

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

Interdisciplinarne studije

Teorija umetnosti i medija, doktorske studije

Doktorska disertacija

Avangardna umetnost kao teorijska praksa
*Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji
kursevi za Novu muziku i Tel Quel*

autor:

Sanela Nikolić

mentor:

dr Mirjana Veselinović-Hofman, red. prof.

komentor:

dr Miodrag Šuvaković, red. prof.

Beograd, april 2011.

SADRŽAJ

APSTRAKT	1
ABSTRACT	3
UVOD	
Predmet rada, istraživački problem i teorijski okvir	6
1. AVANGARDNA UMETNOST, TEORIJA I PRAKSA	10
1. 1. O POJAVNOSTIMA AVANGARDE	
• Avangarda i moderno doba/moderna/modernizam	11
• Avangarda u različitim likovima – dosadašnje teorije o avangardi	17
1. 2. AVANGARDA KAO TEORIJSKA PRAKSA	
• Avangarda kao društvena praksa	32
• Avangarda kao teorijska praksa	35
• Polje teorije umetnika. Od metajezika do tekstualne prakse	44
• <i>Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi i</i> <i>Tel Quel</i> kao tri slučaja avangardne teorijske prakse	53
2. BLACK MOUNTAIN COLLEGE KAO TEORIJSKA PRAKSA	60
2. 1. <i>BLACK MOUNTAIN COLLEGE</i> KAO DRUŠTVENA PRAKSA	61
• Filozofija pedagogije Džona Djuja, <i>Black Mountain College</i> i ideja 'celokupnog obrazovanja' čoveka	64
2. 2. <i>BLACK MOUNTAIN COLLEGE</i> KAO AVANGARDNA TEORIJSKA PRAKSA	
• Avangardni profil umetničke prakse <i>Black Mountain College</i> -a	86
• <i>Black Mountain College</i> kao teorijska praksa	96
• Teorijski rad umetnika kao diskurzivna eksplicacija uloge umetnosti u okvirima eksperimentalnog obrazovnog programa	98

- Teorijski rad u okvirima Koledža kao odraz susreta avangardnih dostignuća evropskog modernizma i američkog eksperimentalnog umetničkog rada 105

3. DARMŠTATSKI INTERNACIONALNI LETNJI KURSEVI ZA NOVU MUZIKU KAO TEORIJSKA PRAKSA 130

- 3. 1. *DARMŠTATSKI KURSEVI* KAO DRUŠTVENA PRAKSA 131
 - Internacionalizam prakse Darmštata 143
- 3. 2. *DARMŠTATSKI KURSEVI* KAO NEOAVANGARDNA TEORIJSKA PRAKSA
 - Neoavangardni profil darmštatske muzičke prakse 154
 - *Darmštatski kursevi* kao teorijska praksa 158
 - Autopoetički profil teorijskog rada kompozitora u okvirima *Darmštatskih kurseva* 162
 - Pronaučan profil autopoetičkih diskursa 165
 - Pedagoški aspekt autopoetičkog rada kompozitora 171
 - Intertekstualni nivo autopoetičkih diskursa 176
 - Konceptualna ravan autopoetičkih diskursa kompozitora 178
 - Ideološki aspekt teorijske prakse Darmštata 188

4. TEL QUEL KAO TEORIJSKA PRAKSA 202

- 4. 1. *TEL QUEL* KAO DRUŠTVENA PRAKSA 203
- 4. 2. *TEL QUEL* KAO POSTAVANGARDNA TEORIJSKA PRAKSA
 - Postavangardni profil rada grupe *Tel Quel* 224
 - *Tel Quel* kao teorijska praksa: od književnosti i teorije književnosti do *prakse pisanja* i *teksta* 227
 - Marksizam kao uporište mehanizma sprovođenja društvene revolucije posredstvom *prakse pisanja* 249
 - Nov status teorijskog rada u kontekstu modernizma: *teorija posle 'kraja' teorije umetnosti* 256
 - Semiotika/semanaliza kao 'univerzalna' teorija posle 'kraja' teorije umetnosti 262

5. ZAKLJUČNA ZAPAŽANJA – ZNAČAJ AVANGARDE

KAO TEORIJSKE PRAKSE	275
• Avangardni umetnički svetovi i epistemološki prelomi kao ekspanzija umetničkog rada u zapadnom društvu modernog doba	276
• Teorijski rad kao bitno sredstvo ekspanzije umetničkog rada, te fundamentalne promene ontološkog i fenomenološkog statusa zapadne umetnosti modernog doba	277
LITERATURA	284
Avangarda i teorija	285
<i>Black Mountain College</i>	294
<i>Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt</i>	307
<i>Tel Quel</i>	321
PRILOZI	334
Prilog broj 1: Popis napisa nastavnika i studenata <i>Black Mountain College</i> -a – selekcija	335
Prilog broj 2: Tekstovi objavljeni u izdanjima <i>Darmštatskih priloga za Novu muziku</i> (<i>Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik</i> , Mainz, B. Schott's Söhne) u periodu od 1958. do 1990. godine	340
Prilog br. 3: Tekstovi objavljeni u časopisu <i>Tel Quel</i> , popis prema prezimenu autora, period 1960–1983.	347
INDEKS IMENA	370
BIOGRAFSKI PODACI O AUTORKI	382

APSTRAKT

Avangardna umetnost kao teorijska praksa – *Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*

U fokusu istraživanja doktorske disertacije nalazi se problem odnosa između umetničkog i teorijskog rada u okviru tri avangardna sveta umetnosti – *Black Mountain College-a, Darmštatskih internacionalnih letnjih kurseva za Novu muziku (Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)* i *Tel Quel-a*. Teoretizacija fenomena avangarde sprovedena je primenom koncepta *teorijske prakse* kako je on postavljen u diskursu Luja Altisera. Osnovna teza ovog istraživanja sadržana je u trvrđnjama da je, u odnosu na utvrđene diskurzivne konceptualizacije umetnosti, svaka avangarda ostvarila efekat *teorijske prakse* ali i da je teorijski rad umetnika bio konstitutivan deo mehanizma svake avangarde, zajednički označitelj međusobno diferentnih avangardnih pojava, te bitan uslov uobličavanja avangarde kao teorijske prakse i prostora odigravanja svojevrsnih *epistemoloških preloma*.

U svetu avangardne umetnosti teorijski rad je imao poseban status koji je bio određen njegovim zastupanjem umetnosti i konkretnog umetničkog rada u procesu, za avangardu, neophodnog posredovanja između umetničkog rada i kulturalnih, društvenih referenci i pozicija. Avangardno umetničko delo i avangardna umetnička praksa su zbog svojih posebnosti zahtevali prateća objašnjenja i interpretacije koje su se iskazivale kao autopoeitički spisi ili teorije umetnika. Paralelno stvaranju umetničkih dela i istraživanju materijala umetnosti, umetnici avangarde su stvarali i polje napisa o umetnosti koje je delovalo kao preduslov za razumevanje i shvatanje te ‘nove’ umetnosti. Tako su se izvan naučnih, filozofskih i estetičkih kompetencija mišljenja o umetnosti a unutar individualnih ili grupnih praksi istraživanja (u) umetnosti formirala pojedinačna polja epistemologije umetnosti. Avangardnom novinom uslovljeni i provocirani pojmovi ‘umetnost’ i ‘teorija’ prestali su da budu granični i međusobno ‘spoljnje’ odnosni, te su postali delovi ontološki dvojakog, u umetničkom i teorijskom radu utemeljenog polja umetničke produkcije.

Ukazano je da teorija umetnika nije intencionalno formulisana pre ili prilikom stvaranja dela, već da umetničko delo nastaje u složenim odnosima razlika sa drugim delima i tekstovima kulture. Umetničko i teorijsko se uvek konstituišu u *intertekstualnom* vidu a sa uspostavljanjem namernih ili slučajnih relacija sa drugim

tekstovima (izvan) umetnosti. Kada je u pitanju međusobno uodnošavanje tri odabrane studije slučaja, odnos između umetničkog i teorijskog rada iskazao se u promenljivim pojedinačnim relacijama, od teorijske prakse kao *teoretizacije umetnosti* do teorijske prakse kao *teoretizacije teksta, kulture i društva*. Zapravo, primenom modela intertekstualnosti istaknuto je da avangardno umetničko delo ostvaruje svoje značenje tek u odnosu sa teorijskim radom umetnika (*Black Mountain College, Darmštat*), dok teorijski rad o umetnosti ima potencijal da ostvari iskorak ka teorijskom tumačenju kulture u celini (*Tel Quel*).

Odabrani svetovi umetnosti – *Black Mountain College, Darmštat* i *Tel Quel* – ostvarili su smisao avangardne novine ne samo u pogledu prirode umetničkog materijala, nego i zbog nove uloge i odnosa umetničkog i teorijskog koji se njihovim radom iskazao i uspostavio. Zato što je umetnička i teorijska svest avangardi bila usmerena na demonstriranje radikalnih kritičkih zahvata u postojeće umetničko nasleđe ali i u ideološke kontekstualnosti, avangarde su delovale kao reprezentativni prostori odigravanja transformacije umetnosti kao *stvaranja* u umetnost kao *praksu*. Ispoljavanje različitih avangardno orijentisanih umetničkih pokreta, od istorijskih avangardi do postavangardi, značilo je proizvodnju epistemoloških preloma i, u većini slučajeva, narušavanje paradigme umetnosti kao autonomnog područja ljudske delatnosti, umetničkog rada kao stvaranja i umetničkog dela kao 'lepop' predmeta. *Proizvodnost teorije* kao društvene prakse je u okviru razmatranih avangardnih umetničkih svetova bila locirana ne samo u trenutak proizvodnje specifičnog umetničkog sveta i obezbeđivanja odgovarajućeg statusa umetničkom radu i umetničkom delu, nego i u trenutak proizvodnje konfrontacija novih i starih saznanja kada se kao proizvod dobijao novi epistemološki model o umetnosti. Ovo je trajno promenilo shvatanje odnosa između umetničkog i teorijskog rada, kao i značaj teorijskog u umetničkom radu, kako u pogledu njihovog potonjeg ispoljavanja u konkretnoj umetničkoj praksi tako i u različitim tumačenjima umetnosti. Bitna uloga teorijskog rada u okviru avangardnih svetova umetnosti fundamentalno je promenila prirodu i smisao rada umetnika kao i odnos između umetničkog i teorijskog rada u tokovima razvoja zapadne umetnosti modernog doba. Razmatrani avangardni umetnički svetovi ispoljili su se kao reprezentativni primeri neophodnih veza i međusobne zavisnosti umetničkog i teorijskog rada, te uloge teorijskog u konstituisanju umetničkog.

ABSTRACT

The avant-garde art as theoretical practice – *Black Mountain College, The International Summer Course for New Music Darmstadt* and *Tel Quel*

In the focus of this doctoral dissertation is the problem of the relationship between the artistic and the theoretical work within the three avant-garde art worlds – *Black Mountain College, The International Summer Course for New Music Darmstadt (Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)* and *Tel Quel*. As formulated in the Louis Althusser's theoretical discourse, the concept of *theoretical practice* is used for the consideration of the avant-garde art phenomenon. The central claims of this doctoral dissertation are that every avant-garde art practice made the effect of *theoretical practice* on the discursive set of art conceptualizations and that artist's theoretical writings were the constitutive part of every avant-garde art mechanism, common signifier for different avant-garde art phenomenon and the substantial element in articulation of the avant-garde as *theoretical practice* and the field of distinguishing *epistemological breaks* enactment.

In the avant-garde art world the theoretical work had a specific status. This status was determined by the role of theoretical work in the process of, for the avant-garde, necessary mediation between the artistic work and cultural, social references and positions. Because of their specific features, the avant-garde art work and the avant-garde artistic practice demanded the additional explanations and interpretations in the form of auto poetic texts or artist's theories. Along with the creation of art works and research in the art materials, the avant-garde artists also created the writings about art which were prerequisite for understanding and comprehension of that 'new' art. Thus, beyond scientific, philosophical and aesthetics spheres of thinking about art, and within individual or group practices of art research were formed particular fields of epistemology of art. By the avant-garde innovation conditioned and provoked terms 'art' and 'theory' stopped to be hierarchically 'separated' and became the equally important parts of ontological double-nature, in the artistic and theoretical work grounded field of artistic production.

It is pointed out that the artist's theory is not intentionally formulated prior or during the art work creation, but that his work appears within the complex relations of differences between itself and other works and cultural texts. The 'artistic' and the

'theoretical' are always articulated in the *intertextual* relations establishing the intended or not intended connections with other texts beyond or within the scope of art. When it comes to the three selected case studies, the relation between artistic and theoretical work appears in different, variable shapes, from the theoretical practice as *theorization of art* to the theoretical practice as *theorization of text, culture and society*. Actually, through the use of concept of intertextuality it is emphasized that the avant-garde art work accomplishes its meaning only in relation with the artist's theory (*Black Mountain College, Darmstadt Summer Course*), and that the theoretical work about art has a potential to make a step outside the theorizing of art towards theoretical interpretation of other aspects of culture and society (*Tel Quel*).

The selected art worlds – *Black Mountain College, Darmstadt Summer Course* and *Tel Quel* – achieved the sense of avant-garde innovation not only in terms of nature of artistic materials but also because of the new role and relations between art and theory which were grounded and shaped by their work. The avant-gardes were the representative enactment spaces of art's transformation, from the art as *creation* to the art as *practice*, because of the typical avant-garde demonstration of radical critical interventions in existing artistic heritage and also in ideological contextualities. Acting out of differently oriented avant-garde movements, from the historical avant-gardes to the post avant-gardes, had the meaning of epistemological breaks production, that is, in most cases, the meaning of destruction of the art paradigm as an autonomous sphere of human activity, of the artistic work as creation and of the art work as a 'beautiful' piece. Concerning the discussed avant-garde art worlds, *productivity of theory* as social practice was located not only in the moment of specific art world production and ensuring the appropriate status to the artistic work results, but also in the moment of confrontation of the old and new knowledge about art and the production of new epistemological model of art as a result of that confrontation. This has permanently altered the relations between the artistic and theoretical work comprehension as well as the function of theoretical in artistic work, both in terms of their later manifestation in specific art practice and in the different interpretations of art. The important role of theory within the avant-garde art worlds fundamentally changed the nature and purpose of artist's work as well as the relations between artistic and theoretical work within the evolution of the western society modern art. The considered avant-gardes art worlds appeared to be representative

examples of the necessary links and of the interdependence of the artistic and the theoretical work, thus examples of the role of theory in the constitution of art.

UVOD

Predmet rada, istraživački problem i teorijski okvir

Tema doktorske disertacije *Avangardna umetnost kao teorijska praksa* tiče se odnosa između umetničkog i teorijskog rada u okviru avangardnih svetova umetnosti. Kao predmet istraživanja predložen je složeni odnos između *umetničkog* i *teorijskog* stvaranja, sa usredsređenjem na otvorena pitanja međusobnih relacija koje uspostavljaju umetnički rad, sa jedne strane, i vidovi teorijskog delovanja *u polju tog rada*, sa druge strane. Ovaj opšti predmet istraživanja usmeren je ka oblasti avangardne umetnosti i problematizovan na tri konkretna primera, koja su obrađena u formi tri studije slučaja. U pitanju su *Black Mountain College*, *Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku (Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt)* i *Tel Quel*, kao tri značajna avangardna sveta umetnosti, te paradigmatička primera za problematizaciju odnosa između umetničkog i teorijskog rada.

Teoretizacija fenomena avangarde sprovedena je primenom koncepta *teorijske prakse* kako je on postavljen u diskursu Luja Altisera. Tri odabara sveta umetnosti sagledana su kao specifični oblici teorijske prakse, a to znači, kao karakteristična polja odigravanja *epistemoloških preloma* u odnosu na utvrđene diskurzivne konceptualizacije umetnosti. Teza disertacije – *avangardna umetnost kao teorijska praksa* – zasnovana je u tvrdnjama da je, u odnosu na nasleđe zatečenih i okružujućih diskursa, svaka avangarda ostvarila efekat *teorijske prakse* ali i da je teorijski rad umetnika bio konstitutivan deo mehanizma svake avangarde, zajednički označitelj međusobno diferentnih avangardnih pojava, te bitan uslov uobličavanja avangarde kao *teorijske prakse* i prostora odigravanja svojevrsnih *epistemoloških preloma*. Kada je u pitanju međusobno uodnošavanje tri odabrane studije slučaja, odnos između umetničkog i teorijskog rada iskazao se u promenljivim pojedinačnim relacijama, od teorijske prakse kao *teoretizacije umetnosti* do teorijske prakse kao *teoretizacije teksta, kulture i društva*.

Za istraživanje u okviru izrade ove doktorske teze od presudnog je značaja bilo bavljenje fenomenima teorije umetnika, teorije umetnosti i, uopšte, teorije u umetnosti. U svetu avangardne umetnosti ove formacije imale su poseban status koji je bio određen njihovim zastupanjem umetnosti i konkretnog umetničkog rada u procesu, za avangardu,

neophodnog posredovanja između umetničkog rada i kulturalnih, društvenih referenci i pozicija. Drugim rečima, teorijski rad je delovao kao neophodno sredstvo afirmacije avangardnog umetničkog rada u okviru tri odabrana umetnička sveta. Odnos između umetničkog i teorijskog se, stoga, u avangardnim svetovima umetnosti formirao u posebno karakterističnom i višeznačnom vidu.

U početnom metodološkom koraku obrade odabrane materije sprovedena je analiza primarne građe objavljene u publikacijama vezanim za sva tri avangardna umetnička sveta o kojima je reč. Ova građa se u najvećoj meri odnosi na tekstove publikovane u redovnim periodičnim izdanjima koja su pratila rad *Black Mountain College-a*, *Darmštatskih letnjih kruseva*, odnosno grupe *Tel Quel*. Pristup napisima je realizovan iz ugla tematske, problemske i formalne analize, a nalazi do kojih se tim putem došlo su predmet interpretacije iz ugla poststrukturalističkih teorijskih tumačenja teksta i intertekstualnosti. Pri tome, kao modeli teksta figuriraju umetničko delo, teorija umetnika, teorija umetnosti i teorija u umetnosti, a koji, u poststrukturalističkom teorijskom okviru, pretpostavljaju neizbežna sučeljavanja i specifična uodnošavanja značenjskih praksi. Cilj ovakve metodologije je da se sprovede definisanje tih uodnošavanja u okviru tri odabrane avangardne institucije, te da se time potvrdi *teza da su tri odabrana sveta umetnosti podrazumevala mehanizme uobličavanja umetničkog rada kao društvene, teorijske prakse*. U okvirima *Black Mountain College-a* i *Darmštatskih kurseva* avangardno umetničko delo(vanje) ostvarilo je puni smisao tek u sadejstvu sa teorijskim eksplikacijama, dok se avangardni smisao grupe *Tel Quel* ispunio upravo iskorakom teorijske eksplikacije umetničkog rada u teorijsku eksplikaciju (njegovog) kulturalnog i društvenog ambijenta. Ovakvim metodološkim pristupom ukazano je na to da se interakcija artefakta, teorije umetnika, teorije umetnosti i teorije u umetnosti promenljivo iskazuje ali uvek odigrava međusobno suodnosno, intertekstualno.

Sprovedeno istraživanje implicira zaključak da je odnos između umetnosti i teorije fleksibilan, promenljiv, ali uvek i međusobno konstitutivan u intertekstualnom smislu kao i intertekstualno konstitutivan u relaciji sa mnogim drugim izvanumetničkim tekstovima. Tretiranjem 'umetničkog' i 'teorijskog' kao jednako legitimnih objekata istraživanja obezbeđen je interdisciplinarni pristup odabranoj temi. U ovome upravo leži i dimenzija novine sprovedenog istraživanja – 'umetničko' i 'teorijsko' se dosledno

'polifono' postavljaju i tretiraju, kao jednako bitne i funkcionalne kategorije avangardnog umetničkog činjenja.

Pretpostavke ka čijem dokazivanju ovaj rad teži obuhvataju sledeće: 1) intenziviranje prisustva i značaja teorije umetnika umanjuje modernističku autonomnost umetničkog dela, 'predajući' ga intertekstualnom razumevanju; 2) pojam avangardne novine, prirode i pozicije fenomena umetnosti i teorije, suštinski proširuju pojam umetničke produkcije jer u nju uključuju i teorijsku reč; 3) napisi umetnika se ukazuju kao iskazi poetičke ili teorijske vrste, funkcije i svrhe u oblasti umetničkog stvaranja i odgovarajućeg kulturalnog miljea; 4) pri komparativnom sagledavanju, *Black Mountain College*, *Darmštatski letnji kursevi* i *Tel Quel* kao tri sveta umetnosti avangarde predočavaju tri paradigmska modela konstitutivnog uodnošavanja i prožimanja umetničkog i teorijskog i, konačno, 5) avangarde su delovale kao *teorijske prakse* ne samo zato što je avangardno činjenje bilo određeno podjednako teorijskim koliko i umetničkim radom, već i zato što su se u okviru ideologije umetnosti modernog doba avangarde ispoljile kao karakteristični prostori odigravanja 'epistemoloških preloma'. Upravo primena Altiserovog koncepta *teorijske prakse* omogućila je da avangarde, iako po svojoj prirodi prolazne i nekonzistentne stilske pojave, u ovom radu budu shvaćene kao *prakse* sa izrazitim reperkusijama svojih delovanja na ideološke predstave o društvenim funkcijama umetnosti i prirodi umetničkog rada.

Odabrano područje istraživanja najpre je zahtevalo diskurzivno mapiranje ključnih pojmova – *avangardna umetnost*, *praksa* i *teorija* – u vidu mreže označitelja koji su obeležili delovanja tri umetnička sveta kakvi su bili *Black Mountain College*, *Darmštatski kursevi* i *Tel Quel*. Za razmatranje problematike avangardnim provoricanog odnosa između umetničkog i teorijskog odabrane su tri studije slučaja jer su njihovim radom relacije između umetničkog i teorijskog specifično uspostavljene. Delovanje umetnika *Black Mountain College*-a i *Darmštatskih kurseva* bilo je praćeno teorijskim definisanjem i demonstriranjem ekscenih umetničkih postupaka do legitimnih oblika umetničkog rada. Napisi predstavnika *Black Mountain College*-a imali su status teorijske potpore umetničkog rada u različitim disciplinama. U tekstovima prezentovanim u okviru *Kurseva* do detalja su objašnjavani kompozicioni postupci, otkrivani procesi građenja kompozicija, formulisani novi estetički stavovi. Za razliku od primera *Black Mountain*

College-a i *Darmštatskih kurseva* gde je teorijska praksa imala oblik teoretizacije umetnosti, u radu grupe *Tel Quel* načinjen je pomak od teorijske prakse kao teoretizacije umetnosti ka teorijskoj praksi kao teoretizaciji teksta. Time je eksplicitno demonstrirana i sprovedena težnja da se umetnost i teorija ne prepoznaju izvan društvenog, političkog i kulturalnog već kao prakse koje sa ovim kontekstima 'rade' i u njima intervenišu i ostvaruju svoju političnost i društvenost. Tri odabrane studije slučaja ne konotiraju postojanje jednoznačnog odnosa umetnost–teorija već potencijal mnoštva njihovih promenljivih i višeznačnih relacija, određujućih za iskazivanje avangarde kao društvene, teorijske prakse.

1. AVANGARDNA UMETNOST, TEORIJA I PRAKSA

1. 1. O POJAVNOSTIMA AVANGARDE

Avangarda i moderno doba/moderna/modernizam

Od kada je uveden u polje interpretacija umetničkog rada u francuskoj kritičkoj misli osamdesetih godina devetnaestog veka,¹ pojam avangarde je bio prevashodno korišćen za određenje delovanja onih umetnika ili umetničkih grupa čije su poetike odražavale stav protiv tradicije i potrebu za stvaranjem radikalno novih umetničkih rezultata.² U diskursima o avangardi, iznalaženje i afirmacija novog su, u skladu sa tim, vremenom bili uspostavljeni kao primarni indeksi avangardnog delovanja. Međutim, iako „težnja za novim i neobičnim jeste zaštitni znak avangarde, njena osnovna opsesija, jednostavno je poistovetiti sa tom težnjom značilo bi oduzeti joj specifičnost fenomena koji ima svoje nedvosmislene psihološke i sociološke pretpostavke, svoje karakteristične manifestacije i koji, zato, i sa pojmom *novo* stupa u jedan veoma složeni odnos. (...) *Avangardno novo* je, naime, uži pojam od *novog* kao opšte umetničkog 'dobra'.“³ 'Novo', kojim je umetnost doprinosila ostvarivanju opšteg kulturalnog 'dobra' činilo je neizbežan efekat kontinuiteta umetničkog razvoja kako je on postavljen sa modernim dobom. Paradigma razvoja i napretka jezika umetnosti bila je jedna od temeljnih pokretača istorijskog toka umetnosti moderne.⁴ Stoga novinu avangardnog tipa nije moguće izjednačiti sa težnjom ka afirmaciji 'novog' u okviru sredstava izraza kojima se određena umetnost 'služi'. Naprotiv, pojavu avangarde neophodno je sagledati u jednom širem kontekstu, kontekstu modernog doba i modernizma upravo zato što su se avangardne umetničke formacije oblikovale kao radikalne reakcije na umetničke 'parametre' ustanovljene sa modernom epohom. Pri tom – a što je od posebnog značaja

¹ Cf. Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, Nolit, 1975, str. 51.

² Cf. Matei Calinescu, " 'Avant-garde': Some Terminological Considerations", *Yearbook of Comparative & General Literature*, Bloomington, 1974, 23, str. 69.

³ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983, str. 5, 7.

⁴ Odnos modernog doba, moderne i modernizma iskazuje se na sledeći način: „Moderno doba uspostavlja se sa periodom renesanse, kao epoha obeležena relativizacijom i transformacijom kršćanskog, feudalnog sistema kroz uspostavljanje buržoaskog društva i građanske klase. (...) Pojam moderne obuhvaća kulturu zapadnih društava od sredine XVIII. stoljeća do danas. Pojam modernizma označava umjetnost modernog društva (...). Modernizam kao vid organizacije kulture i umjetnosti bio je određen, između ostalog, projektom modernosti, tj., pred kulturu je postavljao imperativ evolucionarnog ili revolucionarnog odvajanja od tradicije i progresivnog razvoja.“ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb–Ghent, Horetzky–Vlees & Beton, 2005, str. 90, 380.

za uviđanje razlike između moderne umetničke novine i umetničke novine avangardnog tipa – avangardna delovanja bila su vezana ne samo za 'unutrašnja' pitanja jezika i medija umetnosti, nego i za složen kompleks društvenih praksi kojima je oblikovana 'pozicija' umetnosti u društvu. Avangardnim umetničkim radom izvođena su *preispitivanja* konceptualizacija koje su sa modernim dobom postavljene kao neupitna svojstva umetnosti. Ta preispitivanja zatečenog 'stanja' umetnosti odvijala su se kako prema materijalu i sredstvima izraza tako i u odnosu na 'ono' što umetnost tvori, što je čini i određuje specifičnom delatnošću unutar određenog društvenog konteksta. Avangardna stvaralačka opredeljenja radala su se iz reakcije prema hegemonijskoj predstavi umetnosti u zapadnom društvu, prema konceptima i sredstvima umetničkog izraza na kojima se ta predstava zasnivala. U tom smislu, avangardna umetnost je delovala interventno, problematizujući 'samu sebe', dovodeći u pitanje svoju 'unutrašnju' prirodu ali i prirodu shvatanja uloge, funkcije i iskazivanja umetnosti u društvu.

Sa modernom epohom, pred bilo koje polje društvene delatnosti bio je postavljen zahtev samousavršavanja i ostvarivanja napretka. Ovakav koncept vodio je do formiranja međusobno autonomnih područja ljudske delatnosti i ustanovljenja imanentnih i jedinstvenih odlika određene društvene prakse. U tom smislu je polje umetnosti konceptualizovano i razvijano kao izolovano područje u odnosu na društveno-politička pitanja. Na ovakav društveni 'položaj' umetnosti ukazao je Jirgen Habermas gradeći teorijsku postavku i tumačenje 'projekta modernosti', te konstelacije umetnosti u okvirima ovog projekta. Zastupnici avangardne umetnosti su se, prema njegovom mišljenju, tvoreći jednu od vodećih formacija modernizma, neafirmativno odnosili prema projektu modernosti.

Početni stadijum geneze i implikacije pojma 'moderno' Habermas je locirao u period renesane i prosvetiteljstva ali je, međutim, naglasio da je tek sredinom devetnaestog veka ovaj pojam bio formiran u savremenom značenju. Radikalizovano značenje pojma moderno koje je podrazumevalo dekonstrukciju i razaranje svih posebnih veza sa prošlošću i istorijom bilo je zastupljeno od romantizma. „Izrazito obeležje dela koja se smatraju modernim je novo koje će biti prevaziđeno i postati zastarelo kroz novine sledećeg modernog stila (...).“⁵ Ovakvo poimanje toka umetnosti bilo je posledica

⁵ Jirgen Habermas, „Modernost – jedan necelovit projekat“, *Projeka(r)t*, Novi Sad, 2001, 11–15, str. 48–54.

'postavljanja' i utvrđivanja projekta modernosti u prosvetiteljstvu osamnaestog veka. Projekat modernosti je doneo 'raspad' sveukupnog organicizma koji je počivao na transcendentnom autoritetu vladara ili boga i razvio multiplikujuća društvena polja pojedinačnog razvoja i delovanja. Nekadašnja religiozna i metafizička svest razdvojena je na tri nezavisne oblasti – nauku, moral i umetnost. Imperativi progressa i emancipacije bili su u osnovi razvoja ovih društvenih oblasti, nezavisnih, pojedinačnih prostora saznanja, stvaranja, praktičnog delanja, racionalnosti ili kreativnosti. Novoformirana područja razvijala su se prema sopstvenoj, unutrašnjoj 'logici', a njihovi potencijali trebalo je da budu korišćeni u organizaciji svakodnevnog života.

Prema Habermasovom mišljenju, ovakav prosvetiteljski koncept autonomije različitih područja ljudskog delovanja je u odnosu na umetnost proizveo dva pristupa. Građansko-buržoaski pristup je podrazumevao poimanje umetnosti kao izolovane sfere ljudskog delovanja koja prati isključivo svoju unutrašnju logiku. Humanistička ideja autonomnog područja estetskog uživanja bila je jedan od uslova samoreprezentacije buržoaskog društva kao organskog totaliteta oslobođenog unutrašnjih antagonizama. Drugi, avangardni pristup ili pristup 'negacije kulture' predstavljao je rezultat kritičkog stava prema hegemonom građansko-buržoaskom konceptu izolovane pozicije umetnosti u odnosu na život. Njegovi zastupnici težili su tome da umetnost 'vrate' životu. Habermas je izneo tezu da su, u cilju ostvarivanja ove težnje, avangardni činovi rezultirali odbacivanjem vrednosti projekta modernosti, te da su, iako imajući sasvim drugi cilj, ostali izolovani, ekscenčni događaji u odnosu na totalitet društva. Nasleđe prosvetiteljstva nije trebalo negirati već radikalizovati, do krajnjih granica iskoristiti emancipacijske potencijale i 'univerzalne' vrednosti, što bi u krajnjoj instanci dovelo do 'pretapanja' moderne kulture i svakodnevne životne prakse. Emancipacija društva u svim njegovim segmentima bi, na taj način, bila realizovana a krajnji 'cilj' projekta modernosti u potpunosti ostvaren.

Avangarde, međutim, ne bi trebalo tumačiti kao potpuno negiranje nasleđa prosvetiteljstva. Ideja 'projekta' bila je bitna odrednica kulture modernog društva zasnovanog na stalnom razvoju i zamislama društvenog, tehničkog i umetničkog napretka. Avangarde su 'zaoštrile' tendenciju evolucijske, postupne transformacije celine društva koja je bila u osnovi projekta modernosti, te su svoje delovanje zasnivale na

radikalnom i revolucionarnom preobražaju zatečenog stanja. Iako su se kritički odnosile prema građansko-buržoaskom konceptu izolovane pozicije umetnosti u odnosu na život, one su, ipak, i dalje zastupale osnovne postulate projekta modernosti koji su se ticali prevazilaženja 'starog' i imperativa 'novine' usmerene ka budućnosti. Njihovo odigravanje nije podrazumevalo napuštanje ideje evolucionističkog progresa umetnosti i društvene emancipacije. Razvoj društva je, u skladu sa temeljnim odrednicama modernosti, u određenom trenutku doveo do prevazilaženja tih odrednica. Prevrednovanje trenutnog stadijuma društva u njegovim moralnim, etičim i političkim aspektima, koje je Aleksandar Flaker istakao kao cilj avangardnih pokreta između dva svetska rata,⁶ bilo je sastavni, autokritički deo projekta modernosti. I tri odabrana sveta umetnosti – *Black Mountain College*, *Darmštatski letnji kursevi* i *Tel Quel* – delovali su u okviru projekta 'globalne' emancipacije, kao kritičke formacije u razvoju modernizma. U skladu sa tim da avangarde nisu nužno morale da negiraju osnovne modernističke postulate bile su, na primer, ideje progresa i evolucije jezika muzike koje su obeležile aktivnost Darmštata. Avangardni svetovi su prema svom 'predtekstu' mogli da se odnose afirmativno (*Darmštatski kursevi*), izrazito kritički (*Black Mountain*) ili političko-kritički (*Tel Quel*).

Imperativi avangarde, kritička analiza zatečene stvarnosti i radikalno, interventno delovanje usmereno ka boljitku opšteg društvenog stanja, predstavljali su u specifičnom vidu nastavak prosvetiteljskog projekta emancipacije i kulturalnog progresa. Sa avangardama je, međutim, umetnost ostvarila transparentno učešće u transformisanju društvenih paradigmi *kritički pristupajući hegemonijskom konceptu umetnosti bezinteresnog estetskog uživanja*. „Avangarda od početka XX. stoljeća do sredine 30-ih godina, radikalni je i militantni oblik modernizma, što znači da se projekt modernosti ostvaruje kroz ekscesne, političke i intermedijalne aktivnosti. Avangarda razara autonomiju disciplina modernističke kulture, pokazujući da se umjetnošću može revolucionarno preobraziti život, društvo, kultura i umjetnost na internacionalnoj (svjetskoj) sceni povijesti.“⁷ Avangarde su otvorile autokritičku raspravu o konceptu estetske autonomije umetnosti, o prekoračivanju visokomodernističkog pojma

⁶ Cf. Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, Zagreb, Školska knjiga, 1984, str. 66–72.

⁷ Cf. Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene...*, op. cit., str. 381.

umetničkog dela dovodeći u pitanje međusoban odnos između umetničkog objekta, njegovog konteksta i prirode poetičkog pristupa delu. Umetnička i teorijska svest avangardi je bila usmerena na demonstriranje višestrukih uodnošavanja dela sa ideološkim i epistemološkim kontekstualnostima.

Umetničko delo moderne epohe počivalo je na ideji estetske posebnosti i samodovoljnosti koja je neutilitarna i nastaje u okvirima specifičnih disciplina i njihovih medija izražavanja. Suština umetnosti modernog doba ogledala se u ostvarivanju estetskog svojstva koje je bilo izvan društvene, aktivističke prisutnosti i političke transparentnosti a u odnosu na koje se ostvarivao bezinteresni estetski doživljaj. Avangarde su svoju kritičku oštricu najpre uputile ka revalorizaciji 'materijala' kojim se specifična umetnost 'služi', ka prostoru uobličavanja i iskazivanja estetskog. Estetsko svojstvo umetnosti je bilo uspostavljeno kao referentno polje avangardnih kritika jer je umetnost razdvajalo od bilo koje druge materijalne društvene prakse.

Umetnost moderne je značila područje slobodnog stvaranja u okvirima građanskog društva dok su umetnički objekti poimani kao bezinteresni, transistorijski i transgeografski izrazi stvaralačkih sposobnosti. Zamisao larpurlartizma (*l'art pour l'art*) je, na primer, predstavljala emancipacijski čin ostvarivanja specifičnosti umetnosti u odnosu na druge društvene prakse i potenciranja njene estetske biti. Sintagmom 'umetnosti radi umetnosti' manifestno je bilo ukazano na estetsku posebnost umetničkog dela u odnosu na društveni, politički, religijski ili ekonomski smisao modernog društva te demonstriran modernistički čin oslobađanja i odvajanja umetnosti od njenih religioznih i političkih funkcija karakterističnih za zapadnoevropsku predmodernističku tradiciju. Avangarde su na larpurlartizam reagovala težnjom ka estetizaciji realnosti koja je bila zasnovana na koceptima utopijskog preuređenja kulture, društva pa i prirode po uzoru na koncepte i programe umetničkih pokreta. Iskorak u *život* značio je napuštanje autonomnog konteksta umetnosti u ime preobražaja aktuelnog društvenog trenutka. Ukazivano je da je sam život 'estetski vredan' i da umetnost nije jedini mogući prostor izvođenja estetizacije. U ovakvom okviru 'estetsko' je bilo izmešteno iz domena estetizacije na nivou umetničkog

dela u različite domene odigravanja društvenih praksi a sa stanovišta koje je na neki način bilo povezano sa umetnošću.⁸

Zadatak avangardnog umetnika ogledao se u pronalaženju suštinske alternative aktuelnom stanju. Umetnik modernog doba bio je izuzet iz opšte podele rada zacrtane unutar strukture građansko-buržoaskog društva a njegovo delovanje bilo je izvan ekonomsko proizvodnih principa. On je, samim tim, diskurzivno bio izolovan od praksi materijalne proizvodnje i procesa klasne borbe. Pobuna umetnika protiv sredine u kojoj živi i svog društvenog položaja naznačena je u periodu romantizma, a bila je uslovljena specifičnim psihološkim i sociološkim momentima. U tom smislu, aktivnosti umetnika u romantizmu jesu bile svojevrsna prethodnica avangardnih pokreta a iskazale su se kao pobuna protiv položaja subjekta i njegove društvene uloge.

U romantizmu se umetnik prvi put javno zapitao o ispravnosti i univerzalnosti tradicionalnih koncepata i o umetnikovom položaju u društvu. Romantizam je avangardama u nasleđe ostavio principe negacije aktuelnog društvenog poretka i angažovanje umetnika da interventno deluje u stvarnosti. U kontekstu romantičarske epohe umetnik se prvi put pojavio ne samo kao stvaralac artefakata koji su namenjeni bezinteresnom uživanju klasne elite, već i kao onaj koji se bavi problematizovanjem i definisanjem alternative aktuelnom stanju. Ali, dok je romantizam doneo subjektivni revolt umetnika u odnosu na status društvenog subjekta, avangarde su potencirale radikalnu problematizaciju samog shvatanja, konceptualizacije i uloge umetnosti, činilaca sveta umetnosti i relacija između umetnosti i drugih društvenih praksi. Nasuprot 'tradicionalnom' umetniku koji je delovao kroz rekreiranje usvojenih poetičkih principa i njihovo postupno transformisanje, umetnik avangarde je kršio stare i otkrivao sasvim nove načine stvaranja. Konceptualna *drugost* i *različitost* avangardnog umetničkog rada iznedrila je promenu statusa neponovljivog i izuzetnog modernističkog dela i principa njegove realizacije. Drugost i različitost umetničkog delovanja su u pogledu metodologije avangardnog umetničkog rada podrazumevale različite oblike činjenja koji su delovali kao destrukcija utvrđenih načina stvaranja i realizovanja umetničkog dela, te institucionalnih mehanizama interpretacije i kritike umetnosti modernog doba.

⁸ Cf. Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006, str. 72–93.

Avangarda u različitim likovima – dosadašnje teorije o avangardi

Relacije između fenomena avangarde i projekta modernosti, moderne i modernizma su, sledstveno svom međusobno složenom odnosu, u dosadašnjim teoretizacijama avangarde bile podvrgnute različitim interpretacijama. Zajednički označitelj svih dosadašnjih teoretizacija avangardnih delovanja ogleda se u potenciranju društveno-političkih, te kritičkih implikacija avangarde kao i u njenim identifikacijama kroz višestruke likove, glasove ili događaje avangarde.⁹ Ti pojedinačni avangardni 'događaji' odigrali su se u vidu različito oblikovanih kritičkih formacija prema prihvaćenim društvenim konceptualizacijama umetnosti, a istovremeno i u međusobnim interakcijama, tvoreći diskurzivne formacije istorijskih, neo-, post- i transavangardi.

U dosadašnjim, najopštijim određenjima, avangarda je definisana kao „stilska formacija sa osnovnim predznakom radikalnog poetsko/poetičkog prevrata, preloma, obračuna i raskida s tradicijom 'pevanja i mišljenja'; ili, serija –izama unutar najšire shvaćenog stvaralačkog projekta/pokreta koji je u englesko/američkoj tradiciji imenovan pojmom *modernizam*.“¹⁰ U skladu sa poreklom u francuskom jeziku – izvidnica, prethodnica, prvi bojni red – „reč 'avangarda' se prvi put pojavila kao naslov vojnih novina za vreme Francuske revolucije 1794. godine, a zatim su je u Francuskoj, oko 1830. godine, republikanski krugovi i protivnici monarhije mahom upotrebljavali u političkom smislu; popularnost je stekla, pre svega, u jezičkoj upotrebi predstavnika utopijskog socijalizma, koji su je već povezivali sa predstavama kao što su 'socijalni napredak', 'socijalističko mišljenje', 'kolektivna akcija umetnika'. Dok je krajem 19. i početkom 20. veka u Francuskoj postepeno gubila političko značenje, ta reč se kasnije sve više primenjivala kao oznaka za određene književne i umetničke pokrete, pravce i grupacije, koji su se – kao *ekspresionizam* u Nemačkoj (oko 1910–1920), *dadaizam* (oko 1916–1922), *futurizam* (oko 1924–1940), kao i različite varijante *konstruktivizma* – u teoriji i praksi odrekli prethodnih strujanja u umetnosti i književnosti, i u svojim manifestima obznanili novu umetničku doktrinu.“¹¹ Kako ističe Renato Podoli, savez

⁹ Pol Vud je, na primer, diskutujući odnos između avangarde i modernizma, istakao da je avangarda „kameleon među konceptima“ jer se „pretvara u široke varijetete različitih načina govorenja o modernoj umetnosti.“ Paul Wood: “Introduction: the avant-garde and modernism”, u: Paul Wood (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven–London, Yale University Press, 1999, str. 9.

¹⁰ Gojko Tešić (ur.), *Avangarda. Teorija i istorija pojma 1*, Beograd, Narodna knjiga, 1997, str. 191.

¹¹ Ibid, str. 31–32.

političkog i umetničkog radikalizma, paralela dveju avangardi, preživeo je do pojave prvog modernog književnog časopisa, *Nezavisna revija (La revue indépendante)*, oko 1880. „Ovaj časopis bio je možda poslednji organ koji je objedinio političke pobunjenike i pobunjenike umetnosti. Od tada pa nadalje, sa pojavom drugih grupa i časopisa sa drugim pobudama izrazi 'umetnost ili književnost avangarde' dolaze u modu.“¹²

Podolijeva studija *Teorija avangarde*, objavljena 1964. godine predstavlja prvu obimniju teoretizaciju avangardne umetnosti na području Evrope. U ovoj monografiji, kao i u studijama koje joj slede – Petera Birgera (1974)¹³ i Aleksandra Flakera (1982)¹⁴ – tumačenje avangarde uslovljeno je prihvatanjem istoricističke platforme. Identifikacija avangarde izvedena je u relacijama prema društveno-istorijskim uslovima, u vidu fenomena koji se svojim naglašenim kritičkim potencijalom izdvojio iz korpusa drugih umetničkih koncepata modernog doba.

U mnogim tezama referirajući na Hegelovu filozofsku platformu, Podoli je avangardu odredio kao istovremeno višestruku i opštu pojavu.¹⁵ Kao bitnu odliku avangarde on je istakao dijalektičnu dinamiku njenog iskazivanja koju je moguće zapaziti u međusobnom prožimanju i sukobu nekoliko ključnih elemenata: aktivizma, antagonizma, nihilizma, agonizma, futurizma i dekadencije. Aktivistički i futuristički momenti bili su vezani za fascinaciju svih avangardnih pokreta nečim što je novo, te obeleženi izrazitim dinamizmom u osvajanju tog područja. Antagonizam avangarde ispoljavao se u ignorisanju svega što je drugačije od osvojene avangarde, nihilizam je podrazumevao zaoštreniji stepen netrpeljivosti antagonizma dok su agonistički momenat i dekadencija bili vezani za nezadovoljstvo avangarde samom sobom što je istovremeno otvaralo prostore za nove avangardne pokušaje. Ovi su elementi, prema Podoliju, odredili 'psihološko stanje' avangarde koje je omogućilo opštost njene pojave. Ta istovremena višestrukost i opštost fenomena avangarde uslovlila je da se ona posmatra više „kao sociološka nego kao estetička činjenica“¹⁶ jer je bila transparentno obeležena kako onim što se otkriva unutar umetnosti tako i elementima izvan same umetnosti. Dok su pojedinačni likovi avangarde egzistirali u različito profilisanim poetikama, elementi izvan

¹² Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, Nolit, 1975, str. 51.

¹³ Peter Birger, *Teorija avangarde*, Beograd, Narodna knjiga–Alfa, 1998.

¹⁴ Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, Zagreb, Školska knjiga, 1984.

¹⁵ Cf. Renato Podoli, op. cit.

¹⁶ Ibid, str. 43.

same umetnosti ili zajednička 'psihološka stanja' različitih avangardnih pokreta su, kako Pođoli smatra, avangardu određivali jedinstvenom ideološkom činjenicom i determinante su njene opštosti. „Možemo reći da upravo ove ideološke i psihološke karakteristike, nasuprot klasičnoj tradiciji i mnogo više i jače nego u romantičarskom pokretu, čine jedinstvenu i stalnu podlogu za poetiku i estetiku koje bi sa analitičke tačke gledišta stvorile tako haotičan skup koji se ne bi mogao svesti na najniži zajednički imenitelj.“¹⁷

Za razliku od Petera Birgera, Pođoli nije doveo fenomen avangarde u vezu sa društveno-klasnim borbama, već ga je konceptualizovao kao umetničku formaciju koja je samu sebe generisala iz kritičkog i dijalektičkog odnosa prema prethodnim umetničkim formacijama modernog doba. Iako je avangardu identifikovao više kao sociološku nego kao estetičku činjenicu, označavanjem umetničkog autokriticizma za pokretača avangardnog duha, Pođoli je istovremeno afirmisao i gledište o avangardnoj umetnosti kao, paradoksalno, društveno autonomnoj oblasti ljudskog delovanja. Politika se ne sme smatrati uslovom, a kultura i umetnost uslovljenim pojavama s obzirom na to da politika na umetnost može da utiče jedino neafirmativno. Ta neafirmativnost politike prema kulturi ogleda se u potencijalu politike da ukine već stvoreno umetničko i da ga negira.¹⁸ U skladu sa tim, avangarda je u Pođolijevoj vizuri predstavljala umetničku formaciju koja je 'samu sebe' generisala u specifičnom trenutku istorije razvoja umetnosti. 'Psihološko stanje' koje određuje avangardu javilo se u onom trenutku kada je umetnost počela da o sebi razmišlja sa istorijske tačke gledišta i realizuje kritički potencijal u odnosu na prethodna 'psihološka stanja' umetničkih formacija. To znači da je avangardna umetnost, prema Pođolijevom mišljenju, a kako je i Birger sugerisao, bila istorijski nemoguća pre nego što je razrađena sama ideja avangarde. „Prava avangarda može se javiti samo onda kada se pojavi pojam kakav mi poznajemo (...). Očigledno je da je takav pojam ili njegov ekvivalent prisutan u zapadnjačkoj istorijskoj svesti samo u našoj epohi, gde su najudaljenije vremenske granice predigre romantičarskog iskustva.“¹⁹

U vezi sa tim, posledično je i Pođolijevo nepriznavanje avangardne 'autentičnosti' pokreta nakon Drugog svetskog rata. Kako on smatra, a u skladu sa autokriticizmom kao generatorom avangardnih pokreta, avangardne fenomene nakon Drugog svetskog rata

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Cf. *ibid.*, str. 125–131.

¹⁹ *Ibid.*, str. 54.

trebalo bi teoretizovati u okviru posebnih istorijsko-stilskih kategorija, jer je karakteristično 'psihološko stanje' duha avangarde bilo profilisano u odnosu na 'psihološka stanja' klasicizma i romantizma. „Avangarda je krajnja antiklasična reakcija modernog duha; ali u njoj imamo reakciju koja je istovremeno i revolucija.“²⁰ Pođolijeva teoretizacija avangarde kao opšte pojave određene specifičnim psihološkim stanjem uvažila je relevantnost kategorije stilova. Klasicizam i romantizam su određeni kao velike istorijsko-stilske formacije u odnosu na koje se uobličavala ideja avangarde. Stoga se umetničke pojave nakon Drugog svetskog rata nisu mogle identifikovati kao ekstenzija formacije 'izvornih' avangardi jer su svoju ideju i 'psihološko stanje' oblikovale u odnosu na već ispoljen dinamizam duha avangarde.

Razliku između istorijskih avangardi i neoavangardnih formacija na području Evrope Peter Birger je teoretizovao potencirajući nejednak stepen njihovog kritičkog potencijala.²¹ I Birger je na sagledavanje razvoja umetnosti primenio istoricističku perspektivu, te je razlikovao evolutivne faze umetnosti koje su, kao takve, odvele i do kritičkih praksi avangardi. Prva faza modernosti nastala je u osamnaestom veku sa definisanjem ideje autonomije umetnosti. Druga faza razvijana je kroz esteticizam poznog devetnaestog veka, kada je umetnost, u skladu sa idejom autonomije, težila potpunoj izolovanosti od svakodnevnih ljudskih praksi. Treću fazu predstavljala je pojava istorijskih avangardi početka dvadesetog veka koje su težile redefinisajući estetskog i umetničkog ali i društvenog, estetskog i umetničkog. Ovom trećom fazom došlo je do zaokruženja evolutivnog, kritičkog potencijala koji je umetnost mogla da ostvari u odnosu na društvo. Evropske avangardne umetničke prakse prve polovine dvadesetog veka Birger je sagledao kao prakse proizašle iz odbacivanja i kritike građansko-buržoaskog koncepta autonomije umetnosti.²² Ovaj koncept je bio sublimiran u Kantovom zasnivanju filozofije umetnosti u odnosu na estetski sud koji je bio potpuno

²⁰ Ibid, str. 248.

²¹ Cf. Peter Birger, op. cit.

²² Ješa Denegri je u tekstu *Istorijske avangarde i nova umetnička praksa* ukazao na to da u današnjoj literaturi pojam istorijske avangarde ima sasvim određeno značenje – odnosi se na evropske pokrete sa kraja devetnaestog i početka dvadesetog veka „u kojima je svesno bio postuliran prekid sa tada dominantnom kulturom građanskog društva, ne samo na ravni samog izražajnog jezika, već i na ravni daljih socijalnih, idejnih i političkih implikacija takvog jezika. Nasuprot istorijskim avangardama, posleratna inovatorska kretanja nazivaju se neoavangardama ili eksperimentalnim avangardama.“ Ješa Denegri, „Istorijske avangarde i nova umetnička praksa“, *Književna reč*, Beograd, 1981, X, 159, str. 5.

nezavistan od bilo kakvog utilitarnog interesa, odvojen od sfere praktičnog razuma. „Ako je moć htenja ona ljudska sposobnost, koja sa strane subjekta omogućava društvo zasnovano na principu maksimalizacije profita, onda Kantovo osnovno načelo drugim rečima izražava slobodu umetnosti nasuprot prinudama nastajućeg građansko-kapitalističkog društva. Estetsko se shvata kao oblast izuzeta iz vlasti principa maksimalizacije profita koji vlada u svim oblastima života.“²³

Birger je u kritici institucije umetnosti buržoaskog društva, kritici koja se ispoljila kao negiranje autonomije umetnosti, video suštinsku funkciju avangardnog delovanja. Društveni 'podsistem' umetnosti stupio je u stadijum samokritike što je značilo ne samo sprovođenje kritike prethodnih umetničkih usmerenja nego i kritiku institucije umetnosti stvorene u građanskom društvu. „Pojmom institucije umetnosti označava se ravan posredovanja između funkcije pojedinačnog dela i društva. (...) Institucija umetnosti može se u građanskom društvu odrediti samo u opoziciji prema životnoj praksi.“²⁴ Odbacivanje i kritika koncepta autonomije umetnosti su, prema Birgerovom mišljenju, podrazumevali ne samo radikalno prevazilaženje prethodnog umetničkog stila već i negiranje celokupne institucije umetnosti koja je u buržoaskim društvima izdvojena iz celine društvenih praksi. Avangardne umetničke prakse su, tako, postavljale pitanja o načinima funkcionisanja umetnosti u društvu, te težile organizovanju umetnosti u obliku legitimne životne prakse. Pojmove novog, slučajnosti, alegorije i montaže Birger je odredio kao karakteristične odlike avangardno orijentisanog prevazilaženja prethodnih umetničkih stilova u poljima književnosti, slikarstva i filma. Oneobičavanje je postalo dominantan umetnički postupak čime je šok repicijenta delovao kao najviši princip umetničke intencije. S obzirom na to da je kritički potencijal pozicionirao u temelje avangardnog delovanja, Birger je pojavu neoavangardi tokom pedesetih i šezdesetih godina ocenio kao regresivno i komercijalizovano ponavljanje izvornog fenomena. „Neoavangarda institucionalizuje *avangardu kao umetnost* i time negira izvorne avangardističke namere.“²⁵ Kritiku autonomije buržoaske umetnosti on je postavio za suštinsku prirodu avangardne umetnosti. Izvodeći jedinstveni označitelj za odigravanje

²³ Peter Birger, op. cit., str. 66.

²⁴ Ibid, str. 19.

²⁵ Ibid, str. 81.

avangardne umetnosti pre i nakon Drugog svetskog rata, Birger je neoavangardne formacije neizbežno ocenio kao prakse bez kritičkog potencijala.

Identičan stav u vezi sa pitanjem odnosa između avangardi i neoavangardi iskazao je i Aleksandar Flaker. Flaker je avangardu identifikovao kao „veliku formaciju evropskog kulturalnog kruga“,²⁶ čija je suština bila određena *poetikom osporavanja*. Primarna društvena funkcija poetike osporavanja bila je usmerena na dinamizam društvenog kretanja – estetsko prevrednovanje kojim se, zatim, započinje i ostvaruje moralno, etičko i društveno prevrednovanje. U velikoj meri preuzimajući Birgerovu vizuru, Flaker je kategoriju estetskog postavio u centar istorijskog određenja umetnosti a avangardno umetničko delovanje identifikovao kao mogućeg pokretača društvenih promena. Te društvene promene nisu nužno morale da budu sinonim društvene revolucije. Ipak, zahvaljujući svom potencijalu primarno umetničkog a, sekundarno, i društvenog prevrednovanja, avangardno umetničko delovanje je bilo moguće staviti u službu ostvarivanja društvene revolucije. „Funkcija avangardnih tekstova nije osobna pjesnikova ekspresija niti su oni relevantni za neposrednu spoznaju društvenih procesa. Primarna im je društvena funkcija estetsko prevrednovanje, za koje se vezuje moralno i etičko prevrednovanje, a tek zatim i socijalno prevrednovanje. Tek vršeći primarnu funkciju, koja za sobom povlači i drugi niz funkcija, avangarda se može, premda ne mora, staviti 'u službu revolucije' (...).“²⁷ Prema Flakerovom mišljenju, umetnost jeste činilac ostvarivanja društvenog a to društveno umetnost realizuje upravo obezbeđivanjem i zastupanjem prostora estetskog. Estetsko kao imanencija i ciljni 'proizvod' umetničkog rada predstavljalo je, posledično, referencu ostvarivanja avangardnih poetika. „Estetsko prevrednovanje kao primarna funkcija avangardnog teksta očituje se u oponiranju svemu onome što se po tradiciji shvaćalo kao lijepo. Tradicionalne estetske kategorije sklada, stilskog jedinstva i uzvišenog, avangarde su prevrednovale različitim postupcima koji su svi bili usmereni ka ekspaniranju umetnosti u život, a čiji je rezultat 'antiljepota' koju avangarda proklamira podjednako u konkretnim umetničkim produktima koliko i u teorijskim tekstovima.“²⁸

²⁶ Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja...*, op.cit. str. 22.

²⁷ Ibid, str. 23.

²⁸ Ibid, str. 24.

Nemogućnost avangarde da se zadrži isključivo u ravni estetskog prevrednovanja, te iskorišćavanje njenih potencijala u sprovođenju društvene revolucije, bilo je uslovljeno time što su avangardni tekstovi nastali između 1910. i 1930. godine „redovno nosili u sebi *optimalnu projekciju* u budućnost (...).“²⁹ Flaker je, međutim, više puta naglasio da te optimalne projekcije nisu bile utopijske već su, nasuprot utopiji kao zatvorenom prostoru idealne društvene strukture, označavale kretanje, odnosno proces dinamičkog zbivanja i strukturalnih mena, koji je, kao takav, upravo vršio opovrgavanje utopije kao zatvorenog prostora. Optimalne projekcije su podrazumevale mogućnost izbora između vladajuće optimalne projekcije i drugih, mogućih optimalnih projekcija, čime su neizbežno otvarale mogućnost društvenog izbora i promene. Ova množina optimalnih projekcija bila je obezbeđena razlikama avangardnih tekstova u kojima je prevrednovanje bilo dostizano različitim strategijama, u zavisnosti od 'stanja' zatečene umetničke tradicije. Funkcija avangardnog delovanja je, tako, na kraju neizbežno bila projektovana na društveno prevrednovanje. „Za avangardne tekstove karakteristično je razbijanje kategorije svijeta i dovođenje organizacije vremena i prostora u sklad s ajnštajnovskim shvaćanjem (što avangardisti rado ističu!), zatim načelo montaže, izgradnja strukturâ na principima jukstapozicija različitih semantičkih nivoa, destrukuiranje i desemantiziranje naslijeđenih struktura; sve to govori ne samo o pojedinačnim postupcima, nego nas vodi prema zaključcima koji su relevantni za socijalnu narav avangarde, upravo u smislu njezinih društvenih funkcija.“³⁰ Dinamizam kretanja i prevrednovanje su bili u biti avangarde, te je samim tim avangarda izgubila svoju suštinu u trenutku kada je bila podvrgnuta kanonizaciji i sistemazaciji. Ta sistemazacija izvornih, istorijskih avangardi se, prema Flakeru, a u skladu sa Birgerovom tezom, odigrala tokom šezdesetih godina dvadesetog veka sa epigonizacijom avangardnih postupaka koji su, kao takvi, bili oslobođeni kritičkog potencijala.³¹

Dok je u Flakerovom diskursu avangarda određena poetikom osporavanja i prevrednovanja i time direktno suprotstavljena konceptu utopijskog društva, Boris Grojs je na neomarksističkoj platformi razvio tezu prema kojoj je suština avangardnog

²⁹ Ibid, str. 29.

³⁰ Ibid, str. 327.

³¹ U Darmštatu je, međutim, ovaj period kritičkog odnosa prema avangardi imao funkciju 'prosecanja' stvaralačkog puta ka postmoderni. Cf. Mirjana Veselinović-Hofman, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.

delovanja u istočnoevropskim zemljama bila određena upravo ostvarenjem društva utopije.³²

Grojs je teoretizaciju avangarde sproveo na slučaju sovjetske avangardne umetnosti prve polovine dvadesetog veka. Nasuprot, kako on smatra, opšteprihvaćenom mišljenju da je avangardna umetnost u Sovjetskom Savezu bila ugušena od strane represivnog socrealističkog režima, Grojs je istakao direktnu programsku i ideološku vezu između avangarde i socrealizma, zasnivajući raspravu o utopiji. Njegova teza jeste da je organizacija svakodnevnog života po principima totalnog, kolektivnog umetničkog dela za vreme vladavine Staljina predstavljala potpuno ispunjenje programskih ideja avangarde. Ovo ispunjenje podrazumevalo je postepenu realizaciju utopijskih ideja – od utopijskog projekta avangardi do utopijskog 'totalnog umetničkog dela' u periodu staljinizma.

Za razliku od zapadne, sovjetska ideologija nije poznavala rascjep između 'visoke' i masovne kulture već je kultura doživljavana kao u potpunosti masovna, što je uslovalo i karakterističan status avangarde. Sovjetska avangarda je, prema Grojsovom mišljenju, sadržavala ideju o potpunoj estetizaciji stvarnosti i transformaciji umetnosti u totalni političko-estetski projekt. Staljinistička ideja o 'totalnom umetničkom delu' bila je očigledna, na primer, poetici Kazimira Maljeviča, gde je trebalo da umetnost, religija i svakodnevni život budu spojeni u jednu celinu. Umetnik je onaj koji otkriva tu harmoniju novog, utopijskog sveta koja će da stvori drugačijeg, boljeg pojedinca. Takav umetnik je direktno angažovan u projektu ostvarivanja nove, boljševičke države na osnovu vere da avangarda i država zajedno rade na oblikovanju potpuno novog sveta. Sam svet postaje materijal umetničkog oblikovanja pa time nastaje sveobuhvatni umetničko-politički projekat. Estetsko oblikovanje umetničkog dela avangardi kao i političko oblikovanje društva formirani su na radikalno utopijskim principima te su programske ideje avangarde bile ispunjene i na nivou organizacije svakodnevnog života. Zadatak umetnosti u sovjetskom kontekstu nije bio sadržan samo u reflektovanju već i u transformaciji, produkciji i projekciji stvarnosti, usled čega je promenjena i tradicionalna društvena uloga umetnika koji nije samo stvaralac, čak ni samo proizvođač, nego i politički vođa.

³² Cf. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1992.

Kao praktično otelotvorenje ove avangardne vizije Grojs je naveo upravo Staljina. „Avangardni san o smeštanju čitave umetnosti pod direktnu partijsku kontrolu kako bi bio implementiran program izgradnje života (to jest, 'socijalizma u jednoj državi' kao istinskog i potpunog dela kolektivne umetnosti) sada je postao stvarnost. Autor ovog programa, pak, nije bio Rodčenko ili Majakovski, već Staljin, čija ga je politička moć načinila naslednikom njihovog umetničkog projekta.“³³ Staljinizam je težio ka sveobuhvatnom, totalnom političko-estetskom projektu, čime se iskazao kao direktni naslednik utopijskog projekta avangarde. Funkcija avangarde je, prema Grojsovom mišljenju, bila sublimirana u njenom utopijskom karakteru koji je realizovan kao transformacija umetnosti od reprezentacije ka umetnosti kao društvenom projektu novog i boljeg sveta.

Svoja tumačenja fenomena avangarde Podoli, Birger i Flaker zasnovali su u okvirima linearnih, istoricistički determinisanih modela tumačenja istorije umetnosti. Ovakvo poimanje moderne umetnosti kao horizontalnog sleda dijahronijskih etapa dijalektičkog sučeljavanja i prevazilaženja 'starog' i 'novog' unutar medija umetnosti a sa kritičkim efektima i na 'izvanumetničko' presudilo je i da neoavangardne umetničke formacije budu ocenjene kao izvorno ponavljanje i recikliranje avangardnih sredstava izražavanja. Nasuprot ovoj grupi teorija avangarde, od sredine osamdesetih godina prošlog veka, kritičkim radom platformi neomarksizma, strukturalizma, poststrukturalizma i psihoanalize u diskurisma Rozalind Kraus, Hala Fostera, Benjamina Buhloha i Čarlsa Harisona, nastaju međusobno konfrontirane teorije avangarde koje su istovremeno i rasprave i analize društvenog statusa i diskurzivne uslovljenosti prethodnih teorijskih tumačenja fenomena avangarde. U grupu ovih teoretizacija ubraja se i razmotreno teorijsko tumačenje Borisa Grojsa a njihova zajednička referenca sadržana je u stavu da se odabrani objekat izučavanja, u ovom slučaju avangarda, nikada ne iskazuje kao 'realan' objekat već kao proizvod složenih označiteljskih i diskurzivnih praksi unutar konteksta umetnosti kao ambijenata događanja umetnosti. Ove teoretizacije značajne su i u tom smislu što su donele reviziju prvobitnih tumačenja relacija između istorijskih avangardi i neoavangardi kao i sagledavanje pojavnosti avangarde u okvirima kontekstualnosti tla posleratne Amerike.

³³ Ibid, str. 34.

Rosalind Kraus³⁴ je kritičku poziciju prema fenomenu avangarde izvela sa platforme poststrukturalizma razvijajući Fukoovu teoriju diskursa kao instrumenata čovekovog pozicioniranja *u, i prema*, društvu. Kraus je prepostavila tezu da predstave o jednom predmetu nikada nisu apsolutne 'istine' već samo konstrukti diskurzivnih formacija usled čega su dosadašnja znanja o umetnosti zapravo uvek strukturirana kao značenja određena društvenim faktorima. U tom smislu, Rosalind Kraus je diskurs o avangardi kao izrazito originalnoj umetničkoj formaciji protumačila kao simptom poslednjeg, najzaoštrenijeg stupnja društveno strukturirane, mitološke predstave o umetnosti modernizma kao umetnosti originala.

Mit o modernističkoj umetnosti je bio utemeljen u diskurzivnoj produkciji originalnosti kao bazičnog određenja svakog umetničkog dela. Ova diskurzivna produkcija je represivno delovala u odnosu na mehanizme 'stvarne' umetničke prakse koja je tokom čitavog devetnaestog veka, a zatim i u dvadesetom, bila zasnovana na praksi stvaranja umetničkog rada kroz original/kopiju. To znači da je svako umetničko delo oblikovano prema modelu koji već postoji, bilo u prethodnoj umetničkoj praksi, bilo u prirodi. Ova umetnost 'reprodukcije' podrazumevala je umetnost multipliciranja bez originala gde je originalnost spoljašnji koncept koji se imputira umetnikovom radu a koji zaista nije označitelj njegovog rada. Svoju tezu Rosalind Kraus detaljno je razradila u odnosu na stvaralaštvo Rodena, koji je primenjivao princip mehaničke reprodukcije u odlivanju svojih skulptura dok je, istovremeno, u diskursima o umetnosti njegovo delovanje potencirano kao paradigma umetničke originalnosti. Ovi diskursi su kroz kult originalnosti ustoličili umetnika kao kreatora čije je sopstvo ključno za originalnost umetničkog dela. Koncept originalnosti je bio proizvod diskurzivne prakse koju su delili muzeji, istoričari umetnosti i oni koji stvaraju umetnost. Tokom devetnaestog veka ove institucije su zajedno bile koncentrisane na iznalaženja garancija i potvrda koncepta originalnosti. „Iz ove perspektive možemo videti da su modernizam i avangarda funkcije onoga što bismo mogli da nazovemo diskurs originalnosti, da taj diskurs služi mnogo širim interesima – i da je time fundiran od strane različitih institucija nego što je

³⁴ Cf. Rosalind E. Krauss, "The Originality of the Avant-Garde", u: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London, The MIT Press, 1986, str. 151–172.

ograničeni krug profesionalnih proizvođača umetnosti.“³⁵ Rosalind Kraus nije negirala odigravanja avangardnih umetničkih formacija kao takvih, već je ukazala na to da kategorija originalnosti kao označitelj avangardnog umetničkog rada jeste samo efekat društveno konstruisane predstave o umetnosti devetnaestog a zatim i dvadesetog veka. Suštine avangardnog umetničkog delovanja, prema njenom mišljenju, trebalo bi poimati kao efekat diskurzivnog rada različitih umetničkih insitucija.

Brojnim avangardizmima tokom dvadesetog veka Hal Foster³⁶ je pristupio sa platforme psihoanalize, u njihovoj ukupnoj, sinhronijskoj potencijalnosti koja se formirala u vidu kritičke, *druge scene* unutar korpusa modernosti. Druga scena je bila mesto odigravanja iskliznuća do kojih je dolazilo u različitim vremenskim periodima, usled nemogućnosti da se društveni poredak modernog, kapitalističkog društva i umetnost unutar njega simbolizuju u jedinstvenoj sveukupnosti. U tom smislu su, prema Fosteru, neoavangardne formacije u evropskoj i američkoj kulturi nakon Drugog svetskog rata uspostavljale rekonekcije sa avangardnim praksama druge i treće decenije dvadesetog veka u cilju izvođenja diskonekcija sa trenutno prihvaćenom umetničkom praksom u trenucima kada se ona iskazivala kao prevaziđena ili čak represivna.³⁷ Na primer, za umetnike krajem pedesetih i početkom šezdesetih godina prošlog veka dada i konstruktivizam predstavljali su dva istorijska izvora alternative naspram dominantne visokomodernističke struje vizuelnog formalizma koju su zastupali Rodžer Fraj, Klajv Bel, a zatim i Klement Grinberg i Majkl Frid.

U tom smislu, Foster je razvio reviziju Birgerovih teza kroz stav da su se neoavangardne umetničke formacije javljale sa kritičkim potencijalom prema vladajućem društvenom poretku u kome su nastajale, jednako kao istorijske avangarde. Bilo koja avangarda uvek ima efekat 'iskliznuća' ili 'procepa' unutar površine sveukupnog društvenog totaliteta. „Istorijske avangarde i neoavangarde su konstituisane na istovetan način, u vidu kontinuiranih procesa ekstenzije i retenzije, kao kompleksne mreže anticipiranja budućeg i rekonstruisana prošlog – ukratko, u vidu lančane akcije koja odbacuje jednostavnu šemu pre i posle, uzroka i efekta, originala i ponavljanja. Zbog toga

³⁵ Ibid, str. 162.

³⁶ Cf. Hal Foster, “Who’s Afraid of the Neo-Avant-Garde?”, u: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge–London, The MIT Press, 1996.

³⁷ Cf. ibid, str. 3.

avangardno delo nikada nije istorijski efektno i punoznačno u svom inicijalnom momentu. Ono ne može biti takvo jer je obeleženo efektom traume – ono je rupa u simboličkom redu vremena u kome nastaje a koje na njega njega nije pripremljeno, ne može ga prihvatiti, bar ne odmah, bar ne bez strukturalnih promena.“³⁸

Osim Fostera, reviziju prvobitnih tumačenja odnosa između istorijskih avangardi i neoavangardi sproveli su i Benjamin Buhloh i Čarls Harison ali sa platforme kritičke teorije.³⁹ Buhloh je neoavangardne formacije nakon Drugog svetskog rata sagledao u kontekstu promenjenih ideoloških paradigmi posleratnog modernizma. Njegova teza je da su u kulturi nakon Drugog svetskog rata političko-ideološki kriterijumi određenja umetnosti bili presudni za adekvatnu kritičku interpretaciju određenog dela. Kritika estetske autonomije umetnosti na kojoj su istorijske avangarde zasnivale kritičku oštricu, prema Buhlohovom mišljenju, nije bila relevantna za atmosferu posleratnih ideoloških paradigmi. Dok su međuratne avangarde nastajale u okvirima modernističke progresivističke kulture, u sferi nacionalnih, buržoaskih država, posleratna umetnost je zadržala istu težnju ka modernističkoj progresivnosti ali se ona, međutim, odigravala u izmenjenim ideološkim okvirima globalnog kapitalizma. Modernizam je u evropskoj kulturi imao svoju fundaciju u nacijama-državama, izgrađivanju i potvrđivanju njihovih identiteta. Ovakva 'tradicija' je nakon debakla evropske civilizacije u Drugom svetskom ratu napuštena. U tom smislu je posleratna evropska kultura delovala kroz neprestane konflikte između afirmacije i stava protiv tradicionalnih koncepta identiteta koji su određivali evropsku predratnu kulturu. Transcendiranje tradicionalnih kulturalnih formacija zasnovanih na nacionalnim identitetima, prema Buhlohovom mišljenju, odredilo je internacionalnost evropske neoavangardne formacije. Ova težnja ka oslobađanju od 'nacionalnosti' i kreiranju internacionalnog umetničkog jezika i zaista je, na primer, bila osnovno obeležje umetničke prakse koja je razvijana u Darmštatu u prvim posleratnim godinama. Istovremeno se posleratna kultura na području Amerike odvijala u okvirima globalnog kapitalizma što je predstavljalo drugi ključan uslov ispoljavanja internacionalizma neoavangardi. „'Internacionalni stil' neoavangardi izgleda da je (...)

³⁸ Ibid, str. 29.

³⁹ Cf. Benjamin H. D. Buchloh, "Introduction", u: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge-London, The MIT Press, 2000; Charles Harrison, "A Kind of Context", u: *Essays on Art & Language*, Cambridge-London, The MIT Press, 2001, str. 1-28.

pomeren prema modelu kulturne proizvodnje koja je dosledno utemeljena u ekonomskim strukturama naprednog globalnog kapitalizma, koji je definitivno napustio uslove za stvaranje tradicionalnog identiteta koji su mu prethodili.⁴⁰

Slično Buhlohu, Čarls Harison je kontekstualizaciju neoavangardi pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka izveo razdvajajući dva dijalektička 'glasa' ili toka kulturalne formacije modernizma, ali isključivo vezano za tlo Amerike hladnoratovskog perioda. 'Prvi glas' odnosio se na fenomen autonomne, visoke modernističke kulture, koja je negovala koncept individualnog umetnika/stvaraoca. Prema Harisonu, 'prvi glas' modernizma favorizovao je prevlast estetike nad politikom. 'Drugi glas' hladnoratovskog modernizma iskazao se u vidu avangardističke kritike 'prvog' te kao njegova kontradiktornost, favorizujući politiku nad estetikom. Time su se neoavangardne formacije u Americi pedesetih i šezdesetih godina oblikovale kao kritika dominantnih paradigmi visokog modernizma nakon Drugog svetskog rata.⁴¹

Ovaj kritičko-politički drugi glas o kome Harison govori vezano za tlo Amerike je svoje oličenje na prostoru Evrope imao upravo u praksi *Tel Quel*-a. Grupa *Tel Quel* je na području Evrope najradikalnije izvela favorizovanje politike nad estetikom. 'Tradicionalne' kategorije umetničkog su problematizovane jer je celokupna umetnička praksa razumevana kao kulturalno i ideološki determinisana. Usled pojedinačne kontekstualizacije određene avangardne formacije, kao i relacija sa neoavangardnim pojavama koje su joj prethodile na evropskom tlu, avangarda *Tel Quel*-a identifikovana je kao postavangarda.⁴²

Naglašavanje kontekstualne i ideološke uslovljenosti, priznavanje podjednake legitimnosti pojedinačnih avangardnih događanja, ukazivanje na diskurzivni status prvobitnih tumačenja avangarde zapravo se sublimiraju u stavu da je odigravanje bilo koje avangardne formacije uvek bilo kontekstualno uslovljeno zatečenim društvenim, kulturološkim i umetničkim paradigmatama specifičnog vremensko-geografskog područja. Ovaj stav istovremeno deluje i kao kritički odgovor predstavnika nove istorije umetnosti na problem nejednakosti kritičkog potencijala istorijskih avangardi i potonjih

⁴⁰ Benjamin H. D. Buchloh, op. cit., str. xxi.

⁴¹ Cf. Charles Harrison, op. cit., str. 6.

⁴² Cf. Patrick French, *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

avangardnih odigravanja kako je on bio potenciran u teorijskim tumačenjima Podolija, Birgera i Flakera.

Ako se 'odigravanje' avangardnih prodora kroz istoriju događalo asihronijski, u različitim geografsko-kulturološkim okvirima, različitim metodološkim sredstvima realizacije avangardnih umetničkih praksi, jasno je da se suština avangardnog rada sažima u *načelu činjenja i preispitivanja*. Ovo načelo omogućava sagledavanje njegovih manifestacija u konkretnim umetničkim ostvarenjima a s obzirom na to da su se ta umetnička ostvarenja u odnosu na 'unutrašnje' (u domenu medija umetnosti) i 'spoljašnje' (u domenu društvenosti umetnosti) transformacije izazvane avangardnim činom različito uobličavale. Avangardni procesi činjenja i preispitivanja u odnosu na pitanja umetnosti i društvenosti umetnosti podrazumevali su radikalne pristupe transformacijama pojmova umetnosti, umetnika, sveta umetnosti i umetničkog dela, te praktično i teorijsko formulisanje ovih pojmova u novim profilima. Radikalni pristupi avangarde mogli su da budu izvedeni sa utopijske, eksperimentalne, itermedijalne ili kritičke platforme.⁴³ Načelo avangarde je bilo sublimirano u stavu za prevrednovanjem, u imperativu za radikalno novim što je i omogućilo da se u sveukupnosti fenomena iskaže kroz potpuno različite umetničke rezultate, pravce i tendencije. „Avangarda ne stvara cjelovito strukturirane tekstove, pa ne teži ni stvaranju cjelovite stilske formacije kao strukture strukturâ, ona je antiformativna, a čim njezini postupci uđu u veće strukturirane cjeline – oni prestaju biti avangardnim. Zračenje načela avangarde znatnije je stoga od njezinih ostvarenja (...).“⁴⁴

⁴³ „Razlikuju se tri tipa 'transformacije umetnosti': 1) utopijski projekti revolucionarnog preobražaja modernog društva i kroz umetnosti, 2) destrukcija estetskih, etičkih, običajnih i ideoloških normi građanskog društva u gestovima anti-umetnosti i 3) teorijsko i praktično formulisanje novog pojma umetnosti, umetnika i umetničkog dela. 'Transformacija umetnosti' nastaje iz zamisli: 1) kritike i prekoračenja modernističkih granica autonomije medija i disciplina umetnosti, 2) povezanosti 'desnih' avangardnih umetnika sa religioznim i humanističkim projektima transformacije sveta (teozofijom, hrišćanskim socijalizmom, utopijskom tradicijom), 3) povezanosti 'levih' avangardnih umetnika sa revolucionarnim marksizmom i boljševizmom, i 4) iz građanske dekadencije, tj. egzotične, erotične, mladalačke i antiautoritarne pobune protiv moralnih ograničenja puritanskog građanskog društva.“ Miško Šuvaković, „65 pojmova postmoderne kulture (1). Avangarda“, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, 1993, VI, 451, str. 933.

⁴⁴ Aleksandar Flaker, *Stilske formacije u avangardnoj književnosti*, Zagreb, SNL, 1976, str. 199.

Avangarde su *praktično* i *teorijski* radikalno problematizovale pojam moderne umetnosti, statusa umetničkog dela i definisanja umetnosti kao fenomena, paradigme, sveta i istorijske formacije. One su slobodno proširivale, menjale i dekonstruisale pojam umetnosti. Unutar avangardnih svetova se odigrao obrt od tradicionalnih, predutvrđenih medija i disciplina ka proširenom pojmu umetnosti ali i ka teorijskom, konceptualnom i analitičkom preispitivanju prirode i smisla umetnosti. Avangardnim radom su dovedene u pitanje dominantne umetničke i kulturološke paradigme. Problematizovani su jezik, mediji i oblici umetničkog izražavanja a time i vrednosti i uverenja sveta umetnosti i kulture. Stvorena su polja praktičnih i konceptualnih transformacija pojavnosti, statusa i funkcija umetničkog del(ovanj)a. U tim poljima su se odigrali revolucionarni i ekscenсни proboji koji su menjali značenja, pojam i praksu umetnosti. Radikalna reakcija na ustaljene umetničke norme i tradicionalne načine percepcije umetnosti gradila je nove perspektive umetnosti. Suština avangardnog delovanja sažima se na sledeći način: „avangarda nije povijesna 'forma', 'formacija' ili 'formulacija' nego trenutni odnos u sistemu moći i vrijednosti, zapravo, umjetničko i teorijsko taktičko relativiziranje odnosa centra i margine u društvu, kulturi i umjetnosti.“⁴⁵ Avangardama nije bilo svojstveno samo delovanje u okvirima sveta umetnosti ili stvaranje umetničkih dela, nego i istraživanje, analiza i rasprava o prirodi umetnosti. Postavljajući pitanja o statusu prirode umetnosti unutar datog konteksta, avangardno umetničko delovanje je neizostavno problematizovalo i mehanizme konstituisanja društvenog delovanja.

⁴⁵ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene...*, op. cit., str. 94.

1. 2. AVANGARDA KAO TEORIJSKA PRAKSA

Avangarda kao društvena praksa

Iako su se odigravale u obliku pojedinačnih 'igara', avangarde su uvek ostvarivale *intervenciju* u odnosu na društveno jer su težile da, u nekom smislu, promene svojstva ili status zatečene paradigme umetnosti, kako je ona postavljena i konceptualizovana unutar datog društvenog konteksta. „Avangarda se najčešće oglašava na način koji ima manifestni ton. Nastupa kao (organizovani) otpor protiv svih onih tokova u umetnosti za koje zna sredina iz koje je jedna avangarda ponikla, kao i protiv svakog drugog njoj poznatog i u tom smislu bliskog umetničkog iskustva; deklarirše netrpeljivi protest protiv već opisanog, izraženog, oblikovanog, osvojenog i zalaže se za nešto novo, nešto što u odnosu na njeno iskustvo i njeno znanje figurira kao novo.“⁴⁶ Svako avangardno 'novo' ispoljavalo je prema gradivnom materijalu umetničke discipline odnos istog tipa, razvijanja i preobražavanja jezika i medija umetnosti. Avangardni ekscesi su, kao takvi, istovremeno podrazumevali i preispitivanja diskurzivno građenih, a sociološkim, političkim i ideološkim uslovima određenih koncepata nastanka i razumevanja umetnosti.

Prisustvo stvaralačkih, estetičkih, ali i ideoloških paradigmi u radijusu delovanja kritičke oštrice avangardnog umetničkog rada sugerisalo je poimanje avangarde kao *društvene prakse*. Primenom koncepta 'prakse' u problematizovanju odnosa između umetničkog i teorijskog delovanja implicirana je teza da umetnik, kao ključni činilac svakog avangardnog sveta umetnosti deluje ne samo kroz *stvaranje* završenih i zaokruženih estetskih objekata, već i kroz procese *činjenja* i *preispitivanja* u odnosu na pitanja umetnosti i društvenosti umetnosti.⁴⁷

Na obrt od shvatanja umetnosti kao *stvaranja* do shvatanja umetnosti kao *proizvodne prakse* ukazao je Luj Altiser a u vezi sa problematizovanjem odnosa između klasne borbe i ideoloških društvenih praksi. U okviru materijalistički određenog Altiserovog polazišta, umetnost je tretirana kao specifičan vid širih proizvodnih procesa. „Društvena praksa', složeno jedinstvo praksi koje postoje u jednom određenom društvu, sadrži veliki broj različitih praksi. Ovo kompleksno jedinstvo 'društvene prakse' je

⁴⁶ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, op. cit., str. 9.

⁴⁷ Ješa Denegri, „Istorijske avangarde...“, op. cit., str. 5.

strukturisano na taj način što praksa u krajnjem ishodu određujuća jeste praksa preobražaja date prirode (prva materija) u upotrebne *proizvode* aktivnošću postojećih ljudi, koji rade na poslu *metodički regulisanom* određenim *sredstvima proizvodnje*, u okviru određenih proizvodnih odnosa.⁴⁸ Drugim rečima, umetnost se kao i svaki drugi oblik društvene prakse, realizuje kroz metodički regulisan posao određen sredstvima proizvodnje. Ona je rezultat uređene, proizvodne prakse, postoji kao deo regulisanih društvenih odnosa te samim tim ima oblik ideološke prakse.⁴⁹ Kao oblik državnog ideološkog aparata koji učestvuje u stvaranju i organizovanju kako društvene, tako i individualne realnosti, umetnost predstavlja polje odigravanja i realizovanja društvenih sukoba i borbi.

Tako se, na primer, koncepti autonomije umetnosti, estetske bezinteresnosti, formalističke centriranosti umetničkog dela, 'samostalne' logike razvoja sveta umetnosti, te autentičnosti ili univerzalnosti umetničkog, u odnosu na Altiserovu teorijsku postavku mogu razumeti kao složene, diskurzivne predstave koje je zapadna umetnost zadobila u procesima društvene borbe u građansko-buržoaskom društvu. U osnovi svih tih diskurzivnih predstava bilo je predočavanje statusa umetnosti kao nečega što je posebno i izuzetno, odnosno, *izuzeto* od društvenih borbi. U društvenoj konstelaciji gde praksa podrazumeva materijalan oblik potrošnje, stvaranje je doživljavano kao jedinstvena i intuitivna kreacija koja se događala izvan polja društvenosti. Stvaralački čin je bio izjednačavan sa intuitivnim činom koji svojom izuzetnošću nadilazi racionalne pretpostavke i interesovanja za objašnjenja prirode umetnosti. Umetnost je bila prikazana i situirana kao *idealno* područje ljudskosti i time realizacija ideologije humanizma kao ideologije koja centrira ljudskost kao najvišu vrednost društva. Da bi se društvo usred

⁴⁸ „Svako preobražavanje (svaka praksa) pretpostavlja transformaciju sirovine u proizvode, stavljanjem u pogon određenih sredstava proizvodnje.“ Luj Altise, „O materijalističkoj dijalektici“, *Za Marksa*, Beograd, Nolit, 1971, str. 164.

⁴⁹ Altiser ideologiju tumači kao konstitutivni element društva koji je materijalno utemeljen posredstvom konkretnih društvenih institucija – ideološkim aparatima države. Pri tome, ideologija nije skup generisanih predstava koji su uslovljeni odraz i nadgradnja ekonomske baze, već je ona materijalno utemeljena u različitim društvenim praksama iz kojih se generiše i proizvodi društvenu 'stvarnost'. Ideološke prakse deluju kao sredstva jedne ideologije kojima se vrši preobražaj svesti ljudi u jednom društvu te reguliše odnos ljudi prema njihovim egzistencijalnim uslovima a u korist vladajuće klase. „(...) *ideološka* praksa (ideologija, bila ona religiozna, politička, moralna, pravna ili umetnička), isto tako preobražava svoj predmet: 'svest' ljudi.“ Ibid, str. 145. „U klasnom društvu, ideologija je stecište i elemenat u kome se reguliše odnos ljudi prema njihovim egzistencijalnim uslovima u korist vladajuće klase. U besklasnom društvu, ideologija je stecište i element u kome se odnos ljudi prema njihovim egzistencijalnim uslovima živi u korist svih ljudi.“ Ibid, str. 219.

društvene borbe predočilo sebi i drugima kao društvo 'slobode' i humanosti, moralo je da 'oslobodi' polje umetnosti od mogućnosti prikaznosti društvene borbe i time da ga predstavi kao područje ljudskog delovanja koje je izvan ili iznad svake borbe, pa i iznad života.

Nasuprot tome, a upravo razarajući opisan koncept autonomije umetnosti, avangardne umetničke prakse su ukazale na to da nema umetničkog rada koji na neki način nije vezan za polje ostvarivanja društvenog totaliteta i realizacije društvenih praksi. U avangardnim poetikama, umetnost je shvaćena kao jedan od mogućih konteksta u kojima se pojavljuje, izražava i pokazuje *materijalni poredak* kojim je društvo realizovano i prepoznato kao specifično istorijsko ili geografsko društvo. „Umetnička praksa je povezanost stvaralačke djelatnosti, svijesti, teorije, uvjerenja i oblika ponašanja u umjetnosti i kulturi. Da bi neka djelatnost u umjetnosti bila umjetnička praksa, mora imati samosvijest ustanovljenu autorefleksivnom analizom naravi djelatnosti, statusom subjekta umjetnosti i njegovim značenjima, vrijednostima i uvjerenjima. Pojam umjetničke prakse nastaje autorefleksijom umjetnika o precesu stvaranja, izrade ili proizvodnje umjetničkog djela i ugrađivanjem spoznaje o prirodi djelatnosti u značenjske potencijale djela. Umjetnička praksa ne postavlja umjetnost kao prirodno, po sebi razumljivo, politički i vrijednosno neutralno i bezinteresno činjenje nego kao strukturu značenja, vrijednosti, umjetničkih, estetskih, spoznajnih, životnih i političkih uvjerenja koja nastaju, razmjenjuju se, transformiraju i troše u konkretnim odnosima svijeta umjetnosti, kulture i društva. Sa stanovišta teorijske konceptualizacije umjetnosti može se postaviti teza da umjetnost ne nastaje iz duboke i iskrene intuicije, nego iz prakse umjetnosti izborom, razumijevanjem i upotrebom postupaka izražavanja, tehničkih metoda, estetskih vrijednosti, etičkih i političkih stavova i umjetničkih i izvan-umjetničkih značenja.“⁵⁰

Time što su u odnosu na umetnost postavljale sociološka, ideološka ili politička pitanja i problematizacije, avangarde su nesumnjivo predstavljale polja odigravanja i konstituisanja društvenosti. U skladu sa Altiserovim tumačenjem, avangarde su se prema umetničkom delovanju odnosile kao prema praksi koja je usko vezana za interese proizvodnje društvenog polja te su stoga, delovale kao reprezentativni prostori

⁵⁰ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene...*, op. cit., str. 506.

odigravanja transformacije umetnosti kao *stvaranja* u umetnost kao *praksu*. *Proizvodnost* umetničkog rada a time i iskazivanje avangardne umetnosti kao *društvene prakse*, ogledalo se u momentima umetnikovog *intencionalnog* izbora između određenih postupaka i medija izražavanja, u razumevanju upotrebljenih postupaka izražavanja i tehničkih modela te u razmišljanju o 'izvanumetničkim' značenjima umetničkog rada.

Avangarda kao teorijska praksa

Kao društvena praksa, avangarda je podrazumevala procese *činjenja* i *preispitivanja* u odnosu na pitanja uobličavanja umetničkog delovanja i društvenih implikacija tog delovanja. Karakteristika pojavnosti avangarde kao društvene prakse ispoljavala se u procesu činjenja i preispitivanja ne samo u prostorima proširenih, specifičnih medija umetničkog rada, nego i u mediju *teorijskog rada*. *Black Mountain College* i *Darmštatski kursevi* su, na primer, bili organizovani u obliku grupnih, umetničko-teorijskih zajednica dok je u praksi *Tel Quel*-a, kao teorijsko-umetničkoj zajednici, produkcija teorije čak predstavljala primarno polje umetnikovog rada. Ovi primeri su paradigmatične pokazne instance toga da je karakteristična fizionomija svake avangarde bila oblikovana utemeljenjem *međudnosa umetničkog i teorijskog* kao modusa njenog objavljivanja i manifestovanja.

Teorijski rad je 'pratio' avangardno umetničko činjenje kako zbog potrebe da se ono objasni, identifikuje i imenuje, tako i iz težnje da određena avangardna formacija bude uspostavljena i prihvaćena kao legitimna praksa u specifičnom momentu 'iskliznuća' umetnosti iz konvencionalne prakse. Teorija je „potekla u ideji dodira sa stranim, čudnim, neobičnim, čak opasnim ili zabranjenim, sa Nepoznatim ili Drugim.“⁵¹ Izuzetnost, originalnost, subjektivnost i novina avangardnog delovanja zahtevali su pojedinačna, prateća objašnjenja, tumačenja i intepretacije što je dovelo do intenziviranja teorijskog rada u avangardnim umetničkim formacijama. *Teorijsko* je činilo obavezan segment oglašavanja jednog avangardnog pokreta jer je teorija u krugu avangardnih pojava egzistirala kao posrednik između umetnosti i kulture, zastupajući smisao konkretnog umetničkog rada. Na taj način su se izvan naučnih, filozofskih i estetičkih kompetencija mišljenja o umetnosti a unutar individualnih ili grupnih praksi istraživanja

⁵¹ Novica Milić, *Šta je teorija*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2006, str. 76.

(u) umetnosti formirala pojedinačna polja epistemologije umetnosti. Otežana komunikacija avangardne umetnosti, nastala usled novine u jeziku izražavanja ili plasiranja radikalno novih koncepata umetnosti, posredovana je i prevazilažena teorijom, s obzirom na to da umetničko delo nije više podrazumevalo određenost poznatim i razumljivim determinantama forme. Karakteristični predmeti, procesi, akcije ili činjenja su sticali status 'umetničkog' kroz proces jezičke interpretacije koji je funkcionisao kao kontekst u kome umetničko nastaje te kao okvir za njegovo razumevanje. Prema tome, ontološki posmatrano, avangardno umetničko delo je svoje postajanje ostvarivalo, samo i jedino, kao deo društvenih praksi, uže posmatrano, umetničkih praksi. Ono je bilo povezano sa odnosima društvenih i diskurzivnih praksi u kojima se pojavljivalo kao čulno dostupno. To znači da je u avangardnim svetovima umetnosti pojavno-diskurzivni plan nastajanja i postojanja umetničkog dela bio obezbeđen i onim diskurzivnim i onim čulnim.

O teoriji, kao instrumentalnom sredstvu kojim se određeni predmet kao umetničko delo uvodi u svet umetnosti, pisao je Artur Danto u tekstu „Svet umetnosti“ (“The Artworld”) tragajući za odgovorom na pitanje na koji način se razlikuje umetničko delo od 'običnog' predmeta kada to više nije određeno izuzetnošću kreativnog čina umetnika. Teorija 'sveta umetnosti' podrazumeva da umetničko delo nije samo ono što se pojavljuje pred okom, već i poznavanje istorije umetnosti i aktuelnih dešavanja u svetu umetnosti. Danto je umetničko delo konceptualizovao kao predmet koji je određen kako pikturnalnim i plastičkim aspektima tako i interpretacijama koje ga uvode u svet umetnosti i određuju kao umetničko delo. „Svet treba da bude spreman za određene stvari, svet umetnosti ništa manje nego stvaran svet. To je uloga teorije umetnosti, danas kao i uvek, da učini mogućim svet umetnosti i umetnost.“⁵² Drugim rečima, institucionalna interpretacija učestvuje u 'konstruisanju' umetničkog dela; čin stvaranja i čin te interpretacije predstavljaju jednako važne nivoe produkcije umetničkog. 'Stvaranje' umetničkog dela gubi status jedinstvene kreacije iz unutrašnjih sposobnosti umetnika i postaje neodvojiv deo institucionalne mreže diskursa sveta umetnosti.

Gradenje različitih interpretativnih okruženja za umetničko delo u okviru tri odabrana avangardna sveta umetnosti bilo je simptom nepostojanja jedinstvenog

⁵² Arthur Danto, “Artworld”, *The Journal of Philosophy*, New York, 1964, LXI, 19, str. 581.

konteksta identifikacije u koji se umetničko delo 'smešta'. Pojedinačni interpretativni teorijski iskazi unutar avangardnih svetova umetnosti nisu se javljali kao naknadne interpretacije gotovog umetničkog dela, kojima se posreduju značenja i vrednosti tog dela. Oni su predstavljali građenje konstitutivnih okvira za posredovanje složenog odnosa između umetničke prakse i njenog razumevanja, okvira na osnovu kojih su sugerisana značenja i vrednosti dela. Time su dovedena u pitanje karakteristična modernistička tumačenja umetničkog dela. Nasuprot formalističko-strukturalističkim pristupima koji su delo pojmlili kao značenjski poredak fiksiran unutrašnjom organizacijom znakova koja determinira celinu zatvorenu prema drugim značenjskim strukturama izvan dela, avangardnom umetničkom delu se u određenim slučajevima pristupalo kao otvorenoj celini čije značenje nastaje u preplitanju sa drugim činocima sveta umetnosti. Na taj način je pokazano da nema umetničkog dela koje je oslobođeno ideoloških ili kulturoloških upisivanja drugih tekstova. Svaka umetnička praksa određena je kako stvaralačkim tako i teorijskim instancama umetničkog rada. Avangardno umetničko delo je stupanjem u odnos sa značenjskom formacijom drugačijeg profila – teorijom, uspostavljalo i razvijalo svoje značenje. Identifikacije već postojećeg značenja u 'gotovom' umetničkom delu bile su zamenjene utemeljenjem značenja u susretu između umetničkog i teorijskog proizvoda umetnika. Teorijskim diskursom koji se javljao kao *okružje* avangardnog, netipičnog umetničkog rada, pomerena je pažnja sa umetničkog dela kao čulno predočenog *komada* na umetničko delo kao odnos između prakse čulnog predočavanja i diskurzivnih praksi određenog sveta umetnosti kao i na saznavanje uslova u kojima se taj netipičan, avangardan 'rezultat' prihvata kao umetničko delo. Teorija se time ukazivala ne samo kao reakcija na umetničko delo i refleksija o njemu, nego i kao *konstitutivni diskurs* umetničkog koji je delovao kao prostor prepoznavanja, identifikovanja i predočavanja određene umetničke prakse. To znači da je umetničko delo sticalo svoj status umetničkog kroz odnos sa teorijom kao primarnim okružujućim tekstom aktuelnog trenutka.

Podjednakom zastupljenošću umetničkog i teorijskog delovanja u avangardnim svetovima odigrao se pomak od umetničkog dela kao samodovoljnog predmeta dostupnog čulima do umetničkog dela koje je pored čulne dostupnosti i predočivosti i konceptualno određeno. Teorija se, pri tome, nije predočavala kao opšti zakon ili

metapravilo umetničkog delovanja, već kao specifičan oblik diskurzivnog zastupanja umetnosti. Teorija se opisivala i upisivala kao posrednik između umetnosti, umetnika, umetničkog dela, sveta umetnosti i kulture, ali i kao 'zastupnik' *smisla* pojedinačnog dela za druge diskurse o umetnosti. Teorijska aktivnost avangardi upućivala je na to da za ostvarivanje 'umetničkog' nisu bili presudni samo materijalni aspekti umetničkog dela nego i njegova konceptualna tumačenja.

Produkcija teorije kao diskurzivnog plana i modela identifikacije za umetničku pojavnost avangarde imala je oblik *teorijske prakse*. Pojam 'teorijske prakse' uveden je u kritičkim teoretizacijama poststrukturalizma kao „filozofska, znanstvena ili teorijska materijalna proizvodnja, razmena i recepcija diskursa kao zastupanja, prikazivanja, komuniciranja, tumačenja ili kritike unutar specifičnih društvenih, kulturalnih ili umetničkih institucija.“⁵³ Teorijska praksa unutar avangardnih umetničkih svetova podrazumevala je mehanizam organizovanja i transformisanja materijala umetničkog produkta, istraživanja i preispitivanja, u sisteme, značenja i vrednosti kroz princip intertekstualnosti. Teorijska praksa se odigravala kao praksa razmene, upijanja i odnošenja tekstova u rekonstruisanju značenja umetničkog dela, umetničke prakse i sveta umetnosti. Ona je bila usmerena ka istraživanju, analizi i objašnjavanju umetnosti ali i ka utemeljenju kognitivnih, epistemoloških i konceptualnih aspekata avangardnog delovanja i umetnosti kao istorijske ili paradigmatičke situacije. Zato teorijsko delovanje unutar avangardnih umetničkih svetova jeste reprezentativan primer produktivnih moći teorije, njenog obezbeđivanja atmosfere u svetu umetnosti, diskurzivnog okruženja za delo i za doživljaj dela. Teorija u avangardnim umetničkim svetovima nije bila metainterpretacija i metaobjašnjenje umetnikovog delovanja već konstitutivna podrška samom umetničkom delu ili umetnikovoj aktivnosti koja je intertekstualno saučestvovala u 'proizvodnji' umetničkog.

Primena pojmova *intertekstualnosti* i *teksta* na umetničku i teorijsku delatnost znači da su se one ukazivale kao otvoreni prostori transformacije, reinterpretacije, produkcije i međusobne razmene značenja. Hiperprodukcija teorijskog rada umetnika u avangardnim svetovima umetnosti nastala je kao posledica praktičnih, pojedinačnih susreta sa problemima umetnosti koji nisu mogli da budu objašnjeni na drugi način do

⁵³ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene...*, op. cit., str. 506.

istraživanjem i stvaranjem novih, odgovarajućih diskursa o umetnosti. Teorija je u tom smislu bila produktivna, *tekstualna praksa* jer je podrazumevala generisanje novih značenja. Teorija kao tekst nije označavala prikaz stanja duha ili misli umetnika već je nastajala kao proizvod intertekstualnih susreta u interdisciplinarnim, intermedijjskim, intersubjektivnim i interkontekstualnim prostorima rada avangardnog umetnika.

Reći da je teorija bazično tekstualna praksa znači da teorija predstavlja proizvodnju značenja. „Tekst je oblik proizvodnje značenja i suočavanja različitih značenjskih modela (intertekstualnost).“⁵⁴ Značenje teksta se ne ostvaruje kroz uodnošavanje njegovih unutrašnjih elemenata već iz 'spoljašnjih' susreta sa drugim, okružujućim tekstovima, kroz princip intertekstualnosti. Umetničko delo je nastajalo u složenim odnosima sa mnogobrojnim delima i tekstovima kulture. Umetničko i teorijsko su se unutar avangardnih formacija uvek konstituisali u intertekstualnom vidu a sa uspostavljanjem namernih ili slučajnih relacija sa drugim tekstovima (izvan) umetnosti.

Teorija je, kao dominantan oblik diskursa o umetnosti, prema mišljenju Džonatana Kalera, postala nužno upletena snaga obrazovnih i kulturalnih institucija od šezdesetih godina dvadesetog veka.⁵⁵ Tada su se kristalizovale nekolike teorijske platforme za promišljanje ne samo umetnosti već i drugih proizvoda kulture: fenomenologija, lingvistika, psihoanaliza, marksizam, strukturalizam, poststrukturalizam, feminizam i dekonstrukcija. U odnosu na naučne ili filozofske platforme, teorijski pristupi su, kako Kaler ističe, značili mnoštvo pojedinačnih i raznorodnih diskursa, nastalih 'pozajmljivanjem' različitih pristupnih pozicija iz područja drugih diskurzivnih formacija i takvim svojim obeležjima su razgrađivali i dovodili u pitanje tradicionalne, 'zdravorazumske' oblike tumačenja umetnosti. Ovaj proces je u odnosu na diskurse o umetnosti započeo najpre u domenu izučavanja književnosti kada su se autori obratili radovima u kojima je „analiza jezika, uma, povijesti ili kulture nudila nove i uvjerljive prikaze tekstualnih i kulturalnih problema.“⁵⁶ Teorijski pristupi stajali su naspram 'tradicionalnih', naučnih pristupa jer su dovodili u pitanje osnovne elemente jedne naučne platforme – striktno određene paradigme objektivnog znanja i apstraktnog, idealizovanog 'predodređenog' objekta istraživanja. Time su teorije predstavljale ne

⁵⁴ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, op. cit., str. 456.

⁵⁵ Cf. Jonathan Culler, *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, Zagreb, AMG, 2001, str. 11.

⁵⁶ Ibid.

samo nove, pojedinačne diskurse i prostore znanja o određenoj umetnosti već i kritičke pozicije u odnosu na disciplinarno utvrđene oblike interpretacija i tumačenja umetnosti. One su donele i umnožavanje objekata istraživanja jer su podrazumevale paralelnu egzistenciju različitih pristupnih pozicija od kojih se u svakoj postavljao onaj problem koji je određena teorija postavila kao ključan za određeno društvo. Zato je, prema Kaleru, teorija određena sledećim odlikama: „teorija je interdisciplinarna – ona je diskurz s učincima izvan svoje prvotne struke; teorija je analitička i spekulativna – ona je pokušaj razumijevanja onoga što se obuhvaća nazivima seks, spol, jezik, pismo, značenje ili subjekt; teorija je kritika zdravog razuma, pojmova koji se shvaćaju kao prirodni; teorija je reflektivna, mišljenje o mišljenju, istraživanje kategorija koje rabimo u razumijevanju, u književnosti i u ostalim diskurzivnim praksama.“⁵⁷ Teorija nije građenje znanja o jednom, specifičnom objektu unutar utvrđenih paradigmi nauke, već je „teorija teorija ‘označiteljskih praksi’, proizvodnje i reprezentacije iskustva, kao i konstruiranja subjekta – ukratko, nešto poput teorije kulture u najširem smislu.“⁵⁸

Ova težnja ka građenju pojedinačnih, partikularnih diskursa bila je deo procesa dekonstrukcije modernističkih metajezika kao objedinjujućih, društveno autonomnih, objektivnih znanja. U odnosu na discipline govora o umetnosti, ovaj proces je rezultirao krizom filozofije i estetike kao interpretativnih diskursa čija su se pojedinačna, ‘unutarteorijska’ znanja uvek orijentisala i uobličavala ka opštem i ‘univerzalnom’ znanju. To znači da je došlo do preobražaja lika i statusa teorije od integrativnih teorija filozofije, nauke i estetike ka teorijama kao fragmentarnim prostorima znanja izvan utvrđenih platformi nauke i filozofije a unutar pojedinačnih konteksta kulture i društva. Dok je teorija tokom čitavog modernog doba predstavljala instrumentalno sredstvo utvrđivanja određene naučne platforme ili filozofske paradigme, nov status teorije je podrazumevao rizomatično polje poližanrovske prakse formiranja pojedinačnih objekata izučavanja, znanja i autorefleksivnog ispitivanja puteva i uslova generisanja i posredovanja znanja u okviru određenog društveno-kulturološkog konteksta.

Od prvobitnog oblika pojmovne i konceptualne nadgradnje *praktičnog* i *empirijskog* jedne nauke, kao i funkcije odražavanja utvrđene naučne paradigme teorija

⁵⁷ Ibid, str. 24.

⁵⁸ Ibid, str. 53.

je, kroz razvijanje autorefleksivnog i samokritičkog pristupa, postala diskurzivni prostor konstituisanja i problematizacije kulturalnog i društvenog. Kritički potencijal 'takve' teorije sadržan je u nekoliko elemenata: teorija je svesna svoje društvene uslovljenosti, te ona ne računa na autonoman status u društvu; određena je stalnim procesom autorefleksije kojim određuje svoju socijalnu determinisanost, kao i determinisanost u pogledu subjekta i objekta teorije, kao činilaca teorijskog rada; ona se ne bavi interpretacijom zatečenog društvenog stanja i sveta umetnosti već predstavlja instrumentalno sredstvo preoznačavanja i upostavljanja novih društvenih značenja.

U diskursu Luja Altisera teorija je konceptualizovana kao prostor odigravanja preobražaja epistemoloških modela nauke a u odnosu na problem *društvenih praksi*. „Pod teorijom se podrazumeva *specifična forma prakse*, koja i sama pripada kompleksnom jedinstvu 'društvene prakse' određenog ljudskog društva. Teorijska praksa je obuhvaćena opštom definicijom prakse. Ona operiše sa prvobitnom materijom (izlaganja, koncepta, činjenice) koju joj daju druge prakse, bilo 'empirijske', bilo 'tehničke', bilo 'ideološke'.“⁵⁹ Praksa je, prema Altiseru, svaki proces preobražavanja određene sirovine u određeni proizvod, tj. preobražaj ostvaren ljudskim radom koji koristi određena sredstva za proizvodnju. „Postoji praksa teorije. Teorija je specifična praksa koja se obavlja na određenom objektu i dovodi do vlastitog *proizvoda*; jednog *saznanja*. Posmatrano u samom sebi, svaki teorijski rad pretpostavlja dakle prvobitno datu materiju i *sredstva za proizvodnju* ('teorijske' koncepte i način njihove upotrebe: metod).“⁶⁰ Prema tome, *produktivnost* teorije kao društvene prakse locirana je u trenutak proizvodnje konfrontacija novih i starih saznanja, kada se kao *proizvod* dobija novi epistemološki model. „To je trenutak kada se u polje određene oblasti postavljaju u obliku problema 'teškoće' sa kojima se nauka u svom predmetu sreća, u konfrontaciji svojih 'činjenica' i svoje 'teorije', svojih starih 'saznanja' i svoje teorije', ili svoje 'teorije' i svojih novih saznanja.“⁶¹ Konfrontacija novih i starih saznanja, dakle preobražaj epistemoloških modela jedne nauke odigrava se kada *naučna* teorijska praksa počne da operiše konceptima i činjenicama drugih praksi, empirijskih, tehničkih, ideoloških. Tada ti koncepti i činjenice drugih praksi postaju *prvobitno data materija* naučne teorijske

⁵⁹ Luj Altise, „O materijalističkoj..., op. cit., str. 145, 146.

⁶⁰ Ibid, str. 152.

⁶¹ Ibid, str. 164.

prakse. Ta prvobitno data materija u susretu sa sredstvima za proizvodnju – teorijskim konceptima i načinima njihove upotrebe, metodama specifičnim za određenu naučnu teorijsku praksu – dovodi do *novog saznanja* ili epistemološkog modela kao proizvoda teorijske prakse u domenu naučnog saznanja. U odnosu na ovakav proces funkcionisanja i status naučne teorijske prakse, *teorijska ideološka praksa*, prema Altiseru, jeste ona praksa koja tvori predistoriju i preduslov određene naučne teorijske prakse.

Događaj prelaska predistorije u istoriju jedne naučne teorijske prakse uslovljen je momentom odigravanja *epistemološkog preloma*, kada koncepti i saznanja određene naučne prakse teorijskim radom stupaju u odnos diskontinuiteta prema teorijskoj ideološkoj praksi. U shvatanju ideologije kao strukturalno nužne za konstituisanje svakog društva koju je nemoguće prevazići, Altiser je nauči 'dodelio' mogućnost izvođenja epistemoloških preloma u odnosu na vladajuću ideološku svest, u vidu teorijskog rada na zatečenoj društvenoj svesti. Funkcija teorijske prakse, prema tome, jeste *analiza proizvodnje, razmene i potrošnje značenja koje određeno društvo prihvata kao svoju realnost*. „U svojoj najopštijoj formi, teorijska praksa ne podrazumeva samo naučnu teorijsku praksu, već isto tako i prenaučnu teorijsku praksu, to jest 'ideološku' (forme 'saznanja' koje sačinjavaju preistoriju neke nauke i njenih 'filozofija'). Teorijska praksa jedne nauke uvek se jasno odvaja od teorijske ideološke prakse njene preistorije: ova distinkcija uzima oblik jednog 'kvalitativnog' teorijskog i istorijskog diskontinuiteta koji, ujedno sa Bašlarom, možemo označiti terminom 'epistemološki prelom'“. ⁶²

Akcent na analizi građenja epistemoloških modela nauke i teoriji kao prostoru odigravanja epistemoloških preloma u Altiserovoj analizi odnosa između ideologije i društvenih praksi bio je uslovljen prepoznavanjem važnosti udela koji znanje i različiti modeli saznanja imaju u regulisanju kolektivne i individualne društvene stvarnosti. U eksplikaciji epistemološkog preloma Altiser je pošao od tvrdnje da između stvarnog predmeta i predmeta racionalne, naučne spoznaje postoji suštinska razlika. To znači da je svaka spoznaja organizovana kao praksa, a svako znanje kao diskurs, dok stvarni predmeti postoje 'izvan' i nezavisno od procesa saznanja. Znanje je predstavljalo rezultat saznavanja kao proizvodno utvrđenog rada na prikazivanju sveta koje jedno društvo prihvata kao paradigmatičko stanje i naddeterminantu svoje identifikacije. Saznavanje kao

⁶² Ibid, str. 145, 146.

rad utvrđen sredstvima za proizvodnju jeste proces koji se u celosti odvija u mišljenju i kroz rad mišljenja, ili, kroz teorijsku praksu kao praksu proizvodnje koncepata – pretvaranja materijalnog konkretuma, predmeta spoznaje, u teorijski konkretum, proizvod rada mišljenja. Prema tome, a za razliku od tradicionalnog, empirističkog viđenja, naučna spoznaja se nikada ne nalazi pred 'čistim' predmetom, već je uvek posredovana delovanjem teorijskih praksi. Upravo zahvaljujući 'radu' teorije, koncept racionalnog i objektivnog iskaza u oblasti nauke je u Altiserovom diskursu zamenjen konceptom teorijske proizvodnje, odnosno, prakse.

