju ili iskušavaju različite stvari, distribuirane su i funkcionišu drugačije. Postoji mikropolitika percepcije, afekcije, konverzacije, itd.“⁸²

Sa jedne strane stoji makropolitika molarnih formacija, dok sa druge, mikropolitika molekularnih flukseva. Ova dva tipa političnosti podrazumevaju jedno drugo, tako da se govoreći o afektivnosti mora uzeti u obzir i specifično telo u vrlo preciznom kontekstu jer je to afektivno telo uvek već deo veće molarne formacije. Ono što omogućava povezivanje afektivnosti i molarnih formacija, odnosno procesa proizvodnje osećanja pripadnosti jednoj grupi putem intimnosti (porodica, klasa, nacija), jesu procesi teritorijalizacije, deteritorijalizacije i reteritorijalizacije. Ukratko, ideja teritorije shvata se široko tako da obuhvata životni prostor u kojem se subjekt oseća „kao kod kuće“, a teritorija je sinonimna sa apropiacijom, sa subjektivacijom koja je okrenuta ka sebi. Teritorija se može deteritorijalizovati, odnosno može se otvoriti ka spolja, dok je deteritorijalizacija pokušaj da se teritorija u procesu deteritorijalizacije ponovo sastavi.⁸³ Na koji način se afekt i teritorija dovode u vezu i na koji način i zbog čega ga teritorija proizvodi?

⁸¹ Félix Guattari, „Ritornellos and Existential Affects“, u: Gari Genosko (prir.), *The Guattari Reader*, Blackwell, Oxford, 1996, 159.

⁸² Gilles Deleuze i Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*, op. cit., 235.

⁸³ Cf. Félix Guattari, *The Anti-Oedipus Papers*, Semiotext(e), New York, 2006, 421.

Iako nediskurzivan, afekt se može odrediti kao hiperkompleksan jer upravo u aktivnoj potenciji afekta leži mesto stvaranja molarnih i molekularnih kompleksa i formacija. Afekt se zbog svoje hiperkompleksnosti kreće i po dve ose – sinhronoj (kao čulni afekt odnosno osećaj bića) i dijahronoj (kao problemski afekt odnosno aktivni način postojanja) – i kao takav takođe je transverzalan, što znači da „luta od jedne egzistencijalne teritorijalizacije do druge“,⁸⁴ u smislu da obuhvata kako različita čulna bića tako i različite načine postojanja. Kada se ova apstraktna terminologija prevede na konkretnu temu ovog teksta, to znači da afekt obuhvata ne samo različite umetnosti već i sve druge predmete u blizini (čulna bića), ali obuhvata i različite načine postojanja odnosno forme života (od porodica, do različitih klasa pa sve do različitih nacija i drugih molarnih formacija), afekt se kreće preko i kroz njih i stvara manje ili više stabilnu teritoriju. Kako to Gatari opisuje:

„Teška crvena boja mojih zavesa ulazi u egzistencijalnu konstelaciju sa sumrakom, sa večeri, kako bi stvorila zazorne efekte koji poništavaju samočiglednosti i hitnosti koje su ostavljale utisak na mene pre samo nekoliko trenutaka dopuštajući da svet potone u navodno neiskupljivu prazninu. Sa druge strane, druge scene, druge egzistencijalne teritorije mogu postati platna za visoko diferencirane afekte. Na primer, lajtmotivi *Rheingold* će u meni indukovati bezbrojne sentimentalne, mitske, istorijske i društvene reference, ili će prizivanje nekog humanitarnog problema pokrenuti kompleksni osećaj gađenja, revolta i saosećanja. U trenutku kada scenske ili teritorijalizujuće dispozicije – dok istovremeno nastavljaju da postoje po sebi i u svojim oblastima – počinju da se šire izvan moje neposredne okoline i da se angažuju sa pamćenjem i kognitivnim procedurama, nalazim sebe pripisanog višestrukom sklopu iskaza: individualizujuća subjektivacija koja je, u meni, autorizovana da govori u prvom licu nije ništa više do fluktuirajući presek i 'terminal' svesnosti ovih raznih komponenti temporalizacije.“⁸⁵

No kako afektivna refrenizacija čulnih bića može „naći supstancu u ritmičnim i plastičnim formama, prozodničnim segmentima, crtama lica, amblemima prepoznavanja, lajtmotivima, potpisima, ličnim imenima ili njihovim ekvivalentima“,⁸⁶ i s obzirom na transverzalni

⁸⁴ Félix Guattari, „Ritornellos and Existential Affects“, op. cit., 167.

⁸⁵ Ibid., 160.

⁸⁶ Ibid., 162.

karakter afektivnosti, može se u sklopu proizvodnje teritorije govoriti i o vezi intimnosti koja se stvara putem muzike sa predstavama muzičara i instrumenata u slikarstvu i plastičnim umetnostima, ali i sa sveukupnim ukrašavanjem privatnog prostora oličenog u pojedinačnim ili zajedničkim prostorijama u okviru doma. Tako je enterijer građanskog doma ukrašavan pre svega imajući na umu isticanje zatvorenosti porodičnog kruga, istovremeno ukazujući na njen javni položaj u okviru date klase i nacije.⁸⁷ Salon kao topos privatne i javne institucionalnosti porodice bio je

„ispunjen udobnim salonskim garniturama, foteljama, dvosedima i trosedima, malim stolovima i drugim komadima nameštaja koje u upotrebu uvodi kultura bidermajera. Sve je duboko, lagano za pomeranje, tapetirano i pretrpano jastucima, ušuškano kao ptičje gnezdo. U salonu se istovremeno pojavljuju vitrine najrazličitijih oblika u kojima su izložene porodične dragocenosti, srebrnina, porcelan, staklo i drugi simboli društvene nadmoći. Na zidovima vise slike, fotografije i druge porodične memorabilije, ali i reprezentativni portreti članova porodice“.⁸⁸

Kako se bližio kraj 19. veka tako je porodica postajala sve otvorenija institucija, što se ogledalo i u ponešto drugačijem uređenju privatno-javnih prostora u kojima, recimo, nameštaj postaje „masivan, monumentalan i trajan, otelotvorujući ideale porodice o uspehu, trajnosti i stabilnosti“.⁸⁹

Kada se uzme u obzir ideološki aspekt privatnosti koji sam već naznačio ranije u tekstu kao i repertoar kućnog muziciranja, može se uočiti da je salon kao glavna prostorija potpuno privatnog ili polujavnog muziciranja svojom lokacijom unutar doma ali i načinom ukrašavanja odnosno raspoređivanja svakodnevnih predmeta jedno od ključnih mesta afektivne teritorijalizacije. Proizvodnjom intimnosti putem sviranja određenih kompozicija stvara se osećanje bliskosti i neraskidive povezanosti između članova porodice, ali i između članova građanske klase i društvene elite, te članova jedne nacije, koji se od ostalih razlikuju po teško propustljivoj granici između onih koji ne pripadaju porodici (afektivna proizvodnja teritorije u okviru porodičnog doma putem uspostavljanja poznatog životnog ritma), onih koji ne pripadaju građanskoj klasi (afektivna proizvodnja teritorije putem uspostavljanja

⁸⁷ Cf. Miroslav Timotijević, „Privatni prostori i mesta privatnosti“, u: Ana Stolić i Nenad Makuljević (prir.), *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*, op. cit., 238.

⁸⁸ Ibid., 239.

⁸⁹ Ibid.

ekonomsko-kulturnih kodova koji su čitljivi samo za neke i dostupni samo nekima), i onih koji ne pripadaju određenoj naciji (afektivna proizvodnja teritorije putem natkodiranja ranije kodiranih ritmova i formi življenja), čime se zapravo pokazuju istovremena kretanja afekta po vertikalnoj osi od većih molarnih formacija ka manjim, i po horizontalnoj osi, među telima – ljudima, svakodnevnim predmetima i umetničkim delima.

2. Golo ponavljanje i organizam u muzici

U ovom poglavlju istražiću odnos između Delezove i Gatarijeve ontologije i minimalne muzike. Tačnije, pokazaću kako minimalizam insistiranjem na doslovnosti umetničkog dela i „golom ponavljanju“ proizvodi neutralni čulni opažaj čime saučestvuje u održavanju određene slike čoveka i tela kao organizma. Termin „doslovnost“ opisuje one „umetničke radove koji nisu napravljeni ni kao slika ni kao skulptura nego kao doslovno i *direktno prisutni objekt koji potvrđuje svoju materijalnu, prostornu i vremensku prisutnost*“.¹ Umetnici koji potvrđivanjem materijalne, prostorne i vremenske prisutnosti umetničkog dela insistiraju na njegovoj doslovnosti odbacuju potencijalne simboličke, metaforičke i estetske funkcije koje se mogu pripisati umetničkom delu. Insistira se, dakle, na onome sada i ovde umetničkog dela, na njegovoj neposrednoj i neposredovanoj materijalnosti. „Golo ponavljanje“ je pojam u filozofiji i ontologiji Deleza i Gatarija koji označava ne puko ponavljanje kako se ono zdravorazumski poima u svakodnevnom životu, već je reč o odnosu istog i razlike. „Golo ponavljanje“ je ono isto, jedno i identično koje počiva na predstavljačkom mišljenju i koje „guši“ svaku razliku. „Golo ponavljanje“ kao ono što je povezano sa predstavljačkim mišljenjem povezano je i sa doživljenim i celokupnim poljem reaktivnog u ničeovskom smislu tog pojma, to jest poljem života i živog. Nasuprot tome, potrebno je da dođe do nasilnog susreta tela i zvuka koji potencijalno može da dezorganizuje hijerarhijski uređene organe i time stvori linije bega. Potrebno je da dođe do susreta koji će proizvesti razliku.

Godine 1970, kustoskinja Marsija Taker (Marcia Tucker) napisala je esej „Phenaumanology“ za časopis *Artforum* o Brusu Nojmanu (Bruce Neuman) u kome kaže:

„Bavljenje fizičkim sopstvom nije puki umetnikov egoizam, već upotreba tela radi transformisanja intimne subjektivnosti u objektivnu demonstraciju. Čovek je onaj koji percipira i koji se percipira; na njega se deluje i on dela; on je onaj koji opaža i koji se opaža. *Njegovo ponašanja konstituiše dijalektičku razmenu sa svetom u kojem se nalazi.*“² Par decenija kasnije u jednom razgovoru kaže: „Nešto nesvakidašnje je bilo u vazduhu, ekscentrična ideja šta umetnost može da bude. [...] Ljudi su bili veoma uzbuđeni zbog ideje da *umetnost ne mora da bude ono što se opaža*

¹ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, op. cit., 149, kurziv moj.

² Marcia Tucker, „Phenaumanology“, *Artforum*, Issue 9 Number 4, 1970, 38–44, kurziv moj.

*već može da bude sâm čin opažanja. Ovo zanimanje se najviše ispoljilo u skulpturi, kao u ranom radu Brusa Nojmana, na primer – misleći o umetnosti ne u okviru predmeta već katalizatora posmatračevog iskustva.*³

U nove umetničke strategije ovog perioda, u najopštijim crtama, spadaju pokušaji da se razgradi granica između visoke i niske umetnosti, i da se prevaziđu ograničenja visokog modernizma. Minimalizam je to pokušao da izvede time što je umetnički predmet davao doslovno („smisao se ostvaruje pojavnošću, izgledom i doslovnom prisutnošću specifičnog objekta i instalacije“), uklanjao prisustvo umetnika iz umetničkog dela dajući prednost aktivnoj percepciji posmatrača („smisao se ostvaruje teatralizacijom percepcije umjetničkog dela, što znači da je posmatrač prisiljen aktivno percipirati objekt ili instalaciju, krećući se oko njega i u njoj“), te na kraju i istraživanjem kako konceptualnih tako i strukturnih uslova nastanka dela.⁴ U potrazi za sredstvom za problematizaciju konvencija visoke umetnosti, umetnici su izjednačavali umetnost i život uključivanjem nađenih predmeta, korišćenjem neumetničkih materijala koji su često bili propadljivog karaktera ili industrijskog porekla, integracijom umetničkog dela sa posmatračevim prostorom i aktivnim angažovanjem gledalaca.⁵ Novonastala problematizacija granica umetnosti i umetničkog upotrebom svakodnevnih predmeta i aktivnim uključivanjem opažanja gledalaca „dovela je do promene naglaska sa osnovnog problema redukcije forme i formalnih odnosa na raznolikost iskustva koje okružuje percepciju forme“.⁶

Potruga za alternativnim umetničkim praksama vodila je različitim strategijama, a po Džonatanu Bernardu (Jonathan Bernard) mogu se izdvojiti tri koje su zajedničke za vizuelne umetnosti i muziku: umanjivanje slučajnosti, naglašavanje površine i usredsređivanje na celinu čime se ujedno postiže i redukcija broja elemenata.⁷ Umanjivanje slučajnosti, ako ne i njeno potpuno uklanjanje iz procesa nastanka umetničkog dela, odgovor je između ostalog na apstraktni ekspresionizam i akciono slikarstvo. Donald Džad (Donald Judd) je jednom prilikom rekao da ima više smisla „koristiti jednostavnu formu koja ne liči ni na red ni na

³ Michael Lobel, „Sign Language“, *Artforum*, Issue 42 Number 2, 2003, 126–132, kurziv moj.

⁴ Cf. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, op. cit., 374.

⁵ Cf. Nicole de Armendi, *Phenomenological Labyrinths in 1960s and 1970s American Art*, Virginia Commonwealth University, 2009, 49, (neobjavljeni rukopis).

⁶ Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, Braziller, New York, 1968, 173.

⁷ Cf. Jonathan W. Bernard, „The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music“, *Perspectives in New Music*, Volume 31 Number 1, 1993, 95.

nered“ kao što je kutija koja „nema reda, ali nije tako uređena da red postaje dominantni kvalitet“.⁸

Naglašavanje površine umetničkog dela ciljalo je na postizanje svojevrsne bezličnosti, odnosno uklanjanja prisustva traga umetnika u umetničkom delu. Slikar Kenet Noland (Kenneth Noland) povodom toga kaže:

„Stvar je u tome da se boja stavi na najtanju zamislivu površinu, površinu koja je kao isečena žiletom. Tu su samo boje i površina, to je sve“.⁹ Analogno tome, skulptori koriste čelik i njegovu izglačanu površinu, o kojima je jedan kritičar napisao sledeće: „Glatkoća i generalna neiskrivljenost površine u dobrom delu komada mogu da stoje kao metafora za opšte glačanje detalja – metafora koja postaje bogatija u svetlu činjenice da su neki od novih komada proizvedeni u fabrici u skladu sa specifikacijama.“¹⁰

Pojednostavljenje muzičkog materijala analogno je „uglačanosti“ ili „neslikovnom“ u vizuelnim umetnostima. To se ogleda u ograničenom repertoaru izvora zvuka i upotrebi ponavljanja. Upravo ponavljanje ima za cilj da prizove osećaj „plošnosti“, izglačanosti ravne površine iza koje nema ničega što bi trebalo da privuče pažnju slušaoca, što pak ne znači i pojednostavljenje doživljaja takve muzike – „jednostavnost oblika ne izjednačava se nužno sa jednostavnošću doživljaja“, kaže Robert Moris (Robert Morris).¹¹

Usredsređivanje na celinu dela umesto na njegove sastavne delove za cilj je imalo lakšu i jasniju komunikaciju sa gledaocima i slušaocima. Karl Andre (Carl Andre) je problem odnosa celine i sastavnih delova umetničkog dela rešio tako što je koristio cigle jednake veličine zbog čega one nisu bile „podložne relacijama“ jer je „svaki deo mogao da zameni bilo koji drugi deo“.¹² Što se muzike tiče, kao ilustraciju za ovaj „princip“ treba pomenuti *I Am Sitting in a Room* Alvina Lusijea (Alvin Lucier) kome je jedini materijal za

⁸ Bruce Glaser, „Questions to Stella and Judd: Interview“, u: Gregory Battock (prir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968, 156.

⁹ E. A. Carmean, „Modernist Art 1960 to 1970“, citirano u: Jonathan W. Bernard, „The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music“, 97.

¹⁰ Michael Benedikt, „Sculpture as Architecture: New York Letter, 1966–67“, u: Gregory Battock (prir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, op. cit., 88.

¹¹ Robert Morris, „Statement“, citirano u: Jonathan W. Bernard, „The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music“, 101.

¹² David Bourdon, „The Razed Sites of Carl Andre“, u: Gregory Battock (prir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, op. cit., 104.

komad bio njegov vlastiti glas koji je snimao, ponovo snimao i iznova snimao snimljeno, pri čemu se tokom trajanja komada sve manje i manje obraća pažnja na pojedinačne delove a sve više na celokupnost snimljenog glasa. Redukcija sastavnih elemenata i materijala upućuje na to da „umetničko delo nije primarno određeno materijalnim, prostornim i vizualnim aspektima nego konceptualnim planom i strukturalnim projektom koji se nameće predmetu ili instalaciji“.¹³ Odnos između elemenata strukture vodio je ka koncepciji geštalta odnosno zakonu vizuelne celovitosti i zakonu dobrih formi.¹⁴ To, pak, znači da su dati elementi povezani tako da formiraju određenu celinu koja dozvoljava opažanje upravo elemenata koji je sačinjavaju. Koncepcija geštalta je odvela do serijskog pristupa strukturi:

„Serija je poredak uzastopnih elemenata koji odgovara brožčanom nizu ili progresiji, ali i lingvističkoj sintagmi. Transformacije Gestalta u seriju ukazuju na transformacije dvodimenzionalne konfiguracije Gestalta slike ili trodimenzionalne konfiguracije predmeta u jednodimenzionalni (linijski) poredak nizanja elemenata. U minimalnoj umetnosti serija ili niz je koncipirana kao jednostavna serija, tj. poanta nije u složenoj logici zakona serije nego u doslovnosti i autorefleksivnoj jednostavnosti slaganja elemenata. Postavljanjem elementa (objekta) u niz on stječe svoju vrijednost time što je supotstavljen elementu koji mu prethodi ili ga slijedi, ili jednom i drugom istodobno. Zamisao serije zadržava zamisao cjeline, ali ona je, za razliku od Gestalta, konceptualna a ne optička“.¹⁵

Ove tri strategije ili „principa“ imale su za cilj da prikažu doslovnost predmetnosti umetničkog dela, bilo ono slika, skulptura ili zvučna kompozicija čime se „sadržaj smešta izvan umetničkog predmeta, u njegovu fizičku sredinu ili u odgovor gledaoca“.¹⁶ Umetničko delo postaje činjenično, konkretno i samoočigledno.¹⁷ Tako La Monte Jang u #4 iz serije *Compositions 1960* menja odnos izvođača i publike. Na početku komada se isključuju svetla u trajanju koje je unapred najavljeno, a po završetku izvedbe publika se obaveštava da je njena aktivnost tokom tog vremena možda bila deo izvedbe komada. U drugom komadu, #6 izvođači na pozornici imitiraju uobičajene aktivnosti publike koja sedi u redovima u sali ili

¹³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, op. cit., 374.

¹⁴ Cf. *ibid.*, 375.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Kenneth Baker, *Minimalism: Art of Circumstance*, Abbeville Press, New York, 1988, 21.

¹⁷ Cf. Barbara Rose, „ABC Art“, u: Gregory Battoc (prir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, op. cit., 290–291.

pored šankova u barovima.¹⁸ Odnos posmatrača/slušaoaca i umetničkog dela aktivacijom percepcije La Monte Jang takođe dovodi u fokus kombinacijama svetlosnih instalacija i dronovima, takozvane *Dream Houses*, koje su trajale i po više meseci pa čak i godina. Zaziline i La Monte Jangove svetlosno-zvučne instalacije koje su se sastojale od aluminijumskih predmeta okačenih uz pomoć providnih traka i jakog svetla koji je te predmete obasjavao ostavljale su sledeći utisak:

„Efekat je jedinstvena i izvanredna transvaluacija percepcije: pokretni delovi deluju kao da lebde nepričvršćeni, dok senke različitih boja koje oni bacaju poprimaju, u suprotnosti sa zidovima rastopljenim u bojama, prividnu solidnost koja je jednaka njihovim doslovno opipljivim ali naizgled razutelovljenim izvorima. Kao Jangova muzika, kojoj služi kao gotovo zazorna dopuna, Zazilin rad se zasniva na produženom trajanju koje je neophodno za doživljaj nijansi koje sačinjavaju njegovu suštinu.“¹⁹

Zazila i Jang su na ovaj način stvarali efekat dematerijalizacije stvarnosti, a posledično i osećaj menjanja svesti i načina opažanja.²⁰ Imerzija je bila cilj i drugih Jangovih kompozicija koje su upotrebljavale dronove kao u recimo *The Tortoise, His Dreams and Journeys*, kompoziciji koju Jang i dalje opisuje kao nezavršenu i koja je tokom godina bila izvođena na najrazličitije načine pod različitim imenima, ali koja se u svim izdanjima odlikovala tonovima sa dugim trajanjem i gotovo zaglušujućom glasnoćom:

„Jedan muzičar svira violu koja je bila tako modifikovana da dozvoli proizvodnju zvuka jednakog intenziteta sa tri žice, drugi svira violinu ojačanu rezonantnom žicom, dok Jang i njegova supruga vokalno proizvode druge tonove u jednako preciznoj intonaciji, tako da rezultujuća akumulacija tonova... zvuči gotovo orkestralno. Ništa se drugo ne dešava osim kada Jang s vremena na vreme vokalno nastupi najnižim tonom. [...] Moja dva sata slušanja su odala počast jedinstvenom muzičkom doživljaju. Ritualna samodovoljnost... mora se čuti da bi se poverovalo. Bar u zvuku Jang je prišao veoma blizu psihološkom nervu rituala.“²¹

¹⁸ Cf. Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 2000, 139.

¹⁹ Ibid., 155.

²⁰ Cf. ibid., 164–165.

²¹ Ibid., 159.

Neumoljivom repetitivnošću dronova Jang je hteo, a to mu je i polazilo za rukom, da izazove određena emotivna stanja kod svojih slušalaca, odnosno da slušaoci navede da određene tonove i dronove svesno povezuju sa određenim osećanjima: „Postoje dokazi, tvrdi on, da se određene frekvencije uvek kreću specifičnim putevima slušnog aparata i da su u stanju da izazovu specifična psihološka stanja. Izlaganjem ekstremnim formama zvučnog trajanja moguće je postati svestan veze između specifičnih frekvencija i psiholoških i emotivnih stanja koje one stvaraju.“²²

No upravo u tom repetitivnim i redukcionističkom pristupu i leži problem. Zbog čega je to problem? Rečju, minimalistički redukcionizam uvodi transcendenciju u imanenciju: „Kad imanencija postane imanentna nekoj transcendentalnoj subjektivnosti, u središtu njenog vlastitog polja mora se pojaviti oznaka ili šifra transcendencije kao čina koji sada upućuje na jedno drugo jastvo, na drugu svest (komunikacija)“.²³

Minimalizam to čini tako što kreće od onoga što je „dato“ i daje ga onako kako se pokazuje subjektu ili, kako Miško Šuvaković kaže: „Poredak koji čini serija od četiri ili šest čeličnih kutija nema ništa zajedničko s univerzalnim metafizičkim poretom nego s *direktnom i doslovnom percepcijom lokalnog reda koji se ukazuje pred posmatračem*“.²⁴ U tom davanju doslovnog predmeta otkriva se da je osnovni način stupanja u odnos sa fenomenima i osnovni način saznanja fenomena upućenost subjekta na fenomene. Doživljena, kao mnoštvenosti ili perceptivno-afektivni skupovi, za minimalizam jedino služe za utemeljenje radnji subjektivnosti kojima takav subjekt prvo uspostavlja „čulni svet naseljen objektima, zatim intersubjektivni svet naseljen drugima, i na kraju zajednički idealni svet koji će naseliti naučna, matematička i logička formacija“.²⁵ Delez i Gatari doživljena nazivaju proto-uverenjima ili *Ur-doxom*, izvornim mnenjima kao iskazima, čime radnje transcendencije presecaju mnoštvenost i određuju značenja potencijalnog totaliteta doživljenog. Time se ispostavlja da je imanencija jedino imanencija doživljenog koje pripada subjektu čije će radnje biti pojmovi povezani sa tim doživljenim.

Mnenje ili *doxa* je mišljenje koje nastaje u skladu sa prepoznavanjem i to „prepoznavanjem jednog svojstva u percepciji (kontemplacija), prepoznavanjem jedne grupe u afekciji (refleksija), prepoznavanje suparnika u mogućnosti drugih grupa i drugih svojstava

²² Ibid., 287.

²³ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 59.

²⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, op. cit., 375, kurziv moj.

²⁵ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 179.

(komunikacija)²⁶ Kao komunikacija mnenje je univerzalno liberalno mnenje, odnosno konsenzus u kojem se nalaze samo „cinične percepcije i afekcije kapitaliste lično“.²⁷ Proces proizvodnje kapitalističkih percepcija sastoji se od kodifikacije flukseva na telu društva, odnosno socijusa. Šta i kako tačno kapitalizam radi i kakav je odnos države i kapitalizma? Između države i svih društvenih formacija i aksiomatike kapitalizma postoji *izomorfni* odnos.²⁸ To znači da države, a i različite društvene formacije, kao *modeli realizacije* kapitalističke aksiomatike mogu da postoje u najrazličitijim oblicima – demokratskim, totalitarnim, socijalističkim – i da bez obzira na svoje političko-društveno ustrojenje učestvuju u imanentnoj aksiomatici kapitalističke mašine. Heterogenost državnih uređenja i društvenih formacija jedna je od stvari koju kapitalistička aksiomatika vrlo lako prihvata i zapravo zahteva.²⁹ Model realizacije znači da se države u kapitalističkoj aksiomatici ne poništavaju iako postoji samo jedno kapitalističko svetsko tržište, već da one poprimaju funkciju posrednika u ostvarenju apstraktne i opšte aksiomatike koja ih prevazilazi. „Države su imanentni modeli realizacije aksiomatike dekodiranih tokova“.³⁰ Država kao model realizacije kapitalističke aksiomatike poseduje i obavlja dve funkcije – mašinsko porobljavanje i društveno potčinjavanje. Termin „mašinsko porobljavanje“ imenuje proces u kome se ljudi zajedno sa drugim živim bićima i neživim stvarima stavljaju pod kontrolu nekog višeg jedinstva kao konstituišući elementi društvene mašine čime se ujedno ostvaruje i cilj društvenog potčinjavanja. Društveno potčinjavanje je korelat subjektivizacije koju sprovodi kapitalizam kao aksiomatika dekodiranih tokova. Naime, država kao model realizacije apstraktne aksiomatike kapitalizma posreduje između kapitala i ljudi tako što izumeva uvek nove načine mašinskog porobljavanja i potčinjavanja kao procesa proizvodnje subjekata. Otuda, primera radi, nastanak nacionalnih država i nacija.³¹

Minimalizam od mnenja pravi protomnenje (*Ur-doxa*) u čiji sastav ulaze kultura i umetnost kao izrazi subjekta koji obrazuje zajednicu i komunikaciju unutar te zajednice. Međutim, upućivanjem na ono doživljeno, praveći od imanencije nešto imanentno subjektu, minimalizam „obrazuje mnenja koja će već izvlačiti klišeje iz obećanih novih percepcija“.³² Minimalizam ne čini ništa drugo do što obrazuje mnenje Kapitaliste, većine, čije su

²⁶ Ibid., 184.

²⁷ Ibid., 185.

²⁸ Cf. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Continuum, London, 2004, 482.

²⁹ Cf. *ibid.*

³⁰ Ibid., 502.

³¹ Cf. *ibid.*, 503–504.

³² Ibid., 189.

percepcije puki kliše i afekcije oznake komunikacije (koja je marketing),³³ i kojima nijedna umetnost ne može da pobegne osim ako se ne izade iz kruga doživljenih percepcija i afekcija. Percepcija i afekcija postaju reverzibilnost subjekta i objekta koja donosi izvorno mnjenje:

„Put sveta i put tela kao korelati koji se razmenjuju, kao idealna koincidencija. Neobičan Karnizam nadahnjuje tu poslednju transformaciju; to je u isti mah pobožan i čulan pojam, mešavina senzualnosti i religije, bez koje put možda ne bi mogla sasvim sama da stoji uspravno (slivala bi se niz kosti kao na Bekonovim figurama). Ovde se može postaviti pitanje da li je... [put] kadra da nosi percept i afekt, da gradi biće čulnog utiska, ili pak mora biti nošena i prelaziti u druge životne moći?.“³⁴

Ukratko rečeno, umetnost ne bi trebalo da povezuje subjekt i svet. Umetničko delo nije ništa drugo do blok senzacija, biće čulnog utiska sastavljeno od percepta i afekata: „Biće čulnog utiska nije put već sklop neljudskih sila kosmosa, čovekovih postajanja neljudskim i neodređene kuće koja ih razmenjuje i usklađuje, uskovitlava poput vetrova.“³⁵ Od doživljenih percepcija mora se dospeti do percepta, od doživljenih afekcija do afekta jer treba razbiti kolo uspostavljenih klišea i raskinuti sa već doživljenim koje je premreženo mnjenjem većine a koje se zasniva na određenoj strukturi subjekta i organizaciji tela. Ta struktura je subjekt kao subjekat suda i organske predstave, i tela kao organizma. Doktrina suda pretpostavlja da je čovek oblikovan u skladu sa određenom formom i u skladu sa određenim ciljem.³⁶ Mnoštvo afekata se odeljuje i distribuira u skladu sa višom formom – bila ta viša forma bog, ili u savremenim uslovima neoliberalni kapitalizam koji je preuzeo transcendentnu funkciju. U oba slučaja oformljuju se privatizovani organi (u smislu odeljenosti i vlasništva) na telu bez organa: „Sud implicira pravu organizaciju tela kroz koje deluje: organi su i sudije i oni kojima se sudi, a božji sud nije ništa drugo do moć organizovanja u beskonačnost. Otuda veza između suda i čulnih organa.“³⁷ Drukčije rečeno, reč je o reaktivnom oblikovanju organa i organizma.

³³ Cf. *ibid.*

³⁴ *Ibid.*, 226.

³⁵ *Ibid.*, 232.

³⁶ Cf. Gilles Deleuze, „To Have Done with Judgement“, u: Gilles Deleuze, *Essays Clinical and Critical*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, 128.

³⁷ *Ibid.*, 130.

Ničeovi pojmovi reaktivnog i aktivnog odnose se na sile. Po Delezovom Niče, ne postoji ništa osim sila u uzajamnom odnosu, a svaki odnos sila sačinjava telo bilo ono političko, društveno, biološko ili nebiološko. S obzirom na to da telo čini odnos mnoštvenih sila „telo je mnoštveni fenomen, njegovo jedinstvo je jedinstvo mnoštvenog fenomena, 'jedinstvo dominacije'“. ³⁸ Iz toga sledi i razlika između aktivnih i reaktivnih sila – aktivne sile su superiorne i dominantne sile u jednom telu, reaktivne sile su inferiorne odnosno sile nad kojima se dominira. Razlika među silama (pitanje jesu li one aktivne ili reaktivne), poreklom je iz kvantiteta sila (veće ili manje prisustvo sila). Problem je kako tačno i precizno proceniti tu razliku. Kvantitet kao kategorija je neodvojiv od razlike u kvantitetu, i to znači da se razlika između sila mora procenjivati putem pojma intenziteta jer razlika između sila nije kvantitativna ni kvalitativna kategorija već pitanje intenziteta. Iako se inferiorne sile određuju kao reaktivne one i dalje igraju važnu ulogu u „obezbeđivanju mehaničkih sredstava i krajnjih ciljeva, ispunjavanju uslova života i funkcija i zadataka očuvanja, prilagođavanja i korisnosti“. ³⁹ Ovde leži i jedan od bitnijih Ničeovih uvida, naime taj da reaktivne sile određuju horizont života i živog jer su upravo one te koje formiraju konačne svrhe i ciljeve i obezbeđuju sredstva za kretanje ka njima. One su te koje definišu svrhe jednog organizma i drže ga u životu putem reaktivnih formacija kao što su svest, pamćenje, navika, ali i ishrana, reprodukcija, očuvanje i prilagođavanje. Aktivne sile, pak, određene su putem apropijacije, potčinjavanja, posedovanja i dominacije, odnosno putem sposobnosti metamorfoze i transformacije. ⁴⁰

Reaktivne sile, kao one koje formiraju ono životno, zasnivaju se na izjednačavanju kvantiteta, ali Niče „priziva prava razlike u kvantitetu protiv jednakosti, nejednakosti protiv izjednačavanja kvantiteta“ radi uspostavljanja pojma večnog vraćanja koji Delez reinterpretira kao „ne 'isto' ili 'jedno' koje se vraća u večnom vraćanju, već je sâmo vraćanje ono koje mora pripadati raznolikosti i onome što se razlikuje“, ⁴¹ dakle kao razliku po sebi koja sačinjava ravan imanencije i koja se ogleda u postajanju. Ničeovo večno vraćanje se mora razumeti kao princip razlike i njene reprodukcije ili, drukčije rečeno, razlike i ponavljanja. Taj princip Niče naziva volja za moć. Volja za moć je istovremeno komplementarna sili i nešto što joj je unutrašnje. Volja za moć se ne pripisuje silama kao predikat, već je ona diferencijalni element odnosa između sila: „Volja za moć je element iz

³⁸ Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, Columbia University Press, New York, 2006, 40.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Cf. ibid, 42.

⁴¹ Ibid., 46.

koga potiču i kvantitativna razlika povezanih sila i kvalitet koji se devolvira u svaku silu u ovom odnosu“.⁴² Volja za moć je, dakle, diferencijalni i genetički element sila, i to tako da se dodaje kao unutrašnji princip određivanja kvaliteta odnosa sila i kao unutrašnji princip određivanja samog odnosa. Rečju, volja za moć je princip intenziteta sila. Nadalje, termini aktivno i reaktivno određuju kvalitete sila, dok termini afirmacija i negacija određuju kvalitete volje za moć i u tome leži etički aspekt Delezovog Ničea.

Naime, afirmacija i negacija određuju upravo postajanje: „Afirmacija nije akcija već moć postajanja aktivnim, oličenje postajanja aktivnim. Negacija nije puka reakcija, već postajanje reaktivnim. Kao da su i afirmacija i negacija imanentne i transcendentne u odnosu na akciju i reakciju; one iz mreže sila sačinjavaju lanac postajanja“.⁴³ A volja za moć je ta koja procenjuje i određuje kvalitet sila koje ulaze kao sastavni aktivni i reaktivni, afirmativni ili negativni elementi u postajanje. U tom smislu volja za moć je genealoška, jer procenjuje poreklo i kvalitet sila koje sačinjavaju stvari i vrednosti. Negacija kao postajanje reaktivnim zasniva se na silama prilagođavanja. Ona takođe ograničava aktivne sile u onome što one mogu da čine. Sa druge strane, afirmacija kao postajanje aktivnim je dominantna sila koja ide do samih granica onoga što može da čini i ona je sila koja afirmiše razliku „čime razlika postaje predmet uživanja i afirmacije“.⁴⁴ U tome leži etički aspekt Delezovog Ničea – pronaći načine postajanja, postajanja koja se sastoje od sila i samo od sila, da bi se afirmisala razlika kao razlika, da bi se delanjem afirmisala imanencija nauštrb svakoj mogućoj transcendenciji.

Na mesto neorganske vitalnosti koja sačinjava telo kao fizički sistem, reaktivnim delanjem sila dobija se telo kao dobro uređeni organizam, a svaki deo tog organizma poseduje unapred određenu funkciju. Organi pretpostavljaju hijerarhijski model tela i reprodukuju probleme jedinstva, individualnosti i organizacije tela.⁴⁵ Drukčije rečeno, organi kao i subjekt pretpostavljaju jedinstvo kao apriorni princip ustrojstva i Jedno kao ontološki temelj aktuelnog, dok se zapravo telo formira na osnovu predindividualnog polja singularnosti i intenzivne razlike. Subjekt kao subjekt organske predstave zasnovan je na prepoznavanju (ili rekogniciji) kao transcendentalnom modelu (potčinjavanje razlike identitetu pojma, suprotstavljenosti predikata, analogiji rasuđivanja i sličnosti opažanja), a

⁴² Ibid., 50.

⁴³ Ibid., 54.

⁴⁴ Ibid., 61.

⁴⁵ Cf. Anne Sauvagnargues, *Deleuze and Art*, Bloomsbury Academic, London/New York, 2013, 58.

koji čini složeni sistem slike mišljenja zajedno sa zdravim razumom i zajedničkim čulom. Time se uspostavlja model slaganja sposobnosti koje su utemeljene u mislećem subjektu kao univerzalnom subjektu,⁴⁶ čime se razlika po sebi kao razutemeljujuća osnova događaja potčinjava identitetu i čime se gubi mogućnost čulnog susreta sa onim što prisiljava na mišljenje.⁴⁷ Delez u *Razlici i ponavljanju* razlučuje „golo“ ponavljanje i „odeveno“ ponavljanje.⁴⁸ „Golo“ ponavljanje je ono u kome je „razlika postavljena samo kao spoljašnja u odnosu na pojam, razlika između objekata predstavljenih pod istim pojmom, razlika koja upada u nerazlikovanje prostora i vremena“,⁴⁹ to je ponavljanje Istog, ono „koje se objašnjava, eksplicira posredstvom identiteta pojma, odnosno predstave“,⁵⁰ ono je negativno u nedostatku pojma, hipotetičko, statičko, ponavljanje u učinku, ekstenzivno, obično, horizontalno, razvijeno, revolucionarno, pripada jednakosti, samerljivosti i simetriji, materijalno, beživotno.⁵¹ Nasuprot, ili pre unutar i iza „golog“ ponavljanja leži ponavljanje koje je razlika po sebi, neposredovana razlika koja je razlog ponavljanja.

Otkuda uzajamna određenost minimalne muzike i „mnenja prosečnog Kapitaliste“? Na koji način minimalna muzika samo ponavlja klišeje već doživljenog i samim tim samo potvrđuje percepcije tela kao organizma? Odgovor leži u saodnošenju minimalne muzike i neutralne čulnosti, odnosno u „prirodnom“ telu i delima koje minimalizam proizvodi. Sa jedne strane, minimalna muzika insistiranjem na pukom telesnom opažaju zvuka („umetnost je sâm čin opažanja“) nikada ne raskida sa doživljenim, već ga samo potvrđuje. Njegovim potvrđivanjem, pak, minimalna muzika potvrđuje i sve ono što taj opažaj nosi, a nosi sve sadržaje koje dobro uređeno telo-organizam i subjekt organske predstave primaju usled relativne imanencije kapitalizma. Drugim rečima, minimalna muzika samo reprodukuje, ili proizvodi identičan opažaj onome koji je kapitalistički način proizvodnje već ranije proizveo. Minimalizam ne donosi prekid sa „prirodnim“ tokom percepcija, već samo sledi već uspostavljene i kodirane flukseve, i time ostaje u slici mišljenja koja na mesto razlike postavlja identitet. Neutralnost subjekta do kojeg minimalizam drži stvara „demokratske čulne utiske koji strukturisu zajedničko telo“,⁵² ali upravo zbog toga minimalizam nije bio u stanju da proizvede otpor savremenim društvenim uslovima i formama života.

⁴⁶ Cf. Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 223.

⁴⁷ Cf. ibid, 231–233.

⁴⁸ Cf. ibid., 50.