U odnosu na nauku i teoriju, umetnost takođe predstavlja oblik ideološke društvene prakse. Razlika između umetnosti i nauke nalazi se u specifičnoj formi u kojoj nam se objekat može predstaviti na potpuno različite načine. Dok umetnost stupa u odnos sa predmetom u formi 'opažanja' i 'viđenja', nauka isti predmet predstavlja u formi znanja, kroz proizvodnju koncepata. Međutim, umetnosti se može priznati mogućnost 'prelaska' na teorijsku ravan pod uslovom da ona proizvodi posebno znanje o sebi, pokazuje sopstvenu društvenu materijalnost, otkriva svoju ideološku, političku, ekonomsku funkciju, te na taj način ostvaruje kritičku distancu u odnosu na ideologiju, 'govori' o ideologiji i razobličava je.

Avangardna umetnička činjenja delovala su upravo u ovom smeru. Rad avangardnog umetnika predstavljao je praksu proizvodnje *preloma* u odnosu na dotadašnje načine i moduse spoznavanja i shvatanja umetnosti, u odnosu na vladajuću društvenu 'svest' o umetnosti. Autorefleksivna i autokritička platforma avangarde bila je realizovana u vidu otkrivanja ideološke, političke, ekonomske funkcije umetnosti, njene društvene uslovljenosti i predstavljenosti i to kako kroz 'likvidaciju' umetničkog nasleđa radikalno novim sredstvima umetničkog izražavanja, tako i kroz *teorijski rad kao sredstvo proizvodnje novih modela saznavanja i konceptualizacije umetnosti*. Avangardna umetnost se, stoga, iskazivala kao *teorijska praksa* ne samo zato što je avangardno činjenje bilo određeno podjednako teorijskim koliko i umetničkim radom, već zato što su se u okviru ideologije umetnosti modernog doba avangarde ispoljile kao karakteristični *prostori odigravanja epistemoloških preloma*. Avangarde su proizvodile skepticizam u odnosu na dotadašnje načine postojanja umetnosti, kao i u odnosu na različite načine

saznavanja umetnosti, istovremeno rešavajući taj skepticizam proizvodnjom novih teorijskih znanja.

Polje teorije umetnika. Od metajezika do tekstualne prakse

Epistemološki prelomi su u avangardnim umetničkim svetovima u podjednako meri bili realizovani kako stvaralačkim tako i teorijskim radom umetnika. Formiranje pólja *teorije umetnika* bilo je neizbežan rezultat susreta avangardnog umetnika sa problemima novog umetničkog stvaranja i mogućnostima rešavanja društvenih pitanja koja su se začinjala u primarnom području umetničkog stvaranja ali su svojom usmerenošću izlazila iz njega. Umetnik je u teorijskom polju mogao da se bavi imanentnim, 'unutrašnjim' odlikama umetnosti, problemima jezika umetnosti, granicama medija, ali i postavljanjem pitanja o kontekstualnim relacijama umetnosti i domenima recepcije, čulnog saznavanja, poimanja, razumevanja i prosuđivanja. Gest avangardnog umetnika bio je usmeren ka materijalnoj konkretizaciji, umetničkom delu, ali i ka verbalnom, teorijskom predočavanju umetnikovih namera, zamisli i delovanja.

Teorije umetnika su se iskazivale kao lingvistički, deskriptivni, eksplanatorni i interpretativni modus delovanja avangardnog umetnika. One su iz područja interesovanja umetnika donele promišljanja o autorstvu, stvaralačkom činu, materijalu umetnosti, edukaciji, epistemologiji umetnosti, odnosu umetnosti i društva. Modeli identifikacije pojavnosti dela kroz čitavo moderno doba primarno su nastajali u različito profilisanim disciplinama govora o umetnosti. Diskurzivno delovanje i građenje modela identifikacije avangardnog umetničkog stvaranja bilo je, međutim, vezano za teorijski rad samog umetnika koji je time obezbeđivao i okružujući diskurzivni prostor za svoje stvaralačko činjenje. To znači da se umetnikovo delovanje u avangardnim svetovima umetnosti pojavljivalo u stvaralačkom i teorijskom modusu. Radikalno novo i ekscenno kao označitelji avangardnog delovanja su kroz građenje diskurzivnog prostora od strane umetnika ostvarivali svoje potencijalnosti 'legitimnog' umetničkog činjenja i rada. Razaranje tonalnog sistema u muzici ili razvoj neprikazivačkog slikarstva, skulpture ili poezije, na primer, doveli su do gubljenja prepoznatljivih kodova na kojima su se temeljili doživljaj i razumevanje umetničkih dela, što je za posledicu imalo da umetnici grade teorijske rasprave i obezbeđuju odgovarajući značenjski okvir svom delovanju.

Ako je određenu tehniku i procese stvaranja moguće prepoznati u samom delu ili u složenim odnosima dela sa diskursima koji ga okružuju i čine mogućim i prihvatljivim, teorija umetnika je u avangardnim umetničkim svetovima formirana kao prvostupanjski diskurzivni prostor kojim su pomenuti poetički momenti obelodanjivani, postajali transparentni i ostvarivali svoju tekstualnost. Teorijskim delovanjem umetnika ostvarivala se intertekstualnost umetničkog rada i govora, pisma i teorije čime je omogućavana identifikacija avagardne umetnosti, a zatim i otvaranje te umetnosti ka drugim interpretacijama. Kompetencije definisanja, rasuđivanja i doživljaja umetnosti su, tako, iz kruga filozofije i estetike, kao 'spoljašnjih' metajezičkih i diskurzivnih prostora umetničkog stvaranja, bile dislocirane u domen rada umetnika. Delovanje avangardnog umetnika nije se ograničavalo samo na stvaranje objekata, realizaciju procesualnih događaja ili bihevioralnih akcija nego se proširivalo i na diskurzivnu proizvodnju novih pojmova i koncepata umetnosti.

Ova diskurzivna proizvodnja novih pojmova i koncepata umetnosti od strane umetnika-teoretičara predstavljala je čin kojim se remetio ustaljeni 'poredak' sveta umetnosti sa podelom uloga na umetnika, kritičara, istoričara i teoretičara umetnosti. Razvijanje teorijskog rada bilo je indikacija toga da umetnost ne predstavlja stvaranje *ex nihilo* iz umetničke intuicije već da umetnički rad nastaje kritičkim odnosom i promišljanjem istorije umetnosti, intelektualnih i moralnih dimenzija umetnosti. Umetnik je delovao kao onaj koji istovremeno stvara ali i razume, otkriva i razjašnjava prirodu umetnosti, njenu specifičnost, značenja, kontekstualnost i istorijski horizont. Teorija umetnika je bila prostor tekstualnog, refleksivnog, misaonog, epistemološkog i diskurzivnog posredovanja između avangardne umetnosti i potencijalnih metadiskursa o umetnosti.

„Dok teorija umetnosti u opštem smislu nastaje izvan direktnih zahteva umetničkog stvaranja u specifičnim *institucijama kulture* (kritika, nauke o umetnostima, estetika i filozofija umetnosti, odnosno, posebne discipline: psihologija, sociologija ili semiologija umetnosti), teorija umetnika, naprotiv nastaje unutar same umetničke prakse i bliska je interesima, intencijama, konceptima, značenjima i vrednostima *proizvodnje umetnosti u svetu umetnosti*. Teorija umetnika, kao otvorena istorijska disciplina, nastaje u isto vreme kada nastaju teorija umetnosti, estetika, kritika i istorija umetnosti tokom

XVIII veka, ali se od njih razlikuje po tome što je egzistencijalno, stvaralački i poetički povezana sa umetničkim stvaranjem i postavljanjem umetničkog rada u kulturu.“⁶³ Interpretativne strategije avangardnog umetnika mogle su istovremeno da koriste više različitih referentnih teorijskih modela. To znači da teorijski govori u odnosu na umetnost nisu formirani isključivo u okvirima tradicionalnih, humanističkih metajezika o umetnosti, iz diskurzivnih prostora filozofije, estetike, istorije umetnosti ili kritike, već su u svet umetnosti mogli da budu uvedeni i diskursi koji pripadaju različitim područjima društvenih praksi. Teorijski modeli nastali 'izvan' umetnosti bili su prisutni kao potencijalna referenta polja iz kojih je umetnik avangarde preuzimao ugao pristupanja određenom umetničkom ili društvenom problemu i zatim gradio svoj teorijski govor.

U ovoj relaciji iskazuje se odnos između teorije umetnika i *teorije u umetnosti*. Teorije u umetnosti su predstavljale one govore 'izvan' umetnosti na koje se umetnik direktno ili posredno pozivao koristeći ih kao reference u formiranju svojih umetničkih radova ili teorijskih formacija. Takvi teorijski govori su u avangardnim umetničkim svetovima često mogli da budu glavni generatori umetničkog delovanja i, time, sastavni delovi umetničke prakse. To istovremeno ukazuje na to da se avangardni umetnik nije pozivao na nekakvu jedinstvenu i celovitu paradigmu znanja koju eksplicitno ili prećutno dele pripadnici kulture određenog trenutka. On je uvek iznova gradio i stvarao svoja mikrosocijalna, teorijski eksplicitna, poetički razrađena ili prećutna intuitivna i teorijska značenja, pojedinačne oblike izražavanja i znanja. Ti poetički i epistemološki pojedinačni iskazi avangardnog umetnika sadržavali su izvesne aspekte – identifikaciju, opis, objašnjenje, interpretaciju i raspravu o referentnom objektu bavljenja – koji su činili mogućim da se ti iskazi ostvaruju kao teorijski govori. „Pojam teorija u najopštijem smislu označava diskurs pisma koji predočava (identifikuje, specifikuje, opisuje, objašnjava, interpretira ili raspravlja) neki ekstenzionalni ili intenzionalni objekt. (...) Nazvati određene discipline ili potpuno specifične diskurse teorijskim, znači da su diskursi i njihovi tekstualni prikazi ili produkcije određeni metajezik ili poredak metajezika kojim se objekt, problem, fenomen, pa i moda opisuje, objašnjava, tumači i, pre svega,

⁶³ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, op. cit., str. 313. „Teorija umetnika nastaje kao nadgradnja stvaralačkog i proizvodnog procesa u svetu umetnosti. Njena polazišta su u umetnikovim interesima, vrednostima, značenjima i ciljevima i njegovom razumevanju umetnosti, kulture, društva i prirode. Zaokružen i određen kocept teorije umetnika javlja se u dvadesetom veku u avangardama, neoavangardama i postavangardnim pokretima.“ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene...*, op. cit., str. 618.

interpretira bez obaveze ili mogućnosti naučne verifikacije ili polaženja od filozofske tradicije mišljenja ili filozofskih interpretativnih institucija, intencija i interesa.“⁶⁴

Iako su najeksplicitnije pojavnosti teorije umetnika bile vezane za avangardne umetničke svetove, ovaj vid teorije je, međutim, nastao sa formiranjem moderne epohe, u trenutku kada je umetnost izgubila podršku crkve i države i samorazumljivost diskursa njihove moći.⁶⁵ To znači da je modernistička autonomija umetnosti bila preduslov kontituisanja teorije umetnika. Sa formiranjem moderne kulture u periodu prosvetiteljstva došlo je do izdvajanja pojma samostalnog umetnika i autonomije umetnosti u odnosu na društvo, religiju i politiku. Formiranje modernog doba i razgrađivanje samorazumljivog, ‘univerzalnog’ konteksta hrišćanskog sveta imali su za posledicu da umetnik za sebe i okruženje u kojem deluje mora da iznađe i obezbedi razlog, smisao i objašnjenje svojih namera. Lorens Alovej je ukazao upravo na to da su diskursi umetnika kao specifičan način govora o umetnosti nastali odvajanjem od cehovske zanatske uslovljenosti u periodu formiranja moderne a u domenu individualnog otkrića i ličnog izraza, što odgovara statusu autonomije umetnosti u odnosu na religiju i državu. „Spisi umetnika se mogu pratiti u prošlost do ishodišnih određenja individualne kreativnosti umetnika petnaestog veka, poput Gilbertijevih *Komentara* i Albertijeve *Rasprave o slikarstvu*. U XVI veku Leonardove beleške i planovi karakteristična su mešavina ličnih i sistemskih interesovanja. Prvi intervju u istoriji umetnosti datira iz XVI veka, kada je Benedetto Varki propitivao umetnike šta misle o statusu različitih umetnosti (Mikelandelo i Bronzino su bili među ispitanicima). U XVII veku je bilo mnoštvo pisama (Rubensova, Pusenova) i knjiga umetnika (Šarl Le Brunova o izrazima lica, na primer). U XVIII veku Hogartova *Analiza lepote* i *Diskursi* Džoše Rejnoldsa nezavisni su sistemi građenja i inteligentni sklad. (...) U XIX veku su brojna sećanja (na primer, Holman Huntova i Gogenova) i pisma (Pisaroa i Van Goga). Ovi spisi nisu tehnički saveti niti pravilnici formula, pošto su nastali u terminima ličnog iskustva i teorijskog istraživanja. Oni jasno prate razvoj umetnika od cehovske strukture ka području individualnog otkrića i ličnog

⁶⁴ Ibid, str. 184.

⁶⁵ Cf. Jürgen Habermas, „Modernost – jedan..., op. cit., str. 48–54.

izraza. Kako je tradicionalna prisila crkve i države slabila, rasla je nužnost za jedinstvenim istraživanjem značenja umetnosti koje bi sprovodili samo umetnici.“⁶⁶

Uspostavljanjem megakulture moderne sa izdvojenim sistemima nauke, umetnosti i morala bio je utvrđen i koncept 'saznavanja' u odnosu na umetnosti. On je bio zasnovan na segmentu čulne ili estetske oblasti – koji se formirao u čulnom susretu sa umetničkim delom – i segmentu racionalnog, odnosno naučnog promišljanja i konceptualizovanja estetskog doživljaja umetnosti u domenima zasnivanja pojedinačnih disciplina govora o umetnosti – filozofije umetnosti, estetike, istorije umetnosti i teorije umetnosti kao 'pojedinačnih govora' o određenim, izolovanim problemima umetnosti. Tada je nastala i teorija umetnika kao vid samorefleksivnog, verbalnog, konceptualizovanja umetničkog čina i umetničkog dela, kao modus samorazumevanja poetike umetnika od strane samog umetnika. „Teorija umetnika nastaje iz *autopoetičkih spisa* umetnika, tj. iz tekstova (traktata, praktikuma, uputstava, eseja, zapisa, rasprava, knjiga) koje govore o nastajanju umetničkih dela u njegovom formalno-tehničkom i idejno-konceptualnom smislu, i iz *privatnih zapisa umetnika* kojima se umetnici ne obraćaju široj publici, već govore sebi (dnevnici od renesanse do kraja XVIII veka su najčešće pisani za sebe) ili su upućeni određenom drugom sagovorniku (pisma prijatelju, ljubavnici ili ljubavniku, rođaku, poslovnom partneru, meceni). Spoj ovih spisa nastaje u određenom trenutku formiranja moderne kulture u kojoj umetnik gubi *prirodnu*, po sebi razumljivu kontekstualnost zanatlije unutar srednjevekovnog sveta i kada na brisanom prostoru *društvene podele* rada mora da stvori za sebe i za svoju okolinu verbalno formulisan razlog, smisao, i, konačno, u najtrivijalnijem smislu objašnjenje intencija, poetičkih i životnih *stavova*. Pozicija modernog umetnika je individualna, intencionalna i zasnovana na nužnosti pokazivanja, a često i dokumentovanja, svog ličnog stava (identiteta posredstvom manifesta, stejtmenta ili teorije umetnika).“⁶⁷ Na razvoj teorije umetnosti i teorije umetnika posebno su, zatim, uticale filozofija i estetika romantizma, u okviru kojih je ukazano na to da više ne postoji jedinstvena ili opšta platforma tumačenja i interpretiranja umetničkog stvaranja i umetničkog dela, te da se mora istražiti svaki poseban slučaj umetničkog rada. Svako

⁶⁶ Lawrence Alloway, "Artists as Writers, 1: Inside Information", u: *Network – Art and the Complex Present*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, str. 208.

⁶⁷ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, op. cit., str. 314.

delo ili svaki umetnik predstavljao je poseban i pojedinačan slučaj vođen novootkrivenom individualnošću, a aspekti njenog određenja su bili originalnost, genijalnost i subjektivnost. Umetnost je shvatana kao oblik prikazivanja stvarnosti razvijanjem formalističkog uobličavanja u mediju specifične umetnosti ili kao 'trag' umetnikove ličnosti, proizvod iracionalnosti, čulnosti, autorske genijalnosti. Umetničko stvaranje je tumačeno kao izraz unutrašnje nužnosti umetnika ili kao čin realizovan na osnovu subjektivno izabranih pravila umetnika. Podrazumevano je gledište da umetnost nastaje u domenu čulnog, intuitivnog i emocionalnog, tj. da umetnički čin predstavlja umetničko stvaranje koje *prethodi* bilo kakvom teorijskom činu.

Ovakvo gledište je 'preživelo' i tokom dvadesetog veka kao osnova visokomodernističkih umetničkih poetika vizuelnog formalizma, kakve su bile, na primer, poetike Klementa Grinberga ili Rodžera Fraja. U ovakvoj konstelaciji, odnos između umetnosti i teorije umetnosti – čak i u slučajevima kada je ta teorija pisana od strane samog umetnika – iskazivao se kao odnos prvostepenog jezika, jezika umetnosti koji je bezinteresan, autonoman, rođen u spontanom umetničkom činu van domašaja ekonomije i politike i drugostepenog jezika teorije kao jezika izvan i o prvostepenom jeziku umetnosti. Drugim rečima, teorija umetnika je kroz čitavo moderno doba bila određena *hijerarhijom* po kojoj se odnos između umetničkog dela i teorijskog rada umetnika uspostavljao kao *metajezički odnos između prvostepenog jezika umetnosti i drugostepenog jezika teorije*. Do pojave avangardnih umetničkih formacija, koje su pomenutu hijerarhiju izrazito relativizovale, teorija umetnika je bila uobličavana pre svega kao *autopoetika*. Takva autopoetika je značila razvijanje drugostepenog, eksplanatornog diskursa umetnika kojim je on opisivao uslove i procedure nastajanja dela. „Autopoetika može biti iskazana na više načina. Autopoetika je autorefleksivna analiza i rasprava koju umetnik razvija o svom stvaralaštvu i koja može biti formulisana kao privatni govor (prepiska, dnevници, intervjui), objave (manifesti, *statementi*), pedagoške rasprave (podučavanja koje umetnik razvija iz svog stvaralaštva, traktati i praktikumi), esej (protoknjiževna lična ili spekulativna razmatranja umetnosti) ili teorijski spis (metajezičke analize i rasprave koncepta, prirode i sveta umetnosti).“⁶⁸ Autopoetika je uspostavljena kao iskaz o procedurama nastanka i o postojanju

⁶⁸ Ibid, str. 188.

umetničkog dela, iskaz koji je formulisan od strane samog umetnika. Autopoetički spisi umetnika mogli su da budu zasnovani kao poetičke teorije u slučajevima kada su procesi stvaranja dela prezentovani kroz karakteristične aspekte teorijskog govora – analizu, interpretaciju, objašnjenje i tumačenje prirode stvaranja. Umetnik je formulisanjem autopoetičkog govora otkrivao šta se 'dešavalo' prilikom stvaranja umetničkog dela, čija samodovoljnost i posebnost ni u kom slučaju nisu bile zavisne od naknadnih metajezičkih interpretacija.

Gradeći autopoetički govor, umetnik moderne je na nivou verbalnog znanja pokazivao na koji način je stvorio umetnički objekt kao samodovoljni, izolovani objekat određen svojom estetskom. Razvijanjem autopoetičkih protokola kao naknadnih interpretacija dela formirano je stanovište da poetički protokoli ne prethode delu kao unapred uređena predznanja o stvaranju dela, već da umetnost nastaje iz iskustvenih, intuitivnih ili tehničkih znanja umetnika. Poetika je u tom slučaju bila idenifikovana kao ono što proizlazi iz dela i kroz verbalizaciju postaje tumačenje nastanka i postojanja dela. Takva teorija je bila ona vrsta teorije koja je „posmatranje, gledanje, uviđanje stvari onakvih kakve one jesu.“⁶⁹ Autopoetički nivo modernističkog umetničkog delovanja se, prema tome, iskazivao u obliku 'naknadne', konceptualne ravni stvaranja i postojanja umetničkog dela. Pri tome je autopoetički govor umetnika, od usredsređenosti na procese stvaranja i postojanja umetničkog dela mogao da bude razvijan do estetičkih i filozofskih govora o prirodi umetnosti, ili je promišljanje umetnosti moglo da bude razvijano do filozofske ili teorijske kontemplacije prirode i fenomenalnosti sveta. Karakteristično razvijanje filozofije života iz filozofije slikarstva bilo je specifično, npr. za teorijski diskurs Kazimira Maljeviča, a usko vezano za slikarstvo suprematizma.

Autopoetika, kao specifičan vid teorije umetnika bila je razvijana kao takva unutar ideologije moderne umetnosti kao samodovoljne, 'izolovane', estetski zasnovane, autonomne formacije unutar totaliteta društva. Međutim, iako je modernistička autonomija umetnosti bila preduslov konstituisanja teorije umetnika, ona je, paradoksalno, razvijanjem intertekstualnog odnosa sa 'spoljašnjim' diskursima društva istovremeno bila i mesto 'iskliznuća' prividne univerzalnosti modernističkog poimanja umetnosti. „Spisi umetnika i teorije umetnika nisu zatvorene strukture, čak i kada je reč o

⁶⁹ Novica Milić, op. cit., str. 26.

njihovom sopstevnom radu, podvrgnute su dejstvu drugih diskursa i tekstova: svaki diskurs upija u sebe mnoštvo drugih diskursa i predstavlja njihov preobražaj. Da bi se teorija umetnika kontituisala bilo je nužno da se umetnost i umetnik konstituišu kao autonomne institucije u društvenoj podeli rada i raspodeli moći, ali da bi teoretizacija umetnika bila moguća kao diskurs morala je da se *osloni* na druge diskurse i diskurzivne discipline, preuzimajući i transformišući njihove procedure, sheme i koncepte.⁷⁰ Teorija umetnika je zato predstavljala karakterističnu i ekscesnu pojavu unutar modernističkih autonomija i specijalizacija umetničkih praksi. Ona, paradoksalno, jeste značila gest građenja, najčešće fragmentarne teorije u autonomnom prostoru umetnosti i time potvrdu samodovoljnosti umetnosti u odnosu na kulturu i društvo, ali teorija umetnosti jeste od samih početaka pojavljivanja podrazumevala iskorak 'same umetnosti' u dostupne kontekste tekstova kulture i time dekonstruisanje čvrstih granica umetnosti. I pored toga, modernistička paradigma autonomije umetnosti opstajala je upravo zahvaljujući poimanju teorijskih diskursa bilo koje vrste kao diskursa koji su nastali izvan samodovoljnosti umetničkog rada, kao drugostepeni jezici teorije o prvostepenom jeziku umetnosti, gotovom i završenom umetničkom delu.

Nasuprot tome, teorija umetnika je u avangardnim umetničkim svetovima nastajala unutar same umetnosti i bila je bliska interesima, intencijama, konceptima, značenjima i vrednostima *proizvodnje umetnosti* u *svetu umetnosti*. Diskurs ili jezik o umetnosti koji je gradio avangardni umetnik utemeljio se kao *teorija umetnika* jer je bio usmeren ka spoznajnom i konceptualnom istraživanju i objašnjavanju umetnosti, te ka prevođenju, iščitavanju i stvaranju *značenjskog okvira* umetničkog dela i umetnosti kao istorijske ili paradigmatičke društvene situacije. Takva teorijska aktivnost imala je oblik *prakse* a ne 'naknadne' interpretacije dela jer je podrazumevala procese činjenja i preispitivanja u odnosu na 'društveno' umetnosti i rezultirala epistemološkim prelomima u okviru ideologije umetnosti modernizma. Pokazano je da poetički diskurs nije poseban govor ili pismo o umetnosti, već oblik mišljenja, zamišljanja, prikazivanja i stvaranja značenja, tipičan za određenu kulturu ili njene potkulture. Poetički diskurs je sa avangardama relativizovan narušavanjem disciplinarnih granica umetnosti, kroz problematizovanje estetskog i ideološkog aspekta umetnosti. Poetika na taj način nije identifikovana kao ono

⁷⁰ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, op. cit., str. 316.

što proizilazi iz 'gotovog' dela i kroz verbalizaciju postaje tumačenje nastanka i postojanja dela, nego kao „složena mreža žargona, diskursa, teorija, znanja, verovanja, pretpostavki ili stavova koji prethode delu i koji se izvođenjem umetničkog dela dovode do 'objekta' koji je vidljiv kao 'delo' i kao uzorak oprimerenja prethodećih diskursa. Kritičko pozicioniranje poetičkog diskursa kao *izvora* ili, češće, kao diskurzivne *rešetke* kroz koju se propuštaju procedure izvođenja dela, ukazuje na 'otuđenost' umetnika od romantičarskog autentičnog stvaraoaca iz koga delo izvire i rasipa se po svetu. Ukazuje se da je za umetnika umetničko delo *kritički instrument*, a ne autonomni i bezinteresni *estetski proizvod*.“⁷¹

Avangardno načelo bilo je određeno procesom preispitivanja 'zatečene' paradigmatičke formacije umetnosti. Avangardnom novinom uslovljeni i provocirani, sa modernizmom hijerarhijski uspostavljeni pojmovi 'umetnost' i 'teorija' prestali su da budu granični i međusobno 'spoljnje' odnosni, te su postali delovi istog, ontološki dvojakog, materijalno i teorijski stvaranog polja umetničke produkcije. U takvom odnosu, teorija se više nije pojavljivala kao metajezik u odnosu na umetničku praksu, već kao prostor problematizacija i analiza sistema reprezentacije umetnosti unutar datog društva. Umetnički i teorijski rad bili su neodvojivi instrumenti sprovođenja kritičkog procesa avangardi. To znači da je u avangardnim umetničkim svetovima, sa specifičnim suodnosnom između umetničkog i teorijskog rada umetnika, sproveden bitan kritički obrt od tumačenja umetnosti kao idealnog i autonomnog područja stvaranja ka tumačenju umetnosti kao materijalne društvene prakse činjenja i preispitivanja.

Paradigma modernističkog univerzalnog metanarativa je unutar avangardnih svetova bila preobražavana oblikovanjem 'pojedinačnih' teorijskih pozicija, stvaranjem formacija brojnih diskursa kojima su, u odnosu na poimanje umetnosti, u atmosferi stalne teorijske 'budnosti' bile oslobođane različite poetičke i epistemološke pozicije. Te različite epistemološke pozicije avangardnih umetnika mogle su da budu građene kroz punktove ontologije – teorije o suštini umetnosti i umetničkog dela, fenomenologije – teorije o pojavnosti umetnosti, recepcije – teorije o recepciji umetničkog rada, poetike – teorije o stvaranju umetničkog dela i procesima umetničkog činjenja, ideologije – teorije o umetnosti kao društvenoj praksi. Posebnu vrstu tekstova avangardnog umetnika činili

⁷¹ Ibid, str. 191.

su pedagoški tekstovi koji su nastajali u umetnikovoj predavačkoj praksi iz namere da teoriju umetnika razvije u pedagoški sistem promišljanja i produkcije rada.

U bilo kom 'obliku' da se pojavila, teorija avangardnog umetnika nikada nije predstavljala karakterističan autopoetički 'dodatak' zaokruženom i završenom umetničkom radu i proizvodu, nadgradnju i interpretaciju samodovoljnog umetničkog objekta, već prostor činjenja umetnika koji je paralelan aktu stvaranja. „U pitanju je bila praksa 1) samoposmatranja i samorazumevanja sopstvenog rada ili društvene pozicije i 2) povezivanja sa različitim teorijskim i filozofskim školama mišljenja (teozofija, teologija, fenomenologija, egzistencijalizam, strukturalizam, poststrukturalizam, marksizam itd.).“⁷² Modernistička konceptualizacija umetnosti kao autonomne delatnosti bila je dekonstruisana prodiranjem teorijskog rada u samodovoljno područje bezinteresnog delovanja umetnika, stvaraoca, genija, koji delo kreira na osnovu svojih intuicija. Paralelno stvaranju umetničkih dela i istraživanju materijala i koncepata umetnosti, avangardni umetnici su formirali polje tekstova o umetnosti koje je predstavljalo preduslov za intertekstualno razumevanje i shvatanje, pa i čulno poimanje te 'nove' umetnosti. Time su 'umetničko' i 'teorijsko' činjenje nasuprot visokomodernističkom hijerarhijskom, metajezičkom međuodnosu postali jednako relevantni oblici realizovanja umetnikovog rada.

Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi i Tel Quel kao tri slučaja avangardne teorijske prakse

Tri odabrana umetnička sveta predstavljala su različite manifestacije avangardnog načela u okvirima organizovano ostvarenih umetničko teorijskih zajednica. Međusobnim uodnošavanjem njihovih profila moguće je uočiti posebnosti u načinima ispoljavanja avangardnog umetničkog rada kao teorijske prakse. Predstavnici ovih „organizovano ostvarenih, deklariranih i antitradicionalnih pokreta sa specifičnim zakonitostima sopstvenog životnog toka“⁷³ avangardno su delovali specifičnim načinima problematizovanja različitih paradigmi umetničkog delovanja: 1) umetničkog obrazovanja, estetskog aspekta umetnosti, odnosa između umetnosti i svakodnevnog

⁷² Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene...*, op. cit., str. 617.

⁷³ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost...*, op. cit., str. 1.

života – *Black Mountain College*; 2) granica jezika i medija muzike – *Darmštatski kursevi* i 3) međuodnosa teorijske prakse, ideologije, umetnosti i društva – *Tel Quel*. Rađanje svake od tri odabrane avangardne umetničke formacije se u čisto jezičkom smislu odigravalo preko zatečene umetničke riznice karakteristične za određeno geografsko-kulturološko područje.

Black Mountain College se razvijao kao centar avangardnih tendencija u Americi pre i nakon Drugog svetskog rata. Praksa *Black Mountain College*-a započela je 1933. godine raskidom sa tradicionalnim metodama učenja umetničkog stvaranja i predlogom jednog novog, eksperimentalnog, avangardnog modela umetničke škole. Umetnici okupljeni u Koledžu su se bavili društvenim pitanjima, granicama umetničkog i svakodnevnog života i ispitivanjem novih mogućnosti umetničkog obrazovanja.

Najznačajniji avangardni prodor *Black Mountain*-a odigrao se u domenu estetskog umetnosti. Estetsko je unutar koncepta autonomije umetnosti bilo postavljeno za imanentno svojstvo umetnosti do koga se dolazilo čulnom spoznajom umetničkog objekta. Nerazdvajanjem svakodnevnog i umetničkog činjenja, praksa *Black Mountain*-a je pokazala da je bilo kom predmetu ili aktivnosti, pa i životu moguće pridati umetničku vrednost. U praksi ove škole bio je vidljiv avangardistički iskorak u život kroz napuštanje autonomnog konteksta umetnosti radi preobražaja aktuelnog društvenog života. Ovaj iskorak se ogledao u težnji ka stvaranju nove životne prakse koja je bazirana na umetnosti i koja je samim tim predstavljala alternativu postojećoj životnoj i umetničkoj praksi. Ta nova alternativna životna praksa bila je posebna u tom smislu što društveni život nije bio organizovan na temeljima ekonomske baze i klasne strukture društva nego je razvijan na osnovama kreativnog potencijala svake od individua. Na taj način je izveden preobražaj svakodnevice u umetničko ponašanje i umetničkog ponašanja u svakodnevni život ili avangardno inovatorstvo kojim su se u poetičkom i političkom smislu prekoračivale granice disciplina i podele rada u kulturi i umetnosti.

Na Koledžu su utemeljene osnove američke likovne, pesničke, pozorišne i muzičke preratne i posleratne avangarde kroz: eksperimentalni odnos između umetnosti i života, suočavanje evropskih, američkih i dalekoistočnih političkih i filozofskih ideja u reformisanju svakodnevice, interdisciplinarno povezivanje različitih umetničkih praksi u interaktivne naddeterminisane događaje sa umetnicima i publikom i kritiku visokog

elitističkog, ekspresionističkog i egzistencijalistički orijentisanog modernizma u ime bihevioralnog aktivizma. Uspostavljanjem scenskih i izvanscenskih ili parateatarskih oblika ponašanja od kabarea preko festivala do 'akcije' umetnika, u praksi *Black Mountain College*-a ukazano je na to da umetničko delo nije pojedinačni, gotov i završen komad, a da je domen umetničkog činjenja izmešten u ponašanje i delovanje umetnika. Time je ostvareno i prekoračivanje medijskih granica modernističkih umetničkih disciplina.

Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku ustanovljeni su 1946. godine kao institucionalna potpora avangardnoj umetničkoj muzici na području Evrope nakon Drugog svetskog rata. Darmštad je egzistirao kao radikalizacija modernističkih paradigmi muzičkih praksi prvih decenija dvadesetog veka, što je rezultiralo inovacijskim, avangardnim obeležjima jezika muzike. Praksa Darmštata iskazala se kao neoavangarda jer je predstavljala obnovu i nastavak avangardnih nastojanja kompozitora između dva svetska rata u vidu eksperimentalnih, inovacijskih i kritičkih kompozitorskih poetika. Zbog toga što je donela institucionalizaciju avangardnih proboja iz vremena pre Drugog svetskog rata, avangarda Darmštata je delovala manje revolucionarno a više kritički-afirmativno. Avangardne težnje iz perioda između dva rata, zasnovane na istraživanju i progresivnom razvijanju specifičnih visoko estetskih i formalno-tehničkih muzičkih problema, nastavljene su u okrilju Kurseva kroz institucionalno zasnovano razvijanje inovacijske muzičke prakse. Radikalizovanje tretmana muzičkih parametara u stvaralačkim poetikama darmštatskih kompozitora identifikovano je kao izrazito avangardno delovanje s obzirom na specifičan odnos prema granicama discipline i mediju muzike.

Grupa autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* koji je pokrenut u Parizu 1960. godine započela je i realizovala kritiku i preobražaj francuskog novog romana i strukturalizma. Istraživana su pitanja nauke, književnosti i neverbalnih umetnosti. Ključne inovacije saradnika *Tel Quel*-a bile su razrade materijalističke teorije teksta i pisma, označiteljske prakse, i, zatim, teorije intertekstualnosti. Zastupano je stanovište da umetnik nije samo stvaralac kakav je opisan u modernističkoj teoriji, nego i proizvođač determinisan društveno-istorijskim mehanizmima proizvodnje, razmene i potrošnje.

Praksa *Tel Quel*-a, kao karakteristična postavangardna praksa,⁷⁴ odlikovala se građenjem intertekstualnih i teorijskih modela, analiza i rasprava o svetu i institucijama umetnosti. Time je načinjen obrt od modernističke umetnosti kao sveta umetnosti bez teorije u teoriju razvijenu u svetu umetnosti koja povezuje umetničke diskurse sa diskursima teorijskih disciplina, lingvistike, semiotike, filozofije, političke teorije, a zatim i izlazi iz tog sveta. Umetnost je istraživana i analizirana na zamislama otvorenog koncepta koji je u interkontekstualnim i intertekstualnim odnosima sa ideologijom, lingvistikom i filozofijom jezika i koji osim estetskih implicira i druga značenja i vrednosti. Bavljenje umetnošću je u praksi *Tel Quel*-a doživelo supstituciju u vidu teorijskog, analitičkog i političkog rada koji je identifikovan kao rad izvan umetnosti. Teorijska analiza bila je usmerena prema analizi prirode umetnosti, sveta umetnosti i ideoloških mehanizama kulture.

Po svom nastojanju da radikalnim zahvatom promeni postojeću umetničku ali i društvenu situaciju, aktivnost *Tel Quel*-a imala je dodirnih tačaka sa političkim pokretima. Članovi grupe su sebe smatrali društveno aktivnim radnicima, čak 'teroristima'.⁷⁵ Aktivnost avangardne formacije *Tel Quel*-a time je predstavljala paradigmatičan primer umetnosti kao društvene, politički određene materijalne prakse u čijim se okriljima odigravala problematizacija odnosa između umetnosti i ustaljenih društvenih uverenja, značaja, smisla i uloge umetnosti.

Ako je teorija umetnika kroz čitavo moderno doba predstavljala 'naknadnu' interpretaciju dela i 'sporednu' aktivnost umetnika izvan umetničkog rada, u avangardama je teorijsko delovanje umetnika postalo konstitutivni segment umetnikovog rada i realizovanja epistemoloških preloma. *Black Mountain College*, *Darmštatski letnji kursevi* i grupa *Tel Quel* odabrani su za ispitivanje i razmatranje problematike odnosa između umetničkog i teorijskog, provocirane onim avangardnim. Unutar ovih svetova relacije umetničkog i teorijskog su oblikovane u posebno karakterističnom i paradigmatičkom vidu.

⁷⁴ Postavangarda je naziv za mnoštvo međusobno različitih pokreta od kraja šezdesetih godina u kojima se teorijski i praktično kritički preispituje istorijsko nasleđe modernizma i avangardi. „Postavangardu karakterizira: (1) nepostojanje utopijskog mišljenja (kritika utopijskog u avangardama i neoavangardama); (2) teorijski razrađena ideološka i lingvističko-semiološka analiza prirode umjetnosti i kulture; (3) praktičiranje avangardnih i neoavangardnih radikalnih, ekscenčnih i eksperimentalnih postupaka u novim medijskim modelima izražavanja.“ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene...*, op. cit., str. 92, 93.

⁷⁵ Cf. Pjer Bonsen, „Razgovor sa Filipom Solersom“, *Treći program*, Beograd, 1990, 86–87, str. 112.

Delovanje umetnika unutar tri odabrane avangardne formacije bilo je praćeno potrebom da se ekscesni umetnički postupci diskurzivno identifikuju, definišu i demonstriraju kao legitimni modusi umetničkog rada. Ovaj aspekt delovanja avangardnog umetnika naročito je bio karakterističan za predstavnike *Black Mountain College*-a i *Darmštatskih kurseva*.

Napisi umetnika koji su bili vezani za *Black Mountain College* bili su istovremeno i teorijska potpora umetničkom radu u različitim disciplinama ali i medij samog umetničkog rada. Praksa preispitivanja odnosa između umetnosti i života, prekoračenja granica autonomnog estetskog doživljaja i 'tradicionalnih' umetničkih medija uslovlila je težnju umetnika da kroz teoriju definišu kako prirodu svog delovanja tako i strukturu 'nove umetnosti' kao rezultat tog delovanja.

Darmštatske kurseve, kao i *Black Mountain College*, odlikovala je izrazita usklađenost između umetničke i teorijske aktivnosti. U tekstovima koje su pisali brojni učesnici Kurseva do detalja su objašnjavani kompozicioni postupci, otkrivani procesi građenja kompozicija, formulisani novi estetički stavovi. Kursevi su značili jednu od najjačih avangardnih 'jedinica' na području evropske muzike, sa striktnom unutrašnjom 'podelom posla', u kojoj su, u cilju afirmisanja darmštatske muzičke avangarde, u čvrstoj sprezi delovali avangardni kompozitori kao autori dela ali i kao autori njihovih stručnih analiza, zatim reproduktivni umetnici kao izvođači ali neretko i analitičari tih dela, i muzikolozi kao tumači problemskih tema pokrenutih istim delima. Koncerti, seminari, kursevi, rasprave, polemike i časopis (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*) funkcionisali su kao delovi čvrste avangardne organizacije darmštatskih Kurseva.

U vezi sa uspostavljanjem međuodnosa umetničkog i teorijskog rada, a za razliku od primera *Black Mountain College*-a i *Darmštatskih kurseva* gde je teorijska praksa imala oblik teoretizacije umetnosti, grupa *Tel Quel* načinila je pomak od teorijske prakse kao teoretizacije umetnosti ka teorijskoj praksi kao *teoretizaciji teksta* koji nema čvrstu kontekstualnu situiranost i identitet u jednom kulturalnom prostoru. Praksa članova grupe *Tel Quel* odvijala se oko teorijskih pitanja o nauci, književnosti, neverbalnim umetnostima i politici. Od kritike strukturalističkog tumačenja književnog dela preko 'razotkrivanja' odnosa između jezika, teksta i stvarnosti, poststrukturalističke teorijske

paradigme postepeno su primenjivane kako kao modeli tumačenja umetnosti tako i kao modeli razumevanja mehanizama kulturalnih i društvenih praksi.

Upravo su u radu grupe *Tel Quel* ne samo umetnost već i teorijski rad prepoznati i tumačeni kao bilo koja druga materijalna praksa društva. Teorijsko je bilo eksplitno konceptualizovano kao tekstualno, a teorijski rad kao 'tekstualna produkcija'. Ova shvatanja ogledala su težnju da se umetnost i teorija ne prepoznaju izvan društvenog, političkog i kulturalnog nego kao prakse koje sa ovim kontekstima 'rade' i u njima intervišu te time ostvaruju svoju političnost. Na taj način je bilo otvoreno novo pitanje koje se ticalo ne samo uloge teorije u okviru umetničkih praksi, nego i u okviru širih društvenih problema. To znači da su u praksi *Tel Quel*-a umetnost i teorija bile shvaćene kao prostori problematizacije konvencija, normi i kanona ne samo umetnosti već i drugih društvenih instanci. Umetnost je bila tretirana kao specifičan primer kritičkog pisma (*écriture*) a problematizovan je i sam status teorije kao materijalne prakse.

* * *

Analiza teorijskih praksi *Black Mountain College*-a, *Darmštatskih letnjih kurseva* i *Tel Quel*-a otvara polje mogućnosti uočavanja specifičnih shvatanja, razumevanja, definisanja i funkcije teorije u odnosu na umetnost. Pokazaće se da ne postoji jednoznačan odnos umetnost–teorija, već mnoštvo njihovih metamorfničkih kretanja i višeznačnih mogućnosti međusobnih relacija. Teorija i umetnost se nalaze u promenljivom, otvorenom, ali uvek i konstitutivnom međusobnom odnosu.

U tom smislu, odabrani svetovi umetnosti deluju kao paradigmatički primeri avangardnih umetničkih jedinica ne samo zbog činjenice da su se njihovi avangardni prodori asinhronijski dešavali u različitim disciplinama umetnosti nego i zbog toga što je suodnos umetničke i teorijske prakse doprineo institucionalnom utemeljenju tih avangardi, te njihovom formulisanju kao 'svetova umetnosti'.

Odabrani svetovi umetnosti zaista su predstavljali prostore realizacije avangardnog činjenja, ako ne uvek u pogledu prirode umetničkog materijala, onda upravo zbog nove uloge i odnosa umetničkog i teorijskog koji se njihovim radom iskazao i uspostavio. Odabrani predmeti istraživanja bili su nedvosmisleno avangardni i po tome

što su omogućili problematizuju i dali novi smisao odnosu između umetničkog i teorijskog rada.

Teorijsko je činilo neizostavan segment oglašavanja jednog avangardnog pokreta jer je egzistiralo kao posrednik između umetnosti i kulture, zastupajući smisao konkretnog umetničkog rada. Obezbeđivanjem pojavno-diskurzivnog plana nastajanja i postojanja umetničkog dela teorijskim radom, odigrao se prelom od identifikacije već postojećeg značenja u gotovom umetničkom delu, na proizvodnju i sugerisanje značenja u susretu umetničkog i teorijskog proizvoda. Teorija se time ukazivala ne samo kao reakcija i refleksija na umetničko delo, nego i kao konstitutivni diskurs umetničkog koji je delovao kao prostor prepoznavanja, identifikovanja i predočavanja određene prakse kao umetničke prakse.

Avangardni svetovi umetnosti nisu prepoznavali umetnost i teoriju izvan društvenog, političkog i kulturalnog već kao prakse koje sa ovim kontekstima 'rade' i u njima intervenišu i time ostvaruju svoju političnost. U njima se odigrao pomak od teorije kao teoretizacije umetnosti do teorije kao teoretizacije kulture i društva.

Avangardna umetnost iskazivala se kao *teorijska praksa* ne samo zato što je avangardno činjenje bilo određeno podjednako teorijskim koliko i umetničkim radom, nego i zato što su se u okviru ideologije umetnosti modernog doba avangarde ispoljile kao karakteristični prostori odigravanja 'epistemoloških preloma'. Teorijska praksa avangarde podrazumevala je proizvodnju posebnog znanja o sebi, pokazivanje sopstvene društvene materijalnosti, ideološke, političke i ekonomske uslovljenosti, te ostvarivanje kritičke instance u odnosu na društvenu kontekstualnost svog odigravanja.

Teorijski aspekti delovanja tri odabrana sveta umetnosti detaljno su identifikovani, analizirani i interpretirani u cilju uočavanja toga kako je odnos između umetničkog dela, teorije umetnika, teorije o umetnosti i teorije u umetnosti posebno realizovan u domenu svakog od njih.

2. *BLACK MOUNTAIN COLLEGE* KAO TEORIJSKA PRAKSA

2. 1. *BLACK MOUNTAIN COLLEGE* KAO DRUŠTVENA PRAKSA

Rad *Black Mountain College*-a započeo je 1933. godine u okviru specifične društveno političke situacije perioda Velike depresije (Great Depression) i sprovođenja reformi Novog dogovora (New Deal). Avangardna obrazovno umetnička praksa Koledža predstavljala je značajan epicentar razvoja zapadne umetnosti pre i nakon Drugog svetskog rata.

Stanje društvenog života posle pada američke berze 1928. godine i krize vladajućeg političkog i ekonomskog poretka obeležila je Velika depresija, te je nacija u celini pozitivno odgovarala na zamisli reforme Novog dogovora u svim njegovim segmentima. Novi dogovor je bio osmišljen kao američki nacionalni program vlade Frenlika Ruzvelta. Ovaj program je imao za cilj uspostavljanje ekonomske i kulturalne reforme i stabilnosti putem brojnih javnih radova različitog profila pod pokroviteljstvom države, u periodu od 1933. do 1939. godine. Značajno novčano ulaganje u razvoj kulture američkog društva značilo je, prema planovima Novog dogovora, i prvu veliku investiciju američke vlade u domene umetničkog rada, obrazovanja i zapošljavanja umetnika različitih profila. Brojni kulturalni programi vlade tokom tridesetih godina – Javni radovi umetničkog projekta (Public Works of Art Project, 1933–1934) ili Radovi uprave napretka (The Works Progress Administration, 1935–1943) – bili su određeni stavom da umetnost treba da bude povezana sa svim aspektima svakodnevnog života pojedinaca. Izrada umetničkih radova u okviru pomenutih projekata podrazumevala je inkorporaciju scena iz svakodnevnog života Amerike u domen 'visoke' umetničke produkcije što je imalo za cilj premošćavanje jaza između visoke umetnosti i stvaralaštva folklorne provincijencije.⁷⁶ Rezultati vladinih projekata su do 1936. godine obuhvatali oko dve i po hiljade murala oslikanih na javnim zgradama, broj od oko sto osam hiljada slika,

⁷⁶ Ovaj period razvoja američkog slikarstva je u literaturi identifikovan odrednicom 'regionalizam'. Najznačajniji predstavnik regionalizma bio je Tomas Hart Benton. „Ruzveltovi rani društveni potezi bili su nadmoćno amerikanistički i koncentrisani na rešavanje specifično američkih problema. Amerikanizam je pronašao svoj estetski izraz u Regionalizmu.“ Thomas Hart Benton, "American Regionalism: A Personal History of the Movement", u: *An American in Art. A Professional and Technical Autobiography*, Lawrence, University Press of Kansas, 1969, str. 192. Bentonov najpoznatiji učenik bio je Džekson Polok, koji je upravo, tokom četrdesetih godina, načinio zaokret od regionalizma ka apstraktnom ekspresionizmu kao dominantnoj poetici internacionalno orijentisane posleratne američke slikarske umetnosti. Cf. Erika Doss, "Republicanism and Modernism: The Genesis of Regionalism in The American Historical Epic", u: *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

osamnaest hiljada skulptura, pola miliona fotografija, oko četrdeset hiljada zaposlenih kompozitora, izvođača i glumaca, dva miliona javnih plakata, dvadeset dve hiljade referenci u izdanju indeksa američkog dizajna i osnivanje oko stotina umetničkih centara u dvadeset dve države Amerike.⁷⁷

Značajna odlika svih vladinih programa odnosila se na buđenje svesti o ulozi umetnosti kako u fundiranju kulturalnog nasleđa jednog društva tako i u okvirima težnja ka uspostavljanju demokratski orijentisanog obrazovnog sistema. U skladu sa demokratskom politikom stvaranja uslova za ispunjenje liberalnih prava čoveka, reforme Novog dogovora su u pogledu izvršenja reformi u sistemu obrazovanja bile zasnovane na ideji da školovanje treba da bude dostupno svakom pojedincu. U odnosu na obrazovne ustanove kakvi su bili koledži slobodnih veština (*liberal arts college*), a kojima je pripadao i *Black Mountain College*, ove reforme su donele preuređenje kurikuluma te skraćivanje trajanja opšteg obrazovanja.

Nasuprot profesionalnim, zanatskim ili tehničkim kurikulumima koji su bili svojstveni specijalizovanim programima univerziteta, koledži slobodnih veština su se odlikovali nastavnim planovima koji su imali za cilj prenošenje opšteg znanja i razvoj opštih intelektualnih sposobnosti pojedinca. Reforma ovog tipa obrazovnih institucija je u Americi započela još sredinom devetnaestog veka sa postepenim napuštanjem striktno određenih oblasti studiranja u korist razvijanja fakultativnih programa koji su studentu obezbeđivali dovoljan stepen zrelosti za izbor polja u kome će dalje da usaršava svoje znanje.⁷⁸ Savremene slobodne veštine obuhvatale su studije književnosti, jezika, filozofije, istorije, matematike i nauke. Za vreme četvorogodišnjeg obrazovanja, student je tokom prve dve godine učenja imao mogućnost slobodnog izbora između glavnih i sporednih područja izučavanja a potom je od njega zahtevano da opredeli smer svoje dvogodišnje specijalizacije u okviru koledža ili nekog drugog univerziteta. Ovo je početkom dvadesetog veka dovelo u pitanje budući opstanak koledža slobodnih veština s obzirom na to da je veliki broj studenata nakon završene druge godine napuštao ove

⁷⁷ Cf. Pam Peecham, "Realism and modernism", u: Paul Wood (ed.), *Varieties of Modernism*, New Haven – London, Yale University Press, 1993, str. 85–86.

⁷⁸ Cf. Floyd W. Reeves, "The Liberal-Arts College", *The Journal of Higher Education*, Columbus OH, 1930, VII, 1, str. 373–374.

institucije i obrazovanje dovršavao na specijaliziranim programima univerziteta.⁷⁹ U tom smislu su bile pokrenute diskusije o svrsishodnosti koledža u okviru američkog sistema obrazovanja. Rešenje je bilo iznađeno skraćivanjem trajanja nastavnog programa na dve, odnosno, tri godine obrazovanja. Time je uloga koledža slobodnih veština bila profilisana u smeru škole koja nudi opšte, pripremno obrazovanje za naredni, napredniji stepen učenja i specijalizacije u polju pedagogije, umetnosti ili nauke. U skladu sa tim, početkom tridesetih godina je bilo ocenjeno da „broj takvih institucija u budućnosti verovatno neće biti veliki niti tipičan u odnosu na dalje razvijanje sistema visokog obrazovanja“, ali da njihov opstanak neće biti doveden u pitanje ukoliko budu ispunjeni „uslovi obezbeđivanja adekvatne finansijske podrške i prilagođavanja nastavnog programa promenljivim uslovima i potrebama reorganizacije univeziteta.“⁸⁰ Međutim, s obzirom na to da je, kako smo već istakli, glavni obrazovni cilj koledža slobodnih veština bio sadržan u prenošenju opšteg znanja i razvoju intelektualnih sposobnosti pojedinca, ovakav tip obrazovne institucije koincidirao je sa zahtevima liberalno demokratskih ciljeva. Sa realizacijom reformi Novog dogovora u domenu obrazovnih institucija tokom tridesetih godina, rastao je broj novoosnovanih koledža slobodnih veština. Osim *Black Mountain College*-a, fleksibilnim i eksperimentalnim kurikulumima u oblasti visokog obrazovanja odlikovali su se, na primer, i *Bennington College* i *Sarah Lawrence College*.

U okvirima reformi Novog dogovora, nastavni programi koledža slobodnih veština bili su restrukturirani na idejama pokreta *progresivnog obrazovanja*. Ove ideje su podrazumevale stav da pojedinac ostvaruje najbolje rezultate u obrazovanju kada se učenje odvija kroz svakodnevne životne aktivnosti u zajednici sa drugim pojedincima. Progresivno obrazovanje podrazumevalo je nekolike karakteristike: akcenat na učenju kroz praktično činjenje; insistiranje na kritičkom razmišljanju i efikasnom rešavanju problema; grupni rad i razvijanje društvenih veština; razvijanje sposobnosti razumevanja i praktične akcije kao ciljeve učenja nasuprot pasivnom usvajanju znanja; kolaborativne i kooperativne procese učenja; edukaciju usmerenu ka socijalnoj odgovornosti i

⁷⁹ Cf. *ibid*, str. 375.

⁸⁰ *Ibid*.

demokratiji; integraciju društvenih instanci i instanci projekta obrazovanja u svakodnevnom životnom iskustvu pojedinca.⁸¹

Ideje progresivnog obrazovanja bile su razvijene na osnovama filozofije demokratskog obrazovanja, koja je formulisana i prezentovana 1916. godine u studiji *Pedagogika i demokratija* američkog filozofa pragmatizma, sociologa i teoretičara obrazovanja Džona Djuja.⁸² Djuj je svoje eksplikacije zasnovao na tezama da su obrazovanje i učenje socijalni i interaktivni društveni procesi, te da je škola, prema tome, bitna potencijalna institucija sprovođenja društvenih reformi u smeru demokratskog uređenja.

Filozofija pedagogije Džona Djuja, *Black Mountain College* i ideja 'celokupnog obrazovanja' čoveka

Djuj je svoj rad odredio kao „filozofiju koja dovodi u vezu razvitak demokratije s razvitkom eksperimentalne metode u prirodnim naukama, s idejama o razvitku u biološkim naukama, i industrijskom reorganizacijom, težeći da istakne promene u nastavnom gradivu i metodama vaspitanja koje gornji razvitak povlači.“⁸³ Ove promene trebalo je da otklone opasnost od stvaranja rascepa između iskustva stečenog neposrednim ljudskim odnosima i onog iskustva koje se stiče u školi. „Ova opasnost nije bila nikad veća nego danas, usled naglog porasta znanja i tehnike za poslednjih nekoliko stoleća.“⁸⁴ Sticanje znanja je bilo neophodno dovesti u vezu sa radom ili zanimanjima u svakodnevnom, zajedničkom životu. Školu je trebalo reformisati do oblika društvene zajednice u malom i uspostaviti direktne veze sa drugim oblicima sticanja iskustva izvan institucija obrazovnog sistema.

Značaj Djujeve filozofije za razvoj opštih demokratskih ideala bio je sadržan u konceptualizaciji razlike između tradicionalnog poimanja obrazovanja kao prostora pasivnog usvajanja znanja i demokratski profilisanog obrazovanja koje se odvija kao

⁸¹ Cf. C. A. Bowers, *The Progressive Educator and the Depression: The Radical Years*, New York, Random House, 1969.

⁸² Džon Djuj, *Pedagogika i demokratija. Uvod u filozofiju obrazovanja*, Beograd, Izdavačko i knjižarsko preduzeće Geca Kon A. D., 1934. Osim Djuja, slične ideje u pogledu metoda obrazovanja i uloge obrazovanja u ostvarivanju poretka društva u prvim dekadama dvadesetog veka zastupali su i Albert S. Barns, Ketrin S. Drejer i Tomas Vitni Sret.

⁸³ Ibid, str. V.

⁸⁴ Ibid, str. 1.

proces učenja pojedinca o tome kako da živi i snalazi se u svakodnevnom životu. „Vaspitanje se sastoji u prenošenju putem međusobnog opštenja koje jeste proces kojim se iskustvo deli među članovima društva dok ne postane opšta svojina. (...) Ono menja sklonost obeju strana koje u tom procesu učestvuju.“⁸⁵ U tom smislu je Djuj obrazovanje konceptualizovao ne kao usvajanje nastavnim planom i programom predviđenih veština, nego kao podsticanje i razvijanje ukupnih potencijala i sposobnosti individue, koji će, zatim, biti korišćeni za ostvarivanje opšte dobrobiti društva. Obrazovanje je poimano kao sredstvo za širenje demokratije među svim društvenim klasama. Ono je trebalo da bude različito od tradicionalnog sistema školstva, koji je bio zasnovan na društveno-ekonomskoj diferencijaciji. Novo obrazovanje trebalo je svim pojedincima da ponudi jednake uslove u okviru društvene zajednice u kojoj se znanje stiče. Za socijalnu jedinicu morala se uzeti ličnost pojedinca a ne klasa, jer je pojedinac organ društvenog napretka. „Jedno društvo (...) mora se starati da mogućnosti intelektualnog razvijanja budu dostupne svima podjednako. (...) Proširiti broj lica koji će u svom radu voditi računa o radu drugih, i suditi o radu drugih da bi svom radu odredili mesto i prava, znači slom onih prepona između klasa, rasa i narodnih teritorija koje smetaju ljudima da uvide punu važnost svoga rada.“⁸⁶

Kao ključno metodološko sredstvo u sticanju znanja Djuj je istakao razvijanje *iskustva* kroz neposredan odnos sa okolinom u kojoj se individua nalazi a nasuprot pasivnom usvajanju znanja posredovanom samim saopštavanjem mišljenja. Djuj je demokratiju poimao kao oblik zajedničkog života u kome se iskustvo uzajamno razmenjuje a obrazovanje kao glavno sredstvo ostvarivanja demokratičnosti društva. „Razvitak u vaspitaniku ponašanja i sklonosti potrebnih za stalan i napredan život društva ne može se obezbediti neposrednim predavanjem ili prenošenjem mišljenja, osećanja ili znanja. To biva posredstvom okoline. (...) Svojim učešćem u zajedničkom radu pojedinac usvaja ciljeve dotične socijalne sredine, upoznaje njene metode i materijal, stiče potrebnu veštinu, i prožima sebe njenim osećanjima.“⁸⁷ Obrazovanje individue je podrazumevalo razvijanje i unapređivanje čovekovog iskustva i njegovih receptivnih sposobnosti u odnosu na okolinu u kojoj se njegov život odvija. Razvijanjem ličnih svojstava pojedinca

⁸⁵ Ibid, str. 15.

⁸⁶ Ibid, str. 143.

⁸⁷ Ibid, str. 36–37.

a sa usavršavanjem sposobnosti koje on želi da razvije, dostizan je željeni napredak u obrazovanju jer je samo raznovrsnost omogućavala promene i napredak demokratskog društva. „Nemoguće bi bilo naći dublji smisao vaspitne funkcije – otkrivanja i razvijanja ličnih svojstava, i njihovog obrazovanja u vezi sa radnjama drugih.“⁸⁸ Na taj način je obrazovanje pojedinca u smeru stručne specijalizacije za kvalitetno obavljanje određenih poslova bilo zamenjeno idejom o 'celokupnom obrazovanju' čoveka.

Black Mountain College je bio pokrenut u opisanoj atmosferi decentralizacije američkog školstva, razvijanja liberalnog demokratskog obrazovnog sistema i 'celokupnog obrazovanja' čoveka. Ova obrazovna umetnička zajednica egzistirala je kao paradigmatičan primer demokratski uređene zajednice. Koledž je predstavljao komunu u čije su upravljanje bili uključeni studenti i nastavnici, podjednako učestvujući u odlukama vezanim za finansijska pitanja, održavanje kampusa, pripremanje obroka ili rad na školskoj farmi. Participacija u životu zajednice bila je sastavni deo obrazovnog iskustva studenata te je u tom smislu distinkcija između aktivnosti predviđenih kurikulumom i izvannastavnih aktivnosti bila nevažna. Koledžom je rukovodio Odbor poverenika (Board of Fellows) koji su sačinjavali nastavnici izabrani od strane nastavničkog kolektiva i jedan student, a svi problemi su rešavani na javnim zajedničkim sastancima nastavnika i studenata, uz jednaka prava glasa. „Oni koji su odgovorni za osnivanje Koledža oslonili su se na oblike uprave koji se mogu naći na starijim univerzitetima u Engleskoj, a koji su prilično uobičajeni u ovoj zemlji. U pitanju je upravljanje od strane nastavnika, ili, samoupravljanje. Odgovarajuća funkcija Odbora poverenika je u Koledžu poverena Savetodavnom veću koje se sastoji od muškaraca i žena istaknutih pojedinaca u svetu obrazovanja i svetu poslovanja. Međutim, zvanična odgovornost za upravljanje Koledžom počiva na nastavničkom osoblju i glavnom studentu referentu. Ideja uključivanja studentskog tela u okvire Odbora pozajmljena je iz srednjeg veka.“⁸⁹ Iako je nepostojanje nadležnosti od strane Odbora poverenika upravo obezbeđivalo mogućnosti demokratskog odlučivanja sa jednakim pravima glasa svih pojedinaca prisutnih u Koledžu, to je, istovremeno rezultiralo i nepostojanjem priliva

⁸⁸ Ibid, str. 147.

⁸⁹ John Andrew Rice, "Black Mountain College", neobjavljeni dokument, citirano prema: Vincent Katz, "Black Mountain College: Experiment in Art", u: Vincent Katz (ed.), *Black Mountain College. Experiment in Art*, Cambridge – London, The MIT Press, 2002, str. 17.

stabilne novčane podrške, te stalnim finansijskim problemima koji su bili i uzrok zatvaranja Koledža u martu 1957. godine.

Black Mountain College je bio zasnovan na modelu koledža slobodnih veština i u pogledu kurikuluma posedovao je sve odlike na osnovu kojih su se obrazovne institucije tog tipa razlikovale od drugih tadašnjih modela dodiplomskog obrazovanja. „U mlađim grupama podučavanje se odvijalo u malim razredima; u starijim, pre svega na bazi tutorstva. Nova institucija je crpela svoje elemente – bipartitnu podelu i tutorstvo – iz oksfordskog univerzitetskog sistema. Nije bilo kredita i akreditacija. Kada je student osetio da je spreman da diplomira, zahtevao je završni ispit, koji je bio rukovoden od strane ispitivača izvan Koledža.“⁹⁰ Sticanje opšteg znanja obuhvatalo je dvogodišnje izučavanje slobodnih veština nakon čega su se studenti opredeljivali za osnovnu oblast studija, te svoje dodiplomsko obrazovanje najčešće završavali na nekom od univerziteta. Savetodavno veće (Advisory Council) bilo je oformljeno od eminentnih pedagoga, naučnika i umetnika i svojim kritikama obezbeđivalo je Koledžu značajan ugled u spoljnom svetu. Član ovog odbora, pored Valtera Gropijusa, Karla Gustava Junga, Maksa Lernerera, Valtera Loka, Džona Burčarda, Franca Klajna i Alberta Ajnštajna, bio je i Džon Djuj.⁹¹ Koledž se odlikovao manjom razlikom između broja studenata i profesora što je uslovlilo razvijanje otvorenijeg odnosa između članova zajednice, te obezbedilo atmosferu za relativizovanje hijerarhije autoriteta profesor – student. *Black Mountain* je bio zasnovan kao obrazovna zajednica rezidencijalnog tipa te su studenti neprestano bili izloženi specifičnoj atmosferi života zajednice, koja je podrazumevala ista kulturalna, društvena i politička uverenja svojih članova. Odgovarajućim uređenjem unutrašnjih međusobnih odnosa članova zajednice i sredine u kojoj se učenje odvijalo, Koledž je obezbedio atmosferu zajedničkog rada kao neophodnog uslova za realizaciju odgovarajućeg demokratskog obrazovanja. „Sam proces zajedničkog života obrazuje. On uvećava i rasvetljava iskustvo; stimuliše i obogađuje imaginaciju; kreira odgovornost za preciznost izjava i mišljenja.“⁹²

⁹⁰ Vincent Katz, op. cit., str. 16.

⁹¹ Cf. Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge – London, The MIT Press, 2002, str. 6.

⁹² Džon Djuj, op. cit., str. 7.

Međutim, primarna specifičnost *Black Mountain*-a u odnosu na ostale obrazovne institucije tipa koledža slobodnih veština bila je istaknuta posebnom *ulogom umetničkog rada* u obrazovanju individue i prepoznavanjem značaja specifičnog *umetničkog iskustva u razvoju receptivnih i iskustvenih sposobnosti čoveka*. Osnivači Koledža iskoristili su reforme sistema obrazovanja preduzete tokom tridesetih godina za pokretanje eksperimentalnog kurikuluma u kome je rad u domenima različitih umetničkih medija predstavljao jednako važnu oblast slobodnih veština pored nauke, istorije, filozofije i jezika. „Saglasno konceptu 'celokupnog obrazovanja', svaki aspekt života u zajednici ima važan uticaj na obrazovanje: diskusije o problemima, volonterski otvoreni radni programi, participacija u komadima, muzičkim performansima i tako dalje.“⁹³ U 1933. godini osnivanja Koledža, kurikulum je obuhvatao sledeće oblasti:

Ponudeni kursevi u godini osnivanja <i>Black Mountain College</i>-a⁹⁴				
HEMIJA Uvod u hemiju Opšta hemija Kvalitativna analiza Kvantitativna analiza Organska hemija Fizička hemija	FIZIKA Elementarne osnove fizike Opšta fizika Elementarna optika Elektricitet Elektromagnetna teorija i radio Električne mašine Mehanika Moderna fizika	MATEMATIKA Trigonometrija Analitička geometrija Diferencijali Integrali	PSIHOLOGIJA Opšta psihologija Obrazovna psihologija Mentalno testiranje Filozofija obrazovanja Psihologija karaktera Psihologija religije Društvena psihologija Psihologija porodičnih odnosa Problemi obrazovanja	EKONOMIJA Osnove ekonomije Istorija ekonomije Filozofije društvene rekonstrukcije Evolucija ekonomske teorije Problemi zapošljavanja
ISTORIJA Drevna istorija Intelektualna istorija srednjeg veka	LEPE UMETNOSTI Crtanje Boja <i>Werklehre</i> (razvoj senzibiliteta za materijal i prostor)	MUZIKA Razumevanje muzike Elementarna harmonija i muzičko trajanje Muzika 18. veka Seminar iz muzičke istorije Opera 19. veka	ENGLESKI Čoser Šekspir Savremena drama Milton Osnove pisanja Elementi engleske gramatike Drama	FRANCUSKI Osnovni francuski Srednji francuski Francuska civilizacija Studije srednjovekovne lit. Francuska lit. 17.veka Konverzacija Ruso

⁹³ John Evarts, "The Total Approach", *Form*, Cambridge, 1967, 6, str. 20.

⁹⁴ Tabela je sastavljena prema: *Black Mountain College Catalogue, 1933–1934*, Black Mountain, bez izdavača, 1934, str. 23. U narednim godinama kurikulum je proširen kursevima biologije, geografije i različitih umetničkih disciplina.

				Seminar
ŠPANSKI Osnovni španski Srednji španski	ITALIJANSKI Osnovni italijanski Dante	NEMAČKI Osnovni nem. Srednji nem. Prevođenje Pisanje	GRČKI Osnovni grčki Platon	LATINSKI Vergilije Latinska lirski poezija Latinska komedija

Dok je u nastavnim kurikulumima koledža slobodnih veština umetnost uglavnom bila prisutna kao izvannastavna aktivnost za koju studenti nisu ostvarivali kredite, u kurikulumu *Black Mountain* umetnički kursevi su imali jednak značaj u odnosu na druge predmete i studentima predstavljani kao najvažniji kursevi. „Kao neizbežan rezultat usvojenog gledišta, drama, muzika i lepe umetnosti, koje često egzistiraju na rubovima kurikuluma, posmatrane su kao integralan deo života Koledža, a sa značajem jednakim predmetima koji su obično centar kurikuluma. Zapravo, u ranoj fazi studentovog obrazovanja, one se smatraju za predmete od velikog značaja. Na prvom mestu, kada su na odgovarajući način korišćene, one su (...) same po sebi ozbiljne discipline. Još važnije, tu je uverenje da student, kroz neku vrstu umetničkog iskustva, koje nije nužno iskustvo lične ekspresije, može spoznati realizaciju reda u svetu. Postajući osetljiv na pokret, formu, zvuk i druge medije umetnosti, student stiče čvršću kontrolu kako nad samim sobom tako i nad svojim okruženjem nego što je to moguće steći kroz čist intelektualan napor. Ovo je teorija, ali teorija koja će se sresti sa testom iskustva. Na zadovoljstvo onih koji su ovu teoriju primenljivali već je pokazano da je neposredna svrha umetničkih disciplina davanje tona i kvaliteta intelektualnoj disciplini.“⁹⁵ Isticanje uloge umetnosti u 'celokupnom obrazovanju' čoveka i gotovo središnja funkcija umetničkog rada tokom poslednje desetine rada Koledža fundamentalno je promenila viđenje uloge i odnosa između umetnosti i društva. *Black Mountain College* je predstavljao eksperiment u domenu ne samo umetničkog nego i celokupnog obrazovanja individue a sa ciljem integracije života i učenja kroz kreativnost, kooperaciju i društvenu odgovornost. Umetnički rad je bio viđen kao moguće i značajno sredstvo razvijanja individualnih, perceptivnih i kreativnih sposobnosti svakog pojedinca.

Koledž je prvobitno bio smešten u blizini grada Ešvila, sela Blek Mauntin i planinskog lanca Plavi greben u Severnoj Karolini. Njegovi osnivači su bili Džon Endrju Rajs i Teodor Drejer. Džon Edrju Rajs je bio rektor *Black Mountain College*-a od

⁹⁵ Cf. ibid, str. 5.

njegovog osnivanja do 1940. godine. Nakon završetka studija na Oksfordu, Rajs je predavao na brojnim američkim liberalnim koledžima. Zbog svoje neuobičajne filozofije obrazovanja, on je bio uključen u brojne debate sa društveno konzervativno orijentisanim zagovornicima obrazovanja tokom tridesetih, četrdesetih i pedesetih godina dvedesetog veka. Nastupao je kao zastupnik različitih eksperimentalnih metoda koje su kasnije stekle široku primenu u sistemu visokog obrazovanja. Njegove pedagoške metode bile su usmerene ka podsticanju čovekove emocionalne i intelektualne zrelosti nasuprot ohrabrivanju subjekta da se poziva na 'skladište' pasivno usvojenog znanja.⁹⁶ Upravo zbog tvrdog zastupanja svojih eksperimentalnih ideja, Rajs je 1932. godine došao u sukob sa rektorom *Rollins College*-a odakle je bio otpušten. Uz veliku pomoć Teodora Drejera, harvardskog diplomca inženjerstva koji je na *Rollins College*-u predavao fiziku, Rajs je uspeo da obezbedi materijalna sredstva za pokretanje *Black Mountain College*-a.⁹⁷

Nastavni program Koledža bio je organizovan u vidu regularne semestralne nastave a zatim, od 1944. godine, i u okviru letnjih umetničkih instituta. Po osnivanju, Koledž je imao dvadeset dva studenta, koji su uglavnom pristigli sa *Rollins College*-a na Floridi. Među predavačima su od samog osnivanja Koledža bili i profesori *Bauhaus*a, Jozef i Ani Albers kojima se kasnije pridružio Ksanti Šavinski, značajno doprinevši razvijanju eksperimentalnih interdisciplinarnih izvođačkih praksi plesa, pozorišta i dizajna. Godine 1941. Koledž je preseljen na sopstveni kampus na jezeru Iden. Prvu verziju projekta kampusa napravili su bauhausovci Valter Gropius i Marsel Breuer, a konačnu američki arhitekta Alfred Lorens Košer. Za dvadeset četiri godine postojanja Koledž je pohađalo oko trideset članova nastavnog osoblja i oko hiljadu i dvesta studenata.⁹⁸

⁹⁶ Cf. John Andrew Rice, "Fundamentalism and the Higher Learning", *Harper's Magazine*, New York, 1937, May, str. 587–596.

⁹⁷ Teodor Drejer je na *Black Mountain*-u predavao fiziku i matematiku, obavljao administrativne i povremeno i rektorske poslove, a kada je 1949. godine napustio Koledž, radio je na projektu razvijanja izvora napajanja prve nuklearne podmornice u kompaniji *General Electric*. Drejer je bio sestrici Kettrin Drejer, jedne od najvećih kolekcionarki umetničkih dela u Americi. Njegove veze sa visokim umetničkim krugovima Njujorka bile su od presudnog značaja za obezbeđivanje finansijske osnove za rad Koledža koji je najvećim delom 'živeo' od donacija. Cf. Vincent Katz, op. cit., str. 18.

⁹⁸ Do 1940. godine, na primer, Koledž je napustilo šesnaest diplomaca – sedam engleske književnosti, četiri istorije i ekonomije, jedan psihologije i četiri umetnosti. Cf. Mary Emma Harris, op. cit., str. 52.

Iako su u okvirima Koledža kao nastavnici i studenti delovali brojni umetnici sa područja Evrope,⁹⁹ umetničke težnje *Black Mountain*-a su rezultirale razvijanjem eksperimentalne umetnosti kao karakterističnog označitelja američke kulture naspram tradicije zapadnoevropske umetnosti modernog doba. Period rada Koledža je koincidirao sa godinama kada se umetnost sa tla Amerike od vitalne ali marginalne produkcije razvila do vodećeg centra internacionalo profilisane prakse. Brojni programi vlade u okviru Novog dogovora imali su za cilj razvijanje karakteristične američke kulturalne i umetničke riznice naspram evropskog kulturalnog nasleđa. Ove težnje bile su dodatno zaoštrene i usložnjene imigracijom brojnih vodećih predstavnika evropskog umetničkog života tokom tridesetih i četrdesetih godina, čija su poetička dostignuća na različite načine egzistirala kao bitne reference pri uspostavljanju eksperimentalne umetničke prakse *Black Mountain*-a.

Na Koledžu su, između ostalih, boravili slikari Amedi Ozenfant, Lajonel Fajninger, Robert Madervel i Fani Hilsmit, a tokom tridesetih i četrdesetih godina nastavu su održavali Meri Karolajn Ričards iz književnosti, Albert Vilijam Levi iz filozofije, Džon Valen iz psihologije, Dejvid Korkran iz istorije, Ilija Bolotovski iz umetnosti, Džon Evarts i Hajnrih Jalovec iz muzike, Maks Vilhelm Den iz matematike, Jozef Albers iz slikarstva i Ani Albers iz dizajna tekstila i tkanja. Mnoga umetnička imena su deo svog obrazovanja stekla na Koledžu: Artur Pen, Kenet Noland, Robert Raušenberg, Rut Asava. Među gostujućim predavačima bili su Albert Ajnštajn, Klement Grinberg, Bernar Rudovski, Ričard Lipold i Vilijam Karlos Vilijams, a tokom letnjeg umetničkog instituta 1948. godine na Koledžu su radili: Džon Kejdž, Mers Kaningam, Vilijem de Kuning i Bakminster Fuller. Nakon unutrašnjih konflikata krajem četrdesetih godina Koledž su napustili Ani i Jozef Albers, Teodor Drejer, Džon Endrju Rajs i drugi članovi prvobitnog nastavnog osoblja. Pesnik Čarls Olson, koji je na Koledžu predavao od 1949. godine bio je tokom pedesetih godina rektor Koledža i njegova vodeća figura. U prvim godinama rada kurikulum je sadržavao kurseve iz fizike, matematike, hemije, muzike, engleskog jezika, psihologije, ekonomije, romanskih jezika i časove umetnosti. Međutim, Olson je zabeležio da je rad u Koledžu „usredsređen na slikarstvo, muziku,

⁹⁹ Iste godine kada je Koledž otvoren, Hitler je postao kancelar Nemačke, *Bauhaus* je zatvoren, a brojni intelektualci i umetnici Jevreji su emigrirali iz Evrope u Ameriku.

ples, pisanje, arhitekturu, grnčariju, odeću, drvo, teatar, štampu, skulpturu i fotografiju.“¹⁰⁰ Pod upravom Olsona, Koledž je prošao kroz poslednji stadijum probražavanja svoje obrazovne strukture – od koleža slobodnih veština do obrazovne institucije u kojoj je umetnički rad postavljen kao centralno polje interesovanja.

Pri osmišljavanju ciljeva i metoda obrazovnog programa *Black Mountain*-a „osnivači Koledža su se pozivali na studiju Džona Djuja, *Pedagogika i obrazovanje* i tezu da je razvijanje kreativnih sposobnosti neupitno pravo svakog pojedinca. U *Harper magazinu* iz maja 1937. godine, Džon Endrju Rajs je objasnio svoju teoriju prema kojoj je umetnost trebalo da bude poimana pre kao obrazovna aktivnost nego kao jednostavan objekat proučavanja: 'Ono što radiš sa onim što znaš je važna stvar. Znati nije dovoljno.'“¹⁰¹ Međutim, čini se da je u utvrđivanju ciljeva i rada *Black Mountain*-a za osnivače Koledža osim studije *Pedagogika i demokratija* bilo podjednako bitno i Djujevo filozofsko delo *Umetnost kao iskustvo*.¹⁰²

Zapravo, studija *Umetnost kao iskustvo* delovala je kao fundamentalna filozofska referenca u odnosu na koju su ne samo osnivači Koledža nego i brojni umetnici unutar *Black Mountain*-a ali i na široj umetničkoj sceni Amerike razvijali svoje poetičke ideje. Tako je, na primer, Djujev filozofski rad bio bitna referentna osnova za zasnivanje odnosa prema umetnosti u okviru realizacije Federalnog umetničkog projekta.¹⁰³ Holger Kejhil, kurator muzeja i stručnjak za američki folklor rukovodio je programom čiji je cilj bio da uvede umetnost i umetnike u svakodnevni život zajednica širom Amerike, kroz sponzorisanje i novoosnivanje umetničkih centara i izložbi. Kejhil je zastupao kulturalnu demokratiju brisanjem granica između visoke i primenjene umetnosti, pozicionirajući umetnost kao deo svakodnevnog života ljudi. Pod uticajem Djujeve filozofije – sa naglaskom na učenju kroz činjenje i razumevanju umetnosti kao procesa uspostavljanja ljudskih međusobnih relacija pre nego stvaranja 'gotovih' objekta – Kejhil je u Federalni

¹⁰⁰ Rachel Galvin, "Wild Intellectuals and Exotic Folks", *Humanities*, Washington, 2001, XXII, 4, str. 17.

¹⁰¹ Cf. *ibid*, str. 14.

¹⁰² John Dewey, *Art as Experience*, New York, Perigee Books, 1980.

¹⁰³ Federalni umetnički projekat (Federal Art Project, 1935–1943) je bio sastavni deo projekta Radovi uprave napretka (Works Progress Administration /WPA/) koji je, pored Federalnog umetničkog projekta, podrazumevao i posebne sektore za razvoj muzike, pozorišta, književnosti i očuvanja umetničkog istorijskog nasleđa. Svakim sektorom rukovodio je jedan direktor, a već godinu dana nakon prvog sastanka direktora, više od četrdeset hiljada umetnika i kulturalnih radnika bilo je zaposleno širom Sjedinjenih Američkih Država. Cf. Don Adams and Arlene Goldbard, "New Deal Cultural Programs: Experiments in Cultural Democracy", <http://www.wvcd.org/policy/US/newdeal.html#FAP>.

umetnički projekt inkorporirao probleme svakodnevnog života i umetničkog stvaranja.¹⁰⁴ „Više od bilo čega, Velika kriza je dovela umetnike do stanja izrazitog promišljanja društvene uloge rezultata njihovog umetničkog rada izazivajući rastuću težnju među skulptorima i slikarima da oslikaju aspekte američke životne scene. Sa druge strane, *Umetnost kao iskustvo* ubedila je administratore Federalnog umetničkog projekta da američki umetnici imaju posao koji treba da obave u svetu.“¹⁰⁵ U okviru Federalnog umetničkog projekta slikari su dobijali poslovne ponude poput zadataka oslikavanja velikih površina javnih zgrada a po ugledu na široko razvijanu praksu murala Dijega Rivere. Rad na muralima je zahtevao da umetnici deluju timski, da svoje stvaranje izvode u otvorenim prostorima pri čemu je svaki svegmet procesa izrade slikarskog dela postajao javan. Slika je, kao konačan rezultat umetnikovog rada, bila izmeštena iz zatvorenih granica muzejskog prostora u okružujući kontekst svakodnevnog života.¹⁰⁶ Na prigodnom govoru povodom proslave Djujevog osamdesetog rođendana 1939. godine Kejhil je izjavio da se iza praktičnih rezultata Federalnog umetničkog projekta krije ideja da „čovjek bude ohrabren da svim svojim potencijalima učestvuje u iskustvu umetnosti.“¹⁰⁷ Ovakav cilj je rezultirao odbacivanjem zapadnoevropske koncepcije umetnosti kao arhiva izuzetnih remek dela i ideje 'umetnosti radi umetnosti' u korist umetničkog rada koji doprinosi opštoj društvenoj dobrobiti. Insistiralo se na razvijanju tipične američke kulturalne i umetničke paradigme i na predstavljanju demokratskih ideja kao neupitnih obeležja američke politike. „Izgleda mi da su ideje Džona Djuja verovatno mnogo više nego ideje bilo kog drugog filozofa našeg vremena bile prihvaćene kao planovi akcija u polju svakodnevnih aktivnosti i slobodno prevedene u svakodnevno iskustvo američkog naroda. Ovo se dogodilo pre svega zahvaljujući činjenici da su te ideje zvučne i pune radnog potencijala. Ali, ovo se dogodilo i zato što su te ideje uveliko

¹⁰⁴ Cf. Holger Cahill, *New Directions in American Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, str. 29.

¹⁰⁵ Stewart Buettner, "John Dewey and the Visual Arts in America", *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Malden, 1975, XXXIII, 4, str. 384.

¹⁰⁶ „Javna umetnost murala obezbedila je neočekivane prilike poput učešća posmatrača u diskusijama o tematici ili tehnici slike, u dobrovoljnim kritikama i sugestijama, što je sve pretvorilo produkciju murala u jedan zajednički napor društvene zajednice.“ Jane De Hart Mathews, "Arts and the People: The New Deal Quest for a Cultural Democracy", *Journal of American History*, Bloomington, 1975, 62, str. 323.

¹⁰⁷ Holger Cahill, "American Resources in the Arts", u: Francis V. O'Connor (ed.), *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, Greenwich, CT, New York Graphic Society, 1974, str. 33.

prisutne u američkom duhu (...) i njihov autor je delovao kao aktivni učesnik života društva u kome su se njegove ideje rodile.“¹⁰⁸

Studija Džona Djuja *Umetnost kao iskustvo* u kojoj su potvrdu ili inspiraciju za svoje ideje pronašli i rukovodioci Federalnog umetničkog projekta i osnivači Koledža objavljena je 1934. godine. Međutim, Djuj je svoje ideje prvobitno prezentovao američkoj kulturalnoj i obrazovnoj javnosti u okviru serije predavanja na Harvardu tokom 1932. godine pa je verovatno da su Rajs i Drejer u osmišljavanju ciljeva Koledža direktno bili podstaknuti njegovim idejama. Djujeva filozofija podrazumevala je da ne postoji razlika u prirodi samog čina mišljenja i telesne akcije s obzirom na to da je – kako je on smatrao – i mišljenje aktivni proces koji se uspostavlja između jedinke i njenog okruženja. Misao ne može biti razdvojena od objekta znanja čije je razumevanje uvek rezultat aktivnog procesa razmišljanja. Znanje je uvek posledica rada pre nego posmatranja a princip akcije dominira svim vidovima ispoljavanja ljudske prirode.

Djujeva teza da je život u svim svojim segmentima aktivan proces je, primenjena na umetnost, rezultirala stavom da je i estetsko iskustvo uvek čin akcije u kojoj bezinteresna kontemplacija igra veoma malu ulogu. Pasivna kontemplacija o umetničkom delu bila je zamenjena idejom o umetničkom radu kao sredstvu uspostavljanja čovekovog aktivnog perceptivnog odnosa prema svom okruženju. U tom smislu su Djujeve ideje u pojedinim studijama bile tumačene kao osnove postulata američkog apstraktnog ekspresionizma i poetika slikara Franca Klajna, Vilijema de Kuninga i Džeksona Poloka. Realizacija slike kao proizvoda izrazito aktivnog čina ili aktivnosti slikara u odnosu na platno, koji su ovi umetnici praktikovali petnaest godina nakon objavljivanja studije *Umetnost kao iskustvo* tumačeno je kao izrazito 'izvorno' američko 'dostignuće' u istoriji umetnosti modernog doba.¹⁰⁹

Djuj je težio da pokaže da su različite forme ljudskog delovanja podložne uvek istovetnom procesu kognicije jer se svaki oblik ljudskog iskustva odvija kroz proces relacija koje se uspostavljaju između čovekove svesti i okruženja. Proces uspostavljanja tih relacija obeležen je stalnim tenzijama, koje se, prema Djujevom mišljenju, najbolje savlađuju i ogledaju u procesu umetničkog rada s obzirom na to da je umetnost „uvek

¹⁰⁸ Holger Cahill, "American Resources...", op. cit., str. 33.

¹⁰⁹ Cf. Stewart Buettner, op. cit., str. 386; Harold Rosenberg, "The American Action Painters", *Art News*, New York, LI, 8, str. 22–30.

drama u kojoj su akcija, osećanja i mišljenje jedno.“¹¹⁰ Umetnički rad je *par excellence* proces savlađivanja tenzija koje se uspostavljaju između individue i njenog okruženja, a umetničko delo je rezultat čovekovog iskustva i sposobnosti građenja odnosa prema percepciji stvarnosti. Umetničko delo je proizvod umetničkog rada kao aktiviranja svih iskustvenih sposobnosti pojedinca – „interakcije organskih i okružujućih uslova i energija.“¹¹¹ U tom smislu je Djuj zastupao stav da su granice različitih medija i disciplina umetnosti artifičijelno uspostavljene, te da je sinteza istovremenog rada u različitim umetničkim medijima – nasuprot modernističkoj specijalizaciji vida ili sluha – bliža svakodnevnom životnom iskustvu koje zahteva aktiviranje svih čovekovih čula. Djuj je zapazio da će novine u konceptualizaciji estetskog iskustva pred umetnike da donesu mnoge tehničke probleme, jer će umetnost da proizilazi „iz potrebe za novim modelima iskustva“.¹¹² U vezi sa tim, Djuj je ukazao i na artifičijelno razdvajanje umetnosti od prirode i umetnosti od svakodnevnog ljudskog iskustva i rada i klasnom borbom uslovljeno zasnivanje aksiologije umetnosti. On je istakao da je jačanje kapitalističkog društvenog uređenja imalo velikog uticaja na razvoj muzeja kao odgovarajućih središta umetničkih dela, kojima je promovisana ideja da je umetnost nešto drugo od svakodnevnog životnog iskustva. Smeštanje artefakata u izolovane prostore muzeja i privatnih kolekcija a izvan odvijanja svakodnevice ljudskog života podrazumevalo je da objekti koji su u prošlosti bili vredni i značajni zbog njihove uloge u životu jedne zajednice na taj način budu izolovani od prvobitnih uslova svog postojanja. „*Novi bogataši*, koji su važni kupci unutar kapitalističkog sistema, osetili su da je posebno neophodno da okruže sebe delima lepe umetnosti jer su ona, s obzirom na to da su retka, istovremeno i skupa. Uopšteno govoreći, tipičan sakupljač je tipičan kapitalista. Kao dokaz njegove doborostojeće pozicije u domenu visoke kulture, on skuplja slike, statue i druge umetničke vrednosti kao svoju robu i time osigurava svoju poziciju u ekonomskom svetu.“¹¹³

Okolnosti koje su dovele do stvaranja 'procepa' između subjekta koji umetnost stvara i recipijenta koji tu umetnost konzumira tokom razvoja moderne civilizacije takođe

¹¹⁰ John Dewey, *Art as...*, op. cit., str. 16.

¹¹¹ Ibid, str. 64.

¹¹² Ibid, str. 141.

¹¹³ Ibid, str. 8.

su doprinele uspostavljanju artificijelne razlike između svakodnevnog životnog iskustva i iskustva koje se stiče umetničkom radom. Djuj je koncept umetnosti kao stvaranja celovitih objekata namenjenih bezinteresnom uživanju eksplicitno zamenio konceptom umetnosti kao procesa rada čije je sredstvo i cilj sama delatnost – sticanje i razvijanje iskustva kroz obavljanje tog rada koje se zatim može primeniti u susretu sa drugim oblicima ljudskog delovanja.¹¹⁴ „Kada su umetnički objekti razdvojeni od svojih uslova postanka i uloge u sticanju iskustva, oko njih je podignut zid koji čini gotovo neprozirnim njihov glavni značaj kojim se estetičke teorije bave. Umetnost je prelivena u odvojenu stvarnost u kojoj je odsečena od veza sa materijalima i ciljevima koje imaju bilo koji drugi oblici ljudskog iskustva (...). Zadatak nam je, zato, da obnovimo neprekidnost između prefinjenih i intenziviranih formi iskustva – koje su umetnička dela – i svakodnevnih događaja, radnji i patnji koji su neupitno priznati kao konstituenti iskustva.“¹¹⁵

Estetsko iskustvo kao *primarnu fazu čovekovog iskustva* Djuj je odredio razlikujući estetsko iskustvo kao sastavni deo svakodnevnog životnog iskustva, sa jedne strane, i, tradicionalni, visokomodernistički estetski doživljaj kao bezinteresno uživanje u odnosu na završeni i zaokruženi umetnički komad, sa druge strane. „Naglasiti šta je estetsko u iskustvu ne znači, konačno, naglasiti šta je apolitično ili nepraktično ili na bilo koji način marginalno u odnosu na to iskustvo; naprotiv, to znači naglasiti na koje načine je to iskustvo, kao estetsko, 'manifestacija', zabeleška i spomen života civilizacije, način promovisanja njegovog razvoja, i sve dok je to estetsko iskustvo povezano sa različitim odlikama iskustva generalno, ono je istovremeno 'ultimativni sud o kvalitetu te civilizacije'.“¹¹⁶

Naime, ako je umetnički rad podrazumevao aktivno delovanje koje integriše i pokreće sve moguće vidove uspostavljanja čovekovog odnosa prema stvarnosti – činjenje, osećanja i mišljenje – onda je odlike estetskog iskustva moguće zapaziti u svakodnevnim oblicima ljudskog iskustva koji podrazumevaju aktiviranje svih aspekata čovekove ličnosti bilo da su ta iskustva moralne, političke ili praktične prirode. „Svako normalno, kompletno iskustvo, svako koje ispunjava svoj potpuni oblik, estetsko je u

¹¹⁴ Cf. Džon Djuj, op. cit., str. 338.

¹¹⁵ John Dewey, *Art as...*, op. cit., str. 3.

¹¹⁶ Ibid, str. 326.

svojoj konzumatornoj fazi; moja teorija je da umetnost i estetsko iskustvo predstavljaju intencionalno određeno razvijanje ove primarne estetske faze celokupnog iskustva. (...) Umetnosti izrastaju iz razvijanja primarnog estetskog aspekta iskustva.“¹¹⁷ One intencionalno razvijaju fazu koja je prirodna i spontana etapa svakodnevnog životnog iskustva čoveka. Umetnički rad je dokaz toga da čovek koristi materijale i energije prirode u cilju proširenja granica sopstvenog života. On to čini u skladu sa svojim organizmom koji podrazumeva rad mozga, čulnih organa i muskulaturnog sistema, time dokazujući da je čovek sposoban da se svesno vraća jedinstvu prirode – uniji osećaja, potreba i akcije kao obeležju živih bića. To znači da umetnički rad na najdirektniji mogući način akumulira ono što je fundamentalno prirodi i različitim oblicima životnog iskustva, koji su tradicionalno poimani kao samostalna područja ljudskog delovanja.¹¹⁸ Time je Djuj ukazao na razliku između *primarnog estetskog* i *umetničkog estetskog*. Dok primarno estetsko predstavlja početnu etapu svakodnevnog ljudskog iskustva, koja podrazumeva aktiviranje svih čulnih domena čovekovog ispoljavanja odnosa prema svetu – interakciju akcije, osećanja i mišljenja, umetničko estetsko podrazumeva intencionalno razvijanje primarnog estetskog kroz umetnički rad a u cilju poboljšavanja receptivnih sposobnosti pojedinca.¹¹⁹ Na taj način je bila 'napuštena' visokomodernistička paradigma estetskog iskustva kao iskustva posebne vrste koje proizilazi iz čulnog, bezinteresnog susreta recipijenta sa artefaktima kao rezultatima neutilitarnog ljudskog delovanja. Došlo je do nivelisanja i potiranja granica između iskustva koje se stiče u svakodnevnom radu i iskustva koje proizilazi iz umetničkog činjenja.

Konceptualizovanjem estetskog kao samo jednog segmenta svakodnevnog životnog iskustva bilo je moguće bilo kom predmetu ili aktivnosti, pa i samom životu, pridati umetničku vrednost. Istovremeno, bilo je moguće i zasnivanje nove životne prakse koja je bazirana na umetničkom radu i koja je, samim tim, predstavljala alternativu dotadašnjim receptivnim sposobnostima i vidovima čovekovog odnosa prema okružujućem svetu. Time je u još jednom koraku bila narušena zapadnoevropska visokomodernistička paradigma umetnosti kao drugog i veštačkog u odnosu na ono što je

¹¹⁷ John Dewey, "Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, 1950, IX, 1, str. 56.

¹¹⁸ Cf. ibid, str. 57.

¹¹⁹ Cf. ibid.

stvoren radom prirode. Po Djuju, umetnost ne predstavlja ništa umetnuto u odnosu na prirodno iskustvo, ona je samo razvijanje prirodne i spontane faze svakodnevnog iskustva čoveka. „Suštinski, postoje dve alternative. Ili je umetnost nastavak, u smislu inteligentne selekcije i aranžiranja prirodnih tendencija i prirodnih događaja, ili je umetnost jedinstven *dodatak* prirodi koji niče iz nečega što ima svoje staniše u nedrima čoveka, bez obzira kakvo je ime dato tom nečemu. U prvom pomenutom slučaju, divna *poboljšana* percepcija istovetne je prirode kao i uživanje u bilo kom drugom objektu koji je dostupan čovekovom iskustvu. U pitanju je rezultat vešte i inteligentne umetnosti bavljenja prirodnim stvarima u cilju intenziviranja, pročišćavanja, prolongiranja i produblivanja satisfakcije koje (stvari svakodnevnog životnog iskustva) spontano obezbeđuju.“¹²⁰

Suština Djujevog tumačenja uloge estetskog doživljaja u razvijanju čovekovih perceptivnih sposobnosti nije podrazumevala ideju sprovođenja sveobuhvatne estetizacije stvarnosti, jer je estetski doživljaj viđen kao sastavna faza procesa bilo kog ljudskog iskustva. Djujeva filozofija umetnosti i teorija estetskog iskustva bila je razvijana u okvirima filozofije pragmatizma i obrazovanja kao primarnih polja njegovog zanimanja. Ovaj filozof je umetničko estetsko iskustvo, ili iskustvo umetničkog rada, tumačio u direktnoj vezi sa obrazovnim potencijalima tog iskustva, a kao sredstvo ostvarivanja poboljšanja čovekovog svakodnevnog iskustva sa svetom. Fundamentalna karakteristika umetnosti nije sadržana u materijalnoj pojavnosti umetničkog dela, u umetničkom objektu kao zaokruženom komadu, već se suština umetničkog rada pronalazi *u razvijanju iskustva kroz oblikovanje umetničkog materijala*. Iskustvo je proces kojim individua uspostavlja svoje relacije sa okružujućom sredinom, ono bitno utiče na kvalitet života te je unapređivanje iskustva fundamentalno u razvijanju i obrazovanju individue, njenom susretu sa svakodnevnom životnom praksom. Na taj način je bilo izvršeno premeštanje težišta sa estetskog iskustva koje se zasniva na završenim rezultatima zaokruženog umetničkog rada na estetsko iskustvo koje se ostvaruje tokom *procesa umetničkog rada*, kroz sam proces umetničkog delovanja. Za razliku od tradicionalnog poimanja recipijenta kao pasivnog subjekta koji u odnosu na umetničko delo zasniva bezinteresno estetsko uživanje, Djuj je isticao stanje individue koja i sama uzima učešća u umetničkom radu i, na taj način, poboljšava svoje svakodnevno životno iskustvo. Drugim rečima, granice

¹²⁰ John Dewey, *Experience and Nature*, New York, Dover Publications, 1958, str. 389.

zapadnoevropske paradigme kantovski orijentisane estetike bile su narušene izmeštanjem umetnosti iz domena izuzetnog ljudskog rada u prostor svakodnevnog životnog iskustva.

U mnogim instancama reflektujući Djujeve ideje, praksa *Black Mountain*-a je bila posebna u tom smislu da je društveni život unutar Koledža bio usmeren na razvijanje kreativnih potencijala svakog pojedinca, a sa značajnim uporištem u umetničkom radu. Na taj način se u okvirima *Black Mountain*-a odvijalo preznačavanje svakodnevnog rada u umetnički rad i umetničkog u svakodnevni. To je dovelo do prekoračivanja granica i podele rada u kulturi i umetnosti što je imalo težinu avangardnog novatorstva. Ipak, rad Koledža nije imao smisao ostvarenja utopijskog društva jer je praksa obrazovanja unutar njega bila ponuđena kao sastavni deo već postojeće demokratske platforme koja je pojedincu, u okviru datog društva, obezbeđivala mogućnosti ispunjenja njegovih liberalnih prava. „Osnivači Koledža nisu imali iluzije o kreiranju utopije, naprotiv, fokusirali su se na građenje obrazovne komune sa naglaskom na umetnostima.“¹²¹ U skladu sa Djujevim idejama, osnovni postulati programa Koledža podrazumevali su: funkcionalizovanje umetničkog iskustva pri učenju drugih disciplina; vrednosti eksperimentalnog učenja; razvijanje interdisciplinarnog umetničkog rada sa narušavanjem tradicionalnih modernističkih granica medija i umetničkih disciplina; praksu demokratske vladavine nastavničkog osoblja i studenata; izmeštanje prostora učenja u prostor izvan učionice; eliminisanje nadgledanja i kontrole Koledža od strane 'spoljnih' subjekata koji su mu obezbeđivali finansijsku podršku. „U *Black Mountain College*-u obrazovanje je predstavljalo pripremu za život. (...) To znači da su edukovane emocije isto koliko i intelekt (...). Mera obrazovanja je bila kvalitativna, ne kvantitativna; metod obrazovanja, jedan aktivni proces pre nego pasivna apsorpcija predodređenog korpusa informacija koje su se mehanički reprodukovale na ispitima, kulminirao je u akumulaciji zahtevanog broja kvalitativnih poena i sati kurseva i, konačno, u stepenovanju. Artificijelne distinkcije koje su odvajale obrazovanje od života i stvarale lažne ciljeve i motivacije bile su eliminisane.“¹²²

Stvaralačke, estetičke i ideološke paradigme *Black Mountain College*-a ukazuju na to da su aktivnosti u okviru ove institucije imale oblik društvene prakse. Novim

¹²¹ Rachel Galvin, op. cit., str. 15.

¹²² Mary Emma Harris, op. cit., str. 7.

sistemom obrazovanja u kome je umetničkom radu dodeljena ključna uloga, praksa Koledža dovela je u pitanje celokupnu zapadnu estetiku, poimanje i kriterijume umetnosti u zapadnoevropskom društvu modernog doba. Umetnici nisu delovali samo stvaranjem zaokruženih i završenih estetskih objekata nego, i pre svega, procesima činjenja i preispitivanja aktuelnih pitanja društvenosti umetnosti i uloge umetnosti u obrazovanju. Aktivnost *Black Mountain*-a je uspostavljena kao jedan od mogućih konteksta proizvodnje materijalnog poretka kojim je američko društvo perioda Velike krize i Novog dogovora realizovano i prepoznato kao specifično liberalno demokratsko društvo. Time što su umetnost doveli u vezu sa sociološkim pitanjima, umetnici *Black Mountain*-a su nesumnjivo ostvarivali učešće u konstituisanju polja društvenog. Umetničko, kritičko i teorijsko delovanje bilo je usko vezano za predstavljanje američkog političkog i obrazovnog identiteta. Rad Koledža se ukazao kao reprezentativan prostor prelaska od umetnosti kao autonomne društvene prakse u umetničko činjenje kao sredstvo poboljšavanja svakodnevnog ljudskog života.



Black Mountain College, Blue Ridge Campus 1933–1941. god.



Black Mountain College, Lake Eden Campus, 1942–1957. god.



BLACK MOUNTAIN COLLEGE BULLETIN

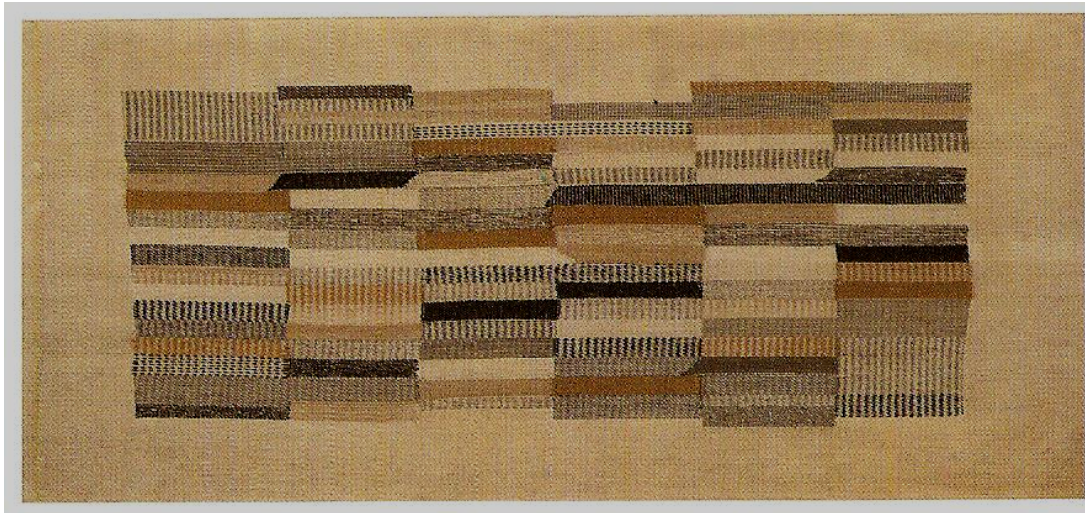
BLACK MOUNTAIN COLLEGE BULLETIN
Volume I February, 1943 Number 3

Issued four times a year, in November, January, February, and April. Entered as second-class matter November 4, 1942, at the Post office at Black Mountain, North Carolina, under the Act of August 24, 1932.

Study Building, built by students and faculty, lower right. Assembly and Dining Hall and twin dormitories at left.



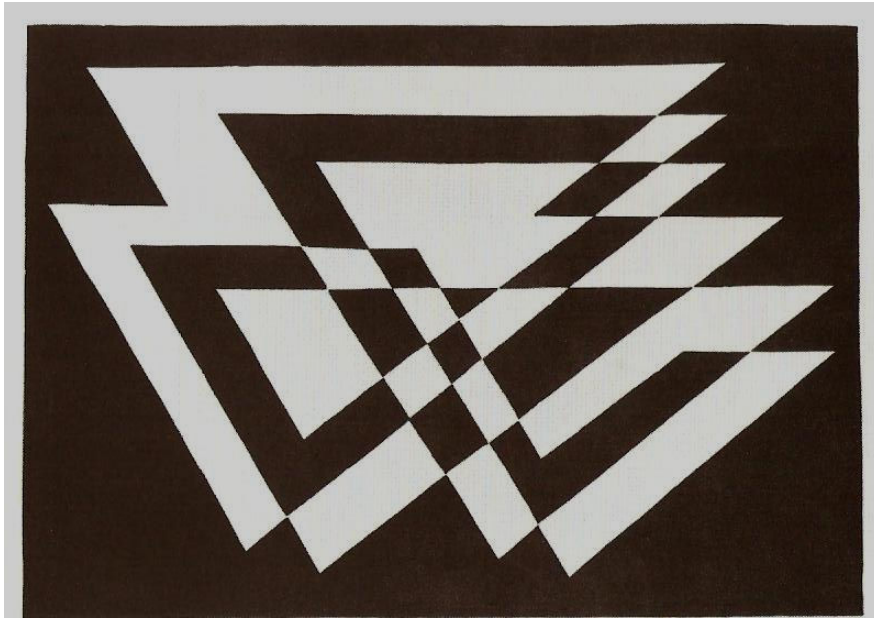
Naslovna strana *Blek mauntin koledž biltena* broj 3, 1943. god.



Anni Albers: *Untitled*, 1934. god.
(izvor: Vincent Katz /ed./: *Black Mountain College. Experiment in Art*, Cambridge – London, The MIT Press, 2002, str. 29)



Čas crtanja, klasa Jozefa Albersa
(izvor: sajt *Black Mountain College Project*,
<http://www.bmcproject.org/ARCHITECTURE/CAMPUSES/BLUE%20RIDGE/BR%2024%20rear%20area.htm>)



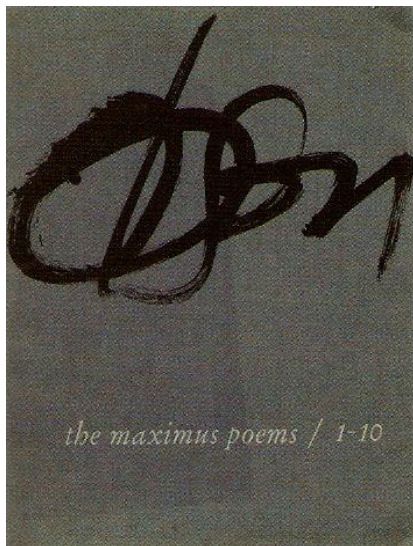
Jozef Albers: *Contra*, 1944. god.
(izvor: Vincent Katz /ed./: *Black Mountain College. Experiment in Art*, Cambridge – London, The MIT Press, 2002, str. 51)



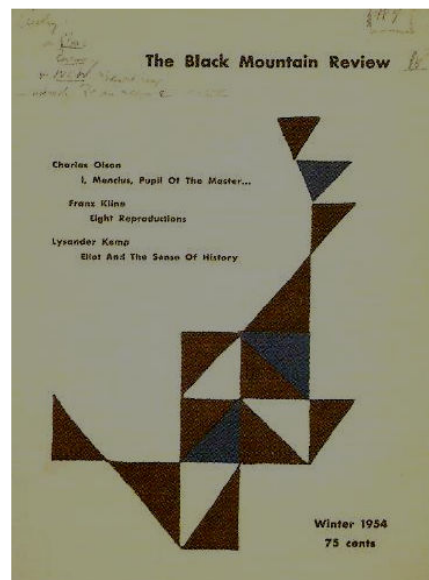
Ksanti Šavinski, režija i dizajn: *The Danse Macabre: A Sociological Study*, Black Mountain College, 14. maj 1938. god.
(izvor: Vincent Katz /ed./: *Black Mountain College. Experiment in Art*, Cambridge – London, The MIT Press, 2002, str. 242)



Prvi letnji muzički institut, 1944. god.; sede na travi: Frederik Koen, Elsa Kal, Marsel Dik; sede: Džoana Graudan, Hajnrih Jalovec, Lote Leonard; stoje: Nikolaj Graudan, Rudolf Koliš, Lorna Fridman Koliš, Edvard Lovinski, Mark Brunsvik, Edvard Štojeran, Ernest Kšenek, Trudi Štraus i Rodžer Sešns. (izvor: Vincent Katz /ed./: *Black Mountain College. Experiment in Art*, Cambridge – London, The MIT Press, 2002, str. 247)



Čarls Olson: *Maksimusove pesme*, 1–10.



Black Mountain Review, broj. 1, zima 1954. god.

2. 2. BLACK MOUNTAIN COLLEGE KAO AVANGARDNA TEORIJSKA PRAKSA

Avangardni profil umetničke prakse *Black Mountain College*-a

Avangardna praksa *Black Mountain College*-a bila je određena svojom kritičko eksperimentalnom prirodom koja se ispoljila u dvostrukom smislu: kroz eksperimentalan i kritički model obrazovanja i nastavnog programa i kroz izrazito eksperimentalno i interdisciplinarno orijentisan umetnički rad u prostorima svakodnevnog životnog iskustva. U fenomenološkom, konceptualno-poetičkom i funkcionalnom odnosu prema umetnosti modernizma, avangarda *Black Mountain*-a je delovala kao optimalna projekcija inovacijske, ne samo umetničke nego i društvene zajednice. Predstavnici Koledža su svoj umetnički rad ostvarivali u okvirima eksperimentalnog modela obrazovanja, a u vidu kritike utvrđenih paradigmi i konceptualizacija zapadnoevropske 'visoke' umetnosti modernog doba.

Tokom nešto više od dve decenije rada Koledža, odigrali su se značajni inovacijski, eksperimentalni, ekscenčni i kritički proboji kojima su destabilizovani utvrđeni koncepti, pojmovi i praksa 'visoke' umetnosti. Kritički odnos prema postojećem umetničkom, teorijskom i estetičkom nasleđu bio je usmeren ka ostvarivanju sinteze umetničke i svakodnevne životne prakse i umetničkom radu kao značajnom metodološkom sredstvu za unapređivanje iskustveno receptivnih sposobnosti pojedinca. Inovacijski i eksperimentalni proboji su u pogledu umetničkog delanja podrazumevali različite oblike činjenja koji su delovali kao destrukcija utvrđenih načina stvaranja i realizovanja umetničkog dela, te kao iniciranje i razvijanje novih područja i medija umetnosti. Stvaranje zaokruženih umetničkih objekata u okvirima medija i disciplina umetnosti bilo je napušteno radi razvijanja novih, graničnih, interdisciplinarnih i međuprostornih praksi umetnosti. Umetnički rad je bio ponuđen kao otvoreno polje razvijanja čovekovog iskustva unutar svakodnevnog prostora i vremena ljudskog bivanja dok je, istovremeno, sam život poiman kao prostor kreativnog delovanja.

Svet umetnosti *Black Mountain College*-a egzistirao je kao reprezentativan uzorak i svojevrsni epicentar šireg plana predratne i posleratne umetničke prakse Zapada. Međusoban susret evropskih i američkih umetničkih ostvarenja i zasnivanje

internacionalne umetničke razmene, odigrali su se povezivanjem pedagoško-poetičkih dostignuća *Bauhauusa* sa konceptom 'celokupnog obrazovanja' čoveka, sučeljavanjem evropske geometrijske slikarske apstrakcije i tendencija američkog apstraktnog ekspresionizma, kao i razvijanjem koncepta slučaja i otvorene forme u domenu izvođačkih umetnosti i pesništva. Umetnička praksa Koledža oblikovana je kao amalgam evropske tradicije modernizma i preovlađujuće eksperimentalne orijentacije američkih umetnika. „Ono što je bilo ohrabrivano i oko čega su se angažovali – i studenti i umetnici/nastavnici u *Black Mountain*-u – bila je eksperimentalnost. Ljudi su se tamo osećali slobodnim da razvijaju aktivnosti usmerene ka pronalaženju novih načina činjenja, pre nego ka proučavanju i ponavljanju onih prošlih.“¹²³ Eksperimentalnost umetničkog rada ogledala se u istraživanju novih medija i tehnika umetničkog rada, te na insistiranju na važnosti procesa činjenja, događaja, akcija kao i bihevioralnosti umetnika umesto na krajnjem rezultatu umetničkog delovanja. Razvijanje konceptata evropskih avangardi i njihovo sučeljavanje sa eksperimentalno usmerenim umetničkim poetikama u praksi *Black Mountain College*-a, doprineli su da Koledž vremenom bude identifikovan kao centar eksperimentalne i intermedijske američke umetnosti.

Priključivanje evropskih umetnika nastavničkom osoblju Koledža nedugo po njegovom osnivanju, imalo je velikog udela u utvrđivanju umetničkih koordinata škole. Jozef i Ani Albers su bili prvi nastavnici *Bauhauusa* koji su svoj pedagoški rad nastavili na prostorima Amerike. Jozef Albers je od 1933. godine pa tokom šesnaest godina svog boravka na Koledžu, održavao kurseve o boji i prostoru negujući geometrijsku apstrakciju kao osnovno opredeljenje svoje poetike. Ani Albers je u istom periodu realizovala kurseve tkanja stvarajući i sopstvene opuse umetničke tkanine koji su izlagani u istaknutim muzejima i galerijama Njujorka.¹²⁴ Značaj doprinosa ova dva umetnika ogledao se u istraživanju u domenu spektra odnosa boja, mediju tkanja i dizajnu predmeta za svakodnevnu upotrebu, te u njihovom prepoznavanju kao legitimnih prostora realizacije umetničkog rada. Sa *Bauhausom* je nastala prva radikalna promena u umetničkom obrazovanju pa je u tom smislu rad *Black Mountain College*-a tumačen kao nastavak razvijanja ideja *Bauhauusa*. U prvom manifestu *Bauhauusa* bila je određena

¹²³ Vincent Katz, op. cit., str. 15.

¹²⁴ Karijera Ani Albers dostigla je vrhunac 1949. godine kada su njeni tkački radovi bili izloženi na samostalnoj izložbi njenih radova u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku. Ibid, str. 25.

konceptija realizovanja sinteze umetnosti kroz arhitekturu. „Konačni cilj vizuelnih umetnosti je kompletna zgrada. Njihova uzvišena funkcija je nekada bila dekoracija zgrada. Danas one egzistiraju u izolaciji od koje se mogu osloboditi svesnim, kooperativnim naporom svih zanatlija. Arhitekta, slikari i skulptori moraju ponovo da prepoznaju suštinski kompozicioni karakter zgrade. Tako će njihov rad biti prožet arhitektonskim duhom koji je izgubljen u salonskoj umetnosti. Arhitekta, skulptori, slikari, okrenimo se zanatima.“¹²⁵ Od 1919. do 1923. godine Gropijus je ideju jedinstva umetnosti i zanata transformisao u koncept jedinstva umetnosti i tehnologije a kritika autonomije umetnosti definisala je program *Bauhausa* kao društveni projekat.¹²⁶ I *Bauhaus* i *Black Mountain College* su delili eksperimentalan i antiakademski duh, veru u društvenu odgovornost obrazovanja i mogućnost samostalnog odlučivanja kako nastavnčkog osoblja tako i studenata. Obe škole su propagirale ideju da područje umetnosti ne bude više tretirano kao autonomna i neutilitarna praksa stvaranja umetničkih dela, već da postane životna aktivnost usmerena na promenu sveta i društva. Poetika utemeljena na integraciji umetničkog i zanatskog rada, koju su Jozef i Ani Albers nastavili da razvijaju u okvirima Koledža, bila je u skladu sa eksperimentalnim obrazovanjem *Black Mountain*-a u kome je umetnost imala značajnu ulogu. Međutim, dok je inovacijska praksa *Bauhausa* bila zasnovana na ideji sintetizovanja umetničko-zanatskog rada i tehnološko-industrijskih dostignuća u cilju poboljšanja kvaliteta svakodnevnog ljudskog života, poetički ciljevi *Black Mountain*-a su bili usmereni pre svega ka 'povratku' primarnom materijalu umetničkog rada i razvijanju iskustvenih sposobnosti pojedinca. U Koledžu su detaljno ispitivani potencijali osnovnih sredstava umetničkog rada kakvi su bili svetlo, prostor, vreme, boje, tkanine, drvo i metal. Zanatski rad je trebalo da rezultira proizvodnjom predmeta za svakodnevnu upotrebu koji će da unaprede kvalitet ljudskog života, ali, i pre svega – a što je bilo mnogo značajnije za obrazovnu eksperimentalnu paradigmu Koledža – poboljšavanjem čovekovih iskustvenih, kreativnih i receptivnih sposobnosti.

¹²⁵ Citat iz prvog manifesta *Bauhausa*, navedeno prema: Hans M. Wingler (ed.), *The Bauhaus/Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge – London, The MIT Press, 1978, str. 31.

¹²⁶ Cf. Miško Šuvaković, *Estetika apstraktnog slikarstva*, Beograd, Narodna knjiga – Alfa, 1998, str. 51 i Walter Gropius, "The Theory and Organization of the Bauhaus", u: Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford – Cambridge, Blackwell Publishing, 1993, str. 309–314.

Dostignuća *Black Mountain*-a ostvarila su ključan uticaj na razvijanje američke neoavangardne umetnosti u periodu nakon Drugog svetskog rata, tokom pedesetih i šezdesetih godina. Na Koledžu su utemeljene osnove američke likovne, pesničke, pozorišne i muzičke predratne i posleratne avangarde kroz uspostavljanje nekoliko ključnih paradigmi: izjednačavanje umetničkog i svakodnevnog životnog iskustva; suočavanje evropskih, američkih i dalekoistočnih političkih i filozofskih ideja u poboljšanju kvaliteta svakodnevnog života; interdisciplinarno povezivanje različitih umetničkih praksi u interaktivne događaje čiji su podjednaki sudeonici bili i umetnici i publika; razvijanje određenih aspekata tradicionalnih umetničkih medija – svetla, oblika i boje u teatru ili boje i površine u slikarstvu; relativizovanje tradicionalno utvrđenih vidova pesničkog iskaza; kritiku elitistički orijentisanog visokog modernizma radi razvijanja bihevioralnog aktivizma. Tako je, na primer, stvarajući u okvirima geometrijske slikarske apstrakcije Jozef Albers u značajnoj meri doprineo razvoju američkog apstraktnog ekspresionizma;¹²⁷ Mers Kaningam je pokrenuo plesnu trupu u okviru koje je realizovao koreografska istraživanja; Džon Kejdž je predstavio svoje muzičke eksperimente i realizovao prvi *događaj (events)*; Raušenberg je najavio svoju neodadaističku fazu, dok je Čarls Olson u oblasti poezije teorijski zasnovao i praktično uobličio ideju projektivnog stiha.

U radove koje su u Koledžu promovisali krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina, Džon Kejdž i Mers Kaningam su integrisali filozofiju zena u umetnost, čime su anticipirali pokrete neodade i fluksusa. Oni su, krajem četrdesetih godina na Kolumbija univerzitetu, imali prilike da čuju seminare zen učitelja D. T. Suzukija. Zen je, potom, za umetnike fluksusa postao ključna poetička osnova razgradnje celovitog umetničkog dela. Počeci fluksusa su se odigrali u okvirima *Black Mountain*-a i kada su u pitanju druge karakteristike ovog pokreta, kao što su nekonzistentni multimedijски, intermedijски, kolažni radovi, akcije ili oblici ponašanja. Ključne ideje fluksusa – da je život umetničko delo, a umetničko delo život, te da se kroz umetnost može promeniti pojedinac, a kroz pojedinca društvo – takođe su svoju prvobitnu formulaciju doživele u radu umetnika *Black Mountain*-a. „Njihovi radovi iznedrili su fundamentalne probleme o prirodi

¹²⁷ Albers je 1937. godine učestvovao na prvoj izložbi apstraktnih ekspresionista. Cf. Edward Alden Jewell, “Abstract Artist Open Show Today”, *New York Times*, New York, 6 April 1937, str. 21.

umetničkog objekta i granicama akademskih studija, kretajući se između vremenskih i prostornih umetnosti. Ontologija fluksusa je esencijalno performativna. U estetiци fluksusa, izvođenje, ili koncertna prilika, poimana je kao kompleksno polje aktivnosti – vizuelnih, tekstualnih i zvučnih.¹²⁸ Fluksus se odlikovao zanimanjem za prostore 'između' medija, za elemente koji su zajednički različitim disciplinama, za domene njihovog pretapanja. Susretanjem 'flukseva' ispitivani su uslovi pod kojima epistemološke distinkcije o umetničkim disciplinama i recepcijama tih disciplina funkcionišu. Fluksus je delovao u smeru umetničkog aktivizma i spajanja života i umetnosti i bio je blizak neodadi i eksperimentima u vizuelnoj poeziji. Fluksusom je nastavljeno razvijanje emancipatorske tendencije *Black Mountain*-a kroz zalaganje za individualnu i društvenu promenu koja se ostvaruje posredstvom estetizacije svakodnevice i deestetizacije umetnosti.¹²⁹

Eksperimenti u okviru teatra i interdisciplinarno zasnovana ostvarenja *Black Mountain*-a su u teorijama performansa bili prepoznati kao prva faza razvijanja različitih oblika performansa umetnosti. Ksanti Šavinski je tokom 1936. godine na Koledžu realizovao koncepciju apstraktnog teatra kao igre apstraktnih formi, boja i zvukova, provobitno začetu u okvirima *Bauhausa*. Zapravo, koncept apstraktne umetnosti bio je središnja okosnica nastavnog plana i teorijskih formulacija umetnika *Bauhausa* u svim oblastima umetničkog rada.¹³⁰ „Apstraktni teatar’ je bio prilično stran nama Amerikancima i oko njegovih vrednosti se mnogo debatovalo, ali je on bio provokativno otvaranje vidokruga ka novim i različitim aspektima teatarske umetnosti.“¹³¹ Šavinskijeva *Spectrodrama* je podrazumevala vizuelni teatar dijaloga svetla i geometrijskih formi. „Prvi izvedeni performans iz *Bauhaus* repertoara, *Spectrodrama* predstavljao je obrazovni metod namenjen dijalogu između umetnosti i nauke koji koristi teatar kao

¹²⁸ Simon Shaw-Miller, “‘Concepts of everyday living’: Cage, Fluxus and Barthes, interdisciplinarity and inter-media events”, *Art History*, Cambridge, 1996, XIX, 1, str. 1–2.

¹²⁹ Termin 'fluksus' pojavio se u javnosti 1961. godine kada je Džordž Makjunas organizovao prvi *Fluxus event* u AG galeriji u Njujorku 1961. godine. Fluksus umetnici, među kojima su bili Dik Higin, Bob Vats, Al Hansen, Džordž Makjunas, Džekson MekLou, Ričard Maksfil, Joko Ono i La Mont Jang realizovali su svoje radove i u drugim njujorškim izložbenim prostorima kao što su bili: *Café A Gogo*, *Poons's Epitome Café*, *Yoko Ono's Chamber Street Loft* a zatim i *Fluxhall* i *Fluxshop*.

¹³⁰ „Johannes Itten, Vasilije Kandinski i Paul Klee su u Bauhausu razradili teorijske sisteme apstraktnog slikarstva. Koncepti apstraktnog slikarstva i skulpture teorijski su razrađeni u izdanjima Bauhaus biblioteke i prošireni su na fotografiju, film, pozorište svetlosti, ples, tipografiju, dizajn i arhitekturu.“ Miško Šuvaković, op. cit., str. 14.

¹³¹ John Evarts, op. cit., str. 22.

laboratoriju i mesto akcije i eksperimenta.“¹³² Šavinski je na *Black Mountain College*-u pokrenuo program studija scene koji je predstajao ekstenziju njegovih ranijih eksperimenata u okviru *Bauhausa*.¹³³ „Kurs scene nije osmišljen kao trening u nekoj određenoj oblasti savremenog teatra. Pre je to generalno proučavanje fundamentalnih fenomena; prostora, forme, boje, svetla, zvuka, pokreta, muzike, vremena i tako dalje.“¹³⁴ Praktična ostvarenja apstraktnog teatra imala su za cilj da prostor scene bude ustanovljen kao fokalna tačka kolaboracije između članova Koledža koji su predavali ili pohađali različite umetničke kurseve.¹³⁵ Zapravo, Šavinskijevo drugo ostvarenje, *Dance Macabre*, realizovano 1938. godine indentifikovano je kao jedna od prvih američkih prezentacija performans umetnosti.¹³⁶

Pojam performans umetnosti je u poznoj neoavangardi retrospektivno, teorijski i interpretativno bio primenjen na različita otvorena, eksperimentalna, procesualna i akciona umetnička 'dela' koja su bila koncipirana i izvedena kao *događaj* (*event*). Razvoj rezultata umetničkog rada od završenog umetničkog komada do otvorenog događaja bio je određen težnjama ka prevladavanju modernističke autonomije slikarstva i skulpture i istraživanju intermedijjskih veza likovnog, pozorišnog, muzičkog i književnog eksperimenta. Takav je, na primer, bio slučaj sa Kejdzovim višemedijjskim izvođačkim realizacijama iz 1948. godine – lirskom komedijom *Uzdizanje meduze* (*The Ruse of Medusa*) prema delu Erika Satija, odnosno, događajem *Scenski komad broj 1* (*Theater Piece no. 1*) iz 1952. godine. U komediji iz 1948. godine, Elen de Kuning igrala je glavnu žensku ulogu, Kejdz je izvodio muziku, Bakminster Fuller je glumio Barona Meduzu,

¹³² RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present*, London, Themes & Hudson Ltd., 2001, str. 121.

¹³³ Ksanti Šavinski je svoju koncepciju apstraktnog teatra i kurs scene razvijao na osnovi teorije scene, koja je u *Bauhausu* zasnovana na programu nastave i tekstu *Matematika plesa* Oskara Šlemera, kao i u zajedničkoj knjizi Šlemera, Moholj-Nađa i Farkaša Molnara – *Bauhaus scena*. Šlemer je u knjizi *Bauhaus scena* dao detaljan strukturalno-tabelarni prikaz odnosa između pozorišta, kulta i narodnog veselja. „Po njemu je istorija pozorišta istorija promena čovekovog lika, a kako je znak modernog vremena apstrakcija, to je i scenski rad u znaku apstrakcije.“ (Miško Šuvaković, op. cit., str. 63). Kroz mehanicistička i apstraktna rešenja Šlemer je objedinio aspekte pučke ili zabavne umetnosti i kontekst visoke eksperimentalne umetnosti. Cf. Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *The Theater of the Bauhaus*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961.

¹³⁴ RoseLee Goldberg, op. cit., str. 122.

¹³⁵ Šavinski je napustio Koledž 1938. godine da bi se pridružio članovima *Novog Bauhausa* u Čikagu.

¹³⁶ Cf. RoseLee Goldberg, op. cit., str. 104; Henry Martin, “Happenings or Dance Happenings or Happening Theater or Theater Happenings or College Events or Situations and All the Various Things They Have Been Called...”, u: Achille Bonito Oliva (ed.), *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, Milano, Mazzotta, 1990, str. 62–66.

Vilijem de Kuning je osmislio kostime a Kaningam je nastupio u ulozi mehaničkog majmuna i osmislio koreografiju za svoj ples. U ostvarenju *Scenski komad broj 1* tokom trajanja letnjeg umetničkog instituta 1952. godine, nepovezane događaje su simultano izveli Kejdž, Kaningam, Raušenberg, Dejvid Tjudor, Meri Karolajn Ričards i Džej Vat. Nakon večere, u sali za obroke, neposredno pre početka 'događaja' Kejdž je održao predavanje o Huang Po doktrini univerzalnog uma. Serija belih slika Roberta Raušenberga bila je postavljena na zidovima. Kejdž je tokom događaja čitao tekst o odnosima između zen budizma i muzike sa referencama prema tekstovima mistika Majstora Ekhearta a zatim je izveo kompoziciju koja se sastojala od uključivanja i isključivanja radio aparata u tačno propisano vreme. Za to vreme Raušenberg je na gramofonu puštao snimke pesama Edit Pijaf a Dejvid Tjudor je svirao na prepariranom klaviru. Jedan od studenata je služio kafu, Čarls Olson i Meri Karolajn Ričards su čitali poeziju, Kaningam je plesao a kompozitor Džej Vat je svirao na egzotičnim instrumentima.¹³⁷ *Scenski komad broj 1* je u kasnijim teorijskim sagledavanjima umetnosti performansa bio identifikovan kao prvo ostvarenje *hepeninga*, varijante performansa, koju je u okviru fluksusa tokom pedesetih godina, na njujorškoj umetničkoj sceni dalje razvijao Alen Kaprou.¹³⁸

Međutim, već prvi boravak Kejdža i Kaningama na Koledžu 1948. godine, bio je zapažen kao „inicijalni znak ozbiljnog buđenja američke umetnosti. Samo godinu dana ranije, Polok i Njuman su u svojim poetikama ostvarili prelom ka apstraktnom ekspresionizmu. Ali, pravac ova dva značajna događaja bio je izrazito opozitan: apstraktni ekspresionizam je poiman kao poslednji modernistički pokret a *Black Mountain* kao prva anti ili postmodernistička tendencija. (...) Albersovo prisustvo na *Black Mountain*-u povezalo je američku umetnost sa *Bauhausom* i, iznad svega, dadom. To je bio momenat kada se savremenost istorije zapadne umetnosti okrenula od Evrope ka svom nasledniku, Americi.“¹³⁹ Iako su se i apstraktni ekspresionizam i Kejdžova ostvarenja nadovezala na dostignuća evropske avangarde prvih decenija dvadesetog veka, američki apstraktni ekspresionizam je, u kritičko-teorijskim interpretacijama, pre svega

¹³⁷ Cf. RoseLee Goldberg, op. cit., str. 126.

¹³⁸ Cf. ibid, str. 127.

¹³⁹ Thomas McEvelley, *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, New York, McPherson & Company, 2005, str. 226.

Klementa Grinberga, bio tumačen kao modifikovani nastavak i razvoj evropske apstrakcije, usmeren ka ustanovljenju američkog apstraktnog ekspresionizma kao označitelja identiteta američke kulture i, istovremeno, kao internacionalne paradigme posleratne modernističke umetnosti Zapada. Mnogi značajni predstavnici apstraktnog ekspresionizma su predavali na Koledžu: Vilijam i Elen de Kuning, Franc Klajn, Teodoros Stamos, Džek Tvorkov, Esteban Visente i Emerson Velfer. Među studentima koji su u kasnijim godinama stekli priznanja na sceni apstraktnog ekspresionizma bili su Pat Paslof i Robert de Niro.¹⁴⁰ U odnosu na dostignuća ovih autora, eksperimentalni radovi razvijani u okvirima *Black Mountain College*-a iskazali su se i bili indentifikovani kao linija američke umetnosti koja je propagirala radikalno, kritičko odstupanje od utvrđenih konceptualizacija modernističke umetnosti, te umesto njihovog razvijanja, svoj rad usmerila ka njihovoj destrukciji. U *Black Mountain College*-u su se, zapravo, paralelno sa preovlađujućom visokomodernističkom linijom američkog apstraktnog ekspresionizma odigrali i radikalni umetnički činovi i avangardni proboji. U interdisciplinarnim i graničnim ostvarenjima između umetničkog i događaja iz svakodnevnog života, bilo je sublimirano interesovanje predstavnika *Black Mountain*-a za umetnički rad kao specifičan vid ljudskog ponašanja i postojanja u prirodnom i društvenom okruženju, nasuprot tradicionalnom poimanju umetnosti kao medija lične ekspresije subjekta/autora. Egzistencija umetnika i sudeonika u 'događajima umetnosti' postala je substitut umetničkog dela kao 'gotovog' komada namenjenog bezinteresnom estetskom uživanju. Za razliku od 'tradicionalnog' doživljaja umetnosti, doživljaj u sferi umetničkog dela kao eksperimentalno orijentisanog rada značio je da svi sudeonici događaja, od umetnika do publike, 'prisivajaju' iskustvo umetničkog rada. Kroz uspostavljanje scenskih i izvanscenskih ili parateatarskih oblika ponašanja od apstraktnog teatra do 'događaja' ukazano je na to da umetničko delo nije jedinstveni, gotov i završen komad. Naprotiv, umetnički objekat bio je 'reduciran' na događaj ili bihevioralnu situaciju. U okviru 'događaja' zatečeni subjekti su ostvarivali učešće u umetničkom radu koji se odvija na licu mesta, koji je proces i koji zahteva i stimuliše pokretanje čovekovih trenutnih telesnih, misaonih i emocionalnih sposobnosti radi aktuelizacije i zaokruženja forme tog rada, tj. iskustva iz međuodnosa simultanih događaja. Događaji su, kao

¹⁴⁰ Cf. Vincent Katz, op. cit., str. 101.

slobodno izvođeni umetnički činovi, izazivali efekte koji su, kao takvi, bitno uticali na razvoj i unapređivanje celokupnih receptivnih sposobnosti subjekta. Subjekt je bio taj koji sebe bihevioralno artikuliše u neočekivanom događaju kroz koji 'prolazi' telesno i iskustveno. Ovakav status recipijenta bio je u skladu sa filozofskim idejama Džona Djuja, koji je insistirao na razvijanju aktivnog stava individue kao učesnika u umetničkom radu i, time, poboljšavanju svog svakodnevnog životnog iskustva.

Pored značajnih oblika interdisciplinarnih realizacija s kraja četrdesetih i početka pedesetih godina, od početka šeste decenije, Koledž se identifikovao i sa eksperimentalnim literarnim stvaralaštvom koje je iz njega proisteklo. Pesnici poznati pod nazivom 'Pesnici Blek mauntina' bili su Čarls Olson, Robert Dankan, Deniz Levertov, Pol Blekborn, Robert Krili, Pol Kerol, Lari Ejgner, Edvard Dorn, Džonatan Vilijams i Džoel Openhajmer. Objavljivanje antologije *Nova američka poezija* 1960. godine¹⁴¹ u kojoj su brojni pesnici prezentovani kao članovi različitih pesničkih škola na tlu Amerike, bilo je ključno za ustanovljivanje termina 'Pesnici Blek mauntina' i njegovo široko prihvatanje u kritičkim krugovima. U antologiji su prezentovani rezultati eksperimentalnog pisanja u Americi od Drugog svetskog rata, koji su se nadovezivali na dostignuća Ezre Paunda i Vilijama Karlosa Vilijamsa.¹⁴² Razvijanje pesništva na Koledžu tokom pedesetih godina bilo je katalizator pokretanja časopisa *Blek mauntin revija* (*Black Mountain Review*) sa pesnikom Robertom Krilijem kao urednikom. Pre pokretanja *Blek mauntin revije* 'Pesnici Blek mauntina' su objavljivali u časopisu *Poreklo* (*Origin*). Prva serija *Porekla* objavljivana je u periodu od aprila 1951. do zime 1957. godine, dok je *Blek mauntin revija* izlazila u periodu od 1954. do 1957. godine. Pol Blekborn je zapazio razliku između prva četiri broja *Blek mauntin revije* i naredna tri u smislu promene interesa u jezgru Grupe. „Obim kritičke proze širio se, kao i sadržaj uopšte. Krug kontakata se širio dalje od ličnosti *Porekla*. Ličnosti vezane za Blek mauntin koledž su stupile u centar.“¹⁴³ Krajem 1968. godine Olson je negirao postojanje 'Blek mauntin'

¹⁴¹ Donald Allen (ed.), *The New American Poetry 1945–1960*, New York, Grove Press, 1960.

¹⁴² U ovoj antologiji izdvojene su tri grupe pesnika: Pesnici Blek mauntina, Njujorška škola i Renesansa San Franciska. Drugoj grupi su pripadali: Helen Adam, Broder Antoninus, Džejms Broton, Medlin Glison, Lorens Ferlingeti, Robin Bjelzer, Džek Spajser, Lu Velč, Ričard Durden, Filip Lamantia, Brus Bojd, Kirbi Dojl, Ebe Boregard, a trećoj: Džek Keruak, Alen Ginzberg, Gregori Korso, Peter Orlovski, Barbara Gest, Džejms Šuler, Edvard Fild, Kenet Koš, Frenk O'Hara, Džon Ašberi, Filip Valen, Gilbert Sorentino i drugi. Cf. ibid, str. xvii–xxiii.

¹⁴³ Paul Blackburn, "The Grinding Down", *Kulchur*, New York, 1963, 10, str. 7.

poetske škole¹⁴⁴ a Krili je izjavio da nije postojala ujedinjujuća poetika osim osećanja udaljenosti od konvencionalnih poetskih magazina tog vremena.¹⁴⁵ Pisci povezani sa poezijom *Black Mountain College*-a dolazili su iz različitih regiona i retko su bili na istom mestu u isto vreme. Njihova intenzivna interakcija odvijala se prevashodno kroz intenzivne posete i pisanu korespondenciju.¹⁴⁶ Od ličnosti koje su svrstane u grupu 'Pesnika Blek mauntina', Olson, Krili i Dankan su podučavali na Koledžu, dok su Openhajmer, Vilijams i Dorn bili studenti. Levertov i Blekborn, na primer, nikada nisu boravili na Koledžu ali su objavljivali u *Blek mauntin reviji*.

Kao i u slučaju drugih oblika umetničkog rada, i u preokupaciji pesnika okupljenih na *Black Mountain College*-u ispoljavalo se usmerenje ka destrukciji tradicije. Cilj pesnika okupljenih oko *Porekla* i *Blek mauntin revije* bilo je dalje razvijanje modernističke tradicije bazirano na eksperimentima Ezre Paunda, Vilijama Karlosa Vilijamsa i Luisa Zukofskog. Pesništvo je poimano kao verbalna *akcija*, dinamički čin sa konstantom redefinisanja pesničke forme. „Kritičari su (...) često bili skloni da poeziju 'kompozicije u polju' i 'otvorene forme' sagledavaju kao značajnu formalnu inovaciju koja je u odnosu na dominantne tokove pesništva ostvarivala karakteristike marginalizovanog avangardnog pokreta. (...) Tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, poezija polja je postala ključan element postmodernih poetika.“¹⁴⁷ U eseju „Projektivni stih“ objavljenom 1950. godine u časopisu *Poezija Njujork (Poetry New York)*, Olson je promovisao ideju 'otvorene forme', opisujući pesmu kao dinamičko polje energija i događaja.¹⁴⁸ Ovakvim idejama Olson je proklamovao ideje karakteristične za krug 'Pesnika Blek mauntina'. One su bile avangardno, kritički i destrukcijski nastrojene prema tada dominantnom književnom pokretu, Novom kriticizmu i proponentima tradicionalnih književnih formi, kakvi su bili Alan Tejt, Tomas S. Eliot, Robert Lovel i Elizabet Bišop. Dugujući Olsonovom tekstu „Projektivni stih“, književni rad unutar *Black*

¹⁴⁴ Cf. George F. Butterick (ed.), *Charles Olson: Muthologos: The Collected Lectures And Interviews*, Vol. 2, Bolinas, Four Seasons Foundations, 1978, str. 71

¹⁴⁵ Cf. Robert Creeley, *The Collected Essays*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1989, str. 507, 509–510.

¹⁴⁶ Cf. Anne Day Dewey, *Beyond Maximus. The Construction of Public Voice in Black Mountain Poetry*, Stanford, Stanford University Press, 2007, str. 7.

¹⁴⁷ Ibid, str. 4–5.

¹⁴⁸ Cf. Charles Olson, "Projective Verse", u: Creeley Robert (ed.), *Charles Olson. Selected Writings*, New York, New Directions Publishing Company, 1966, str. 15–26; Charles Olson, „Projektivni stih“, *Delo. Mesečni časopis za teoriju, kritiku, poeziju i nove ideje*, Beograd, 1989, 8, str. 156–167.

Mountain College-a je bio inicijalno povezan sa onim što se naziva poezija otvorenog polja i projektivne forme.

***Black Mountain College* kao teorijska praksa**

Teorijska praksa *Black Mountain College*-a iskazala se kao specifičan vid avangardne teorijske prakse u tom smislu da je problematizovala i utvrdila nov epistemološki model umetnosti radikalno drugačiji od visokomodernističke koncepcije umetnosti kao autonomne sfere ljudskog delovanja. U teoriji *Black Mountain College*-a umetnost je poimana kao sredstvo poboljšanja svakodnevnog životnog iskustva nasuprot utvrđenoj paradigmi zapadnoevropske umetnosti modernog doba koja je razvijana kao autonomno drugo od svakodnevnog života. Paradigma i konceptualizacija umetnosti u okviru Koledža oblikovane su u kontekstu specifičnog pogleda na svet, prirodu i poziciju čoveka u tom svetu.

Epistemološki prelom u odnosu na preovlađujući model spoznavanja umetnosti modernog doba je u praksi *Black Mountain College*-a bio ponuđen kao nov konceptualan model umetnosti i uloge umetnosti u poboljšanju svakodnevnog životnog iskustva, razvoju intelektualnih i duhovnih sposobnosti pojedinca. Ne samo da je avangardnost umetničkih rezultata članova Koledža nastala u okvirima razvijanja tog novog epistemološkog modela, nego je i teorijska aktivnost umetnika okupljenih na Koledžu bila direktno profilisana razvijanjem ove nove epistemološke pozicije. Avangardni umetnički ekscesi *Black Mountain*-a su nastali kao direktna posledica koncepta razumevanja uloge umetnosti u društvu, određena sociološkim, političkim i ideološkim uslovima. U tom smislu se teorijski rad umetnika *Black Mountain*-a profilisao u dva smera – kao autopoetičko objašnjenje avangardnih umetničkih činova i kao diskurzivno fundiranje i ekspliciranje nove paradigme razumevanja uloge umetnosti u društvu, te razvijanja umetničkog rada u skladu sa tom paradigmom. Specifično inovacijsko, eksperimentalno i kritičko umetničko delovanje *Black Mountain*-a i fundiranje teorijskog znanja umetnika bili su istovremeni rezultat prihvatanja i razvijanja specifičnog svetonazora u pogledu uloge umetnosti u čovekovom obrazovanju i svakodnevnom životu. Unutar Koledža odvijalo se konceptualno, analitičko i teorijsko predočavanje novog mišljenja o umetnosti kao sredstva ljudskog obrazovanja. Posledica tog novog mišljenja bilo je napuštanje

tradicionalnih, predutvrđenih disciplina umetnosti, definisanih granica medija i umetničkog dela kao zaokruženog umetničkog komada.

Umetnički i teorijski rad članova Koledža ostvarili su podjednak značaj u konstituisanju *Black Mountain College*-a kao prostora odigravanja svojevrsnih epistemoloških preloma. Predstavnici *Black Mountain*-a su se u teorijskom polju bavili razmatranjem pitanja imanentnih umetnosti – problemima jezika umetnosti i granicama medija, ali je njihov teorijski rad istovremeno bio usmeren i ka eksplikaciji uloge umetničkog rada u razvijanju čovekovog životnog iskustva. Umetnici su zasnivali teorijski rad o prirodi svog činjenja istovremeno ugrađujući u taj autorefleksivan rad spoznaju o ulozi umetnosti u svakodnevnom životu i razvijanju svesti pojedinca. Praksa *Black Mountain College*-a je delovala istovremeno i kao *autopoetička praksa* i kao *pedagoškim radom određena teorija umetnosti* čiji je cilj bilo diskurzivno izgrađeno pozicioniranje umetnosti kao konstitutivnog segmenta čovekovog obrazovanja, razvijanja intelektualnih, receptivnih i kreativnih sposobnosti u tokovima svakodnevnog životnog iskustva.

Novo poimanje uloge umetnosti u društvu bilo je podstaknuto i uobličeno u kontekstu vladajućih političkih ideja kojima je propagirano ostvarivanje liberalnih prava pojedinca te promišljanje čovekovog interventnog i iskustvenog bivanja u svetu. Umetnički rad je bio ponuđen kao otvoreno polje unapređivanja čovekovog iskustva unutar svakodnevnog prostora i vremena ljudskog bivanja. U osnovi takvog poimanja bila je ideja da ne postoji distinkcija između iskustva koje se stiče umetničkim radom, sa jedne strane, i svakodnevnog čovekovog delovanja i činjenja, sa druge strane. Paradigma umetnosti koja je proklamovana unutar Koledža podrazumevala je da visokomodernistička konceptualizacija umetnosti kao autonomnog područja ljudskog delovanja u osnovi podrazumeva mnogo dublju podelu koja se odnosi na razdvajanje pojedinca od sveta i prirode koji ga okružuju. Cilj je, u skladu sa tim, bilo formulisanje teorijskog govora kojim će se ukazati na granice tradicionalno zasnovanih, modernističkih oblasti društvenih praksi, te na njihovu artifičijelnost u odnosu na prirodu u kojoj se individua kreće i postoji. Na taj način je paradigma umetnosti *Black Mountain College*-a i teorijskim radom bila određena kao praksa 'izlaska' iz prostora utvrđenih granica i medija umetnosti u prostor samog života.

Formiranje polja teorije umetnika unutar Koldža predstavljalo je rezultat susreta avangardnog umetnika sa problemima eksperimentalnog umetničkog stvaranja i promišljanja ideja primarno začetih izvan područja umetničkog stvaranja, u oblastima politike i filozofije pragmatizma, eksplicitno iskazane u filozofskom radu Džona Djuja. Unutar Koledža umetnici su gradili znanje o svom radu i otkrivali svoju ideološku i političku poziciju, na taj način obezbeđujući 'prelazak' umetničkog rada u teorijsku ravan. Preispitivanja odnosa između umetnosti i života, prekoračenja granica bezinteresnog estetskog doživljaja i 'tradicionalnih' umetničkih medija usloveli su praksu umetnika da kroz teorijski rad definišu kako prirodu svog eksperimentalnog delovanja tako i funkciju, ulogu i svrhu umetničkog rada za koji su se zalagali.

Teorijski rad umetnika kao diskurzivna eksplikacija uloge umetnosti u okvirima eksperimentalnog obrazovnog programa

Teorijska praksa *Black Mountain College*-a podrazumevala je raskid ne samo sa usvojenim modelima učenja umetničkog rada nego, i pre svega, sa uspostavljenim modelima obrazovanja jedinke uopšte. U tom smislu je značajan segment teorijskog rada članova *Black Mountain*-a bio uspostavljan u okvirima diskurzivne 'potpore' eksperimentalnom modelu obrazovanja a kao istovremena kritika utvrđenih paradigmi i konceptualizacija zapadnoevropske 'visoke' umetnosti modernog doba.

Eksplíciranje i utvrđivanje uloge umetnosti u obrazovnom programu Koledža bilo je najpre naznačeno u proglasnim tekstovima kojima su najavljivani ciljevi i prezentovani nastavni planovi Koledža. Tako je, da ponovimo, u izdanju *Black Mountain College* kataloga za 1933/1934. godinu ukazano na to da je značaj umetničkih kurseva jednak drugim kursevima kurikuluma koledža slobodnih veština.¹⁴⁹ Na značaj umetničkog rada u obrazovanju jedinke sporadično je, potom, ukazivao Džon Endrju Rajs u okviru tekstova koje je formulisao kao kritiku postojećeg sistema obrazovanja. U tekstu „Fundamentalizam i visoko školstvo” iz 1937. godine,¹⁵⁰ Rajs je istakao da je učenje kroz različite oblike iskustva zanemareno u odnosu na učenje kao pasivno usvajanje znanja. Nasuprot institucijama visokog obrazovanja koje su promovisale usvajanje činjenica i

¹⁴⁹ Cf. *Black Mountain College Catalogue...*, op. cit., str. 5–6.

¹⁵⁰ Cf. John Andrew Rice, "Fundamentalism...", op. cit., str. 587–596.

ograničavale primenu znanja u smislu njegove praktične utilitarnosti, Rajs je ukazao na to da pedagoška paradigma *Black Mountain College*-a podrazumeva učenje kroz sticanje različitih oblika iskustva i praktičnog rada od kojih je posebno značajan rad na oblikovanju umetničkih materijala.¹⁵¹ Međutim, propagiranje eksperimentalne prirode umetničkog rada kao sastavnog dela pedagoških ciljeva Koledža koje je imalo težinu teorijskog zasnivanja nove konceptualizacije umetnosti i utvrđivanja novih medija umetničkog rada, bilo je eksplicitno sprovedeno u teorijskim radovima Jozefa i Ani Albers.

Od osnivanja Koledža do 1944. godine kada su pokrenuti Letnji umetnički instituti, pored Džona Evarisa koji je predavao muziku, Albersovi su važili za najznačajnije nastavnike umetnosti na Koledžu.¹⁵² Njihovi tekstovi su bili zasnovani kao *teorija umetnosti određena pedagoškim radom*, čiji je cilj bilo diskurzivno pozicioniranje umetnosti kao konstitutivnog segmenta čovekovog obrazovanja, razvijanja intelektualnih, receptivnih i kreativnih sposobnosti u tokovima svakodnevnog životnog iskustva. Ove dve ličnosti propagirale su viđenje umetnosti kao sredstva poboljšanja svakodnevnog životnog iskustva. Njihovi napisi istovremeno su delovali kao diskurzivna eksplikacija ponuđenih kurseva i pedagoških metoda ali i kao teorijsko utvrđivanje novog poimanja značaja, uloge i oblika umetničkog rada. Ovo novo razumevanje umetnosti podrazumevalo je ukazivanje na eksperimentalnu prirodu obrazovanja u kojoj je umetnost imala značajnu ulogu u pogledu razvijanja kritike autoriteta, nezavisnog rada i kanalisanja kreativnih potencijala individue.¹⁵³ Naglašavana je ideja da se suštinska karakteristika umetnosti ne može izjednačiti sa težnjom ka stvaranju umetničkog dela kao zaokruženog komada, već da je ta karakteristika locirana u razvijanje iskustva kroz rad sa *umetničkim materijalom*. U tom smislu je Albers, kao i u okvirima *Bauhausa*, svoje kurseve zasnivao na eksperimentu, istraživanju i analizi materijala i njihovih odnosa.

¹⁵¹ Ibid, str. 590. Ideje koje je naznačio u ovom tekstu Rajs je detaljno razvio u okviru studije *Ja sam stigao iz osamnaestog veka*, koja je objavljena 1942. godine. U ovom izdanju koje predstavlja zbirku sećanja i eseja, Rajs je izložio svoje pedagoške metode bazirane na kritici ocenjivana zasnovanog na teorijskoj reprodukciju memorisanog znanja, favorizovanju selektivnog niza relevantnih udžbenika i pohađanju nastave u izolovanom životnom prostoru kakva je bila učionica. Cf. John Adrew Rice, *I Came Out of the Eighteenth Century*, New York, Harper and Brothers, 1942.

¹⁵² Cf. Vincent Katz, op. cit., str. 25.

¹⁵³ Josef Albers, "A Note on the Arts in Education", *American Magazine of Art*, Washington, 1936, XXIX, 4, str. 233.

Propagirana je ideja o umetnosti koja je umetnički rad izjednačavala sa zanatskim radom u pogledu korisnosti rezultata uloženog rada u svakodnevnom ljudskom životu.¹⁵⁴

Kao drugi broj *Blek mauntin koledž biltena (Black Mountain College Bulletin)* 1934. godine bio je objavljen Albersov tekst „Oko podučavanja umetnosti”. Ovaj tekst Albers je formulisao kao eksplikaciju svojih pedagoških metoda podučavanja umetnosti, istovremeno razrađujući teoriju boje i ukazujući na novo shvatanje, ulogu i značaj umetničkog rada u svakodnevnom ljudskom životu. Osnovu Albersovog kursa činio je eksperimentalan rad sa različitim materijalima. Struktura kursa obuhvatala je tri oblasti: crtanje, osnove dizajna (uglavnom nazivano nemačkim terminom *Werklehre*) i slikanje bojom. Praktičan rad je bio dopunjavan „razmatranjima i diskusijama o staroj i modernoj umetnosti, zanatstvu i industrijskoj proizvodnji, tipografskom i fotografskom radu.“¹⁵⁵ Slikanje bojom se odvijalo kroz eksperimente sa bojom, kroz systemska istraživanja „tonalnih mogućnosti boja, njihovih relativnosti, interakcija i uticaja jednih na druge, hladnih i toplih, svetlog intenziteta, jakih boja, fizičkih i prostornih efekata.“¹⁵⁶ Teorija boje podrazumevala je analizu izolovane boje, sistema boja, međusobnih odnosa i kontrasta efekata i slaganja boja. Zapravo, razrađivanje teorije boje i celokupna struktura Albersovog kursa odražavali su svoje utemeljenje u *Bauhausu*. U *Werklehre* sekciji kursa, Albers je nastavio vežbe iz *Bauhauusa* sa bazičnim materijalima, kao što su papir, metal i žica, izbegavajući korišćenje alata i testirajući neobične aspekte materijala. Proučavanje materijala odvijalo se iz dva ugla – iz proučavanja taktilnih svojstava materijala i iz ispitivanja različitih svojstava materijala. Albers je termin *Werklehre* koristio za naglašavanje razlike između koncepta dizajna kao crtanja na papiru i fokusiranja na dizajniranje materijalom, određujući to dizajniranje kao rad sa materijalom i formom. „*Werklehre* je oblikovanje materijala (na primer: papira, kartona, metala, žice), koje demonstrira mogućnosti i ograničenja materijala. Ovaj metod naglašava učenje, lično iskustvo, pre nego podučavanje. I zato su važni invencija i otkrića. Ideja nije kopirati knjigu ili sto, već steći osećaj za rukovanje materijalima. Zato mi radimo sa najmanje alata koliko je moguće i preferiramo materijal koji se najčešće koristi (...). Sa

¹⁵⁴ Cf. Josef Albers, “Art As Experience”, *Progressive Education*, New York, 1935, XII, 6, str. 391–393.

¹⁵⁵ Josef Albers, “Concerning Art Instruction”, *Black Mountain College Bulletin*, Black Mountain, no. 2, June 1934, str. 3.

¹⁵⁶ Ibid.

dobro poznatim materijalima težimo da pronađemo neistražene mogućnosti.“¹⁵⁷ U eksplikaciji svojih pedagoških metoda Albers je posebnu pažnju posvetio moći posmatranja i uviđanja, te razvijanju ovih sposobnosti kroz rad sa bojama i materijalima. „Mi ne možemo da komuniciramo grafički ono što ne vidimo. Ono što vidimo nepravilno mi ćemo i predstaviti nepravilno. Iako je naša optička vizija korektna, naše prenaplašavanje psihičke vizije često čini da vidimo nepravilno. Iz ovog razloga mi učimo da testiramo naš pogled i sistematski proučavamo bazične probleme forme u grafičkoj artikulaciji i razlike između blizine i udaljenosti, te njihovo oblikovanje.“¹⁵⁸

U Albersovoj eksplikaciji eksperimentalan rad sa bazičnim elementima ne samo umetničkih medija nego i različitih zanata predstavljen je kao sredstvo unapređivanja čovekove sposobnosti posmatranja, uviđanja svojstava i rukovanja materijalima koji ga okružuju u svakodnevnom životu. Relativizovanje granice između umetničkog i zanatskog rada koje je Albers u svom tekstu naznačio eksplicitno je, zatim, teorijski razradila Ani Albers ukazujući na potencijalnost rada sa različitim materijalima u pogledu izbegavanja autoriteta nastavnika i slobodnog razvijanja kreativnih sposobnosti pojedinca.

U tekstu „Rad sa materijalom” koji je objavljen u petom izdanju *Blek mauntin koledž biltena* 1938. godine Ani Albers je ukazala na artificijelnu razliku između zanatskog i umetničkog rada koja je izgrađivana tokom razvoja moderne civilizacije podelom na korisne stvari – rezultate zanatskog rada – i lepe stvari – rezultate umetničkog rada. Kao reprezentativan primer artificijelnosti te razlike Ani Albers je navela slučaj tkanja, te teorijski zasnovala eksplikaciju tkanja kao legitimnog umetničkog medija.

Prema njenom mišljenju, proces rada sa materijalom u okviru zanatskog i umetničkog delovanja je potpuno analogan. Tkanje, uobičajeno poimano kao vrsta zanata, zapravo poseduje sve karakteristične odlike kreativnog umetničkog rada. U slučaju zanata, rad sa materijalom je oblikovan zakonima nametnutim od strane čoveka a u zavisnosti od prirode materijala, dok je u slučaju rada sa umetničkim materijalom u pitanju potpuna sloboda 'ograničena' samo svojstvima materijala. Međutim, proces

¹⁵⁷ Ibid, str. 3–4.

¹⁵⁸ Ibid, str. 7.

oblikovanja je isti a što upravo obezbeđuje 'ukidanje' razlike između zanatskog i umetničkog rada. „Zanati, razumevani kao konvencije u tretiranju materijala podrazumevaju još jedan faktor: tradiciju operacija koje nameće set zakona. Ovo može biti korisno u jednom smislu, kao okvir rada. Ali ova pravila takođe mogu da provociraju izazove. Oni nas mogu provocirati da zauzmemo stav protiv njih. Ali oni disciplinu uvek obezbeđuju balansom u pogledu neograničenosti kreativne ekstaze. Što više pogodnosti materijal obezbeđuje u pogledu svoje pojavnosti i konstrukcionih elemenata, to je veći i poziv ka imaginaciji i produktivnosti.“¹⁵⁹ Tkanje je upravo primer takvog zanata. „Osim kvaliteta površine, kao što su grubost ili mekoća, bezizražajnost ili sjaj, to tkanje takođe podrazumeva boju i, kao dominantni element, teksturu. Kao i bilo koji drugi zanat, tkanje može rezultirati produkcijom korisnih objekata i može se razviti do nivoa umetnosti.“¹⁶⁰ Zahvaljujući pogodnosti materijala unutar ograničenih okvira zanatskog rada razvijaju se imaginacija i produktivnost individue što tkanje vodi do statusa umetničkog rada. Raspon između utvrđenih zakona rada sa određenim materijalom i slobodnog prostora kreativnog delovanja pri njegovom korišćenju omogućuje da individua u interakciji sa materijalom samostalno deluje bez nametanja spoljašnjeg autoriteta. U tom smislu, razvijajući teoriju tkanja kao legitimnog medija umetničkog delovanja, Ani Albers je ukazala i na potencijalnosti rada sa materijalom u realizaciji eksperimentalnog obrazovnog programa. Pored razmatranja problema tkanja kao umetničkog rada, ona je u tekstu „Rad sa materijalom” zasnovala i diskusiju u vezi sa pitanjem uloge autoriteta u tradicionalnom sistemu obrazovanja.

S obzirom na to da velika količina različitih oblasti znanja treba da bude usvojena za kratko vreme, pojam i prisustvo autoriteta u tradicionalnom sistemu obrazovanja igrali su značajnu ulogu. Međutim, autoritet predavača rezultirao je time da „stanje studenta oscilira između divljenja i nesigurnosti sa dobro poznatim utiskom inferiornosti koji je danas uobičajen ne samo kod individua nego i kod cele nacije.“¹⁶¹ U obrazovanju koje razvija nezavisnost studenta bitno je oslobađanje od autoriteta koje će biti realizovano verom studenta u svoju sopstvenu snagu. Pasivno usvajanje znanja uticalo je na zanemarivanje kreativnih potencijala individue koje je Ani Albers nazvala terminom

¹⁵⁹ Anni Albers, "Work with Material", *College Art Journal*, New York, 1944, III, 2, str. 53.

¹⁶⁰ Ibid, str. 53.

¹⁶¹ Ibid, str. 51.

'formativni impulsi'. „Rad u polju gde autoritet nije sebe utvrdio vodi ka nezavisnosti i veri u sopstvenu snagu. Zato što smo pretrpani informacijama, možda dekorativnim, ali beskorisnim u svakom smislu, mi smo razvili našu receptivnost ali zanemarili naše formativne impulse.“¹⁶² Materijal, odnosno polje neoblikovanog i neobrađenog materijala je ona oblast gde autoritet blokira nezavisnu eksperimentalnost manje nego u drugim oblastima. Zbog toga je polje obrade materijala prigodno da postane područje treninga za invenciju i slobodnu spekulaciju. „U toj oblasti i najveći početnik može da uhvati dah razdraganosti kreiranja, na taj način što on kreira a u isto vreme je ograničen neopozivim zakonima određenim prirodom materijala, a ne od strane čoveka. Slobodna eksperimentalnost ovde može da rezultira ispunjavanjem unutrašnje potrebe da se daju forma i permanentnost idejama, drugim rečima, to može da rezultira umetnošću ili, u više tehničkom smislu, satisfakcijom izumevanja.“¹⁶³ Izučavanjem kvaliteta materijala a zatim izvođenjem eksperimenata sa tim materijalom, individua je u mogućnosti da stvori umetnost i da unapredi svoje sposobnosti. „Najvažnije u nečijem razvoju jeste da individua vidi sebe kako napušta sigurno tlo prihvaćenih konvencija i shvata da je samostalna i nezavisna. (...) Kreiranje je najintenzivnije uzbuđenje koje neko može spoznati.“¹⁶⁴ Kada je umetnički rad razumevan kao rad sa supstancom koja može da bude 'uhvaćena' i oblikovana, onda je taj rad odgovarajući za razvijanje ukusa u istraživanju više nego što je to slučaj sa oblicima rada u drugim poljima, jer je činjenica inherentnog prisustva zakona materijala od velike važnosti. Zakoni materijala zamenjuju autoritet nastavnika ali ne ograničavaju studenta, jer je to ograničavanje prirodno, nametnuto samim svojstvima materijala. „Ova množina sloboda može biti toliko raznolika za osobu koja istražuje, da to može odvesti do rezignacije ako je osoba suočena sa ogromnim zbirom mogućnosti [koje material pruža]; ali među ograničenim mogućnostima, imaginacija uvek može da pronade nešto našta će da se osloni.“¹⁶⁵

Ani Albers je umetnički rad, shvaćen kao pokretanje kreativnih potencijala individue u susretu sa ograničenim predispozicijama materijala, konceptualizovala kao prostor pogodan za oblikovanje ideja i razvijanje nezavisnosti subjekta. Poput Jozefa

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid, str. 52.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid, str. 53.

Albersa i ona se u svojim napisima oslonila na pedagoške planove *Bauhaus*a u pogledu tretiranja umetničkog rada kao zanata prilagodivši ih kontekstu eksperimentalnog kurikuluma *Black Mountain College*-a, tj. ideji 'celokupnog obrazovanja' čoveka i značaju umetničkog rada u razvijanju iskustveno-receptivnih sposobnosti pojedinca. Za umetnike *Bauhaus*a je zahtev za racionalnom analizom građenja umetničkog dela i istraživanja funkcija umetnosti bio polazni uslov za realizaciju nastavnog plana te škole.¹⁶⁶ Celokupan teorijski rad ne samo Albersovih, nego i drugih umetnika *Bauhaus*a, bio je simptom namere stvaranja uzora za proces umetničkog obrazovanja i promovisanja teorijskog rada umetnika, kao bazične teorije epohe modernizma.¹⁶⁷ Analiza pedagoško-teorijskog rada Albersovih u kontekstima *Bauhaus*a a zatim i *Black Mountain College*-a ukazuje na nekoliko područja: teoriju pripremnog kursa kao opštu teoriju oblikovanja materijala i dizajna predmeta za svakodnevnu upotrebu; teoriju boje i praktično sprovođenje vežbi u radu sa bojama radi razvijanja perceptivno kreativnih sposobnosti pojedinca; teorijsku konceptualizaciju umetničkog rada kao zanatskog rada odnosno kao prakse proizvodnje predmeta za svakodnevnu upotrebu nasuprot utvrđenoj paradigmi stvaranja artefakta kao neutilitarnog estetskog predmeta; teorijsko zasnivanje tkanja kao legitimnog medija umetničkog rada. Teorijsko-pedagoški rad Albersovih imao je svoje utemeljenje u ekspresionističkom kulturalnom krugu, socijalno-utopističkim kretanjima i konstruktivističkoj umetnosti *Bauhaus*a ali je istovremeno bio prilagođen eksperimentalnom konceptu obrazovanja *Black Mountain College*-a i ideji umetnosti kao iskustva. Albersov tekst „Umetnost kao iskustvo” je, na primer, samim izborom naslova

¹⁶⁶ Nastavne oblasti u *Bauhausu* su bile podeljene u dve grupe. Određen broj predmeta obuhvatao je praktičnu nastavu u radionicama za drvo, metal, boju, tkanje i štampu, čemu je bilo dodato i izučavanje materijala i alata, knjigovodstva, finansija i ugovornog prava. Druga grupa predmeta podrazumevala je praktičnu i teorijsku nastavu o formi u obliku prakse opažanja, reprodukovanja viđenog i dizajn. Cf. Miško Šuvaković, op. cit., str. 53–54.

¹⁶⁷ Sublimaciju teorijskih interesovanja u *Bauhausu* predstavljalo je izdavanje serije knjiga koje su priredili Valter Gropijus i Laslo Moholy-Nađ. „Prvo kolo od osam knjiga izašlo je 1925. godine: Walter Gropius *Internacionalna arhitektura*, Paul Klee *Pedagoška beležnica*, zatim, *Eksperimentalna kuća Bauhaus*a i *Scena Bauhaus*a, Piet Mondrian *Novi dizajn*, Theo van Doesburg *Principi neoplastičke umetnosti*, zatim, *Novi rad radionice Bauhaus*a i Laszlo Moholy Nagy *Slikarstvo, fotografija i film*. Drugih šest knjiga izdato je u različitim izdanjima: Vasilije Kandinski *Tačka i linija u površini*, J. J. P. Oud *Holandska arhitektura*, Kazimir Maljevič *Neobjektni svet*, Walter Gropius *Bauhausbauten*, Albert Gleizes *Kubizam* i Laszlo Moholy Nagy *Arhitektonski materijali*.“ Ibid, str. 65.

sugerisao bliskost sa idejama Džona Djuja u pogledu istaknute uloge umetničkog rada u obrazovanju.¹⁶⁸

Teorijski rad u okvirima Koledža kao odraz susreta avangardnih dostignuća evropskog modernizma i američkog eksperimentalnog umetničkog rada

Pored praktičnog i teorijskog rada umetnika *Bauhausa* zastupanje evropskih avangardnih dostignuća i njihovo dalje razvijanje je u okvirima Koledža doživelo značajnu teorijsku propagandu sa predavanjima Klementa Grinberga, tokom Letnjeg umetničkog instituta 1950. godine. Grinberg je na Koledžu održao predavanja sa temom o razvoju modernističkog slikarstva i skulpture i radionicu umetničke kritike baziranu na Kantovoj *Kritici moći suđenja*.¹⁶⁹ Razvijanje poetičkih stavova u skladu sa konceptima evropske avangarde, te teorijsko zasnivanje diskursa o apstraktnom ekspresionizmu podrazumevalo je dalje poštovanje hijerarhijske distinkcije između 'visoke' i popularne kulture, u slučaju Grinbergovih teoretizacija između 'visoke' i masovne kulture, odnosno, između avangarde i kiča. Nasuprot tome, razvijanje eksperimentalne umetnosti kroz koncept 'otvorenosti' u praksi Džona Kejdža i Čarlsa Olsona, od početka pedesetih godina dvadesetog veka impliciralo je zanemarivanje ove distinkcije, time i direktan 'izlazak' umetničkog rada u prostor životnog iskustva. *Black Mountain College* je, zapravo, paralelnom egzistencijom različitih koncepcija umetnosti predstavljao mesto ne samo praktične nego i teorijski uobličene *koegzistencije distinktivnih paradigmi posleratnog modernizma*. Grinberg je početkom pedesetih godina propagirao liniju apstraktnog ekspresionističkog slikarstva. Njegova predavanja imala su funkciju teorijske potvrde apstraktnog ekspresionizma kao dominantnog poetičkog opredeljenja slikara koji su delovali u okvirima Koledža. Ona su značila i teorijski poziv na dalje razvijanje koncepata visokomodernističke umetnosti. Kejdž i Olson su, sa druge strane, u istom periodu propagirali napuštanje utvrđenih odlika visokomodernističke umetnosti, te razvijali eksperimentalnu prirodu umetničkog rada. Kejdž je svojim radom načinio otklon od dominantne linije evropskog muzičkog modernizma ka eksperimentalnoj muzici, dok je Čarls Olson u domenu književnosti razvijao koncept 'otvorenog stiha'.

¹⁶⁸ Cf. Josef Albers, "Art As...", op. cit., str. 391–393.

¹⁶⁹ Cf. Mary Emma Harris, op. cit., str. 214.

U eseju „Avangarda i kič” iz 1939. godine¹⁷⁰ Klement Grinberg je zasnovao kritiku savremene umetnosti ukazujući na razliku između proizvoda masovne kulture i moderne apstraktne umetnosti koju je definisao kao umetnost radi umetnosti, ali i – u društvenim uslovima posleratnog modernizma izmenjenim rastom potrošačke i masovne kulture – kao revolucionarnu silu. Apstraktna umetnost nosila je potencijal revolucionarnosti jer je, prema Grinbergovom mišljenju, predstavljala ono područje kulture koje je izmicalo apropijaciji od strane masovne kulture i represivne politike. Apstraktna umetnost je bila revolucionarna, a samim tim i avangardna, jer je implicirala prevlast individualnog čina nad akcijama manipulativne mase. Na Grinberga su u velikoj meri uticali eseji Lava Trockog objavljeni u časopisu *Partisan Review* 1938. godine, u kojima je Trocki deklarirao nezavisnost umetnosti od politike. Umetnost je mogla da bude jak saveznik revoluciji jedino dotle dokle je ostajala verna sebi. Drugim rečima, umetnost čije su odlike bile podređene njenoj političkoj funkciji, kao što je bio slučaj sa umetnošću socijalističkog realizma, trebalo je kritički osuditi.¹⁷¹ Grinberg je dalje razvio antistaljinističke ideje Trockog predlažući autonomiju avangardne umetnosti. Njegovo uzdizanje apstraktne umetnosti koja je, posledično, uključivala pre svega radove Poloka ali i drugih apstraktnih ekspresionista, koincidiralo je sa odgovarajućim političkim argumentima. Tekst „Avangarda i kič” je predstavljao teorijsku eksplikaciju Grinbergovog stava da je masovna kultura u uskoj vezi sa totalitarnom politikom a avangarda se revolucijom.

U narednom tekstu, iz 1940. godine, „Ka novom Laokonu”, Grinberg je elaborirao ideje iz prethodnog eseja i time obezbedio specifičnu teorijsku osnovu apstraktnog slikarstva.¹⁷² On je u ovom tekstu slobodno sledio traktat iz 1766. godine o klasičnoj skulpturi Laokonu (nastaloj oko 150. godine pre nove ere), traktat u kome je nemački estetičar Gotthold Lesing pozivao na odvajanje i autonomiju plastičkih umetnosti

¹⁷⁰ Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review*, New York, 1939, VI, 5, str. 34–49.

¹⁷¹ U avgustu 1938. godine, Lav Trocki, Dijego Rivera i Andre Breton napisali su manifest „Ka slobodnoj revolucionarnoj umetnosti”, u kome su pozvali umetnike da se oslobode ograničenja sovjetske socijalističke realističke dogme. Cf. Jonathan Harris, “Modernism and Culture in the USA”, u: Paul Wood, Francis Frascina, etc., *Modernism in Dispute. Art Since the Forties*, New Haven – London, Yale University Press, 1993, str. 38.

¹⁷² Clement Greenberg, “Towards a Newer Laocoon”, *Partisan Review*, New York, 1940, VII, 4, str. 296–310.

i slavio doktrinu 'istine materijala'.¹⁷³ Pružajući istorijsko opravdanje za apstraktnu umetnost Grinberg je tvrdio da je odbijanje trodimenzionalnog prostora predstavljalo neizbežan kurs razvoja modernističkog slikarstva. Grinberg je zagovarao apstrakciju kao liniju savremene umetnosti koja je otporna na represivne tendencije masovne kulture. On je avangardu prepoznao kao reakcionarni oblik moderne umetnosti nasuprot sve većem širenju masovne kulture kao sredstva totalitarne i represivne politike, a apstrakciju kao oblik realizacije te avangarde. Apstrakcija nije nosila nikakve 'izvanslikarske' konotacije, ona se zasnivala isključivo na razvijanju imanentnih sredstava slikarskog medija. U radovima apstraktnih ekspresionista, Grinberg je prepoznao karakteristike umetnosti kakvu je zagovarao – neinficiranost 'ilegitimnim' sadržajem, izostanak religioznih, mističnih ili političkih konotacija. „U njegovoj radikalnoj neprilagođenosti u svrhe bilo kakvih drugih interesa, ideoloških ili institucionalnih, leži najsigurnija garancija istine sa kojom nam se apstraktno slikarstvo izražava.“¹⁷⁴ Slikar apstraktnog ekspresionizma se svojim individualnim aktivnim činom borio protiv masovne umetnosti čiji su proizvodi provocirali najjednostavnije oblike iskustva i samim tim 'slabili' receptivne sposobnosti pojedinca. Grinberg je proizvode masovne kulture poimao kao „pedagošku vulgarizaciju koja se na sve odražava“, a Polokov apstraktni ekspresionizam identifikovao kao „refleksiju prosperiteta, pragmatizma i pozitivizma konsenzusa posleratne kulture.“¹⁷⁵

Grinberg je zastupao mišljenje da su vrednosti modernističke umetnosti oličene u njenom kapacitetu i ambiciji, koje ona deli sa onim što je preostalo od samokritičnosti modernog društva.¹⁷⁶ Modernizam, prema tome, u svojim praktičnim ostvarenjima nije za njega predstavljao samo praksu, već i princip i težnju ka projekciji samokriticizma. Samokriticizam deluje, kako je Grinberg verovao, u varijetetu praksi koje su jedinstvene i nesvodljive jedna na drugu. Grinberg je pratio trag ovih praksi tokom razvoja Zapadne civilizacije sve do Imanuela Kanta i perioda prosvetiteljstva te Kantovu kritiku predložio kao model za sve autentične modernističke projekte, za ustanovljenje i naglašavanje

¹⁷³ Cf. Erika Doss, "The Misconstruction of Abstract Expressionism: Institutional Orthodoxy and Commodification", u: *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, str. 373.

¹⁷⁴ Clement Greenberg, "Towards...", op. cit., str. 35.

¹⁷⁵ Clement Greenberg, "The Decline of Cubism", *Partisan Review*, New York, 1948, X, 3, str. 369.

¹⁷⁶ Cf. Clement Greenberg, "Modernist Painting", u: Charles Harrison and Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford – Cambridge, Blackwell Publishing, 1993, str. 773–779. Ovaj Grinbergov tekst nastao je 1960. godine i predstavljen je u okviru njegovog gostovanja na radiju.

unutrašnjih kapaciteta i granica partikularne prakse. Slikarstvo je, prema Grinbergovom mišljenju, modernističko onda kada je ono jedinstvena i nesvodljiva praksa, koja „deluje na sebi“ da bi otkrila svoje sopstvene „karakteristične metode“, ne u cilju da bi subvertirala praksu već da bi je „čvršće utvrdila u svojoj oblasti kompetencije.“¹⁷⁷ Ovo je bila procena smera autokriticizma discipline koju je Grinberg poimao kao racionalno opravdanje za svaku oblast društvene aktivnosti. „Kantova samokritika je najzad dovela do toga da se sretnemo i interpretiramo ovaj zahtev za racionalnijim suđenjem u oblastima koje su udaljene od filozofije.“¹⁷⁸ Samokritika svake discipline se, prema Grinbergovom mišljenju, odvijala posredstvom usredsređivanja umetnika na jedinstvene konstituente svog odabranog medija rada, u slučaju slikarstva dvodimenzionalne površine, prostora platna i ograničavajućeg rama slike.

Ideje koje je Grinberg izložio tokom Letnjeg umetničkog instituta 1950. godine podrazumevale su propagiranje daljeg razvijanja zapadnoevropskog projekta modernosti i konceptualizacije umetnosti kao autonomne sfere ljudskog delovanja. Umetnost je poimana kao medij subjektivog izraza a slikarstvo kao disciplina sa jasno utvrđenim, samo njoj imanentnim odlikama, koja teži usavršavanju i autokritici. Međutim, paralelno sa Grinbergovim teorijskim propagiranjem visokomodernističke slikarske paradigme i praktičnim realizacijama apstraktnog ekspresionizma, u okviru Koledža odigralo se teorijsko zasnivanje *eksperimentalne umetnosti kroz koncepte 'otvorenosti'* a u vezi sa slikarskim ostvarenjima Roberta Raušenberga, muzičkim radom Kejdža i pesničkim dostignućima Čarlsa Olsona.

Koncepti 'otvorenosti' razvijani u okvirima *Black Mountain*-a, bili su određeni referencama koje su upravo osporavale visokomodernističku umetnost kao autonomno područje ljudskog delovanja. Ove reference su podrazumevale poimanje umetnosti kao sastavnog dela svakodnevnog životne prakse i njeno 'otvaranje' ka različitim životnim aktivnostima; relativizovanje granica između proizvoda stvorenih 'radom' prirode i umetničkih objekata, te shvatanja umetničkog rada kao veštačkog i 'drugog' u odnosu na 'rad' prirode; izjednačavanje umetničkog i svakodnevnog životnog delovanja; ritam kao osnovu umetničkog izraza s obzirom na to da bi umetnost trebalo da reprodukuje

¹⁷⁷ Ibid, str. 5.

¹⁷⁸ Ibid.

mehanizme rada prirode; estetiku indiferentnosti nasuprot umetničkom radu kao činu lične ekspresije umetnika. Navedene odlike umetničkih poetika su se 'uklapale' u koncept 'umetnosti kao iskustva', koji je fundamentalno odredio celokupan profil pedagoško-umetničkog rada Koledža. Posebno su ideje Čarlsa Olsona reflektovale filozofske reference Džona Djuja izložene u studiji *Iskustvo i priroda* i *Umetnost kao iskustvo*. Rad sva tri umetnika bio je usmeren ka pronalaženju alternative fundamentalnim odlikama civilizacije modernog doba – dominaciji ego-strukture i antropocentričnosti modernog sveta. Za razliku od Raušenberga, Kejdž i Olson su svoje poetičke ideje u okvirima Koledža predstavili i u teorijskom obliku.

Ideja 'celokupnog obrazovanja' čoveka koja je razvijana na Koledžu, doživela je posebnu potvrdu u realizaciji koncepta emancipacije jedinke i umetnosti kao života u poetici Džona Kejdža. Prihvatanje zena omogućilo je Kejdžu da svoju umetničku praksu zasnuje na uverenju „da su validni sudovi nemogući jer ništa nije bolje od nečega drugog. Umetnost ne bi trebalo da je drugo od života, već jedan akt među životom.“¹⁷⁹ Kejdž je na osnovu zen budizma izgradio koncepciju *slučaja* tj., neočekivanog obrta kao posledice *novog, oslobađajućeg stanja duha i egzistencije*. To novo stanje duha i egzistencije podrazumevalo je anarhistički i emancipatorski individualni gest proboja pragmatizma američke kulture i racionalnosti evropske kulture.

Godine 1948. Kejdž je na Koledžu održao uvodnu reč za seriju koncerata kompozicija Erika Satija, pod naslovom „Odbrana Satija“.¹⁸⁰ Ovom predavanju usledila je serija polučasovnih koncerata Satijeve muzike, tri večeri tokom nedelje.¹⁸¹ Kejžovo predavanje i izvođenje Satijeve muzike značili su transparentno suprotstavljanje konceptu zapadnoevropske 'visoke' muzičke prakse koja je na Koledžu bila zastupljena od samog osnivanja, a bila oličena repertoarima klasične i romantičarske nemačke muzike i propagiranju kulta Arnolda Šenberga.¹⁸² Kejdžovo prisustvo na Koledžu je u domenu muzičke umetnosti značilo odstupanje od zapadnoevropske modernističke tradicije u smeru eksperimentalno zasnovanog rada u polju muzike.

¹⁷⁹ Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg: Art and Life*, New York City, Harry N. Abrams, Inc., 2004, str. 89.

¹⁸⁰ John Cage, „Odbrana Satiea“, u: Miša Savić i Filip Filipović (ur.), *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd, Radionica SIC, 1981, str. 145–149.

¹⁸¹ Cf. RoseLee Goldberg, op. cit., str. 125.

¹⁸² Na primer, 1944. godine na Koledžu je bio održan festival Šenbergove muzike. Šenbergova muzika je tamo u velikoj meri bila prisutna pre svega zaslugom njegovog učenika Hajnriha Jalovca, koji je na Koledžu delovao kao nastavnik muzike.

U svojim tekstovima pisanim od pedesetih do devedesetih godina dvadesetog veka Kejdž je razvio zamisao o muzici koja je determinisana slučajem i koja se kao umetnička egzistencijalna aktivnost pojavljuje kao antimuzički ili događaj u sferi muzike (4' 33'' ili brojne verzije prepariranog klavira), kao performans (događaj koji nema striktno muzičke karakteristike – npr., igra šaha, ples, teatarske postavke), kao svakodnevni život (mešanje hleba, branje pečuraka, razgovor, šetnja), ali i kao realizacija vizuelnog dela (Kejdžove grafike), pesničkog dela, (razvoj prakse i teorije mezostih), višemedijskog umetničkog dela (objekti, instalacije, video dela) ili teorijskog pisanog ili govornog čina (dnevnici i predavanja). Muzičko delo kao rezultat kompozitorskog i izvođačkog stvaralačkog čina bilo je potpuno negirano insistiranjem na različitim oblicima izvođenja preuzetim iz svakodnevnog života umetnika. Takva izvođenja rezultirala su izrazito eksperimentalno orijentisanim, uslovno muzičkim, ostvarenjima. Delovanje umetnika bilo je usmereno na oblike svakodnevnog ponašanja, a ne na stvaranje zatvorenog umetničkog dela kao kulturalnog produkta. Kao rezultat tog delovanja nastajala je i svojevrsna životna praksa koja je u svojoj biti istovremeno bila i politička, etička, religiozna i umetnička. Kejdžov teorijski 'nastup' na Koledžu delovao je kao značajan korak u diskurzivnom zasnivanju muzike kao eksperimentalne životne prakse. U tekstu „Obrana Satija”, Kejdž je izložio novo tumačenje muzike kao strukture; poetička dostignuća Erika Satija i Antona Webera postavio kao prelomne momente u razvoju zapadnoevropske muzičke prakse, ukazao na interdisciplinarnu i interpoetičke odnose između muzike i slikarstva i nastojao da uspostavi strukturalnu analogiju između stvaranja muzike i prirodnog sveta.

Kejdž je muziku konceptualizovao kao strukturu poistovećenu sa vremenskim trajanjem jer je trajanje jedino svojstvo zajedničko i tišini i zvuku. „Na području strukture, definisanja delova i njihovog odnosa prema celini, od Beethovena naovamo pojavila se samo jedna nova ideja. A ta nova ideja može se opaziti u delu Antona Webera i Erika Satiea. Kod Beethovena delovi kompozicije definisani su pomoću harmonije. Kod Satiea i Webera oni su definisani pomoću vremenskih dužina. Pitanje strukture je tako temeljno i saglasnost u pogledu nje tako značajna da se sada mora postaviti pitanje: Da li je Beethoven bio u pravu, ili su u pravu Weber i Satie?“¹⁸³ Prema

¹⁸³ John Cage, „Obrana...”, op. cit., str. 147.

Kejdžovom mišljenju, harmonija kao strukturalni metod ne uključuje tišinu: „Ako uzmete u obzir da se zvuk odlikuje visinom, jačinom, bojom i trajanjem a da se tišina, koja je suprotnost i stoga nužni partner zvuka, odlikuje samo trajanjem, bićete navedeni na zaključak da je od četiri odlike muzičkog materijala trajanje, to jest vremenska dužina, najtemeljnije. Tišina se ne može čuti kao visina ili harmonija: Ona se čuje kao vremenska dužina.“¹⁸⁴

Zapravo, problem odnosa između tona/šuma/tišine koji je u ovom tekstu teorijski postavljen, bio je u Kejdžovom stvaralaštvu prisutan kao osnova za preispitivanje i destabilizovanje tradicije zapadnoevropske muzike, u kojoj je zvuk/ton podređen umu. Kejdžov radikalni, stvaralački i teorijski pristup muzici značio je odbacivanje muzike kao sredstva za „izražavanje ideja ili osećanja“.¹⁸⁵ Nasuprot evropskoj muzičkoj tradiciji koja je bila ustanovljena na razlici između stvarnog fizičkog zvuka i tona (intencionalnog objekta), tj. onoga što se čuje u fizičkom zvuku, Kejdž je insistirao na doslovnosti i neintencionalnosti. Ističući konkretnu, materijalnu pojavnost samog zvuka, on je nastojao da dosegne *objektivno prisutno delo*, lišeno subjektivnih stavova kompozitora/izvođača. „Zvuk koji je došao sebi’. Šta ovo znači? (...) to znači da su šumovi isto toliko upotrebljivi kao i tzv. muzički tonovi, i to jednostavno zato što su zvučne pojave.“¹⁸⁶ Od slušalaca je zahtevao da oslobode svoje umove od starih koncepata muzike i da jednostavno dozvole zvucima da ’budu ono što jesu’, budući da je muzika, prema njegovim rečima, „nešto što izražava samo sebe prostim postojanjem svojih vibracija.“¹⁸⁷

Zamisao o neintencionalnom stvaranju zvukova koju je nagovestio u tekstu „Odbrana Satija”, Kejdž je razradio i eksplicitno izložio dve godine kasnije, u „Predavanju o ničemu” 1950. godine. Izjava „nemam šta da kažem i ja to kažem i to je poezija“, označavala je odustajanje od subjektivnosti i kritiku emocionalizma koja je karakterisala tada dominantnu liniju umetnosti oličenu u apstraktnom ekspresionizmu.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ John Cage, „Juilliard Lecture”, u: *A Year from Monday: New Lectures and Writings by John Cage*, Hanover, Wesleyan University Press, 1969, str. 95.

¹⁸⁶ John Cage, „History of Experimental Music in The United States”, u: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, str. 68–69.

¹⁸⁷ Muzika je „nešto što ne govori ili ne kazuje kao ljudsko biće, nešto što ne zna svoju definiciju u rečniku ili svoju teoriju u školi, nešto što izražava samo sebe prostim postojanjem svojih vibracija.“ John Cage, „An Autobiographical Statement”, u: Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage. Conversing With Cage*, New York, Limelight Editions, 1988, str. 246–247.

„Predavanje o ničemu” je zapravo prvi Kejdžov tekst koji je ’komponovan’ kao muzičko delo, a zasnovan je na ritmičkoj strukturi *Sonata i interludijuma*. „Ovo je komponovan razgovor zato što ga stvaram isto kao što stvaram muzički komad... Tih 40 minuta podeljeno je u pet velikih delova, a svaka jedinica je podeljena isto tako....“¹⁸⁸ Za razliku od tekstova iz tridesetih i četrdesetih godina koji imaju uobičajenu formu, početkom pedesetih godina Kejdž je počeo da primenjuje postupak ’komponovanja’ u oblasti stvaranja verbalnih tekstova. Paralelno sa razvojem Kejdžovih kompozicionih tehnika može se pratiti njihova primena u pisanju. Tokom pedesetih i šezdesetih godina Kejdž je komponovao nekoliko tekstova, odnosno, prema njegovim rečima, *predavanja* za jednog govornika, u kojima je demonstrirao primene različitih kompozicionih tehnika. Tako je, na primer, struktura predavanja *45’ za govornika* (1954) zasnovana na numeričkoj ritmičkoj strukturi komada *34’ 46.7776’’* za dvojicu pijanista, dok je u predavanju *Kuda idemo? I šta radimo?* (1961) primenjen kolažni postupak, srodno zvučnim kolažima *Vilijam Miks* i *Fontana Miks*. Ovaj tekst se sastoji od četiri nezavisna predavanja, a Kejdž je dao strogo uputstvo o načinu izvođenja: „Predstavu mora izvesti jedan predavač. On može čitati ’uživo’ bilo koje od predavanja. Čitanje ’uživo’ može se preklapati sa snimljenim čitanjima. Ili, sve zajedno se može snimiti i reprodukovati mehanički.“¹⁸⁹ Ideja o ’praznoj’ ritmičkoj strukturi je u ovom tekstu jasno izložena, a nezavisnost sadržaja od strukture demonstrirana je kako formom tako i sadržajem predavanja: „Struktura je disciplina koja, kada se prihvati, zauzvrat prihvata sve... Kao što vidite, mogu da kažem bilo šta, vrlo malo znači to što kažem ili čak kako to kažem.“¹⁹⁰ Eliminisanjem sadržaja kao simptoma ličnog izraza umetnika iz strukture muzičkog dela, Kejdž je, još tokom četrdesetih godina, započeo proces eliminisanja ’ega’ iz stvaralačkog procesa. Ovaj postupak je podrazumevao stav da se svrha muzike ne sastoji u komunikaciji i ’samoizražavanju’, već u procesu otkrivanja i osveščivanja zvukova koji se nalaze svuda oko nas, te u oslobađanju stvaralačkog procesa od ličnog ukusa, volje i intencija subjekta.

¹⁸⁸ John Cage, „Predavanje o ničemu”, u: Miša Savić i Filip Filipović (ur.), *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd, Radionica SIC, 1981, str. 62.

¹⁸⁹ John Cage, „Kuda idemo? Šta radimo?”, u: Miša Savić i Filip Filipović (ur.), *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd, Radionica SIC, 1981, str. 84.

¹⁹⁰ John Cage, „Predavanje...”, op. cit., str. 61–62.

Iz knjige *Transformacija prirode u umetnosti*¹⁹¹ Anande Kumarasvamija, Kejdž je preuzeo maksimu „da je funkcija Umetnosti da podržava prirodu u njenom načinu delovanja.“¹⁹² Za Kumarasvamija, svaka životna akcija je inherentno povezana sa estetičkim procesom i, prema tome, mora se smatrati 'umetničkom'. Za Kejdža, prevazilaženje dualizma između umetnosti i života bilo je određujuća konstanta estetike. Oba umetnika su smatrala da moderna umetnost otuđuje čovečanstvo od iskustva života kao umetnosti. Za Kumarasvamija umetnik je anonimn, odriče se samoga sebe, sopstvene ličnosti. Kejdž je iskoristio Kumarasvamijevu estetiku anonimnosti kako bi kritikovao ideju o 'umetniku' kao subjektu koji kroz umetnički rad kanališe svoju ličnu ekspresiju a koja je svoj vrhunac imala u estetici romantizma. Interpretacija dela kao izraza umetnikove najdublje psihe ne samo da je dovođila do pogrešnog razumevanja procesa stvaranja, nego i do uzdizanja figure umetnika iznad umetničke akcije kao takve. Slično Kumarasvamijevoj ideji, Kejdž je propagirao ideju o umetniku koji je društveni predvodnik i emancipator i koji je, kao takav, direktno suprotstavljen zapadnom modelu umetnika. „Kad odvojimo muziku od života ono što dobijemo je umetnost (kompendijum remek-dela). Kod savremene muzike, kada je ona zaista savremena, nemamo vremena za to odvajanje (koje nas čuva od života), i tako savremena muzika nije toliko umetnost koliko život i onaj ko je stvara čim završi jedan komad počinje da stvara drugi kao što ljudi stalno peru posuđe, peru zube, idu na spavanje, i tako dalje. Vrlo često niko ne zna da je savremena muzika umetnost ili da bi to mogla biti. Čovek jednostavno misli da to razdražuje. Razdražuje na ovaj ili onaj način, to znači da nas čuva od okoštavanja. Za bilo koga od nas savremena muzika jeste ili može biti način življenja.“¹⁹³

Iako je suština Kejdžove poetike bila sadržana u nameri oslobađanja muzike od intencionalnosti kompozitora, sama ta namera je, međutim, podrazumevala intenciju određene vrste. Kompozitor je intencionalno obezbeđivao priliku za realizovanje i odigravanje neintencionalnih zvukova. Svako Kejdžovo delo je bilo praktičan, ilustrativan primer njegove konceptualne intencije. U tom smislu su sva Kejdžova dela

¹⁹¹ Ananda K. Coomaraswamy, *The Transformation of Nature in Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1934.

¹⁹² John Cage, „Srećne nove uši“, u: Miša Savić i Filip Filipović (ur.), *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd, Radionica SIC, 1981, str. 161.

¹⁹³ John Cage, „Kompozicija kao process: III Komunikacija“, u: Miša Savić i Filip Filipović (ur.), *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd, Radionica SIC, 1981, str. 50.

bila izrazito intencionalna i određena autorskom zamisli subjekta. „Moja intencija je, uglavnom, bila da kažem ono što imam da kažem na način koji će poslužiti kao primer za to; to bi, posledično, dozvolilo slušaocu da iskusi ono što sam imao da kažem pre nego da samo čuje o tome.“¹⁹⁴ Ovom izjavom Kejdž je demonstrirao da su svi njegovi radovi nastali da bi bili pokazni primeri njegovih intencija i koncepcija. Namera Kejdžovog činjenja bila je da pokaže da muzici treba pristupati kao arbitrarnim zvučanjima. Kejdžova dela su predstavljala ostvarenje njegove teorijske prakse. Tišina paradoksalno predstavlja sredstvo za dostizanje neintencionalnosti. „Nova muzika: novo slušanje. Ne pokušaj razumevanja nečega što je rečeno, ako je nešto rečeno, zvucima će biti dat oblik reči. Samo pažnja usmerena na aktivnost zvukova.“¹⁹⁵

Kejdžova namera da iskoreni 'otuđenost' muzike iz ravni svakodnevne životne egzistencije podrazumevala je traganje za opravdanjem njegovih stavova ne samo u različitim nezapadnim filozofskim tradicijama nego i u eksperimentalnim rešenjima u oblastima drugih umetničkih disciplina. Princip jednostavnosti na koji je ukazao u Satijevim kompozicijama, Kejdž je, na primer, uporedio sa belim slikama Roberta Raušenberga,¹⁹⁶ koji je od kraja četrdesetih godina razvijao svoju slikarsku praksu u okvirima Koledža. Kejdžova i Raušenbergova dela su svojim anarhizmom nudila slobodan oblik estetske recepcije koja je otvarala mogućnost politike različitosti. Okvir slike kod Raušenberga funkcionisao je na isti način kao i koncertna prilika kao okvir kompozicije, kao tačka distinkcije između umetnosti i ne-umetnosti, između teksta i konteksta. „Albers je verovao da je važno znati sve što se može znati o boji, ali je tvrdio da izražavate samo ličnu sklonost ako kažete da jednu boju volite više nego drugu. Nisam imao poverenja u svoj ukus, a nisam hteo da uradim nešto za šta sam bio siguran da bi to bila samo moja lična sklonost. Nisam hteo da mi boja služi; recimo, nisam želeo da koristim zelenu kakao bih pojačao crvenu, jer bi to značilo potčiniti zelenu. (...) Neću da slika bude samo izraz moje ličnosti, verujem da bi trebalo da bude bolja od toga.“¹⁹⁷

Raušenbergova bela platna su prvi put javno izložena na Kejdžovom hepeningu *Scenski komad broj 1* u leto 1948. godine. Izlaganje Raušenbergovih belih slika na

¹⁹⁴ John Cage, "Forword", u: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, str. ix.

¹⁹⁵ John Cage, "Experimental Music", u: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, str. 10.

¹⁹⁶ Cf. Kostelanetz (ed.), *John Cage. Conversing With Cage*, New York, Limelight Editions, 1988, str. 47.

¹⁹⁷ Robert Rauschenberg, cit. prema: Calvin Tomkins, *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of our Time*, Long Island, Garden City, 1980, str. 70–72.

Koledžu, zapravo je ohrabrilо Kejdža da svoj koncept tišine u potpunosti sprovede u delo sa ostvarenjem 4' 33''. U međuvremenu, od 1948. do 1952. godine, koncept tišine je kod Kejdža pretrpeo radikalne promene, tako da se 4' 33'' značajno razlikuje od tretmana tišine u *Tihoj molitvi* (*Silent Piece*) iz 1948. godine. Dok je tišina u *Tihoj molitvi* predstavljala kritiku tretmana muzike kao ambijentalnih zvukova, u 4' 33'' intencionalni zvuci u potpunosti ustupaju mesto neintencionalnim zvucima okruženja, koji postaju deo muzike. „U jesen 1951. na Blek Mountain koledžu, on [Robert Raušenberg] je još više redukovao svoju paletu, ali u suprotnom pravcu. Bio je napravio niz belih dela bez ikakvih slika, platna na kojima je valjkom ravnomerno nanescna obična bela kućna farba. Nekoliko identičkih belih platana spojeno je u veće slike, dugačke i do tri metra. (...) Senke, odsjaji predmeta u pokretu ili u stanju mirovanja, obično su se mogli razaznati na tim izuzetno belim površinama, dokazujući, barem na Raušenbergovo zadovoljstvo, da ne postoji prazno platno. Život je ušao u slike spolja, bez umetnikove intervencije. (...) Kejdž je u jednom eseju opisao bele slike kao 'aerodrome za svetlosti, senke i deliće'. (...) Videvši bele slike po prvi put u leto 1952. na Blek mauntain koledžu, napisao je svoj čuveni 4' 33'' kompoziciju u tri stava koja traje četiri minuta i trideset i tri sekunde, a da pijanista za to vreme ne odsvira nijednu notu. (...) Tog avgusta, na premijeri u Vudstoku, država Njujor, Tjudor je izveo 4' 33'' u auditorijumu koji je pozadi bio otvoren prema šumi. U toku prvog stava, pažljivi slušaoci mogli su da čuju zvuk vetra u drveću; u toku drugog stava, počela je da pada kiša; u toku trećeg, publika je od strane kompozitora 'neintendiranim' zvucima dodala sopstveno zbunjeno mrmljanje. Da li to umetnost podražava prirodu ili je obratno, stvar je za diskusiju.“¹⁹⁸

Kritika intencionalnosti autora u Kejdžovoj i Raušenbergovoj poetici zapravo je predstavljala deo šireg umetničkog fenomena koji je Moira Rut nazvala 'estetika indiferentnosti', pokušavši da teorijski konceptualizuje konstituisanje poetike i ideologije indiferentnosti u stvaralaštvu Marsela Dišana, Kejdža, Kaningama, Raušenberga i Džaspera Džonsa za vreme Makartijeve vlasti (1950–1954).¹⁹⁹ U tom periodu, ovi umetnici su formirali 'pozitivan kult indiferentnosti' a njihov rad odredile su neutralnost,

¹⁹⁸ Calvin Tomkins, op. cit., str. 71.

¹⁹⁹ Cf. Moira Roth, "The Aesthetic of Indifference", u: Moira Roth and Jonathan Katz, *Difference/Indifference. Musings on Postmodernism. Marcel Duchamp and John Cage*, Amsterdam, GB Arts International, 1998, str. 81.

pasivnost, ironija i negacija, karakteristične za hladnoratovsku politiku umetnosti bez funkcije. Korene ove estetike Rut je locirala u radu Dišana koji je odbacio shvatanje umetničkog objekta kao izraza umetnikovih emocija. Tekst kojim je Kejdž opisao Raušenbergova bela platna može se uzeti kao poetski manifest estetike indiferentnosti: „Kome/Ne tema/Ne slika/Ne ukus/Ne objekt/Ne lepo/Ne poruka/Ne tehnika/Ne zašto/Ne ideja/Ne intencija/Ne umetnost/Ne osećanje.“²⁰⁰ U ovoj izjavi bila je ispoljena jasna svest o odricanju od autoriteta, te pokušaj da se decentrira modernistički glas umetnika apstraktnog ekspresionizma. I bela platna i 4' 33'' su predstavljali 'performans' tišine i manifestaciju 'autocenzure'.

Povodom kritike intencionalnosti, Kejdž je u predavanju „Obrana Satija“ svoja istraživanja o muzici poredio sa problemima integracije ličnosti kao koegzistencije svesnog i nesvesnog uma, zakona i slobode u različitim životnim situacijama. Dobra muzika je u tom smislu mogla da posluži kao vodič za dobro življenje. Kod Kejdža je muzika imala za cilj liberalizaciju individue, što su bile težnje jednake cilju celokupnog rada Koledža.²⁰¹ Kejdž se zalagao za odstupanje od antropocentričnog gledišta i za identifikovanje jedinke sa prirodom, sa 'spoljašnjim'.²⁰² Antropocentrično gledište podrazumevalo je samoekspresiju. „'Umetnost' i 'muzika', kada su antropocentrične (podrazumevaju samoekspresiju), deluju trivijalno i bez interesovanja za mene. Mi živimo u svetu gde postoje stvari isto kao i ljudi. Drveće, kamenje, voda, svuda je izražajnost (...). Život teče veoma dobro bez mene, i to će vam objasniti moj tihi komad, 4'33'' (...).“²⁰³ Nasuprot tome, Kejdž je nastojao da njegova rešenja budu utilitarna za društvo.²⁰⁴ Za njega je ideja revolucije primarno podrazumevala promenu u procesu i načinu učenja. Svakim muzičkim projektom Kejdž je imao nameru da inicira novi proces saznavanja što je za cilj imalo promenu svesti svake jedinke pojedinačno. To bi istovremeno sprečilo degeneraciju društva koja oličenje ima u borbi za moć između grupa

²⁰⁰ Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage. Conversing With Cage*, New York, Limelight Editions, 1988, str. 111.

²⁰¹ Cf. *ibid.*, str. 84.

²⁰² Branden W. Joseph, "White on White", *Critical Inquiry*, Chicago, 2000, XXVII, 1, str. 110.

²⁰³ John Cage, "Letter to Paul Henry Lang", u: Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage: An Anthology*, New York, Praeger, 1970, str. 117–118.

²⁰⁴ Cf. John Cage, "Reflections of a Progressive Composer on a Damaged Society", *October*, New York, 1997, LXXXII, str. 82.

koje reprezentuju određeni društveni interes.²⁰⁵ „Zapitam se: zašto mi pišemo muziku? Dolazim do zaključka da je inicijalni razlog tome namera da stvorimo revoluciju u umu (...) što bi dovelo do revolucije u društvu.“²⁰⁶ Kejdža jeanimalo na koji način muzika može da bude konstituisana izvan koncepta estetskog doživljaja a da i dalje bude društveno korisna, sada na drugačiji način. „Lepota nam je sada pod nogama gde god nađemo razlog da pogledamo. (Ovo je američko otkriće).“²⁰⁷ Ovom izjavom Kejdž je uveo novu estetičku vrednost, vrednost svakodnevnog objekta i zvuka, koja je bila krajnje opozitna zapadnoevropskoj visokomodernističkoj paradigmi umetnosti, izuzetnom umetničkom objektu i autonomnoj estetskoj vrednosti. Kejdž je eksperimentalnu umetničku praksu poimao kao ono što se javlja kao forma otpora dominantnoj ideologiji i modusima oblikovanja svesti i spoznavanja sveta u kulturi zapadne civilizacije. Kejdžova poetika odlikovala se jedinstvom muzičke i filozofske misli, koje su sve bile aktivirane u cilju ostvarivanja potencijalne revolucionarne kulturalne prakse. Kejdžova namera bila je da 'rasklopi' ideološki institucionalni aparat buržoaskih kategorija kulturalnog iskustva nazvanog 'muzika' u smislu kanona poznatih remek dela baziranih na dostupnom i koherentnom muzičkom jeziku. „Izjavio sam da pošto su zvuci samo zvuci, to će dati ljudima koji ih slušaju priliku da budu ljudi usredsređeni na sebe, na to gde zapravo jesu, a ne na veštački način distancirani kao što su navikli da budu, pokušavajući da shvate šta je rečeno od strane nekih umetnika posredstvom zvuka. Konačno, izjavio sam da će svrha ove nesvrhovitosti muzike biti dostignuta ako ljudi nauče da slušaju; da kada slušaju mogu da otkriju da oni preferiraju zvukove svakodnevnog života nad onima koje trenutno čuju u muzičkom programu; to bi prema mom mišljenju bilo u redu.“²⁰⁸

Kejdžov teorijski nastup na *Black Mountain College*-u i predavanje „Obrana Satija” odražavali su profil celokupnog Kejdžovog teorijskog rada. Nasuprot autopoeitičkim tekstovima kompozitora, kao eksplicacijama upotrebljenih kompozicionih rešenja, svaki Kejdžov teorijski tekst delovao je kao *politički tekst* jer je samu poetiku, i time, pitanja o tehnici stvaranja muzike zanemarivao ističući egzistencijalni, etički, politički ili umetnički stav u procesu konstituisanja nove, emancipatorske realnosti

²⁰⁵ Cf. *ibid*, str. 88.

²⁰⁶ *Ibid*, str. 89.

²⁰⁷ John Cage, “On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work”, u: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, str. 98.

²⁰⁸ John Cage, “Experimental...”, *op. cit.*, str. 12.

poznog modernizma. Kejdžovi tekstovi nisu delovali kao naknadna interpretacija primenjenih postupaka stvaranja određenog muzičkog dela, već je formulacija tih tekstova zalazila u domen znatno širih problema konceptualizacije muzike, umetnosti uopšte, odnosa između umetnosti i života i statusa ljudske jedinke u savremenom zapadnom društvu modernog doba. Celokupan Kejdžov teorijski diskurs je u isto vreme delovao kao teorija umetnika, manifest, filozofski esej, pesnički tekst, politički diskurs i problematizacija samog statusa teksta kao diskursa u odnosu prema muzici i bilo čemu drugom. Kejž je komponovanje muzike, muzičko izvođenje, pisanje poetskog teksta i teorijsko pisanje teksta postavio kao sistem jezičkih igara. On je težio obrtu različitih jezika u igru kontrole i slučaja. Time se problematizovala konvencionalnost odnosa akustičkog i vizuelnog prema verbalnom. Tekst je u Kejdžovom radu, u odnosu na muzičku praksu, mogao da postoji kao autonoman model umetničke produkcije ili kao njoj paralelan model teorijske produkcije koji ima funkciju zastupanja odnosa između muzike, umetnosti i života unutar dominantnih ideologija visokog i poznog modernizma.

Paralelno sa Kejdžovim propagiranjem oslobađanja umetničkog dela od intencionalnosti autora, Čarls Olson je u domenu pesničke prakse teorijski i praktično zasnovao poetiku *objektivnosti*.

Olson je na Koledžu delovao kao nastavnik književnosti od 1948. godine. Njegovi kursevi su obuhvatali sledeće oblasti: „Stih i teatar”, „Hijeroglifski napisi Maja i Ovidijeve *Metamorfoze*”; „Čin pisanja u kontekstu postmodernog čoveka”; „Sadašnjost”, „Projektivni stih”, kao i kurseve o sumerskim i Hititi lamentacijama, himnama i epici, Teokritusu, Melvilu, Vilijamu Karlosu Vilijamsu i Ezri Paundu.²⁰⁹

Tekst „Projektivni stih” iz 1950. godine, Olson je formulisao kao manifest poetske kompozicije otvorenog polja i projektivnog stiha, koja će da zameni tradicionalne poetske forme. „U svojoj značajnoj i uticajnoj poetskoj teoriji o projektivnom stihu, Olson uspostavlja razliku između projektivnog stiha, koji po njegovom mišljenju koriste Paund i Vilijams, i neprojektivnog, kakav su na primer koristili Milton i Vordsvort. Jedino projektivni stih omogućuje u naše vreme pesniku da reši problem dugačke forme, veruje Olson, a on je želeo da napiše pesmu velikih dimenzija, ep po uzoru na Vilijamsa i

²⁰⁹ Cf. Vincent Katz, op. cit., str. 198.

Paunda.²¹⁰ Dok se tradicionalni, modernistički, 'zatvoreni' stih kretao u oblicima strofe, kreirane u okviru određene forme, novi, 'otvoreni' stih Olson je vezivao za 'kompoziciju u polju'. Olson je smatrao da njegov rad demonstrira kako praktikovanje projektivnog stiha obezbeđuje ostvarivanje većih formi i većih sadržina. Tekst „Projektivni stih” je delovao kao teorijsko 'uputstvo' za stvaranje velike poetske forme koju je autor počeo da realizuje od naredne, 1951. godine sa *Maksimusovim pesmama*²¹¹ te kao manifest 'Pesnika Blek Mauntina'. „Široka recepcija termina *polje* svedoči o njegovom značaju ne samo u napretku male grupe takozvanih 'Pesnika Blek Mauntina', već i u pogledu njegovog korišćenja kao izraza široko rasprostranjene želje za inovacijom među Novim američkim pesnicima. Poezija polja je istovremeno bila uticajni reprezent svog vremena.“²¹²

Olson je ukazao na to da se dosadašnja pesnička tradicija odlikovala onim što su „francuski kritičari nazvali 'zatvoren' stih (...) i što u velikoj meri imamo i u Engleskoj i Americi uprkos delu Paunda i Viljamsa.“²¹³ Nasuprot tome, komponovanje u polju je podrazumevalo da strana lista bude tretirana kao slikarsko platno na koje se reči mogu rasporediti u različitim pozicijama. Prostor između njih je bio indikacija odgovarajućih vremenskih pauza i ritma čitanja. Projektivni stih je podrazumevao projekciju dinamičke energije reči i fraza nivelišući dominaciju sintakse, rime i metra tradicionalne pesničke forme. Rad u otvorenom, ili u onome što se može nazvati komponovanje u polju bio je opozitan nasleđenom stihu, strofi, zaokruženoj formi, ili, jednom rečju, svemu onome što je 'stara' baza neprojektivnosti. Rad u 'otvorenom' ili kompoziciji polja je, prema Olsonovoj teoriji, podrazumevao nekoliko karakteristika:

„1) *kinetika* stvari. Pesma je energija koja se prenosi odande odakle ju je dobio pesnik (on će imati nekoliko uzročnika) putem same pesme sasvim do čitaoca. (...) sama

²¹⁰ Dubravka Popović Srdanović, „Ka *Maksimusovim pesmama*: Olsonov odnos prema epskoj tradiciji i poeziji savremenika”, u: *Ugalj i mesec*, Pančevo, Mali Nemo, 2005, str. 55.

²¹¹ Svoj moderni ep *Maksimove pesme* Olson je počeo da piše 1949. godine i pisao ga je sve do smrti. „Ep se sastoji od tri dela: prvi deo objavljen je 1960; drugi deo sadrži IV, V i VI knjigu i objavljen je 1968. (zna se da je Olson ovaj deo epa pisao od 1959. do 1963. godine). Treći deo epa, objavljen posle Olsonove smrti, 1970. godine, obuhvata knjige od VII nadalje. Ceo objavljeni opus *Maksimovih pesama* prelazi 500 stranica.“ Dubravka Popović Srdanović, „Izoštrenost čula kao neophodnost u saznavanju sveta: dve pesme Čarlsa Olsona”, u: *Bura sporednih stvari. Ogledi o američkoj poeziji XX veka*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2007, str. 165.

²¹² Anne Day Dewey, op. cit., str. 3.

²¹³ Charles Olson „Projektivni...”, op. cit., str. 156.

pesma mora, u svim tačkama, biti konstrukcija visoke energije i, u svim tačkama, emitovanje energije. Tako: kako da pesnik postigne istu energiju, kako će on zadobiti, u tom procesu kojim pesnik zadobija, u svim tačkama energiju bar ekvivalentnu energiji koja ga je na početku pokrenula, pa ipak energiju koja je specifična samo za stih i koja će, očito, biti različita od energije koju čitalac, koji je treći element, dobija?

Ovo je specifičan problem sa kojim će se suočiti svaki pesnik koji polazi od zatvorene forme. A to uključuje čitavu seriju novih prepoznavanja. Od trenutaka kada se odluči na KOMPOZICIJU U POLJU – izađe u otvoreno – on ne može slediti drugi put do onaj koju mu iskazuje pesma pod rukom, za sebe. Tako on mora da se ponaša i bude, čas za časom, svestan nekoliko snaga koje sada počinju da se ispituju. (...)

2) je *princip*, zakon koji upadljivo vlada takvom kompozicijom i, kada se poštuje, razlog zašto projektivna pesma može da postane. To je ovo: *forma nikada nije više nego produžetak sadržine* (...).

Sada 3) *proces* stvari, kako se princip može načiniti da tako oblikuje energije da se postigne forma. I mislim da se to može svesti na jednu izjavu (...): *Jedna percepcija mora neposredno i direktno voditi daljoj percepciji*. To precizno znači ono što kaže, stvar je u tome, u *Svim* tačkama (čak, rekao bih, stvar je našeg upravljanja dnevnom realnošću kao i dnevnim radom), napred s tim, samo hajde, drži se, ubrzaj nerve, njihovu brzinu, percepcije, njihove, činove, ono što se odigrava u deliću sekunde, celu stvar, kreći je što brže možeš, građanine. I ako se, takođe, postavljaš kao pesnik, *koristi, koristi koristi* proces u svim tačkama, u svakoj datoj pesmi uvek, uvek jedna percepcija mora mora mora *krenuti, trenutno, ka drugoj!*²¹⁴

Olsonova ideja projektivnog ili otvorenog stiha je direktno proizašla iz određenog stava prema realnosti i odnosu čoveka prema spoljašnjem svetu i prirodi. „Stav pretpostavlja, na primer, promenu koja je izvan i veća od, tehničke, i može, kako stvari izgledaju, voditi novoj poetici i novim konceptima iz kojih se može razviti neka vrsta drame ili, možda, epa. (...) Stih sada, 1950, želi li da napreduje, da bi bio od *suštinske* koristi, mora, mislim, da dostigne i prihvati izvesne zakonitosti i mogućnosti daha,

²¹⁴ Ibid, str. 157–158.

disanja čoveka koji piše, kao i njegovog slušanja. (Revolucija uha, 1910, dizanje troheja to zahteva od mladih pesnika).“²¹⁵

Glavni činoci pesme koji stupaju u interaktivne odnose i uspostavljaju energiju pesme su slogovi i stihovi. U komponovanju polja svi slogovi i stihovi moraju biti uređeni u svojim međusobnim relacijama. „Slog je samo prvo dete incesta stiha (...). Drugo dete je RED (STIH). A zajedno, ovo dvoje, slog *i* red, stvaraju pesmu, stvaraju tu stvar, kako da je nazovemo, gazdu nad svima, 'Jedinstvenu Inteligenciju'. A red dolazi (...) iz daha, od disanja čoveka koji piše, u času dok piše, i tako, ovde, dnevni rad, RAD, nastaje, jer samo on, čovek koji piše, može da objavi, u svakom času, red, njegovu metriku i kraj – gde njegovo disanje dođe do kraja.“²¹⁶ Prema Olsonovom mišljenju, pesma nije ništa drugo veštačko, umetnuto od sveta. Ona mora da odražava rad prirode i da postoji samo kao jedan među drugim objektima onoga što znamo kao svet. Odnosi između reči i stihova u pesmi moraju da odražavaju energetske odnose opuštanja i tenzija koji se uspostavljaju ne samo među ljudima nego i među objektima u spoljašnjem svetu. „Svaki element u otvorenoj pesmi (slog, stih, kao i slika, zvuk, smisao) mora biti uzet kao učesnici u kinetici pesme, isto tako čvrsto kao što smo navikli da uzimamo ono što nazivamo predmetima realnosti; i da ove elemente treba sagledati kao one koji stvaraju napetost pesme, isto tako potpuno kao što oni drugi objekti stvaraju ono što znamo kao svet.“²¹⁷ Pesma mora biti tretirana kao samo jedan od objekata u polju između kojih postoje tenzije a koje su takođe na delu u pesmi samoj, u sadržaju pesme, i iz kojih pesma postaje. Glava, uhom vodi do sloga, srce, disanjem do stiha. Iz kinetičkih odnosa između ova dva uspostavljaju se pesma i energija pesme.

Sušтина čovekovog postojanja jeste u njegovom odnosu prema prirodi. „Ako čovek ostane u sebi, sadržan u svojoj prirodi kao učesnik u široj sili, biće kadar da sluša, i njegovo slušanje kroz njega samog odaće mu tajne koje kriju objekti. (...) U ovom smislu, projektivni čin, koji je pesnikov čin u širem polju objekata, vodi dimenzijama širim no što je čovek. Jer čovekov problem (...) jeste da svome delu dá ozbiljnost, dovoljnu da uslovi da stvar koju pravi pokuša da zauzme svoje mesto pokraj prirodnih stvari. (...) Jezik je jedan od njegovih najponosnijih činova. I kada se pesnik odmara u njima,

²¹⁵ Ibid, str. 156.

²¹⁶ Ibid, str. 159.

²¹⁷ Ibid, str. 161.

onakvima kakvi su u njemu (u svojoj fiziologiji, ako hoćete, ali u životu u sebi, uz sve to), onda on, ako odabere da govori iz tih korenova, radi u onoj oblasti gde mu je priroda omogućila veličinu, projektivnu veličinu.“²¹⁸

U tekstu „Projektivni stih” Olson je zahtevao odstupanje od onoga što je opazio kao idealizam Zapadne kulture, a koji je nametnuo forme ljudskog uma prirodnom svetu na taj način otuđujući ljudsko postojanje od postojanja čoveka kao dela prirode. Olson je pozivao na eliminisanje lirske komponente individualnog ega kojom se kreira hijerarhija duha nad materijom. Za Olsona je pesnička kompozicija postala otvoreno trasiranje okružujućih sila koje utiču na pesnika, a poetska forma je trebalo da bude neposredna translacija telesnog iskustva, kroz dah i govorni jezik, na stranicu lista. Olson je razumevanje sveta preneo iz domena fizike, što mu je omogućilo da svet shvati kao interakciju elektromagnetnih sila i da polje sile shvati kao model realnosti u kojoj svi elementi interaguju na jednakom nivou, svaki vršeći uticaj na drugi. Svaki element definiše onaj drugi kroz rezonancu međusobnih sličnosti i razlika koje čuvaju svoju partikularnost. Poetska forma tako proizilazi iz interakcije nezavisnih delova pesme.

Poezija polja trebalo je da eliminiše tradicionalne simbole i metar stiha kako bi pesma bila shvaćena kao vizuelna partitura ritma tela i daha. Pesnik je shvaćen kao onaj koji prenosi okružujuće sile, obezbeđujući novi, nesubjektivni pogled na svet i subjekta decentralizujući od *čoveka kao centra* do *prirode kao centra*. Na taj način je bilo eliminisano svesno oblikovanje pesme od strane subjekta. „Olson je verovao da dobra poezija mora da u sebi nosi tok realnosti. U tekstovima Heraklita i Vajtheda našao je filozofsku potvrdu za svoje uverenje da je realnost neprestani proces koji ruši/potkopava sve što je statično. Otuda je izveo zaključak da su sve forme koje su koncipirane kao zatvorene neverne realnosti. A umetnost mora da se posveti tome da odgovara realnosti; po Olsonu, to je njena moralna obaveza.“²¹⁹

Poezija polja je bila prepoznata kao poetski model od šireg društvenog značaja jer je implicirala istorijske i kulturalne promene u pogledu odnosa između čoveka i njegovog okruženja. Pesnik je preuzeo kompetencije kritičara sopstvene kulture jer je svojim radom artikulisao promenjenu poziciju recepcije stvarnosti i istraživao područje poezije

²¹⁸ Ibid, str. 165–166.