⁴⁹ Ibid., 49.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Cf. ibid.

⁵² Stephen Zepke, „Deleuze, Guattari, and Contemporary Art“, u: Eugene W. Holland, Daniel W. Smith, Charles J. Stivale (prir.), *Gilles Deleuze: Image and Text*, Continuum, London/New York, 2009, 180.

Usredsređivanjem na sâm opažaj minimalizam naglašava telesnu angažovanost gledaoca i slušaoca, njegovu sposobnost da primeti promenu u svom doživljaju, dakle naglašava telesni i vizuelno-slušni efekat koji umetničko delo ostvaruje. Time zapravo uvodi podelu na empiričko-psihološku i transcendentalnu ravan čime minimalistička umetnička dela postaju predstave sa eksplicitnim elementima vlastite konstitucije, a ti elementi su sinteze mnoštva opažaja, uslovnost utelovljenja i odnosi između predmeta i okoline. Minimalizam, dakle, vodi od „naivnog“ empiričkog *ja* do neutralnog subjekta. Reč je o golom ponavljanju, ponavljanju koje ne donosi razliku.

3. Mikropolitika zvuka u svakodnevnom životu

U ovom poglavlju ću pokušati da mapiram odnose i načine stvaranja spoljašnjosti i unutrašnjosti u okviru zvučnog pejzaža urbane sredine. Zvučni pejzaž je

„istovremeno fizičko okruženje i način opažanja tog okruženja; on je i svet i kultura konstruisana radi pronalaženja smisla tog sveta“ i u ovom smislu fizičko okruženje ne obuhvata samo zvukove „već i materijalne predmete koji stvaraju i ponekad uništavaju te zvukove“.¹

Odnos između spoljašnjosti i unutrašnjosti urbanog zvučnog pejzaža je vrlo kompleksno pitanje s obzirom na to da su i jedna i druga kategorija – i spoljašnjosti i unutrašnjosti – relativne. U ovom poglavlju će biti reči o gradskoj sredini kao spoljašnjosti u čijem okviru nastaju unutrašnjost subjekta koji sluša i kućnog okruženja, ali će isto tako biti reči i o unutrašnjosti i spoljašnjosti kada je u pitanju muzika. U tom pogledu, reč je o unutarmuzičkim odnosima (odnosima između različitih muzičkih komponenti, praksi njihovog korišćenja, itd.), ali i o odnosu prema spoljašnjosti i upotrebi elemenata iz te spoljašnjosti (recimo, upotreba buke koja se proizvodi u urbanoj sredini radi proizvodnje jednog muzičkog komada).² Zbog visoke pokretljivosti kategorija spoljašnjosti i unutrašnjosti moguće je govoriti o mikropolitici ovih kategorija jer upravo njihov odnos jeste ono što formira svakodnevni život subjekta pa i subjekta kao takvog. Drugim rečima, subjekt kao unutrašnjost nastaje previjanjem sila spoljašnjosti putem procesa teritorijalizacije, a zadatak ovog poglavlja jeste da pokuša da ukaže na moguće teritorijalizacije, deteritorijalizacije i reteritorijalizacije kategorija spoljašnjosti i unutrašnjosti.

Pritužbe na buku beležene su skoro tokom celokupne evropske istorije, ali počevši od kraja 19. veka takve pritužbe postale su sve više koncentrisane na nove tehnologije—zvuci fabrika, vozova, tramvaja, automobila i gramofona. Početkom 20. veka formiraju se udruženja protiv buke širom zapadne Evrope i Sjedinjenih Američkih Država, koja su organizovala kampanje, konferencije, izložbe protiv buke kao i „nedelje tišine“.³ Postoji više razloga zbog kojih je buka tako istrajan problem a nekiod ključnih razlogasu ekonomski

¹ Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge/London, 2008, 23.

² Za upotrebu „tišine“ a ne „buke“ u proizvodnji muzike i subjekta cf. Mirjana Veselinović Hofman, „The reading of 'silent music'“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 22–23, 1998, 117–124.

³ Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, op. cit., 1–2.

razvoj i rast broja stanovništva, specifične osobine načina slušanja, kao i takozvani vizuelni režim zapadne kulture. U ovom poglavlju ograničiću se na načine slušanja i konceptualizacije slušanja konkretnog zvukau okviru grada i urbane kulture, što pak znači da je reč pre svega o buci koju proizvode mašine i drugi tehnološki proizvodi koji se koriste u svakodnevnom životu.

Naučne discipline kao što su istoriografija i antropologija zvuka pokazale su da su buka i tišina duboko ukorenjene u društvenim i kulturnim hijerarhijama. Odlučivanje u pogledu toga šta je buka i ko ima prava da pravi buku bila je u Evropi tokom 19. i 20. veka privilegija onih koji su bilina određenom položaju moćnih, dok su oni na nižem društvenom položaju (kao što su žene, deca i radnici) biliti koji bi ili trebalo da budu tihi ili su pak pod sumnjom da prave buku koja je znak društvenog nemira. Tako Lesing 1908. godine u svom spisu o buci *Der Lärm. Eine Kapfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens* tvrdi kako je ne samo iritiran „tradicionalnom“ bukom kao što je buka koju proizvode crkvena zvana i trešenje tepiha, već je još gora savremenija buka klopoćućih mašina, piskavih gramofona, telefona koji zvone i brundajućih automobila. Buka je, po njemu, antiintelektualnajer je duboko ukorenjena u ljudskim porivima i emocijama i zapravo je „osveta“ radnika koji radi rukama nad intelektualcem koji je tih i znak je mudrosti i pravde.⁴ Buka kao neželjeni zvuk često je povezivana sa društvenim neredom, dok su snažni i ritmični zvuci vezivani za obeležja snage, društvenog značaja, muževnosti, reda, napretka i kontrole.⁵ Nije slučajno, po Mareju Šaferu (Murray Schafer), to što je dozvoljena buka povezana sa posedovanjem moći nad tehnologijom jer je ono što on naziva „sveta buka“ (recimo, buka koju proizvode zvana na crkvama) tokom vremena preneto na mašine zbog toga što se moć prenosila sa „boga na sveštenika na industrijalca a skorije na emitera i pilota“ te je industrijalcima, kao ranije sveštenicima, „dat dopust“ da prave buku.⁶

Tek kada je buka postala klasno pitanje, kao što se to može videti na primeru Lesinga ali i u osnivanju društava protiv buke, mogao je da se formira i naučni pojam buke. Naime, buka je od ranog Srednjeg veka do početka 20. veka, bar sudeći po rečnicima, bila definisana

⁴ Cf. *ibid.*, 96.

⁵ Cf. *ibid.*, 40.

⁶ Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, 1994, 76, citirano u: Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge/London, 2008, 35.

kao „neželjeni zvuk“,⁷ bez jasnog odnosa prema jačini i intenzitetu tog zvuka. Precizno definisano značenje termina „buka“ nastalo je tek između dvadesetih i tridesetih godina 20. veka i to u pokušaju da se akustički inženjeri pozabave problemom telefonskog prijema kada su otkrili da se prisustvo drugih zvukova meša sa prijemom i taj zvuk nazvali bukom,⁸ što je dalje odvelo do stvaranja merne jedinice bel i decibel. Po otkrivanju preciznog načina merenja buke, stvorile su se i mogućnosti za borbu protiv buke u gradskoj sredini, te se počelo i sa sveukupnom reorganizacijom urbanog života, što je dovelo do gradova kakve danas poznajemo. Borba za umanjenje buke sa ulica koju su proizvodili automobili i pešaci dovela je do potpune reorganizacije i regulacije saobraćaja putem uvođenja upotrebe svetla umesto sirene, znakova, pešačkih prelaza itd. Takođe, proširene su i ispravljene ulice, uveden u upotrebu asfalt, točkovi od gume i kontrola saobraćaja što je dovelo do potpune redefinicije gradske buke kao opšteg brujanja pomešanih zvukova koji potiču iz raznoraznih izvora.⁹

Sa druge strane, upotreba gramofona, radija, stereo uređaja i raznih drugih električnih uređaja koji se koriste u svakodnevnom životu u okviru jednog domaćinstva, menja način shvatanja privatnosti i odnos prema buci koja dolazi iz relativne unutrašnjosti za razliku od buke koja jasno potiče sa ulice i iz grada uopšte. Kako je jedan britanski lekar pisao:

„Nema sumnje da je buka jedna od crta nekontrolisanog razvoja u mehaničkom dobu – neželjeni nusproizvod mašina koje se sve više koriste za industrijske pa čak i domaćinske radnje. [...] U nekim stambenim naseljima, u takvoj tišini kakvu neke večeri poseduju... neki vlasnici gramofona i radio setova nesvesni su činjenice da su njihovi instrumenti tako groteskno preglasni da se govorne numere prigušeno čuju i razumeju više jardi uz i niz ulicu.“¹⁰

Promeni odnosa prema buci koja se proizvodi u privatnosti sopstvenog doma doprinele su promena klasnih odnosa, izmena statusa subjekta percepcije zvuka kao i prepoznavanje prava da se buka pravi u vlastitom domu, ali i destandardizacija ritma svakodnevnog života. Toj promeni je takođe doprinela posebna pažnja koja se obraćala na higijenu, primera radi, uvođenje kanalizacionih cevi i cevi za grejanje koje su u potpunosti izmenile unutrašnjost

⁷ Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, op. cit., 104.

⁸Cf. ibid., 104–105.

⁹Cf. ibid., 135.

¹⁰ A. H. Davis, *Noise*, Watts & Co., London, 1937, citirano u: Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound...*, op. cit., 159.

zgrada i kuća. Potreba za boljom higijenom takođe je izmenila i unutrašnjost stanova uvođenjem ravnih površina i podova, jednostavnog nameštaja i smanjivanjem dekoracije kao i ojačanog betona u izgradnji, što je sve imalo i određene akustične posledice.¹¹

Sa jednim okom na ovu izbrazdanost¹² spoljašnjosti odnosima moći u najširem smislu, Karin Bijsterveld izdvaja iz svojeopširne analize evropskog romana iz perioda od 1875. do 1975. godine, četiri idealna tipa dramatizacije buke koja se u urbanoj sredini proizvodi na osnovu kvantiteta izvora zvuka, pravca prostiranja zvuka, njegovog ritma i njegove procene. To su intruzivni zvuk, senzacionalni zvuk, umirujući zvuk i zlokobni zvuk.¹³

Zvučni topoi tehnologije				
Procena zvuka	Negativna		Pozitivna	
	Intruzivni	Zlokobni	Senzacionalan	Umirujući
Kvantitet izvora	Mnoštvo	Jedan	Mnoštvo	Jedan
Udaljenost zvuka	Blizu	Razno	Razno	Daleko
Smer zvuka	ka subjektu	Nejasan	ka subjektu i od subjekta	Neodređen
Ritam zvuka	Neregularan ili nepredvidljiv	Neodređen	Regularan	Regularan ili neodređen

Intruzivni zvuci uglavnom se izražavaju kao mnoštvo različitih zvukova. Oni prete postojanju nečega slabog ili krhkog kao što su priroda, harmonija ili nečije srce, um, telo ili bezbednost. Po analizi Karin Bisterveld (Karin Bijsterveld) ti zvuci dolaze iz urbanog okruženja, izvan subjektovog doma.¹⁴ *Senzacionalni* zvuk je pozitivni dvojniki intruzivnog zvuka. Kao i intruzivni zvuk, i senzacionalni potiče iz mnoštva izvora ali za razliku od ovog prvog, senzacionalni zvuk potiče iz izvora koji mogu biti i blizu i daleko i ispunjavaju subjektovo

¹¹ Cf. Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, op. cit., 163.

¹² Termin „izbrazdanost“ koristim u delezogatarijevskom smislu prožetosti spoljašnjosti kompleksnim kvalitativnim procesima koji uključuju svaki semiotički sistem i proizvode razne tipove subjektivnosti. Pogledati Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 524–551.

¹³ Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, op. cit., 43–44.

¹⁴ Cf. *ibid.*, 45.

okruženje kao, na primer, gradska gužva, kretanje saobraćaja, rad mašina, te su za razliku od intruzivnog zvuka senzacionalni zvuci regularni i predvidljivi i zbog toga u njihovim opisima prevladavaju obeležja kao što su život, kretanje, energija i moć.¹⁵ *Umirujući* zvuk kao i senzacionalni okarakterisan je pozitivno, ali za razliku od njega poseduje samo jedan izvor i njegov ritam može biti regularan. No, često potcrtava sigurnost i bezbednost subjekta i u tom smislu umirujući zvuk je „urbana i zvučna verzija pastoralnih i vizuelnih opisa aradijskog vrta. [...] On je jedini i umirujući zvuk, zvuk koji potcrtava smirenost“.¹⁶ *Zlokobni* zvuk je uglavnom jedan zvuk u manje ili više tihom okruženju, funkcioniše kao zloslutno predskazanje onoga što može da se desi, a udaljenost kao i izvor i ritam nisu nužno određeni.¹⁷

U ovakvim uslovima i nastaje muzika koja koristi mehaničke zvukove u kompozicijama. Žorž Antej (Georges Antheil) po prvi put izvodi svoju kompoziciju *Ballet Mécanique* u Parizu 1926. godine, čiji se instrumentarijum sastojao od 10 klavira, ksilofona, električnih zvona, sirena, avionskih propelera i udaraljki. Koncert je imao dosta toga zajedničkog sa prvim javnim izvođenjem kompozicija *Buđenje grada* i *Susret automobila i aviona* Luidija Rusola (Luigi Rusollo) 1914. godine, za koje je Rusolo posebno izmislio instrumente koji proizvode buku. Futuristi su bili fascinirani gradskom bukom koju su smatrali simbolom novog i uzbudljivog mehaničkog doba: „Za njih, kao i za mnoge gradske stanovnike, buka je bila glavna atrakcija metropole, znak uzbudljive brzine života“.¹⁸ Stotinak godina kasnije, početkom 21. veka, upotreba mehaničkog zvuka u komponovanjumuze postala je gotovo norma, a jednoznačno futurističko oduševljenje gradom i gradskom bukom preraslo je u mnoštvo višeznačnih odnosa prema zvučnom materijalu i njegovom odnosu prema različitim diskurzivnim jedinicama kao što su, na primer, lični narativi o značenju i smislu, u vidu utopijskih i antiutopijskih projekcija.

Nadalje ću razmatrati komade koji su ograničeni na upotrebu jednoličnog zvuka, buke i repetitivnih ritmičkih obrazaca i koji „često studiozno izbegavaju upotrebu drugih tipova zvuka koji mogu skrenuti pažnju sa ovih elemenata“,¹⁹ a pripadaju različitim podžanrovima

¹⁵Cf. *ibid.*, 46.

¹⁶ *Ibid.*, 48.

¹⁷Cf. *ibid.*, 49.

¹⁸ *Ibid.*, 139.

¹⁹ Joanna Demers, *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford University Press, Oxford, 2010, 92.

elektronske muzike kao što su *field recording*, *drone* i *noise*.²⁰ *Dronese* definiše kao jedan ton ili grupa nepromenljivih tonova. U zapadnu eksperimentalnu muziku uvode gaminimalistički kompozitori kao što su Fil Niblok (Phil Niblock), Šarlmanj Palestin (Charlemagne Palestine) i La Monte Jang (La Monte Young). *Drone* je posebno prisutan u savremenoj elektronskoj muzici i eksperimentalnoj popularnoj muzici zahvaljujući grupi Velvet Underground (Velvet Underground). *Field recording* se određuje kao audio materijal snimljen na konkretnoj lokaciji. Najpre se koristio u antropologiji i zoologiji za dokumentaciju jezika i životinjskih zvukova, no kasnije postaje popularna forma *sound art*-a. Poznati umetnici u ovom polju su Piter Kuzak (Peter Cusack), Francisko Lopez (Francisco López) i Tošija Cunoda (Toshiya Tsunoda). *Noise* je varijanta savremene elektronske muzike koja koristi distorziju i glasnoću, javlja se sa *industrial* grupama kao što su Kabare Volter (Cabaret Voltaire) i Trobing Gris (Throbbing Gristle) ranih osamdesetih godina. Brojni japanski muzičari od kojih se posebno izdvaja Mercbou (Merzbow), koriste *noise* do zaglušujućih nivoa. Ovi podžanrovi popularne elektroakustične muzike uglavnom se karakterišu dugim trajanjem, odsustvom promene i glasnošću/jačinom/bukom, jednom rečju statičnošću:

„Statična muzike ne napreduje, ne ostvaruje nikakve ciljeve, ne radi ništa i zvuči i tri sata kasnije isto, baš isto kao što je počela. [...] Statična muzika nije samo muzika koja izbegava konvencionalne harmonijske ili melodijske ciljeve već i muzika koja preduzima posebne korake da prikrije svaki osećaj proticanja vremena.“²¹

Ona nameće neku vrstu čulne deprivacije kroz odbacivanje promene koju često uzimamo zdravo za gotovo u vidu prisustva ili odsustva zvuka kako u muzici tako i u svakodnevnom životu.

Drone i *noise* muzika ipak se odlikuju značajnom raznovrsnošću, počev od dela La Monte Janga preko dela Elen Radig (Elen Radigue) do ostvarenja savremenih autora kao što su Džim Orurk (Jim O'Rurke), Fil Niblok, Mercbou, Feneš (Fennesz), Vilijem Basinski (William Basinski) i mnogi drugi. Primera radi, komad *Trilogie de la mort* (1998) Elen Radig sastoji se iz tri stava. Prvi stav počinje sa dva tona u vertikali, nastavlja se posle nekog vremena uvođenjem trećeg bez nekog posebnog ritma, putanje ili razvoja. Ovaj deo nastavlja se sve do kraja petog minuta kada Radig uvodi još dva tona. Po Džoani Demers (Joanna

²⁰ Odrednice i definicije preuzete iz: *ibid.*, 166, 168, 172–173.

²¹ *Ibid.*, 93.

Demers), jedanaest posebih delova se može čuti u prvom stavu i gotovo svi imaju sličnu strukturu, sa razlikom u šestom i sedmom delu.²² Šesti deo počinje oko 28. minuta kompozicije, jednoličnim zvukom. Posle jednog minuta uvodi se kratki orkestarski deo od svega nekoliko sekundi koji je snimljen na kaseti. Materijal je praćen zvucima vetra i ovaj segment šestog dela traje na taj način nekoliko minuta sve do 37. minuta koji označava početak sedmog dela. Sedmi deo počinje tihom elektronskom statikom i pulsiranjem jedne iste tonske visine.

Za razliku od ovog komada koji je izdela na delove, a sa nekom vrstom vrhunca koji zvuči kao kombinacija zvuka orkestra i vetara, kompozicija *Long Night* (1990) Džima Orurka izbegava svaki nagoveštaj napetosti i vrhunca održavajući isti tempo tokom dva sata koliko komad traje. Struktura ovog komada je jednostavna: komad počinje jednim jedinim tonom kome se u toku trajanja kompozicije dodaju drugi tonovi. Razmaci između uvođenja novih tonova su dugi. Tonovi se uvode postepeno dok se prvi ton postepeno gubi. *Harm* (2006) Fila Nibloka je zapravo jedna jedina nota svirana na violončelu a zatim podvrgnuta mikrotonalnim manipulacijama. Mercbou, pak, koristi čistu statičnu monotonu buku koja ponekad vodi ka testiranju granica mogućnosti slušanja. Brojni su i drugi umetnici koji pri stvaranju muzičkih komada koriste ne samo buku koju proizvode razni elektronski aparati, već uz to i buku iz neposrednog okruženja. Po Demersovoj, *noise* i *drone* umetnici i muzičari aktivno sudeluju u razgrađivanju pa i negiranju muzičkih ideala lepote, ali i ostaju u istim kategorijalnim okvirima. Drugim rečima, pokušavajući da stvore neku spoljašnjost koja bi bila izvan već uspostavljenog muzičkog i estetičkog sistema, oni i dalje ostaju u unutrašnjosti vrednosnog pejzaža zapadne umetnosti.