²¹⁹ Dubravka Popović Srdanović, „Ka *Maksimovim pesmama...*”, op. cit., str. 64.

kao potencijalne sile socijalnih promena. „'Projektivni stih' i rani međusobni kontakti pesnika doneli su dramatične promene u rad svakog od njih. Olsonova koncepcija pesme kao polja sile rezultirala je neverovatnom uniformnošću ranih eksperimenata među pesnicima Blek mauntina, definišući zajedničko polje iz koga su svih petoro [pesnika Blek mauntina] razvili svoje inovacije. (...) Oni su doveli u pitanje metafizičku osnovu romantičarskog uverenja u korespondenciju između ljudskog postojanja i prirode i pokušali da identifikuju esencijalne elemente iskustva oslobođenog takvih pretpostavki.“²²⁰

U neobjavljenom tekstu „Misterija onoga što se dešava kada se dešava” 1948–1949. godine Olson je upotrebio termin *objektivizam* kao alternativu za „antropomorfno božansko Dantea, Dostojevskog i Lorensa.“²²¹ Prema Olsonovom mišljenju, ovi pisci su ograničili religiju na 'dogmu' a umetnost na 'automatsku' i artifičijelnu predstavu funkcije kreativnog čoveka.²²² Ovakva koncepcija ljudske prirode, kao racionalne i spiritualne, a stvorena od strane Sokrata i Hrista reprezentuje 'smrt u životu' baziranu na suzbijanju senzualnosti. Olson je odbio spiritualizam u korist 'materijalizma' i 'objektivizma' kojima je definisao čovečanstvo u novim neantropomorfnim terminima.²²³ „Uzimajući u obzir činjenicu da je Olson odlično poznao Vajthedovu definiciju objektivističke pozicije po kojoj objektivist smatra da stvari koje se iskušuju kao i subjekat koji saznanje, ulaze u zajednički svet pod jednakim uslovima, čini se da literarni objektivizam, odnosno objektizam nije sagledavao toliko kao reakciju protiv subjektivizma i simbolizma, kao pokušaj da se formuliše estetska teorija koja bi odgovorila na izazov naučne misli i tehnologije XX veka. Olson je, dakle, insistirao na jednakosti subjekta i objekta, pa čak i na njihovom reciprocitetu i simetriji.“²²⁴ On je objektivizam konceptualizovao kao oslobađanje od lirske interferencije ega, subjekta i njegove duše, „te čudne pretpostavke kojom se zapadni čovek postavio između onog što jeste kao stvorenje prirode (sa izvesnim nalogima koje treba da obavi) i onih drugih stvorenja prirode, koja možemo bez uništavanja zvati objektima. Jer i sam čovek je

²²⁰ Anne Day Dewey, op. cit., str. 46.

²²¹ Charles Olson, “The Mystery of What Happens When It Happens”, navedeno prema: Anne Day Dewey, op. cit., str. 34.

²²² Cf. ibid.

²²³ Cf. ibid.

²²⁴ Dubravka Popović Srdanović, „Ka *Maksimovim pesmama...*”, op. cit., str. 68

objekat, šta god on mislio o svojim prednostima; i što je pre spreman da sebe prihvati kao takvog, to su mu veće prednosti (...).²²⁵ Idealni kulturalni red Olson je video kao utemeljen u prirodi jer je priroda ono što je veće od čoveka. Fizički prostor je zamenjen pročišćenim, intelektualnim prostorom, sve što je bilo zemaljsko izgubilo je značaj u poređenju sa večnošću apstraktne misli. U tome Olson vidi problem početka zapadne civilizacije. Današnji svet je svet materijalizma koji žudi samo za profitom zanemarujući integritet prirode. Olsonov eksperimentalni rad u polju poezije trebalo je da rezultira reintegracijom čoveka i prirode. Kultura ne predstavlja artikulaciju značenja inherentnih svetu već je konstituisani sistem manipulisanih uverenja za interesne svrhe. Konceptualnu alijenaciju od prirode Olson je percipirao kao dominantnu karakteristiku Zapadne kulture.

U tekstu „Ljudski univerzum”²²⁶ Olson je govorio o ritmu ne samo kao o određujućem principu rada prirode nego kao o određujućem principu celokupnog ljudskog univerzuma. „Postoji samo jedna stvar koju možete uraditi u vezi sa kinetikom – iznova je aktivirati. Zbog toga je čovek rekao, onaj ko poseduje ritam poseduje i univerzum. I zato je umetnost jedini blizanac koga život ima.”²²⁷

Olsonove ideje o umetnosti kao iskustvu i ritmu kao objedinjujućem principu bile su srodne filozofskim idejama Džona Djuja izloženim u studiji *Umetnost kao iskustvo*. Djuj je u studiji *Umetnost kao iskustvo* govorio o ritmu kao određujućem elementu života prirode i definisao prirodu forme. „Ritam je uređena varijacija promena. Kada postoji uniformisani jednaki protok, bez varijacija intenziteta ili brzine, ne postoji ritam. Radi se o stagnaciji. Čak je u pitanju stagnacija nepromenljivih pokreta. Jednako tome, nema ritma kada nema varijacija. (...) Moraju postojati energije koje se opiru jedna drugoj.”²²⁸ Djuj je ritam konceptualizovao kao univerzalnu šemu postojanja, ishodište svih realizacija poretka promena, šemu koja prožima sve umetnosti – književne, muzičke, plastične i arhitekturne – isto koliko i ples. „Intelektualne relacije opstoje u proporcijama; one stoje u vezi termina jednog sa drugim. U umetnosti, kao i u prirodi i u životu, relacije su modusi interakcije. One su guranje i povlačenje; one su kontrakcije i

²²⁵ Charles Olson, „Projektivni...”, op. cit., str. 164.

²²⁶ Charles Olson, „Human Universe”, *Origin*, New York, 1951–1952, 4, str. 217.

²²⁷ Ibid, str. 217.

²²⁸ John Dewey, *Art as...*, op. cit., str. 154, 155.

ekspanzije; one određuju svetlost i težinu, uzdizanje i padanje, harmoniju i nered. Relacije prijateljstva, muža i žene, roditelja i deteta, građana i nacije kao i one tela sa telom u gravitaciji i hemijskoj akciji, mogu biti simbolizirane u terminima ili koncepcijama i tako utvrđene u proporcijama. Ali one *postoje* kao akcije i reakcije kojima se stvari menjaju. Umetnost izražava, ona ne utvrđuje; ona se zanima za postojeće u njegovim spoznajnim kvalitetima, ne sa koncepcijama simboliziranim u terminima. Društvena relacija je stvar privrženosti i opštenja, generacija, uticaja i uzajamnih promena. U ovom smislu je shvaćen termin 'relacija', kada se koristi za definisanje uopšte umetničke forme.²²⁹ S obzirom na to da je čovek uspešan jedino ako prilagodi svoje ponašanje poretku prirode, njegova dostignuća i pobede, koji nastaju na otporima i borbama, postaju matrica celokupnog estetičkog subjekta. U određenom smislu one konstituišu opšte obrasce umetnosti, ultimativne uslove forme. Njihovo kumulativno uređenje sukcesija postaje bez ekspresivne namere način na koji čovek slavi najintenzivnije i pune momente svog iskustva. U osnovi ritma svake umetnosti i svakog umetničkog dela leži, kao substratum u dubinama podsvesnog, model relacija živog stvorenja sa njegovim okruženjem.

Kao rezultat tih relacija nastaje nezaobilazna potreba da se događaji i objekti spoljnog sveta uredi prema zahtevima kompletne i jedinstvene percepcije iz čega, kao proizvod, nastaje *forma*. „Forma je karakter svakog iskustva koje je *iskustvo* (*an experience*). (...) *Forma se može tako definisati kao operacija sila koje nose iskustvo jednog događaja, objekta, scene i situacije do svog integralnog ispunjenja.*“²³⁰ Forma je rezultat uspešnog iskustva, onog iskustva koje osvaja formu, gde je forma razumevana kao „celovito ispunjavanje operacija sila.“²³¹ Karakteristike kao što su kontinuitet, tenzije i anticipacije Djuj je odredio kao uslove estetičke forme. Bez faktora otpora ne bi postojalo ništa što bi se moglo nazvati razvojem ili ispunjavanjem u produkciji objekata lepe umetnosti. Djuj je pojam forme razmotrio u poglavlju pod naslovom „Prirodna istorija forme“, čime je zapravo implicirao da njegovo poimanje forme ne podrazumeva ispunjenje nekakvog formalnog modela, već se forma odnosi na zaokružen tok tenzija i odmorišta u okviru operacije sila jednog iskustva. Djuj, prema tome, izbegava

²²⁹ Ibid, str. 134.

²³⁰ Ibid, str. 137.

²³¹ Ibid.

tradicionalno poimanje forme kao intencionalnog oblikovanja. Forma se, naprotiv, odlikuje procesima koji su svojstveni mehanizmu delovanja prirode; ona je oblik iskustva u kome se ogledaju mehanizmi 'rada' prirode. Umetnik, prema tome, koristi određene tehnike rada kao aktuelizaciju mahanizama rada prirode. Djuj ne govori o formi završenog umetničkog objekta, već o formi kao opredmećivanju iskustva. Završeni umetnički objekat predstavlja samo konačan rezultat jednog zaokruženog iskustva. Djuju je, stoga, u poboljšanju svakodnevnog životnog iskustva pojedinca od primarne važnosti bio proces umetničkog rada kao događaja u čovekovom iskustvu, koji pokreće sve moguće vidove ispoljavanja čovekovog odnosa prema stvarnosti. Analogno tome, za Olsona je izoštrenost čula predstavljala neophodnost u saznavanju sveta u kome čovek živi. Pesa se doživljava kao odraz određenog naddeterminisanog poretka prirode i spoljnog sveta koji je izvan pesnikove kontrole ali koji mu se nameće kroz duboku percepciju objekata koji ulaze u njegovo opažajno polje.

Različite varijante koncepta 'otvorenosti' u poetici i teorijskom radu Kejdža i Olsona bile su usmerene na ukidanje visokomodernističke paradigme umetnosti kao autonomnog područja ljudskog delovanja. Eksperimentalna muzička i pesnička umetnička praksa podrazumevale su napuštanje granica između objekata stvorenih 'radom' prirode i umetničkih objekata, te shvatanja umetničkog rada kao veštačkog i 'drugog' u odnosu na objekte okružujućeg sveta. I Kejdžova i Olsonova umetnička praksa iskazivala se kao forma otpora dominantnoj ideologiji i modusima oblikovanja svesti i spoznavanja sveta u kulturi zapadne civilizacije. I sam status umetnika kao subjekta/autora umetničkog dela bio je relativizovan zasnivanjem estetike indiferentnosti nasuprot poimanju umetničkog rada kao čina lične ekspresije umetnika. Ukazivano je na to da je tradicionalna, visokomodernistička interpretacija dela kao izraza umetnikove najdublje psihe dovela ne samo do pogrešnog razumevanja procesa umetničkog rada nego i do uzdizanja figure umetnika iznad čina umetničke akcije kao takve. Jasna svest o odricanju od autoriteta, te pokušaj da se decentrira modernistički glas umetnika apstraktnog ekspresionizma možda su najeksplicitnije bili realizovani sa Raušenbergovim belim platnima. Kejdž i Olson su se, potom, zalagali za odstupanje od antropocentričnog gledišta i identifikovanje subjekta kao dela prirode.

Kejdžovo prisustvo na Koledžu je u domenu muzičke umetnosti značilo odstupanje od zapadnoevropske modernističke tradicije u smeru eksperimentalno zasnovanog rada u polju muzike. Eksperimentalnost je podrazumevala zamisao o muzici koja je determinisana slučajem i koja se kao umetnička aktivnost pojavljuje u vidu antimuzičkog ili muzičkog događaja. Muzičko delo kao rezultat kompozitorskog i izvođačkog stvaralačkog čina bilo je dekonstruisano insistiranjem na različitim procesima izvođenja koji su neodvojivi od svakodnevnih situacija u kojima se umetnik nalazi. Ističući konkretnu, materijalnu pojavnost samog zvuka, Kejdž je nastojao da dosegne objektivno prisutno delo, lišeno subjektivnih stavova kompozitora/izvođača. Ovaj postupak je odražavao gledište da se svrha muzike ne sastoji u komunikaciji i 'samoizražavanju', već u procesu otkrivanja i uspostavljanja svesti o postojanju zvukova koji se nalaze svuda oko nas, te u oslobađanju stvaralačkog procesa od ličnog ukusa, volje i intencija subjektovog ega.

Slično tome, prema Olsonovom mišljenju, poetska forma kao rezultat pesničke prakse nije nešto 'drugo', umetnuto u svet već odražava 'rad' prirode i postoji kao jedan među drugim objektima onoga što znamo kao svet. Relacije između reči i stihova u pesmi moraju da odražavaju energetske odnose opuštanja i tenzija koji su analogni ne samo onim među ljudima nego i među objektima spoljašnjeg sveta. Rad u 'otvorenoj' pesničkoj formi ili, komponovanje u polju je bilo opozitno nasleđenom stihu, strofi, zaokruženoj formi, ili, jednom rečju, svemu onome što je 'stara' baza neprojektivnosti. Idealizam Zapadne kulture nametnuo je forme ljudskog uma prirodnom svetu na taj način otuđujući ljudsko postojanje od egzistencije čoveka kao sastavnog dela prirode. Time je poezija polja bila prepoznata kao poetski model od šireg društvenog značaja jer je implicirala istorijske i kulturalne promene u pogledu odnosa između čoveka i njegovog okruženja.

Kejdž i Olson su delili istovetne namere i ciljeve u domenima različitih umetničkih disciplina a sa referencama koje su imale različite ishodišne prakse. Praksa oba umetnika, Kejdža u domenu muzike, a Olsona u domenu poezije, bila je usmerena ka pronalaženju alternative fundamentalnim odlikama civilizacije modernog doba – dominaciji ego strukture subjekta i antropocentričnosti modernog sveta. Oba umetnika su pozivala na buđenje čula, slušanje i gledanje, produblјivanje iskustva kroz duboku percepciju objekata koji ulaze u čovekovo opažajno polje. U tom smislu je i Kejdžov i

Olsonov umetnički rad bio u skladu sa eksperimentalnom obrazovnim sistemom Koledža i shvatanjem umetničkog delovanja kao sredstva unapređivanja čovekovih moći percepcije i iskustva okružujućeg sveta.

* * *

Paralelnim prisustvom različitih umetničkih poetika *Black Mountain College* je predstavljao mesto ne samo praktične nego i teorijski uobličene koegzistencije divergentnih umetničkih paradigmi modernizma – visokomodernističkog koncepta apstraktnog slikarstva i avangardnih proboja u domenu različitih umetničkih disciplina – te njihovih međusobnih susreta i preplitanja. Avangardnost rada *Black Mountain College*-a ispoljila se u umetničkom i teorijskom delovanju koje je imalo težinu radikalnog odstupanja od umetnosti kao autonomne društvene prakse, ka propagiranju umetničkog činjenja kao sredstva poboljšanja iskustvenih sposobnosti pojedinca.

Kritička i eksperimentalna, avangardna praksa *Black Mountain College*-a bila je dvostruko utemeljena – u zastupanju eksperimentalnog i kritičkog modela obrazovanja i negovanju eksperimentalno i interdisciplinarno orijentisanog umetničkog rada u prostorima svakodnevnog života. Avangardni umetnički ekscesi *Black Mountain*-a formirali su se kao posledica razumevanja uloge umetnosti u društvu, određena sociološkim, političkim i ideološkim uslovima. Razvijanje novog sistema obrazovanja, u kome je umetničkom radu bila dodeljena ključna uloga, uslovalo je i stvaranje umetničke prakse sa karakterističnim avangardnim obeležjima, prakse koja je rezultirala novim epistemološkim modelom o umetnosti.

Epistemološki prelom u odnosu na preovlađujući model poimanja umetnosti modernog doba je u avangardnoj teorijskoj praksi *Black Mountain College*-a bio realizovan ponudom novog koncepta o značaju umetnosti u poboljšanju svakodnevnog života, razvoju intelektualnih i duhovnih sposobnosti pojedinca. U tekstovima članova Koledža koji su nastajali kao diskurzivna podrška eksperimentalno zasnovanom kurikulumu, umetnost je bila konceptualizovana prema kriterijumu korisnosti umetničkog rada u obrazovanju. U tom smislu je teorijsko delovanje umetnika *Black Mountain*-a bilo profilisano u dva smera: kao autopoetičko objašnjenje avangardnih umetničkih činova i kao diskurzivno fundiranje i ekspliciranje nove paradigme razumevanja uloge umetnosti

u društvu, te razvijanja umetničkog rada u skladu sa tom paradigmom. To znači da se određeni segment teorijskog rada umetnika *Black Mountain*-a iskazao kao pedagoškim radom određena teorija umetnosti čiji je cilj bilo diskurzivno pozicioniranje umetnosti kao konstitutivnog segmenta čovekovog obrazovanja. Istovremeno, avangardni umetnički postupci – preispitivanje odnosa između umetnosti i života, prevazilaženje granica autonomnog estetskog doživljaja i 'tradicionalnih' umetničkih medija – usloveli su potrebu da umetnici kroz teorijski rad definišu i prirodu svog eksperimentalnog delovanja. Smisao avangardne teorijske prakse *Black Mountain College*-a ispoljio se u umetnički i teorijski uobličenom ukazivanju na granice tradicionalno zasnovanih, modernističkih oblasti društvenih praksi, te na njihovu artifičijelnost u odnosu na prirodu i okružujući svet u kome se individua kreće i postoji.

**3. DARMŠTATSKI INTERNACIONALNI LETNJI KURSEVI
ZA NOVU MUZIKU KAO TEORIJSKA PRAKSA**

3. 1. DARMŠTATSKI KURSEVI KAO DRUŠTVENA PRAKSA

Institucija *Darmštatskih internacionalnih letnjih kurseva za Novu muziku* je – kao i bilo koja druga avangardna formacija – bila uslovljena okružujućim društvenim okolnostima. Specifična posleratna društveno-politička situacija imala je direktnog uticaja na novoformirani svet muzike *Darmštatskih kurseva*, razvoj njegovih umetničkih koordinata i značaja. Ova situacija podrazumevala je bitnu ulogu umetničkog rada u ostvarivanju procesa denacifikacije, preobražavanju razorene Nemačke u liberalno društvo i formiranju hladnoratovskog političkog i kulturalnog odnosa između Zapadnog i Istočnog bloka.

Za razliku od istočne Nemačke koja je bila pod ingerencijom Sovjetskog Saveza, zapadna Nemačka je po okončanju Drugog svetskog rata doživela teritorijalnu i političku reorganizaciju podelom na Britansku, Američku i Francusku okupacionu zonu. Darmštat, viševjekovni kulturalni centar pokrajine Hesen i jedno od najznačajnijih središta posleratne ne samo nemačke nego i evropske muzičke kulture, nalazio se pod američkom vojnom, ekonomskom i kulturalnom nadležnošću. Politička i teritorijalna reorganizacija nekadašnjeg Trećeg rajha od strane savezničkog bloka obuhvatala je i reorganizaciju društvenog i kulturalnog života. Praksa Kurseva imala je značajnu ulogu u procesu utvrđivanja nemačkog kulturalnog identiteta u okvirima postnacističke a novonastajuće hladnoratovske politike. Program posleratnog procesa denacifikacije bio je formulisan nakon kapitulacije Nemačke 1945. godine kao dogovor trojice političkih zvaničnika SSSR-a, Amerike i Britanije, u okviru Berlinske konferencije i Postdamskog sporazuma. Administrativne strukture posleratne Nemačke bile su usmerene ka decentralizaciji političke vlasti kroz razvoj lokalne odgovornosti a pod nadzorom savezničke okupacione vlade.²³² Politički principi savezničkog delovanja na teritoriji nekadašnjeg Treće rajha podrazumevali su društveno-političku restrukturaciju kao i moralnu reedukaciju sa ciljem iskorenjivanja bilo kakvog oblika nacionalizma i militarizma, a time i stvaranja demokratskog i progresivnog društva. Ove promene bile su podržane i 'Maršalovim planom' za Zapadnu Evropu 1947. godine. Svrha Maršalovog plana „trebalo je da bude

²³² “Agreements of the Berlin (Postdam) Conference, July 17-August 2, 1945. II. The principles to govern the treatment of Germany in the initial control period. A. Political principles”, http://www.pbs.org/wgbh/amex/truman/psources/ps_potsdam.html.

buđenje radne ekonomije u svetu čime bi bili stvoreni politički i ekonomski uslovi u kojima slobodne institucije mogu da postoje.²³³ Pored 'uvoza' novčanog kapitala, ekonomska stabilnost posleratne Nemačke bila je uspostavljena i ekspanzionističkim uvođenjem američke robe na evropsko tržište i stvaranjem privida slobodnog izbora građanina demokratskog društva putem izraženog mehanizma konzumerizma i potrošnje masovne robe.²³⁴ Uvođenje američke robe industrijske i tehnološke proizvodnje na evropsko tržište podrazumevalo je i plasiranje različitih umetničkih reprezenata američke kulture na to tržište. Takvim mehanizmom Amerika je jačala svoju političko-ekonomsku moć na prostoru Evrope i zaoštravala polaritet odnosa prema SSSR-u, u okviru razvijanja hladnoratovske politike. Ove okolnosti, podržane i neposrednom nadležnošću posleratnog zapadnonemačkog muzičkog života od strane Odseka za pozorište i muziku američke vojne vlade, uslovile su uspostavljanje široko razvijene interakcije između evropske i američke 'visoke' umetnosti u Darmštatu.²³⁵ Inovacijska muzička praksa koja je negovana u okrilju Kurseva bila je ponuđena kao transcendiranje nemačkog nacističkog identiteta u smeru internacionalnog profila hegemonijske umetničke prakse uz istovremeni proces diferencijacije između posleratne evropske, 'Nove' i američke, eksperimentalne muzike.

Naime, sa uspostavljanjem nacističke ideologije u periodu od 1933. do 1945. godine razvoj evropskog modernizma doživeo je specifičan politički, kulturalni i umetnički prekid, što je rezultiralo oblikom političkog i kulturalnog 'vakuuma' u svim zemljama koje su činile deo Trećeg rajha. Ideologija nacionalsocijalizma, obeležena složenim delovanjem nacističkog kulturalnog aparata, imala je u oblasti umetnosti svoju sublimaciju u organizovanju izložbi 'degenerisane' umetnosti slikarstva u Minhenu 1937,

²³³ "The Marshall Plan Speech", <http://www.marshallfoundation.org/library/MarshallPlanSpeech.html>.

²³⁴ Cf. Greg Castillo, "Marshall Plan Modernism in Divided Germany", u: David Crowley and Jane Pavitt (eds.), *Cold War Modern. Design 1945–1970*, London, V&A Publishing, 2008, str. 66.

²³⁵ *Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku* pokrenuti su 1946. godine pod rukovodstvom Wolfganga Štajnekea a nadzorom američkih oficira Evereta Helma i Džona Evartsa. Helm je na Harvardu diplomirao kompoziciju, delovao je i kao muzički pisac, a nakon završetka rata je u okviru američke vojne nadležnosti rukovodio Odsekom za pozorište i muziku. Kompozitor Džon Evarts je do dolaska u Nemačku 1945. godine bio član nastavnčkog osoblja *Black Mountain College*-a i saradivao je sa Ksantijem Šavinskim na realizaciji apstraktnog teatra u ostvarenju *Dance Macabre* 1938. godine. (Cf. Amy C. Beal, "Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946–1956", *Journal of the American Musicological Society*, Los Angeles, 2000, LIII, 1, str. 110–116; Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge–London, The MIT Press, 2002, str. 254). Do 1970. godine, Kursevi su održavani jednom godišnje, a potom bijenalno. Nakon smrti Štajnekea 1961. godine, Kurseve su vodili Ernst Tomas (1962–1981), Fridrih Homel (1981–1994) i, zatim, Solf Šafer (1995).

a zatim i muzike, u Diseldorfu 1938. godine.²³⁶ Obe su izložbe bile organizovane sa istim ciljem, kao potvrda raslojavanja društva na osnovama rasnih identiteta, te sprovođenja dominacije 'jedine važne', arijevske rase. Arijevska, 'prava' i 'podobna' muzika, oslonjena na 'slavnu' nemačku muzičku tradiciju, bila je suprotstavljena 'lošoj', 'nepodobnoj' i 'degenerisanoj' muzici. Zabrana izvođenja dela određenih kompozitora i izopštavanje do tada uvaženih predstavnika nemačkog muzičkog života sprovedeni su prema rasnom kriterijumu identifikacije bilo koje vrste veze sa Jevrejima. S obzirom na to da je bio zastupljen koncept da se arijevim smatraju sva stvaralačka dostignuća realizovana u okviru tonalnosti, od uspostavljanja temperovanog sistema u baroku do proširene tonalnosti u poznom romantizmu, ključni muzički i kompozicioni parametri koji su predstavljali označitelje 'degenerisane' muzike odnosili su se na ritmove i instrumente koji referiraju na džez muziku,²³⁷ atonalnost i dodekafoniju. U centru izložbe 'degenerisane' muzike bile su ličnosti petorice kompozitora: Paula Hindemita, Ernsta Kšeneksa, Igora Stravinskog, Arnolda Šenberga i Kurta Vajla. Epitetom 'degenerisano' određeno je i stvaralaštvo Hansa Ajslera, Albana Berga, Jozefa Matijasa Hauera, Darijusa Mijoa, Hermana Rojtera, Franca Šrekerera, Ernsta Toha i Antona Veberna.²³⁸

Značajna uloga muzičke prakse u aparatusu nacističke ideologije a zatim i tokom posleratnog procesa denacifikacije bila je uslovljena posebnim statusom muzike u nemačkoj kulturalnoj tradiciji. Buđenje svesti o izgradnji nemačkog nacionalnog identiteta i uspostavljanje pratećih formi političkog i kulturalnog aktivizma usmerenih ka

²³⁶ Jonathan Petropoulos, "Degenerate Art and State Interventionism", u: *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1996, str. 51–74; Albrecht Dümmling, "The Target of Racial Purity. The 'Degenerate Music' Exhibition in Düsseldorf, 1938", u: *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, str. 43–72.

²³⁷ Pojam 'džez muzike' na nemačkom govornom području odnosio se na nemačku varijantu džeza koja je razvijana u godinama posle Prvog svetskog rata povezivanjem brojnih nemačkih popularnih žanrova „sa elementima koje su nemački umetnici slušali na nastupima gostujućih, isključivo, 'belih' džez orkestara od sredine dvadesetih godina 20. veka. Džez, koji je preplavio prestonicu Vajmarske republike u prvim godinama njenog postojanja, bio je potpuno evropska varijanta nastala bez ikakvog kontakta sa crnačkim džez orkestrima Nju Orleansa, Čikago džeza i dr. vodećih tzv. *hot jazz* stilova sa početka 20. veka u Americi. (...) Godine 1928. džez je i zvanično institucionalizovan u Nemačkoj, budući da je Bernhard Zekles uključio ovu muziku u kurikulum na Frankfurtskoj Visokoj školi za muziku (...). Zekles je bio uvaženi profesor kompozicije, a među njegovim studentima kompozicije nalazili su se Paul Hindemit i Teodor Adorno. Nažalost, Zekles se našao među prvim Jevrejima koji su izgubili posao po dolasku Hitlera na vlast. (...) Predstavnici nemačkog džeza, kao i ogranaka džeza u drugim evropskim zemljama su u devedeset posto slučajeva bili Jevreji.“ Maja Vasiljević, *Tretman 'degenerisane' muzike u Trećem rajhu*, master rad, Beograd, 2009, rukopis, str. 50, 51, 55.

²³⁸ Cf. ibid, str. 49; Albrecht Dümmling, op. cit., str. 43–72.

definisanju nacionalne kulture bili su vezani za osamnaesti vek. Međutim, „muzičari i kompozitori osamnaestog veka su većinom ostajali na marginama ovog aktivizma te nisu svesno doprinosili konstituisanju nacionalnog identiteta. (...) Značaj muzike u utvrđivanju nacionalne kulture bio je formiran u praksi pisanja o muzici, s obzirom na to da je štampana literatura bila glavni izvor komunikacije i kulturalne aktivnosti.“²³⁹ Krajem osamnaestog veka, govor o važnosti muzike u izgradnji nemačke nacionalne kulture već je bio široko rasprostranjen. U muzičkom časopisu *Opšte muzičke novine (Allgemeine musikalische Zeitung)* je, na primer, 1799. godine, „istaknuto da je za Nemce od velikog značaja razumevanje muzičke prošlosti ne kao smene dostignuća istaknutih pojedinaca već kao dela istorije razvoja (*Bildung*) nacionalne ukupnosti.“²⁴⁰ Tokom devetnaestog veka, još uvek amorfnu nemački nacionalni identitet bio je, kao takav, široko identifikovan i reprezentovan kroz muzičku praksu. I sami kompozitori su u tom periodu počeli da iskazuju stav o pitanjima uloge muzike u ostvarenju nemačke nacije. Idejom apsolutne muzike i njene 'univerzalnosti' sadržane u transcendiranju nacionalnih razlika isticana je superiornost nemačke instrumentalne muzike nad drugim evropskim muzičkim praksama.²⁴¹ Reputacija kompozitora sa nemačkog tla, kao lidera u oblasti muzike, rasla je tokom devetnaestog veka ne samo razvijanjem industrije muzičkih publikacija već i zahvaljujući složenoj mreži muzičkih obrazovnih institucija i povećanju broja muzičara amatera. Muzički kritičari i pedagozi su krajem devetnaestog i tokom ranog dvadesetog veka nastavili da naglašavaju važnost muzike kao komponente nemačkog *Bildung*-a te su bili izrazito fokusirani na utvrđivanje specifično nemačkog muzičkog repertoara. U istom periodu, najveći dometi muzikologije odigrali su se u nemačko-austrijskoj sferi.²⁴² U tom je smislu i praktično i diskurzivno razvijana nemačka muzička tradicija bila pogodan oblik prakse koju je nacistička ideologija mogla da iskoristi kao kulturalni fundus za građenje mita o 'čistoti' arijevske rase i nemačkoj kulturi kao jedinom legitimnom nasleđu 'regenerisane' moderne civilizacije.

²³⁹ Celia Applegate and Pamela Potter, "Germans as the 'People of Music': Genealogy of an Identity", u: Celia Applegate and Pamela Potter (eds.), *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, str. 3.

²⁴⁰ Ibid, str. 4.

²⁴¹ Cf. ibid, str. 13.

²⁴² Cf. Pamela M. Potter, "Dismantling a Dystopia: On the Historiography of Music in the Third Reich", *Central European History*, Atlanta, 2007, 40, str. 626.

Ovaj duboko ukorenjeni respekt prema nemačkoj muzičkoj tradiciji bio je očigledan i u davanju prioriteta razvijanju muzičkog života od strane savezničkih okupacionih vlasti po završetku Drugog svetskog rata. Osnivanje brojnih muzičkih festivala u različitim gradovima Zapadne Nemačke, kao i pokretanje *Darmštatskih kurseva* podrazumevali su nastavak negovanja nemačke kulturalne tradicije kroz muziku. Kursevi su bili ustanovljeni kao izvor i središte posleratne, nove, internacionalne umetnosti koju je trebalo da prihvataju umetnici iz različitih nacionalnih kultura. Institucionalizovana aktivnost *Darmštatskih kurseva* podrazumevala je uspostavljanje muzičkog prosedea kojim je muzička praksa sa nemačkog tla trebalo da zadrži status hegemonijske, paradigmatičke i normativizujuće formacije savremene, 'visoke' muzike Evrope.

U najavnom, programskom tekstu prvog Kurasa, Wolfgang Štajneke²⁴³ je eksplicitno ukazao na to da je kulturalno stanje nakon Drugog svetskog rata bilo poimano kao direktna posledica a zatim i reakcija na nacističke političke aktivnosti u periodu od 1933. do 1945. godine: „Dvanaest dugih godina bila su imena kao Hindemith i Stravinski, Schönberg i Křenek, Milhaud i Honegger, Šostakovič i Prokofjev, Bartok, Weil i mnoga druga zabranjena, dvanaest dugih godina je izopačena kulturna politika razdvajala nemački muzički život od svojih vodećih ličnosti i povezanosti sa ostalim svetom.“²⁴⁴ Navedeno poimanje nacističke kulturalne politike kao društvene prakse koja se zasnivala na propagandističkoj eksploataciji medija umetnosti i ukidanja slobode umetnicima, među njima i brojnim kompozitorima i muzičarima, obeležilo je godine nakon završetka rata. U tom smislu je period od 1945. do 1947. godine u literaturi sagledavan kroz model muzičkog 'nultog sata' (*Stunde Null*).²⁴⁵ Ovaj model je podrazumevao insistiranje na

²⁴³ Wolfgang Štajneke je nakon studija muzike u Esenu, Kelnu i Kilu i odbrane doktorata iz oblasti muzikologije na temu parodije u muzici od 1934. godine, radio kao muzički kritičar za nekoliko muzičkih časopisa, kakvi su bili *Rajnsko-Vestfalske novine* (*Rheinisch-Westfälische Zeitung*, Esen), *Nemačke opšte novine* (*Deutsche allgemeine Zeitung*, Berlin) i *Podne* (*Der Mittag*, Diseldorf). Od 1945. godine postao je savetnik za kulturu grada Darmštata pri novoutvrđenoj američkoj vojnoj vladi. Cf. Hanspefer Krellmann, "Steinecke, Wolfgang", u: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, London, Macmillan Publishers, 1980, str. 109.

²⁴⁴ Jelena Milojković-Đurić, „Međunarodni letnji kursevi za novu muziku u Darmštadu 1962.“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Beograd, 1963, 56, str. 71.

²⁴⁵ Cf. Amy C. Beal, "Negotiating Cultural...", op. cit., str. 105–139; Amy C. Beal, *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006; Christopher Fox, "Music after Zero Hour", *Contemporary Music Review*, London, XXVI, 1, February 2007, str. 5–24.

razlici između neposredne prošlosti nacističkog perioda i budućih tokova razvoja muzičke kulture u društvenim okolnostima u kojima su „elementi zaista novog i rastućeg demokratskog nemačkog identiteta počeli da se utvrđuju. Ove 'zlatne gladne godine' bile su obeležene pojavom autentično demokratskih i antifašističkih političkih pokreta, umetničkim buđenjem i duhovnim preporodom.“²⁴⁶ Zapravo, saveznički plan denacifikacije je u oblasti kulture rezultirao raznolikim pristupima koji su podrazumevali organizovanje izložbi i koncerata 'degenerisanih' umetničkih dela ali i dela autora iz savezničkih zemalja, predavanja, radio programe, novine, a sa namerom da se ustanovi sloboda u zemlji koja je dvanaest godina bila pod cenzurum visoko kontrolisane kulturalne politike.²⁴⁷

Sve ovo odredilo je složene kontekstualne posleratne uslove u kojima su umetnici težili da ustanove identitet posleratne nemačke kulture. Umetnička praksa nakon Drugog svetskog rata kretala se između ostvarenja internacionalnih aspiracija i identifikacija specifičnih nemačkih umetničkih idioma. Kao reakcija na radikalnu estetizaciju nacističkog nacionalizma za vreme Trećeg rajha, organizatori kulturalnog života, umetnici i kritičari zastupali su stanovište da bi posleratna umetnost trebalo da zastupa internacionalne odlike. Ali, ova nova umetnost je istovremeno bila određena i namerom da reprezentuje specifičan nemački nacionalni identitet. Zapravo, „ključne dihotomije koje su suštinski oblikovale diskurse o modernoj estetici od devetnaestog veka – autonomna umetnost naspram političke umetnosti, nacionalni stil naspram internacionalnog stila, individualni pristup naspram kolektivnih pristupa i korišćenje racionalnih naspram ekspresivnih formi – bile su slobodno zagovarane nakon rata u cilju određivanja budućnosti nemačke umetnosti i, samim tim, nemačkog novog kulturalnog pa čak i političkog identiteta. (...) Ove diskusije, koje su uključivale umetnike i intelektualce koji su živeli kako u Zapadnoj tako i u Istočnoj zoni, završile su se relativno brzo, takozvanom formalističkom debatom iz 1948. godine kojom je okončana borba za odgovarajući umetnički stil posleratne Nemačke. Realistička umetnost bila je deklarirana kao kovalentna sa komunizmom i time je postala domanantan model nove Istočne

²⁴⁶ David Monod, *Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945–1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, str. 8.

²⁴⁷ Cf. Stephanie Barron, "Blurred Boundaries: The Art of Two Germanys between Myth and History", u: Stephanie Barron and Sabine Eckmann (eds.), *Art of Two Germanys Cold War Cultures*, New York, Abrams, 2009, str. 16.

Nemačke, dok je apstraktna umetnost bila predstavljena kao mehanizam vizuelizacije demokratije i individualizma Zapada.²⁴⁸ U tom smislu je posleratni autonomni, apolitični jezik zapadnonemačke i američke slikarske apstrakcije, u kontradikciji sa svojim programskim opredeljenjem, funkcionisao ne samo kao instrumentalno 'sredstvo' procesa denacifikacije nego i kao politički instrument uperen protiv Nemačke Demokratske Republike i posvećenosti socijalističkom realizmu u okvirima zaoštavanja hladnoratovskih političkih odnosa.²⁴⁹

Potenciranje nemačke posleratne demokratičnosti podrazumevalo je i da muzička scena Darmštata bude otvorena za kompozitore različitih nacionalnosti. Insistiranje na razlici između nacističke kulturalne politike i denacifikacije u oblasti muzičke kulture bilo je postizano pre svega rehabilitacijom dëla i kompozitora koji su od strane naci režima bili označeni kao 'degenerisani'. „Od kraja 1945. godine, saveznička vojna administracija upućivala je poziv umetnicima koji su od strane nacionalsocijalista izopšteni kao 'degenerisani' da se pridruže estetičkoj reedukaciji. (...) Izgledalo je da je očigledno rešenje da se modernizam, kao neka vrsta gesta reparacije, postavi kao model za denacificiranu nemačku kulturu.“²⁵⁰ Wolfgang Štajneke je, na primer, ukazao na to da tokom perioda nacionalsocijalizma mladi nisu imali mogućnost da slobodno uče proučavajući savremena dela, te da je zato bila izražena želja da se u okviru Kurseva „muzičkom podmlatku omogući kontakt sa pravim stvaralačkim snagama, jer tek tada biće moguće plodno obnavljanje nemačke muzike.“²⁵¹ U skladu sa ovim, prvobitan cilj

²⁴⁸ Sabine Eckmann, "Raptures and Continuities: Modern German Art in between the Third Reich and the Cold War", u: Stephanie Barron and Sabine Eckmann (eds.), *Art of Two Germanys Cold War Cultures*, New York, Abrams, 2009, str. 49.

²⁴⁹ Cf. Sabine Eckmann, "Historicizing Postwar German Art", u: Stephanie Barron and Sabine Eckmann (eds.), *Art of Two Germanys Cold War Cultures*, New York, Abrams, 2009, str. 39. Prisustvo pomenute dihotomije između Istočne i Zapadne posleratne umetnosti bilo je očigledno i u stavovima koji su zastupani u okvirima posleratnih umetničkih časopisa. Na primer, časopis *Umetničko delo (Das Kunstwerk)*, osnovan u Baden-Badenu 1946. godine, propagirao je apstrakciju kao istraživanje internacionalno relevantnih umetničkih formi, onih koje će 'evropeanizmom' zameniti nemačke nacionalističke zanose i promovisati slobodu i individualizam. Sa druge strane, u časopisu *Vizuelna umetnost (Bildende kunst)* osnovanom 1947. godine, u delu Berlina pod sovjetskom okupacionom kontrolom, zastupane su debate o neophodnosti društvene i političke odgovornosti moderne umetnosti. Sledeći komunističke modele, a pre svega umetnost koja je praktikovana u Sovjetskom Savezu, ovaj časopis je promovisao realističko i figurativno slikarstvo. Cf. Sabine Eckmann: "Raptures and Continuities...", op. cit., str. 54.

²⁵⁰ Ursula Peters and Roland Prügel, "The Legacy of Critical Realism in East and West", u: Stephanie Barron and Sabine Eckmann (eds.), *Art of Two Germanys Cold War Cultures*, New York, Abrams, 2009, str. 65.

²⁵¹ Jelena Milojković-Đurić, op. cit., str. 71.

Kurseva bio je usmeren na uspostavljanje veze sa modernističkom, prenacističkom muzičkom praksom, kao i na upoznavanje najmlađe generacije nemačkih muzičara sa delima koje je iznedrila evropska ali i američka muzička kultura. „Na instrumentalnim, kompozicijskim i teoretskim seminarima, na predavanjima o stilskim problemima savremene muzike, mladi nemački muzičari upoznavali su njima tada još nepoznatu savremenu muzičku literaturu iz Francuske, Engleske, Rusije i Amerike. A u prvom redu je cilj ovih seminara bio – upoznati mladu generaciju sa delima koja su stvorili Béla Bartók, Arnold Schönberg, Paul Hindemith i Igor Stravinski u američkom egzilu.“²⁵² U vezi sa tim, Štajneke se u prvim godinama održavanja Kurseva susretao sa problemima toga na koji način rehabilitovati izbegle muzičare jer su mnogi, poput Hansa Ajslera, Paula Hindemita, Arnolda Šenberga ili Kurta Vajla, prebegli u Ameriku i tamo nastavili svoj rad. Njihov povratak u Evropu bio je od presudnog značaja za ostvarivanje procesa denacifikacije, s obzirom na to da su ove ličnosti predstavljale najradikalnije muzičke glasove prenacističkog perioda. „Istovremeno su posleratne privatne i javne izložbe slikarstva, kao što je bila, na primer, prva posleratna izložba organizovana u julu 1945. godine u Domu kulture (Kammer der Kulturschaffenden) u Zapadnoj zoni, ilustrovala uobičajeni posleratni model fokusiranja na nemački ekspresionizam pre Prvog svetskog rata.“²⁵³

Tokom prve dve godine održavanja Kurseva koncertni program je bio zasnovan na kompozicijama evropskog neoklasicizma – delima Stravinskog, Hindemita, Prokofjeva, Honegera, Mijoa, Kšeneke.²⁵⁴ Međutim, dolazak Renea Lajbovica u Darmštadt 1948. godine, bitno je izmenio prvobitnu programsku koncepciju Kurseva. Autor brojnih studija o Šenbergu i dodekafoniji, Lajbovic je prihvatio poziv da na Kursevima učestvuje kao dirigent i predavač, pod uslovom da mu se omogući izvođenje Šenbergovih kompozicija. Tom prilikom, Lajbovic je održao devet predavanja posvećenih razvoju muzike od početka dvadesetog veka do pojave dodekafonije 1923. godine. Dvadeset studenata pohađalo je ova predavanja i mnogi od njih su se tada prvi

²⁵² Janko Grilc, „Nova muzika u Dramštadtu“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Beograd, 1957, 9–10, str. 412.

²⁵³ Sabine Eckmann, „Raptures and Continuities...“, op. cit., str. 50.

²⁵⁴ Cf. Gianmario Borio und Hermann Danuser (hrsg.), *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946–1966. Geschichte und Dokumentation*, vol. 3: Dokumente, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 1997, str. 513.

put susreli sa Šenbergovom dodekafonskom tehnikom.²⁵⁵ U Lajbovicevoj prezentaciji Šenbergovog stvaralaštva, poetika ovog kompozitora bila je predstavljena i ponuđena kao paradigma modernističkog muzičkog jezika. Lajbovic je prezentovao mišljenje da dodekafonski muzički jezik nikako nije rezultat rada jednog ekscentrika, već logičan sled evolucije muzičkog jezika Zapada, te jedini primeren muzički jezik današnjice i sutrašnjice.²⁵⁶ Ovo je bitno uticalo na predstavu o smeru u kojem bi trebalo razvijati jezik 'Nove' muzičke prakse. „Kursevi su takođe simbolički obelodanili sklonost sa dodekafonskoj tehnici, uzimajući početnu temu Šenbergove *Prve kamerne simfonije* kao logo za sve postere i brošure.“²⁵⁷ Ova javna deklaracija bila je praćena i pregovorima sa samim Šenbergom, kome je bio upućen poziv da se vrati u Evropu i naseli u Darmštatu. To se, međutim, nije dogodilo kako zbog brojnih nesuglasica između organizatora i Šenberga tako i zbog kompozitorove bolesti.²⁵⁸

Iste godine kada je učesnicima Kurseva bio predstavljen Šenbergov opus započeo je i kompleksan razvoj linije darmštatskog serijalizma. U programskoj noti za izvođenje svoje *Symphonie de Chambre pour 12 instruments* koju je posvetio Antonu Vebernu, Lajbovic je zabeležio da bi „dvanaestonska organizacija i zvučni svet muzike bili nezamislivi bez primera ovog kompozitora.“²⁵⁹ Izvođenja Vebernovih i Šenbergovih dela i detaljne analize njihovih kompozicija predstavljali su nezaobilazne segmente Kurseva tokom pedesetih godina. Ipak, pojedini autori naglašavaju da ključna Vebernova dela, poput *Variationen für Orchester* op. 30 nisu bila izvedena na koncertima u Darmštatu do 1954. godine, kada je postvebernovska serijalna tehnika već bila utvrđena u delima Luidija Nona, Pjera Buleza i Karlhajncu Štokhauzenu a pod znatnim uticajem ostvarenja *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) Olivijea Mesijana.²⁶⁰ Odrednica 'Darmštatska škola' koja je u literaturi prisutna kao označitelj delovanja onih kompozitora koji su zastupali integralno serijalizovani muzički jezik i utvrdili dominantno poetičko

²⁵⁵ Cf. Joan Peyser, *To Boulez and Beyond: Music in Europe Since The Rite of Spring*, New York, Billboard Books, 1999, str. 163.

²⁵⁶ Cf. *ibid.*, str. 163.

²⁵⁷ Christopher Fox, "Music after...", *op. cit.*, str. 10.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*, str. 11.

²⁶⁰ *Ibid.*

opredeljenje Kurseva tokom prvih godina šeste decenije²⁶¹ zapravo selektivno ističe samo jednu od crta složenog lika Kurseva. *Darmštatski kursevi* su predstavljali amalgam različitih muzičkih projekata i ideja među kojima se usredsređenje na puteve generisanja i zastupanja integralno serijalizovane muzičke materije izdvaja samo kao jedan od mogućih uglova sagledavanja raznovrsnog spleta poetika razvijanih u okvirima Kurseva. Da serijalizam jeste bio dominantno ali ne i jedino poetičko 'rešenje' Nove muzike tokom ranih pedesetih godina, primer je čuveni koncert iz 1952. godine na kome su se zajedno prvi put pojavili Nono, Bruno Maderna, Štokhauzen i Bulez. U njihovim kompozicijama razvijani su izrazito divergentni pristupi integralnoj serijalizaciji – Maderna je istraživao interakcije između žive muzike i elektronike, Štokhauzen je predstavio svoje prvo delo punktualne muzike (*Kreuzspiel*), Nono je u svoju poetiku integrisao razmišljanja o aktuelnim društveno-političkim pitanjima, dok je Bulez zastupao 'puni' integralni serijalizam (*Structures I*). Međutim, sastavi drugih koncertnih programa sugerišu da agenda Darmštata tokom pedesetih godina nije bila isključivo atonalna, dodekafona i serijalistička. Tako su se na koncertima 1950. godine čuli celokupni gudački kvarteti Bartoka, Bergov *Kammerkonzert* kao i dela Hamfrija Serla, Pitera Rasina Frikera, Wolfganga Fortnera i Ernsta Kšeneka, od neoklasičnih do atonalnih kompozicija.²⁶² Hindemitova dela su se kontinuirano pojavljivala do 1956, kompozicije Stravinskog su takođe redovno izvođene kao i dela Mijoa, Bartoka i Honegera.²⁶³ Edgar Varez je delovao kao nastavnik na Kursu 1950. godine. Uticaj njegovih preokupacija udaraljka bio je uočljiv tokom pedesetih godina u kompozicijama mlađih autora podjednako kao i uticaj njegovih predavanja o elektronskoj muzici. Pored toga, istraživani su i alternativni rukavci dodekafonije, kao što je bio onaj oličen u poetici Jozefa Matijasa Hauera.²⁶⁴ Od 1950. godine, među aktivne učesnike Kurseva uključili su se i članovi Kelnskog studija

²⁶¹ Među predstavnike 'Darmštatske škole' bili su svrstani Luidi Nono, Bruno Maderna, Karlhajnc Štokhauzen, Lučano Berijo, Franko Evangelisti i Pjer Bulez koji su u Darmštatu početkom pedesetih godina predstavili svoje integralno serijalizovane kompozicije. Nono je 1950. godine prvi put učestvovao na Kursovima, Štokhauzen i Maderna su u Darmštatu bili aktivni od 1951. godine dok Bulez i Evangelisti 1952. participiraju prvi put. Cf. Christopher Fox, "Luigi Nono and the Darmstadt School: Form and Meaning in the Early Works (1950–1959)", *Contemporary Music Review*, London, 1999, XVIII, 2, str. 113.

²⁶² Cf. ibid, str. 128; Joseph N. Straus, "The Myth of 'Serial Tyranny' in the 1950s and 1960s", *The Musical Quarterly*, New York, 1999, LXXXIII, 3, str. 301–343.

²⁶³ Cf. Gianmario Borio und Hermann Danuser (hrsg.), op. cit., str. 513.

²⁶⁴ Christopher Fox, "Music after...", op. cit., str. 11.

za elektronsku muziku, Robert Bejer i Verner Mejer-Epler, koji su održali nekoliko predavanja posvećenih razvoju elektronske muzike, kao i kurs kompozicije.

Povodom ovakve otvorene koncepcije programa koncerata i različitih poetičkih iskaza kao mogućih reprezentata profila 'Nove' muzike, pojedini kompozitori su ukazivali na to da je kroz rad Kurseva muzička praksa na području Nemačke početkom pedesetih godina prvi put nakon rata dostigla stupanj prevazilaženja konsenzusa o tome kako savremena muzika na prostoru Nemačke treba da zvuči. U programskoj knjižici za Kurseve 1952. godine, kompozitor Hamfri Serl je zapisao: „Nije bilo fiksirane 'partijske linije' – neko je mogao da bude obožavatelj Šenberga ili Bartoka, Hindemita ili Pulanka a da i dalje pronade nešto po svom ukusu.“²⁶⁵ Ovo je bio jasan signal demokratske orijentacije nemačke postnacističke kulture.

Međutim, „iako su kursevi prvobitno bili zamišljeni da podstaknu izvođenje nove muzike pre nego da predstave same kompozitore, kurs iz 1950. godine bio je obeležen značajnim povećanjem broja premijera novih dela mlađih kompozitora, kakve su, na primer, bile Nonove *Variazioni canoniche sulla serie dell' op. 41 di A. Schönberg* ili, Bulezove, Madernine i Štokhauzenove kompozicije.“²⁶⁶ Poetike ovih stvaralaca su, kako kroz muzički tako i teorijski diskurs, obeležile profil Kurseva pedesetih godina. Tokom naredne decenije akivan postaje i nov krug kompozitora različitih stvaralačkih opredeljenja – Đerđ Ligeti, Lučano Berio, Silvano Busoti i Kšištof Penderecki – koji su svi bili slušaoci Kejdžovih predavanja tokom Kurseva 1958. godine. Ligeti se pridružio nastavničkom osoblju 1959. i seminare kompozicije vodio redovno sve do 1972. godine. Ipak, od kada je Bulez napustio Kurseve 1965. godine da bi se posvetio rukovođenju francuskog IRCAM-a, kao dominantna figura *Darmštatskih kurseva* delovao je Karlhajnc Štokhauzen. Nakon što 1963. godine *Kranihštajnski muzički institut* (Kranichstein Music Institute) dobija status internacionalnog informativnog centra za savremenu muziku sa bibliotekom i arhivima (Internationales Musikinstitut Darmstadt) *Darmštatski kursevi* deluju kao institucionalizovani internacionalni muzički centar u kome Štokhauzen ima status vodeće stvaralačke figure, a njegov rad smisao reprezentativnog 'proizvoda' prakse Kurseva. Time je nemačka kultura na simboličan način još jednom bila utvrđena

²⁶⁵ Humphrey Searle, "Impressions of Darmstadt", u: *Sieben Jahre. Internationale Ferienkurse für neue Musik*, Darmstadt, Internationale Musikinstitut, 1952, s. p.

²⁶⁶ Christopher Fox, "Music after...", op. cit., str. 12.

kao izvor i središte 'visoke' zapadnoevropske kompozitorske prakse. Tako su, na primer, 1967, 1968. i 1969. godina bile u znaku Štokhauzenovih seminara kompozicije tokom kojih je kompozitor predstavljao i propagirao sopstvena ostvarenja *Ensemble, Musik für ein Haus* i *Aus den sieben Tagen*.²⁶⁷ Štokhauzen je čak zahtevao da dvanaesto izdanje *Darmštatskih priloga za Novu muziku (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik)* bude posvećeno isključivo njegovoj kompoziciji, *Musik für ein Haus*, odnosno, da svaki od dvanaest učesnika seminara kompozicije napiše tekst o svom iskustvu sa njom.²⁶⁸ Ceo mehanizam Kurasa 1969. je zapravo bio posvećen promociji jedne poetičke paradigme – Štokhauzenove.

Ernst Tomas, koji je nakon smrti Wolfganga Štajnekea preuzeo rukovođenje Kursevima pokušao je da uvede radikalnu promenu u ovakvu organizaciju kurseva. „Tomas je smanjio broj studijskih koncerata na dva primenjujući znatno oštriji kriterijum u odabiranju prispelih dela. Isticana je i veća raznovrsnost tematike tretirane na kursevima.“²⁶⁹ Predavanja eminentnih kompozitora trebalo je da zamene prezentacije novih dela mladih kompozitora koji su dolazili u Darmštat, čime bi se dobio direktan uvid u najnoviju fazu razvoja Nove muzike. Ova reorganizacija bila je izazvana komentarima prema kojima su se *Darmštatski kursevi* pretvorili u kult nekolicine kompozitora te izgubili svoj prvobitni smisao prezentovanja kompozicija Nove muzike.²⁷⁰ Tako su se u svojstvu istaknutih kompozitora-predavača, međusobno veoma različitih poetika, od kraja šezdesetih i tokom sedamdesetih godina pojavljivali, između ostalih, Mauricio Kagel, Kristijan Volf i Janis Ksenakis. Pored toga, većina kompozitora koji su bili smatrani za lidere evropske Nove muzike osamdesetih godina kada je na čelu Kurseva bio Fridrih Homel, zapravo su inicijalno bili prvi put pozvani na Kurseve od strane Tomasa. Među

²⁶⁷ Cf. Rolf Gehlhaar, *Zur Komposition Ensemble. Kompositionsstudio Karlheinz Stockhausen Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1967. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (temat), Mainz, 1968, XI; Fred Ritzel, *Musik für ein Haus. Kompositionsstudio Karlheinz Stockhausen Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1968. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (temat), Mainz, 1970, XII.

²⁶⁸ Martin Iddon, "The Haus That Karlheinz Built: Composition, Authority, and Control at the 1968 Darmstadt Ferienkurse", *The Musical Quarterly*, New York, 2004, LXXXVII, 1, str. 106–110.

²⁶⁹ Jelena Milojković-Đurić, op. cit., str. 72.

²⁷⁰ Cf. Ernst Thomas, „Von der Notwendigkeit für Neue Musik zu veranstalten“, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1973, XIII, str. 6–13.

njima su bili Brajan Fernihau, Žerar Grize, Helmut Lahenman i Wolfgang Rim.²⁷¹ Dalje promene u organizaciji pedagoškog aspekta Kurseva izveo je Homel tokom osamdesetih godina razvijajući Tomasovu tendenciju. Umesto ograničenog broja višednevnih muzičkih radionica u kojima su studenti pohađali predavanja, mnogobrojni kompozitori su bili pozvani da participiraju Kurseve sa samo jednim predavanjem i da zatim, u okviru Foruma kompozitora, odgovaraju na postavljena pitanja o svojim delima. Rezultat je bila izrazita proliferacija muzičkih poetika prezentovanih tokom dve nedelje trajanja Kurasa. Ovu proliferaciju su naročito iskoristili britanski kompozitori da svoju muziku postave kao centar darmštatskih debata tokom osamdesetih i početkom devedesetih godina dvadesetog veka.²⁷²

Internacionalizam prakse Darmštata

Dok su tokom prve dve godine održavanja Kurseva svi učesnici pristizali iz lokalnog regiona, 1948. godina je bila „ona u kojoj je internacionalna ideologija kurseva počela doslednije da se realizuje.“²⁷³ Te godine, Kursevi su po prvi put privukli značajan broj nastavnika, izvođača i učesnika sa teoritorija ne samo izvan Nemačke nego i izvan Evrope.²⁷⁴ Ova tendencija da se Darmštad predstavi kao stecište muzičkih umetnika iz različitih zemalja, sa razvijanjem muzičke prakse u internacionalnim okvirima obeležila je rad Kurseva u narednim godinama. Težnja da se muzička praksa odredi i uspostavi i izvan nacionalnih okvira bila je potcrtana i zvaničnim institucionalnim obeležjima Kurseva. Kako bi obezbedio institucionalnu podršku raznovrsnim muzičkim aktivnostima, Štajneke je 1948. godine osnovao Kranihštajnski muzički institut koji je, kako je već pomenuto, 1963. godine dobio status internacionalnog informativnog centra za savremenu muziku. Godine 1983. u okviru ovog Instituta osnovan je i internacionalni džez centar, koji je 1990. postao samostalna organizacija. I prvobitan zvaničan naziv Kurseva, 'Kranichsteiner Ferienkurse für Neuen Musik', izmenjen je kako bi se naglasio

²⁷¹ Cf. Martin Iddon, "Trying To Speak: Between Politics and Aesthetics, Darmstadt 1970–1972", *Twentieth-Century Music*, Cambridge, 2007, III, 2, str. 264–265.

²⁷² Cf. Christopher Fox, "British Music at Darmstadt 1982–92", *Tempo*, Cambridge, 1993, 186, str. 22.

²⁷³ Christopher Fox, "Music after...", op. cit., str. 10.

²⁷⁴ Rene Lajbovic je pristigao iz Pariza da održi kurs kompozicije, a Peter Stadlen je došao iz Londona da izvede nemačku premijeru Šenbergovog *Concerto for Piano and Orchestra* op. 42 i Veberniovih *Variationen für Klavier* op. 27.

internacionalni profil Kurseva.²⁷⁵ Prema izveštaju Nam Džun Pajka, na Kursu 1958. godine učestvovalo je trista dvadeset sedam polaznika iz dvadeset šest zemalja, sa pet kontinenata.²⁷⁶ Tokom Kurasa 1963, svoja dela su predstavili Penderecki iz Poljske, Fukušima iz Japana, Maderna iz Italije, Eloj i Ksenakis iz Grčke, Braun iz Amerike i Kagel iz Argentine, što je bila „indikacija toga da je avangardni pokret za veoma kratko vreme postao izrazito razgranat i internacionalan.“²⁷⁷

Ovaj internacionalizam prakse Darmštata bio je posebno podržan i razvijan zahvaljujući prisustvu brojnih američkih umetnika u ulozi stvaralaca, izvođača i predavača. S obzirom na to da su od osnivanja Kursevi bili aktivno podržavani od strane savezničke američke vojne vlade i njenog Odseka za pozorište i muziku, američki kompozitori su bili naročito dobrodošli u Darmštatu.²⁷⁸ Dejvid Monod navodi da je američka vojna vlada nakon monetarne reforme 1948. godine kao uslov buduće novčane podrške Kursevima postavila zahtev obaveznog nastavka prezentacije američke muzike kako na koncertnim programima tako i u vidu predavanja istaknutih američkih kompozitora.²⁷⁹ Pored ličnosti kakve su bili Everet Helm, Džon Evarts i Wolfgang Edvard Ribner, most između Evrope i Severne Amerike kojim je uspostavljan internacionalizam muzičke prakse Darmštata gradili su najeksplicitnije Džon Kejdž i Dejvid Tjudor. Oni su u Darmštatu predstavili paradigmatične kompozicije Kristijana Volfa, Kejdža i Štefana Volpa, ali su istovremeno odigrali značajnu ulogu u promociji dela Buleza i Štokhauzena kako u Evropi tako i u Americi. Nastup Kejdža i Tjudora u Darmštatu 1958. godine na primer, značio je direktnu koliziju evropskog koncepta kontrolisanog slučaja i američkog koncepta totalnog slučaja. Dok je prva paradigma 'čuvala' utvrđene zapadnoevropske modernističke kategorije umetnik – delo – recipijent, druga ih je potpuno dekonstruisala. Pored toga, period nakon Drugog svetskog rata bio je obeležen i izrazitim prihvatanjem američke muzike na festivalima i radijima u Zapadnoj Nemačkoj.²⁸⁰ Činjenicu da je

²⁷⁵ Cf. Amy C. Beal, "Negotiating Cultural...", op. cit., str. 106.

²⁷⁶ Cf. Martin Iddon, "Gained in Translation: Words about Cage in Late 1950s Germany", *Contemporary Music Review*, London, 2007, XXVI, 1, str. 98.

²⁷⁷ Ramon Zupko, "Darmstadt. New Directions", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1964, II, 2, str. 167.

²⁷⁸ Cf. Amy C. Beal, "Negotiating Cultural...", op. cit., str. 105–139.

²⁷⁹ Cf. David Monod, op. cit., str. 199.

²⁸⁰ O ovoj problematici videti: Amy C. Beal, "The Army, the Airwaves, and the Avant-Garde: American Classical Music in Postwar West Germany", *American Music*, New York, 2003, XXI, 4, str. 474–513; Amy C. Beal, *New Music, New Allies...*, op. cit. i Gesa Kordes, "Darmstadt, Postwar Experimentation, and the

Nemačka bila pogodno tle za savremenu američku muziku koja je, paradoksalno, na tlu Amerike često doživljavala neznatan uspeh, moguće je objasniti kao posledicu delovanja organizovane kulturalne politike unutar šire društvene prakse hladnoratovskih odnosa nakon Drugog svetskog rata. U ovakvoj kontekstualnoj određenosti, Darmštata je predstavljao mesto susreta dve vizije muzičkog modernizma, evropske i američke.

Da su organizatori težili da sačuvaju status Darmštata kao središta inovacijske muzičke prakse i institucije koja promovise reprezentativne primere savremenih stvaralačkih dostignuća a sa pretenzijom izlaženja iz nacionalnih okvira, potvrdile su i promene u organizaciji Kurseva tokom osamdesetih godina. Ove promene su bile podstaknute svojevrsnom krizom modernističke estetike koja je zahvatila Darmštata krajem sedamdesetih godina kada je modernistička tendencija Kurseva u velikoj meri bila dovedena u pitanje minimalističkim i neoromantičarskim tendencijama Nove tonalnosti. „Mnogi su kritikovali neoromantičarsku estetiku reprezentovanu u delu Miler-Simensa, von Bozea, fon Švajnica i 'ranog' Rima, koja je preplavila Darmštata 1978. i 1980. godine i koja je, kao takva, predstavljala kvintesenciju darmštatskog odstupanja od paradigme modernizma.“²⁸¹ U skladu sa tim, Antonio Trudi je, na primer, naslovio poglavlje svoje studije o istoriji Darmštata tokom osamdesetih godina pitanjem: “1980 – Rien ne va plus?”²⁸² U ovakvoj konstelaciji, tadašnji direktor Kurseva, Fridrih Homel video je muziku britanskih kompozitora kao potencijalni izvor 'podmlađivanja' Kurseva. Homel je smatrao da je britanska muzika 'spojila' poetičke paradigme Amerike i Evrope, te predstavljala rezultat i nastavak negovanja internacionalne muzičke prakse.²⁸³ Svi kompozitori sa područja Britanije koji su od kraja pete decenije posećivali Darmštata bili su posvećeni ideji modernističke internacionalne muzike, sa pozicijom radikalnog stava protiv 'engleske' nacionalne muzičke tradicije reprezentovane u delu Vona Vilijamsa i Gustava Holsta.²⁸⁴ Ipak, britanska muzika je u Darmštatu u periodu od 1946. do 1978.

West German Search for a New Musical Identity”, u: Celia Applegate and Pamela Potter (eds.), *Music and German National Identity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, str. 205–217.

²⁸¹ Christopher Fox, “British Music...”, op. cit., str. 22.

²⁸² Antonio Trudi, *La 'Scuola' di Darmstadt*, Milano, Ricordi, 1992, str. 245. Ova studija predstavlja prvi pokušaj sveobuhvatnog sagledavanja Kurseva kroz istoriju.

²⁸³ Cf. Christopher Fox, “British Music...”, op. cit., str. 22.

²⁸⁴ Cf. Christopher Fox, “Darmstadt and the Institutionalisation of Modernism”, *Contemporary Music Review*, London, 2007, XXVI, 1, str. 116. Na prvim Kursevima su bili Hamfri Serl i Piter Rasin Friker. Aleksander Ger, Ričard Rodni Benet, Kornelijus Kardju, Piter Maksvel Dejvis i Harison Birtvisl su posećivali Darmštata od pedesetih godina, Bernard Rends od šezdesetih a Tim Souster od 1970. godine.

ostala na marginama i sporadično se pojavljivala na koncertnim programima Kurseva.²⁸⁵ Kada je na čelo koordinatora seminara kompozicije Homel postavio britanskog kompozitora Brajana Fernihaua, stav Darmštata prema britanskoj muzici bio je transformisan. Fernihau je napustio Britaniju 1968. godine i izgradio zavidnu reputaciju u drugim evropskim zemljama. Od 1976. godine on je u Darmštatu vodio seriju seminara analize, a od 1978. i seminare kompozicije. Sve do 1992. godine, kada je napustio funkciju koordinatora seminara kompozicije, Fernihau je delovao kao vodeća figura Kurseva.²⁸⁶ Zahvaljujući njegovoj koordinaciji, u Darmštatu su se među britanskim kompozitorima tokom osamdesetih godina našle pre svega one figure koje su smatrane za predstavnike Nove kompleksnosti (New Complexity): Ričard Beret, Kris Denč, Džejms Dilon, Majkl Finisi, Džejms Klark, Rodžer Redgejt i Endrju Touvi. Njihova poetička opredeljenja podrazumevala su radikalnu estetiku, koja je, kao takva, bila kongruentna sa tada već tradicijskom 'misijom' Darmštata. Za mnoge je ovo opredeljenje predstavljalo jedini validan put razvoja Nove muzike.²⁸⁷ Darmštatska reprezentacija britanske muzike bila je ona koja je favorizovala ekstremnije estetike 'kompleksnosti', po cenu izopštavanja onih kompozitora čija su dela počivala na manje radikalnim susretima sa utvrđenim paradigrama zapadne, 'visoke' muzike. U tom smislu je britanska savremena muzika u Darmštatu bila selektivno 'korišćena' u cilju 'preporoda' i održanja incijalno utvrđene orijentacije Darmštata – negovanja internacionalne, inovacijske muzičke prakse.

Uspostavljanje internacionalnog usmerenja darmštatske muzičke prakse bilo je u skladu sa manifestovanjem posleratnog modernizma u okviru promenjenih ideoloških okvira globalnog kapitalizma i hladnoratovske politike.²⁸⁸ Utemeljenje pojedinačnih kulturalnih identiteta u okvirima zapadnoevropskih nacija-država bilo je zamenjeno građenjem internacionalno profilisane umetničke prakse sa dihotomijom između evropske i američke tradicije. Dok su međuratne avangarde nastajale u sferi nacionalnih, buržoaskih država, muzička avangarda Darmštata zadržala je istu težnju ka modernističkoj progresivnosti u tretmanu muzičkog materijala, ali je konotacija

Mnogi od njih su studirali u Evropi – Serl sa Vebernorn, Ger sa Mesijanom, Dejvis sa Gofredom Petrasijem. Cf. Christopher Fox, "Darmstadt and the Institutionalisation...", op. cit., str. 116.

²⁸⁵ Cf. Christopher Fox: "British Music...", op. cit., str. 21.

²⁸⁶ Cf. ibid, str. 22.

²⁸⁷ Cf. ibid, str. 23.

²⁸⁸ Cf. Benjamin H. D. Buchloh, "Introduction", u: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, str. xxi.

utvrđivanja nemačkog nacionalnog identiteta bila zamenjena izgrađivanjem prozapadno orijentisane, internacionalne kulturalne prakse sa izvorom na nemačkom tlu.

Praksa Darmštata bila je, dakle, u okviru ostvarivanja denacifikacije nemačkog identiteta, realizovana kroz transcendiranje predratnog i ratnog nacionalno-rasnog identiteta ka posleratnom identitetu obeleženom internacionalizmom kulture. Učesnik prvog Kurasa, kompozitor Hans Verner Henze opisao je atmosferu Darmštata u prvim posleratnim godinama i kritički ocenio težnju ka prevazilaženju muzičke prakse sa konotacijama nacionalnog na sledeći način: „Za vreme tih prvih posleratnih godina niko nije verovao kako je bilo moguće da je nacija potonula toliko duboko (...). Mi smo bili uveravani od strane starijih kompozitora da je muzika apstraktna, da ona ne treba da bude povezana sa svakodnevnim životom i da su nemerljive i neotuđive vrednosti smeštene u njoj (zbog čega su nacisti upravo cenzurisali ona moderna dela koja su težila da dostignu apsolutnu slobodu).“²⁸⁹ Henze je zapravo ukazao na činjenicu da su na Kursevima u prvim posleratnim godinama bili prisutni kako oni kompozitori, kritičari i teoretičari koji su se zalagali za razvijanje autonomnog, univerzalnog muzičkog jezika, tako i oni koji su smatrali da svako umetničko delovanje treba da odražava aktuelna društvena pitanja specifične sredine u kojoj se odigrava. Ipak, težnje ka oslobađanju od nacionalnih okvira i kreiranju internacionalnog umetničkog jezika bile su osnovno obeležje umetničke prakse koja je razvijana u Darmštatu u prvim posleratnim godinama.

Internationalni profil Darmštata ogledao se u razvijanju muzičkog jezika oslobođenog nacionalnih konotacija a sa pretenzijama ka uspostavljanju njegovog internacionalnog statusa. Darmštatska muzička zajednica težila je da sebe projektuje kroz koncept visokog modernizma koji će, kroz 'zagovaranje' autonomne umetnosti apolitičnog karaktera, da konstituiše sebe kao vladajući, univerzalni, hegemoni jezik umetnosti muzike. Kako bi svoj medij pročistila od svih elemenata 'spoljašnjeg', neumetničkog sveta, muzika Darmštata je morala da u svojoj prvoj etapi razvoja bude naglašeno 'elitistička'. Estetski, vrednosni i značenjski aspekti integralno serijalizovanog muzičkog dela koji su predstavljali prvu etapu u razvoju Nove muzike bili su podstaknuti i radom sa akustičkim komponentama zvuka oslobođenog bilo kakvih društvenih

²⁸⁹ Hans Werner Henze, *Music and Politics: Collected Writings, 1953–1981*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, str. 40.

konotacija. Osnivanjem i utvrđivanjem institucionalizovane, organizovane muzičke prakse stvaranja, izvođenja, kritike i teoretizacije muzike, integralno serijalizovani jezik je promovisan kao legitimna, logična etapa u razvoju 'visoke' zapadnoevropske muzičke tradicije. Istovremeno su u oblasti slikarstva, na primer, namere organizatora izložbe *documenta* početkom 1955. godine u Kaselu bile predstavljanje onih dela koja su 1937. godine označena kao 'degenerisana' i potvrđivanje gledišta koje je preovladavalo u posleratnim godinama – da je zapadnonemačka umetnost nakon Drugog svetskog rata bila direktan sledbenik predratnog evropskog modernizma. Izložba *documenta 2* iz 1959. godine bila je posvećena apstraktnom slikarstvu, kako evropskom tako i američkom, čime je slikarska apstrakcija bila proklamirana kao internacionalan jezik, prividno nezavisan od nacionalnog identiteta i praktičnih manifestacija slobode i nezavisnosti.²⁹⁰ 'Visoka' umetnička praksa predočavana je kao nešto što je posebno i izuzeto od društvenih borbi i procesa reprezentacije društvenih identiteta. Međutim, u samo prividno autonomom statusu apstraktnog slikarstva ili muzičkog jezika kakav je bio integralni serijalizam zapravo se obelodanjivala političnost koncepta modernističke autonomije umetnosti, te utemeljenost Kurseva kao specifične društvene prakse. Eksplicitno podržavanje predratne umetnosti modernizma predstavljalo je znak novog, demokratskog političkog ustrojstva zemlje postnacističkog perioda.

Cilj prakse Darmštata bio je da očuva kontinuitet sa 'visokom' kulturom u periodu kada su se ispoljili prvi simptomi potrošačke masovne kulture. Uspostavljanjem 'linka' sa predratnom modernističkom tradicijom profil poetike Kurseva bio je lociran u okviru modernizma. Kursevi su bili razvijani kao novi, mikrosocijalni alternativni prostor u čijim su okvirima uspostavljeni novi muzički proizvodni, vrednosni i metodološki okviri, koji su se zatim širili na svet umetnosti postajući dominantna norma muzičke umetnosti i kulture. Ovakva slika podrazumevala je umetnika kao jakog individualistu koji kreira elitističke artefakte kulture. U tom smislu je i Darmštat danas poznat ne samo kao organizovana umetničko-pedagoška škola, već i kao institucija koja je okupljala značajne stvaralačke ličnosti koje su se istakle inovacijskim aspektima svog rada. U svojoj pojavnosti, konceptualno-poetičkom i funkcionalnom odnosu prema modernizmu avangarda *Darmštatskih kurseva* delovala je kao optimalna projekcija nove, idealne

²⁹⁰ Cf. Stephanie Barron, op. cit., str. 17.

umetnosti ali i kao konkretan projekt njene realizacije. Optimalna projekcija bila je zamišljena na način autonomne muzičke umetnosti i radikalno novih sredstava izraza koji su se realizovali u nekoliko oblicima paradigmatičnih konstituenata jednog sveta umetnosti – koncertima, radionicama, seminarima, napisima. *Darmštatski kursevi* su predstavljali poligon delovanja u okviru koga se *političko* 'odvojilo' od estetskog. To znači da umetnost više nije služila prevashodno čulnom, estetskom doživljaju, već su muzička ostvarenja egzistirala u prostorima prezentacije različitih koncepata muzike, ali i uloge i statusa muzike u društvu. Praksa Darmštata je delovala kao realizacija zamisli tadašnjeg sveta muzike u okviru zapadnoevropske posleratne kulture. Utemeljenje *Darmštatskih kurseva* u posleratnom društveno-kulturološkom kontekstu navodi i na tumačenje da se praksa Kurseva iskazala kao sastavni deo svog političkog i društvenog konteksta.

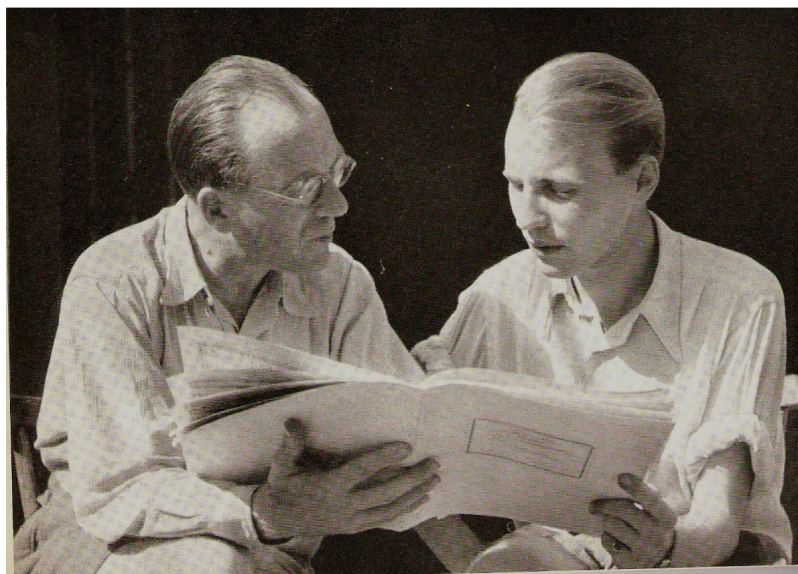
Prisustvo stvaralačkih, estetičkih ali i ideoloških paradigmi kao konstituenata sveta muzike *Darmštatskih kurseva* jasni su pokazatelji toga da su aktivnosti u okviru ove institucije imale oblik društvene prakse. Kompozitori, izvođači i muzički pisci, kao ključni činoci darmštatskog sveta muzike delovali su ne samo kroz stvaranje estetskih objekata i tekstova o muzici nego i procesima činjenja i preispitivanja aktuelnih pitanja muzike i društvenosti muzike. Praksa Darmštata predstavljala je paradigmatičan primer uloge muzičke prakse u ostvarivanju društvenog totaliteta. Time što su postavljali sociološke, ideološke ili političke problematizacije u vezi sa umetnošću, *Darmštatski kursevi* su nesumnjivo bili označitelji odigravanja i konsitituisanja polja društvenosti. Kursevi su se ukazivali kao reprezentativni prostori odvijanja transformacije muzičke umetnosti kao stvaranja u muzičku umetnost kao praksu koja konotira i 'vanmuzička' značenja.



Lovačka kuća Kranihštajn (Jagdschloß Kranichstein) u Darmštatu, zgrada u kojoj su održavani Kursevi, 1948. godina
(izvor: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 1962, 4)



Internacionalni muzički institut u Darmštatu (Internationales Musikinstitut Darmstadt)
(izvor: sajt Internacionalnog muzičkog instituta u Darmštatu, http://www.internationales-musikinstitut.de/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=25&Itemid=10&lang=en)



Vofgang Fortner i Hans Verner Hencé u Darmštatu 1948. godine
(izvor: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 1962, 4)



Bundesarchiv, B 145 Bild-F004666-0002
Foto: Unterberg, Rolf | Juli 1957

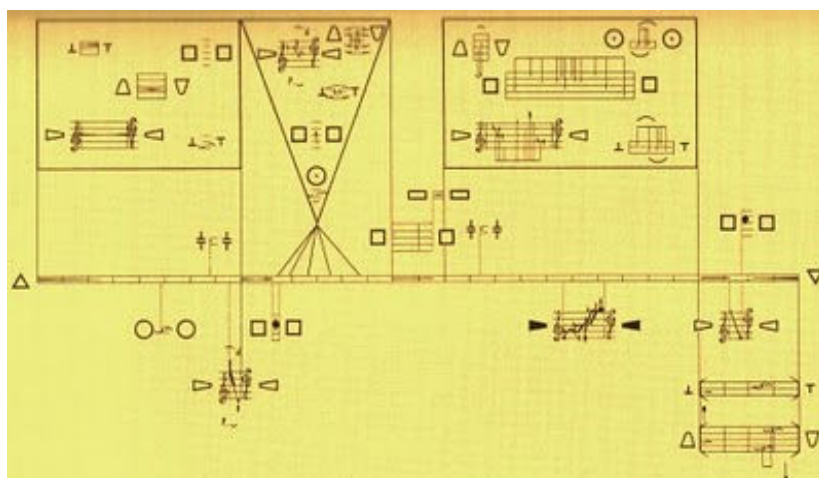
Karlhajnc Štokhauzen u Darmštatu 1957. godine
(izvor: Karlheinz Stockhausen, Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen)



S leva: Ludvig Helšer, Wolfgang Štajneke, Eduard Štojerman, Štefan Volpe i Đerđ Ligeti na Kursu 1960.
godine
(izvor: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 1962, 4)



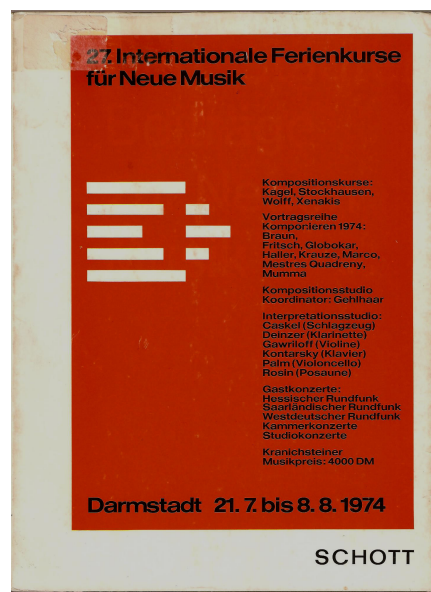
Pjer Bulez: *Treća klavirska sonata*, segment stava *Trope*, 1956–57. god.
(izvor: www.atravez.org.br)



Karlhajnc Štokhauzen: segment grafičke partiture dela *Zyklus für einen Schlagzeuger*, 1959. god.
(izvor: overgrownpath.com)



Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik,
tematski broj, 1969, 12.



Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik,
1974, 14.

3. 2. DARMŠTATSKI KURSEVI KAO NEOAVANGARDNA TEORIJSKA PRAKSA

Neoavangardni profil darmštatske muzičke prakse

Kompozitorske muzičke težnje iz prvih decenija dvadesetog veka su u okrilju *Darmštatskih kurseva* bile nastavljene u vidu institucionalno zasnovanog razvijanja inovacijske muzičke prakse, kao istraživanje i progresivno uobličavanje specifičnih kompoziciono-tehničkih, formalnih i estetskih muzičkih problema. Radikalizacija modernističkih muzičkih paradigmi je u okvirima Kurseva rezultirala izrazito inovacijskim i kritičkim kompozitorskim poetikama koje su se ispoljile u neoavangardnom liku jer su predstavljale institucionalizovanu obnovu i nastavak avangardnih nastojanja stvaralaca muzičkog modernizma. Predstavnicima Darmštata težili su ka stvaranju novih umetničkih rezultata kroz oslanjanje na dotadašnju 'visoku' kompozitorsku praksu a zatim i kroz njeno prevazilaženje.

Kontinuitet sa evropskim muzičkim modernizmom u okvirima *Darmštatskih kurseva* bio je uspostavljan pre svega kroz propagiranje stvaralaštva kompozitora Druge bečke škole. Integralni serijalizam je predstavljan kao logičan evolutivni sled razvijanja atonalnog i dodekafonskog muzičkog jezika. Prepoznavanje Antona Veberna kao začetnika serijalnog pisma, te neiskazivanje tipičnog avangardnog otpora prema kompozitorskom iskustvu iz prvih decenija dvadesetog veka prouzrokovali su specifičan vid ispoljavanja avangardnosti Darmštata. „Muzička avangarda kao da ima jasniju, pravilniju predstavu o svojoj vezi sa tradicijom, kao da je s jedne strane svesnija uloge te tradicije u svome nastajanju, a sa druge strane, bliža pravom značenju *svoje* uloge u izmeni tradicije. Možda zato i ostale faze avangardnih pokreta imaju u muzici umereniji tok.“²⁹¹ Iskazivanje avangardnih težnji u smeru naglašene evolucije pre nego revolucije podrazumevalo je da svaka generacija umetnika pred sobom ima zadatak 'rešavanja' specifičnih kompozicionih ili estetičkih problema koje je 'nasledila' od svojih prethodnika. Prva generacija darmštatskih kompozitora je, tako, u području integralnog serijalizma rešavala probleme atonalnosti dok su već tokom druge dekade rada letnjih kurseva kompozitori uvođenjem aleatoričkih momenata autokritički pristupili poetičkim

²⁹¹ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983, str. 143.

paradigmama koje su sami formulisali tokom pedesetih godina. Time je nastavljeno ispunjavanje tipičnog modernističkog zahteva za istraživanjem i razvijanjem jezika i medija umetnosti. Dostignuća kompozitora u okriljima Darmštata iskazala su se na takav način da su „svojim kvalitetom pomerila sistem umetničkih vrednosti (...) u čemu i leži onaj najvitalniji impuls avangarde.“²⁹²

Avangarda Darmštata je svoje kritičko promišljanje najpre usmerila ka muzičkom materijalu. Problematizovanja su dalje vodila ka pitanjima postavljenim u odnosu na izvođaštvo, estetiku i recepciju da bi, zatim, avangardna činjenja posledično bila usmerena i ka pitanjima društvene pozicioniranosti nove muzičke prakse. Inovacijski i ispitivački odnos prema muzičkom materijalu ispoljio se u vidu njegove nove organizacije, kao i u radu sa prostorom i vremenom kao parametrima muzike. S tim u vezi, stvaranje Nove muzike u okvirima Darmštata podrazumevalo je razvijanje pronaučnih postupaka komponovanja muzičkog dela, korišćenje i razvijanje elektronskog medija, zatim komponovanje zasnovano na aleatorici, odnosno, konceptualno uobličavanje i realizovanje otvorenog muzičkog dela.

Fokusranje na pojedinačne muzičke parametre i njihovo integralno serijalizovanje u okviru muzičkog dela podrazumevalo je korenitu promenu gradivnih jedinica muzičkog materijala i njihovih odnosa, a time unelo i ključne izmene u utvrđene 'navike' percipiranja muzičkog dela ostvarivši time smisao avangardne novine. Pored integralnog serijalizma, tokom pedesetih godina dvadesetog veka kompozitorska interesovanja su bila razvijana u smeru elektronske muzike kao njegove svojevrzne konsekvence i ka uvođenju aleatoričkih momenata. U svrhe elektronske muzike, elektroakustički aparati su nakon prve studijske upotrebe 1948. godine na polju 'konkretne muzike',²⁹³ bili korišćeni od strane grupe kompozitora okupljenih oko Herberta Ajmerta i prvog elektronskog studija osnovanog 1951. godine u okviru Radio Kelna. Njihova ostvarenja su, kao demonstracija mogućnosti laboratorijskog proizvodjenja i transformisanja zvuka putem elektronskih aparata, premijerno bila emitovana 1951. godine na programu Radio Kelna a zatim iste godine predstavljena na

²⁹² Ibid, str. 28.

²⁹³ 'Konkretnu muziku' (*musique concrète*) razvijao je francuski kompozitor i teoretičar Pjer Šefer od četrdesetih godina dvadesetog veka kao oblik elektronske muzike zasnovane na prezentaciji snimaka konkretnih zvukova.

Kursevima u Darmštatu. Kursevi iz 1950. i 1951. godine bili su obeleženi predavanjima Edgara Vareza „Zvučni svet elektronske muzike” („Die Klangwelt der elektronischen Musik”) i Roberta Bejera i Venera Mejera-Eplera – „Značaj električne proizvodnje zvuka za budući (dolazeći) razvoj muzike” („Die Bedeutung der elektrischen Klangerzeugung für die künftige /kommende/ Entwicklung der Musik”), „Prostor kao oblikotvorni moment u tonskoj fotografiji – njegov značaj za elektronsku muziku” („Der Raum als formbildendes Moment in der Tonfotografie – seine Bedeutung für die elektronische Musik”) i „Problem zvučne boje u elektronskoj muzici” („Das Klangfarbenproblem in der elektronischen Musik”).²⁹⁴ U predavanjima ovih autora termin 'elektronska muzika' bio je upotrebljen da označi bilo koju vrstu muzike koja je proizvedena elektronskim generatorima zvuka. Značaj novoustanovljenog polja i medija elektronske muzike ležao je u uspostavljanju jednog neslućenog zvučnog prostora, kao i u njegovom organizovanju na načine neprimenjive u oblasti tradicionalnog muzičkog instrumentarijuma.

Paralelno sa radom na elektronskoj muzici, Pjer Bulez i Karlhajnc Štokhauzen su 1956. godine započeli sa korišćenjem aleatoričkih momenata i svoja dela – *Troisième sonate pour piano* i *Klavierstück XI* – premijerno predstavili u Darmštatu naredne godine.²⁹⁵ Novina uvođenja elemenata slučaja u obliku različitih poetičkih postupaka kao vidova materijalizovanja koncepta otvorenog dela odnosila se na činjenicu da se recepcija kompozicije nije više sastojala samo od njenog čulnog doživljaja. Od recipijenta se zahtevalo da svoj susret sa umetničkim delom ne ograniči isključivo 'čistim' estetskim iskustvom već da se i sam aktivira u strukturiranju dela. Na taj način je praktično i teorijski bilo ostvareno napuštanje zatvorenog umetničkog dela. Uvođenje slučaja je

²⁹⁴ Cf. Gianmario Borio und Hermann Danuser (hrsg.), op. cit., str. 513.

²⁹⁵ Francuski kompozitor Pjer Bulez je svoje kompozitorske aspiracije najpre razvijao u sistemu serijalizovane muzičke materije da bi, potom, paralelno sa kretanjem teorijske struje strukturalizma ka poststrukturalizmu, uvođenjem aleatoričkih momenata realizovao koncept otvorenog dela. Njegova konstantna težnja za ostvarenjem napretka medija i jezika umetnosti rezultirala je i stalnim interesovanjem za mogućnosti interakcije dostignuća nauke i muzike, te se Bulez krajem šezdesetih godina našao na čelu IRCAM-a, novoosnovanog centra za istraživanje akustike i muzike. Štokhauzenovo delovanje do 1956. godine bilo je obeleženo zanimanjem za istraživanja u oblasti zvuka korišćenjem elektronske opreme i potencijala sinteze elektronske muzike i integralnog serijalizma. Ova interesovanja kompozitor je nastavio u kasnijem stvaralačkom periodu istraživanjem odnosa između strukture zvuka, vremenskog i prostornog aspekta muzike u elektronski i instrumentalno realizovanoj muzici. Novina koju je Štokhauzen uneo u integralni serijalizam odnosila se na jednu vrstu potpunije serijalizacije ritma od one koja se sretala kod Mesijana i Buleza i koja je upravo i 'otvorila' prostor slučaja i afirmisala princip 'slobode' izvođača u kompoziciji *Klavierstück XI*.

svoju krajnu radikalizaciju doživelo 1958. godine sa dolaskom Džona Kejdža u Darmštat. Konceptualno i ontološko povlačenje dela iz prostora muzičke konkretizacije na nivo kompozitorove zamisli koja ostaje bez svoje muzičke materijalizacije imalo je u totalno aleatoričkim delima težinu radikalne, avangardne novine.

Inovacijski aspekt prakse Kurseva bio je naglašen i eksplicitnim identifikovanjem darmštatskog zvučnog sveta terminom 'Nova muzika'. Koncept 'Nove muzike' objedinjavao je težnje kompozitora ka novim sistemima organizovanja tonova unutar postojećih paradigmi, prevazilaženja važećih normi i postavljanja novih paradigmi stvaranja i poimanja muzike. Termin 'Nova muzika' bio je usvojen u okvirima nemačke historiografije u periodu između dva svetska rata. „Šta u svakom slučaju ide u 'novu muziku'? Šenberg – uvek će on biti prvi spomenut kada se govori o novoj muzici. Vebern, Šenbergova škola (...) to je ta nova muzika koja dolazi iz Beča i koja nastavlja tradiciju ekspresionizma i koja je karakteristična po tome što se čvrsto drži promene građe.“²⁹⁶ Slično tome, jedan od učesnika prvih Kurseva ocenio je: „Nakon što je faza 'Nove muzike' u bitnome prošla, prezentira se novo, koje više nije 'Nova muzika' u normalnoj razvojnoj formi postupnog nastajanja, izrastanja i širenja. (...) Danas su se mladi (...) odvojili od Šenberga i Stravinskog, ne bučno i s protestom, takođe ne u grupama i s programskim proglašima, nego neprimetno, pojedinačno, postupno ispitujući, da bi konačno sada stvorili nešto kao pokret u kome su istomišljenici našli nov odnos prema muzičkoj građi. Bez mnogo međusobnog dogovaranja ovde takođe vlada jedinstvo oko priznanja Antona Veberna kao polazišta i prekretnice toga razvoja. Novo serijalno komponovanje ima pred sobom celi sled kao kakav muzički globus. Njegova je čista kristalizacija 'serija', do sada – nakon zablude da dvanaesttonska tehnika ne može nositi tradicionalne forme – jedini pravi formalni element koji je naš vek doneo u muziku.“²⁹⁷ U skladu sa ovim, Nova muzika Darmštata podrazumevala je institucionalno zasnovanu inovacijsku muzičku praksu novog, postnacističkog društva, koja je svoju prethodeću etapu imala u modernističkim tendencijama iz prvih decenija dvadesetog veka. Ona je u posleratnom diskursu o muzici bila ponuđena kao oznaka za onu muziku dvadesetog veka koja je započela sa Šenbergovim rušenjem tonaliteta, zatim vodila preko poznog

²⁹⁶ Ernst Křenek, *Über neue Musik. Sechs Vorlesungen zur Einführung in die theoretischen Grundlagen*, Wien, Verlag der Ringbuchhandlung, 1937, str. 6, 13.

²⁹⁷ Herber Eimert, „Vorwort“, *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, Wien, 1955, 1, str. 7.

Vebernovog opusa do serijalizma, čija su iskustva potom bila korišćena u elektronskoj muzici, i, na poseban način, u različitim oblicima reakcije na serijalizam. Međutim, ovde se uočava i bitno preoblikovanje pojma s obzirom na njegov ortografski aspekt – nova ili Nova muzika. „Na početku stoljeća velikim N označavala se uglavnom ona Nova glazba u kojoj se željelo istaknuti instinski novo kao suprotstavljanje starom. Nakon II. svjetskog rata, međutim, s velikim N počela se označavati ili ona Nova glazba u kojoj se sabiru sve karakteristike zbivanja od 1910. godine ili pak ona koja se pojavila u drugoj polovini stoljeća kao 'novi početak'.“²⁹⁸ Praksa Darmštata objedinila je obe varijante posleratne primene pojma Nova muzika. Inovacijska muzička praksa Kurseva razvijana je istovremeno kao sastavni deo 'nove', postnacističke kulture demokratskog nemačkog društva, koja je svoje rezultate otisnula od zbira karakterističnih predratnih modernističkih dostignuća. Pojmom Nova muzika bio je potcrtan kontinuitet sa Novom muzikom prve polovine veka, te sugerisano prevladavanje prekida razvijanja zapadnoevropske 'visoke' modernističke muzike za vreme nacističkog perioda.

Darmštatski kursevi kao teorijska praksa

Praksa Darmštata iskazala se kao specifičan vid *teorijske prakse*, koja problematizuje, menja i utvrđuje nove *epistemološke modele* u odnosu na muzičku umetnost. Rad kompozitora u okvirima Darmštata delovao je interventno, kroz neprekidan proces problematizovanja 'unutrašnje' prirode zvuka muzike, ali i shvatanja, funkcije i izvođenja muzike u društvu. Stoga su Kursevi imali oblik karakterističnih polja odigravanja *epistemoloških preloma* u odnosu na utvrđene konceptualizacije 'visoke', zapadnoevropske muzike. Teorijska ravan prakse Darmštata uobličavala se kroz proizvodnju posebnog *znanja* o sebi i razmatranja o estetičko-sociološkim aspektima muzike. Rad umetnika u okvirima Kurseva rezultirao je momentima specifičnih *preloma* u odnosu na dotadašnje konceptualizacije muzičke umetnosti i moduse njenog poimanja i razumevanja, kroz inovacijsko delovanje kompozitora i obezbeđivanje teorijskog znanja o tako profilisanom delovanju. Unutar njega odigrao se obrt od tradicionalnog,

²⁹⁸ Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ, 1987, str. 38.

'predutvrđenog' medija i discipline ka 'proširenom' pojmu muzičke umetnosti ali i ka *teorijskom, konceptualnom i analitičkom preispitivanju prirode i smisla muzike*.

Bogato teorijsko polje rada u okviru Kurseva bilo je oformljeno kao neizbežna posledica suočavanja kompozitora, izvođača, muzikologa i kritičara sa novim procedurama kompozitorskog stvaranja. U teorijskom polju, predstavnici darmštatske avangardne bavili su se imanentnim odlikama muzike – problemima njenih izražajnih sredstava, jezika medija (i u smislu materijala i u smislu instrumentarijuma) ali i pitanjima o kontekstualnim relacijama muzike i domenima čulnog i pojmovnog saznanja, razumevanja i vrednovanja savremene muzike. Kompozitori Darmštata nisu se bavili samo komponovanjem nego i teorijskim uobličavanjem *autorefleksivne analize* delatnosti subjekata umetnosti kao i značenjima, vrednostima i uverenjima koji obeležavaju tu delatnost. Na taj način su oni svoju stvaralačku praksu postavili kao čvrsto strukturirani sistem značenja, vrednosti, umetničkih i životnih uverenja koja su se razmenjivala i transformisala u konkretnim okolnostima specifičnog darmštatskog sveta muzike.

U dosadašnjoj muzikološkoj literaturi bila je prisutna tendencija ka selektivnom sagledavanju samo jednog, stvaralačkog aspekta Kurseva. Teorijsko delovanje, teme predavanja i problemi koji su tokom kurseva razmatrani uglavnom su prisutni u vidu mestimičnih napomena a u vezi sa ličnostima koje se smatraju ključnim figurama Darmštata.²⁹⁹ Kursevi su podrazumevali govorne i muzičke segmente – koncerte, ali i predavanja, seminare i radionice o problemima kompozicionih procedura, izvođačkim i estetičkim aspektima. „Darmštatski kursevi predstavljaju prvi pokušaj aktivnog suprotstavljanja problemima stvaranja i prikazivanja nove muzike. Nova muzika se ne samo sluša već i prorađuje. Zato se darmštatski pokušaj principijelno razlikuje od ostalih

²⁹⁹ Tendencija da se istakne da je fenomen Kurseva u podjednako meri bio određen stvaralačkim, izvođačkim i teorijskim aspektima prisutna je u izdanju *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946–1966. Geschichte und Dokumentation*, vol. 1–4 iz 1997. godine. Ovo izdanje predstavlja do sada najobuhvatniju kolekciju dokumenata i napisa o Kursevima. Prvi i drugi tom posvećeni su istoriji Kurseva tokom prve dve dekade njihovog postojanja. Treći tom je organizovan kao zbirka predavanja prezentovanih tokom Kurseva i relevantnih novinskih članaka, zatim, kompletnih programa Kurseva i fotografija. Poslednji tom se sastoji od detaljne bibliografije, indeksa imena, naslova kompozicija i izvođačkih grupa. Pored ovog obimnog izdanja, drugi značajni izvori za sagledavanje istorije Kurseva su: Rudolf Stephan et al. (hrsg.), *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, 1946–1996*, Stuttgart, DACO Verlag, 1996. i Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (hrsg.), *Darmstadt – Dokumente I: Musik-Konzepte Sonderband (Internationale Ferienkurse für Neue Musik)*, Munich, Edition text + kritik, 1999.

muzičkih festivala.³⁰⁰ Seminari koji su tokom Kurseva organizovani imali su prevashodno edukativnu funkciju upoznavanja sa novim muzičkim jezikom, novim mogućnostima proizvodnje zvuka i organizacije muzičkog prostora i vremena. U tom smislu je Darmštad u odnosu na druge muzičke manifestacije koje su u godinama nakon Drugog svetskog rata održavane širom Zapadne Nemačke imao manje festivalski a mnogo više obrazovni karakter. „Za razliku od festivala Darmštad se nije orijentisao samo na prikazivanje dovršenih dela, već i na pružanje slike dela u nastajanju: na otkrivanje procesa građanja pojedinih kompozicija. Otvorenost darmštatskih kurseva prema iznošenjima kompozicionih postupaka, estetičkih stavova, diskusijama, trasirala je puteve i oštrim polemikama u kojima su se pitanja zaplitala, mišljenja sukobljavala ali u kojima su se mnogi problemi i razrešavali, mnoge novine i zvanično ustanovljavale. (...) Ta mnogostranost aktivnosti darmštatskih tečajeva, ta njihova internacionalnost načinili su od Darmštada središte muzičke energije druge polovine XX veka, borbenu i publicističku jedinicu, manifest novine, diktat mode i garanciju popularnosti.“³⁰¹

Pored koncerata, seminara i javnih rasprava i časopis *Darmštatski prilogi Novoj muzici* bio je u funkciji čvrste avangardne organizacije Kurseva. Ova periodična publikacija, objavljivana od 1958. godine jednom godišnje, odlikovala se raznolikom strukturom sadržaja. Prvo izdanje *Darmštatskih priloga* pojavilo se u vidu dokumentacione podrške Kursevima, sa podacima o učesnicima seminara, predavanjima i kompozicijama koje su izvođene tokom prethodnih dvanaest godina održavanja kurseva. Ova tendencija se nastavila i u narednim brojevima časopisa. Sadržaj svih brojeva časopisa mogao bi da se sumira na sledeći način: monografski profilisani brojevi, posvećeni jednoj ličnosti – Pjeru Bulezu,³⁰² Karlhajncu Štokhauzenu,³⁰³ Hermanu Hajsu³⁰⁴ ili specifičnom problemu;³⁰⁵ tekstovi raznolike tematike koji su prezentovani na

³⁰⁰ Janko Grilc, op. cit., str. 412.

³⁰¹ Mirjana Veselinović, op. cit., str. 142.

³⁰² Pierre Boulez, *Musikdenken heute I. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1962, V; *Musikdenken heute II. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1963, VI; *Musikdenken heute III. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1964, VII.

³⁰³ Rolf Gehlhaar, op. cit.; Fred Ritzel: *Musik für ein Haus. Kompositionsstudio Karlheinz Stockhausen Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1968, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1969, XII.

³⁰⁴ Hermann Heiß. *Eine Dokumentation von Barbara Reichenbach. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1975, XV. Kompozitor Herman Hajs rodio se u Darmštatu i svoj životni i radni vek proveo u ovom gradu. Od 1948. do 1963. godine predavao je kompoziciju na Städtische Akademie für Tonkunst u

predavanjima tokom Kurasa određene godine, većinom na nemačkom jeziku a čiji su autori, između ostalih, bili Adorno, Kšenek, Nono, Puser, Bulez, Štokhauzen, Hence, Štukenšmit, Ligeti, Dalhaus, Kagel; celokupan program Kurasa za određenu godinu, uključujući informacije o predavanjima, seminarima, koncertima, radijskim emitovanjima kompozicija; periodični prikazi kompozicija izvođenih na koncertima ili tokom seminara kompozicije.³⁰⁶ U ovoj publikaciji štampane su sve rasprave koje su imale burnog odjeka u Darmštatu a time i daleko van njegovih geografskih okvira.³⁰⁷ Štampanje i objavljivanje ključnih rasprava i pomenuti časopis bili su bitno oruđe institucionalnog utvrđivanja novoustanovljene muzičke avangarde.

Odnos između umetničkog i teorijskog rada se u slučaju *Darmštatskih kurseva* ispoljio u vidu teorijske prakse kao *teoretizacije umetnosti*. Teorijski rad je imao ulogu *proizvodnje novih modela generisanja, recepcije i klasifikacije Nove muzike*. U tekstovima prezentovanim u okviru Kurseva do detalja su objašnjavani kompozicioni postupci, otkrivani procesi građenja kompozicija, formulisani novi estetički stavovi. Među kompozitorima, dirigentima, izvođačima i muzičkim piscima koji su participirali na Kursovima u svojstvu predavača i muzičkih pisaca bili su: Teodor Adorno, Milton Bebit, Lućano Berio, Pjer Bulez, Heiko Daksl, Morton Feldman, Brajan Fernihau, Wolfgang Fortner, Severino Gaceloni, Alois Haba, Herman Hajs, Hans Verner Hence, Lejaner Hiler, Maurisio Kagel, Kristof Kaskel, Džon Kejdž, Rudolf Koliš, Alojz

Darmštatu i redovno učestvovao na Kursovima kao predavač i kompozitor. S obzirom na to da je propagirao dvanaestonsku tehniku Jozefa Hauera, on je često dolazio u sukob sa Šenbergovim pristalicama. Tokom pedesetih godina Hajns je stvarao i u polju elektronske muzike. Cf. Gregory S. Dubinsky, "Hermann Heiss", u: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, London, Macmillan Publishers, 1980, str. 449.

³⁰⁵ Lejaren A. Hiller, *Informationstheorie und Computermusik. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1965, VIII; *Notation Neuer Musik. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1966, IX; *Form in der Neuen Musik. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1967, X; *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenke? Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1983, XIX.

³⁰⁶ Prilog broj 2 sadrži popis tekstova objavljenih u *Darmštatskim priložima za Novu muziku*.

³⁰⁷ Značajno publicističko sredstvo Nove muzike bio je i časopis *Serijska (Die Reihe)* koji je zajedno sa Herbertom Ajmertom pokrenuo i uređivao Štokhauzen. Ovaj časopis je objavljivan u Nemačkoj u seriji od osam izdanja između 1955. i 1962. godine, kao i u prevodu na engleski jezik pod istim naslovom, između 1958. i 1968. godine. Naslovna strana ovog časopisa sadrži odrednicu koja upućuje na to da je ovaj list bio posvećen 'informacijama o serijalnoj muzici'. U njemu je objavljena većina Štokhauzenovih ranih napisa a tematska određenja brojeva bila su posvećena i elektronskoj muzici, Antonu Vebernu, mladim kompozitorima, problemima analize, muzičkoj formi i prostoru kao i tehnicima permutacije u muzici ('Rotationstechnik'). U šestom broju, 1964. godine preštampan je i Štokhauzenov tekst „Muzika i jezik” koji se prvobitno pojavio u *Darmštatskim priložima za Novu muziku* a koji je kompozitor čitao u Darmštatu 1958. godine.

Kontarski, Janis Ksenakis, Ernst Kšenek, Rene Lajbovic, Đerđ Ligeti, Liza Lim, Bruno Maderna, Hans-Klaus Mecger, Olivije Mesijan, Luidi Nono, Zigfrid Palm, Jozef Rafer, Wolfgang Rim, Peter Štadlen, Eduar Štojerman, Herman Šerhen, Leonard Štajn, Karlhajnc Štokhauzen, Hans Hainc Štukenšmit, Dejvid Tjudor, Edgar Varez i Fridrih Vildgans.

Njihovi tekstovi, iskazani kao sinhronicitet mnoštva diskursa kojima su konceptualizovana, tumačena i interpretirana određena pitanja, pokazuju da je teorijski rad pratio avangardno umetničko delovanje u okvirima Darmštata kako zbog potrebe da se ono objasni tako i iz težnje da potencijalna 'rešenja' Nove muzičke prakse budu uspostavljena kao legitimna umetnička činjenja. Stoga su pojedinačne poetičke, kritičke i epistemološke pozicije unutar darmštatskog sveta umetnosti bile prevashodno uobličavane kao *autopoetički tekstovi*. Građenje autopoetičkog diskursa kompozitora podrazumevalo je formulisanje novih termina i pojmova kao i pedagoško usmerenje pisane i govorne reči. Ova dva aspekta su u međusobnoj interakciji mogla da budu razvijana i do teorijske eksplikacije i konstituisanja novog muzičkog sistema, kakav je bio integralni serijalizam. Stvaralačke i kritičke pozicije kompozitora koje su bile uobličavane kroz pisani diskurs ogledale su i intertekstualni nivo svog konstituisanja u odnosu na okružujuće tekstove kulture. Pojedini tekstovi bili su zasnovani i kao teorijsko izvođenje novog koncepta ili paradigme modernističke, posleratne, nove muzičke prakse, kakav je bio koncept otvorenog dela. Poseban segment teorijskog rada predstavnika Darmštata iskazivao se u vezi sa ideološkim pitanjima i funkcijama muzičke prakse u novoutvrđenim posleratnim društveno-političkim okolnostima.

Autopoetički profil teorijskog rada kompozitora u okvirima *Darmštatskih kurseva*

U okvirima *Darmštatskih kurseva* teorijski tekstovi bili su građeni pre svega kao diskurzivan preduslov razumevanja poetičkog čina kompozitora i njegovog rada te su imali oblik *autopoetičkih spisa*. Rad kompozitora u okrilju Darmštata bio je usmeren ka materijalnoj konkretizaciji njihovih inovacijskih umetničkih zamisli podjednako kao i ka verbalnom, teorijskom predočavanju namera, zamisli i delovanja. Praksa pisanja o muzici imala je poseban smisao jer je zastupala konkretan kompozitorov rad, njegovu afirmaciju

u okvirima određenog sveta umetnosti i odnosne kulture. Teorijsko delovanje kompozitora bilo je usmereno ka tome kako učiniti da *novi jezik umetnosti* bude uspostavljen i zatim prihvaćen kao *identitet nove muzike* u kontekstu uspostavljanja kontinuiteta sa muzičkim modernizmom prvih decenija dvadesetog veka.

Muzički materijal sa prefiksom novine kompozitor je plasirao kao vrstu nove 'jezičke igre' a putem autopoetičkih objašnjenja nudio je potencijalan 'plato' razumevanja svog rada i smisla onoga što je stvorio. Autopoetički govor je bio zasnovan kao *poetička teorija* u onim slučajevima kada je kompozitor procese stvaranja dela prezentovao kroz karakteristične aspekte teorijskog govora – analizu, interpretaciju, objašnjenje i tumačenje činova stvaranja. Kompozitor je građenjem autopoetičkog govora otkrivao šta se 'desilo' prilikom stvaranja njegovog umetničkog dela ili aspekte koji odlikuju gotovo delo. Autor je, na primer, prezentovao 'logiku' kompozicije postupno rasvetljavajući komponente dela i njihov odnos: karakteristike serijalizovanih muzičkih parametara, način rada sa serijama, odnos između teksta i muzike, izbor instrumentalnog ansambla, 'ključ' strukture kompozicije itd. To znači da se muzičko delo nije pojavljivalo isključivo samo kao čulno dostupno već je svoju pojavnost obezbeđivalo kroz pojavno-diskurzivni oblik svog postojanja. Čin stvaranja i čin autopoetičke interpretacije jednako su učestvovali u konstituisanju rezultata inovacijskog rada kompozitora. Muzičko delo je od visokomodernističkog samodovoljnog predmeta dostupnog čulima doživelo pomak do muzičkog dela koje je pored čulne dostupnosti i diskurzivno predočeno od strane samog umetnika. U tom smislu su autopoetički napisi odražavali i *autorefleksivan* odnos kompozitora prema disciplini kojom se bavio. Autorefleksivan rad bio je usmeren na spoznaju prirode i granica discipline muzike i njenih suštinskih aspekata, a autopoetički napis na diskurzivno definisanje takvog rada. Kompozitor je, zauzimajući autorefleksivnu poziciju, govorio kroz autopoetički diskurs, predočavao i zastupao načine uobličavanja, nastanka i efekta kompozicije u odnosu na inoviranje sredstava i jezika discipline. Pojavnosti, postupci formulisanja i različiti vidovi funkcionisanja sopstvenog kompozitorovog rada i rezultata tog rada bili su predmet i sadržaj autopoetičkih tekstova. Smisao tekstova uobličanih na takav način bio je sadržan u spoznavanju prirode, okvira, metoda, stavova i vrednosti autorefleksivnog inovacijskog, eksperimentalnog ili kritičkog rada kompozitora. Istovremeno, autopoetički tekst kompozitora 'otkrivao je' ne samo

autorefleksivnu prirodu njegovog rada i procese realizacije dela nego i intertekstualne odnose koji prethode toj realizaciji ili saučestvuju sa njom.

Autopoetički diskurs kompozitora podrazumevao je transformisanje materijalnosti kompozicije u značenja i vrednosti kroz princip intertekstualnosti. Razmena, upijanje i uodnošavanje partiturnog ili zvučnog, i autopoetičkog teksta odigravali su se u rekonstruisanju značenja kompozicije kroz oblike analize i objašnjavanja stvaralačkog proizvoda. Kognitivne i epistemološke eksplikacije dela mogle su da budu stvarane i kao ono što mu prethodi i što, kao takvo, predstavlja diskurzivnu osnovu za stvaranje i izvođenje dela. Bilo da je oblikovan kao naknadna interpretacija završenog umetničkog proizvoda ili kao pronaučan 'model' za stvaranje dela, autopoetički tekst kompozitora nikada nije delovao kao puko metaobjašnjenje nego kao konstitutivna podrška u realizaciji i prezentaciji konkretne muzičke kompozicije. Identifikacije značenja iz 'gotovog' umetničkog dela bile su zamenjene govorom o delu zasnovanom na prožimanju umetničkog i teorijskog rada kompozitora.

Izuzetnost i subjektivnost kompozitorskog rada u okvirima Darmštata zahtevali su pojedinačna objašnjenja, tumačenja i interpretacije. Inovacijsko, ekscesno i kritičko kao označitelji avangardnog delovanja doveli su do potiskivanja prepoznatljivih kodova na kojima su se do tada temeljili doživljaj i razumevanje muzike, što je za posledicu imalo da kompozitori grade teorijske rasprave i obezbeđuju odgovarajući značenjski okvir svom delovanju. Izvan naučnih, filozofskih i estetičkih kompetencija mišljenja o umetnosti, kompozitori su, tako, unutar svojih inovacionih individualnih praksi formirali pojedinačna polja epistemologije muzike. To znači da autopoetički stavovi kompozitora nisu bili predočavani kao opšti zakoni ili metapravila umetničkog delovanja već kao oblici pojedinačnog diskurzivnog zastupanja muzičkog dela. Autopoetički diskursi su bili provostepeni zastupnici smisla kompozitorovog rada za druge oblike diskursa o muzici. Kompozitor je delovao kao onaj koji istovremeno stvara ali i razume, otkriva i razjašnjava prirodu muzike, njene specifičnosti, značenja, kontekstualnost i istorijski horizont.

Pronaučan profil autopoetičkih diskursa

Da bi izveo obrt od utvrđenih paradigmi stvaranja ka inovacijskom umetničkom radu kompozitor je morao da formuliše pojmove koji su činili razumljivim promenu jezika umetnosti. Tako je građenje adekvatnog govora kao diskurzivnog okružja za kompozicije koje su prezentovane tokom Kurseva podrazumevalo *izvođenje novih termina* od strane kompozitora. Ustaljivanje nove terminologije nudilo je osnovu za odgovarajuću recepciju novog muzičkog jezika ali i primarne punktove za izgradnju potonjih diskusija o problemima odgovarajućeg muzičkog stvaranja. Formiranje novih termina i njihova diskurzivna eksplikacija iskazivali su se dvojako – kao pokušaji određenja profila svukupne muzike prezentovane u Darmštatu ili kao karakteristične i izuzetne posebnosti poetike određenog kompozitora.

Pokušaji terminološkog određenja sveukupnog muzičkog jezika koji je razvijan u Darmštatu su bili raznoliki i mnogobrojni u različitim dekadama postojanja Kurseva. Oni su načinjeni kako od strane kompozitora, tako i u kritičkim tekstovima muzičkih pisaca ili muzikologa prisutnih na Kursivima. Herbert Ajmert je, recimo, na uvodnom predavanju za jedan od koncerata iz 1952. godine prvi put upotrebio i definisao pojam 'punktualne muzike' (*punktueller Musik*) zapažajući da u Darmštatu „(...) u prvi plan sve više dolazi, što se građe tiče, potpuno organizovana muzika (...).“³⁰⁸ Termin je, zatim, preuzeo Štokhausen izjavivši da njegova kompozicija „*Kreuzspiel* jeste primer za 'punktualnu muziku' kako ju je tada krstio Ajmert.“³⁰⁹ U predavanju 1957. godine, pod naslovom „Kriterijumi“, Teodor Adorno je prvi put uveo termin *informelle* kao oznaku za one kompozicije korpusa Nove muzike koje nisu zasnovane na formalnom razvijanju tematskog materijala.³¹⁰ Đerd Ligeti je tokom šezdesetih godina izveo sintagmu 's one strane serijalnog'. Ova smernica trebalo je da obuhvati „onu vrstu muzike koja nije

³⁰⁸ „'Punktualno' je oznaka za vrstu serijalne muzike čiji se formalni tokovi događaju pretežno od tonske tačke do tonske tačke i to bez neposredne koncepcije nadređenih struktura i formi u njihovoj vlastitoj zakonitosti kao oblikovne kategorije. A kao grupe označavaju se strukture čiji su elementi definisani kroz jedan ili više parametara po nadređenim, jedinstvenim kriterijumima, pa su tako koncipirani kao sklopovi.“ Cf. Nikša Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ–Matica hrvatska, 1996, str. 229, 230.

³⁰⁹ Karlheinz Stockhausen, „Erfindung und Entdeckung“, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln, Verlag M. Du Mondt Schauberg, 1963, str. 222.

³¹⁰ Theodor W. Adorno, „Kriterien“, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1958, I, str. 7 i “Vers une musique informelle”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1961, IV, str. 73–102.

komponovana serijalno, ali koja u sebi pohranjuje sveukupno serijalno iskustvo, radikalno izbegavajući svaki povratak na zastarele tradicionalne muzičke tipove.³¹¹ Pojava nove i radikalno različite oblasti muzičke kompozicije kakva je bila elektronska muzika predstavljala je onu oblast inovacijskog muzičkog delovanja koju je posebno teško bilo opisati ustaljenim fondom muzičkih termina. „Nova terminologija, odgovarajuća za polje elektronske muzike neizbežno će se pojaviti, a proces stvaranja tog polja biće sputavan uobičajenim teškoćama u komunikaciji.“³¹² Termin 'parametar' je, na primer, pod uticajem Vernera Mejer-Eplera od pedesetih godina bio korišćen ne samo u eksplikacijama elektronski generisanih kompozicija nego i u teoretizacijama integralnog serijalizma. Ovaj pojam se pojavio najpre u Mejer-Eplerovim tekstovima o akustici i fonetici³¹³ a, zatim, i u mnogobrojnim drugim raspravama u kojima su se autori bavili problemima elektronske i serijalne muzike. Štokhauzen je, među kompozitorima, prvi spomenuo termin 'parametar' u vezi sa svojom kompozicijom *Kontra-Punkte* (1952–53). „U ovom se delu zaista kontra-punktiraju zvučne dimenzije, koje se takođe nazivaju parametrima, i to u (...) četvorodimenzionalnom prostoru: dužine (trajanje), visine (frekvencije), volumeni (jačine), oblici titraja (zvučne boje).“³¹⁴ Zbog promene u komponovanju serijalnom tehnikom koja je od punktualne muzike vodila ka 'grupnoj kompoziciji', oko 1957. godine je značenje termina 'parametar' prošireno na sve nadređene strukturne kriterijume komponovanja. Tako je Anri Puser u prvom delu svog ciklusa *Exercices de piano* (1956) u 'predsređenju' građe pošao od šest parametara-dimenzija, koji su, po kriterijumima statističke organizacije, regulisali globalnu karakteristiku kakve 'grupe' u kompoziciji, kao što su polje ili gustina.³¹⁵

Ovi primeri pokazuju da je upotreba termina 'parametar' podrazumevala njegovu transformaciju od vrednosti iz oblasti fizike prema označavanju organizacije muzičkog materijala. Zapravo, građenje adekvatnog auotpoetičkog diskursa o integralno

³¹¹ György Ligeti, bez naslova, u: *Form in der Neuen Musik. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1966, X, str. 28.

³¹² John Backus, "Die Reihe – A Scientific Evaluation", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1962, I, 1, str. 161.

³¹³ Cf. Werner Meyer-Eppler, „Elektronische Kompositionstechnik“, *Melos*, Mainz, 1953, 20, 1, str. 8–9.

³¹⁴ Karlheinz Stockhausen, „Arbeitsbericht 1952/53: Orientierung“, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln, Verlag M. Du Mondt Schauberg, 1963, str. 37.

³¹⁵ Henri Pousseur, „Zur Methodik“, *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, Wien, 1957, III, str. 68.

serijalizovanoj muzičkoj materiji, kao i o elektronskoj muzici često je značilo i preuzimanje naučne terminologije iz domena akustike, fizike i matematike. Prvobitno, precizno naučno određene termine bilo je najčešće transformisano i podvrgavano modifikacijama prilikom primene u opisivanju elektronski generisanog ili integralno serijalizovanog muzičkog materijala. Svaki autor je ove modifikacije izvodio na ličan način, razvijajući i prilagođavajući preuzete termine u skladu sa svojim poetičkim idejama.³¹⁶ Da bi obezbedio razumljivost muzičkog a uverljivost teorijskog diskursa, kompozitor je preuzimao modele mišljenja iz drugih delatnosti. Pojmovi 'eksperimentalizam', 'istraživanje' i 'umetničke laboratorije' primeri su uvođenja terminološkog fonda naučnog istraživanja u oblast diskursa o muzici. Hanc-Klaus Mecger je, na primer, ukazao da se termin 'eksperimentalno' od strane konzervativne muzičke kritike pedesetih godina koristio za sugerisanje analogije između nove muzike i nauke. On je pozicionirao korišćenje ovog termina u kontekst izraza kao što su 'laboratorijska muzika' i 'inženjerska muzika'.³¹⁷

Uvođenje pojmova iz naučnog diskursa u okvir autopoetičkih spisa predstavljalo je simptom jednog šireg fenomena shvatanja kompozitorskog rada prema analogiji sa radom načunika. Od postimpresionizma preko konstruktivizma do neokonstruktivizma karakteristično je bilo glorifikovanje nauke i tehnike kao ideala modernog društva i moderne umetnosti uopšte. Umetnik je postao istraživač i preuzeo funkcije naučnika i inženjera, odnosno, u saradnji sa njima težio je ka proizvođenju eksperimentalnog umetničkog dela koje, zato, nije samo estetski produkt nego i produkt umetnikovog naučno-tehničkog znanja. Dok je avangardni umetnik delovao kao utopista, neoavangardni umetnik je raspolagao sa kompetencijama tehnostrate i naučnika. Specifična forma posleratnog modernizma bila je dominantno određena naučnim i tehnološkim racionalizmom, pri čemu su umetnici bili fascinirani naukom i tehnološkim dostignućima. Posleratno društvo bilo je organizovano kao samousavršavajuće društvo gde su dostignuća nauke i tehnike, društvenih oblasti koje su 'same po sebi' bile shvatane kao progresivne, korišćena kao instrumentalna sredstva emancipacije slobodnog subjekta

³¹⁶ Da bi se služili naučnim terminima akustike, fizike i matematike, kompozitori su morali da imaju makar osnovnu obuku u polju akustike. Štokhauzen je, na primer, studirao teoriju komunikacije na Univerzitetu u Bonu od 1954. do 1956. godine kod Vernera Mejera-Eplera.

³¹⁷ Heinz-Klaus Metzger, „Gescheiterte Begriffe in Theorie und Kritik der Musik“, *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, Wien, 1959, V, str. 21.

unutar demokratskog društvenog poretka.³¹⁸ Pozicija umetnika više nije bila 'izuzetna' u odnosu na ukupna društvena kretanja. Naprotiv, umetnik je iskazivao svoju značajnu ulogu u razumevanju celokupnog ljudskog bivanja, iskustva i znanja čoveka i sveta u kome se nalazio. To je odredilo težnju da se umetnost redefiniše od oblasti *stvaranja* ka tehnološki i naučno zasnovanom *istraživanju* medija, jezika i granica umetnosti, čime je i umetnost ukazivala na tehnološku emancipaciju u društvu. Istraživanje medija, jezika i smisla umetnosti značilo je jedan od kriterijuma mišljenja i rada umetnika.

Sklonost ka istraživanju kao određenju umetnikovog rada bila je podržana i uvođenjem termina 'eksperiment' u oblast kompozitorovog delovanja. Identifikujući svoj rad kao eksperimentalan, kompozitor ne samo da je sugerisao potencijalni 'neočekivani' rezultat svog činjenja, nego i analogiju sa radom istraživača u oblasti nauke i paradigmu umetnosti kao istraživanja. Ideja 'eksperimentalnog' rada pomerala je pažnju sa gotovog i završenog objekta na organizaciju rada i sposobnost rukovanja određenom tehnikom, što je naročito bilo ispoljeno u polju elektronske muzike. Umetnost je bila tretirana kao 'stvar' objektivnog čina te, stoga, bliska naučnom radu, jer je eliminisala sve subjektivne uticaje umetnika. Delujući kao istraživač, umetnik je priznavao spoznajnu i teorijsku moć svog činjenja u umetnosti. U naučnom istraživanju pronalažen je metodološki vodič racionalno zasnovanog, eksperimentalnog i istraživačkog umetničkog rada čime su razvijane, usavršavane i preispitivane granice medija i jezika umetnosti po analogiji sa naučnim radom. Sadržaj časopisa *Serijska* je, na primer, bio očigledan primer toga da je muzika postala 'stvar' naučnika i inženjera podjednako koliko i kompozitora. Tekstovi u ovoj publikaciji su bili dopunjavani brojnim tabelama i grafikonima, čak i matematičkim formulama, a jezik fundiran u brojnim tehničkim terminima, na taj način sugerisući prisustvo „sinteze, matematike i kompozicije u stvaranju nove muzičke umetnosti.“³¹⁹

Integralno serijalizovana muzička materija bila je ishod ove tendencije kompozitora ka stvaranju novog muzičkog sistema zasnovanog na racionalnoj bazi. Pjer Bulez je, na primer, u autopoetičkoj eksplikaciji serijalne tehnike preuzeo ne samo termine, već i čitave definicije matematičkih pojmova kako bi objasnio odnos ideje

³¹⁸ U diskursu filozofije, tehnička dostignuća modernizma i razvoj naučnog rada bili su razmatrani sa isticanjem pitanja o njihovom dualističkom potencijalu sredstava modernističke emancipacije subjekta, ali i sredstava društvene ideologije u kontroli rada. Cf. Jürgen Habermas, *Tehnika i znanost kao 'ideologija'*, Zagreb, Školska knjiga, 1986.

³¹⁹ John Backus, op. cit., str. 160.

kompozitora i plasiranja te ideje u delu: „Citirat ću ovdje riječi Louisa Rougiera koje se odnose na metodu aksioma (...): „Metoda aksioma dopušta konstruiranje čisto formalnih teorija koje su gotove mreže relacija, računice dedukcija. Time se jedna ista forma daje aplicirati na različite materije, na cjeline predmeta različite prirode, pod jednim jedinim uvjetom, da ovi predmeti poštuju između sebe iste relacije kao što su one iskazane između nedefiniranih simbola teorije.’ Čini se da je ovo razlaganje osnovno za današnju muzičku misao – osobito ova poslednja primedba.”³²⁰ Bulezovo razmatranje sopstvene kompozicione tehnike u okviru darmštatskih predavanja transparentno oslikava u kolikoj je meri ovaj kompozitor posezao za analogijama između muzičkih i matematičkih procedura. Njegov odnos prema pitanju tehnologije i umetnosti u autopoetičkom diskursu bio je rukovođen stavom po kome se tehnologija postavlja u službu razvoja muzike. Realizaciju kompozitora-naučnika Bulez nije video u preuzimanju i prilagođavanju sistema pojedinih nauka za izgrađivanje muzičkih struktura, već je rešenje za vid saradnje između muzike i nauke našao u mogućnostima njihove analogije. „Niti jedan sistem, brižljivo upravljen na sebe samog ne trpi druge niti se može njima ispuniti osim u izvesnim koincidencijama.”³²¹

Najvećom brojnošću novih termina i teorijskih modela koje je kompozitor uvodio u svom autopoetičkom diskursu odlikuju se napisi Karlhajnca Štokhauzena. Oni otkrivaju pronaučan profil njegove stvaralačke i teorijske pozicije. Štokhauzen je problematizovao i rešavao sve nivoe muzičke građe i to ne samo postavljanjem novog odnosa između muzičkih parametara, nego i akustičkim razlaganjem samog tona. Ovaj proces je podrazumevao i obezbeđivanje racionalnog diskurzivnog okvira za svaku kompoziciju. U programskim knjižicama za koncerte tokom Kurseva Štokhauzen je predstavio sledeća dela: *Kreuzspiel* (1959), *Klavierstücke V–X* (1954), *Klavierstück XI* (1956), *Zyklus für einen Schlagzeuger* (1959), *Ensemble* (1967), *Musik für ein Haus* (1968), *Gesang der Jünglinge*, *Kontakten*, *Momenten*, *Telemusik*, *Hymnen*, *Prozession*, *Kurzwellen*, *Aus den sieben Tagen* (1969), *Kriterien* (1970).³²² Tokom šest seminara kompozicije koje je

³²⁰ Pierre Boulez, *Musikdenken heute I. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1963, V, cit. prema: Pierre Boulez, „Misliti glazbu danas”, u: Petar Selem (ur.), *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 34.

³²¹ *Ibid*, str. 33.

³²² Štokhauzenovi napisi posvećeni su raznolikoj tematici. U periodu od 1952. do 1962. godine napisao je petnaest tekstova (obuhvaćenih prvim i drugim tomom zbirke *Texte*), u kojima se bavi problemima

održao u Damštatu leta 1970. godine, Štokhauzen je razmotrio nekoliko fundamentalnih pitanja koja su se ticala njegove muzike iz prethodne decenije, precizirajući niz pojmova kako bi objasnio svoje stvaralačke rezultate: „mirko i makro kontinualnost, metakolaž i integracija, ekspanzija skale tempa, povratna reakcija, spektralna harmonija, ekspanzija dinamike i prostorna muzika“.³²³ Štokhauzenovo izvođenje novih termina podrazumevalo je utvrđivanje pojma i zatim detaljno eksplikativno definisanje toga kakav kompozicioni postupak, zvučni rezultat ili perceptivni model određeni pojam implicira ili sugerije. Na primer: „'Grupom' se smatra određeni broj tonova koji su preko srodnih proporcija povezani nadređenim doživljajnim kvalitetom, tj. kvalitetom grupe. Različite grupe u kompoziciji poseduju različite proporcijske karakteristike, različitu strukturu, ali su povezane jedna s drugom utoliko ukoliko se karakteristike jedne grupe mogu shvatiti tek onda kada se uporede sa drugim grupama po stepenu srodnosti (...). Način na koji se tonovi spajaju i na koji se pojavljuju u grupi ostaje u sećanju; ali manje ostaju u sećanju pojedinosti, pojedini interval, pojedini vremenski odnos. Po mogućnosti sve što je komponovano mora podjednako sudelovati u formalnom procesu i ništa ne treba da dominira kao, na primer, kakva melodija, (...) ritam (...) ili intenzitet (...)“.³²⁴

Brojni primeri preuzimanja pojmova iz naučnih diskursa akustike, fizike i matematike u eksplikaciji poetičkih protokola dela bili su uslovljeni težnjom ka verbalnom otkrivanju potencijala i dosega muzičkog eksperimentalnog i inovacijskog stvaranja. Ovo otkrivanje je u odnosu na integralno serijalizovana i ostvarenja iz oblasti elektronske muzike moglo da bude izvedeno na sličan način kao u formalnim i eksperimentalnim naukama – kroz postavljanje teorijskog modela a zatim 'testiranje' njegove primene u konkretnom kompozicionom ostvarenju. Autopoetički govor se, tako,

komponovanja; zatim brojne tekstove o pojedinačnim kompozicijama i analitičke eseje o delima drugih kompozitora (od Mocarta do Buleza), kao i tekstove koji se bave nekim drugim aspektima muzike, sociološkim ili pedagoškim. Napisi posvećeni njegovim kompozicijama uglavnom su u formi kraćih uvoda. Međutim, šire studije Štokhauzen je posvetio prezentaciji kompozicija koje su podrazumevale primenjivanje radikalno novih kompozicionih postupaka, kakve su bile elektronske kompozicije: na primer *Studie I* i *Gesang der Jünglinge* ili delo za solo udaraljku *Zyklus*. Karakteristika trećeg toma izdanja *Texte*, koji obuhvata Štokhauzenove napise iz perioda od 1963. do 1970. godine, jeste ta da svi tekstovi imaju oblik i funkciju verbalnih predočavanja pojedinačnih kompozicija.

³²³ Karlheinz Stockhausen, „Kriterien“, u: *Texte zur Musik 1963–1970. Band 3: Einführungen und Projekte. Kurse. Sendugen. Standpunkte. Nebennoten*, Köln, Verlag M. Du Mondt Schauberg, 1971, str. 222–231.

³²⁴ Karlheinz Stockhausen, „Gruppenkomposition Klavierstück I“, u: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln, Verlag M. Du Mondt Schauberg, 1963, str. 63, 65.

u skladu sa odlikama kompozitorovog rada iskazivao kao teorijski, pronaučan modela 'za' delo.

Pedagoški aspekt autopoetičkog rada kompozitora

Rešavanje stvaralačkih problema identiteta inovacijskog muzičkog rada podrazumevalo je da kompozitor stvara situaciju za razumevanje učinjenog, razvijajući time *pedagoški aspekt* svog teorijskog delovanja. Džon Kejdž je, na primer, tokom Kurasa 1959. godine, u predavanju „Istorija eksperimentalne muzike u Sjedinjenim Američkim Državama” ponudio 'protokol' za 'novu' vrstu slušanja, koji je bio upućen kako izvođačima tako i slušaocima. „Zvuci nastupaju sami za sebe, radije nego da su iskorišćeni za izražavanje osećanja ili ideja reda.”³²⁵ U cilju dostizanja zvuka oslobođenog kompozitorove intencije, Kejdž je primenjivao kompozicione procedure zasnovane na vrsti slučaja koja je potirala kompozitorovu subjektivnost u izražavanju osećanja ili uređivanju zvuka i time omogućavale da se 'zvuk kao zvuk' pojavi. „Nova muzika: novo slušanje. Ne pokušaj da se razume nešto što je rečeno (...) već samo pažnja usmerena na aktivnost zvukova.”³²⁶ Razvijanje instrukcija upućenih slušaocu o tome na koji način da pristupi slušanju muzike, te građenje pojedinačnih perceptivnih 'okvira', podrazumevali su da se kroz adekvatnu poduku o slušanju postigne razumevanje kompozicionog procesa, koncepta i kompozitorove namere. Zapravo, avangardno umetničko delovanje bilo koje vrste nužno je zahtevalo i formiranje odgovarajućeg polja 'znanja' o toj umetnosti, koje će u didaktičkom smislu da deluje na recipijenta kome je ta umetnost upućena. Tako je i utvrđivanje nove kompozicione prakse zahtevalo i ustanovljavanje odgovarajuće 'slušalačke gramatike' s obzirom na to da je inovacijski rad bio zasnovan kao promena u načinu izražavanja, tehnici komponovanja ali i smislu koji postignuti efekat ima u estetskoj recepciji. Ligeti je, prilikom analize Bulezove kompozicije *Structures I*, pored objašnjenja načina komponovanja, sugerisao i neophodnost novog načina slušanja integralno serijalizovane muzičke materije: „Naša percepcija, koja u prvom momentu primećuje slučajne detalje, prodire zatim postepeno

³²⁵ John Cage, “A History of Experimental Music in the United States”, u: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, str. 69.

³²⁶ John Cage, “Experimental Music: Doctrine”, u: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, str. 55.

do dubljih nivoa, sve dok ne otkrije ukupnu koherenciju i proporcije. Jedino ovaj momenat obezbeđuje komadu umetničku vrednost, koja se teško može obuhvatiti slušanjem na tradicionalan način. 'Lepota' ovakvog komada leži u nekim novim kvalitetima. (...) Od Bulezovih *Structures* oni (slušaoci) su izloženi nečemu što je kod Veberna već činilo nukleus: lepoti u građenju čiste strukture. Pošto se u muzici ovo može dostići jedino u vremenu, kompozicije na serijalnom nivou su postale dela koja rade sa vremenom. (...) Komponovanje sada zahteva jednu dodatnu vrstu istraživanja u okvirima novootkrivenih relacija materijala. Ovaj stav se ljudima može učiniti kao negativan, 'inartistički' – ali nema drugog puta za kompozitora danas, ako on želi da stigne negde dalje...³²⁷

Ovaj Ligetijev tekst jeste jedan od mnogih napisa koji su tokom prve polovine pedesetih godina bili uobličeni u formi detaljne analize kompozicija realizovanih tehnikom integralnog serijalizma. Zapravo, teorija integralnog serijalizma bila je u okvirima Kurseva iskazana kao suštinski i metajezički najrazrađeniji spoj autopoetičkog diskursa kompozitora i njegovog pedagoškog usmerenja. Drugim rečima, promena u tehnici komponovanja bila je praćena i odgovarajućom pedagoškom eksplikacijom, kako bi na adekvatan način bila prihvaćena od strane drugih kompozitora kao legitimna i moguća tehnika komponovanja. Integralni serijalizam je bio ponuđen kao spoj istraživanja materijala muzike, ustanovljenja nove kompozicione tehnike i 'muzičke gramatike' i, zatim, razvijanja estetike te nove 'muzičke gramatike'. Međutim, odnos prema integralnom serijalizmu, definisanju i eksplikaciji rada sa serijom iskazao se kao pojedinačan i izrazito individualan. Artikulacije autopoetičkih prezentacija stvaralaštva različitih kompozitora u međuodnosu deluju kao zbir pojedinačnih interpretacija. Svaki kompozitor je zasnivao svoj pojedinačan stav prema integralnom serijalizmu, bilo da je taj stav bio podstaknut kompozitorovom stvaralačkom bilo kritičkom pozicijom. Ipak, „bez obzira koliko su se razlikovale lične varijante pomenutih autora u njihovom radu sa serijom, dakle njihove sheme organizovanja parametara intenziteta, artikulacije i ritma te odnosa sa sledom tonskih visina, one ipak daju jedan jedinstveni 'tehnološki' ali i sadržajni zbir.“³²⁸ Ovaj sadržajni zbir nosio je predispozicije ka diskurzivnom

³²⁷ György Ligeti, „Pierre Boulez“, *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, Wien, 1958, IV, str. 62.

³²⁸ Mirjana Veselinović, op. cit., str. 195.

predstavljanju integralnog serijalizma kao novog sistema muzičkog jezika posleratne muzičke kulture.

Obuhvatno sagledavanje razvoja muzičkog jezika u okvirima Darmštata sproveo je Luidi Nono³²⁹ tokom predavanja na Kursu 1958. godine, u tekstu „Razvoj serijalne tehnike”,³³⁰ postavljajući ovu tehniku kao zvaničan jezik Nove muzičke prakse Darmštata pedesetih godina. Tendencija da se integralni serijalizam postavi kao zvanična tehnika komponovanja koja se evolucijskim sledom otisnula od Vebernovog stvaralaštva bila je podržana i Nonovim označavanjem grupe stvaralaca terminom 'Darmštatska škola'. „Pojam *škola* pretpostavlja učitelja i metod, kriterij tradicije i načelo autoriteta. On ne uzima u obzir faktor istorije nego vreme (u smislu mogućnosti i neophodnosti da se potomstvu prenese sistem rada, niz tehničkih tajni, obskrbljenih vitalnošću koja je na izgled otporna na svaku promenu i preobražaj: *ars longa, vita brevis*). Škola je, dakle, pre svega i statična i klasična, dok je pokret suštinski dinamičan i romantičan. I dok škola pretpostavlja učenike posvećene uzvišenom cilju, dotle sledbenici pokreta uvek rade za cilj koji je imanentan samom pokretu.”³³¹ Upravo stoga što se inovacijska muzička praksa Darmštata odlikovala izrazitim dinamizmom i sinhronijskim delovanjem različitih stvaralačkih autoriteta, 'Darmštatska škola' je predstavljala samo jednu od etapa u razvoju Nove muzike. Ova odrednica danas u literaturi predstavlja skoro sinonim rada *Darmštatskih kurseva* upravo zahvaljujući njenom diskurzivnom ustoličenju u teorijskoj eksplikaciji Luidija Nona.

Nono je serijalnu tehniku locirao u istorijski razvoj muzičkog modernizma, izvodeći je kao direktnu liniju iz stvaralaštva kompozitora Druge bečke škole i naglašavajući da je 'Darmštatsku školu' moguće porediti sa *Bauhausom* u oblasti vizuelnih umetnosti.³³² Pre nego što je započeo detaljno razmatranje muzičkog jezika u novostvorenim delima Buleza (prvi stav *Structures I*), Maderne (gudački kvartet iz 1955.

³²⁹ U periodu od 1950. do 1960. godine Luidi Nono je bio jedan od istaknutijih članova Darmštata. Većina njegovih dela iz tog perioda premijerno je izvedena na Kursevima: *Variazioni canoniche* 1950, *Polifonica-Monodia-Ritmica* 1951, *The Epitaffio No 1: España en el corazón* 1952, *La Victoire de Guernica* 1954, *Incontri* 1955, *Cori di Didone* 1958, *Diario polacco '58* 1959, dok je kompozicija *Il canto sospeso* takođe predstavljala porudžbinu namenjenu Kursevima iako je premijerno izvedena u Kelnu.

³³⁰ Luigi Nono, „Die Entwicklung der Reihentechnik”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1958, I, str. 25–37.

³³¹ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, Nolit, 1975, str. 59.

³³² Cf. Luigi Nono, „Die Entwicklung der Reihentechnik”, op. cit., str. 34.

godine), Štokhauzena (*Elektronische Studie II* i *Zeitmaße*) i sebe samog (*Incontri*), Nono je prezentovao analizu Šenbergove serijalne kompozicije *Variationen für Orchester op. 31* i Vebernovu *Variationen für Orchester op. 30*. On je tvrdio da u novoj generaciji kompozitora serija nema više tematsku funkciju, već da je, zajedno sa svojim permutacijama, postala baza čitave kompozicije, determinišući ne samo visinu, već i tempo, trajanje, registar, dinamiku i artikulaciju. Nono je pojam 'serijalne muzike' postavio kao svojevrsan način razumevanja i mišljenja muzike te, čak, i kao poseban moralan stav prema muzici i svetu.

Kompoziciona tehnika 'Darmštatske škole' bila je široko prihvaćena i među drugim kompozitorima. Darmštatski serijalizam je uskoro postao dogmatska 'obaveza' za njegove sledbenike, što je ubrzo izazvalo kritičke reakcije. Kompozitor Hans Verner Henze, čije su kompozicije redovno izvođene na kursovima tokom pedesetih godina, reagovao je protiv ideologije 'Darmštatske škole', zbog toga što su, prema njegovom mišljenju, mladi kompozitori bili prisiljeni da pišu tehnikom integralnog serijalizma ili da budu ismejani i ignorisani.³³³

'Darmštatska škola' obuhvatala je period između 1950. i 1960. godine – od praizvođenja Nonoove kompozicije *Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di A. Schönberg* do poslednjeg puta kada su članovi 'škole' zajedno participirali na Kursovima. Nonova konsolidacija termina 'Darmštatska škola' tek 1958. godine, zapravo je bila reakcija na nove tendencije – ideje otvorenog dela i koncept indeterminacije koji su sa sobom sredinom pedesetih godina doneli umetnici izvan evropskog prostora – Dejvid Tjudor i Džon Kejdž. Tjudor je 1956. godine u okviru predavanja Štefana Volpa „O novoj (i ne tako novoj) muzici u Americi”, izveo pojedine odlomke Kejdžove kompozicije *Music of Changes* (1951). Iste godine, Bulez i Štokhauzen započeli su razvoj koncepta otvorenog dela, čime je evropska, darmštatska muzička scena zapravo bila pripremljena na radikalnost Kejdžovog koncepta potpune indeterminacije 1958. godine. Sa tim u vezi, pojedini autori zapažaju da je „Kejdžov uticaj imao mnogo manje veze sa muzikom koju je izveo u Darmštatu 1958, a mnogo više sa onim što je govorio, ili preciznije, sa načinom na koji je govorio ono što je govorio.“³³⁴ Predstavljajući

³³³ Cf. Hans Werner Henze, op. cit., str. 155.

³³⁴ Martin Iddon, "Trying To Speak...", op. cit., str. 93.

'Darmštatsku školu' kao isključivo dostignuće evropskih kompozitora okupljenih oko Kurseva, Nono je u predavanju iz 1959. godine – „Neophodnost istorijskog u savremenoj muzici” – ukazao na to da 'škola' više ne postoji, te da je Kurseve preplavila aktuelnost Kejdzove estetike, muzičke slobode i slučaja.³³⁵ Konsolidovanjem termina 'Darmštatska škola' Nono je zapravo pokušao da u teorijskom diskursu 'sačuva' identitet evropske, inovacijske posleratne muzičke prakse u odnosu na sve prijemčiviji stav prema elementima slučaja koje je tumačio kao direktan rezultat upliva poetičkih ideja kompozitora sa američkog tla.

Kao još jedan pokušaj teorijskog ustoličenja integralnog serijalizma u vidu dominirajućeg, 'univerzalnog' jezika posleratne evropske muzičke prakse protumačeno je štampanje Bulezovih predavanja iz pedesetih godina u specijalnim izdanjima *Darmštatskih priloga za Novu muziku*.³³⁶ Zbirke *Misliti muziku danas I i II (Musikdenken heute I i II)* štampane su poput svojevrsnih 'udžbenika' integralne serijalnosti. Objedinjujući tekstove sa predavanja koja su bila namenjena uskom krugu profesionalnih muzičara, ove zbirke nisu delile svrhu približavanja savremene muzike publici, približavanja koje je vremenom postala jedna od glavnih Bulezovih preokupacija. U tom smislu je Bulez prvu zbirku darmštatskih predavanja u intervjuu iz 2003. godine ocenio kao 'beskorisnu'³³⁷ jer je predstavljala odraz opsesivnog pristupa koji su kompozitori darmštatskog kurga imali prema serijalnom jeziku.³³⁸ Međutim, iako je 'idealizovanje' integralnog serijalizma bilo ocenjeno kao negativna strana Bulezovog diskursa, nju je, ipak, „trebalo zanemariti s obzirom na doprinos kompozitorove pisane reči u pogledu

³³⁵ Cf. Luigi Nono, „Gitterstäbe am Himmel der Freiheit”, *Melos*, Mainz, 1950, XXVII, str. 69–75 (“The historical reality of music today”, *Score*, Madison, 1960, vol. 27, str. 41–45; Luigi Nono, „Nazočnost povijesnog u suvremenoj glazbi”, u: Petar Selem /ur./, *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 24–30). Nono u ovom tekstu razmatra estetičke probleme koji su proistekli iz elemenata slučaja u muzici.

³³⁶ Pierre Boulez, *Musikdenken heute I, II, III. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1963, 1964, V, VI, VII. U *Musikdenken heute I* prezentovani su napisi koje je Bulez saopštio tokom Kurseva 1954, 1955. i 1956. godine. Prevod na francuski jezik publikovan je 1964, a engleska verzija realizovana je 1971. godine. Predavanja iz perioda 1960–1965, kada je Bulez četiri puta bio gost u Darmštatu objavljena su u zbirnama *Musikdenken heute II i III*. U 'vršnjačkim' zbirnama, *Points de repère*, odnosno *Orientations*, ujedno su štampane i verzije tekstova na francuskom i engleskom jeziku.

³³⁷ Cf. *Boulez on Conducting*, London, Faber and Faber Limited, 2003, str. 136.

³³⁸ Cf. Joan Peysers, op. cit., str. 217.

obrtnja sleda po kome praksa prethodi teoriji i širenja vokabulara dotadašnjeg 'govora' o muzici uvođenjem 'matematičke' terminologije.³³⁹

Intertekstualni nivo autopoetičkih diskursa

Darmštatski kursevi su podrazumevali atmosferu stalne stvaralačke i teorijske budnosti u kojoj su kompozitori gradili svoje mikrosocijalne, poetički razrađene i racionalno zasnovane oblike izražavanja i znanja. U tom smislu, integralni serijalizam je opstajao kao 'opšti' muzički sistem bez obzira na to što je svaki od predstavnika Darmštata delovao kao 'jaki' modernistički subjekat. Kompozitor je kroz inovacijsko delovanje gradio identitet umetnika modernog doba, a to znači umetnika kao nosioca subjektivnosti, racionalnosti i 'drugosti', koji svojom umetničkom praksom menja utvrđeni svet umetnosti. Princip intertekstualnosti je u odnosu na pojedinačne kompozitorske poetike u okvirima Darmštata podrazumevao proces uodnošavanja i razmene muzičkih i autopoetičkih tekstova u rekonstruisanju značenja kompozitorovog rada i stvorenog dela. Primena pojma intertekstualnosti i teksta na muzičku umetnost znači da se 'visoka' muzička praksa nije ukazivala kao zatvoreni prostor elitističkog delovanja subjekata nego kao otvoreno polje međusobne razmene značenja i transformacije različitih tekstova.

Međutim, intertekstualnom radu bilo je podvrgnuto i 'samo' polje poetičkog odnosno, autopoetičkog delovanja kompozitora. Autopoetički diskurs kompozitora iskazivao se kao tekst koji je nastajao kao rezultat susreta tekstova iz različitih disciplinarnih i kontekstualnih prostora. To znači da je teorijska praksa u okvirima Kurseva razvijana na taj način da su kompozitori u utvrđivanju svojih inovacijskih strategija mogli istovremeno da koriste više različitih referentnih modela. Ovo je posledično rezultiralo i time da se teorijski govori u odnosu na muziku nisu odvijali isključivo u okvirima tradicionalnih, humanističkih metajezika o umetnosti i iz diskurzivnih prostora filozofije, estetike, istorije umetnosti ili kritike. Naprotiv, u svet muzike uvođeni su diskursi koji pripadaju različitim područjima društvenih praksi. Teorijski modeli nastali 'izvan' muzike bili su prisutni kao potencijalna referenta polja u

³³⁹ Michel P. Philippot, "Colloquy and Review: Pierre Boulez Today", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1966, V, 1, str. 160.

kojima je, darmštatski umetnik, kao i uopšte, umetnik avangarde, pronalazio ugao pristupanja određenom umetničkom ili društvenom problemu i zatim gradio svoj teorijski govor. U tom smislu su autopoetički govori darmštatskih kompozitora nastajali ne kao koherentni interpretativni sistemski produkt određene teorije ili filozofije već kao slobodni *intertekstualni odnos između različitih diskurzivnih disciplina*. Određena kompozicija mogla je da bude poimana, objašnjavana i analizirana na osnovu njenih unutrašnjih, konstitutivnih aspekata i sagledavanja njihovih odnosa. Međutim, smisao i funkcije umetničkog rada mogli su da budu razumevani i na temelju nekog aspekta ili teksta 'izvan' odnosno umetničkog dela. Tada je bio posredi fenomen 'teorije u umetnosti'. Teorije u umetnosti su predstavljale one 'izvanumetničke' govore na koje se umetnik direktno ili posredno pozivao koristeći ih kao reference u formiranju svojih umetničkih radova ili teorijskih formulacija. Pored već pomenutih preuzimanja termina, koncepata i modela rada iz područja akustike, fizike i matematike, reference na teoriju informacije u Štokhazenovom diskursu i odnos između Bulezove teoretizacije slučaja i koncepta otvorenog dela u diskursu Umberta Eka, primerni su slučajevi toga da se teorijski rad kompozitora konstituisao u intertekstualnoj relaciji sa drugim 'izvanumetničkim tekstovima'.

S obzirom na to da je u utvrđenim konceptualizacijama zapadnoevropske 'visoke' muzičke prakse, muzika smatrana medijem koji se kreće od kompozitora – izvora, preko izvođača do slušaoca – primaoca, teorija informacija je poslužila kao pogodan naučno zasnovan model za ispitivanje komunikacijskog odnosa na liniji delo – izvođač. Teorija informacija je u različitim diskursima o umetnosti interpretirana i razvijana kao pronaučna estetička teorija čiji je zadatak opisivanje, objašnjavanje i interpretiranje postupaka stvaranja, izgleda i procesa komunikacije umetničkog dela posredstvom strukturalističkih, statističkih, kibernetičkih informatičkih ili semiotičkih modela. Posebna prednost teorije informacije bila je mogućnost istraživanja prirode prepreka i entropijskih smetnji koje se javljaju u komunikacijskim sistemima. Štokhauzen se sa teorijom informacija detaljno upoznao tokom studija sa Vernerom Mejer-Eplerom. Ova teorija je fundirala Štokhauzenovu poetiku u tom smislu da je poslužila kao temelj za uspostavljanje vidova komunikacijskog odnosa između kompozitora i izvođača, ali i izvođača međusobno.

Sličan primer moguće je uočiti i u vezi sa Bulezovim poetičkim idejama. Govor Umberta Eka o informaciji kao o meri reda unutar određenog sistema u kome je prisustvo nereda, ili 'rumora', opasnost koja može da razori samu vest, te je stoga vest potrebno obezbediti određenim stepenom unapred utvrđenih probabiliteta ili 'redundancija',³⁴⁰ analogan je Bulezovoj zamisli fuzije serijalnog i aleatoričkog principa, te dozvoljenom stepenu nereda unutar unapred utvrđenog sistema kompozicije. Ekova ideja da „našu zapadnoevropsku estetsku svest karakteriše misao koja teži da se pod delom razumeva jedna lična tvorevina koja, i pored promene uživanja zadržava svoju fizionomiju i pokazuje, kako god ona bila shvaćena ili produžavana, lični pečat, po kojemu postoji, vredni i komunicira”³⁴¹ lako bi mogla da se pripíše i Bulezu. Bulezova teorijska misao odnosila se kao prethodnica prema Ekovoj koncepciji otvorenog dela. Napis „Alea” u kome eksplicira teoriju otvorenog dela, Bulez je napisao 1957. godine, dok Eko svoje obrazloženje ovog koncepta prvi put prezentuje na naučnom skupu 1958. godine,³⁴² izvođeci ga upravo, pored pomena poznih Džojsovih romana i slikarstva enformela, iz serijalno-aleatoričkih kompozicija Buleza, Štokahuzena, Pusera i Berija.

Konceptualna ravan autopoetičkih diskursa kompozitora

Integralni serijalizam je predstavljao simptom visokomodernističkog uverenja da je moguće ostvariti naučno fundiran sistem kao osnovu daljeg progressa u oblasti medija muzike. Međutim, pojam 'serijalnog' je, kako u praksi tako i u teoriji, doživeo prodiranje aleatorike već u drugoj polovini pedesetih godina. Oko 1956. godine postalo je sve očiglednije da se strogi poredak integralnog serijalizma iscrpao i da zahteva 'opuštanje' kroz međusobno zamenjive pojedinačne strukture i odgovarajuće slobode u interpretaciji. Uvođenje aleatoričkih momenata podrazumevalo je 'otvaranje' kompozicije zasnovane na strukturalno-serijalnim načelima prema mogućnostima da muzičko delo ne bude organska, završena celina nego struktura koja se može dalje razvijati u zvučnom i konceptualnom smislu ili 'dovršiti' intervencijom izvođača uz veći ili manji udeo samog kompozitora. Pažnja se poklanjala činu ili složenom događaju izvođenja a kompozitor je

³⁴⁰ Cf. Umberto Eko, *Otvoreno djelo*, Sarajevo, Jugoslavenski leksikografski zavod „Veselin Masleša“, 1965, str. 98–100.

³⁴¹ Ibid, str. 56.

³⁴² 'Otvoreno delo' je teorijski izgovoreno i kao nova tema predloženo na Dvanaestom internacionalnom kongresu za filozofiju u Veneciji 1958. godine (*Il problema dell'opera aperta*). Cf. ibid, str. 13.

sa izvođačem delio odgovornost za delo. U tom smislu su, na Kursevima, pre svega u muzičkim i autopoetičkim diskursima Pjera Buleza i Karlhajna Štokhauzena, razvijane različite varijante onoga što je Umberto Eko 1958. godine identifikovao kao *koncept 'otvorenog dela'*.³⁴³

Poetički obrt od integralno serijalizovanog muzičkog dela ka kompozitorskoj praksi zasnovanoj na konceptu otvorenog dela doživeo je svoje manifestno i teorijsko uobličjenje u napisu „Alea” Pjera Buleza.³⁴⁴ U ovom tekstu, čije je čitanje bilo predviđeno kao uvod u izvođenje kompozicije *Troisième sonate pour piano* tokom Kurza 1957. godine, autor je najavio, zatim objasnio, a potom u zvučnom rezultatu dela i demonstrirao 'razaranje' strogog serijalnog sistema idejom aleatorike. Bulez je oslabio striktnost serijalnog sistema dozvoljavajući izvođaču lične stvaralačke intervencije na nivou aleatorike forme serijalno uređenih celina, mogućnosti variranja tempa i postojanju aleatoričkih momenata na planu organizacije i trajanja ritmičkog toka kompozicije. „Jer, slučaj nije smeo biti potpun, te je izvođaču ostavljena ne sloboda, već mogućnost izbora različitih 'čitanja' kompozicije. Muzički tekst nastaje od slučaja u stvaranju celine i unapred utvrđenih elemenata – određenih odnosa komponenata muzičkog jezika sa kojima slučaj operiše. Ako izvođač može po svojoj volji modificirati tekst, tada modifikacija mora biti tekstem i implicirana; a ne samo njemu na teret.”³⁴⁵ Na taj način, stvaralac je, zapravo, određivanjem izbornih mogućnosti i dalje bio onaj čije je autorstvo u odnosu na delo ostalo 'neuzdrmano', a institucija kompozitora, samim tim i modernističkog subjekta sačuvana. Bulezove reči „Bacimo nekoliko gruda zemlje. Slučaj će učiniti ostalo!”³⁴⁶ metaforički su se odnosile na Kejžovo bacanje kockica. Iako ga nije imenovao, Bulez je u ovom tekstu kritikovao Kejžovu 'opsednutost' slučajem, jer stepen slobode nije smeo da izraste do polja totalne aleatorike. „Događaj se zbiva samostalno i nekontrolisano, ali unutar utvrđenog spleta mogućih događaja, jer slučaj ipak mora posedovati neke mogućnosti. Ali čemu onda tako brižljivo određivati splet; zašto i njega samog ne prepustiti neoprezu? Ne znam.”³⁴⁷ Drugim rečima, Bulezov koncept otvorenog dela podrazumevao je neophodno prisustvo 'ličnog

³⁴³ Cf. ibid.

³⁴⁴ Pierre Boulez, „Aléa”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1958, I, str. 44–56.

³⁴⁵ Pierre Boulez, „Aléa”, cit. prema: Pierre Boulez, „Alea”, u: Petar Selem (ur.), *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 18.

³⁴⁶ Ibid, str. 15.

³⁴⁷ Ibid.

pečata' stvaraoca i 'čuvao' tradicionalnu instituciju subjekta-autora, te je bio u koliziji sa drugim vidom realizacije otvorenog dela, onom, kojom su Kejdž u praksi, a Rolan Bart u teorijskoj misli, doveli u sumnju tezu da se delo može odrediti ličnim tragom subjekta, te proglasili 'smrt autora', odnosno kompozitora.

Koncept otvorenog dela je paralelno sa Bulezom razrađivao i Štokhauzen, najpre posredno, u okviru eksplikacije muzičkog vremena, a zatim, u okviru darmštatskih seminara kompozicije, detaljno teorijski razrađujući koncepte 'moment forme' i 'intuitivne muzike'.

U tekstu „...kako vreme prolazi...” Štokhauzen je ukazao na to da njegova organizacija muzičkog vremena u ostvarenjima *Zeitmaße, Gruppen für drei Orchester i Klavierstücke V–XI* u krajnjoj instanci omogućuje ličnu intervenciju izvođača u okviru određenih autorovih zahteva, čime se javlja momenat slobode u striktno determinisanom prostoru kompozicije – oblasti serijalizacije tempa.³⁴⁸ U ovom tekstu, govor o fenomenima slučaja i slobode izvođača ponuđen je samo u zametku, kao propratno zapažanje u okviru detaljne eksplikacije upotrebljene tehnike serijalizma i Štokhauzenovog poimanja muzičkog vremena. Ipak, u njemu je nagovešten jedan nov način konstituisanja muzičkog dela koji će početi da prožima Štokhauzenovo stvaralaštvo nakon 1957. godine a svoju prvu, 'punu' teorijsku eksplikaciju doživeti u konceptu 'moment forme'.

Štokhauzenovo prvo predavanje u okviru seminara kompozicije na Kursevima 1961. godine bilo je posvećeno upravo eksplikaciji koncepta 'moment forme'.³⁴⁹ Ovaj koncept kompozitor je teorijski artikulisao 1960. godine u istoimenom članku³⁵⁰ a u

³⁴⁸ Karlheinz Stockhausen: „... wie die Zeit vergeh ...”, *Die Reiche*, Mainz, 1959, III, str. 31.

³⁴⁹ Iste godine, na primer, bili su održani i četvorodnevni specijalni kurs *Kompozicija i realizacija instrumentalne muzike* kojim su rukovodili Štokhauzen i Tjudor. Takođe, održani su i kursevi iz savremene muzike sa sledećim temama: *Ritam* (Mesijan), *Teorijske konsekvence Vebernove muzike* (Ligeti), *Kompozicija i realizacija elektronske muzike* (Štokhauzen), *Zakoni proporcije u komponovanju* (Štefan Volpe), *Kamerna muzika bečke škole* (Rudolf Koliš), *Kamerni ansambli, analiza i interpretacija novih dela* (Maderna), *Primenjena muzika – scena, radio i televizija* (Hans Urlih Engelman). Kursevi interpretacije obuhvatali su klavir (Ivon Lorio, Edvard Štojerma, Dejvid Tjudor), dva klavira (Alfons i Alojz Kontarski), pevanje (Ilona Štajngruber), flautu (Severino Gaceloni), obou (Lotar Faber), klarinet (Gi Depli) i duvačku kamernu muziku (Andre Rabo). Pjer Bulez je održao predavanja *Ukus i funkcija, Komponovanje i Nauka o komponovanju* a Štokhauzen *Kadenciona ritmika kod Mocarta i Rezime razvoja forme između 1950–1960*. Cf. Gianmario Borio und Hermann Danuser (hrsg.), op. cit., str. 513.

³⁵⁰ Karlheinz Stockhausen, „Momentform”, u: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1963, str. 189–210.

odnosu na kompozicione procedure korišćene u realizaciji ostvarenja *Kontakten* (1959–60).³⁵¹ U ovom tekstu Štokhauzen je izrazio kritiku prema tradicionalnom poimanju 'muzičkog momenta' koji je uvek bio rezultat prošlih a najava budućih muzičkih događaja i koji je, kao takav, od slušaoca zahtevao da poveže početak i kraj kompozicije u jednoj neprekinutoj, kontinuiranoj liniji. Zašto ne bismo, nasuprot tome, imali „forme čiji trenutak ne bi bio isečak temporalne linije, niti momenat segmenta utvrđene dužine, u kojima bi koncentracija na Sada – na svako Sada – činila vertikalne sekcije koje prodiru širom horizontalnog opisa vremena do stanja bezvremenosti, koje ja nazivam Večnost: ona Večnost koja ne počinje na kraju vremena, već ona koja je dostižna u svakom trenutku.“ (...) 'moment' nije segment linearnog protoka vremena, ili segment jednog egzaktnog trajanja, već je koncentracija na onom Sada – na svakom Sada...“³⁵² Nema implikacije linearnog razvijanja, nema pravog početka ili kraja, te zato Štokhauzen govori o „formama bez kraja“, o muzici koja jednostavno počinje i završava se. „Muzika nam više ne priča priču u kontinuitetu, ona nije komponovana kao sled koji neko mora da prati od početka do kraja da bi razumeo celinu (...) Ona stoga nije dramska forma sa ekspozicijom, zaoštavanjem energije, razvojem, klimaksom i efektom završetka, već radije (...) svaki momenat predstavlja centar povezan sa svakim drugim momentom, ali koji može da postoji sam za sebe.“³⁵³ S obzirom na to da je logika dela podrazumevala promenljivu sukcesiju 'momenata' bez narušavanja celokupne paradigme kompozitora kao subjekta-autora, 'moment forma' se iskazala kao jedna od varijanti koncepta otvorenog dela.

Novu varijantu koncepta otvorenog dela Štokhauzen je predstavio krajem šezdesetih godina koncipirajući ostvarenje *Aus den sieben Tagen* kao verbalnu partituru. Ona je bila zamišljena kao podsticaj aktiviranja kreativnog sveta izvođača a u cilju realizacije koncepta 'intuitivne muzike'.³⁵⁴ U uvodnom tekstu za šest seminara koje je održao u Darmštatu 1970. godine, Štokhauzen je objasnio da je delo *Musik für ein Haus* povezano sa njegovom teorijom o 'intuitivnoj muzici': „*Musik für ein Haus* je bila

³⁵¹ Ideje iz teksta „Momentform“ bile su neznatno modifikovane i razrađene godinu dana kasnije u eseju „Invenija i otkrivanje“. Cf. Karlheinz Stockhausen, „Erfindung und Entdeckung“, op. cit., str. 222–258.

³⁵² Karlheinz Stockhausen, „Momentform“, op. cit., str. 199.

³⁵³ Ibid, str. 190.

³⁵⁴ Karlheinz Stockhausen, „Intuitive music“, u: Robin Macdonie (ed.), *Stockhausen on Music – Lectures, Interviews*, London, Marion Boyard, 1989, str. 114–125.

neposredni sledbenik kompozicije *Aus den sieben Tagen* sa seminara iz 1968. godine, sa učešćem 14 kompozitora i 14 izvođača: muzičari sviraju po prvi put 'intuitivno' – koncentrisani na kratke tekstove za meditaciju, bez bilo kakvih stilskih obaveza (koje u indijskoj muzici ili 'slobodnom džezu' obavezuju izvođače kada sviraju zajedno).³⁵⁵ Kompleksnost situacije podsticala je izvođače i 'kompozitore' na intuitivan 'odgovor', čime su oni zapravo bili primorani da prihvate Štokhazenov koncept intuitivnog reagovanja na zadati tekst. Time se, iako odstupajući od autorske odgovornosti u odnosu na konačan zvučni proizvod, Štokhauzen zapravo nije odrekao svoje autorske pozicije. Naprotiv, on je na taj način potvrdio moći kompozitora u odnosu na ontološka pitanja muzičkog dela. Suština autorstva premeštena je iz domena organizacije forme i zvučnog sadržaja u domen konceptualnog određenja *šta kompozicija i komponovanje jeste* i na koji način se realizuje. Konceptom 'intuitivne muzike' Štokhauzen je težio da kompozitora oslobodi ograničenja koje su pred njega postavljali limitirani momenti inspiracije i tehnički zahtevi notacije. Na taj način je muzički proces po prvi put u potpunosti postao 'spiritualan', tj. oslobođen bilo kog poznatog muzičkog oblika ili sistema. „Nije više dovoljno proširiti muzičko delo – opus – do procesa, do rastuće, samotransformišuće stvari koja se sadrži u svakom momentu, u svakom Ovde i Sada; umesto toga mi smo realizovali višestruke otkrivajuće procese koji vode do još bazičnijih formacija jače snage koje su zapravo super racionalne, intuitivne u svom poreklu.“³⁵⁶ Uloga kompozitora je da „poveže izvođača sa kosmičkim talasima koji protiču oko njega, da ga 'našteluje' poput radio prijemnika.“³⁵⁷ U tom smislu, u tekstovima u kojima objašnjava kompozicije zasnovane na konceptu 'intuitivne muzike' Štokhauzenov jezik je promenjen od striktno naučne, tehničke terminologije do poetskog, metaforičkog govora. Štokhauzen je svoju poziciju 'kompozitora-naučnika' na taj način izmestio iz oblasti naučnog racionalizma u oblast vizionarskog misticizma govoreći o stvaralaštvu kao o jednoj vrsti ekstaze koju je sposobna da dosegne samo određena kategorija muzičara. „Tu muziku, koja nastaje duhovnim usmeravanjem muzičara kratkim

³⁵⁵ Imke Misch and Markus Bandur (hrsg.), *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951–1996. Dokumente und Briefe*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2001, str. 478 i Karlheinz Stockhausen, "Intuitive music", op. cit., str. 123, 125.

³⁵⁶ Karlheinz Stockhausen, "Intuitive music", op. cit., str. 124.

³⁵⁷ Karlheinz Stockhausen, „Aus den sieben Tagen (1968)“, u: *Texte zur Musik 1963–1970. Band 3: Einführungen und Projekte. Kurse. Sendungen. Standpunkte. Nebennoten*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1971, str. 365–366.

tekstovima, nazvao sam *intuitivnom muzikom*. (...) Muzička meditacija nije nikakvo uspavljivanje osećanja, nego krajnja budnost i – u najsvetlijim trenucima – stvaralačka ekstaza.³⁵⁸

Bulezove i Štokhauzenove teoretizacije otvorene forme bile su podstaknute težnjom ka eksplikaciji sopstvenih poetičkih opredeljenja. Međutim, dok su Štokhauzenovi tekstovi bili prvenstveno usmereni ka pojedinačnim tumačenjima upotrebljenih kompozicionih procedura, Bulezova „Alea” je u celosti bila u posvećena opštem fenomenu aleatorike, njenoj teorijskoj konceptualizaciji i praktičnoj implikaciji. Bulezov tekst je, stoga, delovao kao manifest aleatoričkog principa.

Paralelno sa razvijanjem koncepta otvorene forme u teorijskom diskursu Buleza i Štokhauzena, Džon Kejdž je u Darmštatu prezentovao svoje ideje vezane za oblasti potpune indeterminacije i tišine. Tokom Kurseva 1958. godine Kejdž je sa Dejvidom Tjudorom predstavio dela američkih kompozitora: *Music for Two Pianos, Variations I, Winter Music, Music of Changes* Džona Kejdža, *Four Systems* Erla Brauna, *Two Pianos* Mortona Feldmana, *Duo for Pianists* i *Duo for Pianists II* Kristijana Volfa ali i *Klavierstück XI* Štokhauzena. Iste godine Kejdž je u Darmštatu održao tri predavanja: „Promene”, „Indeterminacija” i „Komunikacija” pod objedinjujućim naslovom „Kompozicija kao proces”.³⁵⁹

Kejdžova izjava da je Wolfgang Štajneke od njega zahtevao da na predavanjima u okviru Kurseva diskutuje o delu *Music of Changes* jer je u njemu bila demonstrirana ista

³⁵⁸ Karlheinz Stockhausen, „Intuitive music”, op. cit., str. 123, 125. „Intuitivno u užem smislu, kako ga ja koristim, jeste izvanljudsko područje koje na nas deluje titrajima što nas stalno bombarduju. Ti su titraji delimično takođe precizno oblikovani i daju nam podsticaja za određene aktivnosti. Kada dospemo u stanje u kome nismo toliko zaokupljeni sobom, onda smo osetljiviji za takve nadosobne titraje; a ako posebno vežbamo da to prevedemo u aktivnost, onda iz toga možemo stvarati muziku. To međutim može samo posebna kategorija muzičara. Većina ih u tom smislu ne može delovati: preteško je to za njih.” Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1970–1977*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1978, str. 503.

³⁵⁹ Godine 1939. Kejdž je objavio svoj prvi članak „Goal: New Music, New Dance” za *Dance Observer*, a tokom četrdesetih piše ne samo za ovaj časopis već i za *Modern Music, Musical America, The Tiger's Eye*, a od pedesetih objavljuje i u: *The Village Voice, Art News, Dance Perspectives...* Od 1957. godine Kejdžovi tekstovi objavljuvani su i u evropskim časopisima. Tekstovi „To Describe the Process of Composition Used in *Music for Piano 21-52*” (*Die Reihe* 1959, III), „Indeterminacy” (*Die Reihe* 1961, V), „History of Experimental Music in the United States” (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, 1959, II). Većina Kejdžovih napisa kasnije je objedinjena u antologije. Od 1961. do 1986. Wesleyan University Press izdao je pet knjiga tekstova: *Silence* 1961, *A Year from Monday* 1967, *M. Writings '67-'72*, 1973, *Empty Words: Writings '73-'78*, 1979, X: *Writings '79-'82*, 1983. Knjigu I-VI izdao je Harvard University Press 1990. Tekstove koji se nisu našli u ovim knjigama objedinio je Ričard Kostelanc u izdanjima: *John Cage. An Anthology* (1991) i *John Cage: Writer: Previously Uncollected Pieces* (1993).

vrsta razmišljanja koja je bila zastupljena u Darmštatu ranih pedesetih godina³⁶⁰ potvrđuje činjenicu da se primena slučaja paralelno razvijala u Evropi i u Americi. Prvo Kejdžovo predavanje je, tako, podrazumevalo eksplikaciju primene slučaja u Kejdžovoj poetici u rasponu od 1948. godine do 1958. godine a sa naglaskom na kompoziciji *Music of Changes*. Kejdž je suštinu ove kompozicije demonstrirao na taj način što je sadržaj predavanja i sadržaj kompozicije smestio u isti formalni okvir dela – u pauzama predavanja Tjudor je svirao delove kompozicije a sâmo predavanje imalo je isto trajanje kao i kompozicija.³⁶¹

U ovom predavanju Kejdž se nije bavio razmatranjem muzike evropskih kompozitora. Međutim, tokom predavanja „Indeterminacija” Kejdž je diskutovao ne samo o muzici Brauna, Volfa, Feldmana i sopstvenim ostvarenjima, već i o kompozicijama Baha i Štokhauzena. Predmet predavanja bile su „kompozicije određene slučajem u domenu njihovog izvođenja.”³⁶² Kejdžovi argumenti u sagledavanju ovih dela bili su fokusirani na veze između notacije i zvučnog rezultata. U slučaju Štokhauzenovog ostvarenja *Klavierstück XI*, Kejdž je tvrdio da je rezultat izvođenja onaj koji ostaje u „korpusu evropskih muzičkih konvencija”,³⁶³ iako je specifičan redosled izvođenja modula varijabilan, ali dinamika, načini udara i tempo ipak deteminisani prethodnim modulom. Formalna struktura podrazumevaće „prezentaciju celine kao objekta u vremenu koji ima početak, sredinu i kraj, progresivan, radije nego statičan karakter; objekt koji poseduje klimaks ili klimakse i kontrastnu tačku ili tačke odmora.”³⁶⁴ Kejdž je ocenio da je „u slučaju *Klavierstück XI*, korišćenje slučaja nepotrebno jer je neefektno. Delo je moglo isto tako da bude napisano kao determinisano u svim aspektima. U ovom slučaju bi izgubilo svoj jedini nekonvencionalan aspekt: taj da je odštampano na neuobičajeno velikoj strani papira (...).”³⁶⁵

³⁶⁰ Cf. Jean-Jacques Nattiez (ed.), *The Boulez–Cage Correspondence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, str. 112.

³⁶¹ Cf. John Cage, “Composition as Process: I. Changes”, u: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, str. 18–34.

³⁶² John Cage, “Composition as Process: II. Indeterminacy”, u: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, str. 35.

³⁶³ Ibid, str. 36.

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Ibid.

Kritiku primene slučaja u Štokhauzenovoj poetici Kejdž je izveo kako bi ukazao na razlike između evropskog koncepta slučaja i ideje indeterminizma. Kejdž je u darmštatskom predavanju prvi put upotrebio i eksplicirao termin 'indeterminacija' naspram koncepta 'slučaja'. 'Slučaj' je podrazumevao upotrebu različitih metoda rada sa slučajem u procesu komponovanja i odnosio se na neodređenost s obzirom na radosled izvođenja unapred utvrđenih formalnih odseka dela. Ono što se u ovim delima manifestovalo kao 'slučaj' bile su za Kejdža samo permutacije forme. Iz toga su nastali, prema njegovom mišljenju, neprecizni nazivi kao što su 'usmereni' ili 'upravljani' slučaj. Kompozicije izvedene na principu potpune indeterminacije bile su, međutim, one čiji je zvučni rezultat bio nepredvidiv i za kompozitora i za izvođača. Indeterminizam, a ne slučaj, je ono što je Kejdž smatrao radikalnim odstupanjem od zapadne muzičke tradicije. Kejdžov koncept indeterminacije je, tako, za razliku od Bulezovih i Štokhauzenovih varijanti otvorenog dela, podrazumevao radikalno naglašavanje produktivnog, konceptualnog i ideološkog odstupanja od dominantnih estetskih i umetničkih tendencija zapadnoevropskog muzičkog modernizma.

Iako je operacije sa slučajem prvi put upotrebio u ostvarenju *Music of Changes*, Kejdž, kako je sam istakao, nije dozvolio da ovo delo izađe „iz okvira evropskih muzičkih konvencija“³⁶⁶. U njemu je kompozitor još uvek zadržao kontrolu nad materijalom, budući da je sav 'potencijalni' materijal organizovao u tabele, ali je sam proces zvučnog realizovanja tih tabela prepustio automatizmu slučaja. To znači da je, s jedne strane, delo bilo precizno zabeleženo partitурom, a sa druge, nepredvidljivo u svom zvučnom ishodu. Nasuprot tome, korpusu indeterminacije pripadala su ona Kejdžova dela koja su otkrivala konceptualno polje kao jedini domen kompozitorovog stvaralačkog upisa. Kejdž je konceptom indeterminacije do krajnjih granica dekonstruisao visokomodernistički, determinisani medij muzičkog izražavanja. Paradigma kompozicije kao lične tvorevine autora koja ima svoju utvrđenu fizionomiju i koja u susretu sa recipijentom uvek potvrđuje svoju materijalnu strukturu bila je kritikovana izmeštanjem ontološke zasnovanosti dela iz njegove fenomenalnosti u njegovu konceptualnost.

Primena nekontrolisanog, apsolutnog slučaja početkom pedesetih godina predstavljala je samo jedan od kompozicionih metoda koji su Kejdžu omogućili da

³⁶⁶ John Cage: "Composition as Process: I. Changes", op. cit., str. 18.

muziku otvori ne samo za sve vrste zvukova, već i za *kontinuitete* zvukova. Kejdž je verovao da je cilj operacija sa slučajem sadržan u oslobađanju muzičkog materijala od volje subjekta. Operacije slučaja su bile jedno od sredstava za postizanje 'objektivizacije' zvuka time što će „oni koji se bave komponovanjem eksperimentalne muzike (...) da se odvoje od aktivnosti zvukova koje stvaraju.“³⁶⁷ Ideja 'objektivizacije' zvuka omogućila je upotrebu različitih zvukova, bez obzira na njihovo poreklo i prirodu, u kontekstu umetničkog dela. „Odbaciti kontrolu tako da zvuci mogu da budu samo zvuci.“³⁶⁸ Ovo je interpretaciju autorove intencije činilo nemogućom, jer umetnik više nema nameru da izrazi sebe ili da realizuje namerenu svrhu. Kompozicija tada prosto jeste. Ona ne izražava nameru da bude interpretirana, ona postoji kao zvučna senzacija koja angažuje našu pažnju, pre nego naše interpretativne kapacitete. Budući da nemaju 'muzičku istoriju' i da su oslobođeni od voljne akcije kompozitora, neintencionalni zvuci zadržavaju status čistog, objektivnog fenomena.

Ipak, najradikalniju reakciju u Darmštatu izazvao je sadržaj Kejdžovog trećeg predavanja „Komunikacija“. Ovo predavanje izražavalo je satiričan stav prema skoro svim aspektima savremene evropske muzičke kulture. Predavanje se sastojalo isključivo od brojnih pitanja i citata. Četrnaesto pitanje konotiralo je napad na instituciju Kurseva, preciznije, na ideju 'Darmštatske škole': „Šta je više muzikalno, kamion koji prolazi pored fabrike, ili kamion koji prolazi pored muzičke škole? Da li su ljudi unutar škole muzikalni, a oni izvan nisu? Šta ukoliko neko izvan čuje vrlo dobro, da li će to promeniti moje pitanje? Da li znate našta mislim kada kažem unutar škole?“³⁶⁹ Kejdž je, potom, uveo nekoliko citata vezanih za teoriju informacije a zatim dvanaest pitanja od kojih su pojedina referirala na Bulezovu upotrebu slučaja. Kejdžova kritika Bulezove poetike u trećem darmštatskom predavanju iz 1958. godine zapravo je predstavljala odgovor na Bulezov tekst „Alea“ i njegovu metaforičnu kritiku primene 'totalne aleatorike' kao izgovora za prikrivanje nepoznavanja odnosno kompozicione tehnike.³⁷⁰

³⁶⁷ Džon Kejdž, „Eksperimentalna muzika“, u: Miša Savić i Filip Filipović (ur.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd, Radionica SIC, 1981, str. 24.

³⁶⁸ John Cage, „History of Experimental Music...“, op. cit., str. 72.

³⁶⁹ John Cage, „Composition as Process: I. Communication“, u: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, str. 41.

³⁷⁰ Pierre Boulez, „Aléa“, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, 1958, I, str. 44–56, cit. prema: Pierre Boulez, „Alea“, op. cit., str. 41–55.

Autopoetičke eksplikacije različitih 'varijanti' slučaja Buleza, Štokhauzena i Kejdža imale su težinu *teorijske konceptualizacije muzičke umetnosti* koja je bitno menjala paradigme i koncepte stvaranja, prezentovanja i recepcije muzičkog dela kako su oni bili utvrđeni u zapadnoevropskoj kulturi modernog doba. U odnosu na autopoetičke diskurse, ove teorijske konceptualizacije nisu delovale samo kao pojedinačne eksplikacije određenog umetničkog dela, već kao teorijske problematizacije postojećih normi 'visoke' muzičke umetnosti. One su, zatim, utvrđivale nove paradigme kompetencije rada i delovanja ključnih modernističkih kategorija – kompozitora, izvođača i slušalaca i proširivale granice onoga šta muzičko delo jeste. U odnosu na izvedenu teorijsku konceptualizaciju, kompozicije su, kao njena zvučna oprimerenja, predstavljale prostore multiplikujućih realizacija pojedinačnih varijanti te utvrđene teorijske konceptualizacije. Ipak, Kejdžov koncept potpune intederminacije odlikovao se mnogo većim stepenom destabilizacije utvrđenih paradigmi zapadnoevropskog muzičkog stvaranja nego što je to bio slučaj sa Bulezovim konceptom otvorenog dela koji je objašnjen u tekstu „Alea” ili sa Štokhauzenovih teoretizacijama 'moment forme' i 'intuitivne muzike'. Dok je za Buleza i Štokhauzena slučaj predstavljao deo ljudskog egzistencijalnog ludističkog čina u prostoru muzičkih stvaralačkih procedura, za Kejdža je slučaj bio element oslobođenja ili nadvladavanja intencionalnosti i ukazivanja na mogućnosti da muzika nastaje na način kao što deluje priroda. On je svojim radom istraživao nove medijske, formalne i značenjske mogućnosti muzičkog delovanja, sve u cilju 'širenja' koncepta muzike. Ovo 'širenje' koncepta muzike obuhvatalo je razvoj koji vodi 'izvan' muzike, ka muzici 'kao proširenoj delatnosti' koja stoji u intertekstualnom odnosu sa muzikom Drugog, drugim umetnostima ili oblicima diskurzivnog izražavanja i prikazivanja. Njegove operacije slučajem se, stoga, nisu uklapale u utvrđene koncepte zapadnoevropske muzičke prakse. Snažan otpor sredine i ideološka neslaganja u okvirima Darmštata bila su izazvana Kejdžovim narušavanjem modernističkog koncepta kompozitora kao 'kreatora i zanatlije' koji stvara delo obeleženo ličnim tragom subjekta-autora. Radikalnost Kejdžove stvaralačke poetike podrazumevala je nesvršishodnost vrednovanja estetskog aspekta dela, kao i stepena tehničkog i zanatskog umeća kompozitora.

Ideološki aspekt teorijske prakse Darmštata

Aupoetički diskursi kompozitora razvijani u okvirima *Darmštatskih kurseva* nisu se ukazivali samo kao ono što proizilazi iz gotovog dela i kroz verbalizaciju postaje tumačenje nastanka i postojanja dela, nego i kao složena mreža diskusija, polemika, znanja, verovanja, pretpostavki ili stavova koji su prethodili delu i koji su izvođenjem tog dela inovacijski rad umetnika doveli do stupnja na kome je on bio 'vidljiv' kao umetničko delo.

Time što su delovali kao verbalno tumačenje nastanka i postojanja dela, kao mogući diskurzivni zastupnici vrednosti i komunikacije dela, te kao ono što u konceptualnom smislu određuje i pomera granice fenomena i medija muzike, autopoetički stavovi kompozitora su 'propisivali' odnos prema samoj praksi u okvirima određenih kontekstualnih uslovljenosti i time gradili *ideološki aspekt*, ili, aspekt poimanja uloge umetnosti u društvu. Inovacijski rad kompozitora je problematizovanjem granica medija, jezika izražavanja, izvođenja i recepcije muzike neizbežno dovođio u pitanje i društvene konceptualizacije i paradigme 'visoke' muzičke prakse zapadnoevropskog društva. Građenje zvučnog fonda Nove muzike podrazumevalo je i teorijsku eksplikaciju problema uloge inovacijske muzičke prakse i njenog društvenog identiteta.

Pitanje društvene 'adekvatnosti' novoformiranog muzičkog jezika u okvirima Kurseva transparentno je bilo razmatrano u diskursu Teodora Adorna. Adorno je, nakon povratka u Evropu 1949. godine na Kursivima participirao devet puta u periodu od 1950. do 1966. godine a okviri tema o kojima je diskutovao su bili obuhvatni – analize interpretacije Nove muzike, diskusije o kompozicionoj tehnici, filozofija i estetika Nove muzike i sociološke teorije. Njegovo učešće na Kursivima je „bitno menjalo teorijsku terminologiju, metodologiju i generalni nivo diskusije.“³⁷¹ Adorno je, kao estetičar, muzikolog i sociolog muzike, bio jedna od centralnih ličnosti u teorijskim diskusijama tokom prve dve dekade rada Kurseva.³⁷² Šenbergova dodekafonska tehnika, vrlo malo poznata izvan kruga Šenbergovih učenika pre kraja rata, bila je primarno interesovanje posleratnih kompozitora, a Adornovo detaljno poznavanje ove tehnike i repertoara dela mu je u Darmštatu obezbedilo status autoriteta u ovoj oblasti. Čak i kada je, početkom

³⁷¹ Gianmario Borio, „Wege des ästhetischen Diskurses“, u: Gianmario Borio und Hermann Danuser (hrsg.): *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966*, vol. 3: Dokumentne, Freiburg, Rombach, 1997, str. 432.

³⁷² Cf. ibid, str. 433–434.

pedesetih godina, integralni serijalizam zaživeo, Adornov autoritet je kroz diskusije i teoretizacije i dalje delovao kao baza od koje su trasirani pravci razvoja Nove muzike.

Adorno je u članku „Starenje Nove muzike” („Das Altern der Neuen Musik”) 1954. godine³⁷³ ponudio kritiku integralnog serijalizma kao estetskog zvučnog idealiteta, oslobođenog bilo kakvih društvenih konotacija. Njegova kritička oštrica bila je upućena ka zanemarivanju dijalektike subjektivih sumnji i strahova unutar odgovarajućeg društvenog poretka koja je, prema njegovom mišljenju, predstavljala suštinu 'autentične' Nove muzike. Dok je tekst „Starenje Nove muzike” značio Adornov prvi detaljan odgovor na muziku komponovanu posle 1950, napis „Ka enformel muzici” (“Vers une musique informelle”)³⁷⁴ je predstavljao Adornovo određenje ideala ka kojima je Nova muzika trebalo da teži. Tekst „Ka enformel muzici” je čitan prvi put na predavanju u Darmštatu 1961. godine, a zatim je štampan i u *Darmštatskim priložima za Novu muziku*.³⁷⁵ Konstante u ovim tekstovima odnose se na zanimanje za pitanja vremena i muzičke forme i težnju da se umetnost poveže sa sociološkim i istorijskim tokovima.

U svom pristupu muzici, Adorno je ukazivao na prisustvo društvenih i istorijskih 'istina' u muzičkim delima čime je obezbeđivao jednu sasvim novu dimenziju tadašnjem profilu muzičke kritike. On je uslove društvenog 'čitanja' uveo u oblast koja je sa modernim dobom bila postavljena kao izuzeta iz društvene ukupnosti. Ovakav pristup je bio suštinski različit u odnosu na analitičke pristupe umetničkom delu kakvi su negovani u Darmštatu pedesetih godina. Adorno je, sledeći logiku marksističkog razmišljanja, formalni poredak muzičkog dela direktno povezivao sa društvenim kontekstom i istorijskim kretanjem. Unutrašnja kompozicija dela pozivala je na spoljašnjeg referenta koji nije deo umetnosti, ali jeste bio posredovan umetnošću.

³⁷³ Tekst je prvi put prezentovan na radiju (Süddeutschen Rundfunk), za vreme nedelje nove muzike u Štutgartu 1954. godine; pojavio se u časopisu *Der Monat* 1955. godine, a zatim je uvršćen u zbirku tekstova *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt* (1956). Prevod je dostupan u: Richard Leppert (ed.), *Theodor W. Adorno. Essays on Music*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 2002, str. 181–202 pod naslovom “The Aging of New Music”.

³⁷⁴ Moguće je da je Adornovo uvođenje termina 'informelle' u odnosu na muziku bilo podstaknuto Ekovom teoretizacijom otvorenog dela i istoimenom studijom u kojoj su kao primeri realizacije koncepta otvorenog dela pored kompozicija Buleza, Štokhauzena Pusera i Berija, razmatrani i primeri slikarstva enformela. U tom smislu je, ovom prilikom, sintagma 'musique informelle', po ugledu na prihvaćenu terminologiju slikarskih pravaca istog perioda, prevedena izrazom 'enformel muzika'.

³⁷⁵ Theodor W. Adorno, “Vers une musique informelle”, u: *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*, London, Verso, 1998 str. 269–322.

Stavovi izneti u tekstovima „Starenje Nove muzike” i „Ka enformel muzici” su bili već duboko fundirani u *Filozofiji nove muzike (Philosophie der neuen Musik, 1949)*.³⁷⁶ Pored Šenberga i Stravinskog, Adorno je u ovim tekstovima u razmatranje uključio i Buleza, Ligetija i Kejdža, zadržavši istu metodologiju pristupa muzici, pristupa koji je primenio i u *Filozofiji nove muzike*. Adornove teze u ovim tekstovima zasnivale su se na stavu da je materijal sa kojim kompozitor radi istorijski determinisan. Još u *Dijalektici prosvetiteljstva*³⁷⁷ Adorno je izneo stav da je istorija zapadne kulture određena dijalektikom koja je inherentna formiranju epohe prosvetiteljstva, a u kojoj napori čoveka da oslobodi sebe iz sila prirode proizvode novu silu, ili 'sekundarnu prirodu' koja posledično otežava realizaciju oslobađanja čoveka. Adornova 'negativna dijalektika' podrazumevala je sledeće: relacije moći u kapitalističkom načinu proizvodnje i proces progresivne racionalizacije karakterističan za kapitalistički period reprodukovani su i reflektuju se u prividno autonomnoj sferi kao što su književnost, vizuelne umetnosti i muzika. Međutim, sfera umetnosti i estetsko iskustvo istovremeno predstavljaju i model za emancipaciju od dominantnog modela racionalnosti, odnosno, instrumentalnog razuma u Zapadnom društvu. Stoga su veze između društvene totalnosti i prividno 'autonomne' oblasti umetnosti pogrešno interpretirane u onim slučajevima kada se umetnosti pristupa iz ugla bilo koje vrste refleksionističke ili funkcionalističke teorije. Pre je u pitanju medijacija, gde je umetnost posredovana društvenim totalitetom, tačnije, dominantnom strukturom društvenog totaliteta. Muzika je istovremeno ogledalo društva ali i polje alternative trenutnom društvenom stanju. Relacije između muzike i društva ne predstavljaju samo seriju kauzalnih odnosa između ova dva fenomena, već su te relacije posredovane i esencijalno su kontradiktorne. Ako je oslobađanje ikada bilo moguće, Adorno ga je locirao u prošlost, oko 1910. godine, kada je ono 'našlo' izraza u Šenbergovom ostvarenju *Erwartung*, ili oko 1820. godine, gde je bilo izraženo u poznim delima Betovena.

U tekstu „Starenje Nove muzike”, Adorno je članovima 'Darmštatske škole' saopštio da nisu uspeli u pokušaju razumevanja nazora izloženih u *Filozofiji nove muzike*. On je ukazao na jednu vrstu postojanja fetiša prema muzičkom materijalu koji je zamenio

³⁷⁶ Teodor V. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968.

³⁷⁷ Max Horkheimer i Theodor W. Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofski fragmenti*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1974.

neophodnu kritičku i istorijsku refleksiju prema razvoju kompozicionih metoda. Nova muzika je trebalo da dokaže suštinsku ulogu muzike koja se ogleda u buđenju kritičke svesti subjekta i koja svojom prirodom jezika postavlja intelektualan izazov kako za kompozitora tako i za slušaoca. U odnosu na dela koja su predstavljala izraz oslobađanja jedinke, posleratnu muziku Adorno je ocenio kao društveno izolovanu. Posleratni kompozitori su se bavili problemima 'progresu' i materijala muzike ali su istovremeno bili u potrazi za muzičkim materijalom koji nije determinisan istorijom. To je rezultiralo fetišizacijom serije, pogrešnom konceptualizacijom muzičkog materijala kao prirodnog i apsolutnog, dok je on, naprotiv, uvek bio određen istorijskim kretanjem. Progres u tehnici i u racionalizaciji umetničkih procedura, prema Adornovom mišljenju, nisu nužno značili i napredak u umetničkom kvalitetu. Suština progresu odražavala se u kvalitetu i autentičnosti 'istinitog sadržaja' jer se time intenzivirala svesnost slobode duha. Serijalizovana muzika je, kao takva, predstavljala nekritičko ogledalo društvene realnosti.

Adorno je svrhu Nove muzike video u potpunom oslobađanju ljudskog subjekta. Racionalna manipulacija muzičkim parametrima, inherentna integralnom serijalizmu i njihova slobodna upotreba u aleatoričkim kompozicijama predstavljali su za Adorna predaju kompozitorove subjektivnosti. Umesto angažovanja ka stvaranju materijala kao istorijski determinisanog, kao nečega što sadrži upis prethodnih interakcija između subjekta i tradicije, ove posleratne tehnike su fetišizirale materijal kao predoblikovanu, gotovo čistu fizičku stvar. Time je akt kompozicije, prema Adornu, bio redukovan na mehaničku, nepromišljanu organizaciju koja se može sagledati kao trijumf instrumentalne racionalnosti nad razumom u sveukupnosti društvene sfere. Paradoksalno, kompozitori integralnog serijalizma su verovatno smatrali da svoju subjektivnost razvijaju u skladu sa posleratnim idealima racionalnosti, progresu, naučne objektivnosti, ali su istovremeno grešili u izjednačavanju integralnog serijalizma i, kasnije, aleatoričkih principa sa objektivnim istorijskim diktatom. Saopštavajući kompozitorima da njihovi elaborirani proračuni i dijagrami ne predstavljaju ništa drugo do fetišizam broja, Adorno je u Darmštatu inicirao seriju polemika.

Na Adornov tekst „Starenje Nove muzike” odgovorio je Hanc-Klaus Mecger³⁷⁸ napisom simboličnog naslova „Starenje Filozofije Nove muzike” 1958. godine.³⁷⁹ Mecger je objasnio da je on bio zamoljen od strane Buleza i Štokhauzena da uobličii odgovor na Adornovu kritiku iznetu u tekstu „Starenje Nove muzike”. Ovaj Mecgerov tekst je ujedno predstavljao i prvi značajniji osvrt na Kejžov rad u Nemačkoj s obzirom na to da je hronološki koincidirao sa Kejžovim gostovanjem u Darmštat. Iako je u tekstu „Starenje Nove muzike” Bulez jedini imenovani kompozitor, Mecger je naveo da je ovaj Adornov esej zapravo bio isprovociran izvođenjem kompozicije *Sonate für zwei Klaviere* Karela Gojvertsa na Adornovom seminaru kompozicije u Darmštat 1951. godine.³⁸⁰ Ovu kompoziciju Gojverts je izveo sa Štokhauzenom koji je zatim prezentovao njenu analizu u okviru istog seminara.³⁸¹ Mecger je branio stavove posleratnih kompozitora tvrdeći da je ovakva Adornova kritika proizašla iz njegovog nedovoljnog poznavanja posleratnog repertoara koji se odnosio na nekolike Bulezove kompozicije. Mecger je kritikovao Adornovu zavisnost od tradicionalnih kategorija i koncepciju muzičkog jezika koja pretpostavlja da se konzistentnost dela može dostići jedino ‘tematsko-motivskim relacijama’.³⁸² Adorno je na Mecgerovu kritiku odreagovao u tekstu „Ka enformel muzici”: „Nigde nije zapisano da moderna muzika mora a priori da sadrži takve elemente tradicije kao što su polja tenzija i opuštanja, kontinuiranosti, kontrasta i potvrda.”³⁸³ Međutim, to je bilo upravo mišljenje koje je Adorno zastupao u tekstu „Starenje Nove muzike” a koje je negirao nekoliko godina kasnije.

U napisu „Ka enformel muzici”, Adorno je nastojao da postavi nove kriterijume kompozicije, interpretacije i muzičke kritike u posttonalnoj i postserijalnoj eri.³⁸⁴ On je

³⁷⁸ Mecger je bio kritičar i teoretičar muzike. U svojim tekstovima, od kojih je značajan broj objavljen u časopisu *Serija*, istakao se kao zastupnik i teoretičar integralno serijalizovanog muzičkog jezika.

³⁷⁹ Heinz-Klaus Metzger, „Intermezzo I: Das Altern der Philosophie der Neuen Musik”, *Die Reihe. Informationen über serielle Musik*, Wien, 1958, IV, str. 64–80.

³⁸⁰ Cf. *ibid.*, str. 68. Ovaj seminar je prvobitno trebalo da vodi Šenberg, koji je zbog bolesti bio sprečen.

³⁸¹ Otud na početku Adornovog teksta citat Štokhauzenove analize.

³⁸² Heinz-Klaus Metzger, „Intermezzo I...”, *op. cit.*, str. 72.

³⁸³ Theodor W. Adorno, „Vers une musique...”, *op. cit.*, str. 282.

³⁸⁴ Esencijalne premise eseja su tokom narednih osam godina bile podvrgnute reviziji i uvršćene u ono što je Adorno imao nameru da bude njegovo glavno delo – *Estetička teorija*. Na važnost Adornovih napisa o Novoj muzici za *Estetičku teoriju* ukazao je Borio: Gianmario Borio, „Die Positionen Adornos zur musikalischen Avantgarde zwischen 1954 und 1966”, u: Brunhilde Sonntag (ed.), *Adorno in seinen musikalischen Schriften*, Rogensburg, Bosse, 1987, str. 163, citirano prema: Marcus Zagorski, “‘Nach dem Weltuntergang’: Adorno Engagement with Postwar Music”, *The Journal of Musicology*, St. Joseph, Mich., 2005, XXII, 4, str. 697.

ukazao na to da se muzika nakon Drugog svetskog rada mora posmatrati u odnosu na tradiciju koja joj je prethodila: „Ono što je utvrđeno u razvoju muzike nakon 1945. godine nije jednostavno palo s neba. Može se prihvatiti gledište da je sve što se pojavljuje danas moguće obuhvatiti pod sumnjivim naslovom kao što je 'klasična' dvanaesttonska tehnika.“³⁸⁵ Postserijalnu muziku Adorno je označio terminom *enformel muzika* (*musique informelle*), te je najveći deo teksta posvetio definisanju toga šta jeste *enformel muzika*. Suština *enformel muzike* jeste opiranje svakoj definiciji. Ona je ispunjena zadatkom postizanja ravnoteže jer se od nje zahteva da sačuva sliku slobode ali i da istovremeno primeni racionalizovani karakter posleratnog muzičkog materijala. Ona mora da nađe način da ponudi 'objektivno neodoljivu' formu slobodi koja istovremeno izbegava tiraniju apsolutnog sistema.³⁸⁶ U ovom tekstu Adorno je izneo i stav o Kejžžovim idejama, smatrajući da i njegov rad, poput integralnog serijalizma, pripada kategoriji oslabljenog ega, nasuprot kritičkom angažovanju u rešavanju problema krize subjekta.³⁸⁷

U kolikoj meri su neposredan uticaj Adornovi stavovi ostvarili na kompozitore koji su pohađali njegove seminare u Darmštatu ogleda se, na primer, u Nonovom polemičkom odbijanju zastupanja integralnog serijalizma početkom pedesetih godina. Nono je u tekstu „Istorija i sadašnjost u savremenoj muzici“³⁸⁸ iz 1959. godine, referirajući na Kejžžov rad, izneo mišljenje da zvuci nikako ne mogu da postoje sami za sebe, već da ih je potrebno shvatiti kao intencionalno uobličen muzički materijal sa funkcijom i istorijskim značajem. Ovo je izazvalo veoma negativnu reakciju Štokhauzena. On je 1958. godine održao predavanje „Muzika i jezik“ u kome je razmatrao delove Bulezove kompozicije *Le marteau sans maître*, Nonovo delo *Il canto sospeso* i svoju kompoziciju *Gesang der Jünglinge*. Štokhauzen je tom prilikom ukazao na to da je fragmentacija teksta na pojedinačne foneme u horskom stavu *Il canto sospeso* proširila serijalnu praksu u domen tretmana teksta razdvajanjem zvučnih komponenata govora od njihove funkcije nosioca semantičkog značenja. Međutim, to je dovelo u pitanje slušaočevo razumevanje koje anulira značaj izbora određenog teksta kojim je Nono nameravao da ostvari društveno angažovanje muzike. Dok su Nonoova dela bila

³⁸⁵ Theodor W. Adorno, „Vers une musique...“, op. cit., str. 272.

³⁸⁶ Cf. ibid, str. 272.

³⁸⁷ Cf. ibid, str. 315.

³⁸⁸ Luigi Nono, „Gitterstäbe am Himmel...“, op. cit., str. 69–75 (“The historical reality of music today”, *Score*, Madison, 1960, vol. 27, str. 41–45; Luigi Nono, „Nazočnost povijesnog...“, op. cit., str. 24–30).

duboko društveno angažovana, Štokhauzen je muzičko stvaranje smatrao za lični, intuitivan, čak kosmički čin. Nono se suprotstavio Štokhauzenovoj kritici u svom poslednjem darmštatskom predavanju „Tekst – Muzika – Pevanje” („Texte – Musik – Gesang”) 1960. godine još naglašenije iskazujući stav koji je izneo na kraju teksta „Razvoj serijalne tehnike”.³⁸⁹ Koncentracija na tehnička pitanja je, prema njegovom mišljenju, podrazumevala zanemarivanje diskusije o estetičkim pitanjima koja su se odnosila na načine na koji sadržaj komunicira sa slušaocem. Nono je, zatim, u skladu sa interesovanjima za sadržaj dela, još jednom svoju kritičku oštricu uputio ka Kejdžovom radu i njegovo oslobađanje zvukova od intencije autora ocenio kao „duhovno samoubistvo”.³⁹⁰

Pored razmatranja adekvatnosti integralno serijalizovanog muzičkog jezika, Nono je u ovom tekstu nagovestio i još jednu tada veoma aktuelnu temu – odnos između evropske avangardne i američke eksperimentalne muzičke prakse. Zahvaljujući organizovanoj posleratnoj kulturalnoj politici, u Darmštatu su, pored Kejdža, bili aktivni i drugi američki kompozitori. Njihovo prisustvo na Krusevima podrazumevalo je ne samo autopoetičke eksplikacije pojedinačnih kompozicionih tehnika nego i teorijsko izvođenje pojmova *'Nova'* i *'eksperimentalna' muzika* u okviru uspostavljanja odnosa između evropske i američke muzike nakon Drugog svetskog rata i njihovog hegemonijskog centriranja.

Tokom prvih deset godina Kurseva, do dolaska Džona Kejdža u Darmštat, održano je osam predavanja o američkoj muzici: 1946: Karl Vorner – „Dvanaesttonska muzika u SAD” („Zwölftonmusik in der USA”); Holger Hegen – „Savremena američka muzika” („Die zeitgenössische Musik Amerikas”); 1949: Everet Helm – „Nova muzika u SAD” („Neue Musik in der USA”); 1951: Everet Helm – „Stanje nove muzike u SAD” („Situation der Neuen Musik in der USA”); 1952: Leo Šrad – „Čarls Ajvz: Fenomen nove muzike u SAD” („Charles Ives: Ein Phänomen der Neuen Musik in der USA”); 1954: Wolfgang Edvard Ribner – „Američka eksperimentalna muzika” („Amerikanische Experimentalmusik”); 1956: Štefan Volpe (sa Dejvidom Tjodorom) – „O novoj (i ne tako novoj) muzici u Americi” („Über Neue /und nicht so Neue/ Musik in Amerika”); 1956:

³⁸⁹ Cf. Luigi Nono, „Die Entwicklung der Reihentechnik”, op. cit., str. 25–37.

³⁹⁰ Ibid, str. 33.

Everet Helm – „Čarls Ajvz i Erik Sati” („Charles Ives und Erik Satie”).³⁹¹ Teorijski uslovi za dolazak Dejvida Tjadora³⁹² u Darmštat bili su obezbeđeni 1954. godine sa predavanjem Volkfanga Ribnera „Američka eksperimentalna muzika”. Ovim predavanjem, a zatim i Tjodorovim i Kejdžovom gostovanjima u Darmštatu bila je oformljena kolektivna svest o postojanju američke eksperimentalne tradicije.

Značaj Ribnerovog predavanja 1954. godine „Američka eksperimentalna muzika”, bio je u tome što je ovaj kompozitor verovatno napravio prvi pokušaj portretisanja američke eksperimentalne muzike kao zasebnog, izrazito specifičnog meandra američke istorije muzike. U ovom predavanju Ribner je 'konstruisao' tradiciju američke eksperimentalne muzike³⁹³ na taj način što je Čarlsa Ajvza, Henrija Kauela, Edgara Vareza i Džona Kejdža označio kao predstavnike razvoja američke eksperimentalne muzike. Ovo je bilo veoma bitno, s obzirom na to da čak i u Americi, govor o američkoj eksperimentalnoj tradiciji nije doživeo zenit sve do kasnih pedesetih godina.³⁹⁴ Suštinu eksperimentalne muzike Ribner je locirao u naglašeno zanimanje za prirodu zvuka pre nego za sistem muzike. On je istakao prednosti tehnologije u Americi i opsesivnu naučnu eksperimentalnost ukazavši na izvore radikalno novih zvukova: savremeni džez, udaračke ansamble, *musique concrète*, protoelektronske instrumente, manipulaciju magnetnom trakom koja je korišćena u Diznijevim crtanim filmovima... Ribner je prvi put predstavio snimke Kaelovih i Kejdžovih klavirskih dela na Kursovima podvlačeći njihovu važnost u proširivanju ograničenog zvučnog sveta.³⁹⁵

Drugi značajan doprinos uspostavljanju transatlantskih veza bilo je predavanje Štefana Volpa iz 1956. godine „O novoj (i ne tako novoj) muzici u Americi” u okviru koga su predstavljeni snimljeni odlomci ili Tjodorova izvođenja kompozicija Milтона

³⁹¹ Amy C. Beal, “Negotiating Cultural...”, op. cit., str. 120 i Gianmario Borio und Hermann Danuser (hrsg.), op. cit., str. 513.

³⁹² Dela američkih kompozitora su nakon rata u Evropi izvođena pre svega zavaljujući delovanju Dejvida Tjadora. On je tokom ranih pedesetih godina redovno izvodio kompozicije evropskih autora da bi na kraju decenije prezentovao skoro isključivo američku muziku, a posebno Kejdžova dela. Tjodor je bio jedini Amerikanac pozvan da u Darmštatu vodi seminare posvećene izvodačkom aspektu. On je nastupio u Darmštatu u četiri navrata – 1956, 1958, 1959. i 1961. godine, nastupajući sa Kejdžom, Bulezom, Štokhauzenom i Madernom.

³⁹³ Predavanje prvobitno objavljeno u: Gianmario Borio und Hermann Danuser (hrsg.), op. cit., str. 178–189, a zatim i u *Journal of the American Musicological Society*, kao apendiks eseja Amy C. Beal, “Negotiating Cultural...”, op. cit., str. 105–139.

³⁹⁴ Cf. Amy C. Beal, “Negotiating Culutural...”, op. cit., str. 121.

³⁹⁵ Cf. ibid.

Bebita, Aarona Koplanda, Džordža Perla, Volingforda Ridžera, Džordža Roučberga, Rodžera Sešnsa, Bena Veberna i Njujorške škole – Kejdža, Brauna, Feldmana i Volfa. Volpe je nastavio Ribnerov narativ o tradiciji eksperimentalne muzike u Americi i proširio brojnost referentnih kompozitora i dela. On je naglasio korišćenje tišine i šanse a njegovi primeri su ukazivali na koji način je 'zvanični stil' u Americi postepeno postajao 'radikaliziran'. Kako su i Ribner i Volpe sugerisali, zvučni izbori pojedinih američkih kompozitora problematizovali su utvrđene vrednosti 'visoke', umetničke muzike koja je bila zastupljena u okvirima Darmštata, te su radikalne ideje predstavljene u ovim predavanjima posledično inicirale debate o američkoj muzici tokom šezdesetih i sedamdesetih godina.

Ribnerova i Volpova predavanja doprinela su tome da pre Kejdžovog gostovanja vizura o američkoj muzici bude uobličena sa izrazitom svešću o postojanju američke eksperimentalne tradicije. Upotreba termina 'eksperimentalna muzika' od strane kompozitora sa područja Amerike podrazumevala je pokušaj konstrukcije tradicije originalne američke umetničke muzike nasuprot vrsti kulturalnog autoriteta koju je uživala evropska koncertna muzika. Susret evropske i američke muzičke paradigme morao je da se odigra ne samo kroz sučeljavanje evropskih i američkih kompozicija na koncertnim podijumima već i u odgovarajućoj teorijskoj eksplikaciji.

Upravo u teorijskim eksplikacijama bile su utvrđene formacije darmštatske, evropske, Nove i američke eksperimentalne muzike te njihove međusobne razlike. Američka eksperimentalna i evropska Nova muzika, osim mnogih važnih zajedničkih koncepcija karakterističnih za neoavangardnu kritiku i prevladavanje elitizma visokog modernizma, razlikovale su se po tome što je evropska neoavangardna muzika (Bulez, Štokhauzen, Berio, Nono) od četrdesetih do šezdesetih godina prošlog veka pripadala složenom procesu institucionalno zasnovanog otvaranja i razvijanja imanentno muzičkih problema u epohi nove nauke i tehnike (integralni serijalizam, aleatorika, elektronska i kompjuterska muzika), dok je američka eksperimentalna muzika težila ka performativnom odnosu sa muzikom i izlaženju iz striktnih autonomnih i institucionalnih okvira muzike u područje eksperimentalne multimedijske ili intermedijske umetnosti.³⁹⁶

³⁹⁶ Ova diskurzivno uspostavljena razlika koja je utvrđena unutar okvira Kurseva tokom pedesetih godina preuzeta je, zatim, i u zvaničnom diskursu muzikologije. Majkl Najman, je na primer, tokom sedamdesetih

Eksperimentalna muzika na području Amerike je u Darmštatu bila konsituirana kao tradicijska formacija moderne američke kulture koja je uključivala brojna ostvarenja koja su se na različite načine odvajala od tradicionalnih normi zapadnoevropske muzike, kroz primenu slučaja, intederminacije i konkretnih zvukova.

Pojam eksperimentalne muzike na poseban način je nakon Ribnera i Volpa u okviru darmštatskih polemika primenjivao Kejdž. On je ukazao na razliku između svog koncepta eksperimenta i eksperimenta kao oznake za brojna 'ekseperimentisanja' i inovacije u američkoj muzici prve polovine veka, među koje je ubrojio i preparirani klavir. Kejdž je izdvojio: klastera Lea Orštajna, rezonance Dena Radjara, bliskoistočne aspekte Alena Hovanesa, tek klavir (tack piano) Lua Herisona, raspored orkestra u prostoru Henrija Branta, klizajuće tonove Rut Kraford, mikrotonove, nove instrumente Henrija Kauela...³⁹⁷ Zanimljivo je da Kauelovo bavljenje različitim muzičkim tradicijama Kejdž nije smatrao eksperimentalnim, već eklektičkim.³⁹⁸ Kejdž je, dakle, jasno ukazao na dvostruku funkciju ovog termina, ističući činjenicu da niko od ovih umetnika nije 'eksperimentalni kompozitor' prema njegovom značenju tog termina, ali i da niko od njih ne pripada „struji evropske muzike (...) koja je podeljena na neoklasicizam i dodekafoniju.“³⁹⁹ Ovim je Kejdž ukazao na bitnu razliku između evropske avangardne i američke eksperimentalne muzike u pogledu kompozicione tehnike. Dok su gotovo svi evropski avangardni kompozitori koristili serijalnu tehniku kao polaznu tačku, nijedan američki 'eksperimentalni' kompozitor nije je primenjivao.

Kejdž je eksperiment video kao strategiju za napuštanje kompozitorove intencije i odstranjivanje ekspresije iz muzike. Eksperiment je imao funkciju filtriranja intencije

godina preuzeo pojam eksperimentalne muzike i postavio ga kao istorijsku i parastilsku kategoriju. Njumanov pojam eksperimentalna muzika ukazuje na dve bitne odrednice: 1) na razliku između američke eksperimentalne muzike i evropske avangardne muzike od četrdesetih do šezdesetih godina, i 2) na razvojnu liniju kejdžovske tradicije u drugoj polovini dvadesetog veka. Majkl Najman je pojam *eksperimentalne muzike* primenio na kejdžovsku neoavangardnu tradiciju istraživanja muzike i izlaženja izvan tradicije i konteksta muzičkog stvaranja. Za Najmana je koncept *eksperimentalne muzike* suštinski različit od koncepta evropske *avangardne muzike* koja je po njemu bila i u naradikalnijim primerima (Bulez, Štokhauzen) usmerena ka uspostavljanju i održavanju muzičkog dela kao primera umetnosti muzike. Cf. Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

³⁹⁷ Cf. John Cage, "History of Experimental Music...", op. cit., str. 73.

³⁹⁸ Cf. ibid.

³⁹⁹ Ibid.

tako da percepcija nije ograničena samo na intencionalne objekte.⁴⁰⁰ Reči eksperiment i eksperimentalno Kejdž je objasnio na sledeći način: „reč nije 'opis' jednog čina koji kasnije treba prosuditi kao uspeo ili neuspeo, već jednostavno kao čin čiji je ishod neizvestan.“⁴⁰¹

Da je sklonost američkih kompozitora ka inovaciji bila prouzrokovana time što se u američkoj muzici teret tradicije najmanje osećao, isticao je i sam Kejdž. Izjavom da „Amerika ima povoljnu intelektualnu klimu za radikalno eksperimentisanje“⁴⁰² on je ukazao na privilegovani položaj američkih kompozitora, s obzirom na njihovu udaljenost od centara tradicije. „Jednom mi je u Amsterdamu rekao jedan holandski muzičar: 'Mora da je vama u Americi vrlo teško da pišete muziku, jer ste tako daleko od centara tradicije'. Morao sam da odgovorim: 'Mora da je vama u Evropi vrlo teško da pišete muziku, jer ste tako blizu centrima tradicije'. (...) Bakminster Fuller je u jednom tročasovnom predavanju o istoriji civilizacije rekao da su ljudi napustivši Aziju kako bi dospeli u Evropu, morali da se bore protiv vere, te su se morale razviti mašine, ideje i zapadne filozofije koje su odgovarale borbi sa prirodom. Naprotiv, ljudi koji su napustili Aziju da bi prispeli u Ameriku mogli su da idu sa vetrom i da rašire jedra, te su razvijali istočnjačke ideje i filozofije koje odgovaraju predavanju prirodi. U Americi su se oba smera susrela i stvorila atmosferu koja nije oslonjena na prošlost, tradicije ili nešto slično.“⁴⁰³ Ovim je Kejdž legitimisao svoj muzički eksperiment, a ujedno i američku tradiciju naspram evropske muzičke tradicije.

⁴⁰⁰ Kejdž je iz egzistencijalizma i japanskog zen budizma teorijski i praktično preuzeo problematizaciju ljudskog stvaralačkog, interventnog, ali i receptivnog bivanja u svetu, a kada je reč o muzici u svetu koji se sluša i gleda. Muzičko delo je stoga bilo ponuđeno kao otvoreni koncept i otvoreno delo unutar prostora i vremena ljudskog bivanja. Kejdž je smatrao da u osnovi distinkcije između muzike sa jedne strane i zvukova iz svakodnevnog života ili buke, sa druge strane, leži mnogo dublja podela koja razdvaja slušaoca od sveta u kome postoji.

⁴⁰¹ Džon Kejdž, „Eksperimentalna muzika: doktrina (1955)“, u: Miša Savić i Filip Filipović (ur.), *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd, Radionica SIC, 1981, str. 27. Ivana Miladinović je ukazala na razgraničenje između „užeg značenja pojma, tj. Kejdžovog koncepta *muzičkog eksperimenta* koji je ustanovljen početkom pedesetih godina i šireg (istorijskog) određenja termina, tj. *eksperimentalne muzike* u širem smislu, koja podrazumeva stvaralaštvo američkih kompozitora počev od Čarlsa Ajvza.“ Ivana Miladinović, *Od buke do tišine – Rano stvaralaštvo Džona Kejdža (1933–1952)*, diplomski rad, Beograd, 2007, rukopis, str. 20.

⁴⁰² John Cage, “History of Experimental Music...”, op. cit., str. 73.

⁴⁰³ Ibid.

Razlika između američke, eksperimentalne i darmštatske, Nove muzike bila je očigledna i u diferencijacijama *statusa teorijskog rada* kompozitora, Buleza i Štokhauzena sa jedne strane i Džona Kejdža, sa druge.

Bulez i Štokhauzen su zadržali pozicije radikalnih modernista, a to znači da su svoj teorijski govor gradili kao instrumentalni sistem artikulacije diskurzivnog smisla stvaralačkog muzičkog čina. Oni su postavljali probleme vezane za pitanja identiteta nove muzičke prakse, nudili odgovore na postavljena pitanja i kroz teorijski diskurs obezbeđivali legitimnost svojih stvaralačkih odgovora. Njihova stvaralačka dostignuća mogla su da egzistiraju autonomno u odnosu na njihov teorijski diskurs te se on ukazivao gotovo kao naučna, teorijska ili muzikološka rasprava o muzici koja je imala konzistentnu strukturu opisivanja, objašnjavanja i interpretacije. U Bulezovom i Štokhauzenovom slučaju teorijski rad se iskazao u obliku *teorije za delo* koje stvara modernistički subjekat-autor. Kod Kejdža je, naprotiv, teorija bila korišćena kao *teorija na delu*.

Muzika je kod Kejdža bila shvaćena kao proširena delatnost što je značilo da je ona mogla da se uobličava u različitim formama diskurzivnog izražavanja. U tom smislu su različiti oblici teorijskog diskursa mogli da budu identifikovani kao rezultati premeštanja ontoloških odrednica muzike kao intencionalnog izražavanja zvukovima u teorijski ili tekstualni diskurs o muzici koji je ponuđen na mestu očekivanog izvođenja muzičkog dela. Razvijajući umetnički rad koji je na mestu gotovog, posebno ontološki prisutnog dela nudio teorijske radove, zatim otvorena muzička, poetska, slikarska dela te životne aktivnosti, Kejdž je želeo da pokaže da diskurs, odnosno teorijsko određenje umetnosti, prethodi i nadživljava bilo koji pojedinačni umetnički tekst. To je značilo da diskurs ponuđen kao muzički diskurs deluje kao muzički čak i kada se pojavi kao tišina. Kejdž je pokazao da teorije jesu oni diskursi koji zastupaju umetničko delo i umetnikovo delovanje kao umetnost u određenoj kulturi, a time što su uobličavani unutar određene institucije umetnosti iskazuju se kao validni kriterijumi proglašavanja 'nečega' umetničkim delom. Oni su prostor kroz koji se 'nešto' artikuliše kao umetnički rad ili umetnički objekat.

Pozicije Buleza i Štokhauzena sa jedne, i Kejdža sa druge strane, fundamentalno su se razlikovale. Bulez i Štokhauzen su delovali kroz punkt modernističkog kompozitora

kao autora koji postavlja problematizacije, pravi odgovarajuće izbore, te ih plasira kao potencijalni, legitimni identitet Nove muzike potencirajući i potvrđujući udeo svog sopstva u utvrđivanju tog identeta. Ova dva umetnika su delovala u prostorima institucionalno zasnovanog kompozitorskog rada ne napuštajući okvire visokomodernističke muzičke prakse. Sa druge strane, Kejdž je zauzimao različite pozicije subjekta, kao kompozitora, teoretičara, filozofa, skupljača pečurki, razvijajući impersonalnost i ukazujući na granice tradicionalno zasnovanih oblasti ljudskog delovanja, te na njihovu artifičijelnost u odnosu na prirodu u kojoj se individua kreće i postoji. On je na taj način izašao iz prostora utvrdjenih granica i medija umetnosti i filozofije u prostor samog života. Za razliku od Buleza i Štokhauzena, Kejdža nije zanimala evolucija i usavršavanje medija i sredstava izraza muzičke umetnosti već bavljenje kontekstima i sistemima umetnosti u kojima se određena vrsta diskursa i čovekovog delovanja pojavljuje i shvata kao umetnički rad.

* * *

Neoavangardna obeležja Darmštata ispoljila su se u institucionalno zasnovanom obnavljanju, razvijanju i prevazilaženju avangardnih dostignuća stvaralaca muzičkog modernizma iz prvih decenija dvadesetog veka. Kritičke i inovacijski orijentisane kompozitorske poetike u okvirima Darmštata su, kao takve, svoju neoavangardnu prirodu dugovale neiskazivanju tipičnog avangardnog otpora prema prethodnim kompozitorskim dostignućima, odnosno, težnji ka uspostavljanju kontinuiteta sa dotadašnjom kompozitorskom, 'visokom' muzičkom praksom.