U ovakvom odnosu spoljašnjosti i unutrašnjosti, počev od spoljašnjosti grada iz kojeg potiče buka, preko unutrašnjosti doma koji je ispunjen zvucima kako grada tako i zvucima svega onoga što čini svakodnevni život unutar vlastitog doma, pa do složene igre odnosa između spoljašnjosti i unutrašnjosti u okviru same muzike, pojedinac živi, sluša i aktivno izgrađuje vlastite granice između spoljašnjosti i unutrašnjosti. Posebnu ulogu u toj izgradnji igra upotreba ličnih stereo uređaja kao što je npr. MP3 plejer. Etnografska studija Majkla Bula (Michael Bull) pokazuje da je jedna od bitnih uloga upotrebe takvih uređaja održanje određenog ličnog narativa ili raspoloženja i ono otpočinje kod kuće da bi se proširilo na

²² Cf. *ibid*, 95.

spoljašnju sredinu.²³ Kontrola koja se vrši nad spoljašnjom sredinom kroz upotrebu ličnih stereo uređaja često se opisuje kao „raščišćavanje prostora za misli ili maštu“, a to znači da se nasumični zvuci sa ulice moraju ukloniti jer ne stvaraju pogodnu sredinu za upravljanje mišljenja u odgovarajućem pravcu, a to se postiže time što se muzika pušta vrlo glasno.²⁴ Iskustvo korisnika se menja i omogućava mu da stvori forme unutrašnjeg prostora koje je moguće nastaniti i u okviru kojih je moguće živeti, jer se spoljašnji svet doživljava kao izvor neizvesnosti i kontingentnosti. Svet života slušalaca konstruiše se reorganizacijom odnosa prema ‚prostoru‘ iz kojeg njihove misli i namere nastaju i iz poljâ ili društvenog horizonta u koji su fizički smeštene.²⁵ To polje društvenog horizonta u odnosu prema slušaocu jeste spoljašnjost i, s obzirom na to da se ta spoljašnjost doživljava kao izvor kontingentnosti, ona se činom slušanja, kao zvuk javne sfere, zamenjuje svetom zvukova koje korisnik ličnih stereo uređaja sâm bira i time pojednostavljuje sredinu kojom se kreće i u kojoj živi, uspostavljajući vezu između unutrašnjosti i spoljašnjosti:

„Kad se bude svakog jutra da bi se suočili sa danom koji leži pred njima oni nikad nisu sami, njihov dan normalno počinje praćen radiom, televizijom ili zvučnim sistemom. Početak dana sa svojim domaćinskim rutinama konstituiše se kroz 'bivanjem sa' proizvodima ovih artefakata kulturne industrije. Vreme pripremanja za dan ne doživljava se kao 'prazno' već kao ispunjeno. Upotreba ličnih stereo uređaja omogućava im da nastave da upravljaju segmentima njihove dnevne rutine kada napuste dom. Na ulici korisnici demonstriraju pažljivost prema dnevnom upravljanju svojim vremenom u skladu sa željom da upravljaju drugim oblastima svojih dnevnih života.“²⁶

Time zvuci iz MP3 uređaja transformišu horizont iskustva prigušujući nepoznate zvuke i gradsku buku i zamenjujući je poznatim zvucima muzike koja se uobičajeno sluša kod kuće, čime se čak stvara i svojevrsni zvučni zid između subjekta i sveta.

Ono što omogućava proizvodnju „zvučnog zida“ na ovaj način, odnosno proizvodnju osećaja unutrašnjosti jesu procesi teritorijalizacije, deteritorijalizacije i reteritorijalizacije.

²³ Cf. Michael Bull, *Sounding out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Berg, Oxford/New York, 2000, 46.

²⁴ Cf. *ibid.*, 38, 41.

²⁵ *Ibid.*, 44.

²⁶ *Ibid.*, 55.

Ukratko, ideja teritorije shvata se široko, tako da obuhvata životni prostor u kojem se subjekt oseća „kao kod kuće“. Na koji način se afekt i teritorija dovode u vezu i na koji način i zbog čega se teritorija proizvodi? Najpre, nužno je uspostaviti nešto stabilno zbog 'apsolutnog' spolja iz koga neprestano pristižu najraznovrsniji fluksevi koji, pak, predstavljaju potencijal za deteritorijalizaciju i stvaranje linije bega. U ovom konkretnom slučaju, to bi bile sve sile koje su izvan subjekta, ali i sile iz relativne spoljašnjosti, dakle sile koje su izvan neposredne blizine koje mogu dovesti u pitanje svaku stabilnu identitetsku odrednicu. Refren, kao ono što fiksira egzistencijalni poredak čulnog okruženja, igra jako bitnu ulogu, jer bi da nije te refrenizacije čulnog sveta okolni predmeti izgubili svoj utisak poznatosti i propali u stranost.²⁷ Zbog toga vredi izdvojiti sledeći citat iz *Hiljadu platoa* u punoj dužini:

„Dete u mraku, obuzeto strahom, teši se pevajući sebi u bradu. Ono hoda i drži se svoje pesme. Izgubljeno, nalazi sklonište ili se orijentiše svojom pesmicom najbolje što može. Pesa je nalik gruboj skici umirujućeg i stabilizujućeg, mirnog i stabilnog, središta u srcu haosa. Možda dete poskakuje dok peva, ubrzava ili usporava svoj korak. Ali je već pesma sama skok: ona skače iz haosa na početak reda u haosu, i u opasnosti je da se raspadne svakog trena. [...] Sada smo kod kuće. Ali dom ne postoji od ranije: bilo je neophodno iscrtati krug oko tog neizvesnog i krhkog središta, organizovati i ograničiti prostor. Mnoge, vrlo različite komponente učestvuju u ovom, putokazi i obeležja svih vrsta. Ovo je već važno za prethodni slučaj. Ali sada se komponente koriste za organizaciju prostora a ne za trenutno određenje središta. Sile haosa drže se izvan što je više moguće, a unutrašnji prostor čuva klicne sile zadatka koji treba obaviti ili dela koje treba uraditi. Ovo uključuje aktivnost selekcije, eliminacije i ekstrakcije, kako bi se sprečilo da se unutrašnje sile zemlje potope, da im se omogući da se opiru, ili čak da uzmu nešto iz haosa uz pomoć filtera ili sita prostora koji je iscrtan. Zvučne ili vokalne komponente su jako bitne: zvučni zid ili bar zid sa nekim zvučnim ciglama u njemu. Dete pevuši da bi prizvalo snagu za domaći zadatak koji treba da preda. Domaćica peva sama sebi, ili sluša radio, dok vodi, predvodi antihaos sile svog rada. Radio i televizija su kao zvučni zidovi oko svakog

²⁷Cf. Félix Guattari, „Ritornellos and Existential Affects“, u: Gari Genosko (ed), *The Guattari Reader*, Blackwell, Oxford, 1996, 162, 164.

domaćinstva i obeležavaju teritorije (komšije se bune kada postane preglasno). [...] Greška u brzini, ritmu ili harmoniji bila bi katastrofična jer bi povratila sile haosa, uništavajući i stvarao i stvoreno.“²⁸

Refren se, dakle, sastoji iz tri osnovne komponente. Prva je tačka reda ili unutrašnjost – „dom, gnezdo ili prostor koji filtrira ili privremeno drži na odstojanju sile haosa“,²⁹ druga je krug kontrole koji određuje ne samo bezbednu unutrašnjost već i spolja koje se može menjati ili ograničiti, „teren koji treba obeležiti, polje koje treba braniti“,³⁰ i treća karakteristika jeste linija bega ka spolja, migracije, transformacije ili deformacije. Dakle, refren izgoni haos stvaranjem ritma, tempa, melodije koja ponire u haos strukturišući ga kroz konstituisanje teritorije i načina zauzimanja te teritorije, stvaranjem „muzičkog okvira“.³¹ Teritorija, pak, jeste ograničavanje miljea u skladu sa silom ritma i u skladu sa ritmičnim savezom ograničenog miljea i ograničenog raspona tela i telesnih kretanja. Milje kao zgušnjavajući blok prostor-vremena i ritam kao pojavljivanje neodvojivi su delovi teritorijalnosti. U tom pogledu, teritorija je sinteza geografskih elemenata, karakteristika sredine, materijalnih osobina, elemenata drugih miljea, koji stvaraju i unutrašnjost i spoljašnjost, „prostor koji je aneksiran, spolja: koheziju u unutrašnjosti“.³² Ova granica između spoljašnjosti i unutrašnjosti je erotsko-posednička u smislu da „određuje scenu za izvedbu, arenu za opčaravanje, mizanscen za zavođenje koji okuplja heterogene i nepovezane elemente: melodiju i ritmove, niz gestova, naklona, drvo, gnezdo, čistinu, publiku rivala, publiku poželjnih“.³³ Teritorija funkcioniše u skladu sa dvostrukim imperativom – u skladu sa posedničkim odnosom prema komadu zemlje i kvalitativnim odnosom sa dostupnim posedima i osobinama:

„Teritorija je najpre kritička distanca između dva bića iste vrste: obeleži svoju distancu. Ono što je moje jeste najpre moja distanca; ja posedujem jedino distance. Neka me niko ne dira, režim ako neko uđe na moju teritoriju, postavljam obaveštenja. Kritička distanca je odnos zasnovan na

²⁸ Gilles Deleuze i Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*, op. cit., 343.

²⁹ Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, op. cit., 52.

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid., 53.

³² Ibid., 47.

³³ Ibid., 48.

materijama izraza. Ona je pitanje držanja na distanci sila haosa koje kucaju na vrata.³⁴

Refren je fundamentalno konstruktivan. On okuplja niz fundamentalno različitih elemenata – prizore, zvuke, ritmove, materijalne objekte, geografske crte, nađene predmete – u organizovanu sintetičku totalnost, teritoriju koja sadrži sve ove izražajne kvalitete.

Kao što se moglo videti, odnos kategorija spoljašnjosti i unutrašnjosti pri slušanju *drone* i *noise* muzike u uslovima urbane sredine odlikuje se izvanrednom kompleksnošću. Sa jedne strane, slušanje muzike služi stvaranju sfere koja se smatra unutrašnjom. Sa druge strane, stvara spoljašnjost u odnosu na pojedinca koji sluša. Reč je, dakle, o složenom afektivnom procesu stvaranja spoljašnjosti i unutrašnjosti putem svojevrsnog zvučnog zida. „Tražimo samo malo reda da bismo se zaštitili od haosa“,³⁵ a apsolutno spolja je haos koji se ne može živeti i koji ne može održati „spora bića kao što smo mi“.³⁶ Haos, međutim, ne formira *jedno*, ne čini celinu, jer je on čisto raspršivanje i beskonačna otvorenost u smislu da se virtualni intenziteti i fluksevi kreću beskrajnom brzinom te da su aktuelna stanja stvari tek njihova puka usporavanja. „Haos kao apsolutno spolja, isključujuća spoljašnjost koja nikada ne može postati unutrašnjost, definisan je topološki kao ono što sadrži oba termina, na granici polja imanencije mišljenja, ono što nikada ne implicira transcendenciju.“³⁷ Iz ovoga sledi da treba jasno razlikovati spolja kao apsolutno spolja i parove pojmova spoljašnjost i unutrašnjost. Spolja je uslov za postojanje razlike između spoljašnjosti i unutrašnjosti, a sam ovaj par jeste relativan. Drugim rečima, spoljašnjost i unutrašnjost su pokretljivi pojmovi i od određenog konteksta zavisi šta je spoljašnjost a šta unutrašnjost, odnosno šta je spoljašnje određenoj unutrašnjosti i obrnuto, dok je spolja uvek apsolutno spolja.

Po rečima Deleza i Gatarija, sa jedne strane stoji makropolitika molarnih formacija, dok sa druge, stoji mikropolitika molekularnih flukseva. Ova dva tipa političnosti podrazumevaju jedno drugo, tako da se govoreći o afektivnosti mora uzeti u obzir i specifično telo u vrlo preciznom kontekstu jer je to afektivno telo uvek već deo veće molarne formacije. U ovom slučaju to bi bilo telo slušaoca koje egzistira u urbanom okruženju i koje činom slušanja *noise* muzike proizvodi vlastitu subjektivnost u uslovima izbrazdanosti

³⁴ Gilles Deleuze i Félix Guattari. *A Thousand Plateaus*, op. cit., 352.

³⁵ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 254.

³⁶ Ibid., 39.

³⁷ Philippe Mengue, „Dehors, chaos et matières intensives dans la philosophie de Gilles Deleuze“, *Nessie*, 1, 2011, 9.

spoljašnjosti različitim odnosima moći, odnosno protkano je molarnim formacijama. Mikropolitčki aspekt ogleda se u potencijalno samoorganizujućem i autopoetičkom načinu proizvodnje subjekta. Naime, činom slušanja *noise* muzike subjekt izgrađuje svojevrsni zvučni zid naspram spoljašnjosti i time stvara potencijalni prostor, vlastitu teritoriju, za nastajanje novih afekata koji se možda neće voditi logikom molarnih formacija. No čak i da ne postoji ova „subverzivna“ strana, i dalje bi bilo reči o mikropolitici jer je reč o singularnim telima koja u odnosu sa molarnim (sve „velike priče“ kako bi to Liotar rekao) stvaraju svoje vlastite načine postojanja i življenja putem uspostavljanja teritorije. Takve egzistencijalno-afektivne teritorije usled dejstva molarnih formacija prolaze kroz procese deteritorijalizacije i reteritorijalizacije (spoljašnjost kao i unutrašnjost u neprekidnom su procesu postajanja), bivajući neprekidno izmeštane i ponovo uspostavljane. Drugim rečima, tela-subjekti u stalnim su pregovorima sa najrazličitijim diskurzivnim i nediskurzivnim procesima koji ih okružuju i konstituišu.

4. Ka posthumanističkoj etičko-estetičkoj paradigmi u muzici

Glavna teza ovog poglavlja ogleda se u tome da je analizom *noise* muzike Masami Akite, poznatog kao Mercbou, moguće doći do onoga što nazivam posthumanističkom etičko-estetičkom paradigmom u umetnosti. Drukčije rečeno, njegova muzika i način življenja tvore specifični sklop sa jasnim političkom projektom u svom središtu, odnosno ovaj sklop stvara specifične linije bega kako u odnosu na „svakodnevno“ telo kako ga opisuje fenomenologija, tako i u odnosu na savremeno (post)kapitalističko potrošačko društvo. Linija bega (*ligne de fuite*) je pojam koji „određuje praktičnu orijentaciju Delezove filozofije“ u onom smislu da je on što određuje neku situaciju distribucija mogućnosti, odnosno „prostorno-vremenska podela postojanja (uloge, funkcije, aktivnosti, želje, ukusa, raznolikosti radosti i bola, itd)“ koja se prevashodno ogleda u dihotomnoj podeli tih mogućnosti (binarnosti kao što su muško/žensko, ljudsko/neljudsko, itd.), a koja unapred određuje „našu percepciju, afektivnost i mišljenje, zarobljava iskustvo u već gotove forme čak i u pogledu otpora i borbe“.¹ U tom pogledu, linija bega je proces deteritorijalizacije, redistribucija tih ograničenih mogućnosti, koja je povezana sa „stvaranjem novih prostor-vremena i originalnih institucionalnih sklopova“.² Sklop (*agencement*), za Žila Deleza i Feliksa Gatarija, jeste skup mnoštvenosti:

„Na prvoj, horizontalnoj osi, sklop čine dva segmenta, segment sadržaja i segment izraza. Sa jedne strane je *mašinski sklop* tela, delanja i trpljenja, mešavina tela koja deluju jedna na druga; sa druge strane je *kolektivni sklop* iskazivanja, činova i iskaza, netelesnih transformacija koje su pripisane telima. Potom, na vertikalnoj osi, sklop poseduje i *teritorijalne strane*, ili reteritorijalizovane strane, koje ga stabilizuju, i *krajnjegranice deteritorijalizacije* koje ga odnose. [...] Njegova teritorijalnost (uključujući sadržaj i izraz) samo je prvi aspekt; drugi aspekt čine *linije deteritorijalizacije* koje ga presecaju i vode dalje. Ove linije su veoma raznolike: neke otvaraju teritorijalni sklop prema drugim sklopovima (na primer, teritorijalni refren životinje postaje udvaranje ili grupni refren). Druge direktno deluju na teritorijalnost sklopa i otvaraju ga prema zemlji

¹ François Zourabichvili, *Deleuze: A Philosophy of the Event*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012, 174–175.

² Ibid. Cf. Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 147–148, 199–202, 320–323; Leslie Dema, *The Inorganic Life of Assemblages: Deleuze and Guattari's „The Geology of Morals“*, The University of Guelph, 2006, 62–65 (neobjavljeni rukopis).

koja je ekscentrična, večna i koja tek treba da dođe (na primer, igra teritorije i zemlje u lidu, ili kod romantičarskih umetnika uopšte). Neke druge, pak, otvaraju sklopove prema apstraktnim i kosmičkim mašinama.“³

Svaki sklop, dakle, sastoji se od horizontalne i vertikalne ose. Horizontalnu osu čine tela i diskursi, reči i stvari ili znanje i moć ili vidljivo i iskazivo fukoovski rečeno, odnosno horizontalna osa omogućava okvir pomoću kojeg se može konceptualizovati način na koji ideologija deluje na tela, kao i način na koji tela disciplinuju sama sebe u skladu sa ideološkim formama i njima se opiru. Vertikalna osa ukazuje na faktore stabilizacije i stabilnosti, ali i na faktore promene što znači da je ona vremenska dimenzija sklopa koja omogućava postajanje i linije bega.⁴ Svaki sklop je, sa jedne strane, individualan, singularan, ali sa druge strane, sklopovi mogu da obuhvataju i najapstraktnije kao i singularne fenomene, od pojedinačnog neorganskog entiteta do opštih društvenih celina,⁵ ili drugim rečima: „Ovaj termin veći je od strukture, sistema, forme, procesa, itd. Sklop sadrži heterogene elemente biološkog, društvenog, mašinskog, gnoseološkog ili imaginarnog reda.“⁶

Ovaj specifični sklop može se razložiti na više sastavnih delova ili linija čije previjanje i međusobno uodnošavanje čine taj sklop. Prva linija je celokupni „muzički“ sistem – zvučni materijal (*noise* kao istraživanje odnosa muzičkog i nemuzičkog i njihovih (ne)poroznih granica), slušalac (dovođenje njegovih moći slušanja do krajnjih granica i samim tim iscrpljivanje tih moći), i stvaralac (preispitivanje uloge i položaja muzičkog stvaraoca kao stvaraoca u sistemu i izvan sistema proizvodnje i potrošnje muzike). Drugu liniju čini Mercbouova estetika koja se ogleda u raznim slikama (omoti albuma), napisima, intervjuima, itd., koji prate pojedinačne „albume“. S obzirom na to da je reč o veoma plodnom umetniku (sa desetinama ako ne i stotinama „albuma“ od početka „karijere“), reč je i o mnoštvu takvih propratnih elemenata, ali je isto tako moguće i izdvojiti ključnu odliku na nivou zvučno-vizuelnog materijala – mazohizam. Sa jedne strane, mazohizam se odnosi na slušaoca (iscrpljivanje moći slušanja), a sa druge strane, na posebnu, Fukoovom

³ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 97–98, 556.

⁴ Cf. Drew Daniel, *The Melancholy Assemblage: Affect and Epistemology in the English Renaissance*, Fordham University Press, New York, 2013, 7–11.

⁵ Cf. Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, London and New York, 2006; Manuel DeLanda, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Zone Books, New York, 1997.