U okviru ovako profilisanih, neoavangardnih poetičkih izraza Darmštata razvijane su različito uobličene teoretizacije muzičke umetnosti. U ma kojem 'obliku' da su se pojavile, teoretizacije razvijane u Darmštatu nisu predstavljale samo karakterističan autopoetički 'dodatak' zaokruženom i završenom umetničkom radu, nego i podjednako značajan domen rada kompozitora, koji se odvijao paralelno sa aktom stvaranja. Teorijski diskursi kompozitora u okvirima Darmštata bili su razvijani do prakse posmatranja i razumevanja kako sopstvenog rada tako i društvene pozicije umetnika. U skladu sa tim, teoretizacije darmštatskih kompozitora bile su građene pre svega kao diskurzivan preduslov razumevanja inovativnog poetičkog čina, odnosno, kao *autopoetički spisi*.

Međutim, njihove autopoetičke eksplikacije različitih 'varijanti' otvorenog dela imale su, u određenim slučajevima, težinu *teorijske konceptualizacije umetničkog rada* koja je bitno menjala utvrđene paradigme i koncepte stvaranja, prezentovanja i recepcije muzičkog dela i muzičke umetnosti.

Time što su delovali kao verbalno tumačenje nastanka i postojanja dela, te kao govor koji je, u pojedinim slučajevima, u konceptualnom smislu pomerao granice fenomena i medija muzike, autopoetički spisi kompozitora su 'propisivali' i odnos prema samoj muzičkoj praksi u okvirima određenih kontekstualnih uslovljenosti, kao i njeno ideološko pozicioniranje. Ideološki aspekt muzičkog rada bio je razvijan u raspravama o društvenoj 'adekvatnosti' integralno serijalizovanog muzičkog jezika kao i u izvođenju pojmova 'Nove' i 'eksperimentalne' muzike u okviru uspostavljanja hegemonijskog centriranja evropske i američke muzičke prakse nakon Drugog svetskog rata.

Modernistička konceptualizacija muzike kao autonomne, samodovoljne delatnosti bila je u okvirima Darmštata narušena prodiranjem teorijskog rada u područje bezinteresnog delovanja kompozitora kao stvaraoca koji delo kreira na osnovu svojih intuicija. Paralelno neoavangardnom, kritičko-inovatorskom radu na stvaranju kompozicija i istraživanju materijala i koncepata muzike, predstavnici Darmštata su formirali polje tekstova o muzici koje je predstavljalo preduslov za intertekstualno razumevanje i shvatanje, pa i čulno poimanje te nove muzike. Dotadašnji uobičajeni, hijerarhijski, metajezički odnos između umetničkog dela i teorijskog govora o delu je u okvirima Darmštata bio destabilizovan jednako značajnom ulogom umetničkih i teorijskih tekstova u procesu nastajanja umetničkog dela. I stvaralački i teorijski aspekti rada darmštatskih kompozitora predstavljali su karakteristične označitelje i konstitutivne prostore realizovanja njihove inovativnosti.

4. *TEL QUEL* KAO TEORIJSKA PRAKSA

4. 1. *TEL QUEL* KAO DRUŠTVENA PRAKSA

Rad grupe *Tel Quel* započeo je u okvirima složenih društvenih previranja tokom šezdesetih godina dvadesetog veka. U zaoštrenoj posleratnoj hladnoratovskoj politici na prostoru Evrope krajem pedesetih godina došlo je do sveobuhvatne kritike staljinizma koji je vladao u zemljama Istočnog bloka kroz uobličavanje antikomunizma socijaldemokratskih partija. U istom periodu formirali su se i pokreti nove levice sa opozicionim stavom prema utvrđenim partijsko-birokratskim levicama Istočnog bloka, ali i prema kapitalističkom društvu Zapadnih zemalja. Ovi pokreti su isticali nedostatke američke liberalne demokratije i u duhu neoanarhizma odbacivali svaki oblik kapitalističke vlasti. U početku umereno reformistički nastrojene pristalice nove levice su u kasnijem periodu zastupale tezu o kraju kapitalizma kao dominantnog ekonomskog modela ali i o kraju čitavog industrijalizovanog društva. „Nove levice, kao nove društvene skupine, pa čak i čitavi politički pokreti, se nipošto nisu mogle smatrati sporednom pojavom zbog toga što su u velikoj meri uticale na proces preispitivanja i revizije politike i programskih orijentacija glavnih društvenih organizacionih snaga – političkih stranaka. Pojam levice podrazumevao je one koji su radikalniji u zastupanju interesa radničkih masa, društvenog progressa, preobražaja i revolucije.“⁴⁰⁴ U praktičnom smislu, nova leвица se manifestovala u pojavi omladinske kontrakulture, masovnih studentskih pokreta i kroz formiranje humanistički orijentisane marksističke kritike kapitalizma. U Francuskoj je osnivanje novolevičarskih pokreta bilo podstaknuto Alžirskim ratom za nezavisnost a obeleženo razvijanjem specifičnih filozofsko-teorijskih interpretacija marksizma. U pitanju su bile strukturalističke i poststrukturalističke interpretacije i kritike marksizma transparentno zasnovane u diskursu Luja Altisera a zatim i grupe *Tel Quel*.

Akteri francuske intelektualne scene su proces destaljinizacije i kritike kapitalizma iskoristili da izraze alternativne forme levo orijentisane misli i prekinu sa starim doksama preovlađujućim u političkom, filozofskom i književnom diskursu,⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Massimo Teodori, *Historijat novih ljevica u Evropi (1956–1978)*, Zagreb, Globus, 1979, str. 9.

⁴⁰⁵ Na tendenciju da levo orijentisane struje budu predstavljene delovanjem grupe intelektualaca pre nego organizovanih političkih partija ukazao je još Lenjin: „Mogle bi se još dugo nabrajati Lenjinove primjedbe na nosioce ljevih devijacija. Da spomenemo samo još neke teze. 'Ljevi' odbacuju ne samo rad u

kakav je, na primer, bio egzistencijalizam u filozofiji i književnosti. U atmosferi društvenog pregrupisanja „neka od ključnih bila su pitanja toga kako intelektualci treba da se odnose prema društvenoj stvarnosti i na koji način intelektualno delovanje predstavlja 'pristajanje' ili 'nepristajanje' na određeni društveni kontekst.“⁴⁰⁶ Tako su članovi grupe *Tel Quel* svoje tumačenje teksta i proizvodnje značenja zasnivali na altiserovskim strukturalističkim interpretacijama marksizma i povezivanju lingvističkih i psihoanalitičkih teorija kroz uporednu kritičku analizu književnog, naučnog i filozofskog govora. Jezik je bio shvaćen kao specifično oruđe revolucionarnog delovanja, a kritika zatečene književne i filozofske produkcije, te koncepta 'sveukupne' tekstualnosti, bila je usko povezana sa radikalno levičarski orijentisanim stavom grupe.

Časopis *Tel Quel* oko koga su bili okupljeni književnici, filozofi, književni kritičari i umetnici drugih profila bio je pokrenut u formi 'male književne revije' (*petite revue*) proleća 1960. godine od strane tada relativno nepoznatih pisaca u njihovim ranim tridesetim godinama, na čelu sa Filipom Solersom.⁴⁰⁷ Tokom dve dekade rada *Tel Quel* je okupio najeminentnija imena književne i filozofske scene Francuske: Žak Anri, Rolan Bart, Žorž Bataj, Iber Damiš, Žak Derida, Žan-Pjer Fej, Mišel Fuko, Andre Glikzman, Žan-Žoze Gu, Julija Kristeva, Bernar-Anri Levi, Marselin Plejne, Žan Rikardu, Žaklin Rise, Deni Roš, Moris Roš, Gi Skarpeta, Daniel Siboni, Žan Tibodo, Cvetan Todorov, Žan-Luj Udbin, Žerar Ženet. Među onima čiji su radovi objavljeni u časopisu a koji nisu činili deo grupe bili su pre svega književnici, ali i filozofi, filmski i pozorišni stvaraoci: Antonen Arto, Džon Ašberi, Vilijam Barouz, Žorž Bataj, Hose Luis Borhes, Jozef Brodski, Mikel Butor, Tomas S. Eliot, Pol Elijar, Pjer Gijota, Alan Ginsberg, Žan-Lik Godar, Ginter Gras, Martin Hajdeger, Ežen Jonesko, Rože Kajoa, Pjer Klosovski, Anri Mišo, Čarls Olson, Ezra Paund, Fransis Ponž, Alen Rob-Grije, Natali Sarot, Klod Simon, Pol Valeri, Virdžinija Volf, Žan Žene i Džejms Džojls.

parlamentu već i partiju i partijsku disciplinu, rad u sindikatima, ne izvlače pouke iz svojih političkih grešaka. Time se zatvaraju u sebe, postaju ne partija klase i mase, već kružok, grupa intelektualaca. Odbacivanjem partije razoružavaju proleterijat i jačaju pozicije buržoazije.“ Ibid, str. 11.

⁴⁰⁶ Nada Sekulić, „Poetika i antropologija: uloga poetike u pomeranju granica antropologije“, *Filozofija i društvo*, Beograd, 2004, XXIV, str. 113.

⁴⁰⁷ Časopis je izlazio do 1982. godine, kada je Filip Solers napustio izdavačku kuću Seil (Seuil) i pokrenuo novi časopis *Beskonačno (L'infini)* kod izdavača Denoa (Denoë). Časopis je objavljivao četiri puta godišnje i u periodu od 1960. do 1982. godine publikovano je devedeset četiri izdanja. Autori okupljeni oko časopisa pokrenuli su i ediciju knjiga *Tel Quel* kod istog izdavača, 1962. godine. Prva knjiga u ediciji bila je zbirka pesama Denija Roša *Kompletne priče (Récits complets)*.

Za razliku od sartrovske angažovano-egzistencijalističke kritike humanizma⁴⁰⁸ kritika članova grupe *Tel Quel* se početkom šezdesetih godina zasnivala na stanovištu materijalističke kritike humanističkog gledišta i realizaciji projekta društvene borbe. Njihovi kritički stavovi bili su određeni tezom da se svako delovanje subjekta događa u uslovima klasne borbe, a to znači, u složenim procesima funkcionisanja određenog modela društvenog uređenja. „Egzaltacija 'subjektom' zavela je čitavu jednu generaciju koja je, u toku rata i okupacije, svoje osećanje dostojanstva mogla da izrazi samo kroz negaciju i revolt. To više nije bila jedna koncepcija sveta za filozofe, ona je odgovarala jednom iskustvu koje je doživeo veliki broj naših mladih ljudi. Ali, kad je trebalo izgrađivati, filozofija egzistencije je pokazala svoju nemoć u humanim naukama, svoju teorijsku i praktičnu jalovost. Tada je počela oseka. Preokret se dešava oko 1963–64. godine.“⁴⁰⁹ Ovom preokretu grupa *Tel Quel* je doprinela razvijanjem stavova da je svako 'opštehumanističko', ljudsko postojanje već u svom jezgru obeleženo rascepom koje unosi klasna borba. Došlo je do postepenog napuštanja utopijsko-humanističkih koncepcija subjekta, te koncipiranja teze o subjektu kao kulturalnoj konstrukciji. Ukazivano je na to da ne postoji biološki ili egzistencijalni subjekt koji ostvaruje svoje lične upise izražavanja kao, na primer, kroz koncept ekspresije kao suštinske karakterizacije umetničkog čina. Naprotiv, subjekat je tek jedna diskurzivna ili tekstualna 'hipoteza' koja postaje znak identiteta tek onda kada se označitelj subjekta 'upiše' u označitelje istorije umetnosti i kulture. Naglašavanje humanizma u bilo kojoj varijanti uvek je samo specifičan efekat prikrivene afirmacije određenog stava unutar društvene borbe. Članovi grupe su smatrali da je u okviru ideologije humanizma umetnost bila situirana kao idealno područje 'neotuđene' ljudskosti izvan društvene konfliktnosti. To područje je, kao takvo, predstavljalo realizaciju humanističke ideologije, kao ideologije koja je centralna 'imanentnu ljudskost' kao najvišu vrednost društva. S obzirom na to da je takav humanizam bio stvar egzistencijalizma, a 'angažovana' književnost ključan aspekt egzistencijalističke filozofije,⁴¹⁰ grupa *Tel Quel* je zastupala mišljenje da pristalice ideje o 'angažovanoj' književnosti nisu uspele da prepoznaju neophodnost

⁴⁰⁸ Cf. Jean-Paul Sartre, *Egzistencijalizam je humanizam*, Sarajevo, IP Veselin Masleša, 1964.

⁴⁰⁹ Rože Garodi, „Strukturalizam i 'smrt čoveka' ”, u: Muharem Pervić (ur.), *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 269.

⁴¹⁰ Cf. Jean-Paul Sartre, „Angažovana književnost”, u: Vjekoslav Mikecin (ur.), *Marksizam i umjetnost II*, Beograd, IC Komunist, 1976, str. 325–337.

dovođenja u pitanje jezika kojim se jedno društveno uređenje 'služi' ukoliko je cilj književnog rada bilo njegovo aktivističko angažovanje.

Prvi talas reakcije na filozofiju egzistencijalizma i koncept 'angažovane' umetnosti bio je formiran sa razvijanjem strukturalizma. „Ako je tokom trećine veka magična reč bila *subjektivitet*, izgleda da se danas ta magična reč zove struktura. (...) To je razočarenje proizašlo iz nemoći filosofije egzistencijalizma da osnuje humane nauke. (...) Isključivo pozivanje na 'subjekt' lišilo bi objektivnosti istraživanje ljudskih odnosa, dok je strukturalna analiza objektiviziranih ljudskih odnosa, naročito u lingvistici, nesumnjivo otkrila svoju plodnost i ukazala na mogućnost da stvori istinske humane nauke.“⁴¹¹

U književnosti su strukturalistička stanovišta dobila svoju potvrdu u razvijanju francuske 'nove kritike' (*nouvelle critique*) koja je predstavljala neposrednu reakciju na paradigmu 'angažovane' književnosti. Strukturalistička kritika je, kao jedan od pravaca 'nove kritike', bila suprotstavljena univerzitetskom pozitivizmu koji je objašnjavao književno delo na osnovu 'spoljašnih' faktora, istorijskih i društvenih situacija, književnom borbom i biografijom autora. 'Nova kritika' je bila suprotstavljena tadašnjem vodećem književnom časopisu *Francuska nova revija* (*Nouvelle Revue Française*) koji je upravo okupljao zastupnike pozitivističkih tendencija. U ovom časopisu, koji je publikovala kuća Galimar (Gallimard) sa hegemonijom na tržištu izdavača, književnost je bila tretirana kao najviša kulturalna vrednost Francuske a pisac je imao izuzetan društveni status. Nasuprot tome, zastupnici 'nove kritike' težili su da „usredsrede sve pažnje istraživanja na samo književno delo i njegove odlike, razmatrajući ga van veza s 'vanknjiževnim' pojavama u stvarnosti. (...) Zašto ovi problemi sada privlače Francuze kao nešto novo, kao poslednja reč o nauci o književnosti? Po tvrđenju samih francuskih naučnika, za poslednjih trideset godina problemi metodologije su skoro sasvim prestali da interesuju Francuze i potpuno su iščezli iz univerzitetskih kurseva. O tome šta se u vezi s tim pravcem radilo u inostranstvu, sami Francuzi priznaju da su znali veoma malo. I sada, kada su problemi kritike ponovo postali vest dana, bili su prihvaćeni, naročito u univerzitetskim krugovima, sa svom oštrinom novine. Napadi 'nove kritike' na tradicionalističku kritiku, i obrnuto, privukli su pažnju svih koji se interesuju i bave

⁴¹¹ Rože Garodí, op. cit., str. 270.

literaturom. (...) Raspravlja se o tome kako se može i mora analizirati umetničko delo polazeći od bilo kojih principa, na kakvim osnovama treba graditi nauku o književnosti, šta je to književno delo i umetničko delo uopšte.“⁴¹²

U takvoj atmosferi između afirmacije 'stare' i 'nove' književne kritike, grupa *Tel Quel* zauzela je pozicije koje su ukazivale na bliskost sa strukturalistički opredeljenom kritikom i stavovima francuskih intelektualaca leve orijentacije. Nakon majskih dešavanja 1968. godine, članovi grupe nisu napustili novolevičarsku poziciju iako su se udaljili od institucionalizovane partijske struje nove levice. Oni su, međutim, u tom periodu kritikovali strukturalizam kao utvrđeni sistem i odnos elemenata strukture, te potencirali ulogu subjektivnog nesvesnog u radu jezika, proizvodnji značenja i dinamizmu strukture.

Osnovno opredeljenje saradnika časopisa bilo je usmereno na 'provociranje' tada prevladavajućih ideja o književnosti a posebno na subordinaciju književnosti politici, koja je karakterisala pedesete godine a bila oličena u paradigmi 'angažovane' književnosti koju je *Tel Quel* kritikovao kao „tipično buržoasku (sentimentalnu, moralnu, nenaučnu)“.⁴¹³ Julija Kristeva je ocenila da su formalističke tendencije, pojednostavljene u strukturalističkoj teoriji i praksi novog romana (*nouveau roman*) predstavljale reakcije protiv romantične i patetične retorike posleratnih godina.⁴¹⁴ „*Tel Quel* je morao da se suoči, sa jedne strane, sa književnim revijama prethodne generacije, a sa druge strane, sa enciklopedijskim žurnalima sve indiferentnijim prema literaturi. *Tel Quel* je na taj način bio prinuđen da reaguje protiv određenog tipa literature isto kao i protiv određenog nepoštovanja prema književnosti.“⁴¹⁵ 'Rehabilitacija' književnosti tokom šezdesetih godina podrazumevala je 'likvidaciju' posleratnih književnih ideologija, a posebno ideje 'angažovane' književnosti. U „Deklaraciji“ prvog broja Časopisa Filip Solers je pozvao na kritičko ispitivanje književnosti i njenih snaga, nezavisno od bilo kakve ideologije ili političkog konteksta. Pri tome, poezija je bila 'smeštena' iznad svih ostalih književnih

⁴¹² N. Rževskaja, „Neoformalističke tendencije u savremenoj francuskoj kritici (Grupa *Tel Quel*)“, u: Muharem Pervić (ur.), *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 600–601.

⁴¹³ Philippe Sollers, „Réponses à *La Nouvelle Critique*“, u: Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, etc., *Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 386.

⁴¹⁴ Cf. Julia Kristeva, „Mémoire“, *L'Infini*, Paris, 1983, 1, str. 39.

⁴¹⁵ Roland Barthes, „La Littérature, auhourd'hui“, *Tel Quel*, Paris, 1961, 7, str. 36.

žanrova.⁴¹⁶ Sugerisano je da književnost, „danas prezirana i uspešna“ bude ponovo shvaćena ozbiljno, oslobođena od ideoloških determinacija hladnoratovskih godina. „Ideolozi su dovoljno vladali izrazom što im je omogućilo (...) da misle samo na sebe, na svoj fatalizam i posebna pravila.“⁴¹⁷ Sa odabirom naslova časopisa postavljen je zahtev za afirmacijom književnosti i realnosti 'takvih kakve su', izvan metafizičkih i ideoloških konotacija.⁴¹⁸ Počeci *Tel Quel*-a su zato prepoznati kao izrazito apolitični.⁴¹⁹

Međutim, saradnici časopisa su pozivali na prekid sa „neoromantičarskom elokvencijom koja uzdiže stvaraoča“⁴²⁰ i težili da oslobode pisanje njegovih stvaralačkih i metafizičkih konotacija u cilju shvatanja književnosti kao objašnjivog dela društvenih procesa i političkih borbi. Polje književnosti kao *pisanja (écriture)* oni su smatrali društvenom progresivno silom i iskazivali stav da je u književnosti modernog doba, a posebno realizma, pažnja poklanjala pre svega proizvodu a ne proizvodnji. Realizam u književnosti tretirali su kao paradigmatički građanski stil, čija je osnovna funkcija bila potvrđivanje koncepcije prema kojoj su označeno i označitelj u ogledalnom odnosu. Za razliku od toga, avangardni književni tekstovi, u svom 'nerealizmu' i 'nereprezentativnosti', nisu bili tek proizvodi za 'konzumiranje' i komuniciranje značenja. Iako je Sartrova 'angažovana' književnost bila duboko vezana za potenciranje dejstva književnosti na polje društvenog, ona, međutim, nije uspela da oslobodi jezik književnosti idealističkih okvira u kojima je on posmatran samo kao instrument izražavanja i reprezentacije. Produktivna snaga književnosti je za članove *Tel Quel*-a bila sadržana u inherentnoj *praksi teksta* u kome je trebalo da bude pronađena subverzivna snaga literature. Uočili su da je oslanjanjem na reprezentaciju i iskaz, 'angažovana' književna praksa bila fundamentalno idealistička po svojoj prirodi jer je počivala na premisi da značenje i istina mogu da postoje a priori i nezavisno od jezika. U takvom epistemološkom okviru, verbalni jezik, posebno onaj u formi pisanja, uvek je bio samo

⁴¹⁶ Philippe Sollers: "Déclaration", *Tel Quel*, Paris, 1960, 1, str. 3.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Ibid. Naslov časopisa je bio pozajmljen iz kolekcije aforizama Pola Valerija – „realnost takva kakva je“ („la réalité telle quelle“). Julija Kristeva: "The Samurais 'tel quels'", *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 9.

⁴¹⁹ Danielle Marx-Scouras, "Requiem for the Postwar Years: The Rise of Tel Quel", u: *The Cultural Politics of Tel Quel: Literature and the Left in the Wake of Engagement*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 1996, str. 24.

⁴²⁰ Jacques Henric, "Pour une avant-garde révolutionnaire", *Tel Quel*, Paris, 1970, 40, str. 67.

„eksterna dekoracija, potencijalnost opasne neistine.“⁴²¹ Odbijanjem materijalnosti jezika, reprezentacija je, kao odsutni referent, bila privilegovana nad realnošću koja tu reprezentaciju čini mogućom, a to je jezik sam.⁴²² Prema tome, smisao književnog rada za saradnike *Tel Quel*-a nalazio se u „jeziku, u praksi dupliranja jezika, u rekonfiguraciji te prakse“ što je istovremeno „predstavljalo subvertiranje buržoaskog idealizma.“⁴²³ Pomeranjem pažnje sa reprezentacije izvanjezičke realnosti na generisanje i proizvodnju značenja, oni su takođe doveli u pitanje i područje 'realnosti': „Realnost nije više, tako, komad predutvrđenosti iskrojen na ovaj ili onaj način, već proces generisanja koji se transformiše.“⁴²⁴ Podjednako interesovanje za lingvistiku i psihoanalizu vodilo je članove grupe ka novom načinu promišljanja jezika koji je bio shvaćen kao prostor proizvodnje značenja a time i kao zastupnik stvarnosti. Sve oblasti koje se služe jezikom su, prema tome, bile dovedene u pitanje – filozofija, književnost i društvene nauke.⁴²⁵

„Filip Sollers je prve tri godine postojanja grupe ocenio kao godine eklekticizma, tapkanja u mestu, traženja pravih puteva. Glavni sadržaj tog perioda bilo je osmatranje tradicije posleratnog francuskog romana kako bi se okončalo sa književnošću 'očevidaca' i okrenulo traženju novih formi. Jedina snaga početkom šezdesetih godina koja je mogla da ispuni takve zahteve bio je 'novi roman'.“⁴²⁶ S obzirom na to, časopis je prihvatio predstavnike 'novog romana', naročito Alena Rob-Grijea, čiji su odlomci dela štampani u časopisu, kao i nekoliko tekstova o njemu.⁴²⁷ Međutim, članovi grupe su ubrzo ispoljili negativnu reakciju prema praksi 'novog romana'. Prvi prelomni događaj u razvoju *Tel Quel*-a bila je konferencija koja je održana 1963. godine u Serizi-la-Saju, a koja je bila posvećena savremenoj književnosti. „U žestokoj diskusiji o romanu, koju je vodio kao predsedavajući (...) Mišel Fuko (...) došlo je do izrazitog razilaženja sa A. R. Grijeom,

⁴²¹ Philippe Sollers, “L'Écriture fonction de transformation sociale”, u: Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, etc., *Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 401.

⁴²² Cf. Philippe Sollers, “Le Roman et l'expérience des limites”, u: *Logiques*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 245.

⁴²³ Philippe Sollers, “Réponses à *La Nouvelle Critique*”, op. cit., str. 387.

⁴²⁴ Philippe Sollers, “Le Réflexe de réduction”, Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, etc., *Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 393.

⁴²⁵ Cf. Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, Édition du Seuil, 1966, str. 49.

⁴²⁶ N. Rževskaja, op. cit., str. 603.

⁴²⁷ Alain Robbe-Grillet, “L'année dernière à Marienbad”, *Tel Quel*, 1961, 5 i “La littérature, aujourd'hui”, VI”, *Tel Quel*, 1963, 14; Philippe Sollers, “Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet”, *Tel Quel*, 1960, 2 i “Pour un Nouveau Roman (Robbe-Grillet)”, *Tel Quel*, 1964, 18; Gérard Genette, “Sur Robbe-Grillet”, *Tel Quel*, 1962, 8.

čije su eksperimente 'tel-kelisti' procenili kao čisto formalne, kao dekorativno opisivanje koje ničim ne dodiruje suštinu književnosti.⁴²⁸ Fuko je potom napisao članak za časopis *Kritika (Critique)* u kome je analizirao romane Solersa, Tibodoa, Bodrija i Feja konstatujući radikalnu diferencijaciju ovih radova od prakse 'novog romana'.⁴²⁹ Na istoj konferenciji, grupa je obelodanila svoja stremljenja ka zasnivanju *opšte teorije pisanja i teksta* koja je trasirala njihov rad u narednim godinama. Takva teorija trebalo je da omogući jedinstven metodološki okvir za analizu teksta – nezavisno od toga da li je u pitanju prozni, poetski ili kritički tekst, te da otkrije *društvenu uslovljenost književne delatnosti* i ulogu prakse *pisanja* u takvoj delatnosti.⁴³⁰

Od samih početaka, a posebno od trenutka zasnivanja kritičkog odnosa prema francuskom 'novom romanu', članovi grupe su se bavili propagiranjem specifičnog polja tekstova – onih književnih pojava kojima do tog vremena nije pridavan veliki značaj, ali u kojima su članovi *Tel Quel*-a videli osnovu za svoja teorijska građenja. Umetničke i teorijske reference postavili su prema književno-filozofskim praksama ličnosti kao što su bile one iz francuskog kulturalnog miljea – Markiz de Sad, Lotreamon, Stefan Mallarme, Andre Breton, Fransijski Ponž, Antonen Arto, Žorž Bataj ili američki eksperimentalni pesnici Čarls Olson, Džon Ašberi i Robert Krili. „Tekstovi imena kao što su Arto, Bataj, Dante, Ženet, Džojns, Ponž, Paund i Sad – u specijalnim izdanjima ili u slučaju objavljivanja pojedinačnog teksta – korišćeni su za deklarisanje polemičkih afiniteta i jasno je da su od određenog momenta ova imena nesumnjivo konstituisala kanon identifikovan kao specifičan za *Tel Quel*, određujući zavisnost *Tel Quel*-a kako od teorije (u teorijskim čitanjima tekstova ovih autora) tako i od same književne prakse. (...) Međutim, kanon je vremenom proširen, impliciranjem vizije književnosti u isto vreme tako široke i tako specifične da je u svoje razmatranje mogla da uključi i Dostojevskog, Joneska, Filipa Rota i u poslednjem broju Andrea Malroa.“⁴³¹ *Tel Quel* je radove pomenutih autora smatrao manifestacijama *prestupničke* prakse književnog i filozofskog

⁴²⁸ N. Rževskaja, op. cit., str. 604.

⁴²⁹ Cf. “Chronological history of *Tel Quel*”, u: Patrick ffrench & Roland-François Lack (ed.), *The Tel Quel Reader*, London, Routledge, 1998, str. 9.

⁴³⁰ Tekstovi prezentovani na ovoj konferenciji kao i utisci članova grupe o izvedenim debatama objavljeni su u okviru *Tel Quel*-a br. 17, 1964. godine.

⁴³¹ Patric ffrench and Roland-François Lack, “Introduction”, u: Patrick ffrench & Roland-François Lack (ed.), *The Tel Quel Reader*, London, Routledge, 1998, str. 6.

pisanja u odnosu na utvrđeni poredak reprezentacija književnosti modernog doba i kapitalističkog društvenog uređenja.

Za teoretičare *Tel Quel*-a književnost modernog doba bila je buržoaska jer je služila, kako su oni smatrali, za identifikaciju klasne pripadnosti predstavnika vlasti i kapitala. Upravo zato, članovi grupe su svoje stvaralačke koncepcije zasnivali na radu onih umetnika, koji su se, kako je tvrdio Solers, razilazili sa tradicijom i čiji se značaj merio „koeficijentom njihovog teorijsko-formalnog protesta.“⁴³² Taj 'protest' odnosio se na njihovo neprihvatanje buržoaskog društva u celini, društva u kome se umetnost ispoljavala 'zavijena' u estetsku formu. Shvatanje 'raskida' sa tradicionalnim mišljenjem članovi Grupe nisu ograničavali samo na oblast književnosti već su, poput Fukoa, smatrali da je u drugoj polovini devetnaestog veka došlo do odlučujućih preloma i u sistemu humanističkih nauka.⁴³³ Telkelovci su u Marks, Frojdu i Niču videli mislioe koji su bili začetnici novih sazajnih punktova društvene stvarnosti. Ove ličnosti su, kako u okviru *Tel Quel*-a, tako i od strane levo orijentisane inteligencije, prihvatane kao one koje su ustale protiv predstavnika buržoaske ideologije u oblasti političke ekonomije, filozofije, morala i psihologije. „Fundamentalne reorganizacije se uvek pojavljuju, ne u momentu koji neposredno prethodi revoluciji, već u momentu koji prethodi tom momentu.“⁴³⁴

Zapravo, grupa je, sredinom šezdesetih godina, razvijajući intenzivnije interesovanje za praćenje preobražaja književnosti u odnosu na preobražaje u drugim oblastima društva, zauzimala sve oštriju i jasniju novolevičarsku, aktivističku orijentaciju. „Majski događaji u francuskoj 1968. godine – opštenacionalni štrajk u kome su učestvovali svi radnici, a koji je podstakao i studente na učešće, koji će kasnije pasti pod uticaj anarhističkih i levičarskih lidera – njihov ogroman socijalni rezonans, koji će široke krugove inteligencije naterati da se ozbiljnije zamisle nad daljom sudbinom francuskog društva i da izrazitiije opredele svoje pozicije u njemu, veoma su uticali na grupu 'Tel kel'.“⁴³⁵ U letnjem broju časopisa iz 1968. godine objavljeni su tekstovi

⁴³² Philippe Sollers, *Logique*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 10.

⁴³³ Cf. Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Beograd–Sremski Karlovci–Novi Sad, Plato–Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998.

⁴³⁴ Tel Quel, "Division of the Assembly", u: Patrick French & Roland-François Lack (ed.), *The Tel Quel Reader*, London, Routledge, 1998, str. 21.

⁴³⁵ N. Rževskaja, op. cit., str. 605–606.

„Revolucija ovde sada“⁴³⁶ i „Maj 1968.“⁴³⁷ u kojima je Grupa iskazala svoj stav prema majskim događajima i istupila protiv buržoaske i institucionalizovane partijsko-levičarske ideologije, osporavajući Komunističkoj partiji Francuske rukovodeću ulogu u društvenim događajima. Grupa je u ovim tekstovima iznela svoj odlučujući stav koji će oblikovati njihovu dalju orijentaciju. Deklarisali su se kao pristalice *revolucije* i *marksizma* kao jedine odgovarajuće naučne i revolucionarne teorije svog vremena.

Privrženost marksizmu doprinela je tome da rad grupe sa oduševljenjem bude prihvaćan na stranicama komunističke štampe, ali i neprestano kritikovan od strane predstavnika buržoazije. Grupa je, prilikom učešća na književnoj konferenciji u gradu Kliniju aprila 1968. godine, dobila podršku organizatora ove konferencije – književnog časopisa Komunističke partije Francuske *Nova kritika (La Nouvelle critique)*.⁴³⁸ Međutim, nakon protesta 1968. godine, došlo je do preispitivanja odnosa između spontane revolucionarne borbe i partijskog organizovanja, te do transformacije nove levice u mnoštvo pojedinačnih pokreta i kampanja.⁴³⁹ Prema stanovištu *Tel Quel*-a, svetska situacija je na ekonomskom i političkom planu tokom šezdesetih godina bila, još uvek, određena primarnom kontradikcijom između socijalizma i imperijalizma. Tada je, ipak, imperijalizam bio u svojoj zamirućoj fazi, dok su sile socijalizma, i u Francuskoj i šire, jačale. U Francuskoj je, međutim, primarna kontradikcija još uvek bila ista kao i tokom dvadesetih godina dvadesetog veka – kontradikcija između buržoaske i radničke klase. Ipak, ono što se promenilo, odnosilo se na kontradikciju između buržoazije i 'male buržoazije' (*petit bourgeois*). 'Mala' buržoazija je ispoljila potrebu za ideološkom avangardom koja će da pobedi različite forme buržoaske ideologije.⁴⁴⁰ „Bilo bi pogrešno misliti da je buržoaska ideologija nestala, naprotiv. Oslabljena, erodizirana, naterana u odbrambenu poziciju, ona je i dalje u stanju da održava sebe dovoljno dug period da dođe u poziciju protiv uzdižuće ideologije, zahvaljujući odanošću svojih sopstvenih

⁴³⁶ Tel Quel, “La révolution ici maintenant”, *Tel Quel*, Paris, 1968, 34, str. 3–4.

⁴³⁷ Tel Quel, “Mai 1968”, *Tel Quel*, Paris, 1968, 34, str. 94–95.

⁴³⁸ *La Nouvelle critique. Linguistique et littérature. Colloque de Cluny*, numéro special, nov., 1968. Godine 1958. objavljen je prvi Solersov roman *Radoznala samoća (Une Curieuse Solitude)* koji je dobio pohvalne kritike od strane Morisa i Lujar Aragona, vodećih književnih figura Komunističke partije Francuske. “Chronological history of *Tel Quel*”, op. cit., str. 9.

⁴³⁹ Cf. Nikola Dedić, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960. godine*, Beograd, Atoča, 2009, str. 88.

⁴⁴⁰ Jean-Louis Houdebine, “Méconnaissance de la Psychoanalyse dans le Discours Surréaliste”, *Tel Quel*, Paris, 1971, 46, str. 81.

kontradikcija.⁴⁴¹ Solers je, u tom smislu, majsku pobunu studenata ocenio kao revolt 'male buržoazije' i deklarirao udaljevanje Grupe od programa Komunističke partije Francuske. Telkelovski 'aktivizam' je, tako, između 1968. i 1974. godine, vodio od saradnje sa političkim platformama Komunističke partije Francuske do polemika i sukoba sa njom.⁴⁴² U kontekstu ovog kritičkog i revolucionarnog političkog delovanja, *Tel Quel* je razvio *Gruppu za teorijske studije* u kojoj su, tokom 1968. godine, saradivali Solers, Kristeva, Žak Derida, Žan-Žozef Gu, Žan-Lui Bodri, Pjer Bulez, Iber Damiš, Mark Devad, Žan Rikardu, Žan-Lui Šefer i drugi. U tekstu „Revolucija ovde sada”, Grupa je proklamovala da *novi teoretičari* nisu filozofi, učenjaci ili pisci pošto je njihova uloga da 'napadaju' društvo koje deluje na osnovama hijerarhijske podele društvenog rada, moći i uloga. Ukazali su na očekivanja od *teorijske prakse* koja ne bi bila tu samo zato da objašnjava zatečeni svet, nego i da bude interventna unutar označavajućih i označiteljskih procesa.⁴⁴³

Bliskost sa Komunističkom partijom Francuske u određenom periodu šezdesetih godina, Julija Kristeva je interpretirala kao osiguravanje političke i kulturalne transmisije stanovišta Grupe u utvrđenim institucijama i medijima Komunističke partije koji su javno priznavali avangardna umetnička i teorijska delovanja. „Priznajem da nastavljam da nalazim prilično neznatan odnos između Ždanovljeve krutosti i naših baroknih čitanja Sada, Bataja, Frojda. (...) Ali ustvari, šta smo mi išli tražiti u toj galiji? (...) Država u državi, koja poseduje znatnu moć različite difuzije i propagande tradicionalnih opsega zasićenih konvencionalnijim produkcijama, nije li KPF bila najbolji glasnogovornik za književni ili teorijski, u biti laboratorijski rad? Učiniti taj rad javnim, kako bi se on mogao nastaviti, izgledalo nam je da je to bio imperativ vremena mas-medija. Jedan intervju, objavljen tada, upoređivao je nadrealiste sa *Tel Quel*-om, podvlačeći da smo mi (bili) 'pokret masa'. To je bilo istina, i velikim delom zahvaljujući KP. Ali u celini se radilo da se njom služi; ne da joj se služi.“⁴⁴⁴

Zapravo, javno odstupanje od Komunističke partije Francuske nakon 1968. godine bilo je izazvano neslaganjem sa 'mehaničkim materijalizmom' koji je davao

⁴⁴¹ Philippe Sollers, "De Quelques Contradictions", *Tel Quel*, Paris, 1969, 38, str. 4

⁴⁴² Telkelovski aktivizam je imao i konkretne učinke, na primer u akciji zauzimanja kancelarije direktora *École Normale Supérieure* u trenutku kada je seminar Žaka Lakan isključen sa te škole.

⁴⁴³ Cf. *Tel Quel*, "La révolution...", op. cit., str. 4.

⁴⁴⁴ Julija Kristeva, „Sećanja”, *Književna reč*, Beograd, 1984, 237, str. 25.

primat strukturi državnih birokratskih aparata zanemarujući mesto i ulogu subjekta u kretanju i preobražavanju društvenih struktura. „(...) tangentalni prolaz kroz KP dao nam je jasnu viziju stvarnosti jednog aparata, to jest ljudske grupe koja se formira da bi služila kao prenosni remen između Ideala s jedne strane, i Individue (ma koja bila njena vrednost) s druge. (...) Nazivam političkom perverzijom koherentnu strukturu kojom rukovodi jedan Ideal (za nas je bio teorijski) koji ipak upotrebljava gnusobe jedne stvarnosti, po sebi samoj zanemarene to jest isključene u korist libidoidnih ili sublimiranih darova. (...) Dijalektički materijalizam koji je za nas bio jedan Hegel obrnut od strane Lukrecija, Malarmea i Frojda (da bi se dala samo tri parametra ne-mehaničkog materijalizma) davao nam je izvesnu nadu ako ne da preinači, ono bar da stavi u zgrade birokratske mane aparata koji vrši pritisak. (...) Ta mašina ('aparatus') je mašina za ubijanje individualne različitosti.“⁴⁴⁵ Iako su kolektivno istupali, članovi *Tel Quel*-a su se zalagali za razvijanje demokratskih ideala nasuprot podređivanju individualizma realizaciji utvrđenih partijskih programa.

Nakon događaja iz 1968. godine i odstupanja od Komunističke partije Francuske, Grupa je objavila zbornik *Teorija kolektiva (Théorie d'ensemble)*⁴⁴⁶ u kome je, u predgovoru, manifestno formulisala svoja najvažnija istupanja.⁴⁴⁷ Programska platforma delovanja Grupe je 1968. godine bila zasnovana na razvijanju Altiserovih stanovišta o ulozi epistemoloških modela u poimanju i konstruisanju društvene stvarnosti i, zatim, razradi *teorijskog projekta kojim se inicira i pokreće 'revolucija'*. U vezi sa tim, Solers je, na drugoj konferenciji u Kliniju 1970. godine, ukazao na to da je posle 1968. godine suština raspadanja kapitalističkog načina proizvodnje bila iskazana dovođenjem u pitanje same suštine značenja i uloge univerziteta kao centara produkcije i prenošenja znanja. „Mi danas preživljavamo ne 'krizu civilizacije', što do besvesti ponavlja buržoaska ideologija, nego jednostavno – mada uz sve veće teškoće i sve očiglednije – fazu simultanog vrhunca, prerastanja i raspadanja kapitalističkog načina proizvodnje. U sukobu koji se svuda širi i produbljuje između imperijalizma i socijalizma, ovo znači, dijalektički, na nivou nadgradnje, dovođenje u pitanje same 'suštine' značenja. 'Križa' u

⁴⁴⁵ Ibid, str. 25.

⁴⁴⁶ Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, etc., *Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 1968.

⁴⁴⁷ Cf. *Tel Quel*, "Division of the Assembly", op. cit., str. 21–24.

književnosti, beskrajne diskusije o toj krizi, predstavljaju u ovom istorijskom procesu samo jedan od simptoma, mada od velikog značaja. U Francuskoj, ovaj simptom se stalno razvijao posle kvalitativnog skoka klasne borbe u maju 1968. godine, u fabrikama, ali takođe, i to po prvi put kao konačan preokret, na Univerzitetu – u centru reprodukcije i prenošenja znanja.⁴⁴⁸ Ovo je dovelo do toga da u polje problematizacija *Tel Quel*-a budu uvedeni ne samo status i funkcija književnog pisanja, nego i pisanja društvenih nauka i filozofije. Praksa *pisanja* kao suština književnog rada bila je proširena i na područje produkcije različitih vidova *znanja i značenja* kao epistemoloških modela spoznavanja sveta a teorijski projekat *Tel Quel*-a je razvijan na zasnivanju *semiotike*, a potom i *semanalize* kao univerzalnog modela čitanja društvene proizvodnje značenja.

Putanja koju je 'mala književna revija' prešla da bi postala vodeća instanca intelektualne snage Francuske i šire tokom kraja šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, podrazumevala je 'izlazak' teorije književnosti i književnog rada, iz autonomnog sveta umetnosti u problematizaciju drugih oblasti, pre svega različitih oblika značenja, znanja i saznavanja kao konstrukata stvarnosti u okviru određenog tipa društvene proizvodnje.

Rad sa jezikom, pismom i tekstom, kao primarnim svojinama književnog rada, *Tel Quel* je razvio do problematizacija pitanja spoznaje i saznavanja same društvene stvarnosti, društvenog uređenja i formiranja subjekta i njegovih identiteta u odgovarajućem društvenom uređenju. Suština rada *Tel Quel*-a bila je sadržana u dekonstruisanju granica između književnog i teorijskog rada u korist *pisanja* gde je zatim to i takvo *pisanje* postalo poligon i sredstvo problematizacije *svih instanci društva*. Grupa je avangardni udar ostvarila u domenu destabilizovanja i dekonstrukcije postojećih koncepata i paradigmi zapadnog, kapitalističkog društva modernog doba: međudnosa teorijskog rada, ideologije, politike, umetnosti, filozofije, nauke i društva.

Članovi *Tel Quel*-a uveli su strukturalizam i psihoanalizu u diskurs istorijskog materijalizma. Istovremeno je prihvatanje marksizma u polju kritike umetničke produkcije rezultiralo tretiranjem umetnosti kao bilo koje druge materijalne prakse, kao i težnjom da se odredi mesto književnosti među širim proizvodnim procesima. U tom smislu je teorijski rad *Tel Quel*-a delovao kao složena mreža stanovišta koja su egzistirala

⁴⁴⁸ Filip Soler, „Ideološka borba u pisanju avangarde”, *Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, Beograd, 1978, 40, str. 72.

u kompleksnom odnosu prema fenomenu marksizma i utvrđenim modernističkim konceptualizacijama umetnosti. Ključne inovacije saradnika *Tel Quel*-a bile su *razrade koncepta jezika kao sredstva ostvarivanja društvene revolucije, zatim koncepta pisanja i teksta, te semiotičke platforme, označiteljske prakse i intertekstualnosti*.⁴⁴⁹ Primenu telkelovskog poststrukturalističkog marksizma na vizuelne umetnosti realizovali su umetnici i teoretičari okupljeni oko grupe *Podrške/Površine (Supports/Surfaces)* i časopisa *Slikarstvo, teorijske sveske (Peinture, cahiers theoretique)* nadovezujući se na teorijske rasprave o slikarstvu Marselina Plejneua.⁴⁵⁰ Slikari Mark Devad i Luj Kan su zamisli klasne borbe primenili u praksi i teoriji slikarstva. Devad je u svojoj marksističkoj fazi težio da status slikarstva redefiniše do oblika revolucionarne borbe unutar klasne borbe. Stanovišta *Tel Quel*-a su u odnosu na slikarstvo bila eksplicitno razvijena tek u okviru grupe *Podrške/Površine* i časopisa *Slikarstvo, teorijske sveske* s obzirom na to da je primat rasprava unutar grupe *Tel Quel* bio usmeren na funkcije *pisanja* u sferama književnosti, filozofije i nauke.⁴⁵¹

Članovi Grupe su književnu praksu transformisali ka teorijskom radu zasnivajući ga na shvatanju teorije kao teorijske prakse. Oni su razvijali stanovište da umetnik nije samo stvaralac kakvim je opisan u modernističkoj teoriji, nego i proizvođač determinisan društveno-istorijskim mehanizmima proizvodnje, razmene, potrošnje i klasne borbe. Dekonstruišući shvatanje umetničkog dela kao jednog od mitova buržoaske ideologije, grupa *Tel Quel* je u srž svojih rasprava postavila stvaralaštvo kao proizvodni proces, a umetnika kao tvorca materijalnih dobara, dok je delo tretirala kao proizvod rada a ne kreativnog čina. Njihovim delovanjem ostvaren je epistemološki prelom u pogledu dekonstruisanja utvrđenih granica između književnosti, studija jezika i nauke, te zanivanje jedne vrste *univerzalne metodološke platforme* za tumačenje *društvene proizvodnje značenja kao sredstava reprezentacije društva*. Članovi Grupe su svoj rad videli kao deo procesa koji zahteva „nove relacije čoveka prema njegovoj materijalnoj

⁴⁴⁹ Tekst, intertekstualnost i označiteljska praksa su u recepciji francuske filozofije i teorije sedme i osme decenije dvadesetog veka na američkom kontinentu prepoznati kao poststrukturalistički teorijski modeli.

⁴⁵⁰ Marcelin Pleynet, “La peinture de Robert Rauschenberg”, *Tel Quel*, Paris, 1963, 13; “Le monde est une peinture pas une décoration”, *Tel Quel*, Paris, 1964, 18; “La peinture par l’oreille”, *Tel Quel*, Paris, 1976, 67.

⁴⁵¹ O primeni poststrukturalističkog marksizma na području interpretacije slikarstva videti: Nikola Dedić, op. cit., str. 131–134.

realnosti i prema društvenoj praksi u kojoj njegova svesna misao nesvesno konstituise sebe.⁴⁵²

Tel Quel je doveo u pitanje sve odlike modernističkog mišljenja kao sredstva reprezentacije buržoaskog društva. U 'tradicionalnoj', buržoaskoj književnosti tekst je bio ograničavan i potčinjavan potisnutim teološkim kategorijama smisla, sižea i istine. Cilj *Tel Quel*-a bilo je razobličavanje metafizičkih shvatanja dela, stvaraoaca i autora, te ekspresivne subjektivnosti u književnosti. Demistifikacija onoga što je buržoazija nazivala stvaralaštvom sprovedena je na taj način što se činio očiglednim proces *proizvodnje* predmeta protiv koga vladajući sistem usmerava svoje najsnažnije odbrambene mehanizme jer sâmo postojanje sistema, na svim nivoima, a posebno ekonomskom, zahteva prikrivanje procesa produkcije tog sistema.⁴⁵³ Suština rada Grupe sastojala se u pobuni protiv postojećeg poretka stvari i doslednom razvijanju antagonističkog stava prema buržoaskim tvorevinama u svim njihovim oblicima. Buržoaska ideologija odbijana je kao norma interpretacije savremenosti i stvarnosti. Grupa je postavila zadatak „da se ponovo ocrtaju sve koncepcije, ali u novom teorijskom polju, u kome napisani tekst neće osmišljavati svoje funkcije obraćanja, ponavljanja i upotrebe, već će biti oformljen tako da proizilazi iz proizvodne prakse.“⁴⁵⁴ Osnovna misao koja je zanimala Grupu bila je „neizbežno vezana za proces naučnog saznanja i društvenog preporoda.“⁴⁵⁵ Sam taj preporod je u osnovi podrazumevao način izmene 'čitanja' i reprezentacija stvarnosti.

Sa *Tel Quel*-om je oformljen novi teorijski diskurs o jeziku kao subjektivnom iskustvu, povezan sa idejom *pisanja* kao istraživanja granica značenja i upisivanja subjektovog nesvesnog u značenje, kao i značenja u subjekat. Kritičko razvijanje Altiserove interpretacije marksizma, pomeranje akcenta od državnih ideoloških aparata na *tekst kao jedini oblik zastupanja stvarnosti i ideološkog delovanja*, vodilo je, u sprezi sa psihoanalitičkim teorijama do „diskontinuiranog odnosa prema zatečenoj društvenoj stvarnosti, sve do potpune disolucije narativa i do novog odnosa prema fikciji.“⁴⁵⁶ U tom

⁴⁵² Bernard Sichère, "Sur la Lutte Idéologique", *Tel Quel*, Paris, 1972, 52, str. 101.

⁴⁵³ Jean-Louis Baudry, "Écriture, fiction, idéologie", u: Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, etc., *Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 137.

⁴⁵⁴ Philippe Sollers, "L'Écriture fonction de...", op. cit., str. 394.

⁴⁵⁵ Ibid, str. 398.

⁴⁵⁶ Nada Sekulić, op. cit., str. 113.

smislu je od sredine sedamdesetih godina psihoanalitička platforma razvijana kao dominantna teorijska platforma Grupe sa akcentom na ulozi rada subjektivog nesvesnog u proizvodnji značenja. Prostori književnog narativa i fikcije su poimani kao stvarnost, a stvarnost kao fikcija, odnosno *pisanje*. Područje fikcije je zapravo otvaralo mogućnost postojanja „ogromnog dijapazona zastupanja različitih stvarnosti i iskustava koja su generalno bila 'otpisivana' iz sfere stvarnosti (...). Ovakav pristup je tokom sedamdesetih godina vodio *Tel Quel* ka podređenim, zapostavljenim, zanemarenim i marginalnim oblicima iskustva, analizi društveno marginalnih grupa, snova, ludila, seksualnosti, homoseksualnosti, cenzuriranih tekstualnih značenja, iskustvima kojima nedostaje racionalna sinteza, inicirajući sve naglašenije i pitanje o religiji.“⁴⁵⁷ Nove sfere iskustva istraživane su upravo u području književnog pisanja.⁴⁵⁸

Relativizujući odnos između fiktivnog i realnog, *Tel Quel* je ukazivao na to da je 'svaka' stvarnost uvek i samo još jedna vrsta fikcije, predstave i reprezentacije. Pokazao je da nijedno značenje predstave nije ni istinito niti lažno te da je stvarnost uvek svedena samo na svoj predstavljajući čin – tekst. Svet je u svakoj fazi rada *Tel Quel* grupe bio shvaćen kao lanac tekstualnih posredovanja.

Krajem sedamdesetih godina, podnaslovu časopisa bila je dodata reč 'umetnost', što je sugerisalo usmeravanje interesovanja Grupe izvan oblasti pisanja ka neverbalnim umetničkim praksama. Zapravo, od 1973. godine, reference ka *pisanju* kao instrumentu verbalne, radikalne aktivistički orijentisane prakse počinju da slabe i *Tel Quel* svoja interesovanja ispoljava „izvan principa pisanja“.⁴⁵⁹ Ovaj prelom je bio obeležen izdanjem časopisa broj 71/73, 1977. godine sa podnaslovom „Sjedinjene Države”,⁴⁶⁰ gde su tekstovi bili usmereni ka razmatranju neverbalnih umetnosti – pozorišta, performansa, muzike, slikarstva i filma a istovremeno i ka 'drugom' od Evrope. *Pisanje o tekstovima* je bilo zamenjeno *pisanjem o slikama*, te praksa teorije nije mogla više da se služi istim sredstvom kao i objekt njenog bavljenja. Time su sugerisane granice između teorije i objekta koji je predmet njenih razmatranja. Pisanje je postalo totalizujuće ali i ograničavajuće područje, znak nemogućnosti svođenja medijski drugačijih odlika i

⁴⁵⁷ Ibid, str. 114, 115.

⁴⁵⁸ Cf. Phillippe Sollers, *Paradis*, Paris, Édition du Seuil, 1981. i *Théorie des exceptions*, Paris, Gallimard, 1986.

⁴⁵⁹ Denis Roche, "Au-delà du principe d'écriture", *Tel Quel*, Paris, 1974, 57.

⁴⁶⁰ *Tel Quel. Les Etats-Unis*, Paris, 1977, 71/73.

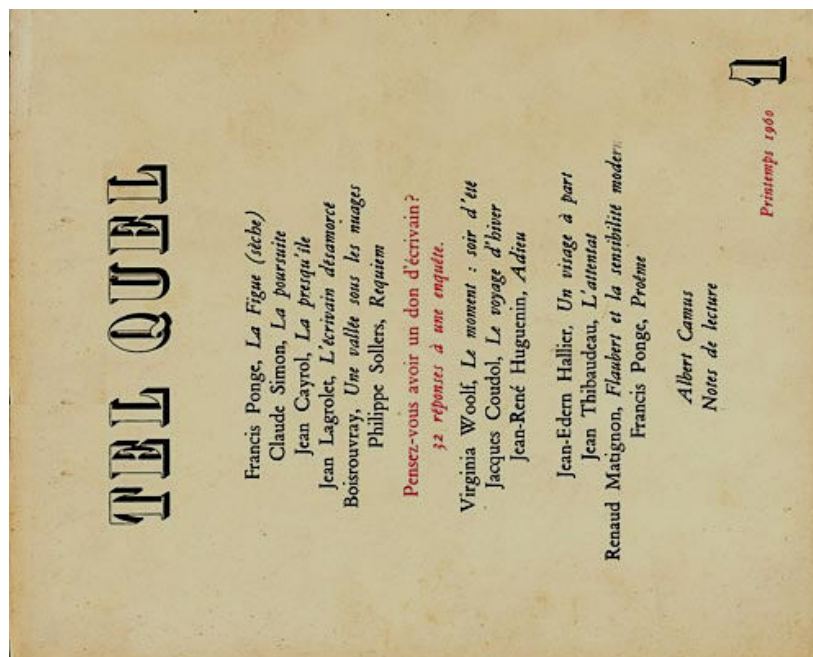
efekata drugih društvenih praksi na tekst i teoriju kao praksu pisanja. Iste, 1977. godine, objavljen je tematski broj časopisa posvećen feminizmu u kome je žena bila predstavljena u ulozi disidenta⁴⁶¹ a naredne godine i tematski broj o disidentstvu⁴⁶² čime je polje ekscesnih društvenih prestupa ustanovljeno kao ključna oblast interesovanja Grupe. Književnost je, u tom smislu, još jednom predstavljena kao područje disidentskog rada u odnosu na bilo koji društveni sistem. Težnje *Tel Quel*-a, međutim, više nisu bile usmerene ka sprovođenju revolucije i preobražaju celokupnog ideološkog ustrojstva društva, već ka individualnom činu prestupništva.

⁴⁶¹ *Tel Quel. Recherches féminines*, Paris, 1977, 74.

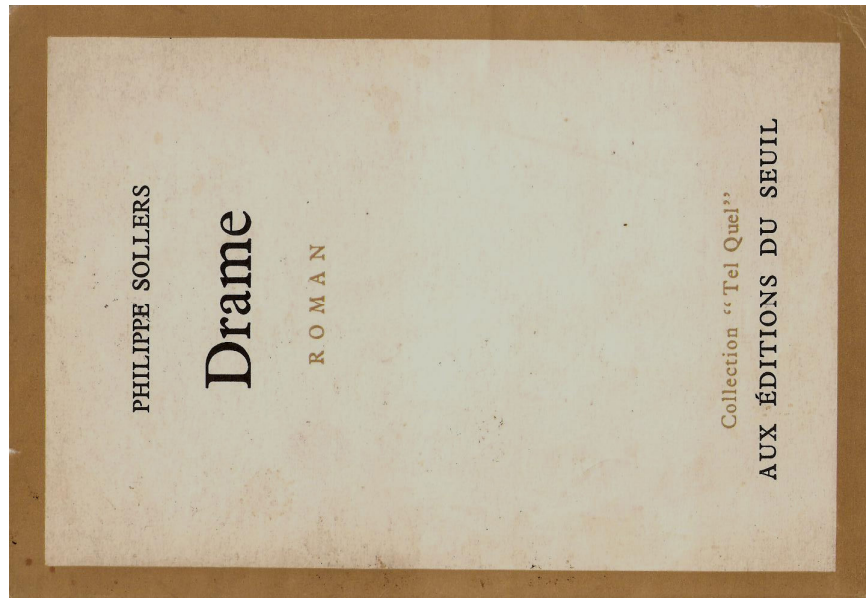
⁴⁶² *Tel Quel. Sur la dissidence*, Paris, 1978, 76.



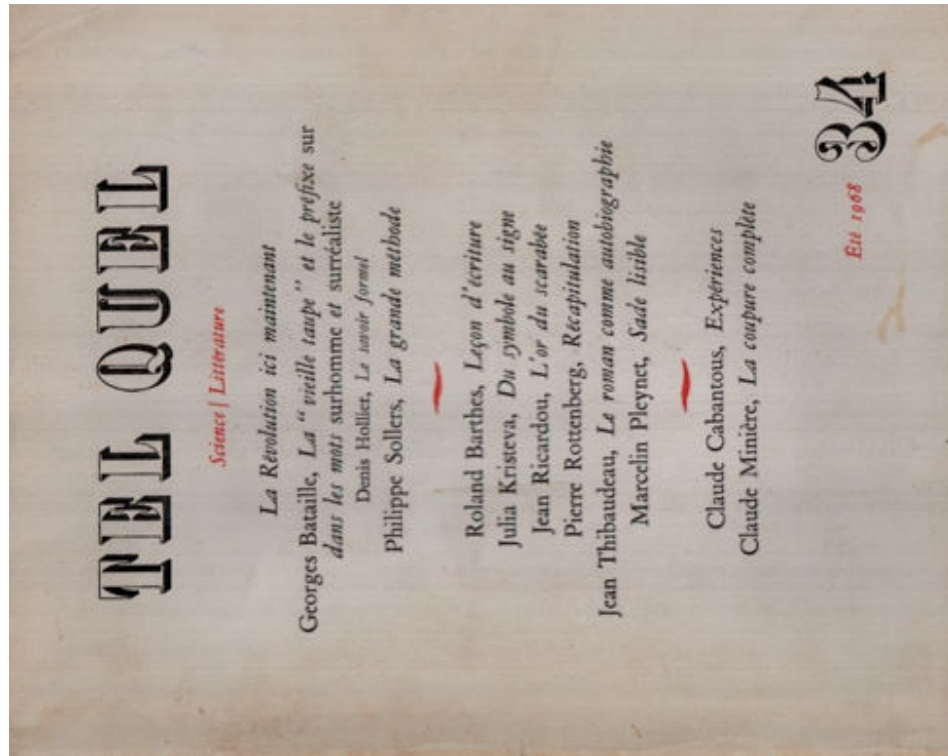
S leva na desno: Žan-Lou Dabadi, Žan-Edern Aljje, Žan-Rene Igenen, Reno Matinjo, Žak Kudol, Žan Tibodo, Filip Solers, početak 1960. godine
(izvor: sajt posvećen radu Filipa Solersa,
http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=180)



Prvi broj časopisa *Tel Quel*, proleće 1960. godine



Philippe Sollers: *Drame*. Roman, Paris, Édition du Seuil, 1965.



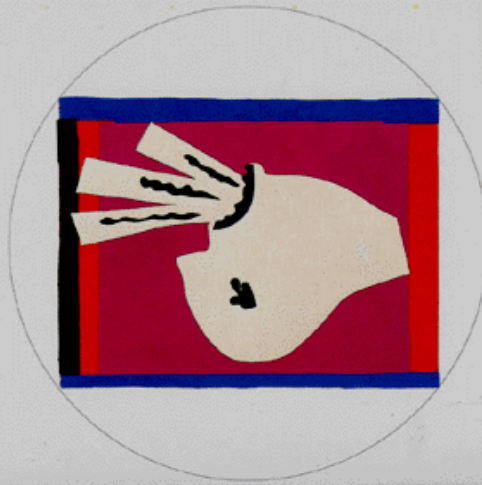
Tel Quel, 34, leto 1968, broj u kome je objavljen programski tekst „Revolucija sada ovde”

Points

Essais

Julia Kristeva

La révolution du langage poétique



Julia Kristeva: *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIXe siècle*. Lautréamont et Mallarmé, Paris, Édition du Seuil, 1974.

PARADIS

maintenant je me branle pour une branle à chemisier frourfrou transparent on se ren-
contre au coup d'œil fenêtré en voilà deux autres avec vertie une blanche elles s'as-
soient jambes croisées ouvertes briquet lampe l'une se met nue poils à travers les
vitres l'autre se carresse noir volant les lumières allongées fleurs tournesols pendant
que la nouvelle comète approche de la terre bleue jaune glace à gaz semant ses mil-
lions d'années-kilomètres coup de queue les voilà nerveux tournant complots crimes
tous les défoncés en rêvent suer brouillée vaporée terreur noyée galactique l'œil
de dieu rouge la matière lieu lourd de feu vibrant à la source flot torrent tu portes la
tache elle ne s'en va pas organes griffés phallus miettes la boue emportée le plus
grand nombre ce qui sort profane pas ce qui entre écueuil regard futé de l'idiot
concentre-toi imbécile ta pipe en sait plus long trop long elle pourrit touche ta mem-
brane milliards de mâchoires désir en avant du geste mastiqueurs paumés par le
sein à peine avant-il incliné la tête qu'il se jette dans la cavité des mondes flammantia
moenia mundi comme des essains au plus haut point du temps sans repos les sen-
sibles deviennent tangibles jaillissent défilants car seul il butine et tourne
tourbillonne et fixe et les cartilages se creusent sous le sternum et la ratine se soulève
elle lui casse les reins sa chevelure scimille comme un cycle l'aile convexe et tirée
incline en lui le funal si tu me le dis souvent tu verras tout en forme de lion et la
masse voûtée du ciel n'apparaîtra plus et les astres ne brilleront plus et la lune restera
cachée et la terre ne se tiendra plus sur ses bases et tout sera dans la foudre cein-
turée lavée téléphoné vissée au milieu d'une ligne encerclée dormante hello 365 pages de
photos truc par truc jouissance par jouissance couverture couleur 69 francs épiui-
sante cavalcade où chaque fois se reproduit le choc émotionnel des caresses des
accouplements petite fille éclatante de désirs puis tribade karine conduît le bal des
chercheurs de sensations mêlée à des aventures sans cesse plus épicées des trifouil-
lages enfantins aux tortures les plus cruelles elle en sort plus neuve plus rayonnante
tout ce que peut endurer un être humain à la limite impalpable du plaisir et de la
douleur elle l'a enduré et le fait endurer aux autres vieux sadiques pucelles rien

Odlomak iz Solersovog romana *Paradis*, u: *Tel Quel*, 1974, 59, str. 92.



4. 2. TEL QUEL KAO POSTAVANGARDNA TEORIJSKA PRAKSA

Postavangardni profil rada grupe *Tel Quel*

Tel Quel nije predstavljao samo alternativni mikrosocijalni prostor delovanja umetnika nego i autorefleksivno polje analize društvenih uslova, kretanja i preloma, i rasprave o njima. Po svom nastojanju da radikalnim zahvatom promeni postojeću književnu praksu ali i društveno stanje, grupa *Tel Quel*-a imala je dodirnih tačaka sa političkim pokretima. Članovi Grupe su sebe smatrali društveno aktivnim radnicima i svoj rad tumačili kao oblik *terorističkog delovanja u kulturi*.⁴⁶³ Platforma *Tel Quel*-a time je predstavljala paradigmatičan primer poimanja umetnosti kao društvene, političkim aspektima određene materijalne prakse. U okriljima te platforme odigravala se problematizacija odnosa između umetnosti i ustaljenih društvenih uverenja, uloge, značaja i smisla umetnosti. Aktivnost Grupe delovala je kritički i subverzivno prema književnosti modernog doba u konceptualnom, diskurzivnom i političkom smislu jer je sebe na transparentan način pokazivala kao *označiteljsku praksu* u mreži društvenih označiteljskih praksi sa kojima je stupala u 'problemski' odnos. U pitanju je bila dekonstruktivistička, reflektivna i aktivistička praksa suočavanja sa materijalnim uslovima realizacije književnosti, umetnosti, kulture i društva. Ovako orijentisana praksa ukazivala je na potencijal književnosti da se suoči sa društvenim i političkim problemima, te da političko učini vidljivim u netransparentnim registrima društvenog života.

Postavangardni profil grupe *Tel Quel* iskazao se u domenu promene funkcije i uloge kako književnog rada u odnosu na društvo tako i teorijskog rada u odnosu na umetnost i društvo. pisci su zapravo delovali kao teoretičari koji su kroz proizvodnju tekstova preuzimali kompetencije filozofa, političara i kulturalnih radnika, transformisali društvenu stvarnost i učestvovali u njenoj regulaciji. Ovakva orijentacija bila je uslovljena spoznajom da treba napustiti 'čisto' književno delovanje jer ono ne služi ničemu drugom do umnožavanju društvenog kapitala i ponavljanju određenog, buržoaskog načina mišljenja. Trebalo je, stoga, napustiti bazičnu profesiju umetnika kao stvaraoca predmeta za bezinteresno estetsko uživanje i zauzeti poziciju teoretičara kao

⁴⁶³ „Da, gospodine, mi smo bili teroristi! I teoretičari.” Pjer Bonsen, „Razgovor sa Filipom Solersom”, *Treći program*, Beograd, 1990, 86–87, str. 112.

društveno angažovanog radnika. Umetnik je na taj način preuzimao kompetencije izvan polja stvaranja u području određivanja toga šta umetnosti jeste i koja je njena uloga u društvu. Unutar *Tel Quel*-a odigrao se prelom od zainteresovanosti za ontološka i fenomenološka pitanja o književnom delu ka pitanjima o funkcijama, izvođenjima i efektima kako književne tako i teorijske prakse u određenom istorijsko-geografskom prostoru. Drugim rečima, rad grupe *Tel Quel* rezultirao je promenom u konceptualnom domenu književnosti utvrđujući njenu novu ulogu i funkciju unutar društvenog konteksta. Ta promena je u prvom koraku podrazumevala da se, za razliku od stava neoavangardi, umetnički rad ne zasniva na progresu i usavršavanju discipline, medija i sredstava umetničkog izraza čime se ostvaruje učešće u opštem društvenom napretku, već na *bavljenju kontekstima i sistemima u kojima se umetnost pojavljuje*.

Ovakav odnos rezultirao je i stavom o 'dovršavanju' modernog doba kao velike civilizacijske formacije unutar koje se suština umetnosti zasnivala na evolucijskom prevazilaženju i usavršavanju medija kao sredstva umetnikovog izraza. Sprovedena je kritika modernog doba kao okvira umetnosti, kulture i društva, a granice medija i discipline književnosti bile su dekonstruisane razvijanjem koncepta prakse *pisanja*. Telkelovska postavangarda podrazumevala je stav po kome se prostor umetnosti iskazivao kao bitno područje realizacije društvenih praksi te ga je, kao takvo, trebalo koristiti kao sredstvo društvenih borbi i promena. U skladu sa potenciranjem društvenih implikacija i moći književnog rada, terimin avangarda je u krugu *Tel Quel*-a ponovo dobio istaknute i transparentne političke implikacije.⁴⁶⁴ Pesnik i teoretičar slikarstva Marselin Plejne je, na primer, promišljao pitanja o avangardi i avangardnim artikulacijama u, tada, savremenoj književnoj i umetničkoj produkciji. Plejne je u tekstu „Problemi avangarde” ukazao na granice aktuelnih avangardnih praksi pozivajući se na Rolana Barta, Lakana i Deridu: „(...) u našem vremenu, nema više transgresije, nema više subverzije, nema više prekida (...) već samo parodija subverzije, simulakrum, ponavljanje prekida.“⁴⁶⁵ Plejne je zapravo ukazao na nemogućnost aktivističkog uspeha 'čisto' umetničkog rada, te na razlikovanje 'istorijskih avangardi' kao umetničkih prestupničkih praksi od izrazito teorijski

⁴⁶⁴ Cf. Jacques Henric, op. cit., str. 58.

⁴⁶⁵ Marcelin Pleynet, “Les problèmes de l’avant-garde”, *Tel Quel*, Paris, 1966, 25, str. 82.

zasnovanih i dekonstruktivistički uobličeni postavangardnih strategija koje je *Tel Quel* razvijao tokom šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka.

Upravo su u radu grupe *Tel Quel* književni i teorijski rad bili prepoznati i tumačeni kao bilo koja druga materijalna praksa društva. Teorijsko je bilo eksplicitno konceptualizovano kao tekstualno, a teorijski rad kao 'tekstualna produkcija'. Ova shvatanja ogledala su težnju da se književnost, kritika i teorija književnosti ne prepoznaju izvan društvenog, političkog i kulturalnog nego kao prakse koje sa ovim kontekstima 'rade' i u njima intervenišu te time ostvaruju svoju političnost. Na taj način je bilo otvoreno novo pitanje koje se ticalo ne samo uloge teorije u okviru umetničkih praksi, nego i u okviru širih društvenih problema. To znači da su u praksi *Tel Quel*-a književnost i teorija bile shvaćene kao prostori problematizacije konvencija, normi i kanona umetnosti i društva, kao prostori pogodni za realizaciju avangardnih proboja, u umetničkom, odnosno, revolucionarnih proboja u društvenom smislu. I književnost i teorija bile su tretirane kao specifični primeri ostvarivanja *kritičkog pisanja*.

Tel Quel je razvijao složene teorijske strategije putem kojih se fenomenima i pojmovima književnosti pristupalo unutar složenih kontekstualnih odnosa između umetničke i tekstualne prakse, teorije umetnosti i teorije kulture. Ostvarena je korenita promena u interpretaciji književnosti, u pristupu društvenoj ulozi i poziciji kako književnog tako i teorijskog rada. U osnovi ove promene bio je stav da aspekti književnog i teorijskog rada čine konstitutivne elemente pristupa koji umesto dotadašnje ustaljene redukcije objekta na sliku-model stvarnosti ili na koncept, rađa metodologiju koja se zanima za delovanje unutar *procesa* i *činjenja* u kulturi. Književnost, kao i umetnost uopšte, nije ontološki utemeljena u svom predmetu, već nastaje u kulturi i svetu koji deluje kao 'mehanizam' proizvodnje značenja, smisla i vrednosti. Takav pristup je podrazumevao postavangardno istraživanje ideoloških implikacija u književnom i teorijskom radu kroz lingvističko-semiološku analizu zasnovanu na intertekstualnom razvijanju stanovišta marksizma, strukturalizma, lingvistike, semiotike i psihoanalize.⁴⁶⁶ Ovo je dovelo do toga da se od sredine sedamdesetih godina odigra prelaz sa proučavanja

⁴⁶⁶ Postavangarda je naziv za mnoštvo međusobno različitih pokreta od kraja šezdesetih godina u kojima se teorijski, praktično i kritički preispituje nasleđe modernizma i avangardi: „Postavangardu karakterizira (...) teorijski razrađena ideološka i lingvističko-semiološka analiza prirode umetnosti i kulture.“ Miško Šuvaković, „Postavangarda“, u: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb–Ghent, Horetzky–Vlees & Beton, 2005, str. 92.

umetnosti kao društvenog i istorijskog fenomena hegemone zapadnoevropske civilizacije na proučavanje konstruisanja kulturalnih identiteta kroz književni rad i u odnosu na književno pisanje.

U fokusu interesovanja *Tel Quel*-a više nisu bili problemi umetnosti kao specifičnog autonomnog i izuzetnog konteksta ili, modernističkog sveta umetnosti, nego problemi prikazivanja, zastupanja i konstruisanja kulture i društva u umetnosti. Ovaj potez je bio ključan za opšti preobražaj umetnosti i teorije umetnosti u *teoriju, praksu i teorijsku praksu rada na i u kulturi*. Razvijana je teorija kao teorijska praksa posle 'kraja' teorije umetnosti. *Teorija posle 'kraja' teorije umetnosti* podrazumevala je koncept teorijskog rada umetnika ne kao teoretizacije određenih problema medija umetnosti i realizacije umetničkog rada već kao *teorijskog rada sa funkcijom analize proizvodnje, razmene i potrošnje značenja koje određeno društvo prihvata kao svoju realnost*. Delatnost *Tel Quel*-a podrazumevala je razvijanje kritičke analize ideoloških projekata kao analize granica jezika, smisla, vrednosti i ideala u kasnomodernističkom društvu. Preispitivan je istorijski horizont modernog, autonomnog subjekta umetnosti, te smisao autonomije jezika, nauka, teorija i načina prikazivanja i izražavanja unutar kapitalističkog društva modernog doba.

***Tel Quel* kao teorijska praksa: od književnosti i teorije književnosti do prakse pisanja i teksta**

Teorijski rad *Tel Quel*-a izgrađivan je oko pitanja odlika, funkcija i načina korišćenja *jezika, pisanja i književnosti* u kapitalističkom društvenom uređenju, procesima klasne borbe i reprezentacijama buržoaske ideologije. Teza Grupe bila je da jezik i pisanje, kao sredstva realizacije zastupanja i reprezentacija, imaju posebnu i suštinsku ulogu u poimanju stvarnosti. „Važnost posvećena jeziku, a posebno poetskom jeziku, od strane određenih pisaca *Tel Quel*-a je determinantna karakteristika istorije *Tel Quel*-a.“⁴⁶⁷ Jezik je bio shvaćen kao sistem u koji je čovek 'uronjen' i koji uslovljava i 'kroji' subjektovu sliku sveta. Kritika *Tel Quel*-a bila je usmerena na specifičnu upotrebu jezika kao *sredstva uzdizanja, propagiranja i utvrđivanja kapitalističkog društva modernog doba, utvrđenih odnosa moći i postojanja i ograničavanja subjekta u okviru*

⁴⁶⁷ Patrick ffrench, "Interview with Marcelin Pleynt", *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 15.

tog društva. „Rezonovanje, po liniji manjeg otpora, je sledeće: budući da još nije moguće baciti u vazduh građevinu starog društva, ceo će subverzivni napor biti usmeren protiv 'institucije' tradicionalnog jezika koji to društvo uzdiže, brani, propagira. Oспорavajući tradicionalni jezik avangarda hoće da stvori, u stvari, jednu vrstu političke opozicije, jedan otpor protiv opresije, što predstavlja metod da se ponovo iznutra aktivira jedna blokirana revolucionarna situacija. Takve teorije kruže, u današnje vreme, specijalno među italijanskim – *I Novissimi* – i predstavnicima francuske grupe *Tel Quel* a prethodile su im, sa ili bez preciznog socijalnog cilja, sve ranije pobune protiv stabilnih, konvencionalnih oblika izraza, počevši sa najbezazlenijim prkošenjem (...).“⁴⁶⁸

Književnost, kao područje koje je imanentno bilo određeno jezikom i pisanjem, bilo je prepoznato kao primarno mesto 'oslobađanja' od buržoaske ideologije na taj način što je pisanje poimano i korišćeno kao 'univerzalno' stecište praktikovanja društvenih *kontradikcija i razlika*. „Treba insistirati na tome, da filozofija, poezija, književnost, imaju zajednički elemenat koji je njihov 'potisnuti deo'; ne zaboraviti da su one središte 'negiranja realne aktivnosti', 'negiranja kojim se filozofija sama sebi prepričava da bi ljudi verovali u ono što priča, kao i da bi verovali da je ona iznad politike, kao što je iznad klasa' (Altiser); praktikovati pisanje materijalističko i dijalektičko (...) to znači raskinuti i sa spiritualizmom i idealizmom, i sa njegovom suočesničkom suprotnošću: formalizmom. Već Majakovski je rekao: 'Treba razbiti u hiljadu komada bajku o apolitičkoj umetnosti.' Što nikako ne znači, *naprotiv*, da ideološka borba u književnosti treba da bude *neposredno* politička. U stvarnosti, taj politički zadatak, koji je obeležen neprekidnim angažovanjem u istoriji i klasnoj borbi, biće ostvaren ako se pisanje *prepozna* u svojoj funkciji 'univerzalnog stecišta', u praktikovanju kontradikcija i u borbi suprotnosti; ako se temelji na prirodnim naukama, na nauci o istoriji i na nauci o podsvesti; ako shvati, kao što je rekao Lenjin, 'da će samo socijalizam osloboditi nauku od njenih buržoaskih okova'.“⁴⁶⁹

Filip Solers je ukazao na razlike između nove *prakse pisanja* i filozofije i književnosti u 'starom' smislu tih reči. On je to postigao zamenjivanjem reči filozofija terminom književnost u kritici spekulativne filozofije koju je Luj Altiser formulisao u

⁴⁶⁸ Adrijan Marino, „Avangarda“, u: Gojko Tešić (ur.), *Avangarda. Teorija i istorija pojma 1*, Beograd, Narodna knjiga, 1997, str. 81, 82.

⁴⁶⁹ Filip Solers, „Ideološka borba...“, op. cit., str. 79.

eseju „Lenjin i filozofija”: „Književnost ne može da podnese misao o teoriji (to jest o objektivnoj spoznaji) književnosti, koja bi bila u stanju da promeni svoju tradicionalnu praksu. Takva teorija bi za nju bila ubistvena, jer cela književnost živi od njenog negiranja.“⁴⁷⁰ Dakle, praksa pisanja trebalo je da deluje kao teorija – objektivna spoznaja – koja bi promenila tradicionalnu praksu književnosti.

Upotreba pojma *pisanje* u diskursu *Tel Quel*-a značila je kritiku metafizičkih shvatanja jezika i književnosti zasnovanih na dominaciji *logosa*, te začetak razvijanja *semiotike* kao jedne opšte teorije o procesima i načinima označavanja u istoriji društva modernog doba. Književnost je poimana kao pisanje i tekst onda kada se iskazivala kao produktivna i kritička delatnost ne samo prema konceptu književnog rada modernog doba nego i prema drugim tipovima diskursa koji se dominantno služe jezikom i pisanjem, kakvi su diskursi društvenih nauka i filozofije. Pisanje i tekst su razumevani kao elementi onog književnog delovanja koje nema drugi sadržaj i cilj osim osvetljavanja i razgrađivanja mehanizma delovanja određenog ideološkog horizonta.

Za razliku od *pisanja*, upotreba jezika u okviru buržoaske ideologije bila je ograničena ciljem verbalnog predstavljanja i funkcijom reprezentovanja određene društvene klase. „Književnost, na primer, u uslovima feudalne proizvodnje, ima funkciju održavanja mitske celokupnosti bazirane na simbolu, a u uslovima kapitalističkog načina proizvodnje, narativnog prisvajanja reprodukcije kojom upravlja znak.“⁴⁷¹ Pretenzije književnosti uspostavljene na ovaj način je, prema stanovištu *Tel Quel*-a, bilo moguće uvideti u svetlosti istorijskog materijalizma i razvijanjem Frojdovog koncepta nesvesnog. Članovi Grupe su zato, postavili aksiologiju prakse pisanja i teksta kao primarnih oblika društvene realnosti, odnosno, ideologije, razrađujući ovu aksiologiju razvijanjem sopstvenih intertekstualnih čitanja marksističke i psihoanalitičke teorijske platforme. „Mi smatramo da ono što je bilo nazivano 'književnost' pripada periodu koji je sada gotov, dajući prostor rađajućoj nauci o pisanju.“⁴⁷²

⁴⁷⁰ Ibid, str. 77.

⁴⁷¹ Ibid, str. 75.

⁴⁷² Philippe Sollers, “Ecriture et revolution”, u: Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, etc., *Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 72.

Altiserovo čitanje marksizma⁴⁷³ je u teorijskoj optici *Tel Quel*-a, a primenjeno u odnosu na književnu praksu umetnosti modernog doba, doprinelo izoštravanju jedne od osnovnih teza Grupe. Ta teza je podrazumevala da svako umetničko delo predstavlja sredstvo ideološke konstrukcije i kao takvo zastupa odgovarajuće društvene uslove, ističući ili 'cenzurišući' određene aspekte tih društvenih uslova. Ovo je bio simptom konceptualizacije umetnosti kao prostora društvenog rada koji je autonoman i izuzet iz totaliteta različitih praksi kapitalistički uspostavljene društvene proizvodnje. Kritika *Tel Quel*-a bila je upućena ka buržoaskom kapitalističkom društvu i sistemu proizvodnje viška vrednosti, u kome je humanistička ideja autonomije umetnosti bila uslov samoreprezentacije buržoaskog društva kao jedinstva i totaliteta lišenog unutrašnjih antagonizama. Pozicija umetnika bila je poimana kao autonomna u odnosu na ekonomske principe društva u kome je delovao. Umetnik, kao stvaralac koji vlada veštinom stvaranja veštačkog, u društvenu proizvodnju umetnutog objekta, nije učestvovao u opštoj podeli rada i proizvodnje zacrtane strukturom građansko-buržoaskog društva. Umetnik je, samim tim, bio 'odsečen' od praksi materijalne proizvodnje i procesa klasne borbe. Prema mišljenju *Tel Quel*-a ideja bezinteresne umetnosti je u okvirima kapitalističke proizvodnje imala za cilj da prekrije antagonistički, klasni karakter istorijske i trenutne stvarnosti buržoaskog društva.

Namera da se književnost poima kao autonomno i posebno područje kulture u kome nisu na delu opštevažeći procesi označiteljske prakse bila je podržana i gledištem o odnosu između umetnosti i poetike. Poetika, zasnovana kao nauka o stvaranju i postojanju književnog dela imala je i te kakvog smisla u ideološkom horizontu koji je književnost, i umetnost uopšte, predstavljao kao oblasti ljudskog stvaranja u kojoj ne važe proizvodne prakse koje su bile određujuće za ustrojstvo kapitalističkog društva. Platforma poetike kao nauke pretpostavljala je da izuzetnost i posebnost 'proizvodnje' umetnosti zahteva i ponudu znanja o umetnosti koje je posebno i drugačije od znanja o drugim kulturalnim i društvenim praksama. Nasuprot tome, grupa *Tel Quel* je probleme 'stvaranja' umetničkog dela identifikovala kao društvenu praksu proizvođenja umetničkog dela kao teksta u složenim procesima materijalne proizvodnje, razmene i

⁴⁷³ Najznačajnija Altiserova čitanja marksizma – studije *Za Marksa* i *Kako čitati 'Kapital'* bila su objavljena 1965. godine. Cf. Luj Altise, *Za Marksa*, Beograd, Nolit, 1971. i Luj Altiser, *Kako čitati Kapital*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, 1975.

potrošnje kulturalnih dobara. U tom smislu, Grupa je pokazala da je poetika, kao 'osnovna' nauka o stvaranju 'same' književnosti nepotrebna jer se tumačenje književnog dela, kao samo jednog od mnogih oblika kulturalno-društvenih dobara, adekvatno sprovodi primenom teorija koje pomeraju pažnju sa 'autonomnog stvaralačkog' na interdisciplinarni proizvodni odnos unutar kulture i društva. „Poetika se ne vidi kao posebno predočavanje, proučavanje ili zastupanje umetnosti, već kao *kolateralna šteta* jednog specifičnog tretiranja kulturalnih praksi kao autonomnih i ekskluzivnih praksi, koje stvaraju bitnu konstitutivnu iluziju da 'samoj umetnosti' treba i sama ili autonomna nauka ili teorija stvaranja.“⁴⁷⁴

Članovi Grupe zapazili su da je čin isključivanja bilo kakvog političkog sadržaja iz konceptualizacije autonomne umetnosti zapravo bio implikacija toga da je umetnost modernog doba predstavljala političkim gledištem određenu kategoriju *par excellence*. Obrt koji su članovi Grupe načinili podrazumevao je prekid logocentričnih koncepcija umetnosti ukazivanjem na to da dela ne nastaju iz transcendentne sfere duha ili emocija stvaraoca nego iz intertekstualnih odnosa između umetničkih dela i njihovih istorijskih i značenjskih okvira. Izražavanje, kao vid ispoljavanja modernističke intencije umetnikovog delovanja je u praksi *Tel Quel*-a bilo substituirano asubjektivnim delovanjem, određenim poljem ideologije i diskursa ideologije sa kojima funkcioniše u sazvučju i međusobnim trenjima. Kategorija izraza kao individualne spontanosti i kulturalne nezainteresovanosti bila je dekonstruisana do intencije pisca koji ne želi da bude izvan društvenog, političkog i kulturalnog već da sa ovim kontekstima radi i u njima interveniše posredstvom razlikovanja, dejstva i intenziteta produkcije značenja.

Grupa *Tel Quel* je iz političkih razloga – od kojih je ključan bio onaj koji se ticao *društvene revolucije* – težila da 'razori' pojmove kao što su književnost i stvaranje zamenivši ih pojmovima označiteljske prakse i pisanja. Na taj način je trebalo da bude revidirana interpretacija 'lepe' književnosti kao ideološki neutralne sfere ljudskog stvaranja ali i kritika onih marksističkih struja koje su podrazumevale tezu o umetnosti kao mehaničkom odrazu društvene stvarnosti.

⁴⁷⁴ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006, str. 196.

Filip Solers je, na primer, romanom *Drama: roman*, napustio taktike 'anti-mimezisa' i 'nereferencijalnog' pisanja tipične za 'novi roman' i počeo da istražuje materijalne granice pisanja kao kritičke stvaralačke prakse.⁴⁷⁵ U vezi sa tim, on je u svojoj diskusiji o Antonenu Artou i Danteu Aligijeriju postavio koncept 'granice teksta'.⁴⁷⁶ Ovaj koncept je podrazumevao da su književna praksa i teoretizacije književne prakse preusmeravane ka istraživanju i testiranju granica, to jest, graničnih mogućnosti i potencijalnosti pisanja književnog teksta. Odričući se likova i narativnosti kao buržoaskih komponenata dela Solers je u romanu *Drama* umesto likova i naratora koji sopštava priču upotrebljavao zamenice 'ja' i 'on', dok u romanu *Brojevi* figuriraju tri zamenice, 'ja', 'mi', 'vi'. Takav metod obezbeđivao je mogućnost da se zasnuju različiti slojevi izlaganja. U svoja poslednja dva romana Solers i nije pokušavao da uspostavi 'trag' uobičajenog načina pričanja već je pričanje zamenjeno 'mešanjem' epizoda. U *Drami* se pojavljuju šezdeset četiri epizode, poput principa polja na šahovskoj tabli. Trideset dve su napisane u prvom licu – plan individuelle, a ostale u trećem licu. „Njihova stroga naizmeničnost, gde svaka epizoda predstavlja uslov a istovremeno i posledicu određenog razmišljanja koje sâmo stvara uslove za rađanje nove epizode osnova je kretanja ove knjige. U *Brojevima* ova šema je usloženjena. Epizode su numerisane ciframa od jedan do četiri, numeracija se ponavlja, a broj epizoda, potčinjavajući se strogoj matematičkoj logici $1+2+3+4=10$; $10^2=100$, dovodi se do sto. Pri tome su svaka prva, druga i treća epizoda napisane u prošlom vremenu a svaka četvrta u sadašnjem, sa ciljem da se oseti vreme“.⁴⁷⁷

Solers je povodom izlaska iz štampe svojih knjiga *Logike* i *Brojevi* istakao „da su *Logike* prva knjiga koja će se neiskusnim čitaocima činiti kao zbornik kritičkih eseja – dok, u suštini, 'to nije esej, ni zbornik, već aparat, svojevrsna mašina za čitanje, predodređena da odredi istorijsko mesto teoriji isključivosti' (ovde se misli na stvaralaštvo de Sada, Malarme, Bataja, koje, je kao pravilo, isključivalo buržoaske naučnike iz osnovnog procesa razvoja nacionalne književnosti, i čiji značaj, po mišljenju Solersa, neophodno treba obnoviti radi pravilnog shvatanja savremene misli). Delu kao što su *Brojevi* veoma je teško odrediti žanr, dok ga sâm Solers naziva romanom,

⁴⁷⁵ Philippe Sollers, *Drame. Roman*, Paris, Édition du Seuil, 1965.

⁴⁷⁶ Philippe Sollers, "Littérature et totalité", u: *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 67–87.

⁴⁷⁷ Philippe Sollers, "Niveaux sémiotiques d'un texte moderne", *La Nouvelle critique*, 1968, specijalni broj, str. 90–91.

objašnjavajući to na sledeći način: 'Brojevi' – to je roman kome je narativni proces istovremeno radiografiran i postavljen iznad samog sebe. To je roman koji postavlja sebi za cilj da učini nemogućim korišćenje romanesknog postupka i njegovih mistifikatorskih metoda.'⁴⁷⁸ *Brojevi*⁴⁷⁹ su napisani kao programska realizacija opredeljenih teoretskih pogleda i principa Grupe. U ovom ostvarenju Solers je u potpunosti primenio koncept 'granice teksta' razvijajući novu praksu pisanja kao *sredstvo revolucionarne borbe*. „Celokupno pisanje, sviđalo se nama ili ne, jeste politika. Pisanje je nastavljanje politike drugim sredstvima (...). Podvig revolucionarne borbe – ako se želi biti zaista uključen – podrazumeva intenzivne tekstualne dubine i debljine – misao masa koja pronalazi svoje nove lingvističke ekrane nataložena je u borbi klasa. Ta borba, kao i jezik, beskonačna je“⁴⁸⁰ (– *L'Infini*, dodala S. N.).

Potvrdu svoje ideje razvijanja 'granice teksta' Solers je pronalazio u marginalnim tekstovima koji su subvertirali linearnost toka istorije, koncept istine i metafizički, u mišljenju utemeljen subjekat. U zbirci *Logike*⁴⁸¹ koja je objavljena 1968. godine Solersov fokus je bio na tekstovima de Sada, Malarmea i Bataja. Ovi tekstovi su „sagorevali sami sebe na svim nivoima, oni se se pojavljivali samo da bi zbrisali sebe.“⁴⁸²

Ukazivanjem na specifičnosti tekstova ličnosti na marginama književnosti – de Sada, Lotreamona, Malarmea i Bataja – a sa građenjem teorijske reference ka Altiserovom govoru o dinamici strukture, te postojanju dominantnih i podređenih strukturalnih delova, grupa *Tel Quel* je praksu pisanja uspostavila kao polje afirmacije potisnute, marginalizove i isključivane *drugosti* bilo koje vrste. Dinamizam unutar polja strukture upravo je bio obezbeđivan prodiranjem drugosti u stabilan i celovit sklop unutrašnjih suprotnosti strukture. Luj Altiser je govorio o borbi klasa kao o onom potisnutom u građanskoj politici dok je u oblasti psihoanalize ono nesvesno bilo interpretirano kao potisnuto i Drugo od subjekta. Nesvesno je bilo ono što se načelno zbiva 'iza leđa' subjekta ali je predstavljalo i rezervoar svih oblika drugosti od subjekta, potisnutog, zaboravljenog, prognanog ali istovremeno efikasnog i produktivnog. Problematika nesvesnog kao drugog od metafizički utemeljenog, racionalnog mišljenja

⁴⁷⁸ N. Rževskaja, op. cit., str. 613.

⁴⁷⁹ Philippe Sollers, *Nombres*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

⁴⁸⁰ Phillippe Sollers, "Ecriture et revolution", op. cit., str. 67–68.

⁴⁸¹ Philippe Sollers, *Logiques*, op. cit.

⁴⁸² Philippe Sollers, "Ecriture et revolution", op. cit., str. 75.

pokazala se naročito plodnom u području pisanja, gde je prepoznata upravo u tekstovima de Sada, Lotremona, Malarmeia i Bataja. Afirmacija drugosti u praksi pisanja, pri tom, nije bila identifikovana kao poistovećivanje sa drugošću u književnom tekstu već kao *mišljenje koje misli poreklo zabrane i prestupa*, njihovu logiku i genealogiju kao silu i dinamiku u domenu bilo koje društvene prakse. Fragmentarnost i nehomogenost avangardnog književnog pisanja transgresirale su tradicionalnu 'kompaktnost' reprezentacije i obezbeđivale mesto 'povratka' onoga što je u toj reprezentaciji bilo isključeno. Fragmentarnost i nehomogenost avangardnog pisanja bile su prepoznate po analogiji sa fragmentarnošću i nehomogenošću polja nesvesnog i društvenih praksi. U skladu sa tim, grupa *Tel Quel* je sebi kao jedan od zadataka postavila čin dekonstruisanja mehanizama kojima su u praksi književnosti, nauke i filozofije konstituisani represija, isključivanje i potiskivanje. U sledećoj instanci trebalo je pokazati na koji način su ove prakse u svom međusobnom odnosu kao rezultat proizvodile celovitost određenog ideološkog polja.

'Standardni' retorički diskurs književnosti baziran na kodovima – u kome je pisanje viđeno kao subordinacija govornog čina čiju je reprezentaciju pisanje predstavljalo – bilo je zamenjeno pisanjem kao translingvističkim produktivnim procesom, koji je suprotan linearnom jezičkom zapisu 'zatvorenom' u mišljenju. Ove ideje su jasno bile izložene u Solersovom eseju „Pisanje kao funkcija društvene transformacije”.⁴⁸³ Kriza jezičke norme je za članove *Tel Quel* grupe u stvari predstavljala „križu klase koja je s tom normom, kao jezikovno-znakovnom normiranošću govora, egzistencijalno povezana, i ako je nekada uspostavljanje norme 'postavilo' klasu, sada će s njenim padom pasti i norma, a zajedno s njom (a toga, zaista, treba biti svestan) i sam *znak*, njen ideologem, i sosirovski jezik.”⁴⁸⁴ Za članove *Tel Quel*-a suštinsko je bilo razumevanje dejstva nesvesnog i klasne borbe kao onih procesa za koje su smatrali da ih je društvo modernog doba u svojim tekstovima potiskivalo i brisalo kako bi se konstituisalo kao društvo lišeno antagonizama. Praksa pisanja je viđena kao prostor u kome su članovi Grupe mogli da suoče lakanovski koncept nesvesnog sa

⁴⁸³ Phillippe Sollers, "L'écriture fonction de transformation sociale", u: Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, etc., *Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 196. str. 399–405.

⁴⁸⁴ Mladen Dolar, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik i Slavoj Žižek, „Umetnost, društvo/tekst”, *Polja*, Novi Sad, 1978, 230, str. 3.

marksističkim poimanjem klasne borbe u odnosu na procese potiskivanja i cenzurisanja borbe klasa i nesvesnog kao drugog od subjekta u buržoaskom društvu modernog doba. Dotadašnji označiteljski procesi kao proizvodi prakse pisanja identifikovani su kao ono što cenzuriše ili briše rad proizvodnog i nesvesnog u tekstu koji se piše. Prema altiserovskom stanovištu, označiteljske prakse su delovale nužnom cenzurom istine društva kao polja klasnog uređenja i ekonomske proizvodnje. Istovremeno, označiteljske prakse su, u skladu sa lakanovskim poimanjem, delovale i nužnom cenzurom polja nesvesnog s obzirom na to da je ono delovalo kao tačka prekida u ideologiji humanizma gde je racionalnost bila uslov za izvođenje ljudskosti. „Pitanje humanističke ideologije je kompleksno, jer predstavlja relativno samostalnu sistematizaciju upravo onog odnosa koji je, kao pravni termin 'čovekove ličnosti', strukturalni uslov za produkciju na kapitalistički način.“⁴⁸⁵ Označiteljski procesi su, prema tome, predstavljali sredstva kojima su nesvesno i klasna borba u tekstovima modernog doba bili potiskivani, kako bi se time konstituisala lažna predstava stvarnosti kapitalističkog društva, kao društva lišenog unutrašnjih sukoba te položaja subjekta u toj stvarnosti.

Zapravo, Solers je 1967. godine u tekstu „Krov“⁴⁸⁶ eksplicitno povezoao teoriju teksta i praksu pisanja sa radikalnom kritikom društva i kulture utemeljenom u marksističkim stanovištima da bi, zatim, sa drugim članovima Grupe formulisao tekst „Revolucija ovde sada“⁴⁸⁷ kao manifestno zasnivanje radikalne platforme za pokretanje *tekstualne i ideološke revolucije* posredstvom prakse pisanja i rada jezika. Tekst „Revolucija ovde sada“ nastao je kao direktna refleksija i reakcija na događaje iz maja 1968. godine. Grupa potpisanih autora⁴⁸⁸ je svoje ciljeve formulisala u sedam tačaka ističući da su akcije koje su naveli u ovom proglasu „*tekstualne*, odnosno, uobličene kao određena pravila koja ne smeju biti suspendovana ili zanemarivana s obzirom na to da predstavljaju deo socijalnih borbi u kojima tekstualne akcije imaju svoj oblik

⁴⁸⁵ Ibid, str. 2.

⁴⁸⁶ Phillippe Sollers, “Le toit: essai de lecture systématique”, *Tel Quel*, Paris, 1967, 29, str. 24–45.

⁴⁸⁷ Tel Quel, “La révolution...”, op. cit., str. 3–4.

⁴⁸⁸ Potpisani su: Žan-Lui Bodri, Pjer Bulez, Klod Kabantu, Iber Damiš, Mark Devad, Žan-Žozef Gu, Deni Olie, Julija Kristeva, Marselin Plejne, Žan Rikardo, Žaklin Rise, Deni Roš, Pjer Rotenberg, Žan-Lui Šefer, Filip Solers, Pol Tivonten, Žan Tibodo.

efikasnosti.⁴⁸⁹ Članovi Grupe su utvrđene tačke predstavili kao ciljeve delovanja novoosnovane *Grupe za teorijske studije*.⁴⁹⁰

„1) Mi nismo 'filozofi', 'naučnici' ili 'pisci' prema reprezentativnim definicijama prihvaćenim od strane društva čije materijalno funkcionisanje i konsekventne teorije znanja mi napadamo;

2) Ova teorija jezika, potčinjenja metafizičkim kategorijama izražavanja, za nas deluje kao jedan od ideoloških ključeva za trenutnu situaciju, u tom katastrofalnom saučesništvu između najgoreg reakcionarnog konzervativizma i bezosnovnog revolucionarizma koji su sposobni da se 'sponatno' otkriju ovde;

3) Mi verujemo da značajna aktivnost određenog istorijskog perioda konstituiše presudnu determinantu transformativnih potencijalna tog perioda. Podređen tretman ovog specifičnog perioda, njegovo zanemarivanje i negacija njegovih efekata na svest i promene, uvek koincidira sa predutvrđenom regresijom stanja stvari *en acte*, koje se ojačavaju posredstvom lokalnog osporavanja;

4) Prema tome, za nas izgleda neophodno da priznamo da prepoznavanje teorijske promene kao i skup nesvodljivih razlika u akciji – u praksi – koje ćemo da podržimo, jeste način da pokrenemo društvenu revoluciju do njenih stvarnih ostvarenja u pogledu njenih jezika;

5) Posledično, konstruisanje teorije izvedene iz tekstualne prakse koju moramo da razvijemo izgleda nam podložno izbegavanju ponavljajućih ćorsokaka angažovanog (*engagé*) diskursa – značajan model teleološko-transcendentalne humanističke i psihološke mistifikacije, u potpunosti osvojen do krajnjih opskurnosti buržoaskog društva;

6) U održavanju složenog načina produkcije marksističko-lenjinističke teorije, jedine revolucionarne teorije našeg vremena, ova konstrukcija bi trebalo da bude deo te produkcije, da bude u stanju da podnese kritičku integraciju sa najviše razrađenim praksama (filozofije, lingvistike, semiologije, psihoanalize, 'literature', istorije nauke);

7) Jedini ideološki poduhvat – koji sebe danas ne predstavlja u razvijenoj teorijskoj formi i koji se sadrži u regrupisanju eklektičnih ili sentimentalnih denominacija

⁴⁸⁹ Tel Quel, "La révolution...", op. cit., str. 3.

⁴⁹⁰ „Odlučeno je da se smesta konstituiše Grupa za teorijske studije koja će da funkcioniše jednom nedeljno (predavanja, diskusije); prvi sastanak, sreda 16. oktobar u 21 čas, ulica Rene, Paris VI.“ Ibid, str. 4.

individualnih aktivnosti koje su jedva političke – pred nama se pojavljuje kontrarevolucionarno sve dok njegova objektivnost odbija da prizna klasnu borbu kao nešto što treba potencirati i reaktivirati.⁴⁹¹

U citiranom proglasu, grupa *Tel Quel* je postavila *jezik* kao glavno sredstvo rada u ostvarivanju društvene revolucije a *teoriju jezika* kao metodološki okvir čijom primenom može da se ukaže na ideologijom utvrđene kontradikcije kapitalističkog društva i neprestanu borbu između centralnih i marginalnih društvenih nivoa. Tako je subverzivno-kritička pozicija *Tel Quel*-a bila definisana „putem otkrivanja načina na koje je ideologija upisana u označavajuće prakse, kroz teorijsku analizu problema, kroz isticanje materijalnosti označavajućih praksi i kroz referiranje na druge označavajuće sisteme. Ovdje je reflektovana trostruka strategija teorijskog, tekstualnog i političkog.“⁴⁹² Ukazano je na to da se buržoasko društvo odlikovalo značajnim diskurzivnim modelom „teleološko-transcendentalne humanističke i psihološke mistifikacije“ zahvaljujući kome su ponavljani 'ćorsokaci' modernog društva. Tradicionalne oblike obezbeđivanja znanja – filozofiju, nauku i književnost – i njihova disciplinarna razgraničenja članovi Grupe su napustili u korist rada *u polju teorije kao proizvodnje razlika*. Njihov teorijski rad trebalo je da bude razvijan tako da obuhvati kritičke integracije sa trenutno najviše razrađenim praksama filozofije, lingvistike, semiologije, psihoanalize, 'literature' i istorije nauke. Posle takvog kritičkog susreta sa teorijskim radom, funkcija filozofije je, na primer, 'preosmišljena' do reaktiviranja filozofske platforme koja će da bude sredstvo za uviđanje društvenih problema i njihovo međusobno povezivanje.⁴⁹³ Filozofija u koju je inkorporiran kritički teorijski diskurs preobražavala se kod njih do epistemologije lingvistike, psihoanalize, opšte teorije o nesvesnom i znakovima. Takva filozofija je istovremeno, trebalo da bude usmerena i na 'predrasude' koje su tokom istorije bile ugrađene u nauku i filozofiju a koje su ove discipline reprodukovale potvrđujući prevladavanje metafizičkih koncepata tumačenja sveta i zasnivanja znanja o svetu i mišljenju sveta. Mogućnost da tradicionalni filozofski diskurs svojim eksplicitnim govorom ipak skriva, zamagljuje ili potiskuje svoju stvarnu ulogu i mesto sa kojeg

⁴⁹¹ Ibid, str. 3–4.

⁴⁹² Patrick French, *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)*, Oxford, Clarendon Press, str. 114.

⁴⁹³ Cf. Filip Soler, „Ideološka borba...“, op. cit., str. 75.

govori, prepoznata je kao tačka 'cepanja' filozofije metafizike, sa jedne strane, na filozofiju metafizike, a sa druge strane, na teorijskim radom preobraženu filozofiju koja pokazuje svoju ulogu u proizvodnim i klasnim odnosima kapitalističkog društva modernog doba. Solers je 1970. godine zapisao: „Nova praksa pisanja trebalo je da ojača marksizam kao 'primenjenu filozofiju' koja će da omogući njegovo produktivno udvajanje i da 'ukine' distinkciju para filozofija/književnost koje su se pod uticajem idealizma suprotstavljale nauci i politici. Tek onda bi književnost i filozofija govorile o onome o čemu još ne mogu. Ostaje još, i to je pitanje od prvostepenog značaja, određivanje mesta jednog takvog pisanja unutar svakog načina proizvodnje (...).“⁴⁹⁴

Događaji 1968. su prema mišljenju Grupe iznetom u proglasu „Revolucija ovde sada” imali kontrarevolucionaran učinak jer nisu bili organizovani kao vid klasne borbe već kao skup protestnih aktivnosti. S obzirom na to da je društvo predočeno jezikom, pismom i tekstom, članovi Grupe su smatrali da su oni, kao teoretičari dužni da ostvare društvenu revoluciju na taj način što će transformisati jezik kojim se društvo služi. Teorijski rad je podrazumevao realizovanje skupa (*ensemble*) nesvodljivih jezičkih značenja gde su te nesvodljivosti zapravo predstavljene tekstovima kao proizvodima pisanja i njihovim uodnošavanjima kroz princip intertekstualnosti. Prema Solersovom mišljenju, tekst „ne treba više ni da informiše, ni da ubedi, ni da dokaže, ni da ispriča, ni da dočara.“⁴⁹⁵ U skladu sa tim, Grupa je polje pisanja 'oslobodila' uobičajene komunikativne i estetske funkcije i tretirala ga kao sredstvo i prostor građenja nove, jezičke realnosti. Književnost, koja se služi pisanjem, ima potencijal da demistifikuje kategorije kao što su reprezentacija i stabilni identitet i da otvori prostor transgresivnoj produktivnosti teksta. Ako svaka klasa stvara svoje zakone korišćenja i ovladavanja jezikom onda je osporavanje retoričkog sistema ili narativne forme koju je prihvatila buržoazija značilo dovesti u pitanje koncepcije buržoaske ideologije u svim oblastima ljudskog delovanja, s obzirom na to da je svaka od tih oblasti posredovana jezikom. Solers je, na primer, 'revolucionarno' pisanje uobličio kao književni, tekstualni eksperiment radeći sa fragmentima naracije i sa otporima naraciji. U eseju „*Das Augenlicht*” on je ponudio dvostrukost jezičke 'revolucije' – pisanjem o revoluciji i

⁴⁹⁴ Ibid, str. 78.

⁴⁹⁵ Philippe Sollers, “Le Roman et l’expérience...”, op. cit., str. 229.

pisanjem sa 'revolucionarno' uobličenim odlikama. „Danas 4 marta 1972 na trgu policija kaže petnaest hiljada partija pruža isti zbir možda nešto više neprijateljska zgranutost uostalom kuda sve to vodi radnici nisu ni mrdnuli da nešto učine ne možete nastaviti drugovi to je ćorsokak tako ništa ne može krenuti napred a ipak se viju crvene zastave svuda na vetru suncu drhture sve je svežije kuće se otvaraju buržuji na balkonima očne naprave arhivara (...).⁴⁹⁶

Praksa pisanja bila je predočena kao teorijska praksa koja udvaja i osmišljava novu proizvodnju tekstova, dok je upravo to osmišljavanje nove tekstualne prakse na nivou samog jezika predstavljalo praksu pisanja. U ovom procesu, jezička praksa je poimana kao *univerzalan model prakse*. Solers je o jezičkoj praksi pisao kao o sceni na kojoj se ukida protivrečnost između sadašnjeg i prošlog, između strukture i istorije, sinhronijskog i dijahronijskog. Jezička praksa je „dvostruko odražavanje koje želi da uništi shvatanje jezika kao neutralne sredine, jer je on snaga objektivnog rada prikriivenog prikazivanjem. Dvostruko odražavanje namenjeno tome da se u delovanje istorijske stvarnosti uvede aparat jezika, dovoljno usavršen i složen da bi mogao da potkrepi njena delovanja.“⁴⁹⁷

Iskazivanje jezičke prakse kao scene koja ima potencijal da ukine protivrečnosti i marginalizacijske gestove kapitalističkog društvenog uređenja, te njen status 'univerzalnog' modela prakse identifikovani su na sledeći način: članovi Grupe su smatrali da jezička praksa poseduje povlašćeno mesto u spoznaji sveta jer samo i uvek preko jezika dospevamo do nejezičkih praksi. Prema tome, svaka teorijska, jezička praksa uvek jeste 'čitanje' drugih nelingvističkih praksi. Jezička praksa nije određujuća praksa, ona ne determiniše druge prakse, ali pruža univerzalan model za tumačenje tih praksi. Drugim rečima, svaka praksa je dostupna posredstvom modela jezičke prakse. Kao takva, jezička praksa je uvek integracijski deo bilo koje druge prakse. Ona poseduje primat u bilo kom vremenu jer predstavlja praksu najpodložniju promenama i velike društvene revolucije se najpre zbivaju na razini promene jezika i govora. Revolucija jezičke prakse je anticipativna etapa ostvarivanja potpune društvene revolucije. Ona je, kao takva, avangarda u osnovnom smislu te reči. Jezička praksa je stecište naučnih, političkih,

⁴⁹⁶ Filip Solers, "Das Augenlicht", *Delo*, Beograd, 1972, 12, str. 1413.

⁴⁹⁷ Filip Solers, „Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta“, *Delo*, Beograd, 1969, 12, str. 1327.

filozofskih, umetničkih i drugih diskursa, dakle, sistemsko područje koje u sebi sažima učinke represije i potiskivanja ali istovremeno sadrži i potencijal prodora i epistemoloških preloma. Jezička praksa je i povlašćeno mesto kritike subjekta onda kada se jezik ne shvata kao izraz subjekta nego se subjekat razume s obzirom na primat jezičke prakse. Tada se i subjektovo nesvesno razume po modelu jezika te se ne svodi samo na puki negativ racija i svesti. Uticaj drugih praksi na jezičku praksu nije porican ali je izbegavana implikacija konceptata izraza i odraza. U cilju tog poricanja tragano je za specifičnim artikulacijama dinamike unutar složene strukture društvenih praksi. U takvom dinamizmu, jezičkoj praksi je bila priznata mogućnost pokretanja promene artikulacije svake pojedinačne prakse unutar društvene strukture.