⁶ Félix Guattari, *The Anti-Oedipus Papers*, op. cit., 415. Vid. Gilles Deleuze i Claire Parnet, *Dialogues II*, Columbia University Press, New York, 2007, 69; François Zourabichvili, *Deleuze: A Philosophy of the Event*, op. cit., 145–148.

terminologijom rečeno, estetiku egzistencije (dezorganizacija i, potencijalno, reorganizacija „svakodnevnog“ tela putem mazohizma). Treću liniju čini ono što sam nazvao posthumanizmom kod Mercboua, a ona se ogleda kako u njegovom muzičkom radu (nemimetička upotreba zvukova životinja i prirode kao materijala za *noise*), tako i u načinu življenja (borba za prava životinja, veganski način ishrane, itd.). Dakle, ovaj sklop koji se sastoji od bar tri različite linije za cilj ima da razgradi i, u krajnjoj liniji, potpuno ukloni humanistički koncipiran ljudski subjekt/telo kao vrhovnu i vrhunsku moć delanja ili, humanističko-darvinistički rečeno,⁷ kao krunu evolucije, i na njegovo mesto postavi (ne)organsko mnoštvo.

Pojava *noise*-a kao umetničke prakse povezuje se sa britanskom *industrial* muzikom (Whitehouse, Throbbing Gristle, SPK), severnoameričkim eksperimentalnim rokom (Velvet Underground i *no wave*), *free jazz*-om (Albert Ajler /Albert Ayler/, pozni Džon Koltrejn /John Coltrane/, improvizatorski kolektivi iz sedamdesetih), i *musique concrète*.⁸ Neki pojavu *noise*-a takođe povezuju sa idejama i praksama Džona Kejdža /John Cage/, Arnolda Šenberga /Arnold Schoenberg/, Edgara Vareza /Edgar Varèse/, Luidija Rusola,⁹ ali i sa japanskom tradicionalnom muzikom, *punk*-om i popularnom elektronskom muzikom.¹⁰ Pod svim ovim uticajima, japanski *noise* se razvija od sedamdesetih godina 20. veka, a glavni predstavnici, pored Mercboua, kao što su Masonna, Keiđi Haino, MSBR, Incapacitants, Hidjokaidan, Otomo Jošihide /Otomo Yoshihide/, Boredoms razvijaju i utvrđuju svoje prakse i stilove tokom osamdesetih i dostižu vrhunac poznih devedesetih godina 20. i početkom 21. veka. Treba takođe primetiti da genealogije *noise*-a nisu svuda potpuno identične. Tako se u Sjedinjenim Američkim Državama *noise* muzika prevashodno razvijala pod uticajem *no wave* i *punk* muzike zajedno sa „hipi eksperimentalizmom sa Zapadne obale“, dok u Evropi postoji jasni uticaj *industrial* muzike iz sedamdesetih i osamdesetih godina. Japanski *noise* je u tom pogledu neuhvatljiviji jer njegovi glavni predstavnici govore o raznim uticajima u rasponu od evropske avangarde i američkog eksperimentalnog roka do japanske tradicionalne

⁷ Namerno koristim termin „humanističko-darvinistički“ sa naglaskom na „humanističko“ jer postoje i drugačija čitanja Darwinovih spisa. Za jedno drugačije čitanje, uz pomoć Deleza i Bergsona, koje nije usredsređeno na čoveka kao krunu evolucije, v. Elizabeth Grosz, *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, Duke University Press, Durham and London, 2011.

⁸ Cf. David Novak, *Japan Noise: Global Media Circulation and the Transpacific Circuits of Experimental Music*, Columbia University, 2006, 30 (neobjavljeni rukopis).

⁹ Cf. Paul Hegarty, „Brace and embrace: Masochism in noise performance“, u: Marie Thompson i Ian Biddle (priredili), *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, Bloomsbury, London, 2013, 133–134.

¹⁰ Cf. Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, Continuum, London and New York, 2007, 138.

muzike. Dejvid Novak (David Novak) takođe pravi razliku između *noise*-a i „bučne muzike“, pri čemu *noise* opisuje kao

„disonancu, neskladni zvuk koji narušava doživljaj. Ali umesto što je samo nerazumljiv i neželjen, 'noise' je i prekid, simbol prekinute komunikacije. Kao suprotnost sadržajem nabijenom 'signalu' prisustvo 'buke' meša se sa prenosom zvučnog značenja. [...] *Noise* je suprotnost zajedničkom javnom konsenzusu kao otpor društvenom poretku u vidu ideologija demokratije u javnoj sferi i sistemima uključivanja u državne i medijske kontekste kako lokalno tako i u globalnom pogledu. *Noise* je suprotnost muzici kao neprijatelj lepih i poželjnih stvari koje se prihvataju kao muzički zvukovi, ovaj *noise* se odnosi na estetiku i afektivnu procenu doživljaja. *Noise* je suprotnost komunikaciji, on je protiv značenja i prenosa informacije, ovaj *noise* je deo binarne dijalektike signala i buke koja postavlja zvučnu komunikaciju u odnos značenjskog nasuprot opskurnom materijalu. *Noise* je suprotnost klasifikaciji u odbijanju kategoričke objektivnosti, ovaj *noise* nalazi se na marginama muzičkog stila i diskurzivnih postavki žanra. *Noise* je suprotnost prirodnom svetu i njegovoj tišini, ovaj *noise* se javlja u urbanoj industrijalizovanoj sredini i iskustvenim uslovima tehnologije. [...] Podela izvedbe na delove nalik pesmama, prisustvo više od jednog izvođača, nedostatak 'grubosti' u jačini, upotreba prepoznatljivih muzičkih instrumenata i prisustvo melodije ili ritma jesu sve markeri zvuka koji se klasifikuje kao 'bučna muzika' a ne 'noise'“. ¹¹

Masami Akita, pošto je već ranije svirao u eksperimentalnim i *free rock* grupama kao gitarista i bubnjar, oko 1980. godine počinje sa nastupima sa skupom gitarskih pedala i *junk elektronikom*, odnosno zvukovima koje nasumično i automatski proizvode elektronske mašine. Izvedbe su se sastojale od čistog, sirovog, grubog zvuka, bez mehaničkih muzičkih instrumenata. Akita je zamišljao svoje zvučne kreacije kao preopterećivanje druge muzike, transformaciju već postojeće informacije kroz proces totalne distorzije:

„To je preopterećenje informacije: svaka muzika može da bude *noise*, ako joj preopteretim jačinu. Možda je, dakle, to neka vrsta preopterećenja

¹¹David Novak, *ibid.*, 133–134, 2, 136.

muzike. Ne znam, ali ovaj osećaj preopterećenja zvuka mi sve to objašnjava, zato prisiljavam ovaj osećaj da proizvodi“.¹²

Mercbouov sistem elektronike doslovno preopterećuje izvorne zvukove transformišući ih u masu iskrivljenog fidebeka, a cilj takve zvučne prakse jeste „zvuk kao političko i erotsko oružje“ (uključujući album pod imenom *Music for Bondage Performance* i knjigu o *kinbaku*, japanskim tehnikama vezivanja).¹³

Veoma je teško opisivati Mercbouov *noise*. Uglavnom se koriste reči kao što su „sirovo“, „grubo“, „teško“ (i u smislu slušanja i bučnosti), „nasilno“, „metalno“ i tome slično. Ovako izgleda jedan od tipičnih opisa a reč je o numeri „Looping Jane“ sa albuma *Amlux* iz 2003. godine:

„'Looping Jane' traje šesnaest minuta i razvija se kroz određeni broj odvojenih 'kretnji' od polja sporih, dubokih dronova do punog urlika buke, koja potom evoluiru u mehaničko preklapanje droničnih zvukova koji se hipnotički kreću i zuje. [...] Kasnije se numera ponešto umiruje ostavljajući niže dronove preko kojih Akita baca raznolike zvukove, uvrćući i razvlačeći uzorke statičkih i sintetičkih viših zvukova u bockanja i ubode *noise*-a.“¹⁴

Ili recimo sledeći deo iz recenzije albuma *Anicca* iz 2008. godine:

„Digitalne teksture su bešavno spojene sa razarajućim fidebekom koji ulazi i izlazi iz miksa. [...] Destruktivna mešavina zvuka zasnovanog na laptopu kombinovana sa intenzivnom pojačanom bukom i *junk*-gitarama postavljaju zvuk povećavajući gustoću miksa i stvarajući divlje zvučne pejzaže.“¹⁵

Ova nemogućnost opisa i pronalaženja adekvatnog jezika ima i razlog. *Noise* se zasniva prevashodno na činu slušanja (i njegovog iscrpljivanja), to jest, recepcija zvuka kao

¹² Citirano u: David Novak, *Japan Noise: Global Media Circulation and the Transpacific Circuits of Experimental Music*, op. cit., 183.

¹³ Citirano u: *ibid.*, 139.

¹⁴ Mason Jones, „Merzbow – Amlux“, <http://www.dustedmagazine.com/reviews/518>, pristupljeno 19.08.2013.

¹⁵ Starcorea, „Merzbow – Anicca“, <http://www.sputnikmusic.com/review/28808/Merzbow-Anicca/>, pristupljeno 19.08.2013.

fiziološka reakcija ima prvenstvo nad slušanjem kao prepoznavanjem tonalnih iskaza koji su zasnovani na jeziku. Kako Dejvid Novak kaže:

„Utelovljena društvena telesna interakcija plesnog muzičkog koncerta obeshrabruje privatnu estetičku kontemplaciju, dok simfonijska koncertna hala postiže svoj efekat mentalnog uzdizanja delom nametanjem telesne mirnoće. Ali zbog toga što se ekstremna jačina i čuje i oseća kao zvučni talas, *noise* briše podelu između duha i tela u sinestetičkom trenutku.“¹⁶

Noise obuhvata slušaoca zvukom na ekstremnim jačinama i stvara prostor preopterećujuće jačine. Tim zvučnim prostorom *noise*-a dominira nevoljna fiziološka reakcija na zvuk koji primorava slušaoca na susret sa vlastitim telom:

„Možeš da osetiš kako čitavo tvoje telo pada u šok kada počnu – zvuk potpuno ispunjava tvoj um i ne možeš da misliš. Isprva se povlačiš dok to ne prevladaš i prepustiš se, a onda si u njemu i oduvan si.“¹⁷

Efekat visoke jačine oseća se neposredno kao visceralna individualna imerzija u zvuku i ona se razlikuje od normativnog muzičkog iskustva po tome što ne razdvaja estetičku kontemplaciju i telesnost. *Noise* je *fiziološki* „ekstreman“ jer se njegov zvuk nalazi na krajnim tačkama pojedinačne čulne percepcije, a prošireni zvučni opseg CD-a pomaže da se ti kvaliteti istaknu u *noise* albumima. Tako je Mercbouov album *Venereology* svojevremeno i bio zabranjen u Sjedinjenim Američkim Državama jer je kršio zakonsku regulativu u pogledu dozvoljenih dinamičkih nivoa na CD-u.¹⁸

Poseban aspekt Mercbouovog *noise* stvaralaštva čini nemimetička upotreba životinjskih zvukova. Tako u kolekciji od šest diskova *Houjoue* iz 2006. godine i to posebno na četvrtom disku u numerama „Frog variation 0505“ i „Animal Magnetism variations 0305“ upotrebljava digitalno obrađene zvukove životinja, zapravo njegovih kućnih ljubimaca, koji uključuju male ukrasne kokoške, golubove, patke, ali i druge životinjske zvukove čije je sempllove ranije prikupio. Kako kaže u intervjuu povodom *Houjoue* kolekcije, tema ovih šest

¹⁶ David Novak, *Japan Noise: Global Media Circulation and the Transpacific Circuits of Experimental Music*, op. cit., 227.

¹⁷ Citirano u: *ibid.*, 227.

¹⁸ Cf. *ibid.*, 242.

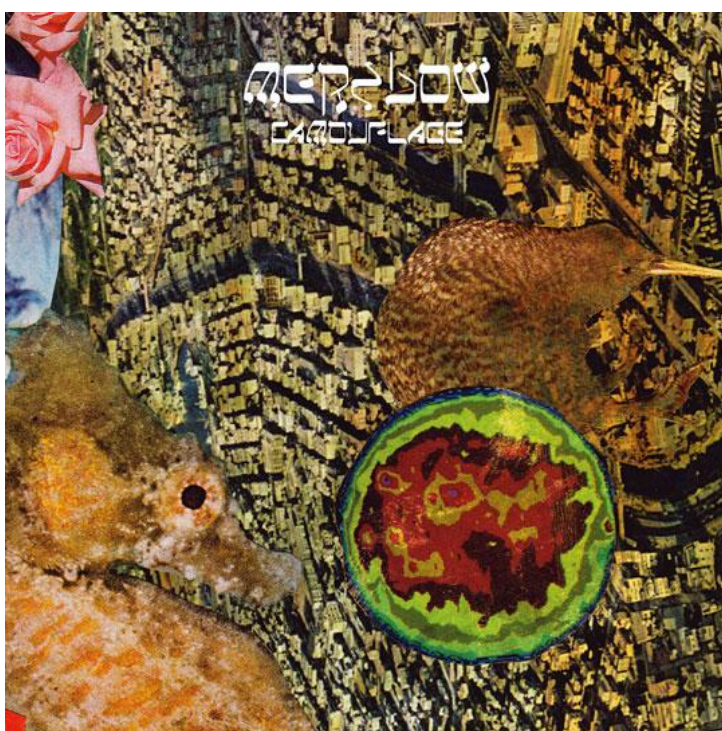
diskova je povezana sa „vegetarijanskom istorijom ranog Japana“,¹⁹ a tokom rada na njoj pisao je i knjigu *Cruelty Free Life (Život oslobođen okrutnosti)*. *Houjoue* označava „ceremoniju Oslobođanja zarobljenih životinja“, a u 7. veku nove ere japanski car je zabranio ishranu životinjskim mesom, uključujući ribu i morske plodove. Neki od zvukova koje je upotrebio tokom pravljenja ove kolekcije uključuju i zvuk kljucanja kokoške jer „one uvek kljucaju nešto zbog njihovih kljunova“.²⁰ Jedan drugi album pod imenom *Minazo* iz 2006. godine koji je, kako kaže, više improvizatorski, snimio je u počast Minazuu, džinovskoj foki slonu koja je nešto pre toga uginula u japanskom zoološkom vrtu. Omot tog albuma prikazuje upravo Minazua [Slika 1]. Omoti mnogih drugih albuma prikazuju razne životinje. Tako recimo kolekcija od deset diskova iz 2012. godine *Merzmorphosis* prikazuje ćurke, *Kibako* iz iste godine insekte i cveće, *Samidara* iz 2013. čudni spoj kunića i čoveka, *Jigokuhen* iz 2011. tetreba, *Surabhi* iz iste godine svete indijske krave, a *Dolphin Star* [Slika 5] iz 2008. godine album snimljen iz protesta zbog godišnjeg ubijanja hiljada delfina u jednoj japanskoj prefekturi. Aproprijacijom životinjskih zvukova kao i omotima koji na najrazličitije načine prikazuju (ne)ljudsko, Masami Akita želi da ukaže na odnos čoveka prema svemu što nije čovek. Ako se uzme u obzir to da je Akita radikalni vegan i borac za prava životinja, ovi elementi njegove umetničke prakse imaju za cilj da pokušaju da promene čovekov odnos prema njegovom okruženju, odnosno da ukažu na mogućnost izgradnje drugačije etike i estetike koja neće biti antropocentrična (nemimetički aspekt upotrebe životinjskih zvukova). Zapravo, kada se uzme u obzir i ekstremni *noise*, onda se može govoriti o specifičnoj posthumanističkoj etičko-estetičkoj politici njegove umetničke prakse.

¹⁹ Roger Batty, „Animal Instincts – Interview with Masaki Akita“, http://www.musiquemachine.com/articles/articles_template.php?id=73, pristupljeno 25.08.2013.

²⁰ Ibid.



[Slika 1] *Minazo – Volume One*, Important Records, 2006.



[Slika 2] *Camouflage*, Essence Music, 2009.



[Slika 3] *Hiranya*, Noiseville, 2009.



[Slika 4] *Hodosan*, Vivo, 2008.



[Slika 5] *Dolphin Sonar*, Important Records, 2008.

Kao što sam već obrazložio, ekstremna jačina zvuka kako na snimljenom materijalu tako i na izvedbama uživo, vodi ka preopterećenju i, u krajnjoj liniji, iscrpljivanju sposobnosti slušanja. Odnos koji se uspostavlja između slušaoca ili publike i izvođača ili zvučnog materijala može se tumačiti kao sadomazohistički odnos.²¹ Ovdje ću se poslužiti Delezovim shvatanjem mazohizma, pre svega zbog toga što nudi drugačiji pristup telu od frejdovske (i lakanovske) psihoanalize koja je ograničena edipalnim trouglom čime zapravo ostaje u okviru humanističkog (binarnog) mišljenja:

„Frojdovo shvatanje mazohizma zasnovano je na porodičnim odnosima edipalne drame. Ženskost se tu konstituiše kao ono pasivno dok se muževnost konstituiše kao ono aktivno. Dominacija oca čini najveću pretnju za muško dete. On ima moć da kastrira, ispuni sina manjkom i pretvori ga u ženu kao njegovu majku. Dok se manjak smatra prirodnim i normalnim kod žene, to nije slučaj kod muškarca. Strah od kastracije kod muškog deteta otuda se može razviti u mazohističku perverziju. Krivica i strah od kastracije kod muškog deteta vode ga ka tome da preuzme

²¹ Cf. Reinhold Friedl, „Some Sadomasochistic Aspects of Musical Pleasure“, *Leonardo Music Journal*, Vol. 12, 2002, 30.

pasivnu ulogu da bi umilostivilo oca i zadobilo njegovu ljubav. [...] Ali po Frojdu, mazohizam kao seksualna preferencija ili želja kod odraslog muškarca ne može da stoji sam. Njemu je potrebna suprotnost. Mazohizmu je potreban sadizam. U bilo kom trenutku mazohista se može pretvoriti u sadistu. I mazohista i sadista su sadomazohiste jer su obe želje utelovljene u istom pojedincu.²²

Postoji i drugačije čitanje *noise*-a uz pomoć, pre svega, filozofije Žorža Bataja (Georges Bataille) abjektnog i transgresivnog. *Noise* se u tom slučaju shvata kao etika ekscesa, kao ono odbačeno, besformno, koje ekstatički razgrađuje subjektivnost.²³ Problem sa ovom interpretacijom *noise*-a leži u tome što je previše opšta, odnosno ne može da obuhvati i opiše u svoj specifičnosti različite pojave unutar *noise* muzike.²⁴ Pod ovim mislim na to da Merzbou sačinjava singularni sklop koji se sastoji od više previjenih linija, a od kojih svaka sa svoje strane poseduje vlastitu specifičnost. Takođe, razlikuju se i politike ova dva pristupa. Transgresivno-ekstatičkom pristupu, za razliku od mazohističko-ugovornog nedostaje hladnoće, to jest, posebne vrste trezvenosti kojom treba pristupati problemu stvaranja linija bega. Ovde je reč o problemu čulnog utiska i njegove konstrukcije kao sredstva u stvaranju mogućnosti za linije bega. S obzirom na to da se svaka umetnost bavi stvaranjem čulnih utisaka, odnosno njihovom konstrukcijom, to stvaranje ne proishodi iz nečeg iracionalnog već isključivo iz kroz pažljivog bavljenja specifičnim problemom:

„Moraš da zadržiš dovoljno organizma da bi se obnovio sa svakom zorom; i moraš da zadržiš male zalihe značenja i subjektivacije, samo da bi ih okrenuo protiv njihovih vlastitih sistema kada to okolnosti zahtevaju, kada te na to nateraju stvari, osobe, čak i situacije; moraš da zadržiš male količine subjektivnosti u dovoljnim količinama da bi bio u stanju da odgovoriš na dominantnu stvarnost. [...] Ovako to treba raditi: postavi se na sloj, eksperimentiši sa prilikama koje ti nudi, nađi zgodnu tačku na njemu, nađi potencijalna kretanja deteritorijalizacije, moguće linije bega,

²² Torkild Thanem and Louise Wallenberg, „Buggering Freud and Deleuze: toward a queer theory of masochism“, *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, 2010, 2.