Za razliku od strukturalističkih fokusa u kojima je jezik bio tumačen kao sistem ili sastav znakova, članovi Grupe su jezik interpretirali kao praksu i pokušavali da izgrade logiku te prakse. Jezik je tumačen kao samosvojna proizvodnja nestabilnih značenja. Ona se odvijala kroz rad *pisanja*. U književnu kritiku, pojam 'pisanja' (*écriture*) bio je uveden 1953. godine sa studijom Rolana Barta *Nulti stepen pisanja*,⁴⁹⁸ a u diskursu *Tel Quel*-a ovaj pojam doživeo je svoju potpunu konceptualizaciju do statusa posebne društvene prakse čijim su efektima članovi Grupe pridavali suštinski značaj. Bart je pojam *pisanja* formulisao u odnosu na pojmove jezika i stila. Za razliku od ovih pojmova, prema Bartovom mišljenju, pisanje predstavlja odnos između književnog stvaranja i društva, onaj prostor u kome se književni jezik preobražava svojom društvenom namenom i kontekstualnim uslovima, te uvek pokazuje vezu sa velikim istorijskim krizama. Bart je pisanje prikazao na širokom istorijskom planu koji seže od 1650. godine kada se učvrstio moderan francuski jezik sve do 1848. godine, kada je kao posledica društvenih potresa, došlo do raspadanja jedinstvenog književnog stila. Barta je posebno zanimalo ovo razdoblje jer su u njemu jezik i način pisanja učestvovali u konstituisanju građanske klase. „Ono što se smatralo pozitivnim kvalitetom tog pisanja bila je pre svega jasnoća, za koju se tvrdilo da je urođeno svojstvo francuskog stila. Međutim, Bart je upozorio na klasni karakter takvog pisanja, a za samu jasnoću je tvrdio da je ona pre svega izraz određene retorike, to jest, želje za što uspešnijim uveravanjem. Govoreći o načinu pisanja francuskog romana, Bart ističe da tu postoje određene konvencije. Jedna od njih je

⁴⁹⁸ Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, New York, Hill and Wang, 1968.

upotreba aorista, a rezultat te konvencije je da stvarnost iz romana ne deluje tajanstveno i apсурdno nego je jasna, gotovo uvek poznata, čvrsta u rukama svog stvaraoca. Godina 1848. označila je kraj tog jedinstvenog pisma, pisac postaje žrtvom dvosmislenosti svoga vremena, a načini se pisanja umnožavaju te možemo govoriti o pojedinačnom načinu pisanja Flobera, Malarmea, Rimboa, nadrealista, Sartra, Kamija i drugih.⁴⁹⁹ Na istu prekretnicu u pisanju u odnosu na velike, 'univerzalne' koncepte filozofije ukazao je i Mišel Fuko u tekstu „Šta je autor?“⁵⁰⁰ poimajući kao momente preloma radove Frojda, Marksa i Altisera.

Grupa *Tel Quel* je razrađivala Bartov pojam pisanja lociranjem specifičnih karakteristika pisanja kao društvene prakse, kao što su uloga pisanja i teksta u posredovanju stvarnosti, regulisanju društvenog uređenja i formiranju subjektivog gledišta prema toj stvarnosti, te razlikovanjem prakse pisanja od upotrebe ovog pojma u uobičajenom smislu reči. „U reči *pisanje* nepobitno treba razlikovati dva njena opsega: – prvo, i reč se tada piše bez znakova navoda, pisanje u uobičajenom smislu: ono što je zaista napisano, fontesko pisanje onakvo kakvo je u upotrebi u našoj kulturi i koje odgovara prikazivanju reči. To pisanje je odmah čitljivo u okviru teorije govora (subjekt/znak/odnosnost/pojam/objek/misao/istina), to jest, u svakom trenutku može da se protumači u pravolinijskom smislu (predmet izmene); – zatim, i tada se reč piše sa znakom navoda ('pisanje'), njome se označava dejstvo ostvarenja jezika, njegova artikulacija, skandiranje, nad-određenost, njegova *prostornost* (Derida), tako da se u pisanju uvek pojavljuje pred-pisanje, trag koji prethodi podeli oznaka/označeno, grafičko hvatanje zvuka u reč, kao i organsko obeležje koje se istovremeno odnosi na njegovo označavanje i njegovo nestajanje. Važno je da se ovde odbace sva ona nejasna tumačenja koja bi želela da taj stupanj predstave kao stupalj 'mentalnog pisanja' ili čak 'automatskog pisanja', što dolazi kao posledica jedne obične reči čija dejstva samo treba da se uoče: to je besmislica 'nadrealizma' koji, u tom pogledu, predstavlja potpuno teorijsko bespuće. Za razliku od svake duhovnosti, oblast pisanja o kome je ovde reč obuhvata područje prikazivanja, to je pozoriše bez scene i dvorane – polje, ali ne

⁴⁹⁹ Miroslav Beker, „Francuska nova kritika”, u: *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999, str. 50.

⁵⁰⁰ Mišel Fuko, „Šta je autor?”, u: Nada Popović-Perišić (ur.), *Teorijska istraživanja 2. Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, Izdavačka radna organizacija Rad, 1983, str. 32–45.

'magnetno' (izrazito mračnjačka metafora), već projekciono i prenosno, polje koje na svom području (kretanje predmeta), treba da se dotakne onoga što može da se nazove.⁵⁰¹ Pisanje je bilo tumačeno kao prostor, spacioniranje koje se ne da svesti na pravocrtnost govora i na jednoznačni smisao tradicionalne književne prakse. Ono je konceptualizovano kao 'mašina' za proizvodjenje znakova koji se odupiru totalizaciji i nametanju smisla. To odupiranje totalizaciji i nametanju smisla koji se nalazi negde izvan samog pisanja i teksta razbijalo je stabilnost metafizičkog logosa i pretvaralo pisanje u scenu na kojoj se simultano odigrava ukupnost razlika, sve ono što je nepredvidljivo u dejstvu jedne ideološke predstave. Polazeći od antiesencijalističkog koncepta da svet nije ono što je *tu prisutno* izvan teksta koji je tek reprezentacija tog *tu prisutnog*, grupa *Tel Quel* je svet interpretirala kao *ono* što je posredovano i u posredovanju ponuđeno kao trenutni, tekstualni odnos koji je stabilan samo do momenta uspostavljanja drugog, relativnog tekstualnog odnosa. U odnosu na to, Grupa je sprovela i kritiku naučnog fetišizma oličenog u ideji da postoji egzaktan jezik nezavisan od delovanja ideološkog, seksualnog ili kulturološkog upisa subjekta, pokazujući da se svako pisanje odvija kao prelaženje praga književnog pisma metafizičkim, alegorijskim i retoričkim diskursima književne subjektivnosti.

Teoriju prakse pisanja članovi *Tel Quel*-a su razradili na osnovama Deridinih uvida o prirodi odnosa između jezika, govora i mišljenja. Deridina rasprava „Frojd i scena pisanja” bila je objavljena u *Tel Quel*-u 1966. godine.⁵⁰² Derida je u ovom spisu ukazao na suštinske promene u odnosu na status subjekta pisanja. „'Subjekt' pisanja ne postoji, ako pod tim podrazumevao neku suverenu usamljenost pisca. Subjekt pisanja je sistem odnosa među slojevima: čarobne beležnice, onog psihičkog, društva, sveta. Unutar ove scene nemoguće je pronaći punktualnu jednostavnost klasičnost subjekta.”⁵⁰³ Pri tome, subjekt pisanja se dešava na *nekakvoj sceni* na kojoj se odigrava izvođenje, a to znači *dogadaj* upisivanja 'traga' preko *drugih tragova*, beskrajnog broja tragova, koji su već tu pre nego što pisac počinje da piše.

⁵⁰¹ Filip Solers, „Semantički stupnjevi...”, op. cit., str. 1327.

⁵⁰² Jacques Derrida, „Freud et la scène de l'écriture”, *Tel Quel*, Paris, 1966, 26, str. 10–41.

⁵⁰³ Žak Derida, „Frojd i scena pisanja”, u: Obrad Savić (ur.), *Filozofsko čitanje Frojda*, Beograd, IICSSO Srbije, 1988, str. 414–455.

U tekstu „Frojd i scena pisanja” Derida je formulisao zahtev za praksom pisanja koja je ’zatvorena’ u svet *tekstualnih tragova* koji se pojavljuju, upisuju, prikrivaju, brišu, nestaju i svoje postojanje potvrđuju tek svojim odnos sa drugim tekstovima u pojavljivanju i nestajanju. „Trebalo, dakle, radikalizovati Frojdiv pojam traga i izdvojiti ga iz metafizike prisustva koja ga se još drži (naročito u pojmovima svesti, nesvesnog, percepcije, pamćenja, stvarnosti, što će reći i nekih drugih). Trag je brisanje sebe, sopstvenog prisustva, on je konstituisan pretnjom ili teskobom zbog svog neizbežnog nestajanja, zbog nestajanja svog nestajanja. Neizbrisiv trag nije trag, to je puno prisustvo, nepomična i nepokvarljiva supstancija, sin Boga, znak *parusije*, a ne seme, to jest smrtna klica.”⁵⁰⁴ Ukoliko je svaki tekst samo skup tekstualnih tragova, onda jezik predstavlja znakovni sistem koji je orijentisan sam na sebe i u kome ne treba tražiti stvarnost ili izraz ljudske naravi. Solers je, u vezi sa ovim, izložio tezu: „Zaista, nema subjekta po sebi (...) subjekt je posledica jezika. Ovaj jezik zato mora biti doveden do svojih granica da bi se saznalo šta je ulog, šta je uloženo u nas.”⁵⁰⁵

Derida je ukazao na postojanje iluzije da je preko fragmentarnog iskustva koje subjekat reprezentuje kroz jezik moguće dosegnuti celovitu sliku o stvarnosti i čoveku. U skladu sa tim, Grupa je postavila zamisao o *totalizujućem materijalnom tekstualnom prostoru koji ograničava prisutnost i odsutnost*. Prisutnost nikada ne postoji izvan teksta kao neposredno iskustvena prisutnost sveta. Sve *ono* što može biti *tu*, nalazi se *tu* tek posredstvom teksta i tekstualnog posredovanja, to jest, *odlaganja*, sa svim složenim naslojavanjima i nanosima tragova pisma. Drugim rečima, prisutnost je odložena tekstem sve do traga koji će biti prenošen kroz tekstove do svog brisanja ili ponovnog nastajanja. Za Deridu je trag, beleg ili obeležje ’ono’ što se suprotstavlja pojmu slike, *vestigium* naspram *imago*, a to znači ’ono’ što se suprotstavlja neposrednoj i pokaznoj prisutnosti.⁵⁰⁶ Trag je beleg ili ostatak onoga što je već odsutno. Struktura znaka i, zatim, jezika – u najopštijem smislu – pokazuje da u jeziku nema pune prisutnosti, da znak uvek zamenjuje ono što je *bilo* prisutno, da ga odlaže u vremenu.⁵⁰⁷ Dok znakovi predstavljaju ono što nas okružuje (pojavnosti i manifestacije sveta), tragovi se odnose na ’upisivanje’

⁵⁰⁴ Ibid, str. 450.

⁵⁰⁵ Philippe Sollers, “Literature and Totality”, u: *Writing and the Experience of Limits*, New York, Columbia University Press, 1982, str. 68–69.

⁵⁰⁶ Cf. Žak Derida, „Frojd i...”, op. cit., str. 453.

⁵⁰⁷ Cf. Nenad Mišćević, „Trag”, u: *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezike*, Rijeka, Rijeka IC, 1978, str. 20.

ili kulturalno nasleđene slojeve koji nam omogućuju da u znakove upišemo smisao. Prema tome, tekst uvek predstavlja samo neuspelu 'transkripciju' prevođenja predstava iz jedne sfere u drugu, jedno neprekidno *pisanje*. U studiji *Diseminacija*⁵⁰⁸ Derida je Solersov roman *Brojevi* interpretirao kao paradigmu *tekstualnog rada* na delu. Tekstualni rad u slučaju Solersovog romana bio je oličen u neprestanim transformacijama teksta, prenumeracijom odeljaka i rečenica, razgradnjom organskog tkanja originala i pretapanja originalnog pisma romana u preplete pisma interpretacije koji se pokazuju kao sam tekst načinjen od tekstova među tragovima teksta: „Ovi *Brojevi* prenumerišu sami sebe, oni pišu sami sebe, čitaju se sami. Pomoću sebe. Oni se sami prvo premarkiraju, i svaki novi način čitanja mora da se upiše u njihov program.“⁵⁰⁹

Derida je pošao od stava da je pisanje, kao i govor, uvek samo metafora mišljenog i odsustvo misli u govoru. U odnosu između mišljenog i pisanog je, prema tome, uvek prisutna *razlika*. „Na određen način se logos deli u sebi na logos-misao i na logos-govor, pri čemu, u teoriji, 'pogotovo u svom najčistijem obliku kao mišljenju', logos-misao nastoji da ukloni logos-govor u svim samostalnim moćima ovog drugog, svodeći ga na puko sredstvo koje se mora samo povući ili izbrisati čim obavi zadatak prenošenja ili predstavljanja misli. U logosu-misli sam logos-govora mora da čuti; on sam ništa ne kazuje, nego govori ono što mu doznačuje misao. Otuda je teorija po svom suštinskom nacrtu polje jednog skrivenog, dubokog sukoba, jedne asimetrije gde ulozi i uloge dve strane, misaone i govorne, postaju divergentni, ne retko konfrontirani u ovoj sudbinskoj vezi na koju su, na bitan način upućeni.“⁵¹⁰ Derida je nastojao da pokaže da pisanje predstavlja polje afirmacije logosa-govora koji se oslobađa. Ova afirmacija je upravo bila suprotna utvrđenim predstavama sveta modernog doba koje su nastajale kao rezultat rada logosa-mišljenja koji je potiskivao samostalne moći govora. „Već je Niče govorio o tome da postoje samo tumačenja, i tumačenja tumačenja, i da se ne možemo izdići na takvu apsolutnu ravan u kojoj bismo mogli imati posla sa 'stvarima po sebi', gde bi čist logos mogao bez posredovanja govora – a to odmah znači vrednovanja, procenjivanja,

⁵⁰⁸ Jacques Derrida, "Dissemination", u: *Dissemination*, London–New York, Continuum, 2004, str. 319–401.

⁵⁰⁹ Ibid, str. 320.

⁵¹⁰ Novica Milić, *Šta je teorija*, Beograd, Institut za književnost i umetnosti, 2006, str. 11–12.

pretumačenja – kontemplirati vlastite ideje kao čiste reprezentacije sebe samog.⁵¹¹ U skladu sa tim, mišljenje nikada nije autonomno, ne samo iz razloga što njime 'gospodari' jezik iz koga ono ne može da se otrgne, nego i zbog toga što ono uvek trpi pritisak već postojećih tumačenja, diskurzivnih, društvenih ili epistemoloških taloga. U takvim slojevima tragova se, prema Deridinom mišljenju, gubi pojam *izvora* govora i pisanja kao metafizičkog centra izvan govora i pisanja koji nije tekstualno posredovan.

Na osnovu razmatranja zapadne metafizike koja se temelji na semantičkoj povezanosti jezika i sveta Derida je zasnovao teoriju dekonstrukcije kao kritičko sredstvo razgradnje zapadne metafizike. Dekonstrukcija je trebalo da ukaže na ograničenja jezičkog predočavanja *prisutnosti*. U tekstu „Frojd i scena pisanja” Derida je, prolazeći kroz Frojdivi psihoanalitički diskurs, izdvojio 'mesta' u kojima nalazi začetke dekonstrukcije. Ono što je trebalo dekonstruisati, prema Deridinom mišljenju, bila je metafizika kao doktrina koja je podrazumevala verovanje u jednu, večnu, univerzalnu istinu, smeštenu iz/van fizičkog, materijalnog sveta a generisanu putem jedinstva logosa i govora. Ovu hegemoniju ogledalnog odnosa između mišljenja i govora u području zapadne filozofije modernog doba Derida je nazvao *logocentrizam*.⁵¹² Za razliku od tradicionalnih filozofskih postulata za koje je važno traganje i dolaženje do istine putem jedinstva jezika, govora, pisanja i mišljenja, Derida je proklamovao promišljanje koje treba da sadrži svest o datom nasleđu i vrši diferencijaciju između istine, mišljenja, jezika, govora i pisanja. Stav da je jezik imanentan mišljenju predstavljao je zabludu te je mišljenje trebalo posmatrati van jezika, govora i pisanja.

Ako je istorija Zapadnog društva metafizička, znači da je ona bila organizovana kao struktura koja je uvek određena središtem koje je izvan te strukture a koje je istovremeno određujuće za tu strukturu. „Odvajkada je vladalo uverenje da središte, koje je po definiciji jedno i jedinstveno, sačinjava u strukturi upravo ono što, upravljajući strukturom, ne podleže strukturalnosti. U tome, po oceni klasičnog mišljenja o strukturi, leži razlog da se središte može iskazati na paradoksalan način, *u* strukturi i *izvan* strukture. Ono je u središtu totaliteta; no pošto mu središte ne pripada, onda je *središte*

⁵¹¹ Ibid, str. 112.

⁵¹² Kritiku logocentrizma Derida je razrađivao i u tekstovima “La pharmacie de Platon” (*Tel Quel*, 1968, 32) i “La pharmacie de Platon (fin)” (*Tel Quel*, 1968, 33). Cf. Jacques Derrida, “Plato’s Pharmacy”, u: *Dissemination*, London–New York, Continuum, 2004, str. 67–186.

totaliteta negde drugde. (...) Počev od onoga što nazivamo središtem i što, budući da može biti i unutra i spolja, dobija podjednako imena početka ili kraja, *archè* ili *telos* (...). Svaka istorija pojma strukture, pre raskida o kome zborimo, mora da bude mišljena kao niz zamenjivanja jednog središta drugim i kao niz određivanja središta. Središte poprima, sukcesivno i na propisan način, različite oblike i nizove. Istorija metafizike, kao istorija Zapada, bila bi istorija tih metafora i metonimija. Njezin osnovni oblik (...) bio je određivanje bića kao *prisustva* u svim značenjima ove reči. Mogli bismo dokazati da su svi nazivi za temelj, počelo ili središte uvek označavali *nepromenjivu* jednog prisustva (*eidós, archè, telos, energeia, ousia*/esencija, egzistencija, supstancija, subjekt/*aletheia*, transcendentalnost, svest, bog, čovek itd.)⁵¹³

Ako središte nikada ne postoji izvan strukture koju određuje, „ono nikada nije ni postojalo kao središnje prisustvo jer je uvek bilo prognano u svoj supstitut – strukturu.“⁵¹⁴ To znači da se supstitut, odnosno, zamenik izvora zapravo ne zamenjuje ni sa čim što je pre njega postojalo. Središte ne postoji, ono se ne može misliti u obliku nekog bivajućeg i prisutnog, ono nema utvrđen razlog nego funkciju postojanja onoga u odnosu na koje se odvija uspostavljanje značenja. Ovo uviđanje jeste momenat kada jezik osvaja sveopšte polje problematike, kada, „usled nepostojanja središta ili porekla, sve postaje govor – pod uslovom da se nagodimo oko ove reči – to jest sve postaje sistem u kome središnje, prvobitno ili transcendentalno *označeno (le signifié)* nikada nije apsolutno prisutno izvan sistema razlikâ. Nemanje transcendentnog *označenog* širi u beskraj polje i igru značenja.“⁵¹⁵ Derida je, tako, pisanje tumačio kao proces oslobađanja označitelja od njegove određenosti logosom tako što čitanje i tekst u odnosu na logos postaju primarne operacije.⁵¹⁶ Deridino razdvajanje mišljenja i jezika značajno je doprinelo razvijanju jezika kao autonomne društvene prakse u diskursu *Tel Quel*-a.

Reinterpretacija izvornog Frojdovog učenja je u teorijskom radu *Tel Quel*-a, u određenim instancama, takođe bila zasnovana na Deridinim tumačenjima. Prema Deridinom mišljenju, Frojd je analizom snova prvi otvorio prostor za kritiku zapadne metafizike. On je prvi ukazao na to da subjekat, individua u svojoj jedinstvenoj biti, nema

⁵¹³ Jacques Derrida, „Struktura, znak i igra u govoru nauka o čoveku“, u: Muharem Pervić (ur.), *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 143–144.

⁵¹⁴ Ibid, str. 144.

⁵¹⁵ Ibid.

⁵¹⁶ Cf. Žak Derida, *O gramatologiji*, Sarajevo, IP Veselin Masleša, str. 27.

oblik jastva centriranog na svest i egzistenciju, već da je svaki ljudski subjekat decentriran i 'konstruisan' od strane strukture, strukture nesvesnog, koja takođe nema centra osim u ideološkim iskrivljavanjima kojima operiše pojam ega. Zato je 'scena jezika', kao analogon nesvesnog, predstavljala transgresiju svih metafizičkih, zatvorenih sistema, jer se jezik, kao i subjekt, zahvaljujući Frojdovim učenjima i dejstvu nesvesnog, mogao sagledavati kao skup nepredvidivih diferencijacija a ne stabilnih reprezentacija.

Ako je ono *nesvesno* bilo interpretirano kao 'scena pisanja', onda je, u skladu sa tim, bila postavljena i paralela između dejstva i efekata nesvesnog, sa jedne strane, i potencijala književnog teksta u diskursu *Tel Quel*-a, sa druge strane. Suština telkelovske interpretacije psihoanalize počivala je na razlikovanju neuroze i perverzije: neuroza je analogna potiskivanju i kao takva nalazila se nasuprot perverziji. Neuroza je bila inherentna buržoaskom društvu koje je kroz insistiranje na statičnim, binarnim znakovima, to jest, ideološkim predstavama, težilo da kontroliše i potisne permutativnost i transgresivnost pisma. Upravo zato je praksa pisanja i predstavljala oblik perverzije. Ludički, permutacioni karakter jezika jeste oblik društvene transgresije. Polje jezika je tako poimano kao prostor 'druge scene' (*l'autre scene*) – instanca nezavisna od značenja, znaka, reprezentacije i komunikacije.

Zanimanje za psihoanalizu i ulogu nesvesnog je neminovno vodila članove Grupe do iskazivanja stava prema nadrealističkoj umetničkoj praksi. Jedan od izdanja časopisa ih 1971. godine⁵¹⁷ bio je tematski posvećen nadrealizmu. Tekstovi saradnika Grupe su u ovom broju Časopisa bili u celini izrazito negativno kritički orijentisani prema nadrealizmu i zapravo su predstavljali reakciju na tadašnje zanimanje za oživljavanje nadrealističkog pokreta i njegovo pogrešno razumevanje. Predstavnicima nadrealizma su predlagali reorganizaciju mentalnog života kroz priznavanje oblasti nesvesnog i imaginacije i, poput članova *Tel Quel*-a, zanimali su se za veze između književnosti i psihoanalize. Međutim, *Tel Quel* se u uspostavljanju svojih referenci obraćao piscima koji su bili izvan nadrealističkog pokreta „sistemski se konfrontirajući i kritikujući nadrealističku fetišizam književnog 'automatskog pisanja' u korist analitičke teorije

⁵¹⁷ *Tel Quel*, Paris, 1971, 46.

pisanja kao *transgresije*.⁵¹⁸ Saradnici *Tel Quel*-a bili su mišljenja da je nadrealizam otkrio kompleksni predmet njihovog ispitivanja, ali da ga je odredio pogrešnim tumačenjima koja su izuzimala naučni pristup. „Nadrealistički pokret je u stvari *postavio* i *ne-shvatio* probleme sa kojima se nužno sukobljava avangarda sa Zapada, čija 'književnost' nije ništa sem izmišljene reči koja pripada prostoru jednog beživotnog znanja. Ovi problemi se zovu: kulturno prosejavanje, podsvest/govor, Orijent, marksizam. Može se reći da je Andre Breton na taj način odredio *predmet* našeg ispitivanja u svojoj kompleksnosti, da bi ga u isti mah prekrilo gustim tkanjem pogrešnih tumačenja koja mu onemogućavaju naučni pristup i podređuju ga zakonima intepretacije, i to pod dominacijom Hegelovog konceptualizma, *nepročitano od strane Marksa, Engelsa ili Lenjina*.“⁵¹⁹ Pogrešna tumačenja nadrealista bila su sadržana u njihovoj nesposobnosti prevazilaženja psiholoških okvira u stvaranju književnosti, u podređivanju političkog etičkom i u pokušaju 'mirenja' materijalizma i idealizma, pokušaju koji je isključivao svaki vid naučnog pristupa. „Breton je shvatio da samo delovanje *grupe* može istovremeno rešavati te protivrečnosti, a takvo shvatanje predstavlja nesumnjivo najdublji smisao nadrealizma, koji mora da bude 'postavljen na noge' da bi se razvio u budućnosti. (...) Uslov za tu budućnost leži u materijalističkoj gnoseologiji, koja je u osnovi strana nadrealizmu. Mi smo zapazili dva izuzetka: Arto (zbog upražnjavanja izražajnosti koja daleko prevazilazi sve ostale nadrealiste, koja ga dovodi do neslućenog organskog eksperimentisanja pisanom misli); Bataj (zbog razmišljanja antropološkog karaktera koje unosi stalne promene: ekonomija, preistorija, seksualnost).“⁵²⁰ Zapravo, kritika *Tel Quel*-a prema nadrealizmu bila je sprovedena iz perspektive dijalektičkog marksizma i poimanja tekstualnosti kao transgresivnog označiteljskog procesa. Nadrealisti su imaginaciju i nesvesno postavili kao nediskurzivan prostor koji je izvan jezika ali koji može da ostvari efekat na jezik ukoliko se to želi. Za *Tel Quel*, međutim, imaginacija i nesvesno nisu bili izvan jezika već u jeziku samom. Drugim rečima, nisu postojali prostori koje pisanje nije moglo da dosegne i o kome jezik nije mogao da govori. Sve je podložno radu označitelja, pa i nesvesno. Dok su nadrealisti pretpostavljali postojanje

⁵¹⁸ Patrick ffrench, "Tel Quel and Surrealism: A re-evaluation. Has the Avant-Garde Become a Theory?", *Romanic Review*, New York, 1997, LXXXVIII, 1, str. 190.

⁵¹⁹ Filip Soler, „Ideološka borba...“, op. cit., str. 74.

⁵²⁰ Ibid, str. 75.

prostora izvan racionalnog, materijalnog i jezičkog sveta, *Tel Quel* je posredstvom Lakanovih teorija zastupao stanovište da je nesvesno organizovano kao jezik i da se ono, kao takvo, iskazuje kao materijalnost, a ne idealitet izvan sveta materijalnosti.

U diskursu grupe *Tel Quel* jezik i praksa pisanja poimani su kao primarno sredstvo izvođenja društvene revolucije. Solers je avangardna književna dostignuća tumačio kao anticipaciju društvene revolucije koja se odigrava u domenu jezika i prakse pisanja i posredstvom koje je, zahvaljujući dinamizmu društvene strukture i nejednakosti razvoja društvenih praksi, moguće razgraditi postojeće ideološke predstave društva. „Sva praksa prave avangarde, kao priprema revolucije, jeste krajnje nezamisliva, ako ovom duboko uznemiravajućom lektirou ne oplemenimo celokupno naše uobičajeno (ideološko i nesvesno) mišljenje.“⁵²¹ Ključna teza koja je opredelila delovanje Grupe bila je sadržana u stavu da dekonstruisanje sistema i funkcionisanja jezika u buržoaskom društvu povlači za sobom i dekonstruisanje ostalih oblika ideologija te celokupnog kapitalističkog sistema. Na taj način su saradnici Grupe ostvarili iskoračivanje iz područja književnosti u polje angažovanog društvenog rada.

Marksizam kao uporište mehanizma sprovođenja društvene revolucije posredstvom prakse pisanja

Izjavljujući da deluju u sferama tekstualne proizvodnje, članovi Grupe su insistirali na svojoj privrženosti marksizmu kao „jedinствenoj revolucionarnoj teoriji našeg vremena.“⁵²² U okvirima *Tel Quel*-a dijalektički materijalizam je bio poiman kao opšta teorija ideologije. Ovakvo tumačenje bilo je saglasno sa Altiserovim čitanjima Marksa kao pisca *Kapitala*. Altiser je *Kapital* prepoznao kao jednu celovitu i razradenu naučnu teoriju proizvodnje u kapitalističkom društvu, koja je rezultirala suštinskim epistemološkim prelomom s obzirom na to da je bila različita od svih modernih filozofija i vladajućih ideoloških predstava.⁵²³ Altiser je marksizam postavio kao značajnu granu zapadnog mišljenja koja je ukazivala na svoju višestruku vezu sa istorijom zapadnog mišljenja i drugim značajnim filozofskim, naučnim i političkim događajima. U tom smislu su i Altiser i članovi *Tel Quel*-a insistirali na sprezi Marksove, Ničeove i Frojdove

⁵²¹ Ibid, str. 60.

⁵²² Tel Quel, “La révolution...”, op. cit., str. 4.

⁵²³ Cf. Luj Altiser, *Kako čitati Kapital*, op. cit.

kritičke misli i njihovo delovanje identifikovali kao filozofsko sudelovanje u stvaranju preloma zapadne misli i okončanju metafizike. Postavivši ideologiju kao predmet marksizma a tumačeći celokupan posthegelovski način razmišljanja kao ideologiju, Altiser je marksizam konceptualizovao kao objektivan, naučni pogled na svet posredovan ideologijom. „Pod nemačkom ideologijom se podrazumeva nemačka posthegelovska spekulativna idealistička filozofija, idealistička filozofija istorije, države i prava, istorijski idealizam (Foerbahov...), sa osnovnim teorijskim karakteristikama: idealizam, apriorizam, apstrakcionizam, konstruktivizam (...) i spekulacija uopšte.“⁵²⁴ Altiser je doslovno preuzeo Marksovu i Engelsovu ideju da *taj i takav način mišljenja stvarnosti jeste ideologija*. „Ideologija je 'predstava' imaginarnog odnosa individua prema njihovim realnim uslovima egzistencije.“⁵²⁵ Ideologija je bila shvaćena kao oblik društvene svesti koja se zasniva na produkciji i reprodukciji postojeće 'stvarnosti'.

Članovi *Tel Quel*-a su prihvatili Altiserovo poimanje marksizma kao opšte teorije ideologije. Međutim, oni su transformisali pojam ideologije na taj način što su pod uticajem lingvističkih teorija utvrdili stanovište da ideologija predstavlja određen vid mišljenja o stvarnosti *koje svoje materijalno opredmećivanje uspostavlja posredstvom jezika i označiteljskih praksi*. Oni su koordinirali lingvistiku, psihoanalitičke teorije i marksizam u proučavanju „područja koje nas interesuje najviše a to je umetnička praksa i teorija ideologije.“⁵²⁶ Na taj način je značaj klasne borbe i ekonomske baze bio projektovan na problematizovanje rada u jeziku i rada jezika. Ako su kao proizvodi rada jezika bili shvaćeni svi oblici ideološke nadgradnje onda je promenom mehanizama i rada jezika bilo moguće pokrenuti preobražaje ideologije. Ideologija je od strane *Tel Quel*-a bila poimana „kao način na koji se subjekt formira u jeziku koji može reprezentirati osobu koja ga upotrebljava i koja zbog toga može djelovati u društvenom totalitetu.“⁵²⁷

⁵²⁴ Karl Marks i Fridrih Engels, *Nemačka ideologija I*, Beograd, Kultura, 1964, str. 366.

⁵²⁵ Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Loznica, Karpos, 2009, str. 53.

⁵²⁶ *Mouvement de juin 71*: “Le Dogmatisme à la Rescousse Du Révisionnisme”, *Tel Quel*, 1972, 48/49, str. 180. „Vladajuća buržoaska ideologija pokušava da nam nametne misao o tome da preživljavamo 'krizu civilizacije' i to upravo u onim slučajevima kad bi, po našem mišljenju, trebalo analizirati duboke posledice svetske krize kapitalističkog načina proizvodnje. (...) Teoretskim osnovama te analize smatramo: s jedne strane, i u prvom redu, dijalektički i istorijski materijalizam; a s druge strane, bezsaznajno po Frojdu.“ Philippe Sollers, “Thèses générales”, *Tel Quel*, Paris, 1971, 44, str. 96.

⁵²⁷ Rosalind Coward i John Ellis, *Jezik i materijalizam. Razvoji u semiologiji i teoriji subjekta*, Zagreb, Školska knjiga, 1985, str. 18.

Revizija marksističkih ideja, kako u Altiserovom diskursu tako i kod saradnika *Tel Quel*-a, podrazumevala je gledište da transformacija društva nije uslovljena samo promenom strukture ekonomske baze nego i restrukturacijama i prelomima u drugim društvenim praksama. Religija, filozofija i nauka, kao i drugi oblici ideološke nadgradnje su u 'klasičnom' marksizmu poimani kao oblici nadgradnje države kao materijalizacije ustrojstva određene ideologije. Nasuprot tome, Altiserova interpretacija odnosa između baze i nadgradnje podrazumevala je da nadgradnje nisu nužno odraz materijalno-ekonomske osnove, već se celina raznih delatnosti smatra *strukturuom* koja tek posredno proizlazi iz načina proizvodnje. Altiserova kritika bila je upućena ka shvatanju ekonomske osnove kao 'pokrivena' biti koja određuje oblik nadgradnje a koja je svoju paralelu na filozofskom planu imala u metafizičkom centru mišljenja koje predstavlja izvor govora ali koje nikada ne postoji izvan tog govora. Za razliku od koncepta strukture sa određujućom 'spoljašnjom' dominantom, Altiser se zalagao za shvatanje društva kao jedinstvene strukture sa relativnom autonomijom pojedinih segmenata te celine. Prenosanje takvog gledišta na polje književne produkcije značilo je da se književnost više ne poima kao sekundarni odraz nečeg drugog, nego kao samosvojna društvena praksa koja ima svoja specifična svojstva i proizvodi određene učinke u ukupnosti društvene strukture. „Čitanje literature vezano je za klasnu borbu. U suštini jasnost koja se traži opredeljuje se samo klasom. Veoma je važno da ugnjetena klasa ne prihvati to ugnjetavanje i da oseti da su njene ekonomske izmene nerazdvojno vezane za izmene u oblasti nadgradnje. Prilažući stari jezik (...) novoj ekonomici i nauci, rizikuju mnogo. I taj problem se utapa u svakodnevnu realnost.“⁵²⁸

Zapravo, marksizam je bio određen idejom da unutar društva kao strukturalne celine različitih suprotnosti, odnosno, različitih društvenih praksi, postoji distinkcija između *glavne suprotnosti* i *sekundarnih suprotnosti* koje deluju unutar jedne strukture, te između glavnih i sekundarnih aspekata jedne suprotnosti i, na kraju, između nejednakog razvitka tih suprotnosti. 'Igra delova' unutar strukture je dijalektička u tom smislu da glavna suprotnost može da postane sekundarna a sekundarna da zaume njeno mesto, dok se glavni aspekt može zameniti nekim sekundarnim aspektom određene suprotnosti. U ovome je sadržana celokupna suština neujednačenosti razvitka određenih

⁵²⁸ N. Rževskaja, op. cit., str. 619.

činilaca strukture, odnosno, dijalektičkog razvitka društva kao strukture. „Ukrako, oslanjajući se, upravo, na slavni esej Mao Ce Tunga *O suprotnosti*, Altiser hoće potpuno da osvetli onaj 'veliki zakon neujednačenosti razvitka' koji je, za njega, najposebnije svojstvo markističke dijalektike, i koji je 'prvobitni zakon' što prethodi svim posebnim slučajevima, zakon koji je u stanju da, štaviše, vodi računa o svim posebnim i konkretnim slučajevima, upravo, stoga što ne zavisi od njihovog pojedinačnog postojanja. (...) Pozivajući se, još jednom, na Mao Ce Tunga, Altiser tako može utvrditi da 'u svakoj od različitih etapa razvitka procesa postoji jedna glavna suprotnost kojoj je data vodeća funkcija', a koja predstavlja 'odlučnu kariku koju treba uhvatiti i, u političkoj borbi, povući na svoju stranu, (...) da bi za njom došao ceo lanac.'⁵²⁹ Članovi *Tel Quel*-a su smatrali da je ta odlučujuća karika koja može da pokrene ceo društveni lanac upravo polje jezika – avangardna književnost i praksa pisanja – kao sredstvo kojim se buržoasko društvo služi u utvrđivanju svojih ideoloških predstava. Ideja o revoluciji u kulturi koja će da pokrene društvenu revoluciju imala je svoj model u maoizmu i kineskoj kulturnoj revoluciji.

Prepoznavanje sopstvenih ideja u maoizmu i poimanje kineske kulturne revolucije kao idealnog 'modela' društvene revolucije, zapravo objašnjavaju telkelovsku kritiku događaja iz maja 1968. godine i 'raskid' sa partijskom levicom posle otkrića maoizma. U programskim opredeljenjima Mao Ce Tunga članovi *Tel Quel*-a su uočili srodnost sa svojim sopstvenim idejama. „Revolucionarna je kultura za široke pučke mase moćno oružje revolucije. Prije revolucije ona je ideološka priprema revolucije. U doba revolucije ona je nužan i važan odsjek fronte unutar opće revolucionarne fronte.“⁵³⁰ Za razliku od opredeljenja partijske novolevice koja je podržala događaje iz maja 1968, *Tel Quel* je insistirao na „iskorišćavanju potencijala transgresivne teorijske prakse, odnosno, na revolucionarnim učincima razvijanja prakse pisanja i teksta, a ne ulične borbe.“⁵³¹ U tom smislu, grupna poseta Solersa, Kristeve, Plejne, Barta i Fransoaa Vala Kini tokom aprila i maja 1974. godine predstavljala je zaokruženje telkelovske revolucionarne orijentacije i

⁵²⁹ Čezare Vazoli, „Altiser, marksizam i strukturalizam“, u: Muharem Pervić (ur.), *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 429.

⁵³⁰ Mao Tse Tung, „Kultura i umjetnost“, u: Danilo Pejović (ur.), *Nova filozofija umjetnosti*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 571.

⁵³¹ Nikola Dedić, op. cit., str. 129.

pregrupisavanja od književnih avangardista preko marksista do maoista.⁵³² Tokom te godine, objavljeni su radovi koji su utvrdili strogu kritičku, materijalističko-dijalektičku platformu *Tel Quel*-a za izvođenje revolucionarnog diskursa putem revolucije jezika – studije *O materijalizmu*⁵³³ Filipa Solersa i *Revolucija pesničkog jezika*⁵³⁴ Julije Kristeve. Solers je u svojoj studiji kritikovao idealističku filozofiju i utvrdio dijalektički materijalizam kao krucijalnu filozofsku referencu za članove čaopisa te sugerisao okretanje ka Maoizmu, dok je Kristeva istakla prednosti pesničkog jezika kao polja zasnivanja društvene borbe u pisanju.

Stanovište *Tel Quel*-a podrazumevalo je da, u dijalektičkoj artikulaciji društvenih praksi, polje jezika i praksa pisanja imaju potencijal dinamičkih iskliznuća u odnosu na druge prakse. Revolucija unutar književnosti koja oslobađa produktivne moći pisanja od fantazma koji je potiskuju, značila je ujedno i preokret u celokupnoj ideološkoj sferi, s obzirom na dominantnu podređenost tih sfera jeziku. Na taj način je jedna književna avangarda istovremeno mogla da zauzme revolucionarne političke stavove i ostvari sprege misaone, književne i političke avangarde. „Teorija pisma neizbežno se postavlja na stranu revolucionarne delatnosti.“⁵³⁵ „Kada su Solersa direktno upitali: 'Vama se čini da je revolucija – pre svega delo jezika?' – Solers je odgovorio: 'U Francuskoj – da.'“⁵³⁶ Dok je za Altisera ideologija bila posredovana radom državnih ideoloških aparata i različitih društvenih praksi, za članove *Tel Quel*-a ideologija je, u bilo kom domenu društva, uvek posredovana radom jezika i teksta. U tom smislu su radikalne promene u pismu i tekstu mogle da rezultiraju promenom ostalih ideoloških nivoa. Težnje Grupe podrazumevale su ukazivanje na principe rada mehanizma teksta i pisma u realizaciji ideologije, zatim, formulaciju ideje da je posredstvom rada pisma i teksta moguće dekonstruisati utvrđene ideološke predstave i, na kraju, sprovođenje namere da se praktičnim, teorijskim delovanjem učestvuje u realizaciji tih promena.

Književnost je za članove Grupe predstavljala primarno polje interesovanja jer je unutar nje jezička praksa mogla da deluje u najdoslovnijem smislu. U književnosti se

⁵³² U tom kontekstu je objavljen i tematski broj časopisa posvećen Kini. *En Chine. Tel Quel*, temat, Paris, 1974, 59.

⁵³³ Philippe Sollers, *Sur le matérialisme. De l'automatisme à la dialectique révolutionnaire*, Paris, Édition du Seuil, 1974.

⁵³⁴ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

⁵³⁵ Philippe Sollers, "Programe", *Logiques*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 14.

⁵³⁶ N. Rževskaja, op. cit., str. 625.

'sabiralo' sve ono što je karakterisalo jezik, a među diskursima zapadnog društva modernog doba ona je bila ono 'izuzetno' mesto u kome je logos-govor mogao da bude oslobođen od dominacije i podređenosti logosa-mišljenja. Pisanje je bilo shvaćeno kao produkcija značenja jezika samog a ne kao stvaralaštvo kreativnog subjekta koji kroz pisanje 'ispostavlja' svoju subjektivnost. Uzor za ovako pisanje Julija Kristeva je prepoznala u karnevalskom diskursu koji je teoretizovao Mihail Bahtin. Kristeva je ukazala na to da je 'karnevalski' način pisanja po prirodi dijaloški, da postoji samo kao igra odnosa, analogija i neisključivih opozicija čime se dovodi u pitanje logički i predstavljajući jezik kao i autoritet koji taj jezik podržava. Karnevalska forma „ruši jezičke zakone postavljene gramatikom i semantikom i istovremeno predstavlja društveni i politički protest. Ne postoji jednakost, već pre istovetnost između osporavanja zvaničkih lingvističkih kodova i osporavanja zakona.“⁵³⁷ Potvrdu svojih ideja o području književnosti kao potencijalno dubokoj subverzivnoj političkoj formi članovi Grupe su pronašli i u nastojanjima ruskih futurista. Cvetan Todorov je u tekstu „Formalisti i futuristi“ eksplicirao koliko zajedničkog imaju traženja Grupe sa položajem sovjetske književnosti i kritike dvadesetih godina dvadesetog veka.⁵³⁸ „Pa čak i Solersov pokušaj da izravna svoj 'preporod' u oblasti književnosti, kao što je to uradio Marks u oblasti političke ekonomije, takođe nije nov: ruski formalisti su još 1919. godine izjavili da je futurizam u pojavama najapstraktnijih sfera genijalno primenio Marksov dijalektički metod i da ih je upravo sam K. Marks predskazao.“⁵³⁹ U manifestima ruskih futurista Todorov je pronašao potvrdu stremljenja Grupe u pogledu toga da su sva nepomirljiva kretanja u oblasti umetnosti uvek u suštini revolucionarna. U tom smislu verovatno nije bilo slučajno što je u jednom periodu časopis *Tel Quel* imao podnaslov 'Književnost, filozofija, nauka, politika', a futuristički časopis *Stvaranje (Творчество)* podnaslov 'Stvaranje, književnost, nauka i život'.⁵⁴⁰

Suština dijalektičko-materijalistički zasnovane kritičke teorije *Tel Quel*-a počivala je na zamisli da se svaki empirijski kontekst sveta može transformisati u lingvističko

⁵³⁷ Julija Kristeva, "Word, dialogue and novel", u: Léon Roudiez (ed.), *Julia Kristeva. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York–London, Columbia University Press–Basil Blackwell, 1980, str. 65.

⁵³⁸ Tzvetan Todorov, "Formalistes et futuristes", *Tel Quel*, Paris, 1968, 35, str. 42–45.

⁵³⁹ N. Rževskaja, op. cit., str. 623.

⁵⁴⁰ Cf. Clare Cavanagh, "Pseudo-Revolution in Poetic Language: Julia Kristeva and the Russian Vant-Garde", *Slavic Review*, Cambridge, 1993, LII, 2, str. 285.

iskustvo i da zapravo iz njega proizilazi. U tom smislu *tekst*, kao proizvod pisanja, nije bio shvaćen kao fenomenološki prostor nego kao materijalno utemeljeni prostor lingvističkih realnosti, kao prostor simulacije svakog prostora.

Takav pristup podrazumevao je stvaranje teksta koji se fundamentalno razlikovao od tradicionalnog poimanja teksta kao skupa utvrđenih i 'fiksiranih' značenja. „Pokušajmo da odredimo proces stvaranja teksta, kao i njegovo postavljanje u prostor: 'pisani' tekst, u svom stvaranju i čitanju, otkriva ono što je Mallarmé nazvao *seansa*: 'Seansa predstavlja suočavanje jednog odlomka knjige sa samim sobom, ili, ako je reč o svesci: razvitak lista.' Ova rečenica jasno nam ukazuje na prirodu prelaza između pojma knjige i teksta (i, u okviru procesa pripovedanja, između klasičnog i modernog romana). Reč je o *dubinskom razvitku* u kome strana ('list') i ono što se na njoj zapisuje, ima sada ne prikazivačku već projekcionu ulogu. Svaki pisani odlomak neprekidno se, dakle, suočava sa celinom, a celina je stalno okrenuta beskonačnosti mogućih odlomaka koji joj ne dozvoljavaju da se zatvori. Otud sledeće dve posledice: – pisani tekst je isprekidan: sastavljen je od sekvenci koje dobijaju značenje tek u međusobnim odnosima; – pisac i čitalac tog teksta primorani su da postanu i njegovi glumci. Evo jednog jasnog primera (roman pod nazivom *Brojevi*): prvi podatak tiče se brojne podele sekvenci, s tim što ta stvaralačka podela predstavlja osnovni uzorak. Ona ima trostruku funkciju: – ustanoviti 'raspon' koji usavršava proces stvaranja teksta i stavlja ga u pogon u nekoliko različitih dimenzija istovremeno (prelaz od pisanja na 'pisanje'); – obezbediti uredno smanjivanje (kao što je 1.2.3/4/1.2.3/4/1.2.3/4 itd); – izvršiti preobražaj. Reč je, dakle, o preobražavalačkom ponavljanju koje, kako je pisao Mallarmé, omogućava da se ostvari *postepeno sve*.“⁵⁴¹

Marselin Plejné je objasnio da je neutralni termin *tekst* bio izabran nasuprot „mnogo 'težih' termina – kreacije i remek dela – koji su pretpostavljali važnost individualnih aspiracija i estetičkih kriterijuma, a bili u skladu sa zapadnom ekonomijom literature koja se može prodavati i koja je kontrolisana kapitalističkim monopolom.“⁵⁴² Telkelovski tekst je trebalo da se zasniva na potpunom poništenju narativa, da ogleda jedan postupak primenjen u cilju nestajanja onoga na šta se referira, a to je upravo bila

⁵⁴¹ Filip Solers, „Semantički stupnjevi...“, op. cit., str. 1329.

⁵⁴² Marcelin Pleynet, „Le poésie doit avoir pour but...“, u: Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, etc., *Théorie d'ensemble*, Paris, Édition du Seuil, 1968, str. 113–114.

empirijska stvarnosti od koje je ostalo samo referiranje i upućivanje – tragovi. Stvarnost je – u skladu sa Derindinim idejama o svetu koji ne postoji izvan teksta – bila tretirana kao lingvistički prostor i svedena na tekstualnost koja je bila plasirana na antimimetički način, kao polje jezika bez naracije, sadržano u sebi, koje ništa ne oslikava i koje ničemu nije slično. To je bio momenat odstupanja od logocentrizma potenciranjem konstantne kritike svake vrste reprezentacije i afirmacijom stvarnosti kao fikcije određene čistim lingvističkim iskustvom, koja nije ništa drugo do paradigmatno polje funkcionisanja jezika. U ovome je bila sadržana suštinska kritika koju su članovi *Tel Quel*-a uputili strukturalističkom poimanju stvarnosti – namera da se pokaže i sprovede *autonomnost tekstualnosti kao posebnog i jedinog oblika društvene svesti i društvenog delovanja*. Teorija poetskog 'eksesa' i 'samohoda' teksta, formirana kroz ukidanje reprezentacije i referiranja na stvarnost, bila je u radu grupe *Tel Quel* ponuđena kao suplement racionalno-empirijske analize stvarnosti. „Tekst će predstavljati prema klasičnoj književnosti isti odnos kao hemija prema alhemiji. Pod tim uglom, tekst može da se shvati kao analiza isključivanja subjekta iz govora nauke: zbog toga smo rekli da on 'zna' psihozu, a ne neurozu, kako je do sada neurotično pokušavano da nam se prikaže. U tom pogledu možemo da tvrdimo da tekst obnavlja saznanje, koje nije ništa drugo nego neprestano stavljanje u pitanje svakog saznanja.“⁵⁴³ Kroz proizvodnju takvih tekstova odvijala se neprekidna praksa avangardnog pisanja kao ideološke borbe koja bi trebalo da odvede do drugačijeg modela saznavanja stvarnosti.

Nov status teorijskog rada u kontekstu modernizma: teorija posle 'kraja' teorije umetnosti

Delovanje *Tel Quel*-a obeležilo je prelazni period kasnog kapitalizma i sa njim nastajućeg postmodernizma. Pojedini autori su taj period identifikovali kao 'vreme teorije' (*time of theory*).⁵⁴⁴ 'Vreme teorije' podrazumevalo je analizu *granica* pisanja, mišljenja, stvaranja i ponašanja u polju umetnosti, ali i kulture i društva uopšte. Unutar jedne umetničko-teorijske grupe kakva je bila *Tel Quel* bio je postavljen revolucionaran, novatorski status teorije i uloge teorije u procesu preobražavanja društvenih odnosa.

⁵⁴³ Filip Soler, „Ideološka borba...“, op. cit., str. 79.

⁵⁴⁴ Cf. Patrick French, „The Time of Theory“, u: *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)*, Oxford, Clarendon Press, 1995, str. 105–178.

Prepoznat je potencijal koji teorijski rad ima u preobražavanju ne samo umetnosti nego i širih društvenih formacija.

Delovanjem grupe *Tel Quel* fundamentalno su promenjeni profil i funkcija teorijskog rada u polju umetnosti. *Teorijski rad kao teoretizacija različitih problema književnog stvaranja bio je razvijen do teoretizacije različitih tekstova kulture sa funkcijom tekstualne proizvodnje značenja i epistemoloških preloma u okviru poretka uspostavljenog društvenog totaliteta.* Umetnički i teorijski rad bili su transformisani u *aktivističku praksu pisanja o i u kulturi, društvu i politici*, čime su potpuno bile dekonstruisane granice između umetničkog, kritičkog i teorijskog rada. Relativiziranje ovih granica predstavljalo je rezultat *zasnivanja nove društvene prakse, prakse pisanja, kada se na mestu umetničkog dela kao 'zaokruženog umetničkog 'komada' ili različito orijentisanog kritičkog tumačenja umetničkog rada pojavljivao tekst kao proizvod prakse pisanja.* Umetnička i teorijska praksa bile su „pretpostavljene kao kritične materijalne prakse pisanja suočene sa društvenim ograničenjima“ ili kao tekstovi „čije granice nisu u tekstu već u odnosu sa označiteljskim praksama društva kao društvenim otporima pisanju.“⁵⁴⁵ *Tekst* je istovremeno bio sopstveni predmet i sopstveni rezultat teorijskog rada. *Tel Quel*, je tako, izmenio prirodu i smisao teorijske prakse kao teoretizacije umetnosti, u teorijsku praksu kao teoretizaciju jednog šireg, kulturalno utemeljenog i shvaćenog *teksta*.

Avangardni smisao grupe *Tel Quel* ispunio se iskorakom teorijske eksplikacije umetničkog rada u teorijsku eksplikaciju (njegovog) kulturalnog i društvenog ambijenta. Time je eksplicitno bila demonstrirana i sprovedena težnja da se umetnost i teorija ne prepoznaju izvan društvenog, političkog i kulturalnog već kao prakse koje sa ovim kontekstima 'rade' i u njima intervenišu i ostvaruju svoju političnost i društvenost. Od prvobitnog oblika pojmovne i konceptualne nadgradnje prakse i empirije jedne nauke, kao funkcije odražavanja utvrđene naučne paradigme, teorija je, kroz razvijanje autorefleksivnog i samokritičkog pristupa, postala diskurzivni prostor konstituisanja i problematizacije kulturalnog i društvenog, čime je razvijena do posebne društvene prakse, prakse *pisanja*. Članovi Grupe su ukazali na aktivističke mogućnosti *teorijske prakse* koja nije tu samo da objasni zatečeni svet, već i da bude interventna unutar

⁵⁴⁵ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, op. cit., str. 334.

označiteljskih procesa. Praksa *pisanja* je predstavljala sredstvo preoznačavanja postojećih i proizvodnje novih društvenih značenja.

Tel Quel je delovao kao vodeća snaga u kritici različitih oblika reprezentacije modernog društva, buržoaske klase i kapitalističkog društvenog uređenja. Zamisao Grupe je bila 'modernistička teorija', različita od dotadašnjih teorija modernizma po svom usredsređenju na *jezik* kao početnu tačku nove vrste razmišljanja o politici i subjektu, razumevanju istorije kao *teksta* i pisanja kao *procesa proizvodnje* promenljivih značenja a ne 'stabilnih' reprezentacija. Cilj Grupe je bilo razvijanje novog koncepta 'prikazivanja' i zastupanja društva kroz uspostavljanje nereprezentacijskog shvatanja jezika i pisma.

Praksa *Tel Quel*-a, kao karakteristična postavangardna praksa, odlikovala se građenjem intertekstualnih i teorijskih modela, analiza i rasprava u svetu umetnosti, čime je načinjen obrt od modernističke umetnosti kao sveta umetnosti 'izvan' teorije u teoriju razvijenu u svetu umetnosti koja povezuje umetničke s diskursima teorijskih disciplina, lingvistike, semiotike, filozofije, političke teorije a zatim i izlazi iz tog sveta. Bavljenje umetnošću je u praksi *Tel Quel*-a doživelo substituciju u vidu teorijskog, analitičkog i političkog rada koji je identifikovan kao rad izvan umetnosti. Teorijska analiza bila je usmerena prema analizi prirode umetnosti, sveta umetnosti ali i ideoloških mehanizama društva i kulture.

Sa radom *Tel Quel*-a diskurs teorije umetnosti bio je transformisan u diskurse specifičnih domena kulture i društva. Ostvarivana je kritika različitih govora institucija društva kojima se te institucije predstavljaju, pokazivanjem da se oni ne zasnivaju na aksiologiji znanja uopšte već na pojedinačnom i konkretizovanom znanju, moćima, hegemonijama, metafizici i neupitnim uverenjima. Tako je nastala *teorija posle 'kraja' teorije umetnosti* koja je bila teorija različitih praksi reprezentacije i prikazivanja. „*Teorija posle kraja teorije umetnosti* jeste teorija različitih praksi prikazivanja: umetnosti, mode običaji, spektakli, mediji, politika itd. Teorija umetnosti postaje teorija prikazivanja u kulturi sa referencijalnim relacijama ka istorijskim i geografskim naracijama.“⁵⁴⁶ Telkelovska teorija uobličila se upravo kroz ovaj tip teorijskog rada. *Teorijom posle 'kraja' teorije umetnosti preispitivana su sva ona, na prvi pogled po sebi razumljiva znanja modernog doba koja su, uobičajeno, u okvirima filozofije,*

⁵⁴⁶ Ibid, str. 342.

humanističkih i društvenih nauka prihvatana i primenjivana kao savladana, nepromenljivo utvrđena i opštevažeća značenja.

Teorija posle 'kraja' teorije umetnosti bliska je i pojmu teorije kulture. „Teorijom kulture iz sedamdesetih godina – zasnovanom uglavnom na feminizmu, marksizmu, psihoanalizi i semiotici – demonstrirana je nemogućnost modernističkog ideala umetnosti kao sfere 'viših' vrednosti, nezavisnih od istorije, društvenih oblika, i nesvesnog. Ova teorija je podrila modernističku dogmu da su 'vizuelne umetnosti' način simbolizacije nezavisan od drugih simboličkih sistema – pre svega, jezika; modernistička pretenzija na autonomiju umetnosti je bila, zatim, subvertirana ukazivanjem na nužnu intertekstualnu prirodu produkcije značenja; ne možemo više neproblemski pretpostavljati da je 'umetnost' na neki način 'izvan' složenih odnosa drugih prikazivačkih praksi i institucija sa kojima je savremena (...).“⁵⁴⁷

Međutim, za razliku od pojma 'teorije kulture' kojim je ukazivano na nepostojanje autonomije umetnosti i na intertekstualnu prirodu umetnosti i drugih simboličkih sistema kulture, teorija posle 'kraja' teorije umetnosti delovala je kao *kritička praksa* jer je imala oblik interventne teorije zasnovane na analizi, interpretaciji i raspravi o društvenim i kulturalnim sistemima zastupanja, prikazivanja, moći, vladanja, identifikacije, uređenja kulture i društva. Ona je bila analitička i problemska, to jest, fundamentalno je problematizovala, na prvi pogled, teorijski neproblematične pojmove kao što su subjekat, tekst, identitet, pol, rod, komunikacija, umetnost, kultura, moć i hegemonija. Područje filozofije bilo je, na primer, identifikovano kao polje borbe za prevlast između dve ključne tendencije zapadnog načina mišljenja, materijalizma i idealizma. Teorija posle 'kraja' teorije umetnosti se u delovanju *Tel Quel*-a iskazala kao materijalna praksa jer je bila determinisana kao oblik društvene prakse planiranja i građenja društvene realnosti. Ona se javljala kao materijalni zastupnik konstruisanja javnog, kolektivnog, individualnog, svakodnevnog, političkog, seksualnog, tehnološkog ili umetničkog.

Teorija posle 'kraja' teorije umetnosti je u krugu *Tel Quel*-a bila razvijana kao poližanrovska praksa kojom se postavljaju pitanja o autorefleksivnom karakteru pisanja o

⁵⁴⁷ Victor Burgin, "The End of Art Theory", u: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press International, 1986, str. 204.

prirodi, uslovima, putevima i konceptima generisanja teksta i njegovih efekata, zatim, o karakteru posredovanja znanja, i o institucijama koje uspostavljaju i vladaju značenjima, smislom i vrednostima unutar jedne kulture ili u međuodnosima različitih kultura. Ona je bila i hibridna u tom smislu da se pojavljivala kao kritika važećih hegemonija znanja kao ponuđenih, samorazumljivih i celovitih horizonata očekivanja. Hibridne teorije su izvandisciplinarnе jer u poljima važećih, stabilnih i zatvorenih disciplina upostavljaju kritičku platformu razmene ili tumačenja onoga što u konstituisanju disciplina biva zanemareno, idealizovano ili cenzurisano u ime suštinske posebnosti, odnosno fundiranosti matične discipline. „Hibidne teorije se ne formiraju oko konzistentne metode uspostavljene u definisanoj i institucionalno oblikovanoj teorijskoj ili naučnoj disciplini, već oko izvođenja otvorene ili interaktivne platforme koja prati *razlike* i *razluke* odnosa teorije i umetnosti.“⁵⁴⁸ One su pokazivale ono 'skriveno' što stabilnim disciplinama nauke i filozofije 'izmiče' i što ove discipline prezentuju kao po sebi razumljivo. Telkelovska teorija posle 'kraja' teorije umetnosti zato nije predstavljala reprezentaciju ili prikaz određenog objekta interesovanja već odnos između identifikovanja, indeksiranja, opisivanja, tumačenja, interpretacije ili rasprave, odnosno, zastupanja. Ona je, tako, činila polje mišljenja ili pisanja u *žanru eseja* kojim je istupano iz književnih granica pisanja i prolaženo kroz različite društvene, humanističke ili umetničke discipline. Time je nagovešteno postmodernističko gubljenje granica žanrova kada subjekt više ne govori iz stabilnih pozicija naučnika ili filozofa, već se privremeno 'zaustavlja' u procesu zauzimanja i preuzimanja različitih tekstualno uspostavljenih identiteta, te svojim pisanjem gradi pojedinačne tekstove koji deluju izvan velikih sistema književnosti ili filozofije, ali i uvek u intertekstualnom odnosu sa njima. Doseg *Tel Quel*-a bio je izrazito poližanrovski orijentisan usled toga što su se u korist razvijanja transgresivne prakse pisanja gubile podele na žanrove književnosti i teorije. Solers je svoje romane osmišljavao kao teoriju prakse pisanja na delu, dok je, istovremeno, teorijsku misao poimao kao efekat prakse pisanja. Tekstovi su u Časopisu organizovani tako da ne postoje naznake razlikovanja između književnih i kritičkih, odnosno teorijskih tekstova. Teorija se služila praksom pisanja i transgresivnom upotrebom jezika, što je kroz moderno doba predstavljalo primarna sredstva reprezentacije književnog delovanja.

⁵⁴⁸ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...* op. cit., str. 328.

Identitet same teorije posle 'kraja' teorije umetnosti bio je promenljiv u tom smislu da je najčešće bio formiran kao intertekstualno suočavanje različitih, pojedinačnih teorijskih pozicija i interpretativnih modela. U slučaju *Tel Quel*-a, uodnošavanjem i destabilizovanjem granica marksizma, strukturalizma, lingvistike i psihoanalize a u prostoru koji je izvorno pripadao književnosti – prostoru pisanja.

Telekelovsko razvijanje teorijske prakse imalo je svoje referentno polje u Altiserovoj eksplikaciji uloge *teorije* u epistemološkiim prelomima i *znanja* u poimanju društvene realnosti. Akcenat na analizi građenja epistemoloških modela nauke i teoriji kao prostoru odigravanja epistemoloških preloma, bio je u Altiserovoj analizi odnosa između ideologije i društvenih praksi uslovljen prepoznavanjem važnosti udela koji znanje i različiti modeli saznanja imaju u regulisanju kolektivne i individualne društvene stvarnosti. U eksplikaciji epistemološkog preloma Altiser je pošao od tvrdnje da između stvarnog predmeta i predmeta racionalne, naučne spoznaje postoji suštinska razlika. To znači da je svaka spoznaja organizovana kao praksa, a svako znanje kao diskurs, dok stvarni predmeti postoje 'izvan' i nezavisno od procesa saznanja. Znanje je predstavljalo rezultat saznavanja kao proizvodno utvrđenog rada na prikazivanju sveta koje jedno društvo prihvata kao paradigmatško stanje i naddeterminantu svoje identifikacije. Saznavanje kao sredstvima za proizvodnju utvrđen rad jeste proces koji se u celosti odvija u mišljenju ili, kroz teorijsku praksu kao praksu proizvodnje koncepata – pretvaranja materijalnog konkretuma, predmeta spoznaje, u teorijski konkretum, proizvod rada mišljenja.⁵⁴⁹

Ako su proizvodi teorijske prakse nastajali kao rezultat mišljenja, *Tel Quel* je teorijski praksu poimao upravo kao ono polje društvenog rada kroz koje se mogu ostvarivati epistemološki rezovi u odnosu na dotadašnje načine i moduse spoznavanja i reprezentovanja sveta. Krajni cilj ovako orijentisanog rada bio je usmeren na razobličavanje buržoaske ideologije. Funkcija teorijske prakse *Tel Quel*-a bila je, da ponovimo, *analiza ideoloških reprezentacija ili proizvodnje, razmene i potrošnje značenja koje određeno društvo prihvata kao svoju realnost.*

⁵⁴⁹ Luj Altise, „O materijalističkoj dijalektici”, *Za Marksa*, Beograd, Nolit, 1971, str. 145, 146.

Semiotika/semanaliza kao 'univerzalna' teorija posle 'kraja' teorije umetnosti

Julija Kristeva je tvrdila da su avangardni pesnički radovi predstavljali paradigmatičke primere tekstova napisanih sa ciljem potpunog poništenja narativa i onoga našta se referira. Kristeva je istakla da je pesnički jezik za avangardne književnike bio posebno prikladan za isticanje određenih aspekata jezika koji su u prirodnim jezicima i formalnoj lingvistici zanemareni. U avangardnim pesničkim tekstovima su, na primer, bili afirmisani ritmički i muzički efekti jezika koji, kao takvi, nisu bili usmereni na posredovanje značenja i ostvarivanje komunikacije. U tekstu „Semiologija paragrama”⁵⁵⁰ Kristeva je tvrdila da je pesnički jezik povlašćen, da predstavlja jedinu pravu instancu paragramatizma, jednu beskonačnost kôda i da se 'ostali' jezici ukazuju samo kao podskupovi poetskog jezika. „Celokupna je društvena praksa paragramatska. Međutim, kako je paragramatičnost lakše opisati u ravni pesničkog diskursa, semiotika bi najpre trebalo da je zahvati ovde, pre nego što je izloži povodom svake osmišljenje (*réfléchie*) proizvodnje. (...) Pesnički je smisao istovremeno gramatički predmet (koji se može posmatrati) i *operacija* sema u međutekstualnom prostoru.”⁵⁵¹ Jedinica značenja teksta predstavlja invarijantno, zaokruženo jezgro koje se aktualizira u svakom pojedinačnom izjavljivanju, čime i dolazi do proizvodnje značenja. Pesnički diskurs je jedini koji izlaže njenu genezu, dok govor kao komuniciranje taj proces zamagljuje. Dok prirodni jezici predstavljaju razmenu značenja, pesnički jezik radi sa proizvodnjom značenja. Drugim rečima, iza jezika kao akta razmene komunikacije nalaze se samo strukturalna pravila komunikacije, koja su uvek pretpostavljena datost. Proces izjavljivanja tada nije produktivan jer ima tek ulogu tvorenja izjave čije je značenje određeno pretpostavljenim poretkom strukture, koja ni sama nije produktivna jer predstavlja sistem datih pravila. Na tom nivou, govora kao *proizvodnje značenja* zapravo nigde nema. Međutim, upravo ovo istiskivanje produktivnosti obezbeđuje 'višak smisla' koji poredak strukture ne može da obuhvati i koji se zato pripisuje izvanstrukturalnim a intertekstualnim faktorima. Taj višak smisla najjasnije se manifestuje u poetskom jeziku, gde ono doslovno, iskazano, nikada nije 'ono' o čemu je zapravo reč jer svaki pokušaj 'prevoda' pesničke metafore u

⁵⁵⁰ Julia Kristeva, "Pour une sémiologie des paragrammes", *Tel Quel*, Paris, 1967, 29, str. 53–75.

⁵⁵¹ Julia Kristeva, *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, str. 176, 262.

ono 'doslovno' propada. Jedini način da se taj izvantekstualni 'višak smisla' ponovo upiše u tekst jeste da se sam tekst ne shvati kao izjava, skup znakova uređenih strukturalnim pravilima, već kao produktivnost, skup tekstualnih operacija u odnosu na koje je izjava samo 'puki ostatak'. Na taj način namesto strukturalističkog linearnog sintagmatskog lanca izjava i sistema strukturalnih pravila stupa *razlika feno-teksta (phéno-texte)* – 'površinska datost' izjave, znakova, i *geno-teksta (géno-texte)* – produkcijskih operacija teksta. Kristeva je pojam geno-teksta konceptualizovala kao nivo teksta koji predstavlja sve one transformacione operacije – pisanje, čitanje drugih tekstova, operacije koje uspostavljaju relacije i razlike – bez kojih 'površinska datost' izjave nema smisla, ali koje u površinskom aktu čitanja uvek nužno previđamo. Smisao pojedinačne izjave u okviru jednog teksta uvek je rezultat skupa takvih produktivnih gestova kojima se uspostavlja njena isprepletanost sa preostalim tekstom. Za razliku od pesničkog jezika, formalizovani jezici znače krajnji slučaj u kome nema geno-teksta, u kome je ukupno značenje određeno sistemskim pravilima.⁵⁵² „Ono što smo mogli da nazovemo *geno-tekstom* obuhvatiće sve semiotičke procese (porivi, njihov razmeštaj, odsečak koji utiskuju u telo, ekološki i socijalni sistem koji okružuju organizam: okolni predmeti, preedipalni odnosi sa roditeljima), ali i nicanje simboličkog (pojava objekta i subjekta, konstituisanje čvorišta smisla relevantnog za kategorijalnost: semantička i kategorijalna polja). Izlučiti u jednom tekstu njegov *geno-tekst* zahtevalo bi, dakle, oslobađanje kretanja nagonске energije koju je moguće naći u fonemskom (akumuliranje i ponavljanje fonema, ritma itd.) i melodijskom dispozitivu (intonacija, ritam itd.), kao i u dispozitivu semantičkih i kategorijalnih polja onakako kako se ona pojavljuju u sintaksičkim i logičkim osobenostima ili u ekonomiji *mimezisa* (fantazam, utišavanje denotacije, pripovest itd.). (...) Feno-tekst je struktura (koju možemo generisati u smislu generativne gramatike) koja je podvrgnuta pravilima komunikacije i pretpostavlja subjekt iskazivanja primaoca (...). Kad bismo mogli da ih prenesemo u metajezik, da bismo pokazali njihove razlike, rekli bismo da *geno-tekst* više spada u topologiju, a *feno-tekst* u algebru.“⁵⁵³

⁵⁵² Cf. Julia Kristeva, "Genotext and Phenotext", u: *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984, str. 86–88.

⁵⁵³ Ibid, str. 88.

Opisano razvijanje koncepta geno-teksta u radovima Julije Kristeve predstavljalo je segment utvrđivanja *semiotike* kao *univerzalne teorije* proizvodnje, razmene i potrošnje značenja koje određeno društvo prihvata kao svoju realnost.

Zanimanje za semiotiku naspram lingvistike podrazumevalo je pomeranje interesovanja sa proučavanja jezika kao *sistema* pravila na proučavanje jezičke strukture kao osnove *procesa* i *proizvođenja* značenja. Marselin Plejne je ukazao na to da se tokom razvijanja lingvistike kao discipline jezik poimao najpre kao sistem a zatim kao struktura, te naglasio lingvističko poreklo strukturalizma primenjenog na druge sisteme umetnosti, kakav je, na primer, slikarstvo. „'Struktura' i 'strukturalizam' su veoma rasprostranjene reči (...). Njihovo poreklo je lingvističko, 'struktura' kao tipologija prvi put se pojavljuje 1929. godine, u radovima jedne grupe lingvista čija je namera da reaguju protiv isključivo istorijskog poimanja jezika. Emil Benvenist ipak napominje u svojoj knjizi *Problemi opšte lingvistike* da Ferdinand de Sosir, iako s pravom nazvan pretečom modernog strukturalizma, ipak nikad nije upotrebio reč 'struktura', budući da je za njega osnovni pojam bio pojam 'sistema'. 'Struktura' lingvističkog sistema je izneta na videlo tek nekoliko godina kasnije, našavši svoj prvi izraz u postavkama koje su na francuskom jeziku redigovala trojica ruskih lingvista, R. Jakobson, S. Karcevski i N. Trubeckoj (...). U radovima koje ova tri autora objavljuju (...) prvi put se pojavljuje termin 'struktura' ilustrovan s nekoliko primera. Emil Benvenist precizira da je kod tih lingvista 'struktura' determinisana kao 'struktura jednog sistema'. 'Svaki sistem, se, pošto ga obrazuju jedinice koje se uzajamno uslovljavaju, razlikuje od drugih sistema po unutrašnjem uređenju tih jedinica, uređenju jedinica koje predstavljaju njegovu strukturu.' Trebalo je sačekati 1944. godinu da bi danski lingvista Luj Hjelmslev (...) definisao oblast strukturalne lingvistike: 'Pod strukturalnom lingvistikom se razume skup istraživanja zasnovanih na hipotezi po kojoj je naučno opravdano opisati jezik kao nešto što *prevashodno predstavlja autonomni entitet unutrašnjih zavisnosti*, ili jednom rečju *strukturu*... Analiza tog entiteta omogućava da se stalno izdvajaju delovi koji se recipročno uslovljavaju, tako što svaki zavisi od nekih drugih te se ne bi mogao pojmiti, ni definisati bez drugih delova.⁵⁵⁴ Za razliku od lingvistike, koja se zanimala za jezik

⁵⁵⁴ Marcelin Pleynet, „Slikarstvo i 'strukturalizam' ”, u: *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1985, str. 18–19.

kao utvrđeni sistem pravila, za sama pravila, strukturalistička istraživanja su bila usredsređena na unutrašnja uređenja jedinica ustanovljena po pravilima sistema, uređenja koja su činila strukturu, odnosno, rezultat tog sistema pravila na delu.

Kritikujući metodološka dostignuća lingvistike i strukturalizma i ostavljajući ih izvan sopstvenog, semiotičkog metodološkog rešenja, Julija Kristeva u zasnivanju semiotike *zamenjuje* termin *sistem* terminom *praksa*. Na pojam jezičke strukture nadograđuje pojam semantičkog nivoa teksta koji se odlikuje neprestanim *procesom* preobražavanja značenja/označitelja nasuprot utvrđenim relacijama odnosa između elemenata unutar te strukture. „Terminu 'sistem' koji upotrebljavaju sovjetski semiotičari mi pretpostavljamo termin 'praksa' zato što se on može primeniti i na systemske semiotičke komplekse, i zato što on ukazuje na uklopljenost semiotičkih kompleksa u društvenu aktivnost, posmatranu kao proces preobražavanja.“⁵⁵⁵

Zapravo, dok je predmet lingvistike gramatički predmet, područje feno-teksta, jezik kao sistem komunikacije i posredovanja informacije, semiotika je ustanovljena kao teorija čiji je predmet istovremeno i gramatička razina jezika ali i način operacije *sema* u intertekstualnom prostoru. Za razliku od gramatičkog nivoa teksta koji je utvrđen kao sistemski skup pravila kojima jezik operiše kao sa unapred utvrđenim datostima, semantički nivo teksta se iznova, na jedinstveni način aktualizira u svakom upisivanju subjekta u trenutno produkovani lanac označitelja. Jezik kao sredstvo komunikacije uvek je samo sintaksička struktura proizašla iz mogućih kombinacija pravila datog sistema koji upravo zato što su predutvrđeni nisu produktivni. Jezik kao semiotički proces podrazumeva proizvodnju značenja koje nije moguće obuhvatiti samo poretkom strukture jer to proizvođenje nastaje kao rezultat isprepletanosti teksta sa drugim tekstovima koji ga okružuju. Lingvistička struktura postaje semiotički proces neprestane proizvodnje značenja onog trenutka kada postanemo svesni svih transformacionih operacija – pisanja, čitanja, poznavanja drugih tekstova i operacija koje uspostavljaju njihove međusobne relacije i razlike, ali i reagovanja tela na nagone i nesvesno – bez kojih površinska datost jezičke strukture ostaje uvek samo na nivou denotativnosti. Smisao semiotičkih procesa sadržan je u neprestanoj interakciji i preobražavanju *označitelja kao fonetskih materijalnih datosti* teksta u nove označiteljske, nestabilne i fragmentarne datosti koje

⁵⁵⁵ Julija Kristeva, „Ekspanzija semiotike“, *Treći program*, Beograd, 1974, 23, str. 331fn.

nastaju onda kada se subjekt sa tekstovima koje poznaje, upiše u trenutni poredak označiteljskog lanca.

Semiotički proces je najtransparentnije uočljiv u pesničkom jeziku i tekstu. Međutim, on je – kako je Kristeva smatrala u vezi sa ekspanzijom semiotike – na delu u svakom tekstu kao obliku proizvodnje, razmene i potrošnje značenja. Svaki tekst uspostavlja svoja značenja, razmenu i potrošnju posredstvom semiotičkih procesa. Ako je stvarnost uvek samo ono što je posredovano tekstovima, onda se semiotika pojavljuje kao *univerzalna teorija uspostavljanja značenja stvarnosti, reprezentacija i poimanja stvarnosti, građenja različitih oblika znanja o stvarnosti te mehanizama uspostavljanja subjektivih relacija prema toj stvarnosti*. Ako je stvarnost samo ono što je posredovano tekstovima izvan kojih nema središta, izvan kojih nema označenog bez označitelja, onda svet nije ništa drugo do skup označitelja u neprekidnom, interaktivnom protoku. Praksa proizvodnje reprezentacija sveta nije ništa drugo do praksa *proizvodnje označitelja (pratique signifiante)*, dok je tekst samo trenutna etapa u neprekidnom označiteljskom procesu transformacije tekstova.

Naime, strukturalizam je pretpostavio mogućnost da se sve društvene delatnosti analiziraju po modelu jezičkog sistema i pokrenuo ispitivanje znaka kao odnosa između označenog i označitelja, pri čemu nijedno ne prethodi drugom niti ima bilo kakvo značenje izvan međusobnog odnosa. Međutim, shvatanje povezanosti između označenog i označitelja istovremeno je impliciralo i njihovu međusobnu odvojenost što je dovelo do zanimanja za odnose među samim označiteljima. „Svijet strukturalizma sastojao se od potpuno izgrađenih objekata i subjekata, a njihovo se 'postojanje' dokazivalo naivnim empirijskim upućivanjem na 'konkretno' postojanje, na 'društveni život', na kulturu, antropologiju itd. Taj je pravac strukturalizma onemogućio ostvarenje radikalnog potencijala Saussureova djela time što je potpuno zanemario produkciju, ističući umjesto nje unaprijed dano značenje.“⁵⁵⁶ Ovako orijentisano gledište je u krugu autora *Tel Quel*-a provociralo dvostruku kritiku. U prvom slučaju, kritikovan je temelj 'mehaničkog' materijalizma gde je sistem nametnut subjektu koji je samo potpora društvene strukture. U drugom slučaju, kritikovana je implikacija toga da se značenje stvara u strukturi pomoću transcendentale svesti koja je uvek već nosilac značenja, što je identifikovano

⁵⁵⁶ Rosalind Coward i John Ellis, op. cit., str. 20.

kao temelj idealizma. Strukturalizam se temeljio na pretpostavci da neko središte ili stalan izvor organizuje ili ograničava delovanje strukture. Uzajamno delovanje elemenata strukture ograničeno je delovanjem tog središta što je dovelo do paradoksa prema kome se središte uvek nalazi izvan strukture, iako njome upravlja u obliku metafizičkog i transcendentnog pojma bitka. Ovo je u krugu autora oko *Tel Quel*-a interpretirano kao čin ograničavanja onoga što se inače pojavljuje kao proizvod beskonačnog procesa strukturalne uzročnosti, kao čin ograničavanja označiteljskog lanca. Dijalektički materijalizam je, nasuprot toga, isticao upravo proces – sve što postoji, postoji naspram svoje suprotnosti i određeno je potencijalom dinamičke transformacije svoje stabilne pozicije. Pokazao je da označitelj artikuliše označeno samo pomoću odnosa sa drugim označiteljima, te se značenje stvara samo iz lančanog rasporeda razlika označitelja. Značenje, dakle, u poststrukturalizmu nije više poimano kao stvar unapred datog arbitrarnog odnosa između označenog i označitelja, već kao privremeno fiksiranje lanca označitelja u stvaranju određenog značenja, onog trenutka kada se subjekat upiše u okružujući tok označiteljskih lanaca.

Semiotički pristup je, u skladu sa tim, podrazumevao da znakovi u svetu posredovanom tekstovima proizvode svoj efekat horizontalnim odnosom različitih tekstova i razlike označitelja. Drugim rečima, označitelji su u stvarnosti posredovanoj tekstovima bili oslobođeni označitelja kao reference koja postoji izvan i bez označitelja, a značenje je proizilazilo iz neprekidnog protoka i uodnošavanja označitelja koji su proizvodili nove označitelje. „Društvena vrednost jedne označavajuće prakse sastoji se u opštem modelu sveta koji ta praksa predlaže: o postojanju te vrednosti može se govoriti samo ako je raščlanjavanje tog korpusa, koje predlaže data označavajuća praksa, usmereno prema istorijskim prelomima zahvaljujući kojima se društvo obnavlja.“⁵⁵⁷ Ukratko, semiotika je bila zasnovana kao opšta teorija označiteljske prakse, ili opšti model proizvodnje označitelja. Književno pisanje i književna teorija oko tog pisanja su, tako, bile razvijene do opšteg diskursa posredovanja stvarnosti, društvenih regulacija i uređenja. To polazište bilo je zasnovano na paradigmatiskom stavu da pisanje ima suštinsku ulogu u konstituisanju subjektivog gledišta i poimanja realnosti.

⁵⁵⁷ Julija Kristeva, „Ekspanzija semiotike”, op. cit., str. 336.

Autori okupljeni oko *Tel Quel*-a su, na osnovu takvog stava istovremeno sproveli i kritiku strukturalizma kao naučnog metajezika pokazujući da ne postoji objektivni i egzaktan jezik nezavisan od delovanja subjektivnosti. Kritika svakog 'naučnog fetišizma' ostvarivala se prelaskom 'praga pisanja', što znači metaforičkim, alegorijskim i retoričkim diskursima književne *subjektivnosti* unutar teorijskog pisanja kao društvene prakse. Kristeva je smatrala da se semiotika ukazuje uvek i kao kritika svoje vlastite teorijske metode, te u tom smislu ispunjava tradicionalni filozofski zahtev za kritikom mišljenja unutar samog mišljenja. „Tako semiotika, ukoliko je semanaliza i/ili *kritika* svoje vlastite metode (svog predmeta, svojih modela, svog diskursa kakve ih postavlja *znak*), sudeluje u *filozofskom* zahtevu (u kantovskom smislu pojma filozofije).“⁵⁵⁸ Semiotika kao opšta teorija o označiteljskim praksama, pisanju i tekstovima, koja se i sama služi proizvodnjom značenja, pisanjem i tekstom, posedovala je, stoga, osobinu takve teorije koja uključuje i samu sebe kao svoj predmet. Semiotika je, time, bila postavljena i kao *opšta teorija teorije*. „Semiotičareva uloga ne svodi se samo na ulogu opisivača, nego predstavlja i nešto više. Njegov status izmeniće status same nauke: društvo će sve više postajati svesno činjenice da naučni govor nije jedna simbolizacija, već praksa koja ne *odražava*, nego *stvara*. (...) Jer, semiotičarev postupak, koji se sastoji u *objašnjavanju* jezika, najpre podrazumeva sposobnost *poistovećivanja* sa postupkom onog koji *proizvodi* govor, to jest sa piscem. Prema tome, semiotičko objašnjavanje trebalo bi da predstavlja ponavljanje i sistematizovanu skripturu (...). Ako semiotičar dolazi posle pisca, ovo 'posle' ne označava vreme, nego prostor: kao i piščev, i semiotičarev zadatak sastojao bi se u istovremenom *proizvođenju jezika*.“⁵⁵⁹

U studiji *Revolucija pesničkog jezika* Kristeva je, na osnovu koncepta značenja kao proizvoda razlike između označitelja i označenog, u okviru rasprave oko slojeva feno-teksta i geno-teksta realizovala i raspravu o *subjektu u procesu*, te o *heterogenom subjektu* kao rezultatu trenutnog pozicioniranja i upisivanja subjekta u prostor 'rada' označitelja. Subjekt je označiteljskom praksom bio *stavljen u proces* (*sujet en procès*) što znači da je svaka stabilna samoindentifikacija subjekta podvrgnuta osporavanju, krizi i preobražaju. Odnos između tekstova, konteksta i subjekta jeste neprekidan i dinamičan

⁵⁵⁸ Julia Kristeva, *Semiotiké...*, op. cit., str. 21.

⁵⁵⁹ Julija Kristeva, „Ekspanzija semiotike“, op. cit., str. 344.

proces gradnje i razgradnje u označiteljski situiranim društvenim okolnostima, prvenstveno okolnostima klasne borbe.⁵⁶⁰ Umesto stabilnog subjekta nailazi se na efekte označitelja. Svest o razdvajanju egzistencijalnog i tekstualnog subjekta predstavljala je simptom 'cepanja' unutar modernog doba i autonomije 'celog' subjekta. „Za neke, kao Žaka Deridu (...) i koji za neko vreme postaje saradnik Tel Quel-a, uzimajući od tada književnost kao privilegovani predmet želje i analize, važan zadatak je bio da se 'razgrade' fenomenologija i strukturalizam kao manji oblik metafizike koja se ne poznaje. Za druge, među koje računam i sebe, neophodno je bilo 'dinamizirati' strukturu uzimajući u razmatranje govorni subjekt i njegovo nesvesno iskustvo s jedne strane, pritisak društvenih struktura s druge strane.“⁵⁶¹

Ukazivanje na heterogeni subjekt kao rezultat trenutnog pozicioniranja subjekta u polje rada označitelja značilo je i uvođenje teorijskih rezultata psihoanalize u prostor semiotike, odnosno, dejstva nagona u polje jezika i dejstva jezika u prostor nagona. Zbog toga se Kristeva od sredine sedamdesetih godina sve češće služila *semanalizom* kao metodološkom platformom koja je spajala rezultate semiotike i psihoanalize. *Heterogeni subjekt* je podrazumevao subjekta određenog njegovim telesnim nagonima koji su mogli da budu obuhvaćeni i predočeni efektima simboličkog, odnosno, semiotičkog. Drugim rečima, Kristeva je smatrala da subjektovi nagoni nisu izvanlingvistički, već da su sastavljeni od simbola tj. nesvesnog koje podleže simbolizaciji, i od ne-simbola tj. nesvesnog koje izmiče simbolizaciji. Nagoni koji izmiču jezičkoj simbolizaciji odnosno strukturalizaciji, smešteni su i deluju u prostoru semiotičkog. Utvrđivanje simboličkog je kroz istoriju modernog društva uvek bilo zasnivano na potiskivanju i marginalizovanju semiotičkog. Prema mišljenju Julije Kristeve, upravo zato je avangardni poetski jezik, koji se bavi semiotičkim nivoom jezika, i mogao da reaktivira izvansimbolički i, prema tome, potisnuti prostor subjektivih nagona, dosežući na taj način neku vrstu psihoanalitičke terapije oslobađanjem potisnutih nagona kao uzroka psihoze. „Naše mesto semiotičkog je, kako se može videti, neodvojivo od teorije subjekta koji vodi računa o mestu koje frojdizam pridaje nesvesnom. Decentrirajući transcendentalni ego, razdeljujući ga i otvarajući prema jednoj dijalektici u kojoj je njegovo sintaksičko i

⁵⁶⁰ Julia Kristeva, "The Subject in Process", u: Patric ffranch and Roland-François Lack (eds.), *The Tel Quel Reader*, Routledge, London, 199, str. 133–178.

⁵⁶¹ Julija Kristeva, „Sećanja“, op. cit., str. 24.

kategorijalno poimanje tek uvodni trenutak procesa, procesa koji je i sam uvek pokretan odnosom prema drugom kojim vlada nagon smrti i njegovo produktivno ponavljanje 'označiteljskog': takvim nam se čini taj subjekt u jeziku.⁵⁶²

Platforma semanalize bila je, kao i platforma semiotike, suštinski određena pojmom intertekstualnosti koji je omogućio dvostruki zahvat – da semanaliza bude razvijena suočavanjem rezultata lingvističkih, strukturalističkih i semiotičkih teorija sa dostignućima psihoanalize sa jedne strane, dok je, sa druge strane, ova vrsta intertekstualnosti omogućila uporednu analizu ne samo prakse pisanja nego i ustrojstva subjekta. Na taj način se tekst nije pokazivao samo posredstvom pisanja kao prikazivanja stvarnosti nego i odnosom *tela-teksta* i *tela-pisca*, odnosno *tela-čitaoca* u procesu pokretanja značenja.⁵⁶³ Kristeva je pojam intertekstualnosti razvila iz Bahtinovog tumačenja romana, koje je podrazumevalo da je roman u temelju polifoničan i dijalogičan žanr. Bit dijalogizma odnosila se na uprizorenje različitih glasova društva čime se u okviru jednog teksta postizalo suočavanje konfliktnih društvenih nazora i gledišta.⁵⁶⁴ Koncept intertekstualnosti podrazumevao je mehanizam po kome je svaki tekst satkan od bezbroj fragmenata, fraza, obrazaca i izraza koji su opšte vlasništvo jezika i koji, prema tome, onemogućava ideju originalnog i izvornog teksta. Tekst je, kao proizvod rada jezika, prakse pisanja i označiteljskog procesa stvarao procep između svakodnevnog govornog jezika koji služi komunikaciji i celokupnog opsega označiteljskih praksi koje 'leže' ispod površine utilitarnog jezika opštenja a sa kojim tekst stoji u intertekstualnom odnosu. Svaki tekst, zato, uvek u sebe upija mnoštvo drugih tekstova i predstavlja njihov preobražaj.⁵⁶⁵ U tom smislu je Kristeva „intertekstualnost definisala kao 'pokazatelj načina na koji jedan tekst čita istoriju i u nju ulazi'”.⁵⁶⁶

Kao opšta teorija manifestacija potiskivanog, previđanog i marginalizovanog, semiotika je mogla da u svojim istraživanjima obuhvati i one označiteljske prakse koje je društvo modernog doba smatralo iracionalnim, egzotičnim i 'drugim', izvan prostora

⁵⁶² Julia Kristeva, "The Semiotic and the Symbolic", u: *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984, str. 30.

⁵⁶³ Cf. Filip Solers, „Semantički stupnjevi...”, op. cit., str. 1331.

⁵⁶⁴ „Moju koncepciju dijalogizma, ambivalencije ili ono što sam nazvala 'intertekstualnost', svi znatno duguju koliko Bahtinu toliko i Frojdu (...).“ Julija Kristeva, „Sećanja”, op. cit., str. 25.

⁵⁶⁵ Cf. Fransa Val: „Tekst (II) – Tekst kao produktivnost”, u: Osvald Dikro i Cvetan Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku II*, Beograd, Prosveta, 1987, str. 322–330.

⁵⁶⁶ Filip Solers, „Semantički stupnjevi...”, op. cit., str. 1331.

evropske kulture. „Semiotika se danas okreće proučavanju 'magije', predskazanja, poezije, 'svetih' knjiga, rituala, religije, obredne muzike i slikarstva, da bi u njihovim strukturama otkrila dimenzije koje jezik denotativnog opštenja zatvara. U tom istraživanju ona prekoračuje granice evropskog govora i počinje da proučava semiotičke komplekse drugih civilizacija, pokušavajući da tako izađe iz okvira jedne kulturne tradicije koja je opterećena idealizmom i mehanicizmom. Usled tog proširivanja akcionog područja semiotike postavlja se problem pronalaženja instrumenata koji će omogućiti proučavanje označavajućih praksa, čija se logika razlikuje od logike denotativnog jezika. Taj instrumentarij semiotika nastoji da pronade u matematičkim formalizmima koji će jednog dana poslužiti za objašnjavanje zamršenih *društvenih struktura*, ne svodeći ih zbog toga na strukture civilizacije koje su dostigle nivo visoko semiotizovanih govora (Indija, Kina).“⁵⁶⁷

Već tokom 1968. godine, u Časopisu su objavljeni tekstovi koji su tematizovali razlike evropskih i izvanevropskih filozofskih sistema.⁵⁶⁸ U ovim tekstovima je, na primer, razmatrana primena fundamentalnih koncepata budizma u sprovođenju kritike i subverzije zapadne intelektualne tradicije. Nasuprot zapadnog koncepta 'ničega', bila je promovisana budistička doktrina 'praznine'. Budistički koncept, za razliku od zapadnoevropskog, nije podrazumevao negaciju već suspenziju bilo koje opozitnosti između afirmativnih i negativnih sudova, te 'praznina' nije bila shvaćena kao čist negativitet. Dok je zapadna filozofija zastupala opozitnost između ništavila i bivanja smatrajući da ne postoji ništa izvan ili između ovih kategorija, budizam je nudio mogućnost koegzistencije opozitnosti. Budistička doktrina je posedovala toleranciju prema paradoksima, koji su na Zapadu bili poimani kao simptomi mističkih spekulacija izvan objektivnosti nauke. Budizam je u ovim tekstovima predstavljen u svoj njegovoj

⁵⁶⁷ Julija Kristeva, „Ekspanzija semiotike”, op. cit., str. 329, 330. Kristeva je putovanje članova Grupe u Kinu 1974. godine protumačila kao simptom traganja za drugačije ukorenjenim oblikom iskustva. „Za neke, međutim, taj gest prijateljstva i pristupa kineskoj revoluciji bio je način da se udružimo u levi politički pokret koji ne bi imao težinu KP. Za druge, kao ja, koje politički diskurs nije interesovao, to je bilo sredstvo da se nađe jedna druga društvena i istorijska 'ukorenjenost', za 'unutrašnje iskustvo'. (...) Lično sam bila zaprepasćena dubokim, neumornim podmuklim prisustvom sovjetskog modela, jedinog znaka XX veka u toj zemlji seljaka, a utoliko više izribanih što su nasilo bili pobeđeni. Iz tog putovanja je proizašla, što se mene tiče, jedna mučna knjiga, *Kineskinja*, u kojoj sam probala da iskažem neobičnost Kine i da objasnim fascinaciju koju mi, Zapadnjaci, nosimo prema njoj: fascinaciju posvećenu za stalno našoj vlastitoj neobičnoj strani, stranoj, ženskoj, psihotičnoj.“ Julija Kristeva, „Sećanja”, op. cit., str. 25.

⁵⁶⁸ Julia Kristeva, “Distance et anti-représentation”, *Tel Quel*, Paris, 1968, 32, str. 49–53 i Linnart Mäll, “Une approche possible du sūnyavāda”, *Tel Quel*, Paris, 1968, 32, str. 54–62.

kompleksnosti, multiplikujućoj semiotičnosti i, prema tome, superiornosti prema zapadnim filozofskim sistemima. U eksplicitan kontrast dovedeni su ne samo Orijent i Okcident nego i specifični modeli razmišljanja orijentalnog i okcidentalnog čoveka. Kristeva je precizirala da za nju okcidentalni diskurs podrazumeva platonistički racionalizam i logocentrizam celokupne zapadne tradicije.⁵⁶⁹ Odbacivanje ove tradicije, i odluka da se ona subvertira, postale su osnovni punktovi programa *Tel Quel*-a u narednoj, osmoj deceniji dvadesetog veka.

Tokom sedamdesetih godina, praksa *Tel Quel*-a bila je preusmerena na pitanja u vezi sa prestupima, ekscesima, nasiljem, to jest, bilo kakvim oblicima istupanja 'drugog' u odnosu na zapadne, racionalno-empiricistički utemeljene paradigme kapitalističkog društva modernog doba. U takvom kontekstu, bile su razvijene kritičke tematizacije 'radikalnog zla' sa referencama prema teologiji, seksualnosti, opsesivnosti i perverziji, odnosno, ka etici i psihoanalizi. U polju interesovanja su bila preispitivanja, pre svega, radova Markiza de Sada i Žorža Bataja. Posledica tematizovanja 'radikalnog zla' bila je rasprava o *krizi racionalnosti*⁵⁷⁰ podstaknuta „feminističkom kritikom 'muških kanona racionalnosti', zatim, kontrakulturalnim pojavama u ponašanju mladih tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, te slučajnim ili nasumičnim pojavama brutalnog individualnog i kolektivnog nasilja u razvijenom kapitalizmu, tj., društvu izobilja.“⁵⁷¹ Julija Kristeva je, na primer, odnoseći se prema feminizmu radikalno teoretizovala fenomen žene, najpre knjigom *Kineskinja* (1974)⁵⁷² a zatim i studijama o zazornosti⁵⁷³ i melanholiji.⁵⁷⁴ U Časopisu je postala bitna analiza individualnih i kolektivnih ekscesa iz naglašene psihoanalitičke perspektive. Sve veći broj članaka u Časopisu bio je fokusiran na seksualnost, iracionalnost i 'nemogućnost' teorije u smislu zasnivanja bilo kog racionalnog diskursa čija fundacija, kao takva, već nije dovedena u pitanje. „Sadašnje mutacije kapitalizma, politički i ekonomski preporod drevnih civilizacija (Indija, Kina) dovele su u krizu simboličke sisteme zatočene u onome u čemu je zapadnjački subjekat, zvanično određen kao transcendentalni subjekat, živeo tokom dve hiljade godina svoj

⁵⁶⁹ Julia Kristeva, "Distance et...", op. cit., str. 50.

⁵⁷⁰ Marcelin Pleynet, "Crise du rationalisme", *Tel Quel*, Paris, 1976, 65.

⁵⁷¹ Miško Šuvaković, „Tel Quel“, u: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, str. 293.

⁵⁷² Julia Kristeva, *About Chinese Women*, London, Boyars, 1977.

⁵⁷³ Julia Kristeva, *Moći užasa – Oglad o zazornosti*, Zagreb, Naprijed, 1989.

⁵⁷⁴ Julija Kristeva, *Crno sunce – depresija i melanholija*, Svetovi, Novi Sad, 1994.

životni vek. Marksistička teorija, još uvek moćno sredstvo za shvatanje ekonomskih determinanti društvenih odnosa, ima malo šta da kaže o krizi koja je u pitanju; to nije teorija značenja ili subjekta.⁵⁷⁵

Kriza racionalizma bila je identifikovana u skladu sa Lakanovim teorijama, što je ujedno i impliciralo napuštanje marksizma, dugogodišnje, fundamentalne teorijske platforme Grupe. Marksizam je bio kritikovan kao sistem koji sprovodi represiju društvenih individualnih ekscesa bilo koje vrste pa samim tim potiskuje i izvansemiotički nivo subjektovog nesvesnog, te ispoljavanje subjekta u celini. Julija Kristeva je u skladu sa tim, započela razvijanje prakse psihoanalize dok je Solers prvi put posetio Ameriku čime je bio simbolički obelodanjen razlaz Grupe sa marksizmom. Aktivističko delovanje *Tel Quel*-a u cilju preobražavanja celokupnog ideološkog ustrojstva društva koje je, po njihovom mišljenju, vrhunac doživelo 1968. godine, bilo je napušteno u korist semanalitičkih preispitivanja individualnih transgresivnih činova subjekta unutar određenog društvenog sistema.

* * *

Za razliku od neoavangardnih umetničkih pokreta koji su svoju delatnost zasnivali na težnji ka progresu i usavršavanju discipline, medija i sredstava umetničkog izraza čime se ostvarivao progres određene umetničke discipline, delatnost grupe *Tel Quel* imala je karakteristična postavangardna obeležja. Avangardni udar Grupa je ostvarila iskoračivanjem književnog rada u široko razvijenu teorijsku delatnost, a postavangardni smisao destabilizovanjem postojećih koncepata i paradigmi zapadnog, kapitalističkog društva modernog doba, radom u polju umetnosti, i izvan nje: međuodnosa teorijskog rada, ideologije, politike, umetnosti, filozofije, nauke i društva. Dok su neoavangarde bile zainteresovane za radikalno razvijanje sredstava umetničkog izraza, postavangardna obeležja *Tel Quel*-a podrazumevala su ne samo problematizaciju sredstava i medija umetničkog izraza nego i, pre svega, bavljenje kontekstima i sistemima u kojima se umetnost pojavljuje. Suština postavangardnog rada *Tel Quel*-a bila je sadržana u dekonstruisanju granica između književnog i teorijskog rada u korist *pisanja* gde je zatim to i takvo *pisanje* postalo sredstvo problematizacije svih instanci društva.

⁵⁷⁵ Julija Hristeva, „Sistem i govorni subjekt”, *Delo*, Beograd, 1974, 12, str. 1486–1487.

Postavangardnom teorijskom aktivnošću Grupe bio je ostvaren epistemološki prelom u pogledu dekonstruisanja utvrđenih granica između književnosti, studija jezika, nauke, te zanivanje jedne vrste univerzalne metodološke platforme za tumačenje tekstualne proizvodnje značenja kao sredstava reprezentacije društva. Ovaj gest bio je ključan za realizovanje najjačeg avangardnog udara Grupe – promenu profila, statusa i funkcije teorijskog rada kroz razvijanje teorije kao *teorijske prakse posle 'kraja' teorije umetnosti*.

Za razliku od teorije umetnika kao analitičkog govora, identifikacije, objašnjenja i interpretacije određenog poetičkog, ili šire umetničkog problema, teorija posla 'kraja' teorije umetnosti delovala je kao *kritička praksa* jer je imala oblik interventne teorije zasnovane na analizi, interpretaciji i raspravi o društvenim i kulturalnim sistemima zastupanja, prikazivanja, moći, vladanja, identiteta i uređenja. Razvijanjem teorije posle 'kraja' teorije umetnosti unutar jedne umetničko-teorijske grupe kakva je bila *Tel Quel* bio je uspostavljen revolucionaran, novatorski status teorije i uloge teorije u procesu preobražavanja društvenih odnosa. Ako su proizvodi teorijske prakse nastajali kao rezultat mišljenja, *Tel Quel* je teorijsku praksu poimao upravo kao ono polje društvenog rada kroz koje se mogu realizovati epistemološki prelomi u odnosu na dotadašnje načine i moduse spoznavanja i reprezentovanja sveta. Grupa je time prepoznala potencijal koji teorijski rad ima u preobražavanju ne samo umetnosti nego i širih društvenih formacija.

Delovanjem Grupe fundamentalno su promenjeni profil i funkcija teorijskog rada u polju umetnosti. Teorijski rad kao teoretizacija različitih problema književnog stvaranja bio je razvijen do teoretizacije različitih tekstova kulture sa funkcijom tekstualne proizvodnje značenja i epistemoloških preloma u okviru poretka uspostavljenog društvenog totaliteta. Umetnički i teorijski rad bili su transformisani u aktivističku praksu pisanja *o* i *u* kulturi, društvu i politici, čime su potpuno bile relativizovane granice između političkog, aktivističkog, umetničkog i teorijskog rada.

**5. ZAKLJUČNA ZAPAŽANJA – ZNAČAJ
AVANGARDE KAO TEORIJSKE PRAKSE**

Avangardni umetnički svetovi i epistemološki prelomi kao ekspanzija umetničkog rada u zapadnom društvu modernog doba

Epistemološki prelomi kao rezultati delovanja avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih umetničkih svetova su u razvoju 'visoke' umetničke prakse zapadnog društva modernog doba rezultirali specifičnom promenom i ekspanzijom smisla, funkcija i efekata umetničkog rada. Umetnički rad je, sa avangardama, od stvaranja predmeta namenjenih bezinteresnom estetskom uživanju, proširen namerom umetnika da problematizuje nasleđe zatečenih i okružujućih diskursa (o) umetnosti. Prema preovlađujućim modusima spoznavanja i shvatanja umetnosti i vladajućoj društvenoj 'svesti' o ulozi umetničkog rada, avangarde su delovale proizvodnjom specifičnih *preloma*. Proizvodnja epistemoloških preloma i realizacija avangarde kao *teorijske prakse* ostvarivana je autorefleksivnim i autokritičkim otkrivanjem društvene, ideološke i političke funkcije umetnosti, posredstvom 'likvidacije' zatečenog umetničkog nasleđa radikalno novim sredstvima umetničkog izražavanja ali i zastupanjem novih modela saznavanja i konceptualizacija umetnosti. *Avangarda kao teorijska praksa delovala je kao polje praktičnih i teorijskih transformacija pojavnosti, statusa i funkcija umetničkog del(ovanj)a*. Epistemološki prelomi avangardi podrazumevali su odigravanje ekscenčnih umetničkih i teorijskih proboja koji su menjali pojam, značaj i praksu umetnosti. Odnos između umetnosti, svakodnevnog života i obrazovanja čoveka, kako je bio utvrđen u zapadnoevropskom kulturalnom kontekstu, bio je, na primer, u radu *Black Mountain College*-a problematizovan i postavljen u središte interesovanja umetnika. Izrazito inovacijski orijentisane poetike kompozitora Darmštata su u mnogim instancama bitno izmenile utvrđene koncepte, pojmove i vokabular 'visoke' muzičke umetnosti modernizma. Najradikalniji, kritički i subverzivni zahvat koji se ticao problematizacije ustaljenih društvenih uverenja, značaja, smisla i uloge umetnosti ali i teorije odigrao se u radu grupe *Tel Quel*. Umetnost i teorijski rad u polju umetnosti bili su prvi put dosledno tretirani kao društvene označiteljske prakse u mreži drugih označiteljskih praksi sa kojima su stupale u problemski odnos, tom prilikom ispunjavajući potencijal suočavanja sa društvenim i političkim problemima u naizgled netransparentnim registrima društvenog života. Zato što je umetnička i teorijska svest avangardi bila usmerena na demonstriranje radikalnih kritičkih zahvata u postojeće umetničko nasleđe ali i u

ideološke kontekstualnosti, avangarde su delovale kao reprezentativni prostori odigravanja transformacije umetnosti kao *stvaranja* u umetnost kao *praksu*, time dovodeći u pitanje jednu od ključnih paradigmi umetnosti zapadnog društva modernog doba. Ispoljavanje različitih avangardno orijentisanih umetničkih pokreta, od avangardi do postavangardi, značilo je proizvodnju epistemoloških preloma i u većini slučajeva narušavanje paradigme umetnosti kao autonomnog područja ljudske delatnosti, umetničkog rada kao stvaranja i umetničkog dela kao 'lepog' predmeta.

Teorijski rad kao bitno sredstvo ekspanzije umetničkog rada, te fundamentalne promene ontološkog i fenomenološkog statusa zapadne umetnosti modernog doba

Analiza teorijskih praksi *Black Mountain College*-a, *Darmštatskih letnjih kurseva* i *Tel Quel*-a otvorila je mogućnost uočavanja fundamentalnih promena fenomenološkog i ontološkog statusa umetnosti, koje su nastupile sa avangardnim umetničkim pokretima, ali i definisanje *funkcije i uloge teorijskog rada umetnika* u ostvarenju ovih promena. Široko razvijeno polje teorijskog rada u okviru avangardnih umetničkih svetova činilo je konstitutivan segment realizacije najjačeg avangardnog preloma, preloma koji je podrazumevao da umetnost ne predstavlja stvaranje *ex nihilo* iz umetničke intuicije, već da umetnički rad nastaje kritičkim promišljanjem specifičnih sredstava umetničkog izražavanja, istorije umetnosti, kao i političkih i društvenih dimenzija umetnosti. Specifičnim suodnosom između umetničkog i teorijskog rada umetnika u avangardnim umetničkim svetovima bio je sproveden bitan kritički obrt od razumevanja umetnosti kao idealnog i autonomnog područja stvaranja ka shvatanju umetnosti kao društvene prakse istraživanja, činjenja i preispitivanja. Pored toga, bitna uloga teorijskog rada u okviru avangardnih svetova umetnosti fundamentalno je *promenila prirodu i smisao rada umetnika* kao i *odnos između umetničkog i teorijskog rada* u tokovima razvoja zapadne umetnosti modernog doba. Avangardni umetnički svetovi ispoljili su se kao reprezentativni primeri neophodnih veza i međusobne zavisnosti umetničkog i teorijskog rada, te uloge *teorijskog* u konstituisanju *umetničkog*. Svojim ispoljavanjem avangarde su ukazale na nekolike, višestruke funkcije, karakteristike i značaje teorijskog rada u konstituisanju sveta umetnosti.

1. *Teorijski napis umetnika više nije predstavljao samo refleksiju o umetničkom delu nego i konstitutivni diskurs umetnosti koji je delovao kao prostor prepoznavanja, identifikovanja i predočavanja određene prakse kao umetničke prakse.* Pojam avangardne novine suštinski je proširio pojam umetničke produkcije jer je u nju uključio i teorijsku reč. Avangarde su pokazale da je umetnost određena međusobnom interakcijom umetničke prakse i metadiskursa o umetnosti koji u međuodnosnom, intertekstualnom dejstvu tvore smisao, značenje i vrednosti umetnosti. Stvaranje napisa o umetnosti bilo je usmereno ka istraživanju, analizi i objašnjavanju avangardnih poetičkih postupaka ali i ka utemeljenju kognitivnih, epistemoloških i konceptualnih aspekata avangardnog delovanja i umetnosti kao istorijske ili paradigmatičke situacije. Intenziviranje prisustva i značaja teorijskog rada umanjilo je modernističku autonomnost umetničkog dela, 'predajući' ga intertekstualnom razumevanju. Teorijskim diskursom koji se javljao kao okružje avangardnog, netipičnog umetničkog rada, pomerena je pažnja sa umetničkog dela kao čulno predočenog komada na umetničko delo kao odnos između prakse čulnog predočavanja i diskurzivnih praksi određenog sveta umetnosti. Obezbeđivanjem pojavno-diskurzivnog plana nastajanja i postojanja umetničkog dela teorijskim radom, odigrao se prelom od identifikacije već postojećeg značenja u gotovom umetničkom delu, na proizvodnju značenja u susretu umetničkog i teorijskog teksta. Teorija je na taj način zaista predstavljala konstitutivni diskurs umetničkog. 'Umetničko' i 'teorijsko' činjenje su iz modernističkog hijerarhijskog, metajezičkog odnosa bili lokalizovani u ravan podjednako važnih označitelja avangardnog umetničkog delovanja. Teorija avangardnog umetnika je, kao takva, predstavljala ekscenarnu pojavu u odnosu na modernističke autonomije i specijalizacije umetničkih praksi. Ona je podrazumevala iskorak 'same' umetnosti u okružujuće kontekste kulture i time relativizovanje čvrstih granica autonomije umetnosti.

2. U odnosu na teorijski rad o umetnosti koji je razvijan unutar specifičnih disciplina govora o umetnostima, kakve su bile filozofija umetnosti, estetika, umetnička kritika ili nauke o umetnostima, u okviru avangardnih umetničkih svetova formiralo se specifično polje teorijskog rada o umetnosti – *polje teorije umetnika*. Delovanje avangardnog umetnika nije se ograničavalo samo na stvaranje objekata, realizaciju procesualnih događaja ili bihevioralnih akcija nego je podrazumevalo i diskurzivnu proizvodnju novih

pojmovna i koncepta umetnosti, te objašnjenja određenih poetičkih dostignuća. Teorije umetnika su, tako, sa avangardama bile uspostavljene kao uzorni, legitimni, paradigmatički modeli aktuelnog teorijskog mišljenja o umetnosti. One su, pored manifesta kao prepoznatljivog obeležja ispoljavanja avangardi, predstavljale drugi ključan oblik teorijske aktivnosti koji je pratio realizaciju avangardnih pokreta. Razlika između manifesta i teorije umetnika kao oblika teorijskog rada predstavnika avangardni bila je sadržana u specifičnoj funkciji manifesta i teorije umetnika u pokretanju i životu određenog avangardnog sveta. Martin Pačner je, na primer, manifest odredio kao posebnu vrstu ekscesne, revolucionarne polemike naglašavajući podudarnosti funkcija političkog i umetničkog manifesta.⁵⁷⁶ Ovaj autor je razmatrao dvostruku istoriju manifestnog teksta, istoriju koja ovakav tip teksta vezuje za političke aktivnosti i onu koja manifest sagledava pre svega kao avangardno umetničko instrumentalno sredstvo. Pri tome, forma umetničkog manifesta nije morala da bude samo tekstualno iskazana, već je bilo moguće da se sâmo umetničko delo manifestno uobliči i iskaže. Period od 1840. do 1930. godine Pačner je odredio kao vreme obeleženo najvećom koncentracijom političkih i avangardnih manifesta. Ovaj autor je pozicionirao *Komunistički manifest* kao fundacijski tekst žanra modernog manifesta tvrdeći da su svi manifesti koji su sledili izvedeni iz *Komunističkog manifesta* i korespondiraju sa Marksovim i Engelsovim tekstom. *Komunistički manifest* je, prema Pačnerovom mišljenju, obeležio istoriju manifesta mnogo više nego bilo koji drugi tekst, zahvaljujući tome što su njegovi autori stvorili 'novi žanr' – moderni manifest, koji je u „priču doneo suprotstavljanje filozofije i politike, analize i akcije, historiografije i intervencije. (...) Stotine i hiljade manifesta koji su nastajali širom Evrope odveli su do kvalitativne promene u koncepciji umetnosti.“⁵⁷⁷ U ovakvoj konstelaciji, sugerisano je da je upravo kroz realizaciju velikog broja manifesta teorija postala neizostavan deo realizacije jednog avangardnog sveta umetnosti. Zato ne čudi što je manifest u dosadašnjim teoretizacijama avangarde bio označen kao primarni model teksta iz kojeg je, njegovom transformacijom u tekst analize, rasprave i poetičko-pedagoškog izlaganja, nastala teorija umetnika. Međutim, dok su manifesti delovali kao programski tekstovi kojim umetnik ili grupa umetnika *objavljaju* svoje umetničke,

⁵⁷⁶ Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton – Oxford, Princeton University Press, 2006.