²³ Paul Hegarty, „Noise as Weakness“, <http://www.dotdotdotmusic.com/hegarty2.html>, pristupljeno 28.08.2013. Treba pomenuti i druge eseje kao što su „Noise as Ethics of Excess“, „Merzbow and the End of Natural Sound“, „Theory and Japanese Noise Music“.

²⁴ Linije bega se moraju razmatrati u pogledu specifičnog karaktera svake od linija, njihove relativne važnosti, uzajamne imanencije i opasnosti koje su posebne za svaku od linija. Vid. Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit. 225–228.

doživi ih, proizvede tok konjunkcija tu i tamo, isprobaj kontinuum intenziteta deo po deo, imaj komad nove zemlje sve vreme. Upravo kroz razrađeni odnos sa slojem uspeva se u oslobađanju linija bega.²⁵

Delez raskida vezu između sadizma i mazohizma i mazohizmu pripisuje ugovornu prirodu kojom on subvertira odnose moći između pojedinaca. Mazohista je taj koji poseduje moć i koji zapravo poseduje moć delanja, nasuprot tipično frejdovskom shvatanju po kome je mazohista samo pasivni recepijent u sadomazohističkom odnosu u kome je sadista taj koji poseduje moć i moć delanja. Delez razgrađuje frejdovsku koncepciju sadomazohizma time što nudi drugačiju etiologiju mazohizma. Nasuprot Frejdovom shvatanju da je otac taj koji kastrira čime on postaje primarna figura u životu deteta, Delez uzima majku kao određujuću figuru čime mazohizam doseže do pregenitalne i simbiotičke faze u odnosu majke i deteta. Majka je ambivalentna figura u oralnoj fazi razvoja zbog toga što je ona ta, po Delezu, koja može da kazni a ne otac, i ona služi kao primarni izvor autoriteta zbog dečjeg straha od napuštanja. Izvor mazohizma leži u tom strahu od napuštanja a mazohista rekreira scenarije sakrivanja i otkrivanja, nestajanja i pojavljivanja, zavođenja i napuštanja u prisustvu bola kako bi simbolički kaznio i odbacio oca. Za Deleza to znači da mazohizam ne može da bude pitanje straha od kastracije jer je majka primarna i određujuća figura a ne otac. Ovim potezom Delez poništava Frejdov edipalni scenario zbog toga što mazohista, sa jedne strane, izjednačava figuru majke sa zakonom, a sa druge, izbacuje oca iz simboličkog poretka. Rekreiranje odnosa između majke i deteta u mazohističkim scenarijima uključuje rekreiranje pregenitalnog i simbiotičkog odnosa između majke i deteta. Međutim, fantazija o potpunoj simbiozi i sjedinjavanju ova dva člana odnosa može se odigrati samo na imaginarnom nivou pošto realno jedinstvo podrazumeva smrt. Otuda smrt postaje konačno razrešenje mazohističke fantazije čime odlaganje orgazma postaje nužno. On mora biti odložen u neodređenu budućnost kako bi mazohista preživeo, čime čekanje i ponavljanje postaju određujuće kategorije mazohizma.

Ključne razlike između sadizma i mazohizma, i posledično između različitih politika tela za koje ove dve pojave stoje, jesu sledeće:

„(1) Sadizam je spekulativno-demonstrativan, mazohizam dijalektičko-imaginativan; (2) sadizam radi sa negativnim i čistom negacijom, mazohizam sa odricanjem i suspenzijom; (3) sadizam funkcioniše putem

²⁵ Ibid., 178.

kvantitativnog ponavljanja, mazohizam putem kvalitativne napetosti; (4) postoji mazohizam koji je specifičan za sadistu i, podjednako, sadizam specifičan za mazohistu s tim što se ne mešaju; (5) sadizam negira majku i uvećava oca, mazohizam se odriče majke i proteruje oca; (6) uloga i značaj fetiša i funkcija fantazije potpuno su različite u oba slučaja; (7) postoji estetizam u mazohizmu dok je sadizam neprijateljski nastrojen prema estetičkom stavu; (8) sadizam je institucionalan, mazohizam ugovoran; (9) superego i proces identifikacije igraju primarnu ulogu u sadizmu, mazohizam daje prvenstvo ego i procesu idealizacije; (10) sadizam i mazohizam prikazuju potpuno drugačije forme deseksualizacije i reseksualizacije; (11) konačno, sumirajući sve ove razlike, postoji najradikalnija razlika između sadističke *apatije* i mazohističke *okrutnosti*.²⁶

Iz ovih odrednica – od kojih kao ključne izdvajam ponavljanje i de/reseksualizaciju – izrasta posebna ontologija želje. Naime, u mazohizmu dolazi do promene odnosa između ponavljanja i principa zadovoljstva:

„Umesto toga da se ponavljanje doživljava kao forma ponašanja koja je povezana sa zadovoljstvom koje je već dostignuto ili anticipirano, umesto toga da se ponavljanje vodi idejom doživljavanja ili ponovnog doživljavanja zadovoljstva, ponavljanje se razobručuje i postaje nezavisno od svakog zadovoljstva. [...] Zadovoljstvo je sada forma ponašanja povezana sa ponavljanjem, forma koja sledi i prati ponavljanje, koje je kao takvo postalo izvanredna, nezavisna sila. Zadovoljstvo i ponavljanje su tako zamenili uloge, kao posledica trenutnog skoka, to jest dvostrukog procesa deseksualizacije i reseksualizacije. [...] Bol u ovom slučaju nema nikakav seksualni značaj; upravo suprotno, on predstavlja deseksualizaciju koja čini ponavljanje autonomnim i daje mu trenutnu nadmoć nad zadovoljstvima reseksualizacije.”²⁷

²⁶ Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, Zone Books, New York, 1987, 134.

²⁷ Ibid., 120.

Zadovoljstvo, kaže Delez pišući o Fukou, prekida proces imanentan želji, ono prekida pozitivnost želje i stvaranje njenog polja imanencije,²⁸ što znači da u mazohizmu ponavljanje (sa razlikom),²⁹ odnosno želja nasuprot zadovoljstvu, stvara linije bega od organizacije tela i tela kao organizma:

„Želja ne predstavlja nikakav manjak; niti je prirodna datost; ona čini jedno tek zajedno sa sklopom heterogenosti koji funkcioniše; ona je proces, nasuprot strukturi geneze; ona je afekt, suprotno od osećanja; ona je 'ovost' (individualnost jednog dana, jednog doba, jednog života), nasuprot subjektivnosti; ona je događaj, nasuprot stvari ili osobi. I pre svega, ona implicira konstituisanje polja imanencije ili polja 'tela bez organa', koje je definisano isključivo zonama intenziteta, gradijenata, flukseva. To telo je biološko, kao i kolektivno i političko; nad njime se sklopovi utemeljuju i razutemeljuju, ono donosi tačke deteritorijalizacije sklopa ili linije bega.“³⁰

Mazohizam kao ugovor koji proizvodi de/reseksualizaciju tela jeste svojevrsni tip strategije u onom smislu u kom Fuko govori o sadomazohizmu kao erotizaciji moći odnosno erotizaciji strateških odnosa radi stvaranja zadovoljstva ili „upotrebi strateških veza kao izvora zadovoljstva (fizičkog zadovoljstva)“.³¹ S obzirom na ugovornu ili stratešku prirodu mazohizma, reč je o višečlanom odnosu kao što je odnos između izvođača i publike, ali i odnos pojedinaca unutar publike. Izvođač i publika su potrebni jedno drugome radi stvaranja mazohističkog *noise* sklopa. U ovom pogledu zanimljiva je razlika u nastupima između različitih *noise* umetnika. Sa jedne strane su izvođači kao što su Masonna, Hidjokaidan, Hanatarash i Incapacitants koji se aktivno kreću po pozornici i ekspresivno reaguju na svaki proizvedeni zvuk, dok su, sa druge strane, izvođači kao što su Mercbou i MSBR koji mirno sede za opremom i često nisu ni vidljivi tokom nastupa. Razlika između ova dva pristupa izvođenju *noise*-a je ključna. Dok aktivna ekspresivnost teži da deluje na slušaoca/gledaoca putem povratne sprege, očekujući i da on uzme učešće u proizvodnji doživljaja nastupa, neekspresivni nastupi prekidaju svaki neposredni i „živi“ odnos između izvođača i publike čime ujedno raskidaju i sa fenomenološkom stranom celog događaja. Aktivno ekspresivno

²⁸ Cf. Žil Delez, „Želja i zadovoljstvo“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, br. 5–6, 2011, 60.

²⁹ O golom ponavljanju i ponavljanju razlike ili sa razlikom kao temeljnim pojmovima Delezove filozofije razlike vid. Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, op. cit., 2009.

³⁰ Žil Delez, „Želja i zadovoljstvo“, op. cit., 59.

³¹ Mišel Fuko, „Seks, moć i politika identiteta“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, br. 5–6, 2011, 241–242.

izvođenje *noise*-a izgrađuje ono što je Merlo-Ponti nazvao „dvostruka senzacija“ tela: „Telo se hvata od spolja uključeno u kognitivni proces; ono pokušava da dodirne sebe dok biva dodirivano, i pokreće neku vrstu refleksije koja je dovoljna da ga razlikuje od predmeta“.³² No, problem sa ovim je što se time i dalje ljudska subjektivnost ostavlja nedirnutom.³³ Neekspresivnost Mercboua ima upravo suprotan efekat. Lišavajući publiku bilo kakvog referenta u vidu izvođača kao centralne tačke nastupa, gledalac/slušalac ostaje suočen jedino sa zvukom i time se efektivnije iscrpljuje receptivna sposobnost telesnih čulnih organa. Neekspresivno izvođenje je *hladnije* i *okrutnije*, kako kaže naslov Delezove knjige o mazohizmu.

S obzirom na tela premrežena odnosima moći i znanja, strateška priroda mazohističkog iscrpljivanja telesnih sposobnosti vodi i svojevrsnoj posthumanističkoj estetici egzistencije. Estetika egzistencije je pojam koji je Fuko razvijao u svojim poslednjim spisima. Reč je o složenoj koncepciji subjektivacije kroz odnos sopstva sa samim sobom i drugima (i drugim koji nije nužno ljudsko) u uslovima u kome je to sopstvo proizvedeno „odnosima moći koji prožimaju telo“,³⁴ i time normalizovano i, u krajnjoj liniji, načinjeno ljudskim. Pri kraju *Reči i stvari* Fuko se pita neće li doći kraj „čovjeku“,³⁵ misleći na humanističku koncepciju ljudske prirode, a Delez nešto kasnije dodaje i precizira:

„Smrt čoveka je u stvari vrlo jednostavna i precizna tema koju Fuko preuzima od Ničea, ali je razvija na originalan način. To je pitanje formi i snaga. Snage su uvek u odnosu sa drugim snagama. Sa datim ljudskim snagama (kao raspolaganje sposobnošću razumevanja, posedovanje volje...), sa kojim drugim snagama ulaze u odnose i kakva je forma 'sastava' koja proizilazi iz toga? [...] U XIX veku ljudske snage se suočavaju sa čisto konačnim snagama, život, proizvodnja, jezik, na takav način da sastav koji rezultira jeste forma-Čovek. I kao što ove forme nije bilo ranije, tako ne postoji razlog zbog koga bi trebalo preživeti jednom

³² Citirano u: David Novak, *Japan Noise: Global Media Circulation and the Transpacific Circuits of Experimental Music*, 216.

³³ O problematičnom zadržavanju ljudskog u fenomenologiji putem transcendentne subjektivnosti a koja se svodi na doksu premreženu kapitalističkim odnosima moći, v. Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit, 184, 188.

³⁴ Mišel Fuko, „Odnosi moći prožimaju telo“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, br. 5–6, 2011, 192–201.

³⁵ „Ako taj raspored znanja iščezne kao što je i nastao, ako nekim slučajem, čiju mogućnost možemo samo naslutiti ali čiji oblik ni obećanje još ne poznajemo, ako, dakle, taj raspored izgubi svoju ravnotežu, kao što se to desilo na prelazu u XVIII vijek sa osnovama klasicističke misli – tada se možemo kladiti da će i čovjek iščeznuti kao što na obali mora nestaju sprudovi pijeska.“ Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd, 1971, 425.

kada ljudske snage uđu u odnos sa novim snagama: novi sastav će biti nova vrsta forme, ni Bog ni čovek. Čovek XIX veka se, na primer, suočava sa životom i sastavlja ga sa silama ugljenika. Ali šta se dešava kada se ljudske sile sastavljaju sa silama silikona i koje nove forme počinju da se pojavljuju?³⁶

Mazohističko iscrpljivanje normalizovanog tela vodi disrupciji subjektivizovanog tela i zbog toga ka „smrti“ čoveka, odnosno vodi ka rekonceptualizaciji ljudskog tela čime ono više ne može da bude dualistički ustrojeno (ako sledimo prosvetiteljsko-racionalističku liniju mišljenja), niti njegov razvoj može da bude linearno konceptualizovan kao u frejdovskoj psihoanalizi. Naime, Frojd je utvrdio hronološki sled od oralne preko analne do genitalne/falusne faze i ovoj poslednjoj pripisao ključni značaj u formaciji ličnosti. Mazohističko izmeštanje erogenih zona sa genitalija i/ili anusa na celo telo uzurpira normativno shvatanje razvoja ličnosti i uvodi mogućnost drugačijeg uživanja u telu od onog koje je ponudio Frojd i na kome se, pored ostalog, zasniva i humanizam.³⁷ Reč je o izmeštanju naglaska, po rečima Feliksa Gatarija, sa simboličke kastracije koja se živi kao post-edipovska potčinjenost na „kontingentne izbore“ koji podaruju egzistencijalnu konzistentnost novim pragmatičnim poljima:

„Istraživanja moraju da obrate posebnu pažnju na jedinstvena svojstva semiotičkih veza koje podržavaju takve izbore (*ritournelles*, crte lica, postajanja-životinjom, itd.). Paralelno sa njihovim semiotičkim funkcijama označavanja i obeležavanja, ona razvijaju egzistencijalnu funkciju koja katalizuje nove referentne univerzume. [...] Usredsrediće se na razvijanje bezbrojnih netelesnih, nedeljivih materijala koji, kako nas je iskustvo želje naučilo, mogu da nas odnesu izvan nas samih i daleko van teritorijalnih ograničenja, ka neočekivanim, nečuvenim univerzumima mogućnosti.“³⁸

Izdvojio sam, sa jedne strane, poseban način uspostavljanja odnosa sa zvučnim materijalom (mazohistički ugovorni odnos); sa druge strane, specifično estetske linije (nemimetička

³⁶ Žil Delez, *Pregovori 1972–1990*, op. cit., 150.

³⁷ O tome kako se gradi linearnost kao način orijentacije i uspostavljanja „ljudskog“ tela, i o tome šta znači ne slediti uobičajeno normativizovano pravolinijsko kretanje u svakodnevnom životu, v. Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, op. cit.

³⁸ Félix Guattari, „Entering the Post-Media Era“, u: Félix Guattari, *Soft Subversions: Texts and Interviews, 1977–1985*, Semiotext(e), Los Angeles, 2009, 304–305.

upotreba životinjskih zvukova u digitalnom *noise-u*), a sa treće, etičku liniju, odnosno liniju estetike egzistencije (veganski način življenja). Previjanjem ove tri linije – iscrpljivanje osnovnih sposobnosti ljudskog tela, uspostavljanje odnosa sa silikonskim i životinjskim, specifičan odnos sopstva sa samim sobom ali i drugim – izgrađuje se posebna estetika egzistencije koja vodi ka potencijalnom uspostavljanju posthumanističke subjektivnosti. Drukčije rečeno, Masami Akita otvara linije bega u procesu postajanja-drugim (postajanja-Mercbouom?) čime ukazuje na jedan od pravaca kojim se može krenuti u pružanju otpora odnosima moći, a on se ogleda u destrukciji humanističkog antropocentričnog ljudskog subjekta, ili decentriranja ljudskog u njegovom odnosu prema evolutivnim, tehnološkim i ekološkim koordinatama,³⁹ i ustupanja mesta (ne)organskom mnoštvu koje sačinjava haosmos.

³⁹ Cf. Carry Wolfe, *What Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2010; Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity, Cambridge, 2013.

ZAKLJUČAK

Izdvojio bih, na kraju, aspekt postajanja transindividuacije umetničkog sklopa koji je najočitiiji u Stelarkovom i Mercbouvom radu. S obzirom na to da sam u aspektu saučestvovanja umetničkog sklopa kao osnovu izdvojio proizvodnju i održavanje određene slike čoveka u okviru specifičnog načina ekonomsko-kulturalnog oblikovanja formi življenja, postajanje bi ukazivalo na procese deteritorijalizacije i stvaranja linija bega od te slike. No, problem sa politikom postajanja je višedimenzionalan i kompleksan kao što se može videti iz sledećeg citata iz *Hiljadu platoa*:

„Uopšteno govoreći, manjine integracijom ne dobijaju bolje rešenje njihovog problema, čak ni aksiomima, statutima, autonomijama, nezavisnostima. Njihove taktike nužno idu tim putem. Ali ako su revolucionarne, to su zato što one unutar sebe nose dublje kretanje koje dovodi u pitanje svetsku aksiomatiku. Moć manjine, partikularnosti, pronalazi svoju figuru ili univerzalnu svest u proletarijatu. Ali dokle god se radnička klasa određuje zadobijenim statusom ili čak teorijski osvojenom Državom, ona se javlja samo kao 'kapital', deo kapitala (varijabilni kapital), i ne napušta *ravan kapitala*. U najboljem slučaju, ravan postaje birokratska. Sa druge strane, napuštanjem ravni kapitala i nikada ne prestajući sa napuštanjem masa postaje sve revolucionarnija i uništava dominantnu ravnotežu izbrojivih skupova. Teško je videti šta bi bila Amazon-Država, ženska Država ili Država eratičnih radnika, Država 'odbijanja' rada. Manjine ne čine Državu kulturalno, politički, ekonomski zbog toga što im forma-Država ne odgovara, kao ni aksiomatika kapitalizma, ni tome odgovarajuća kultura. Često smo viđali da kapitalizam održava i organizuje neodržive Države u skladu sa vlastitim potrebama i sa preciznom svrhom uništavanja manjina. Problem manjina je uništavanje kapitalizma, redefinicija socijalizma, konstituisanje ratne mašine koja može da se suoči sa svetskom ratnom mašinom drugim sredstvima.“¹

Najpre se izdvaja problem integracije. Na to sam već ukazao u poglavlju o odnosu molarnog i molekularnog, odnosno većinskog i manjinskog. Iako su se manjinsko i njegove kulturalno-umetničke prakse pozicionirale kao subverzivne u odnosu na molarno i većinsko, ispostavilo

¹ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, op. cit., 521–522.

se da zapravo manjinsko saučestvuje sa molarnim u proizvodnji i održavanju iste slike čoveka. Naravno, to je sasvim u skladu sa određenim manjinskim politikama koje teže upravo integraciji, ali prisutno je i u onima koje bi da budu subverzivne i emancipatorske. Potrebno je, dakle, istovremeno stvarati linije bega koje probijaju beli zid/crnu rupu subjektivizacije (aspekt slike čoveka) i napuštaju ravan kapitalizma (aspekt proizvodnje). Stelark i Mercbou veoma uspešno razutemeljuju tradicionalnu sliku čoveka uništenjem sposobnosti tela da dela – Stelark prepuštajući moć delanja u vlastitom telu i putem vlastitog tela nasumičnom kretanju signala preko interneta, a Mercbou aktivnim iscrpljivanjem sposobnosti tela da sluša putem svojevrsne čulne strategije mazohizma. Mercbou, takođe, ukida i zahtev kapitalizma za uspostavljanjem kapitala kao transcendentne vrednosti u onom pogledu što njegov umetnički sklop sačinjava više previjenih linija od kojih nijedna ne proizvodi nikakav višak vrednosti. Štaviše, njegova muzika je u potpunosti izvan komercijalnog sistema što popularne što umetničke muzike.

Ako bi trebalo izdvojiti osnovne etičko-estetičke zahteve koje pitanje postajanja kulturalno-umetničkog sklopa u doba savremenosti postavlja oni bi glasili: izumevanje novih formi življenja, izumevanje novih formi organizacije i izumevanje drugačijeg odnosa prema vremenu.² Umetnički sklop kao umetnički zasniva se na proizvodnji senzacije u susretu sa telom. Kao takav, umetnički sklop mora biti događaj koji uvodi svojevrsni prekid u senzomotornu shemu navike i pamćenja tela kao organizma i prisiljava ga da se suoči sa budućnošću kao razutemeljivačkim temeljem napuklog subjekta, preciznije prisiljava ga na mišljenje u susretu sa (ne)aktuelnim. U tom pogledu umetnički sklop mora da upućuje i na „narod koji će doći“, on sa sobom nosi utopistički horizont potencijalno novog i drugačijeg, odnosno horizont onoga što je nesavremeno i onoga što se opire aktuelnom („nedostaje nam otpor postojećem“³):

„Utopija se ne odvaja od beskonačnog kretanja: ona etimološki označava apsolutnu deteritorijalizaciju, ali uvek do kritične tačke u kojoj se ova povezuje s datom relativnom sredinom, a pre svega sa snagama koje postoje u toj sredini. Ime koje joj je dao utopista Samjuel Butler 'Erehwon', ne upućuje samo na 'No-where' ili Nigde, već i na 'Nowhere', ovde-sada. [...] Reč utopija označava, dakle, taj spoj filozofije ili

² Cf. Gerald Raunig, *Factories of Knowledge Industries of Creativity*, Semiotext(e), Los Angeles, 2013, 148–159.

³ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, op. cit., 138.

*pojma, s datom sredinom: političku filozofiju (možda utopija ipak nije najbolja reč, pošto joj je mnjenje pridalo jedno okrnjeno značenje.*⁴

Umetnički sklop kao pojam za ono što postaje putem transindividuacije, dakle za ono mnoštvo singularnih sila koje se previjaju da bi stvorile pojedinačno umetničko delo, omogućava opis načina na koje delo stupa u odnose sa kulturom i društvom uopšte i načina na koje se prepliće sa fluksevima kulture i društva, precizniju analizu prepletenosti umetničkog sklopa i društva, te postavlja zahtev za repolitizacijom umetnosti u doba savremenosti na osnovu ontologije razlike i događaja.

⁴ Ibid, 126–127.

BIBLIOGRAFIJA

Henry Abelove, Michele Aina Barale i David M. Halperin (prir.), *Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, London, 1993.

Sarah Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Duke University Press, Durham/London, 2006.

Eric Alliez „Capitalism and Schizophrenia and Consensus: Of Relational Aesthetics“, u: S. Zepke i S. O’Sullivan (prir.), *Deleuze and Contemporary Art*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011.

Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, Loznica, 2009.

Keith Ansell-Pearson, *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, Routledge, London, 1999.

Clemens Apprich, Josephine Berry Salter, Anthony Iles i Oliver Lerone Schultz (prir.), *Provocative Alloys: A Post-Media Anthology*, Post-Media Lab & Mute Books, Lüneburg, 2013.

Aristotel, *Metafizika*, Paidea, Beograd, 2014.

Nicole de Armendi, *Phenomenological Labyrinths in 1960s and 1970s American Art*, Virginia Commonwealth University, 2009.

Branka Arsić, „Active Habits and Passive Events or Bartleby“, u: Paul Patton i John Protevi (prir.), *Between Deleuze and Derrida*, Continuum, London, 2003.

Phillip Auslander, *From Acting to Performance*, Routledge, London, 1997.

Murat Aydemir, *Images of Bliss: Ejaculation, Masculinity, Meaning*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.

Kenneth Baker, *Minimalism: Art of Circumstance*, Abbeville Press, New York, 1988.

Steve Baker, *Artist Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.

Daniel Colucciello Barber, „On Post-Heideggerian Difference: Derrida and Deleuze“, *The Southern Journal of Philosophy*, Volume XLVII, 2009.

Edwina Bartlem, „Emergence: New Flesh and Life in New Media Art“, u: Zoe Detsi-Diamanti, Katerina Kitsi-Mitakou, Effie Yiannopoulou (prir.), *The Future of Flesh: A Cultural Survey of the Body*, Palgrave Macmillan, New York, 2009.

Džudit Batler, *Nevolja s rodnom*, Karpos, Loznica, 2010.

Bruce Baugh, „G. W. F. Hegel“, u: Graham Jones i Jon Roffe (prir.), *Deleuze’s Philosophical Lineage*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009.

Frida Beckman, *Between Desire and Pleasure: A Deleuzian Theory of Sexuality*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2013.

Brett Beemyn i Mickey Eliason (prir.), *Queer Studies: A Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Anthology*, New York University Press, New York, 1996.

Miguel de Beistegui, *Truth and Genesis: Philosophy as Differential Ontology*, Indiana University Press, Bloomington, 2004.

Miguel de Beistegui, *Immanence: Deleuze and Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010.

Michael Benedikt, „Sculpture as Architecture: New York Letter, 1966–67“, u: Gregory Battock (prir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968.

Jane Bennet, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham and London, Duke University Press, 2010.

Lauren Berlant i Lee Edelman, *Sex, or the Unbearable*, Duke University Press, Durham, 2014.

Jonathan W. Bernard, „The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music“, *Perspectives in New Music*, Volume 31 Number 1, 1993.

Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.

Karin Bijsterveld, *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge/London, 2008.

Claire Bishop, *Installation Art*, Tate Publishing, London, 2005.

Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London/New York, 2012.

Homi Bhabha, „Introduction“, u: Homi Bhabha, *Nation and Narration*, Routledge, London, 2000.

Homi Bhabha, „DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation“, u: Homi Bhabha, *Nation and Narration*, Routledge, London, 2000.

Harold Bloom (prir.), *Deconstruction and Criticism*, Continuum, New York, 1971.

Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, Routledge, London, 2003.

Ronald Bogue, *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, Routledge, London, 2003.

Barbara Bolt i Estelle Barrett (prir.), *Carnal Knowledge: Towards A New Materialism through the Arts*, London, I. B. Tauris, 2013.

Mark Bonta i John Protevi, *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.

B. Bošnjak, „Hroničar mondenskog Beograda“, *NIN* 3128, 2010.

Constantine V. Boundas, „Deleuze-Bergson: an Ontology of the Virtual“, u: Paul Patton (prir.), *Deleuze: A Critical Reader*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 1997.

Constantin V. Boundas, „Virtual/Virtuality“, u: Adrian Parr (prir.), *The Deleuze Dictionary*, Columbia University Press, New York, 2005.

Constantine V. Boundas, „What Difference does Deleuze's Difference make?“, u: Constantine V. Boundas (prir.), *Deleuze and Philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006.

David Bourdon, „The Razed Sites of Carl Andre“, u: Gregory Battock (prir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968.

Sean Bowden, *The Priority of Events: Deleuze's Logic of Sense*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011.

Rosi Braidotti, *Metamorphosis: Towards A Materialist Theory of Becoming*, Cambridge, Polity Press, 2002.

Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Polity, Cambridge, 2013.

Eugenie Brinkema, „A Title Does Not Ask, but Demands That You Make a Choice: On the Otherwise Films of Bruce LaBruce“, *Criticism*, Vol 48 No 1, 2006.

Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven/London, 1995.

Levi R. Bryant, *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press, Ann Arbor, 2011.

Levi R. Bryant, Graham Harman i Nick Srnicek (prir.), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*, Re.Press, Melbourne, 2011.

Paul R. Bryant, *Difference and Givenness: Deleuze's Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence*, Loyola University of Chicago, 2003.

Ian Buchanan, „Deleuze and the Internet“, *Australian Humanities Review*, Issue 43, 2007, <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-December-2007/Buchanan.html>

Michael Bull, *Sounding out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*, Berg, Oxford/New York, 2000.

Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, Braziller, New York, 1968.

Patricia Clough, „The Affective Turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies“, u: M. Gregg i J. G. Seigworth (prir.), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham, 2010.

- Claire Colebrook, „The Work of Art that Stands Alone“, *Deleuze Studies*, Vol. 1 No. 1, 2007.
- R. W. Connell, *Which Way is Up?: Essays on Sex, Class and Culture*, Allen & Unwin, London, 1983.
- R. W. Connell i J. W. Messerschmidt, „Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept“, *Gender & Society*, Vol. 19 No. 6, 2005.
- Diana Coole i Samantha Frost (prir.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham NC, Duke University Press, 2010.
- Drew Daniel, *The Melancholy Assemblage: Affect and Epistemology in the English Renaissance*, Fordham University Press, New York, 2013.
- Manuel DeLanda, *A Thousand Years of Nonlinear History*, Zone Books, New York, 1997.
- Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, London and New York, 2006.
- Gilles Deleuze i Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, Continuum, London/New York, 2004.
- Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Minuit, Paris, 2005.
- Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.
- Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995.
- Gilles Deleuze, *Kant's Critical Philosophy*, The Athlone Press, London, 1984.
- Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, The Athlone Press, London, 1986.
- Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, Zone Books, New York, 1987.
- Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.
- Gilles Deleuze, *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature*, Columbia University Press, New York, 1991.
- Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, Zone Books, New York, 1992.
- Gilles Deleuze, „To Have Done with the Judgement“, u: Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, Verso, London/New York, 1998.
- Gilles Deleuze, „Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes“, u: Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris, 2003.
- Gilles Deleuze, *The Logic of Sense*, Continuum, London, 2004.

- Gilles Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, Columbia University Press, New York, 2006.
- Gilles Deleuze i Claire Parnet, *Dialogues II*, Columbia University Press, New York, 2007.
- Žil Delez, *Fuko*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1989.
- Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, Fedon, Beograd, 2009.
- Žil Delez, „Pismo oštrom kritičaru“, u: Žil Delez, *Pregovori 1972-1990*, Karpos, Loznica, 2010.
- Žil Delez, „Postskriptum o društvima kontrole“, u: Ž. Delez, *Pregovori 1972-1990*, Karpos, Loznica, 2010.
- Žil Delez, *Film 2: Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd, 2010.
- Žil Delez, „Imanencija: život...“, u: Kristina Bojanović (prir.), *Slike mišljenja Žila Deleza*, Društvo filozofa Crne Gore, Nikšić, 2011.
- Žil Delez, „Želja i zadovoljstvo“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, br. 5–6, 2011.
- Don DeLilo, *Tačka Omega*, Geopoetika, Beograd, 2010.
- Leslie Dema, *The Inorganic Life of Assemblages: Deleuze and Guattari's „The Geology of Morals“*, The University of Guelph, 2006.
- Joanna Demers, *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford University Press, Oxford, 2010.
- John D’Emilio i Estelle B. Freedman, *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*, University of Chicago Press, Chicago, 2012.
- Žak Derida, *Za Moskvu u oba pravca*, Karpos, Loznica, 2012.
- Jacques Derrida, *Positions*, University of Chicago Press, Chicago, 1971.
- Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Northwestern University Press, Evanston, 1973.
- Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976.
- Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- Jacques Derrida, *Spurs: Nietzsche's Styles*, University of Chicago Press, Chicago, 1979.
- Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, University of Chicago, Chicago, 1984.
- Jacques Derrida, „How to Avoid Speaking: Denials“, u: Harold Coward i Toby Foshay (prir.), *Derrida and Negative Theology*, SUNY Press, Albany, 1992.

Jacques Derrida, „A Certain Impossible Possibility of Saying the Event“, *Critical Inquiry* 33, 2007.

Carolyn Dinshaw, *How Soon Is Now: Medieval Texts, Amateur Readers, and the Queerness of Time*, Duke University Press, Durham, 2012.

Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge/London, 2007.

Simon Duffy, „Schizo-Math: The Logic of Different/ciation and the Philosophy of Difference“, *Angelaki*, Vol. 9 No. 3, 2004.

Simon Duffy, *The Logic of Expression: Quality, Quantity and Intensity in Spinoza, Hegel and Deleuze*, Ashgate, Aldershot, 2006.

Simon Duffy, „The Mathematics of Deleuze's Differential Logic and Metaphysics“, u: Simon Duffy i Paul Patton (prir.), *Virtual Mathematics: The Logic of Difference*, Clinamen Press, Manchester, 2006.

Simon Duffy, „The Role of Mathematics in Deleuze's Critical Engagement with Hegel“, *International Philosophical Studies*, Vol. 14 No. 4, 2009.

Simon Duffy, *Deleuze and the History of Mathematics: In Defense of the 'New'*, Continuum, London/New York, 2013.

Richard Dyer, *Only Entertainment*, Routledge, New York/London, 1992.

Lee Edelman, *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, Routledge, London, 1994.

Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham, 2004.

Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Blackwell, Oxford, 2002.

Aleksandar Saša Erdeljanović, „Prvih pola veka srpske kinematografije 1896-1945“, http://www.sfipresci.org/tekstovi_prvih_pola_veka.htm, pristupljeno 22.5.2011.

Aleksandar Saša Erdeljanović, „Kosta Novaković – Kralj filmskog čarlstona“, http://www.sfipresci.org/tekstovi_Kosta_Novakovic_Erdeljanovic, pristupljeno 22.5.2011.

Jeffrey Escoffier, *History of Gay Porn Cinema from Beefcake to Hardcore*, Running Press Book Publishers, Philadelphia, 2009.

Željko Fajfrić i Milan Nenad, *Istorija YU rock muzike: Od početaka do 1970. godine*, Tabernakl, Sremska Mitrovica, 2009.

Di'An Fan i Ga Zhang (prir.), *Translife: International Triennial of New Media Art*, The National Art Museum of China, Beijing, 2011.

Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham/London, 2013.

Maurizio Ferraris, *Documentality: Why It Is Necessary to Leave Traces*, Fordham University Press, New York, 2013.

Sarah Franklin, „The Cyborg Embryo: Our Path to Transbiology“, *Theory, Culture and Society Annual Review*, Vol. 23 No. 7–8.

Elizabeth Freeman, „Time Binds, or, Erotohistoriography“, *Social Text*, Vol. 23 No. 3–4, 2005.

Reinhold Friedl, „Some Sadomasochistic Aspects of Musical Pleasure“, *Leonardo Music Journal*, Vol. 12, 2002.

Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, Nolit, Beograd, 1971.

Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati: Nastanak zatvora*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1997.

Mišel Fuko, *Treba braniti društvo: Predavanja na Kolež de Fransu, 1976*, Svetovi, Novi Sad, 1998..

Mišel Fuko, *Nenormalni: Predavanja na Kolež de Fransu, 1974–1975*, Svetovi, Novi Sad, 2002.

Mišel Fuko, *Psihijatrijska moć: Predavanja na Kolež de Fransu, 1973–1974*, Svetovi, Novi Sad, 2005.

Mišel Fuko, *Rađanje biopolitike: Predavanja na Kolež de Fransu, 1978–1979*, Svetovi, Novi Sad, 2005.

Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti I: Volja za znanjem*, Karpos, Loznica, 2006.

Mišel Fuko, „Seks, moć i politika identiteta“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, br. 5–6, 2011.

Mišel Fuko, „Odnosi moći prožimaju telo“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, br. 5–6, 2011.

Alexander R. Galloway, *Protocol: How Control Exists after Decentralization*, The MIT Press, Cambridge/London, 2004.

Rodolphe Gasché, „Joining the Text“, u: Jonathan Arac i Wlad Godzich (prir.), *The Yale Critics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983.

Rodolphe Gasché, *The Tain of Mirror: Derrida and Philosophy of Reflection*, Harvard University Press, Cambridge, 1986.

Rodolphe Gasché, *Inventions of Difference: On Jacques Derrida*, Harvard University Press, London, 1995.

Ernest Gellner, *Nations and Nationalism*, Blackwell, Oxford, 1983.

Bruce Glaser, „Questions to Stella and Judd: Interview“, u: Gregory Battock (prir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968.

Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*, Columbia University Press, New York, 2008.

Elizabeth Grosz, *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*, Duke University Press, Durham and London, 2011.

Boris Groys, „The Topology of Contemporary Art“, u: T. Smith, O. Enwezor i N. Condee (prir.). *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, University of Duke Press, Durham, 2008.

Félix Guattari, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthtic Paradigm*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

Félix Guattari, „Ritornellos and Existential Affects“, u: Gari Genosko (prir.), *The Guattari Reader*, Blackwell, Oxford, 1996.

Félix Guattari, *Soft Subversions: Texts and Interviews, 1977–1985*, Semiotext(e), New York, 2009.

Félix Guattari, *The Anti-Oedipus Papers*, Semiotext(e), New York, 2006.

Félix Guattari, *The Machinic Unconscious: Essays in Schizoanalysis*, Semiotext(e), New York, 2011.

Félix Guattari, *Schizoanalytic Cartographies*, Bloomsbery Publishing, London, 2013.

Judith Halberstam, „Animating Revolt/Revolting Animation: Penguin Love, Doll Sex and the Spectacle of the Queer Nonhuman“, u: Norren Giffney i Myra J. Hird (prir.), *Queering the Non/Human*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2008.

Judith Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham, 2011.

Stuart Hall, „The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities“, *October*, 53, 1990.

Robin B. Hamman, „Rhizome@Internet: Using the Internet as an example of Deleuze and Guattari’s ‘Rhizome’“, <http://www.swinburne.infoxchange.net.au/media/halm316/gallery/david/pg11b.html>

Mark Hansen, *Embodying Technesis: Technology beyond Writing*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2000.

Mark Hansen, „The Time of Affect, or Bearing Witness to Life“, *Critical Inquiry*, vol. 30 no. 3, 2004.

Graham Harman, *The Quadruple Object*, Zer0 Books, Washington, 2011.

Paul Hegarty, *Noise/Music: A History*, Continuum, London and New York, 2007.

Paul Hegarty, „Brace and embrace: Masochism in noise performance“, u: Marie Thompson i Ian Biddle (prir.), *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, Bloomsbury, London, 2013.

Paul Hegarty, „Noise as Weakness“, <http://www.dotdotdotmusic.com/hegarty2.html>, pristupljeno 28.08.2013.

G.V.F. Hegel, *Nauka logike*, Prosveta, Beograd, 1973.

Martin Heidegger, *An Introduction to Metaphysics*, Yale University Press, New Haven, 1959.

Martin Heidegger, *Identity and Difference*, Harper and Row, New York, 1969.

Martin Heidegger, „Što je metafizika?“, u: Martin Heidegger, *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti, Zagreb, 1972.

Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1985.

Eric Hobsbawm i Terence Ranger (prir.), *The Invention of Tradition*, Blackwell, Oxford, 1983.

Guy Hocquenghem, *Le désir homosexuel*, Fayard, Paris, 2000.

Joanna Hodge, *Derrida on Time*, Routledge, London/New York, 2007.

Mirjana Veselinović Hofman, „The position of an artistic object in the interdisciplinary scientific environment: Issues of interpretation“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 41, 2009.

Eugene Holland, „Deterritorializing 'Deterritorialization': From the 'Anti-Oedipus' to 'A Thousand Plateaus'“, *Substance*, Vol. 20 No. 3, 1991.

Karen Houle i Jim Vernon (prir.), *Hegel and Deleuze: Together Again for the First Time*, Northwestern University Press, Evanston, 2013.

Edmund Huserl, *Ideja fenomenologije: pet predavanja*, BIGZ, Beograd, 1975.

Edmund Huserl, *Kriza evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1991.

Edmund Huserl, *Predavanja o fenomenologiji unutrašnje vremenske svijesti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 2004.

Earl Jackson Jr., *Strategies of Deviance: Studies in Gay Male Representation*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1995.

Petar Janjatović, *Ex YU rock enciklopedija: 1960–2006*, autorsko izdanje, Beograd, 2007.

Tony Jefferson, „Muscle, „Hard Men“ and „Iron“ Mike Tyson: Reflections on Desire, Anxiety and the Embodiment of Masculinity“, *Body & Society*, Vol. 4 No. 1, 1998.

Isabelle Jenniches, Beppie Blankerr, Caroline Dokter, „Soft Mirror“, <http://art.ntu.ac.uk/dpa>

Dragana Jeremić-Molnar, *Srpska klavirska muzika u doba romantizma (1841–1914)*, Matica srpska, Novi Sad, 2006.

David Joselit, *After Art*, Princeton University Press, Princeton/Oxford, 2013.

Eduardo Kac, „Transgenic Art“, u: *Ars Electronica 99 – Life Science*, Vienna/New York, Springer, 1999.

Eduardo Kac, *Signs of Life: Bio Art and Beyond*, The MIT Press, Cambridge, 2006.

Immanuel Kant, *Kritika čistog uma*, Dereta, Beograd, 2003.

Immanuel Kant, *Kritika praktičkog uma*, Plato, Beograd, 2004.

Nick Kaye, *Multi-Media: Video – Installation – Performance*, Routledge, London, 2007.

Jonathan Kemp, *The Penetrated Male*, Punctum Books, New York, 2013.

Christian Kerslake „Deleuze and the Meanings of Immanence“, tekst za 'After 68', Jan van Eyck Academy, Maastricht, 16. jun 2009.

Grant H. Kester, *The One and Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham/London, 2011.

Grant H. Kester, „Temporary Coalitions, Mobilized Communities, and Dialogue as Art“, u: Tom Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham/London, 2013.

Chuen-Ferng Koh, *Internet: Towards a Holistic Ontology*, www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/VID/jfk/thesis/ch1.htm

Dejan Kosanović, *Počeci kinematografije na tlu Jugoslavije 1896-1918*, Institut za film, Beograd, 1985.

Alexi Kukuljevic, *The Renaissance of Ontology: Kant, Heidegger, Deleuze*, Villanova University, 2009.

Bruce LaBruce, „Ne odustajte od svega što vas razlikuje“, <http://gayecho.com/interview.aspx?id=9710&grid=4481&page=1>, pristupljeno 20.3.2010.

Carol S. Lilly, *Power and Persuasion: Ideology and Rhetoric in Communist Yugoslavia, 1944–1953*, Westview Press, Boulder, 2001.

Michael Lobel, „Sign Language“, *Artforum*, Issue 42 Number 2, 2003.

Alpar Lošonc, „Politizacija imanencije; politizacija posredstvom imanencije“, u: Kristina Bojanović (prir.), *Slike mišljenja Žila Deleza*, Društvo filozofa Crne Gore, Nikšić, 2011.

Patricia MacCormack, *Cinesexuality*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot, 2008.

William Maker, „Identity, Difference and the Logic of Otherness“, u: Philip T. Grier (prir.), *Identity and Difference: Studies in Hegel's Logic, Philosophy of Spirit, and Politics*, State University of New York Press, New York, 2007.

Nenad Makuljević, „Pluralizam privatnosti: Kulturni modeli i privatni život kod Srba u 19. veku“, u: Ana Stolić i Nenad Makuljević (prir.), *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*, Clio, Beograd, 2006.

Paul de Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, Cambridge, 1982.

Paul de Man, *Critical Writings: 1953–1978*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989.

Ross Mandel, *Deconstruction and Presence: An Introduction to the Writings of Jacques Derrida*, Yale University, 1984.

Erin Manning, *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge and London, The MIT Press, 2009.

Sonja Marinković, „Muzika u XIX veku i prvoj polovini XX veka“, u: Mirjana Veselinović-Hofman i dr. (prir.), *Istorija srpske muzike: Srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007.

David Martin-Jones, *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006.

Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham, Duke University Press, 2002.

Brian Massumi, *Event and Semblance: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, Cambridge and London, MIT Press, 2011.

E. L. McCallum i Mikko Tuhkanen (prir.), *Queer Times, Queer Becomings*, State University of New York Press, New York, 2011.

Monica E. McTighe, *Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art*, Dartmouth College Press, Hanover, 2012.

Olga Vyacheslavovna Medvedeva, *Voice, Temporality and Narrative in Thought of Jacques Derrida*, Purdue University, 2009.

Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, Continuum, New York, 2008.

Paul Mengue, „Dehors, chaos et matières intensives dans la philosophie de Gilles Deleuze“, *Nessie*, 1, 2009.

Vesna Mikić, „Zabavna muzika (Entertainment music) in former Yugoslavia“, 2011, rukopis.

Vesna Mikić, „Muzika kao sredstvo konstrukcije i rekonstrukcije revolucionarnog mita – Dan Mladosti u SFRJ“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 40, 2009.

Iain Morland i Annabelle Willox (prir.), *Queer Theory*, Palgrave MacMillan, New York, 2005.

Valentine Moulard, *Virtual Unconscious and Transcendental Time: Bergson and Deleuze's New Ontology of Experience*, The University of Memphis, 2003.

José Esteban Muñoz, *Curising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York University Press, New York, 2009.

David Novak, *Japan Noise: Global Media Circulation and the Transpacific Circuits of Experimental Music*, Columbia University, 2006.

Peter Osborne, *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London, 2013.

Simon O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought Beyond Representation*, Palgrave MacMillan, New York, 2006.

Bruno Paradis, „Le Futur et l'épreuve de la pensée“, *Lendemain*, Volume 14 Issue 53, 1989.

Luciana Parisi, i Terranova, T. „Heat-Death: Emergence and Control in Genetic Engineering and Artificial Life“, 20.6.2014, www.cttheory.net

Paul Patton, *Deleuze and the Political*, Routledge, London/New York, 2000.

Roksanda Pejović, *Srpska muzika 19. veka*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2001.

Anna Powell, *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006.

John Protevi, *Political Physics: Deleuze, Derrida and the Body Politic*, The Athlone Press, London, 2001.

John Protevi, *Political Affect: Connecting the Social and the Somatic*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009.

Jacques Rancière, „Interview: The Image of Brotherhood“, *Edinburgh Magazine*, No 2, 1997.

Jason Read „The Age of Cynicism: Deleuze and Guattari on the Production of Subjectivity in Capitalism“, u: Ian Buchanan i Nicholas Thoburn (prir.), *Deleuze and Politics*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2008.

Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, Sternberg Press, Berlin, 2012.

Gregg Redner, *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music*, Intellect, Bristol, 2011.

Adrienne Rich, „Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence“, u: H. Abelove, M. A. Barale, D. M. Halperin (prir.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, Routledge, London/New York, 1993.

Daniel Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham, 1997.

Jon Roffe, *Badiou's Deleuze*, Acumen Publishing, Durham, 2012.

Barbara Rose, „ABC Art“, u: Greogry Battoc (prir.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York, 1968.

Edward W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Penguin, London, 1978.

Anne Sauvagnargues, *Deleuze and Art*, Bloomsbury Academic, London/New York, 2013.

Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York, 1985.

Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Oakland, 1991.

Daniel W. Smith, *Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference: Toward a Transcendental Empiricism*, University of Chicago, 1997.

Daniel W. Smith, „Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence“, u: Paul Patton i John Protevi (prir.), *Between Deleuze and Derrida*, Continuum, London/New York, 2003.

Daniel W. Smith, „Badiou and Deleuze on the Ontology of Mathematics“, u: Peter Hallward (prir.), *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*, Continuum, London/New York, 2004.

Daniel W. Smith, „The Doctrine of Univocity: Deleuze's Ontology of Immanence“, u: D. W. Smith, *Essays on Deleuze*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012.

Teri Smit, „Savremena umetnost današnjeg sveta: obrasci u tranziciji“, u: Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, Orion art, Beograd, 2014.

Henry Somers-Fall, *Hegel, Deleuze, and the Critique of Representation: Dialectics of Negation and Difference*, State University of New York, Press, New York, 2012.

Gabriela Spector-Mersel, „Never-aging Stories: Western Hegemonic Masculinity Scripts“, *Journal of Gender Studies*, Vol. 15 No. 1, 2006.

Baruh Spinoza, *Etika*, Kultura, Beograd, 1959.

Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge, 1999.

Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge, 1998.

Kathryn Bond Stockton, *The Queer Child, or Growing up Sideways in the Twentieth Century*, Duke University Press, Durham, 2009.

Edward Strickland, *Minimalism: Origins*, Indiana University Press, Indianapolis, 2000.

Erika Suderburg (prir.), *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

Miroslav Timotijević, „Privatni prostori i mesta privatnosti“, u: Ana Stolić i Nenad Makuljević (prir.), *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku*, Clio, Beograd, 2006.

Torkild Thanem and Louise Wallenberg, „Buggering Freud and Deleuze: toward a queer theory of masochism“, *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, 2010.

Nato Thompson, *Becoming Animal: Contemporary Art in the Animal Kingdom*, MASS MoCA Publications, North Adams, 2005.

Marcia Tucker, „Phenaumanology“, *Artforum*, Issue 9 Number 4, 1970.

Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, 2005.

Miško Šuvaković, *Umetnost i politika*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

Miško Šuvaković, „Višak života: Teorija i filozofija savremene tranzicijske umetnosti i forme života“, *AM: Časops za studije umetnosti i medija*, 1, 2012.

Graeme Turner, *Film as Social Practice*, Routledge, New York/London, 1988.

Gill Valentine, „ReNegotiating the 'Heterosexual Street': Lesbian Productions of Space“, u: Nancy Duncan (prir.), *BodySpace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, Routledge, London/New York, 1996.

Mirjana Veselinović Hofman, „The reading of 'silent music'“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 22–23, 1998.

Mirjana Veselinović Hofman, „The position of an artistic object in the interdisciplinary scientific environment: Issues of interpretation“, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 41, 2009.

Marija Vitas, *Uloga folklora i specifičnosti njegove upotrebe u stvaralaštvu rok grupe Bijelo dugme*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2006, 20 (diplomski rad).

Ana Vujanović, „Političnost umetnosti: Policije i politike, strategije i taktike“, 13.4.2011., <http://www.umetnostpolitika.tkh-generator.net/2011/01/ana-vujanovic-politcnost-umetnosti-policije-i-politike-strategije-i-taktike/>

Catherine Waldby, „Destruction: Boundary Erotics and Reconfigurations of the Heterosexual Male Body“, u: Elizabeth Grosz i Elsbeth Probyn (prir.), *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, Routledge, London/New York, 2002.

James Williams, *Deleuze's Difference and Repetition: Critical Introduction and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.

Linda Williams, *Hard Core: Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*, University of California Press, Berkeley, 1999.

Carry Wolfe, *What Is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2010.

David Wood, *The Deconstruction of Time*, Northwestern University Press, Evanston, 2001.

Vincent Woodard, *The Delectable Negro: Human Consumption and Homoeroticism within US Slave Culture*, New York University Press, New York, 2014.

Stephen Zepke, „Deleuze, Guattari, and Contemporary Art“, u: Eugene W. Holland, Daniel W. Smith, Charles J. Stivale (prir.), *Gilles Deleuze: Image and Text*, Continuum, London/New York, 2009.

François Zourabichvili, *Deleuze: A Philosophy of the Event*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012.

BIOGRAFIJA

Ime i prezime: Andrija Filipović
Datum rođenja: 14.07.1984. godine
Adresa: Marijane Gregoran 40/13, Beograd
Broj telefona: 064/22-846-22
Email: fil.andrija@gmail.com

Akademsko obrazovanje:

- upisao osnovne studije filozofije na Filozofskom fakultetu u Nišu 2003. godine
- odbranio diplomski rad na temu *Delez i doživljaj elektronske muzike* 2008. godine
- upisao doktorske Interdisciplinarne studije, studijski program Teorija umetnosti i medija na Univerzitetu umetnosti 2009. godine
- stipendista Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja 2011–2014. godine na projektu *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* pri Fakultetu muzičke umetnosti

Radovi:

- (2014): Delez, Gatari i marksizam: O materijalnosti umetničkog dela, u: Nikola Dedić i Rade Pantić (prir.), *Marksistička estetika, filozofija i teorija umetnosti nakon 1950*, Beograd, Orion Art. (predato u štampu)
- (2014): Marksizam i kvir teorija, u: Nikola Dedić i Rade Pantić (prir.), *Marksistička estetika, filozofija i teorija umetnosti nakon 1950*, Beograd, Orion Art. (predato u štampu)
- (2014): Političnost savremene instalacije, *Kultura*, 144. (predato u štampu)
- (2014): *Human, all too human: 'Bare' repetition and the organism in minimal music*, *New Sound: International Magazine for Music*, 44. (predato u štampu)
- (2014): Intimnost i građanska ideologija u muzici, u: Miško Šuvaković (prir.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: Moderna i modernizam (1878–1941)*, Orion Art, Beograd, 501–510.
- (2014): Konstrukcija nacije u filmovima na području Srbije, 1904–1937, u: Miško Šuvaković (prir.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: Moderna i modernizam (1878–1941)*, Orion Art, Beograd, 271–278.
- (2013): *Musica inhumana: Towards the posthumanist ethico-aesthetic paradigm in music*, *New Sound: International Magazine for Music*, 42:2, 86–101.
- (2013): Istorija (umetnosti) u uslovima transcendentnog empirizma, *AM: Časopis za teoriju umetnosti i medija*, 4, 18–26.
- (2013): Melodramska struktura anti-prajd diskursa: Konstrukcija hipermaskulnosti i kontingentnost prinudne heteroseksualnosti, *ProFemina*, 54, 124–135.
- (2012): Noise and noise: The micropolitics of sound in everyday life, *New Sound: International Magazine for Music*, 39:1, 15–29.
- (2012): Afektivna upotreba muzike u proizvodnji jugoslovenskog subjekta, u: Miško Šuvaković (prir.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: Realizmi i modernizmi oko hladnog rata (1939–1989)*, Orion Art, Beograd, 787–792.
- (2012): Konstrukcija i destrukcija linearne seksualnosti u filmovima Brusa LaBrusa, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 8–9, 373–386.
- (2012): Novomedijske umetničke prakse i ontologija novih životnih formi, *AM: Časopis za studije umetnosti i medija*, 1, 69–74.

- (2011): *Dvadesetčetvoročasovni Psiho*: O političnosti savremene instalacije, čitano na Trećem programu Radio Beograda, 22–24. 9. 2011.
- (2011): O rizomu: Zašto Stelarc jeste rizom a internet nije, u: Kristina Bojanović (prir.), *Slike mišljenja Žila Deleza*, Društvo filozofa Crne Gore, Nikšić, 335–358; čitano na Trećem programu Radio Beograda, 14–16. 4. 2011.
- (2010): Delez, *queer* i horor film: Politika temporalnosti u proizvodima popularne kulture, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 3–4, 337–357.
- (2010): *Kratki rezovi*: Prostor i vreme dosade u fotografijama Andree Palašti, *Katalog galerije ArtGet*, godina IX sveska br. 5, 2.

Prevodi:

- (2014): Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost*, Orion Art, Beograd.
- (2014): Elizabet Gros, „Umetnost, čulni utisak, narod“, *AM: Časopis za studije umetnosti i medija*, 5, 33–41.
- (2013): Aleš Erjavec, *Ljubav na poslednji pogled: Avangarda, estetika i kraj umetnosti*, Orion Art, Beograd.
- (2013): Rolan Bart, *Mitologije*, Karpos, Loznica.
- (2013): Džon Rajhman, „Portret Delez-Fukoa za savremenu umetnost“, čitano na Trećem programu 7.05.2013.
- (2013): Kler Kolbruk, „Lepota kao obećanje sreće: Otpad i sadašnjost“, čitano na Trećem programu 14.05.2013.
- (2013): Sajmon O’Saliven, „Od mucanja i posrtanja do dijagrama: Delez, Bejkon i savremena umetnička praksa“, čitano na Trećem programu 28.05.2013.
- (2013): Stiven Zepke, „Delez, Gatari i savremena umetnost“, čitano na Trećem programu 21.05.2013.
- (2012): Jan Adams, „Simon de Bovoar i drugi talas feminizma“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 8–9, 285–290.
- (2012): Mišel Fuko, „Psihijatrijska moć“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 8–9, 206–219.
- (2012): Gi Okengem, „Sramni, perverzni, ludi“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 8–9, 158–186.
- (2012): Alan Sinfield, „Lezbejske i gej taksonomije“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 8–9, 96–130.
- (2012): Henri Ejblav, „Frojd, muška homoseksualnost i Amerikanci“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 8–9, 28–51.
- (2012): Marta Smolinovska, „*alien city*: Grad u toku“, *AM: Časopis za studije umetnosti i medija*, 1, 47–52.
- (2012): Rolan Bart, „Pisac na odmoru“, *Letopis Matice srpske*, knj. 489 sv. 6, 1010–1012.
- (2011): Noam Čomski i Mišel Fuko, *O ljudskoj prirodi: Pravda protiv moći*, Karpos, Loznica.
- (2011): Tim Din, „Lakan i kvir teorija“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 7, 37–55.
- (2011): Dilan Evans, „Šesnaest pojmova Lakanove psihoanalize“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 7, 88–126.
- (2011): Žil Delez, „Želja i zadovoljstvo“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 5–6, 52–62.

- (2011): Mišel Fuko, „Ne kralju seksu“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 5–6, 177–191.
- (2011): Mišel Fuko, „Ispovest puti“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 5–6, 202–234.
- (2011): Mišel Fuko, „Seks, moć i politika identiteta“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 5–6, 235–245.
- (2011): Žil Delez, „Nomadsko mišljenje“, u: Kristina Bojanović (prir.), *Slike mišljenja Žila Deleza*, Društvo filozofa Crne Gore, Nikšić, 2011, 15–24.
- (2010): Žil Delez, *Pregovori, 1972-1990*, Karpos, Loznica.
- (2010): Denis Altman, „Krivica i internalizovanje opresije“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 1–2, 17–25.
- (2010): Serž Lekler, „Seksualnost je činjenica diskursa“, *QT: Časopis za kvir teoriju i kulturu*, 1–2, 52–64.
- (2010): Mišel Fuko, „Pisanje o sebi“, *Polja: Časopis za književnost i teoriju*, 463, 44–54.
- (2010): Mišel Fuko, „Tehnologije sopstva“, *Polja: Časopis za književnost i teoriju*, 463, 70–87.
- (2009): Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Karpos, Loznica.
- (2009): Philippe Roger, „Društvo pripitomljuje ljubavnika kroz ljubavnu priču“, *Zlatna greda*, 89, 50–54; preštampano u: *Koraci*, 9–12, 2011, 86–99.

Ostale aktivnosti:

- učesnik na Internacionalnoj konferenciji *McLuhan/Media Studies and Contemporary Cultural Theory* na Shaanxi Normal University, Xi'an, Kina sa izlaganjem „Digital and the problem of human“, 19–23. septembra 2014.
- učesnik na XII Internacionalnoj konferenciji Departmana za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu *Musical Practices: Continuities and Transitions* sa izlaganjem „People to Come: Utopia and Chronopolitics in Popular Music“, 23–26. aprila 2014.
- angažovan u nastavi na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, 2012–2104.
- član Upravnog odbora Društva za estetiku arhitekture i vizuelnih umetnosti, od 2012.
- učesnik na *The Conference on Key Questions and Strategies in the Field of Contemporary Aesthetics and Theory of Art*, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Slovenia, 8–11. novembra 2011.
- član sekretarijata časopisa *AM: Časopis za studije umetnosti i medija*, od 2011.