⁵⁷⁷ Ibid, str. 6, 11.

estetske, političke ili etičke namere i ciljeve, teorijski tekstovi umetnika su predstavljali prostore *realizovanja* umetničkih, estetičkih, političkih ili etičkih namera avangardnih jedinica. Kao karakteristična vrsta teksta povišenih retoričkih aspekata, manifest je imao funkciju objave i proglasa avangardnog udara koji je 'stajao' na početku 'života' svakog avangardnog pokreta. Nasuprot tome, teorije umetnika su predstavljale konstitutivni segment realizacije avangardnog umetničkog činjenja koji je u *paralelnom* toku pratio praktičan rad avangardnog umetnika.

Teorije umetnika avangardi iskazale su se kao posebno specifično, novo područje govora o umetnosti. Zahvaljujući tome što su nastajale izvan institucionalnih domena filozofije, estetike, nauke ili kritike o umetnosti, u području interesovanja samog umetnika, teorije umetnika su delovale kao pojedinačna saznanja umetnosti koja, usled svog formiranja unutar konkretnih umetničkih praksi, najčešće nisu gravitirala ka integraciji sa drugim diskursima određene discipline govora o umetnosti. Kao oblik teorijskog delovanja u polju umetničkog rada, teorije umetnika avangardi suštinski su izmenile onotološki i fenomenološki aspekt umetničkog rada u kontekstu moderne epohe.

3. Teorijska delovanja umetnika unutar odabranih umetničkih svetova ogledala su heterogenost umetničkih rešenja u smislu povezivanja diskursa umetnika sa diskursima različitih konteksta – politike (markizam), nauke (teorija informacija), filozofije i teorije (pragmatizam, strukturalizam, poststrukturalizam). *To znači da je sa avangardnim umetničkim pojavama teorijski rad o umetnosti počeo da se uobličava u naglašenoj intertekstualnosti i **promenljivosti svojih identiteta i oblika***. Intertekstualna priroda teorijskog rada bila je bazična karakteristika teorijskog rada članova *Tel Quel*-a. Identitet telkelovske teorije posle 'kraja' teorije umetnosti bio je promenljiv u tom smislu da je bio uobličavan kao intertekstualno suočavanje različitih, pojedinačnih teorijskih pozicija i intepretativnih modela – uodnošavanjem i destabilizovanjem paradigmi i metodologija marksizma, strukturalizma, lingvistike i psihoanalize. Promenljivost identiteta teorijskog rada avangardi podrazumevala je i da su teorijski iskazi vezani za avangardna umetnička ostvarenja i intencije mogli da se ukazuju kao iskazi 'uže' – poetičke, ili 'šire' – teorijske funkcije i svrhe. Oni su mogli da budu uspostavljeni kao značenjski okvir za nastajuću produkciju umetničkih dela, kao drugostepena analiza već nastalih artefakata, kao napisi sa pedagoškim funkcijama i ciljevima, ili pak, kao, široko razrađeni teorijski tekstovi u kojima

je bila eksplicirana nova konceptualizacija umetnosti koja je bitno zadirala u odlike ontološke i fenomenološke pojavnosti umetničkog dela zapadnog društva modernog doba. Teorijski rad umetnika u *Black Mountain College*-u bio je, na primer, profilisan kao autopoetičko objašnjenje avangardnih umetničkih činova, kao pedagoškim radom određena teorija umetnika i kao diskurzivno fundiranje i ekspliciranje nove paradigme razumevanja uloge umetnosti u društvu. Tekstovi Albersovih bili su zasnovani kao *pedagoškim radom određena teorija umetnosti* čiji je cilj bilo diskurzivno pozicioniranje umetnosti kao konstitutivnog segmenta čovekovog obrazovanja, razvijanja intelektualnih, receptivnih i kreativnih sposobnosti u tokovima svakodnevnog životnog iskustva. Njihovi napisi istovremeno su delovali kao diskurzivna eksplikacija ponuđenih kurseva i pedagoških metoda ali i kao teorijsko utvđivanje novog poimanja značaja, uloge i načina realizacije umetničkog rada. Slično tome, brojni tekstovi kompozitora okupljenih u Darmštatu svedoče o tome da je teorijski rad pratio avangardno umetničko delovanje kako zbog potrebe da se ono objasni, identifikuje i imenuje, tako i usled težnje da potencijalna, izrazito inovacijska 'rešenja' 'Nove' muzičke prakse budu uspostavljena kao legitimna umetnička činjenja. Stoga su pojedinačne poetičke, kritičke i epistemološke pozicije unutar darmštatskog sveta umetnosti bile prevashodno uobličavane u vidu *autopoetičkih tekstova*. Autopoetički stavovi kompozitora nisu bili predočavani kao opšti zakoni ili metapravila umetničkog delovanja već kao oblici pojedinačnog diskurzivnog zastupanja muzičkog dela. Sa druge strane, autopoetičke eksplikacije različitih 'varijanti' slučaja kod Buleza, Štokhauzena i Kejdža imale su težinu *teorijske konceptualizacije muzičke umetnosti* koja je bitno menjala paradigme i koncepte stvaranja, prezentovanja i recepcije muzičkog dela kako su oni bili utvrđeni u zapadnoevropskoj kulturi modernog doba. U odnosu na autopoetičke diskurse, ove teorijske konceptualizacije nisu delovale samo kao pojedinačne eksplikacije određenog umetničkog dela, već kao teorijske problematizacije postojećih normi 'visoke' muzičke umetnosti.

4. Tri razmatrana slučaja avangardnih umetničkih formacija paradigmatski su primeri ispoljavanja *različitih mogućnosti odnosa teorije prema umetnosti i društvenom okruženju*. U pitanju je postojanje svojevrsne 'evolucije' uodnošavanja umetnosti, teorijskog diskursa i društvenog konteksta od avangardi do postavangardi – od teorijske prakse kao *teoretizacije umetnosti* do teorijske prakse kao *teoretizacije teksta, kulture i*

društva. Naime, avangardni smisao *Black Mountain College*-a ispoljio se u poetičkim i pedagoškim teoretizacijama nove uloge umetničkog rada u svakodnevnom životu i poboljšanju iskustvenih sposobnosti pojedinca, te u građenju teoretizacija oko eksperimentalno orijentisanog umetničkog rada. U okvirima *Darmštatskih kurseva* teorijski tekstovi bili su formirani pre svega kao diskurzivan preduslov razumevanja avangardnog poetičkog čina kompozitora i njegovog rada. Nasuprot tome, postavangardni smisao grupe *Tel Quel* ispunio se upravo iskorakom teorijske eksplikacije umetničkog rada u teorijsku eksplikaciju (njegovog) kulturalnog i društvenog ambijenta. Time je bila eksplicitno demonstrirana i sprovedena radikalna težnja da se umetnost i teorija ne prepoznaju izvan društvenog, političkog i kulturalnog već kao prakse koje sa ovim kontekstima 'rade' i u njima intervišu i ostvaruju svoju političnost i društvenost. Došlo je do pojave teorije kao teorijske prakse *posle 'kraja'* teorije umetnosti koja je podrazumevala koncept uobličavanja teorijskog rada sa funkcijom analize proizvodnje, razmene i potrošnje značenja koje određeno društvo prihvata kao svoju realnost. Na taj način su temeljno bili izmenjeni profil i funkcija teorijskog rada *o* i *iz* umetnosti u kontekstu krize moderne epohe zapadnog društva.

5. Bilo da se prema zatečenom umetničkom nasleđu i okružujućem društvenom kontekstu odnosila u liku istorijskih avangardi, neoavangardi ili postavangardi, komponenta avangardnog se ukazivala kao pokretač **produktivnih moći teorije**, njenog obezbeđivanja atmosfere sveta umetnosti, diskurzivnog okružja za delo i za doživljaj dela. *Proizvodnost teorije* kao društvene prakse je u okviru avangardnih umetničkih svetova bila locirana ne samo u trenutak proizvodnje specifičnog umetničkog sveta i obezbeđivanja odgovarajućeg statusa umetničkom radu i umetničkom delu, nego i u trenutak proizvodnje konfrontacija novih i starih saznanja kada se kao *proizvod* dobijao *novi epistemološki model saznavanja umetnosti*. Ovo je trajno promenilo shvatanje odnosa između umetničkog i teorijskog rada, kao i značaj *teorijskog* u *umetničkom* radu, kako u pogledu njihovog potonjeg ispoljavanja u konkretnoj umetničkoj praksi tako i u različitim tumačenjima umetnosti. U praksi tri predočena sveta umetnosti, avangardnom novinom uslovljeni i provocirani, sa modernizmom hijerarhijski uspostavljeni pojmovi 'umetnost' i 'teorija' prestali su da budu granični i međusobno 'spoljnje' odnosni, te su

postali delovi istog, ontološki dvojakog, u stvaranju i teoriji utemeljenog polja umetničke produkcije.

LITERATURA

Avangarda i teorija:

Alloway, Lawrence: "Artists as Writers, 1: Inside Information", u: *Network – Art and the Complex Present*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, str. 197–209.

– – – : "Artists as Writers, 2: The Realm of Language", u: *Network – Art and the Complex Present*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, str. 211–222.

Altise, Luj: *Za Marksa*, Beograd, Nolit, 1971, prevela Eleonora Prohić.

Andersen, Troels (ed.) *Kazimir Malevich, Essays on Art 1915–1928, Vol. I–II*, London, Rapp and Whiting, 1969.

Argan, Giulio Carlo: „Umetnost kao istraživanje”, u: Denegri, Ješa (ur.): *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd, Nolit, 1982, str. 153–161.

– – – : „Problemi moderne umetnosti”, *Porojeka(r)t*, Novi Sad, 2001, str. 11–15, 26–28.

Badiou, Alain: „Avangarde”, u: *Sotljeće*, Zagreb, Antibarbarus d.o.o., 2008, str. 125–139, preveo Ozren Pupovac.

Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto–Buffalo–London, University of Toronto Press, 2002.

Balakian, Anna: "Littérature / Lits et ratures / Erutaretil: A Retrospective on an Avant-Garde Journal", *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, 1996, XXXII, str. 182–192.

Becker, Annette: "The Avant-Garde, Madness and the Great War", *Journal of Contemporary History*, London, 2000, XXXV, 1, str. 71–84.

Bennett, David: "Periodical Fragments and Organic Culture: Modernism, the Avant-Garde, and the Little Magazine", *Contemporary Literature*, Madison, 1989, XXX, 4, str. 480–502.

Berland, Jody, Will Straw & David Tomas (eds.): *Theory Rules. Art as Theory / Theory and Art*, Toronto–Buffalo–London, YYZ Books–University of Toronto Press, 1996.

Birger, Peter: *Teorija avangarde*, Beograd, Narodna knjiga–Alfa, 1998, preveo Zoran Milutinović.

Bishop, Thomas: "Changing Concepts of Avant-Garde in XXth Century Literature", *The French Review*, New York, 1964, XXXVIII, 1, str. 34–41.

Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska, 2000.

— — — : „Preobrazbe suvremene teorije pripovjedanja”, u: Biti, Vladimir (ur.): *Suvremena teorija pripovjedanja*, Zagreb, Globus, 1992, str. 5–45.

Bonito Oliva, Achille: „Avangarda-transavangarda”, *Polja*, Novi Sad, 1983, 289, str. 114–118.

Bonito Oliva, Akile i Đulio Karlo Argan: *Moderna umetnost 1770–1970–2000*, Beograd, Clio, 2006, prevela Milena Marjanović.

Božović, Ratko: „Po – etika avangarde”, *Zlatna greda. List za književnost, umetnost, kulturu i mišljenje*, Novi Sad, VII, 64/64, str. 33–36.

Buchloh, Benjamin H. D.: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art From 1955 to 1975*, Cambridge–London, The MIT Press, 2000.

Bunjevac, Milan (ur.): *Strukturalni prilaz književnosti*, Beograd, Nolit, 1978.

Burgin, Victor: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press International, 1986.

Bürger, Peter: “The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Replay to Jürgen Habermas”, *New German Critique*, New York, 1981, 22, str. 19–22.

Buskirk Marta and Mignon Nixon (ed.): *The Duchamp Effect. Essays, Interview, Round Table*, Cambridge–London, The MIT Press, 1996.

Calinescu, Matei: “ ‘Avant-garde’: Some terminological Considerations”, *Yearbook of Comparative & General Literature*, Bloomington, 1974, 23, str. 67–78.

— — — : *Lica moderniteta. Avangarda, dekadencija, kič*, Zagreb, Stvarnost, 1988, prevela Gordana Slabinac.

Carroll, David: *Paraesthetics, Foucault – Lyotard – Derrida*, New York, Methuen, 1987.

Carroll, David (ed.): *The States of ‘Theory’. History, Art, and Critical Discourse*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

Carroll, Noël: “Avant-Garde Art and the Problem of Theory”, *Journal of Aesthetic Education*, Champaign IL, 1995, XXIX, 3, str. 1–13.

— — — : “The End of Art?”, *History and Theory*, Malden, 1998, XXXVII, 4, str. 17–29.

Castle, Gregory: *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Malden, Blackwell Publishing, 2007.

Chipp, Herschel B.: *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, Berkeley, University of California Press, 1968.

Christensen, Peter G.: "The Relationship of Decadence to the Avant-Garde As Seen by Poggioli, Bürger, and Calinescu", *Papers on Language & Literature*, Edwardsville, 1986, XXII, 2, str. 206–216.

Crane, Diana: *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World: 1940–1985*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1987.

Culler, Jonathan: *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, Zagreb, AMG, 2001, preveli Filip i Marijana Hameršak.

Danto, Arthur: "Artworld", *The Journal of Philosophy*, New York, 1964, LXI, 19, str. 571–584.

– – – : *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, Columbia University Press, 1986.

– – – : *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1997.

de Man Pol: „Opiranje teoriji”, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, 1985, V, 435, str. 752–771.

De Mikeli, Mario: *Umjetničke avangarde XX. stoljeća*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1990, prevela Mihaela Vekarić.

de Sosir, Ferdinand: *Opšta lingvistika*, Beograd, Nolit, 1977, preveo Sreten Marić.

Dedić, Nikola: *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Beograd, Vujičić kolekcija, 2009.

Denegri, Ješa: „Istorijske avangarde i nova umetnička praksa”, *Književna reč*, Beograd, 1981, X, 159, str. 5.

– – – : „Nerazdvojjivost teorije, istorije umetnosti i kritike”, u: Mena, Filberto: *Analitička linija moderne umetnosti. Figure i ikone*, Beograd, Clio, 2001, str. 161–164.

Denegri, Ješa (ur.): *Studije o modernoj umetnosti*, Beograd, Nolit, 1982.

Devade, Marc i Louis Cane: „Avangarda danas”, *Dometi*, Sombor, 1976, 4–5, str. 81–84.

Devitt, Michel & Kim Sterelny: *Language & Reality. An Introduction to the Philosophy of Language*, Cambridge Ma., The MIT Press, 1987.

Dickie, George: "What is Art?: An Institutional Analysis", u: Kennick, W. E. (ed.): *Art and Philosophy. Readings in Aesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1979, str. 82–94.

Eagleton, Terry: *Literary Theory. An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell, 1983.

– – – : *Teorija i nakon nje*, Zagreb, Algoritam, 2005, preveo Darko Polšek.

Edwards, Steve (ed.): *Art of the Avant-Gardes*, New Haven, Yale University Press in Association with Open University, 2004.

Egbert, Donald D.: "The Idea of 'Avant-garde' in Art and Politics", *The American Historical Review*, Bloomington, 1967, LXXIII, 2, str. 339–366.

Eko, Umberto: *Otvoreno djelo*, Sarajevo, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, 1965, preveo Nika Miličević.

Eko, Umberto: *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd, Nolit, 1973, prevela Mirjana Drndarski.

Erjavec, Aleš (ur.): *Coexistence among the Avant-Gardes*, 1–2, Ljubljana, Društvo za estetiko, 1987.

– – – : *Ideologija i umetnost modernizma*, Sarajevo, Svjetlost, 1991, preveo Ranko Mavrak.

Eysteinsson, Astradur: *The Concept of Modernism*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

Falk, Jane E.: "Journal as Genre and Published Text: Beat Avant-Garde Writing Practices", *University of Toronto Quarterly*, Toronto, 2004, LXXIII, 4, str. 991–1001.

Feri, Lik i Alen Reno: „Tumačenje maja hiljadudevetstošezdesetosme“, *Gradina*, Niš, 1987, 5–6, str. 210–232.

Flaker, Aleksandar: *Stilske formacije u avangardnoj književnosti*, Zagreb, SNL, 1976.

– – – : *Poetika osporavanja. Avangarda i književna ljevica*, Zagreb, Školska knjiga, 1984.

Foster, Hal: "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", *October*, Cambridge, 1994, LXX, str. 5–32.

– – – : *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge–London, The MIT Press, 1996.

Glytzeouris, Antonis: "On the Emergence of Avant-Garde Theatre", *Theatre History Studies*, Pella, 2008, XXVIII, str. 131–146.

Groys, Boris: *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1992.

Guercio, Gabriele (ed.): *Joseph Kosuth: Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge Mass., The MIT Press, 1991.

Habermas, Jürgen: *Teorija i praksa*, Beograd, BIGZ, 1980, preveo Dubravko Kolendić.

– – – : *Filozofski diskurs moderne: dvanaest predavanja*, Zagreb, Globus, 1988, preveo Igor Bošnjak.

Habermas, Jürgen: „Modernost – jedan necelovit projekat”, *Projeka(r)t*, Novi Sad, 2001, 11–15, str. 48–54.

Harrison, Charles: *Essays on Art & Languages*, Cambridge–London, The MIT Press, 2001.

Harrison, Charles & Paul Wood (ed.): *Art in Theory, 1900–1990 – An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–USA, Cambridge, Mass.–Blackwell, 1993.

Hasan, Ihab: „Kritičar. Čovek avangarde?”, *Avangarda, sveske za teoriju i istoriju kljiževno/umetničkog radikalizma*, Beograd, 1997, I, 1, str. 47–51, prevela Olivera Milićević.

Herwitz, Daniel: *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

Holbo, John (ed.): *Framing Theory's Empire*, West Lafayette, Indiana, Parlor Press, 2007.

Hoptman, Laura & Tomas Pospiszy (ed.) *Primary Documents. A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, New York, The Museum of Modern Art, 2002.

Huston, Lorne: “The theory of the avant-garde: an historical critique”, *The Canadian Review of Sociology and Anthropology*, Calgary, 1992, XXIX, 1, str. 72–86.

Huyssen, Andreas: “The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s”, *New German Critique*, New York, 1981, 22, str. 23–40.

Ionesco, Eugene: “The Avant-Garde Theatre”, *The Tulane Review*, Cambridge, 1960, V, 2, str. 44–53.

Jensen, Robert: “The Avant-Garde and the Trade in Art”, *Art Journal*, New York, 1988, XLVII, 4, str. 360–367.

Kloc, Hajnrih: *Umetnost u XX veku. Moderna–Postmoderna–Druga moderna*, Novi Sad, Svetovi, 1995, preveo Zlatko Krasni.

Kohlross, Christian: “Walter Benjamin’s ‘The Task of Translator’: Theory after the End of Theory”, *Partial Answers*, Baltimore, 2009, VII, 1, str. 97–108.

Konstantinović, Zoran i Novica Milić (ur.): *Tekst u kontekstu*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 1989.

Kosuth, Joseph: *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990*, Cambridge–London, The MIT Press, 1991.

Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, The MIT Press, 1986.

Kronja, Ivana: „Ka definiciji avangardnog filma”, u: *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, Beograd, 2007, 11–12, str. 103–124.

Krukowski, Lucian: “Hegel, ‘Progress’, and the Avant-Garde”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, 1986, XLIV, 3, str. 279–290.

Liotar, Žan-Fransoa: *Postmoderno stanje*, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo, 1988, prevela Frida Filipović.

Lista, Giovanni and Scott Sheridan: “The Activist Model: or, the Avant-Garde as Italian Invention”, *South Central Review*, Baltimore, 1996, XIII, 2/3, str. 13–34.

Lyon, Janet: *Manifestoes: Provocations of the Modern*, Ithaca, Cornell University Press, 1999.

Meecham, Pam and Julie Sheldon (ed.): *Modern Art. A Critical Introduction*, New York–London, Taylor & Francis Group, 2005.

Miller, Tyrus: “Avant-Garde and Theory: A Misunderstood Relation”, *Poetics Today*, Durham, 1999, XX, 4, str. 549–579.

Milić, Novica: *Šta je teorija*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2006.

Miles, Malcolm: “Breaking the Circles of Uncertainty”, *Journal of Visual Art Practice*, Bristol UK, 2002, II, 1/2, str. 18–25.

Morgan, Robert C.: “Artist Books”, u: *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artists’ Books, Correspondence Art, Audio & Video Art*, Pasadena, An Umbrella/Banana Production, 1992, str. 29.

--- : "Diary Writing", u: *Commentaries on the New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artists' Books, Correspondence Art, Audio & Video Art*, Pasadena, An Umbrella/Banana Production, 1992, str. 30.

Mouffe, Chantal: *The Return of the Political*, London–New York, Verso, 2005.

Ocvirk, Otto G. et al.: *Art Fundamentals: Theory and Practice*, Boston, Mass., McGraw-Hill, 2002 (1968).

Oraić, Dubravka: „Evropska avangarda kao povijesna kultura”, *Republika. Časopis za književnost*, Zagreb, 1989, XLV, 1–2, str. 77–94.

Osborne, Peter: *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, London–New York, Verso, 1995.

Panofsky, Erwin: *Idea: A Concept in Art Theory*, New York, Harper & Row, 1968.

Peppis, Paul: *Literature, Politics, and the English Avant-Garde. Nation and Empire, 1901–1918*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Perloff, Marjorie: *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rapture*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

Perry, Gill and Paul Wood (ed.): *Art of the 20th Century. Themes in Contemporary Art*, New Haven–London–Open University, Yale University Press, 2004.

Plejne, Marslen: *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1985, prevela Ana Mazalić.

Podoli, Renato: *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd, Nolit, 1975, prevela Jasna Janićijević.

Prinz, Jessica: *Art Discourse – Discourse in Art*, New Brunswick–New Jersey, Rutgers University Press, 1991.

Puchner, Martin: *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2006.

Rabaté, Jean-Michel: *The Future of Theory*, Malden MA, Blackwell Publishing, 2002.

Raunig, Gerald: *Umetnost i revolucija. Umetnički aktivizam tokom dugog XX veka*, Novi Sad, futura publikacije – kuda. org, 2006.

Russell, Charles: „Istorijska uloga avangardnih pokreta”, *Avangarda, sveske za teoriju i istoriju kljiževno/umetničkog radikalizma*, Beograd, 1997, I, 1, str. 64–65.

Sabolči, Mikloš: *Avangarda & neoavangarda*, Beograd, Narodna knjiga, 1997, prevela Marija Cindori-Šinković.

Sarup Madan: *An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism*, New York–London–Toronto, Harvester–Wheatsheaf, 1993.

Sayre, Henry M.: *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1970.

Sheehan, Paul: *Modernism, Narrative and Humanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Somigli, Luca: *Legitimizing the Arts: Manifesto Writing and European Modernism 1885–1915*, Toronto–Buffalo, University of Toronto Press, 2003.

Stiles, Kristine and Peter Selz (ed.): *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.

Strom, Kirsten: “‘Avant-Garde of What?’: Surrealism Reconceived as Political Culture”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, 2004, LXII, 1, str. 37–49.

Szabolesi, Miklós: “Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions”, *New Literary History*, Baltimore, 1971, III, 1, str. 49–70.

Šuvaković, Miško: „65 pojmova postmoderne kulture (1). Avagarda”, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, 1993, 451, VI, str. 933–935.

— — — : „Figure i transfiguracije teorije: umetnost u doba teorije i teorija u doba medija”, *Transkatalog: teorija–radikalizmi–art*, Novi Sad, 1995, 1, str. 23–33.

— — — : *Prolegomena za analitičku estetiku*, Novi Sad, Četvrti talas, 1995.

— — — : *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb–Ghent, Horetzky–Vlees & Beton, 2005.

— — — : *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.

— — — : *Konceptualna umetnost*, Novi Sad, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.

— — — : *Epistemologija umetnosti ili o tome kako učiti učenje o umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2008.

Teodori, Massimo: *Historijat novih ljevica u Evropi (1956–1978)* Zagreb, Globus, 1979.

Tešić, Gojko: *Avangardni pisci kao kritičari*, Novi Sad–Beograd, Matica srpska–Institut za književnost i umetnost, 1995.

Tešić, Gojko (ur.): *Avangarda. Teorija i istorija pojma 1*, Beograd, Narodna knjiga, 1997.

— — — : *Avangarda. Teorija i istorija pojma 2*, Beograd, Narodna knjiga–Alfa, 2000.

Touraine, Alain: *Kritika modernosti*, Zagreb, Politička kultura nakladno-istraživački zavod, 2007, prevela Vesna Pavković.

Trommler, Frank: “The Avant-Garde and Technology: Toward Technological Fundamentalism in Turn-of-the-Century Europe”, *Science in Context*, Cambridge, 1995, VIII, 2, str. 397–416.

Vatimo, Đani: *Kraj moderne*, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo, 1991, prevela Ljiljana Banjanin.

Weitz, Morris: “The Role of Theory in Aesthetics”, u: Margolis, Joseph (ed.): *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia, Temple University Press, 1987, str. 143–154.

Whitesell, Lloyd: “White Noise: Race and Erasure in Cultural Avant-Garde”, *American Music*, Champaign IL, 2001, XIX, 2, str. 168–189.

Winters, Edward: “The wake of the Avant-Garde”, *The Journal of Architecture*, London, 2001, VI, str. 145–154.

Wood, Paul (ed.): *The Challenge of the Avant-Garde*, New Haven & London, Yale University Press, 1999.

Zurbrugg, Nicholas: *Critical Vices. The Myths of Postmodern Theory*, London, G+B Arts International, 2005.

Žižek, Slavoj (ed.): *Mapping Ideology*, London–New York, Verso, 1995.

Black Mountain College:

Adamic, Louis: "Black Mountain: An Experiment in Education", u: *My America 1928–1938*, New York, Harper & Brothers, 1938, str. 612–645. (ili: "Education On A Mountain", *Harper's Magazine*, New York, 1936, April, str. 516–530).

Adams, Don and Arlene Goldbard: "New Deal Cultural Programs: Experiments in Cultural Democracy", <http://www.wvcd.org/policy/US/newdeal.html#FAP>.

Albers, Anni: "Handweaving Today: Textile Work at Black Mountain College", *The Weaver*, 1941, 6, str. 3–7.

--- : "Work with Material", *College Art Journal*, New York, 1944, III, 2, str. 51–54.

--- : "Constructing Textiles", *Design*, Columbus OH, 1946, 47, str. 22–23.

--- : *On Weaving*, Wesleyan University Press, Middletown, 1965.

Albers, Josef: *Concerning Art Instruction. Black Mountain College Bulletin*, Black Mountain, June 1934, 2.

--- : "Art As Experience", *Progressive Education*, New York, 1935, XII, 6, str. 391–393.

--- : "A Note on the Arts in Education", *American Magazine of Art*, Washington, 1936, XXIX, 4, str. 233.

--- : "Present and/or Past", *Design*, Columbus OH, 1946, 47, str. 16–17.

Alden Jewell, Edward: "Abstract Artist Open Show Today", *New York Times*, New York, 6 April 1937, str. 21.

Allen, Donald (ed.): *The New American Poetry 1945–1960*, New York, Grove Press, 1960.

--- : *Human Universe and Other Essays*, New York, Grove Press, 1967.

Allen, Donald and Benjamin Friedlander (eds.): *Charles Olson: Collected Prose*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1997.

Altieri, Charles: *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry: The Contemporaneity of Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Bauhaus-Archiv Berlin, Klassik Stiftung Weimar, Stiftung Bauhaus Dessau (eds.): *Bauhaus. A Conceptual Model*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.

Bear, Anri i Mišel Karasu: *Dada, istorija jedne subverzije*, Sremski Karlovci–Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997, prevela s francuskog Jelena Stakić.

Beidler, Paul: “Architecture at Black Mountain”, *Design*, Columbus OH, 1946, 47, str. 20–21.

Bentley, Eric Russell: “Report from the Academy: The Experimental College”, *Partisan Review*, New York, 1945, 12, str. 422–430.

Benton, Thomas Hart: *An American in Art. A Professional and Technical Autobiography*, Lawrence, University Press of Kansas, 1969.

Bernstein, Charles (ed.) *The Politics of Poetic Form. Poetry and Public Policy*, New York, Roof, 1990.

Bernstein, David W.: “John Cage and the ‘Project of Modernity’. A transformation of the Twentieth-Century Avant-Garde”, *Corner. An electronic online journal dedicated to the avant-garde*, http://www.cornermag.org/corner03/david_bernstein/bernstein01.htm

Bertholf, Robert J. (ed.): *Robert Duncan: Selected Poems*, New York, New Dictionary Books, 1985.

Black Mountain College Catalogue, 1933–1934, Black Mountain, bez izdavača, 1934.

Black Mountain College Bulletin, Asheville, N. C., 1933–1944, no. 1–8.

Black Mountain College Bulletin/Bulletin–Newsletter, Asheville, N. C., 1942–1956, vol. 1–12.

Black Mountain College Community Bulletin, Asheville, N. C., 1942–1947.

Black Mountain College Dossiers, No. 1–7, Asheville, N. C., Black Mountain College Museum and Art Center, 1995–present.

Black Mountain College Newsletter, Asheville, N. C., 1938–1942, no. 1–17.

Black Mountain College Project, <http://www.bmcproject.org/index.htm>.

Black Mountain Review, Asheville, N. C., 1954–1957.

Blackburn, Paul: “The Grinding Down”, *Kulchur*, New York, 1963, 10, str. 9–19.

Boehmer, Konrad and Ian Pepper: “Chance as Ideology”, *October*, New York, 1997, LXXXII, str. 62–76.

Bonito Oliva, Achille (ed.): *Ubi Fluxus ibi motus 1990–1962*, Milano, Mazzotta, 1990.

Bowers, C. A.: *The Progressive Educator and the Depression: The Radical Years*, New York, Random House, 1969.

Buettner, Stewart: "John Dewey and the Visual Arts in America", *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Malden, 1975, XXXIII, 4, str. 383–391.

Butterick, George F. (ed.): *Charles Olson: Muthologos: The Collected Lectures And Interviews*, Vol. 1 i 2, Bolinas, Four Seasons Foundations, 1978.

Cage, John: "Forerunners of Moder Music", *Tiger's Eye*, Eugene OR, 1949, 7, str. 52–56.

--- : *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

--- : „Zbirka kamenova“, u: Sedak, Eva i Marija Božić (ur.): *Skladiteljske sinteze osamdesetih godina*, Zagreb, Muzički bijenale Zagreb & Muzički informativni cenatar Koncertne direkcije Zagreb, 1965, str. 43–53.

--- : *A Year from Monday: New Lectures and Writings by John Cage*, Hanover, Wesleyan University Press, 1969.

--- : *Empty Words: Writings '73–'78*, Hanover, Wesleyan University Press, 1981.

--- : *X: Writings '79–'82*, Hanover, Wesleyan University Press, 1983.

--- : "Reflections of a Progressive Composer on a Damaged Society", *October*, New York, 1997, LXXXII, str. 77–93.

Cahill, Holger: *New Directions in American Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1936.

--- : "American Resources in the Arts", u: Francis V. O'Connor (ed.): *Art for the Millions: Essays from the 1930s by Artists and Administrators of the WPA Federal Art Project*, Greenwich, CT, New York Graphic Society, 1974, str. 33–44.

Cunningham, Merce: "Two Questions and Five Dances", *Dance Perspectives*, New York, 1968, 34, str. 49–51.

Charlot, Jean: "Black Mountain College: A Diary", *Form*, Cambridge, 1967, 6, str. 26–28.

Clark, Tom: *Charles Olson: The Allegory of a Poet's Life*, Berkeley, North Atlantic Books, 2000.

Conniff, Brian: "Reconsidering Black Mountain: The Poetry of Hilda Morley", *American Literature*, Durham, 1993, LXV, 1, str. 117–130.

Coomaraswamy, Ananda K.: *The Transformation of Nature in Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1934.

Creeley, Robert: *The Island*, New York, Charles Scribner's Sons, 1963.

--- : *The Gold Diggers And Other Stories*, New York, Charles Scribner's Sons, 1965.

--- : "The Art of Poetry X", *Paris Review*, New York, 1968, 11, str. 44.

--- : *The Collected Essays*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1989.

--- : *Autobiography*, Madras–New York, Hunuman Books, 1990.

--- : *Tales Out of School: Selected Interviews*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.

Creeley, Robert (ed.): *Charles Olson. Selected Writings*, New York, New Directions Publishing Company, 1966.

Cremin, Lawrence. *The Transformation of the School: Progressivism in American Education, 1876–1957*, New York, Knopf, 1962.

Croce, Benedetto: "Dewey's Aesthetics and Theory of Knowledge", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, 1952, XI, 1, str. 1–6.

Cvejić, Bojana: *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*, Sremski Karlovci–Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.

Danilowitz, Brenda (ed.): *Anni Albers: Selected Writings on Design*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000.

Dawson, Fielding: *An Emotional Memoir of Franz Kline*, New York, Pantheon Books, 1967.

--- : *The Sun Rises into the Sky and Other Stories 1952–1966*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1974.

--- : *The Black Mountain Book: A New Edition*, Rocky Mount, North Carolina Wesleyan College Press, 1991.

De Hart Mathews, Jane: "Arts and the People: The New Deal Quest for a Cultural Democracy", *Journal of American History*, Bloomington, 1975, 62, str. 316–339.

de Kooning, Elaine: *The Spirit of Abstract Expressionism: Selected Writings*, New York, George Braziller, 1994.

de Kooning, Willem: *Collected Writings*, Madras–New York, Hanuman Books, 1988.

Denby, Edwin: *Willem de Kooning*, Madras–New York, Hanuman Books, 1988.

Dewey, Anne Day: *Beyond Maximus. The Construction of Public Voice in Black Mountain Poetry*, Stanford, Stanford University Press, 2007.

Dewey, John: “Democracy for the Teacher”, *Progressive Education*, New York, 1931, 8, str. 216–218.

— — — : “Aesthetic Experience as a Primary Phase and as an Artistic Development”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, 1950, IX, 1, str. 56–58.

— — — : *Experience and Nature*, New York, Dover Publications, 1958.

— — — : *Art as Experience*, New York, Perigee Books, 1980.

Dickinson, Peter (ed.): *Cage Talk. Dialogues with and about John Cage*, Rochester, University of Rochester Press, 2006.

Doss, Erika: *Benton, Pollock, and the Politics of Modernism: From Regionalism to Abstract Expressionism*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

Duberman, Martin B.: *Black Mountain: An Experiment in Community*, New York, Dutton, 1972.

Duji, Džon: *Pedagogika i demokratija. Uvod u filozofiju obrazovanja*, Beograd, Izdavačko i knjižarsko preduzeće Geca Kon A. D., 1934, preveo Dragomir Ikonić.

Duncan, Robert: “Notes on Poetics. Reading Olson’s *Maximus*”, *The Black Mountain Review*, Asheville, N. C., 1956, 6, str. 201–211.

— — — : “Ideas of the Meaning of Form”, *Kulchur*, 1961, 4, str. 60–74.

— — — : *Fictive Certainites: Essays*, New York, New Directions Books, 1985.

Đurić, Dubravka: „Čarls Bernstin i multidiskurzivna pesnička praksa”, u: Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, str. 336–353.

Evarts, John: “New College at Black Mountain Unique Educational Experiment”, *News and Observer*, Raleigh NC, 23 December 1934, str. 2x.

--- : "The Total Approach", *Form*, Cambridge, 1967, 6, str. 20–25.

Faas, Ekbert and Maria Trombacco: *Robert Creeley. A Biography*, Hanover–London, University Press of New England, 2001.

Forge, Andrew: *Robert Rauschenberg*, New York, Harry N. Abrams, 1969.

Foster, Edward: *Understanding the Black Mountain Poets*, Columbia, University of South Carolina Press, 1994.

Fox, Willard: *Robert Creeley, Ed Dorn, and Robert Duncan: A Reference Guide*, Boston, G. K. Hall, 1989.

Foye, Raymond (ed.): *John Wieners: Cultural Affairs In Boston: Poetry and Prose 1956–1985*, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1988.

Fuller, Buckminster R.: "Comprehensive Designing", *transformation*, New York, 1950, 1, str. 18–23.

--- : "Total Thinking", u: Marks, Robert W. (ed.): *Ideas and Integrities: A Spontaneous Autobiographical Disclosure*, Englewood Cliffs NJ, Prentice-Hall, 1963, str. 225–243.

Fuller, Buckminster R. and Robert Marks: *The Dymaxion World of Buckminster Fuller*, New York, Anchor Books, 1973.

Galvin, Rachel: "Wild Intellectuals and Exotic Folks", *Humanities*, Washington, 2001, XXII, 4, str. 12–18.

Gardner Troy, Virginia: *Anni Albers and Ancient American Textiles: From Bauhaus to Black Mountain*, Burlington, Ashgate, 2002.

Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present*, London, Thames & Hudson Ltd., 2001.

Goldstein, Carl: "Teaching Modernism: What Albers Learned in the Bauhaus and Taught to Rauschenberg, Noland, and Hesse", *Arts Magazine*, New York, 1979, LIV, 4, str. 108–116.

Goodman, Paul: "Advance-Guard Writing 1900–1950", *Kenyon Review*, Gambier OH, 1951, 13, str. 357–380.

Greenberg, Clement: *Art And Culture. Critical Essay*, Boston, Beacon Press, 1961.

--- : "Avant-Garde and Kitsch", u: Francis Frascina (ed.): *Pollock and After. The Critical Debate*, London, Harper & Row, 1985, str. 21–33.

– – – : “Towards a Newer Laocoon”, u: Francis Francina (ed.): *Pollock and After. The Critical Debate*, London, Harper & Row, 1985, str. 35–46.

– – – : “Modernist Painting”, u: Harrison, Charles and Paul Wood (eds.): *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell Publishing, 1993, str. 773–779.

Grinberg, Klement: *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Novi Sad, Prometej, 1997, prevele Jadranka Tolić i Tamara Rončević.

Gropius, Walter: “Living Architecture or ‘International Style’?”, *Design*, Columbus OH, 1946, 47, str. 10–11.

– – – : “The Theory and Organization of the Bauhaus”, u: Harrison, Charles and Paul Wood (eds.): *Art in Theory 1900–2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell Publishing, 1993, str. 309–314.

Hahn, Peter (hrsg.): *Xanti Schawinsky. Malerei Bühne. Grafikdesign Fotografie*, Berlin, Bauhaus-Archiv, 1986.

Harris, Jonathan: “Modernism and Culture in the USA”, u: Wood, Paul, Francis Francina, Jonathan Harris, Charles Harrison: *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, New Haven–London, Yale University Press, 1993, str. 3–76.

Harris, Mary Emma: “The Continuing Relevance of Black Mountain College”, *The Chronicle of Higher Education*, Washington, 1988, XXXIV, 29, str. B3–B5.

– – – : *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge–London, The MIT Press, 2002.

– – – : *Starting at zero: Black Mountain College, 1933–57*, Bristol–Cambridge, Arnolfini Gallery–Kettle’s Yard, 2005.

Hatlen, Barton: “Kinesis and Meaning: Charles Olson’s ‘The Kingfishers’ and the Critics”, *Contemporary Literature*, Madison, 1989, 30, str. 546–572.

Hedden, Mark: “Notes on Theater at Black Mountain College (1948–1952)”, *Form*, Cambridge, 1969, 9, str. 18–20.

Helms, Hans G.: “John Cage”, *October*, New York, 1997, 82, str. 77–93.

Hilbert, David and Stephen Cohn-Vossen: *Geometry and the Imagination*, New York, Chelsea, 1952, trans. by Peter Nemenyi.

Hobbs, Jack: “In Defense of a Theory of Art for Art Education”, *Studies in Art Education*, Reston VA, 1993, XXXIV, 2, str. 102–113.

Hobbs, Stuart D.: *The End of the American Avant Garde*, New York–London, New York University Press, 1997.

Horowitz, Frederick A. and Brenda Danilowitz: *Josef Albers: To Open Eyes. The Bauhaus, Black Mountain College, and Yale*, London–New York, Phaidon Press, 2006.

Jalowetz, Heinrich: “On the Spontaneity of Schoenberg’s Music”, *The Musical Quarterly*, New York, 1944, 30, str. 385–408.

Johnson, Steven (ed.): *The New York School of Music and Visual Arts: John Cage, Morton Feldman, Edgar Varèse, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*, New York, Routledge, 2002.

Jones, Caroline A.: “Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego”, *Critical Inquiry*, Chicago, 1993, XIX, 4, str. 628–665.

Joseph, Branden W.: “White on White”, *Critical Inquiry*, Chicago, 2000, XXVII, 1, str. 90–121.

— — — : *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge, The MIT Press, 2003.

Joseph, Branden (ed.): *Robert Rauschenberg*, Cambridge, The MIT Press, 2002.

Kahn, Douglas: “John Cage: Silence and Silencing”, *The Musical Quarterly*, New York, 1997, LXXXI, 4, str. 556–598.

Kaprow, Alain: *Assemblage, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams, 1961.

Katz, Vincent (ed.): *Black Mountain College. Experiment in Art*, Cambridge–London, The MIT Press, 2002.

Kelley, Jeff (ed.): *Allan Kaprow. Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Kentgens-Craig, Margret: *The Bauhaus and America: First Contacts, 1919–1936*, Cambridge, The MIT Press, 1999.

Kline, Franz: “Interview with Frank O’Hara, 1958”: u: O’Hara, Frank: *Art Chronicles 1954–1966*, New York, George Braziller, 1975.

Kocher, A. Lawrence: *Homes to Enrich Our National Standard of Living*, New York, Revere Copper and Brass, c. 1942.

Kocher, A. Lawrence and Howard Dearstyne: "The Architectural Center: An Organization to Coordinate Building Research, Planning, Design, and Construction", *New Pencil Points*, East Stroudsburg, PA, 1943, 24, str. 26–49.

Kostelanetz, Richard (ed.): *John Cage: An Anthology*, New York, Praeger, 1970.

--- : *John Cage. Conversing With Cage*, New York, Limelight Editions, 1988.

--- : *John Cage: Writer. Selected Text*, New York, Cooper Square Press, 2000.

Kotz, Mary Lynn: *Rauschenberg: Art and Life*, New York City, Harry N. Abrams, Inc., 2004.

Kuspit, Donald B.: "Dewey's Critique of Art for Art's Sake", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Malden, 1968, XXVII, 1, str. 93–98.

Lane, Mervin (ed.): *Black Mountain College: Sprouted Seeds. An Anthology of Personal Accounts*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1990.

Lauria, Jo and Stephen Fenton: *Craft in America: Celebrating Two Centuries of Artists and Objects*, New York, Clarkson Potter, 2007.

Leeds, Jo Alice: "Romanticism, the Avant-Garde, and the Early Modern Innovators in Arts Education", *Journal of Aesthetic Education*, Champaign IL, 1985, IXX, 3, str. 75–88.

Lo Bue, Erberto F.: "John Cage's Writings", *Poetics Today*, Durham, 1982, III, 3, str. 65–77.

Lowinsky, Edward: "Music History and Its Relation to the History of Ideas", *Music Journal*, 1946, 4.

--- : "Laurence Feininger (1909–1976): Life, Work, Legacy", *Musical Quarterly*, New York, 1977, 63, str. 327–366.

Lowinsky, Edward (ed.): *The Medici Codex of 1518. A Choirbook of Motets Dedicated to Lorenzo De' Medici, Duke of Urbino. Monuments of Renaissance Music*, vols. 3–5, Chicago, Chicago University Press, 1968.

Madoff, Steven Henry (ed.): *Art Scholl (Propositions for the 21st Century)* Cambridge–London, The MIT Press, 2009.

Marx, Josef: "The Tone of the Baroque Oboe", *Galpin Society Journal*, Hertfordshire UK, 1951, 4, str. 3–19.

McEvelley, Thomas: *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, New York, McPherson & Company, 2005.

Meecham, Pam, Charles Harrison, Fionna Barber: "Art in America: from Realism to Abstraction", u: Wood, Paul (ed.): *Varieties of Modernism*, New Haven–London, Yale University Press, 2004, str. 75–186.

Moravski, Stefan: „Hepening – genealogija, karakter, funkcije”, *Treći program*, Beograd, 1972, 14, str. 359–474.

Motherwell, Robert: "Beyond the Aesthetics", *Design*, Columbus OH, 1946, 47, str. 14–15.

Newhall, Beaumont: *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York, Museum of Modern Art, 1949.

O'Brian, John (ed.): *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 1–2, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

Olson, Charles: "The Gate & The Center", *Origin*, New York, 1951, 1, str. 35–41.

--- : "Human Universe", *Origin*, New York, 1951–52, 4, str. 217–228.

--- : *The Maximus Poems*, New York, Jargon/Corinth Books, 1960.

--- : *The Distances/Poems*, New York, Grove Press, 1960.

--- : "Projective Verse", u: Creeley, Robert (ed.): *Charles Olson. Selected Writings*, New York, New Directions Publishing Company, 1966, str. 15–26.

--- : *Mayan Letters*, London, Grossman Publishers/Cape Editions, 1968.

--- : "Notes for the Proposition: Man is Prospective", *boundary 2*, Durham, 1973–74, II, 1/2, str. 1–6.

--- : *The Collected Poems (Excluding the Maximus Poems)* Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1997.

--- : „Projektivni stih”, *Delo. Mesečni časopis za teoriju, kritiku, poeziju i nove ideje*, Beograd, 1989, 8, str. 156–167, prevela Dubravka Popović-Srdanović.

Olson, Čarls: „Vodomari”, u: Popović-Srdanović, Dubravka: *Ugalj i mesec*, Pančevo, Mali Nemo, 2005, str. 77–84, prevela Dubravka Popović-Srdanović.

Patterson, David W. (ed.): *John Cage. Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*, New York–London, Routledge, 2002.

Paul, Sherman: *Olson's Push, "Origin", Black Mountain, and Recent American Poetry*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1978.

Peecham, Pam: "Realism and modernism", u: Wood, Paul (ed.): *Varieties of Modernism*, New Haven–London, Yale University Press, 1993, str. 75–115.

Pfnister, Allan O.: "The Role of the Liberal Arts College: A Historical Overview of the Debates", *The Journal of Higher Education*, Columbus OH, 1984, LV, 2, str. 145–170.

Popović-Srdanović, Dubravka: „Jedno čitanje Olsonovih ‘Vodomara’“, u: *Ugalj i mesec*, Pančevo, Mali Nemo, 2005, str. 85–94.

– – – : „Ka *Maksimovim pesmama*: Olsonov odnos prema epskoj tradiciji i poeziji savremenika“, u: *Ugalj i mesec*, Pančevo, Mali Nemo, 2005, str. 49–75.

– – – : „Sa dubokim poštovanjem prema svetu: poezija Deniz Levertov“, u: *Ugalj i mesec*, Pančevo, Mali Nemo, 2005, str. 109–126.

– – – : „Izoštrenost čula kao neophodnost u saznavanju sveta: dve pesme Čarlsa Olsona“, u: *Bura sporednih stvari. Ogledi o američkoj poeziji XX veka*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2007, str. 165–199.

– – – : „Protiv univerzalizma postsokratovske kulture: Maksimus tirski kao protagonista modernog epa Čarlsa Olsona *Maksimove pesme* (Jedno čitanje pesme ‘Tiranovi poslovi’)“, u: *Bura sporednih stvari. Ogledi o američkoj poeziji XX veka*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2007, str. 201–224.

Power, Kevin: "Black Mountain College, 1933–1956", *Poesía*, Madrid, 1992, 38.

Reeves, Floyd W.: "The Liberal-Arts College", *The Journal of Higher Education*, Columbus OH, 1930, VII, 1, str. 373–380.

Revill, David: *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York, Arcade Publishing, 1992.

Reynolds, Katherine C.: *Visions and Vanities: John Andrew Rice of Black Mountain College*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1998.

Rice, John Andrew: "Black Mountain College", *Progressive Education*, New York, 1934, 11, str. 273–274.

– – – : "Fundamentalism and the Higher Learning", *Harper's Magazine*, New York, 1937, May, str. 587–596.

– – – : *I Came Out of the Eighteenth Century*, New York, Harper and Brothers, 1942.

Richards, Mary Caroline: *Centering: In Pottery, Poetry, and the Person*, Middletown, Wesleyan University Press, 1964.

— — — : *The Crossing Point: Selected Talks and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1973.

Rosenberg, Harold: “The American Action Painters”, *Art News*, New York, LI, 8, str. 22–30.

Rosenthal, Macha Louis: *The New Poets; American and British Poetry Since World War II*, New York, Oxford University Press, 1967.

Roth, Moira and Jonathan Katz: *Difference/Indifference. Musings on Postmodernism. Marcel Duchamp and John Cage*, Amsterdam, GB Arts International, 1998.

Rumaker, Michael: *Gringos and Other Stories*, New York, Grove Press, 1966.

— — — : *Robert Duncan in San Francisco*, San Francisco, Grey Fox Press, 1996.

— — — : “Robert Creeley at Black Mountain”, *boundary 2*, Durham, 1978, VI, 3, str. 137–172.

— — — : *Black Mountain Days*, Asheville, N. C., Black Mountain Press, 2003.

Savić, Miša i Filip Filipović (ur.): *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, Beograd, Radionica SIC, 1981.

Shaw-Miller, Simon: “‘Concepts of everyday living’: Cage, Fluxus and Barthes, interdisciplinarity and inter-media events”, *Art History*, Cambridge, 1996, XIX, 1, str. 1–25.

Schawinsky, Xanti: “Spectro Drama: ‘Play, Life, Ilusion’ (1924–37)”, *Form*, Cambridge, 1968, 8, str. 16–18.

— — — : “From the Bauhaus to Black Mountain”, *The Drama Review*, New York, 1971, XV, 3, str. 31–44.

Schlemmer, Oskar, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnàir: *The Theater of the Bauhaus*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1961, trans. by Arthur S. Wensinger.

Schoon, Andi: *Die Ordnung der Klänge: das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*, Bielefeld, Transcript, 2006.

Seidler, Harry: “Aesthetics in Modern Architecture”, *Journal of the Royal Architecture Institute of Canada*, Ottawa, 1946, 23, str. 245–249.

- Stanivuk, Ljubica, Aleksandra Janković i Jasna Tijardović (ur.): *Fluxus – izbor tekstova*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1986.
- Sturgeon, Tandy: “An Interview with Edward Dorn”, *Contemporary Literature*, Madison, 1986, 27, str. 1–16.
- Susman, Warren: *The Transformation of American Society in the Twentieth Century*, New York, Pantheon Books, 1984.
- Suzuki, Daisetz Teitaro: *Zen i japanska kultura*, Beograd, Geopoetika, 2005, preveo Dejan D. Marković.
- Suzuki, D. T. i Erih From: *Zen budizam i psihoanaliza*, Beograd, Nolit, 1964.
- Šuvaković, Miško: *Estetika apstraktnog slikarstva*, Beograd, Narodna knjiga–Alfa, 1998.
- Terenzio, Stephanie (ed.): *Robert Matherwell: The Collected Writings*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1999.
- Tomkins, Calvin: *The Bride and the Bachelors*, New York, Viking Press, 1965.
- – – : *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of our Time*, Long Island, Garden City, 1980.
- Turner, Fred: “Romantic Automatism: Art, Technology, and Collaborative Labor in Cold War America”, *Journal of Visual Culture*, London, 2008, VII, 1, str. 5–26.
- Veselinović-Hofman, Mirjana: „Čitanje ‘muzičke tišine’”, *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, Novi Sad, 1998, 22–23, str. 117–124.
- Volkman, Christina & Christian de Cock: “Consuming the Bauhaus”, *Consumption, Markets and Culture*, London, 2006, IX, 2, str. 129–136.
- Wheeler, Britta B.: “The Institutionalization of an American Avant-Garde: Performance Art as Democratic Culture, 1970–2000”, *Sociological Perspectives*, Berkeley, 2003, XLVI, 4, str. 491–512.
- Williams, Paul: “Minimum House, Black Mountain College, Nort Carolina, A Student Project”, *Arts & Architecture*, London, 1949, 60, str. 30–31.
- Wingler, Hans M. (ed.): *The Bauhaus/Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge–London, The MIT Press, 1978.

Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt:

Adorno, Teodor V.: *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968, preveo Ivan Foht.

Adorno, Theodor: "Avant-Garde", u: *Introduction to the Sociology of Music*, New York: Seabury Press, 1976, str. 178–193, trans. E. B. Ashton.

– – – : *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*, London, Verso, 1998, trans. by Rodney Livingstone.

"Agreements of the Berlin (Postdam) Conference, July 17-August 2, 1945, http://www.pbs.org/wgbh/amex/truman/psources/ps_potsdam.html.

Applegate Celia and Pamela Potter: "Germans as the 'People of Music': Genealogy of an Identity", u: Applegate, Celia and Pamela Potter (eds.): *Music and German National Identity*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, str. 1–35.

Ashby, Arved: "Schoenberg, Boulez, and Twelve-Tone Composition as 'Ideal Type'", *Journal of the American Musicological Society*, Berkeley, 2001, LIV, 3, str. 585–625.

Ashby, Arved (ed.): *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology*, Rochester, University of Rochester Press, 2004.

Attinello, Paul: "Postmodern or Modern: A Different Approach to Darmstadt", *Contemporary Music Review*, London, 2007, XXVI, 1, str. 25–37.

Attinello, Paul, Christopher Fox and Martin Iddon (ed.): *Other Darmstadts*. *Contemporary Music Review*, special thematic issue, London, 2007, XXVI, 1.

Babbitt, Milton: "The Structure and Function of Musical Theory", u: Boretz, Benjamin and Edward T. Cone (ed.): *Perspectives on Contemporary Music Theory*, New York, W. W. Norton, 1972, str. 10–21.

– – – : "Three Essays on Schoenberg", u: Boretz, Benjamin and Edward T. Cone (ed.): *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, New York, W. W. Norton, 1972, str. 47–50.

– – – : "Some aspects of Twelve-Tone Composition", *Sonus*, Boston, 1992, XIII, 1 str. 56–74.

Backus, John: "Die Reihe – A Scientific Evaluation", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1962, I, 1, str. 160–171.

Barić, Bojan: „Da li Darmštadt odumire?", *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Sarajevo, 1976, 2, str. 85–86.

Barić, Srđan: „Quo vadis musica?“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Sarajevo, 1967, 75–76, str. 45–51.

Baroni, Mario e Rossana Dalmonte: *Bruno Moaderna: documenti*, Milan, Edizione Suvini Zaerboni, 1985.

Barron Stephanie and Sabine Eckmann (eds.): *Art of Two Germanys Cold War Cultures*, New York, Abrams, 2009.

Beal, Amy C.: “Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946–1956”, *Journal of the American Musicological Society*, Los Angeles, 2000, LIII, 1, str. 105–139.

– – – : “A Place to Ply Their Wares with Dignity: American Composer–Performers in West Germany, 1972”, *Musical Quarterly*, New York, 2002, LXXXVI, 2, str. 329–348.

– – – : “The Army, the Airwaves, and the Avant-Garde: American Classical Music in Postwar West Germany”, *American Music*, New York, 2003, XXI, 4, str. 474–513.

– – – : *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley, University of California Press, 2006.

– – – : “David Tudor in Darmstadt”, *Contemporary Music Review*, London, 2007, XXVI, 1, str. 77–88.

Boehmer, Konrad: “The Sanctification of Misapprehension into a Doctrine: Darmstadt Epigones and Xenophobes”, *Key Notes*, Elkhart IN, 1987, 24, str. 43–47.

Boehmer, Konrad and Ian Pepper: “Chance as Ideology”, *October*, New York, 1997, LXXXII, str. 62–76.

Boretz, Benjamin: “Colloquy and Review: Interface Part II: Thoughts in Reply to Boulet/Foucault: ‘Contemporary Music and the Public’”, *Perspectives of New Music*, Princeton, 1987, XXV, 1/2, str. 608–611.

Borio, Gianmario: “Work Structure and Musical Representation: Reflection on Adorno’s Analyses for Interpretation”, *Contemporary Music Review*, London, 2007, XXVI, 1, str. 53–75, translated by Martin Iddon.

Borio, Gianmario und Hermann Danuser (hrsg.): *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt, 1946–1966. Geschichte und Dokumentation*, vol. 1–4, Freiburg im Breisgau, Rombach Verlag, 1997.

Born, Georgina: *IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Boulez on Conducting, London, Faber and Faber Limited, 2003, preveo Richard Stokes.

- Boulez, Pierre: "Schönberg Is Dead", *Score*, Madison, 1952, 6, str. 18–22.
- : *Penser la musique aujourd'hui : Le nouvel espace sonore*, Paris, Gontier, 1964.
- : *Notes of an Apprenticeship*, New York, A. A. Knopf, 1968.
- : „Stremljenja nove glazbe”, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Sarajevo, 1971, 115–116, str. 285–291, preveo Dubravko Detoni.
- : „Alea”, u: Selem, Petar (ur.): *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 15–23, prevela Daša Bradičić.
- : „Misliti glazbu danas”, u: Selem, Petar (ur.): *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 31–36, prevela Daša Bradičić.
- : *Par volonté at par hasard, entretiens avec Célestin Deliège*, Paris, Seuil, 1975.
- : „Dole 'učenici'!", *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Sarajevo, 1976, 3, str. 29–36, preveo Vlastimir Trajković.
- : *Orientations: Collected Writings*, London, Faber and Faber, 1985, trans. by Martin Cooper.
- Brindle, Reginald, Smith: *The New Music: The Avant-garde since 1945*, New York, Oxford University Press, 1987.
- Brown, Earle: "The Notation and Performance of New Music", *The Musical Quarterly*, New York, 1986, LXXII, 2, str. 180–201.
- Bulez, Pjer: „Estetika i fetišisti”, *Muzički talas*, Beograd, 1997, 1–2, str. 46–51, prevela Ivana Mišić.
- : „Putanje – Ravel, Stravinski, Šenberg”, *Muzički talas*, Beograd, 1997, 1–2, str. 68–76, prevele Nevena Novović i Ivana Mišić.
- Cage, John: *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961.
- : "Reflections of a Progressive Composer on a Damaged Society", *October*, New York, 1997, LXXXII, str. 77–93.
- Carrol, Mark: *Music and Ideology in Cold War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Castillo, Greg: "Marshall Plan Modernism in Divided Germany", u: Crowley, David and Jane Pavitt (eds.): *Cold War Modern. Design 1945–1970*, 2008, London, V&A Publishing, str. 66–71.

Cooper, Martin (ed.): *The New Oxford History of Music. The Modern Age 1890–1960*, Vol. X, London–New York, Oxford University Press, 1974.

Costello Hirata, Catherine: "The Sounds of the Sounds Themselves: Analyzing the Early Music of Morton Feldman", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1996, XXXIV, 1, str. 6–27.

Cott, Jonathan: *Stockhausen. Conversation with the Composer*, London, Picador, 1974.

Cross, Lowell: "Electronic Music, 1948–1953", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1968, VII, 1, str. 32–65.

Cvejić, Bojana: *Otvoreno delo u muzici. Boulez / Stockhausen / Cage*, Beograd, SKC, 2004.

Darmstädter Beiträge zur Neue Musik, Mainz, Schott, 1958–1994.

Deliège, Célestin: *Cinquante Ans de Modernité : De Darmstadt à IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga, 2003.

Delmonte, Rossana. (ed.): *Bruno Maderna, Wolfgang Steinecke, Carteggio–Briefwechsel*, Lucca–Libreria musicale italiana, 2001.

Dembski, Stephen and Joseph N. Straus: *Milton Babbitt: Words about Music*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987.

Detoni, Dubravko: „Profil stvaraoča: Karlheinz Stockhausen”, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Sarajevo, 1968, 83, str. 141–149.

Dibelius, Ulrich: *Moderne Musik 1945–1965*, München, R. Piper & Co. Verlag, 1966.

Dibelijus, Urih: „Komponovanje uprkos dogmatskom principu (Estetski koncepti posle 1945. i danas)”, *Novi zvuk*, Beograd, 1997, 10, str. 17–27.

Dominick, Lisa R.: "Darmstadt 1984", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1985, XXIII, 2, str. 274–291.

Dubinsky, Gregory S.: "Hermann Heiss", u: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8, London, Macmillan Publishers, 1980, str. 449–450.

Dümling, Albrecht: "The Target of Racial Purity. The 'Degenerate Music' Exhibition in Düsseldorf, 1938", u: *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, str. 43–72.

Donin, Nicolas and Jonathan Goldman: "Souvenirs de Darmstadt : Retour sur la musique contemporaine du dernier demi-siècle", *Circuit. Musiques contemporaines*, thematic issue, Montréal, 2005, XV, 3, http://revuecircuit.ca/collection/15_3.

Eko, Umberto: *Otvoreno djelo*, Sarajevo, Jugoslavenski leksikografski zavod „Veselin Masleša“, 1965, preveo Nika Miličević.

Ernst, Thomas and Wilhelm Schlüter: "Darmstadt", u: Saide, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VII, Oxford–New York, Oxford University Press, 2001, str. 23–24.

Evangelisti, Franco: *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Rome, Semar, 1991.

Fearn, Raymond: *Bruno Maderna*, Chur, Switzerland–New York, Harwood Academic Publishers, 1990.

Foucault Michel and Pierre Boulez: "Contemporary Music and the Public", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1985, XXIV, 1, str. 6–12.

Fox, Christopher: "British Music at Darmstadt 1982–92", *Tempo*, Cambridge, 1993, 186, str. 21–25.

– – – : "Luigi Nono and the Darmstadt School: Form and Meaning in the Early Works (1950–1959)", *Contemporary Music Review*, London, 1999, XVIII, 2, str. 111–130.

– – – : "Darmstadt School", u: Saide, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VII, Oxford–New York, Oxford University Press, 2001, str. 24–25.

– – – : "Other Darmstadts: An Introduction", *Contemporary Music Review*, London, 2007, XXVI, 1, str. 1–3.

– – – : "Music after Zero Hour", *Contemporary Music Review*, London, XXVI, 1, February 2007, str. 5–24.

– – – : "Darmstadt and the Institutionalisation of Modernism", *Contemporary Music Review*, London, 2007, XXVI, 1, str. 115–123.

Fulbrook, Mary: *Divided Nation: A History of Germany 1918–1990*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

Gehlhaar, Rolf: *Zur Komposition. Ensemble. Kompositionsstudio Karlheinz Stockhausen. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt, 1967*, Mainz, B. Schott, 1968.

Gligo, Nikša: "Darmstadt, ili trajanje nove glazbe...", *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Sarajevo, 1971, 115–116, str. 331–334.

– – – : *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ, 1987.

– – – : *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ–Matica Hrvatska, 1996.

Goeyvaerts, Karel: "Paris: Darmstadt 1947–1956. Excerpt from the Autobiographical Portrait", *Revue belge de Musicologie*, Bruxelles, 1994, XLVIII, str. 35–54.

Golabovski, Sotir: „Darmštadt 1970, (razgovor sa Vinkom Globokarom i Dubravkom Detonijem)”, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Sarajevo, 1970, 109–110, str. 469–471.

Grant, Morag J.: *Serial Music, Serial Aesthetics: Compositional Theory in Post-War Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Grilc, Janko: „Nova muzika u Dramštadt”, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Beograd, 1957, 9–10, str. 411–416.

Gründbacher, Armin: *Reconstruction and Cold War in Germany. The Kreditanstalt Für Wiederaufbau 1948–1961*, London, Ashgate Publishing Limited, 2004.

Habermas, Jirgen: *Tehnika i znanost kao 'ideologija'*, Zagreb, Školska knjiga, 1986, prevela Nadežda Čaćinović-Puhovski.

Harth, Walther and Max Loewenthal: "Musical Life in Germany since the War", *Tempo*, Cambridge, 1950, 16, str. 19–25.

Harvey, Jonathan: "Stockhausen: Theory and Music", *The Music Review*, Cambridge, 1968, 29, str. 130–41.

– – – : *The Music of Stockhausen. An Introduction*, London, Faber & Faber, 1975.

Heile, Björn: "Darmstadt as Other: British and American Responses to Musical Modernism", *Twentieth-Century Music*, Cambridge, 2004, I, 2, str. 161–178.

Helm, Everett: "Darmstadt Holiday Courses for New Music, *Musical Times*", New York–Boston, 1958, XCIX, str. 620–621.

Henze, Hans Werner: *Music and Politics: Collected Writings, 1953-1981*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, trans. by Peter Labanyi.

– – – : *Language, Music and Artistic Invention*, Aldeburgh, Britten-Pears Library, 1996, trans. by Mary Whittall.

Hockings, Elke: “Darmstadt Impressions, 1994”, *Tempo*, Cambridge, 1994, 191, str. 27–30.

Holzaepfel, John: “Reminiscences of a Twentieth-Century Pianist: An Interview with David Tudor”, *The Musical Quarterly*, New York, 1994, LXXVIII, 3, str. 626–636.

Hommel, Friedrich: “How the Province Became International: Early Days of New Music in Darmstadt”, *Sonus*, Cambridge, 1989, X, 1, str. 72–85.

Horkheimer, Max i Theodor W. Adorno: *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofski fragmenti*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1974, prevela Nadežda Čačinović-Puhovski.

Iddon, Martin: “The Haus That Karlheinz Built: Composition, Authority, and Control at the 1968 Darmstadt Ferienkurse”, *The Musical Quarterly*, New York, 2004, LXXXVII, 1, str. 87–118.

– – – : “Gained in Translation: Words about Cage in Late 1950s Germany”, *Contemporary Music Review*, London, 2007, XXVI, 1, str. 89–104.

– – – : “Trying To Speak: Between Politics and Aesthetics, Darmstadt 1970–1972”, *Twentieth-Century Music*, Cambridge, 2007, III, 2, str. 255–275.

Jameux, Dominique: *Pierre Boulez*, Paris, Fayard/SACEM, 1984.

Janković, Jelena: “Structure – Meaning and Implementation of the Term in Theoretical and ‘Musical’ Structuralism”, u: Despić, Dejan, Melita Milin (ed.): *Rethinking Musical Modernism*, Belgrade, Institute of Musicology SANU, 2008, str. 247–264.

Jeongwon, Joe and Hoon S. Song: “Roland Barthes ‘Text’ and Aleatoric Music: Is The ‘Birth of the Reader’ the Birth of the Listener?”, *Muzikologija*, Beograd, 2002, 2, str. 263–275.

Kater, Michael K.: “The Revenge of the Fathers: The Demise of Modern Music at the End of the Weimar Republic”, *German Studies Review*, Tempe Az., 1992, 15, str. 295–315.

Katz, Ruth & Carl Dahlhaus (eds.): *Contemplating music: Source readings in the aesthetics of music*, vol. 3, New York, Pendragon Press, 1993.

Keller, Hans: “New Music at Darmstadt”, *The Musical Times*, New York–Boston, 1953, XCIV, 1328, str. 476.

Kontarsky, Aloys and Vernon Martin: "Notation for Piano", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1972, X, 2, str. 72–91.

Kordes, Gesa: "Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity", u: Applegate, Celia and Pamela Potter (eds.): *Music and German National Identity*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, str. 205–217.

Kramer, Jonathan D.: "Moment Form in Twentieth Century Music", *The Musical Quarterly*, New York, 1978, LXIV, 2, str. 177–194.

Krenek, Ernst: "Is the Twelve-Tone Technique on the Decline", *The Musical Quarterly*, New York, 1953, XXXIX, 4, str. 513–527.

Kurtz, Michael: *Stockhausen: A Biography*, London, Faber and Faber, 1992, trans. by Richard Toop.

Lachenmann, Helmut: "Composing in the Shadow of Darmstadt", *Contemporary Music Review*, London, 2004, XXIII, 3/4, str. 43–53, trans. by Richard Toop.

Lebaron, Anne and Denys Bouliane: "Darmstadt 1980", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1981, XIX, 1/2, str. 421–441.

Leppert, Richard (ed.): *Theodor W. Adorno. Essays on Music*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 2002, trans. by Susan H. Gillespie.

Levi, Erik: "The Censorship of Musical Modernism in Germany, 1918–1945", u: *Censorship: Phenomenology, Representation, Contexts*, Newcastle upon Tyne, Rodopi, 2000, str. 63–86.

Lewinski, Wolf-Eberhard von and Donald Mintz: "The Variety of Trends in Modern German Music", *The Musical Quarterly*, New York, 1965, LI, 1, str. 166–179.

Ligeti, György: "On Music and Politics", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1978, XVI, 2, str. 19–24.

Linke, Norbert and Elaine Barkin: "Darmstadt: The Younger German Composers", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1964, II, 2, str. 163–165.

Lochead, Judy: "Refiguring the Modernist Program for Hearing: Steve Reich and George Rochberg", u: Ashby, Arved (ed.): *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology*, Rochester, University of Rochester Press, 2004, str. 325–344.

Lubet, Alex J.: "Indeterminate Origins: A Cultural Theory of American Experimental Music", u: Heintze, James R. (ed.): *Perspectives on American Music Since 1950*, New York–London, Garland Publishing, 1999, str. 95–140.

Luciano Berio: *Two Interviews*, with Rossana Dalmonte and Balint András Varga, New York–London, Marion Boyars, 1985.

Maconie, Robin (ed.): *Stockhausen on Music: Lectures and Interviews*, London–New York, Marion Boyard Publishers, 1989.

Mallarmé, Stéphane: *Bacanje kocki nikada neće ukinuti slučaj*, Zagreb, Teka, 1976, prevod Zvonimir Mrkonjić.

Marphy, Timothy S.: “Boulez/Deleuze: A relay of music and philosophy”, *Angelaki. Journal of the theoretical humanities*, London, 1998, 3:2, str. 69–70.

Mauceri, Frank X.: “From Experimental Music to Musical Experiment”, *Perspectives of New Music*, Seattle, 1997, XXXV, 1, str. 187–204.

McClary, Susan: “Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition”, *Cultural Critique*, Minneapolis, 1989, 12, str. 57–81.

McNamee, Ann K.: “Are Boulez and Stockhausen Ready for the Mainstream”, *The Musical Quarterly*, New York, 1992, LXXVI, 2, str. 283–291.

Menger, Pierre Michel: *Le Paradoxe du Musicien: Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.

Metcger, Hajnc-Klaus: „Džon Kejdž ili oslobođena muzika”, *Treći program*, Beograd, 1972, 12, str. 403–416.

Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn (hrsg.): *Darmstadt – Dokumente I: Musik-Konzepte Sonderband (Internationale Ferienkurse für Neue Musik)* Munich, Edition text + kritik, 1999.

Meyer, Michael: *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1991.

Miladinović, Ivana: *Od buke do tišine – Rano stvaralaštvo Džona Kejdža (1933–1952)* diplomski rad, Beograd, 2007, rukopis.

Milojković-Đurić, Jelena: „Međunarodni letnji kursevi za novu muziku u Darmštadt 1962.”, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Beograd, 1963, 56, str. 71–75.

Misch, Imke und Markus Bandur (hrsg.): *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951–1996. Dokumente und Briefe*, Kürten, Stockhausen-Verlag, 2001.

Monod, David: *Settling Scores: German Music, Denazification, and the Americans, 1945–1953*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.

Morgan, Robert P.: "Stockhausen's Writings on Music", *The Musical Quarterly*, New York, 1991, LXXV, 4, str. 194–206.

Nattiez, Jean-Jacques (ed.): *The Boulez–Cage Correspondence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, preveo s francuskog Robert Samuels.

Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland, Dokumentation 1958/59, Herausgegeben von der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, e. v, Schott, Mainz, 1959.

Nevill, Tim (ed.): *Towards a Cosmic Music. Texts by Karlheinz Stockhausen*, Longmead–Shaftesbury–Dorset, Element Books, 1989, translated by Tim Nevill.

Nono, Luigi: „Nazočnost povijesnog u suvremenoj glazbi”, u: Selem, Petar (ur.): *Novi zvuk. Izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 24–30.

Nyman Michael: *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

O'Driscoll, Michael J.: "Silent Texts and Empty Words: Structure and Intention in the Writing of John Cage", *Contemporary Literature*, Madison, 1997, XXXVIII, 4, str. 616–639.

Oja, Carol J.: *Making Music Modern*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Osmond-Smith, David: "Internationalism and the Avant-garde 1945–62", u: Cook, Nicholas and Anthony Pople (eds.): *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, str. 336–363.

Osmond-Smith, David and Paul Attinello: "Gay Darmstadt: Flamboyance and Rigour at the Summer Courses for New Music", *Contemporary Music Review*, London, 2007, XXVI, 1, str. 105–114.

Pepper, Ian: "From the 'Aesthetics of Indifference' to 'Negative Aesthetics': John Cage and Germany 1958–1972", *October*, New York, 1997, LXXXII, str. 30–47.

Petropoulos, Jonathan: "Degenerate Art and State Interventionism", u: *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1996, str. 51–74.

– – – : *The Faustian Bargain: The Art World in Nazi Germany*, New York, Oxford University Press, 2000.

Peyser, Joan: *To Boulez and Beyond: Music in Europe Since The Rite of Spring*, New York, Billboard Books, 1999.

Philippot, Michael P.: "Colloquy and Review: Pierre Boulez Today", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1966, V, 1, str. 153–160.

Phillips Basart, Ann: *Serial Music. A Classified Bibliography of Writings on Twelve-Tone and Electronic Music*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963.

Potter, Pamela M.: "Dismantling a Dystopia: On the Historiography of Music in the Third Reich", *Central European History*, Atlanta, 2007, 40, str. 623–651.

Pousseur, Henri: *Fragments théorétiques I : sur la musique expérimentale*, Brussels, Université Libre, 1970.

Radisavljević, Sanela: *Pisana reč o muzici/autopoetički diskurs Pjera Buleza*, diplomski rad, Beograd, 2006, rukopis.

Ritzel, Fred: *Musik für ein Haus: Kompositionsstudio Karlheinz Stockhausen. Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1968*, Mainz, B. Schott, 1970.

Russolo, Luigi: "The Art of noises. Futurist manifesto", <http://luigi.russolo.free.fr/arnoise.html>

Sajt Internacionalnog muzičkog instituta u Darmštatu, <http://www.internationales-musikinstitut.de>

Savage, Roger W. H.: *Structure and Sorcery: The Aesthetics of Post-War Serial Composition and Indeterminacy*, New York, Garland, 1989.

Schaeffer, Pierre: *A la recherche d'une musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

Scherzinger, Martin: "In Memory of a Receding Dialectic: The Political Relevance of Autonomy and Formalism in Modernist Musical Aesthetics", u: Ashby, Arved (ed.): *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology*, Rochester, University of Rochester Press, 2004, str. 68–100.

Schultis, Christopher: "Cage and Europe", u: Nicholls, David (ed.): *The Cambridge Companion to John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, str. 20–40.

Schwerstik, Kurt: "Looking into the Mirror: Fragments from Diaries, Reports, and Manifestos", *Tempo*, Cambridge, 1987, 161/162, str. 52–67.

Searle, Humphrey: "Impressions of Darmstadt", u: *Sieben Jahre Internationale Ferienkurse für neue Musik*, Darmstadt, Internationale Musikinstitut, 1952, s. p.

Shenton, Andrew: *Olivier Messiaen's System of Signs. Notes Towards Understanding His Music*, Burlington, Ashgate, 2008.

Shultis, Christopher: "Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention", *The Musical Quarterly*, New York, 1995, LXXIX, 2, str. 312–350.

Stacey, Peter F.: *Boulez and the Modern Concept*, Aldershot, sine loco, 1987.

Stein, Leonard (ed.): *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Berkeley, University of California Press, 1985, trans. by Leo Black.

Stenzl, Jürg (hrsg.): *Luigi Nono: Texte, Studien zu seiner Musik*, Zürich and Freiburg im Breisgau, Atlantis Verlag, 1971.

Stephan, Rudolf et al. (hrsg.): *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, 1946-1996*, Stuttgart, DACO Verlag, 1996.

Stockhausen, Karlheinz: "The Concept of Unity in Electronic Music" ("Die Einheit der musikalischen Zeit") *Perspectives of New Music*, Princeton, 1962, 1, I, str. 39–48.

— — — : *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band 1. Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1963.

— — — : *Texte zu eigenen Werken zur Kunst Anderer Aktuelles. Band 2: Aufsätze 1952–1962 zur musikalischen Praxis*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1964.

— — — : *Texte zur Musik 1963–1970. Band 3: Einführungen und Projekte. Kurse. Sendungen. Standpunkte. Nebennoten*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1971.

— — — : *Texte zur Musik 1970–1977*, Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1978.

— — — : "The Origins of Electronic Music", *The Musical Times*, New York–Boston, 1971, CXII, 1541, str. 649–650.

— — — : *Texte zur Musik 1977–1984. Band 5. Komposition*, Köln, DuMont Buchverlag, 1989.

— — — : *Texte zur Musik 1977–1984. Band 6. Interpretation*, Köln, DuMont Buchverlag, 1989.

— — — : *Towards a Cosmic Music*, Shaftesbury, Element, 1989, trans. by Tim Nevill.

— — — : *Četiri kriterijuma elektronske muzike*, Niš, Studentski kulturni centar Niš, 1989, preveli Miloš Milutinović i Predrag Cvetičanin.

Stojanović, Josip: „Godišnji radni sastanak Instituta za Novu muziku i muzički odgoj. Darmstadt 6. do 10. aprila 1970“, *Zvuk. Jugoslovenska muzička revija*, Sarajevo, 1970, 104–105, str. 215–217.

Straus, Joseph N.: "The Myth of 'Serial Tyranny' in the 1950s and 1960s", *The Musical Quarterly*, New York, 1999, LXXXIII, 3, str. 301–343.

— — — : "A Revisionist History of Twelve-Tone Serialism in American Music", *Journal of the Society for American Music*, Cambridge, 2008, II, 3, str. 355–395.

Stuckenschmidt, H. H.: "Synthesis and New Experiments: Four Contemporary German Composers", *The Musical Quarterly*, New York, 1952, XXXVIII, 3, str. 353–368.

Štukenšmit, Hans Hajnc: „Nova muzika”, *Treći program*, Beograd, 1974, 22, str. 339–512.

"The Marshall Plan Speech",

<http://www.marshallfoundation.org/library/MarshallPlanSpeech.html>.

Trommler, Frank and Stephen Brockmann (eds.): *Revisiting Zero Hour 1945: The Emergence of Postwar German Culture*, Washington DC, American Institute for Contemporary German Studies, 1996.

Trudu, Antonio: *La "scuola" di Darmstadt: i Ferienkurse dal 1946 a oggi*, Milano, Ricordi–Unicopli, 1992.

Vasiljević, Maja: *Tretman 'degenerisane' muzike u Trećem rajhu*, master rad, Beograd, 2009, rukopis.

Veselinović, Mirjana: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Fond za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu, 1983.

Veselinović-Hofman, Mirjana: *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.

— — — : *Pred muzičkim delom. Oglеди o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2007.

Willett, Ralph: *The Americanization of Germany, 1945–1949*, London–New York, Routledge, 1989.

Wolpe, Stephen: "On new (and not-so-new) music in America", *Journal of Music Theory*, New Haven, XXVIII, 1, str. 1–45.

Wörner, Karl: *Stockhausen: Life and Work*, London, Faber & Faber, 1973.

Zagorski, Marcus: " 'Nach dem Weltuntergang': Adorno Engagement with Postwar Music", *The Journal of Musicology*, St. Joseph, Mich., 2005, XXII, 4, str. 680–701.

Zupko, Ramon: "Darmstadt. New Directions", *Perspectives of New Music*, Princeton, 1964, II, 2, str. 166–169.

Tel Quel:

Altise, Luj: *Za Marksa*, Beograd, Nolit, 1971, prevela Eleonora Prohić.

Altiser, Luj: „Od 'Kapitala' do Marksove filosofije”, u: Pervić, Muharem (ur.): *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 78–100, preveo Milan Komnenić.

— — — : *Kako čitati Kapital*, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine, 1975, prevela Ljerka Šifler.

— — — : „Teorija i politička praksa”, *Prelom*, Beograd, 2003, 5, str. 7–27.

— — — : *Ideologija i državni ideološki aparati*, Loznica, Karpos, 2009, preveo Andrija Filipović.

Arto, Antonen: *Pozorište i njegov dvojniki*, Prosveta, Beograd, 1971, prevela Mirjana Miočinović.

Balakian, Anna: “*Littérature /Lits et Ratures/ Erutarettil: A Retrospective on an Avant-Garde Journal*”, *Forum for Modern Language Studies*, Oxford, 1996, XXXII, 2, str. 182–192.

Bann, Stephen: “Marcelin Pleynet and the system of painting”, *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 55–62.

Bart, Rolan: *Zadovoljstvo u tekstu*, Niš, Gradina, 1975, preveo Jovica Aćin.

— — — : „Ideosfere”, *Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, Beograd, 1979, 44, str. 119–134.

— — — : *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd, Nolit, 1979, preveo Ivan Čolović.

— — — : *Sad, Furije, Lajola*, Beograd, Vuk Karadžić, 1979, preveo Ivan Čolović.

— — — : „Izlasci iz teksta”, *Treći program*, Beograd, 1987, 72, str. 280–290, preveo

— — — : *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, Novi Sad–Podgorica, IP Svetovi–Oktoih, 1992, preveo Miodrag Radović.

Barthes, Roland: *Critique et vérité*, Paris, Édition du Seuil, 1966.

— — — : *Writing Degree Zero*, New York, Hill and Wang, 1968, trans. Annette Lavers and Colin Smith.

- – – : „Strukturalistička djelatnost”, u: Beker, Miroslav (ur.): *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999, str. 191–196, preveo Miroslav Beker.
- – – : „Od djela do teksta”, u: Beker, Miroslav (ur.): *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999, str. 202–207, preveo Miroslav Beker.
- – – : „Smrt autora”, u: Beker, Miroslav (ur.): *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999, str. 197–201, preveo Miroslav Beker.
- – – : „Brujanje jezika”, *Republika*, Beograd, 1985, XLI, 1, str. 90–93.
- – – : *Carstvo znakova*, Zagreb, August Cesarec, 1989, prevela Ksenija Jančin.
- – – : *The Responsibility of Forms – Critical Essays on Music, Art, and Representation*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1991, trans. by Richard Howard.
- – – : „Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova”, u: Biti, Vladimir (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb, Globus, 1992, str. 47–79, prevela Dubravka Celebrini.
- – – : *Fragmeni ljubavnog diskursa*, Zagreb, Naklada Pelago, 2007, prevela Bosiljka Brlečić.
- Beker, Miroslav: „Francuska Nova kritika”, u: Beker, Miroslav (ur.): *Suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica Hrvatska, 1999, str. 37–63.
- Belsey, Catherine: *Poststrukturalizam*, Sarajevo, Šahinpašić, 2003, preveo Zoran Milutinović.
- Berket, Dženifer: „Francuske feministkinje i angloirski modernisti: Siks, Kristeva, Beket i Džojz”, *Polja. Časopis za književnost i teoriju*, Novi Sad, 2005, L, 431, <http://polja.eunet.yu/polja431/431-19.htm>, ac. 24. 2. 2009 at. 4:50 p.m.
- Bolt Rasmussen, Mikkel: “The Situationist International, Surrealism, and the Difficult Fusion of Art and Politics”, *Oxford Art Journal*, Oxford, 2004, XXVII, 3, str. 365–387.
- Bonsen, Pjer: „Razgovor sa Filipom Solersom”, *Treći program*, Beograd, 1990, 86–87.
- Carroll, David: *Paraesthetics. Foucault. Lyotard. Derrida*, New York & London, Methuen, 1987.
- Cavanagh, Clare: “Pseudo-Revolution in Poetic Language: Julia Kristeva and the Russian Vant-Garde”, *Slavic Review*, Cambridge, 1993, LII, 2, str. 283–297.
- Caws, Mary Ann: *About French Poetry From Dada to “Tel Quel” : Text and Theory*, Detroit, Wayne State University Press, 1974.

Coward, Rosalind i John Ellis: *Jezik i materijalizam. Razvoji u semiologiji i teoriji subjekta*, Zagreb, Školska knjiga, 1985, prevela Ranka Gregurić.

Creech, James: "Response: Julia Kristeva's Bataille: Reading as Triumph", *Diacritics*, Baltimore, 1975, V, 1, str. 62–68.

Culler, Jonathan: *O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*, Zagreb, Globus, 1991, prevela Sanja Čerlek.

Cusset, François: *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transform the Intellectual Life of The United States*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2003, trans. by. Jeff Fort.

David, France and Jean-Hubert Galliot: "On Tel Quel: Interview with Philippe Sollers", *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 3–6.

De Man, Paul: „Semiologija i retorika”, u: Popović-Perišić, mr Nada (ur.): *Teorijska istraživanja 2. Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd, Institut za književnost i umetnost–Izdavačka radna organizacija 'Rad', 1983, str. 71–86, prevela Vasa Pavić.

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

Derida, Žak: „Pismo japanskom prijatelju”, *Letopis Matice srpske*, Novi Sad, 1985, knj. 435, sv. 2, str. 210–215, preveo Dragan Kujundžić.

— — — : „Neka pitanja i odgovori”, *Delo. Mesečni časopis za teoriju, kritiku, poeziju i nove ideje*, Beograd, 1992, 3–3, 29–47.

— — — : *Razgovori*, Novi Sad–Podgorica–Šamac, Književna zajednica–oktoih–OJIG Duga, 1993, preveo Vladimir Milisavljević.

— — — : *Istina u slikarstvu*, Nikšić, Jasen, 2001, preveo Spasoje Ćuzulan.

— — — : „Šta je dekonstrukcija?”, *Zlatna greda. List za književnost, umetnost, kulturu i mišljenje*, Novi Sad, 2004, 37, str. 52.

Derrida, Jacques: *O gramatologiji*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1976, prevela Ljerka Šifler-Premec.

— — — : *Positions*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, trans. by Alan Bass.

— — — : *Margins of Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, trans. by Alan Bass.

-- : „Struktura, znak i igra u govoru nauka o čoveka”, u: Pervić, Muharem (ur.): *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 142–160, preveo Milan Komnenić.

--- : *Dissemination*, London–New York, Continuum, 2004, trans. by Barbara Johnson.

--- : *Pisanje i razlika*, Sarajevo, Šahinpašić, 2007, prevela Vanda Mikšić.

Derrida, Jacques and J.-L. Houdebine: “Interview: Jacques Derrida”, *Diacritics*, Baltimore, 1973, III, 1, str. 33–46.

Derrida, Jacques and John P. Leavey, Jr.: “Comment Donner Raison? 'How to Concede, with Reasons'?” , *Diacritics*, Baltimore 1989, XIX, 3/4, str. 4–9.

Descombes, Vincent: *Modern French Philosophy*, Cambridge–New York–Melbourne, Cambridge University Press, 1989.

Devade, Marc: „Beleška o ideološko-političkoj situaciji u slikarstvu”, *Ideje. Časopis za teoriju savremenog društva*, Beograd, 1969, 6, str. 121–127, prevela Svetlana Stanković.

--- : *Écrits théoriques I*, Paris, Lettres Modernes, 1989.

Devade Marc i Louis Cane: „Avangarda danas”, *Dometi. Časopis za kulturu i društvena pitanja*, Rijeka, 1976, 4–5, str. 81–84, prevep Darko Glavan.

Dikro, Osvald i Cvetan Todorov: *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku I i II*, Beograd, Prosveta, 1987, preveli Sanja Grahek i Mihajlo Popović.

Dolar, Mladen, Danijel Levski, Jure Mikuž, Rastko Močnik i Slavoj Žižek: Umetnost, društvo/tekst, *Polja*, Novi Sad, 1978, 230, str. 2–5, preveo Pavle Rak.

Dosse, François: *History of Structuralism, Volume 2: The Sign Sets, 1967–Present*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

Đuričković, Dejan (ur.): *Francuska Nova kritika*, Sarajevo, Svjetlost, 1981.

Eco, Umberto: „Pripovjedne strukture u procesu čitanja”, u: Biti, Vladimir (ur.): *Suvremena teorija pripovjedanja*, Zagreb, Globus, 1992, str. 210–215.

Eimermacher, Karl: „O odnosima formalističke, strukturalističke i semiotičke analize”, *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1976, XX, 4, str. 389–417.

French, Patrick: *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960–1983)* Oxford, Clarendon Press, 1995.

– – – : “Tel Quel and Surrealism: A re-evaluation. Has the Avant-Garde Become a Theory?”, *Romanic Review*, New York, 1997, LXXXVIII, 1, str. 189–197.

– – – : “Interview with Marcelin Pleynet”, *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 13–22.

– – – : “Terror, or how to have relations (with Tel Quel)”, *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 83–87.

French, Patrick & Roland-François Lack (ed.): *The Tel Quel Reader*, London, Routledge, 1998.

Fagioli, Giovanna: *Julia Kristeva : da Tel quel a L’insostenibile del linguaggio*, Roma, Bulzoni, 1995.

Ferry, Luc and Alain Renaut: *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1990.

Forest, Philippe: *Histoire de Tel quel 1960–1982*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

– – – : “Roland Barthes: Time Regained”, *Art Press*, Paris, 1996, 212, str. 57–61.

– – – : “From Tel Quel to L’Infini”, *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 75–82.

– – – : “The Novel and the Nihil”, *Art Press*, Paris, 1999, 244, str. 51–58.

Foucault, Michel: *Znanje i moć*, Zagreb, Nakladni zavod Globus, 1994, preveo Rade Kalanj.

Foucault Michel, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-Louis Baudry, etc. : *Théorie d’ensemble*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Fuko, Mišel: „Šta je autor?“, u: Popović-Perišić, Nada (ur.) *Teorijska istraživanja 2. Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd, Institut za književnost i umetnost–Izdavačka radna organizacija 'Rad', 1983, str. 32–45, prevela Nevena Novović.

– – – : *Arheologija znanja*, Beograd–Sremski Karlovci–Novi Sad, Plato–Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, preveo Mladen Kozomara.

– – – : *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka*, Beograd, Nolit, 1971, preveo Nikola Kovač.

– – – : *Treba braniti društvo: predavanja na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Novi Sad, Svetovi, 1998, preveo Pavle Sekeruš.

Fuko, Mišel i Žerar Role: „Strukturalizam i poststrukturalizam“, *Treći program*, Beograd, 1984, 60.

Gane, Mike: *French Social Theory*, London, SAGE Publications, 2003.

Garodi, Rože: „Strukturalizam i 'smrt čoveka'“, u: Pervić, Muharem (ur.): *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 262–284, prevela Rada Glavurčić.

Genette, Gérard: “Paul Valéry: Literature as Such”, *Style*, DeKalb IL, 1999, XXXIII, 3, str. 475–485.

Guerlac, Suzanne: “Bataille in Theory: Afterimages (Lascaux)”, *Diacritics*, Baltimore, 1996, XXVI, 2, str. 6–17.

— — — : “Transgression and the dream of theory”, *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 47–53.

Hawkes, Terence: *Structuralism and Semiotics*, London–New York, Routledge, 2004.

Hayot, Eric: *Chinese Dreams: Pound, Brecht, Tel Quel*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004.

Heath, Stephen: “Difference”, *Screen*, Oxford, 1978, 19, str. 51–112.

Heath, Stephen (ed.): *Roland Barthes: Image. Music. Text*, London, Fontana Press, 1977, preveo Stephen Heath.

Hefner, Robert W.: “The ‘Tel Quel’ Ideology: Material Practice upon Material Practice”, *Substance*, Wisconsin, 1973–1974, III, 8, str. 127–138.

Heinrichs, Hans-Jürgen: „Nesvjesno i strano. Utjecaj psihoanalize (Lacan) i etnologije (Leiris) na modernu filozofiju“, u: Kemper, Peter (ur.): *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb, August Cesarec, 1993, str. 50–67, preveo Dražen Pehar.

Henric, Jacques: “Here, in London, the story of a liberation”, *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 23–28.

Honneth, Axel: „Foucault i Adorno. Dva oblika kritike moderne“, u: Kemper, Peter (ur.): *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb, August Cesarec, 1993, str. 103–116, preveo Dragutin Horvat.

Houdebine, Jean-Louis: “Stories of ruptures”, *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 29–34.

Hourmant, François: “ ‘Tel Quel’ et ses volte-face politiques (1968–1978)”, *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Paris, 1996, 51, str. 112–128.

Hristeva, Julija: „Sistem i govorni subjekt”, *Delo, Mesečni književni časopis*, Beograd, 1974, 12, str. 1479–1488, prevela Milica Mint.

Hughes, Alex: “Bodily Encounters with China: On Tour with *Tel Quel*”, *Modern & Contemporary France*, London, 2006, XIV, 1, str. 49–62.

Hughes, Alex and Keith Reader: *Encyclopedia of Contemporary French Culture*, London–New York, Routledge, 1998.

Humble, P. N.: “The Philosophical Challenge of Avant-garde Art”, *British Journal of Aesthetics*, Oxford, 1984, 24, str. 119–128.

Hunter, Simeon: “Faultlines: Buraglio and the Supports/Surfaces – Tel Quel axis”, *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 63–73.

Internet sajt posvećen životu i radu Filipa Solersa:

http://www.pileface.com/sollers/sommaire.php3?&var_mode=recalcul

Johansen, Jørgen Dines i Svend Erik Larsen: *Uvod u semiotiku*, Zagreb, Croatia Liber, 2000, preveo Stipe Grgas.

Jones, David Martin: *The Image of China in Western Social and Political Thought*, London, Palgrave, 2001.

Kauppi, Niilo: *The Making of an Avant-Garde: Tel Quel*, Berlin–New York, Mouton de Gruyter, 1994.

Khilnani, Suni: *Arguing Revolution: The Intellectual Left in Postwar France*, New Haven–London, Yale University Press, 1993.

Köhler, Jochen: „Kritika jezika namjesto kritike ideologije. Konjunktura znaka u strukturalizmu i poststrukturalizmu”, u: Kemper, Peter (ur.): *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb, August Cesarec, 1993, str. 33–49, preveo Deažen Pehar.

Kristeva, Julija: „Revolucija pesniške govornice”, *Razprave. Problemi*, Ljubljana, XI, 128–132, str. 117–132.

— — — : *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

— — — : „Problemi strukturiranja teksta”, *Delo. Mesečni književni časopis*, Beograd, 1971, 1, str. 23–39, preveo Milan Komnenić.

— — — : „Ekspanzija semiotike”, *Treći program*, Beograd, 1974, 23, str. 329–344, preveo Branko Jelić.

— — — : *About Chinese Women*, London, Boyars, 1977.

— — — : „Subjekt u jeziku i politička praksa”, *Dometi. Časopis za kulturu i politička pitanja*, Rijeka, 1980, 9, str. 17–23.

— — — : “Mémoire”, *L’Infini*, Paris, 1983, 1, str. 39–54.

— — — : „Semiotika – kritička nauka i/ili kritika nauke”, u: Popović-Perišić, Nada (ur.): *Teorijska istraživanja 2. Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd, Institut za književnost i umetnost–Izdavačka organizacija ‘Rad’, 1983, str. 21–31, preveo Goran Fejić.

— — — : *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984, trans. by Margaret Waller.

— — — : „Sećanja”, *Književna reč*, Beograd, 1984, 237, str. 24–26.

— — — : *Soleil Noir: Dépression et Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

— — — : *Moći užasa – Ogled o zazornosti*, Zagreb, Naprijed, 1989, prevela Divina Marion.

— — — : „Samuraji (ulomak iz romana)”, *Quorum. Časopis za književnost*, Zagreb, 1991, 1, str. 85–96, prevela Jasmina Bolfek.

— — — : *Crno sunce – depresija i melanholija*, Novi Sad, Svetovi, 1994, preveo Mladen Šukalo.

— — — : “The Samurais ‘tel quels’”, *Parallax*, London, 1998, IV, 1, str. 7–11.

Kristeva, Julija (ur.): *Prelaženje znakova*, Sarajevo, Svetlost, 1979, preveo Asaf Đanić.

Kritzman, Lawrence D. (ed.): *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, New York, Columbia University Press, 2006.

Lavers, Annette (ed.): *Roland Barthes. Mithologies*, New York, The Noonday Press, 1972, translated by Annette Levers.

Lemert, Charles C.: “Theorizing, Policy Making, and the Critique of Europeanism”, *Review of Religious Research*, Nashville, 1979, XXI, 1, str. 3–23.

Levi-Stros, Klod: *Mitologike I*, Beograd, Prosveta, 1980, preveo Danilo Udovički.

— — — : „Struktura i forma, razmišljanja o jednom delu Vladimira Propa”, *Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, Beograd, 1980, 50, str. 125–151.

– – – : „Finale mitologika”, u: Pervić, Muharem (ur.): *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 13–75, preveo Milan Komnenić.

Marks, Karl i Fridrih Engels: *Nemačka ideologija I, II*, Beograd, Kultura, 1964, preveo Dušan Nedeljković.

Marx-Scouras, Danielle: “Requiem for the Postwar Years: The Rise of Tel Quel”, *The French Review*, Champaign Ill., 1991, LXIV, 3, str. 407–416.

– – – : *The Cultural Politics of Tel Quel: Literature and the Left in the Wake of Engagement*, University Park, Pa., Pennsylvania State University Press, 1996.

Mehlman, Jeffrey: “From *Tel Quel* to *L’Infini*”, u: Kritzman, Lawrence D. (ed.): *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*, New York, Columbia University Press, 2006, str. 743–746.

Mikecin, Vjekoslav (ur.): *Marksizam i umjetnost II*, Beograd, IC Komunist, 1976.

Milošević, Nikola: *Filozofija strukturalizma*, Beograd, Beogradsko izdavačko-grafički zavod, 1980.

Miščević, Nenad: *Marksizam i post-strukturalistička kretanja: Althusser, Deleuze, Foucault*, Rijeka, Marksistički centar, 1975.

– – – : *Govor drugoga. Ogledi iz filozofske hermeneutike*, Beograd, Mladost, 1977.

– – – : *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezike*, Rijeka, Rijeka IC, 1978.

Moi, Toril: *The Kristeva Reader*, New York, Columbia University Press, 1986.

Pervić, Muharem (ur.): *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974.

Petrov, Aleksandar (ur.): *Poetika ruskog formalizma*, Beograd, Prosveta, 1970.

Pleynet, Marcelin: “The ‘Left’ front of Art: Eisenstain and the old ‘young Hegelians’”, *Screen*, Oxford, 1972, 13, str. 101–119.

– – – : *Ogledi o savremenoj umetnosti*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1985, prevela Ana Mazalić.

– – – : *Art et littérature*, Paris, Seuil, 1977.

– – – : *Painting and System*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1984, trans. by Sima Godfrey.

--- : *Le plus court chemin : de Tel quel à L'infini*, Paris, Gallimard, 1997.

Poster, Mark: *Existential Marxism in Postwar France: From Sartre to Althusser*, Princeton, Princeton University Press, 1975.

Rajan, Tilottama and Michael J. O'Driscoll (ed.): *After Poststructuralism. Writing the Intellectual History of Theory*, Toronto, University of Toronto Press, 2002.

Ricardou, Jean: *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

--- : *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

--- : *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1978.

Rippel, Philipp: „Suverenost i revolt. Oživljavanje Nietzschea i Heideggera u Francuskoj”, u: Kemper, Peter (ur.): *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb, August Cesarec, 1993, str. 85–102, preveo Dražen Pehar.

Roche, Maurice: *Macabré : ou, Triumphe de haulte intelligence*, Paris, Seuil, 1979.

Roudiez Léon (ed.): *Julia Kristeva. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York–London, Columbia University Press–Basil Blackwell, 1980, trans. by Alice Jardine, Thomas Gora and Léon Roudiez.

Rubin Suleiman, Susan: “Reflections on Women Writers and the Avant-Garde in France”, *Yale French Studies*, New Haven, 1988, 75, str. 148–172.

Rževskaja, N.: „Neoformalističke tendencije u savremenoj francuskoj kritici (Grupa *Tel Quel*)”, u: Pervić, Muharem (ur.): *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 596–629.

Roudiez Léon (ed.): *Julia Kristeva. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York–London, Columbia University Press–Basil Blackwell, 1980.

Saint-Jacques, Camille (ed.): *Marc Devade : Écrits théoriques*, I–III, Paris, Lettres modernes, 1989–90.

Salgas, Jean-Pierre: “Interview with Philippe Forest: *Tel Quel* – History of an Avant-garde Review”, *Art Press*, Paris, 1995, 201, str. 57–62.

Samuel, Raphael: “Reading the Signs”, *History Workshop Journal*, Oxford, 1991, 32, str. 88–109.

Sartre, Jean-Paul : *Egzistencijalizam je humanizam*, Sarajevo, IP Veselin Masleša, 1964, prevela Vanja Sutlić.

— — — : „Angažovana književnost”, u: Mikecin, Vjekoslav (ur.): *Marksizam i umjetnost II*, Beograd, IC Komunist, 1976, str. 325–337, prevela Frida Filipović.

Sarup Madan: *An Introductory Guide to Poststructuralism and Postmodernism*, New York–London–Toronto, Harvester–Wheatsheaf, 1993.

Scarpetta, Guy: „Američko telo: Zapisi o novom eksperimentalnom teatru”, *TkH*, Beograd, 2001, 2, str. 108–122, prevela Ksenija Stevanović.

Scarpetta, Guy and Philippe Sollers: *Artaud*, Paris, Inédit, 1973.

Scarpetta, G., J. L. Houdebine, Jacques Derrida: “Interview: Jacques Derrida”, *Diacritics*, Baltimore, 1972, II, 4, str. 35–43.

Scheffel, Helmut: „U potrazi za subjektom – Destrukcija junaka u ’novom romanu’”, u: Kemper, Peter (ur.): *Postmoderna ili borba za budućnost*, Zagreb, August Cesarec, 1993, str. 68–84, preveo Dragutin Horvat.

Sekulić, Nada: „Kultura označitelja: razlika u shvatanju strukture kod Lévi-Straussa i Derride”, *Sociologija*, Beograd, 2003, XLV, 1, str. 61–88.

— — — : „Poetika i antropologija: uloga poetike u pomeranju granica antropologije”, *Filozofija i društvo*, Beograd, 2004, XXIV, str. 95–126.

Sirvent, Michel: *Jean Ricardou : de Tel quel au nouveau roman textual*, Amsterdam–Atlanta, Rodopi, 2001.

Soler, Filip : „Ideološka borba u pisanju avangarde”, *Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, Beograd, 1978, 40, str. 72–80, prevela Svetlana Termačić.

Sollers, Filip: „Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta”, *Delo. Mesečni književni časopis*, Beograd, 1969, 12, str. 1326–1333, prevela Snežana Lukić.

— — — : „Das Augenlicht”, *Delo. Mesečni književni časopis*, Beograd, 1972, 12, str. 1413–1418, preveo Milan Komnenić.

Sollers, Philippe: *L’intermédiaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1963.

— — — : *Drame : roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

— — — : *Nombres*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

— — — : *Logiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1968.

— — — : *Sur le matérialisme : De l'automatisme à la dialectique révolutionnaire*, Paris, Édition du Seuil, 1974.

— — — : “Sur le matérialisme. Entretien avec Jacques Henric”, *Art Press*, Paris, 1974, 9, str. 4–7.

— — — : “Lénine et le matérialisme (extrait)”, *Art Press*, Paris, 1974, 9, str. 8.

— — — : *Paradis*, Paris, Édition du Seuil, 1981.

— — — : *Writing and the Experience of Limits*, New York, Columbia University Press, 1982.

— — — : *Théorie des exceptions*, Paris, Galimard, 1983.

Sollers, Philippe (ur.): „Umjetnost i umjetnici u Lacanovu djelu”, *Delo. Mesečni časopis za teoriju, kritiku, poeziju i nove ideje*, Beograd, 1990, XXXVI, 11–12, str. 246–266, prevela Sanja Brbora.

Suleiman, Susan Rubin: *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge–London, Harvard University Press, 1990.

Šuvaković, Miško: „Tel Quel”, u: Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, str. 282–295.

Tel Quel, Paris, Éditions du Seuil, 1960–1982.

Teodori, Massimo: *Historijat novih ljevica u Evropi (1956–1978)* Zagreb, Globus, 1979, preveli Tatjana Domiter i Josip Šentija.

Thibaudeau, Jean: *Mes années Tel quel : mémoire*, Paris, Écriture, 1994.

Tibodo, Žan: „Roman kao autobiografija”, *Delo. Mesečni književni časopis*, Beograd, 1972, 12, str. 1404–1412, preveo Milan Komnenić.

Todorov, Cvetan: *Mi i drugi – Francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, Beograd, Biblioteka XX vek, 1994.

— — — : *Nesavršeni vrt. Humanistička misao u Francuskoj*, Beograd, Geopoetika, 2003, preveo s francuskog Jovan Popov.

Townshend, Jules and Simon Tormey (eds.): *Key Thinkers from Critical Theory to Post-Marxism*, London–Thousand Oaks–New Delhi, SAGE Publications, 2006.

Tung, Mao Tse: „Kultura i umjetnost”, u: Pejović, Danilo (ur.): *Nova filozofija umjetnosti*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1972, str. 571–572.

Vazoli, Čezare: „Altiser, marksizam i strukturalizam”, u: Pervić, Muharem (ur.): *Marksizam, strukturalizam, istorija, struktura*, Beograd, Nolit, 1974, str. 410–441, preveo Pero Mužijević.

Walker, Michelle Boulous: *Philosophy and the Maternal Body. Reading Silence*, London–New York, Routledge, 1998.

Watten, Barrett: “The Secret History of the Equal Sign: L=A=N=G=U=A=G=E between Discourse and Text”, *Poetics Today*, Durham, 1999, XX, 4, str. 581–627.

Wolff, Janet: „Društvena proizvodnja umjetnosti”, u: Kolečnik, Ljiljana (ur.): *Umjetničko djelo kao društvena činjenica. Perspektive kritičke povijesti umjetnosti*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2005, str. 9–49, prevela Ljiljana Kolečnik.

Ženet, Žerar: „Pesnički jezik, poetika jezika”, *Delo. Mesečni književni časopis*, Beograd, 1971, 1, str. 40–51, preveo Milan Komnenić.

Žižek, Slavoj: *Znak, označitelj, pismo. Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Beograd, Mala edicija Ideja, 1976.

PRILOZI

Prilog broj 1: Popis napisa nastavnika i studenata *Black Mountain College*-a – selekcija¹

Adams, John B.: *The Family in Various Cultures: A Survey of Eleven Family Systems in Eleven Cultural and Historical Settings throughout the World*, Philadelphia, Lippincott, 1952.

Albers, Anni: "Work With Material", *Black Mountain College Bulletin*, 1938, 5, November. preštampano u: Danilowitz, Brenda (ed.): *Anni Albers: Selected Writings on Design*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000.

--- : "Designing", *Craft Horizons*, May 1943, 2.

--- : "We Need the Crafts for Their Contact with Materials", *Design*, 1944, ponovo objavljeno kao: "One Aspect of Art Work" u: Danilowitz, Brenda (ed.): *Anni Albers: Selected Writings on Design*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000.

--- : "Design: Anonymous and Timeless", *Magazine of Art*, February 1947, 40.

--- : "Weavings", *Art & Architecture*, March 1948, 65.

--- : *On Designing*, New Haven, Pellango, 1959.

--- : *On Weaving*, Middletown, Wesleyan University Press, 1965.

Albers, Josef: "Concerning Art Instruction", objavljeno kao *Black Mountain College Bulletin*, 1934, 2, June.

--- : "Art Experience", *Progressive Education*, October 1935, 12.

--- : "Art, Democracy, Education", *High School Journal*, October 1940, 23.

--- : "Present and/or Past", *design 47*, 1946, 8, April.

--- : *Interaction of Color*, New Haven, Yale University Press, 1963.

--- : *Formulation: Articulation*, New York–New Haven, Harry N. Abrams–Ives–Sillman, 1972.

Bentley, Eric Russell: "Literature of the Third Reich", *Nation* 156, 6 February 1943.

--- : "Bernard Shaw, Caesar, and Stalin", *Antioch Review*, March 1943, 3.

--- : "Wagner, Siegfried, and Hitler: A Study in Ambivalence", *New Mexico Quarterly Review*, Summer 1943, 8.

--- : "Status of Contemporary German Poetry", *Rocky Mountain Review*, Fall 1943, 8.

--- : "German Writers in Exile, 1933–1943", *Books Abroad* 17, Autumn 1943, 17.

¹ Popis je sačinjen prema podacima dostupnim u izdanju Mary Emma Harris, *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge–London, The MIT Press, 2002, str. 291–307.

--- : *A Century of Hero-Worship: A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche, with Notes on other Hero-Worshippers of Modern Times*, Philadelphia, J. B. Lippincott, 1944.

--- : *Bernard Shaw: A Reconsideration*, Norfolk, CN: New Directions, 1947.

--- : *In Search of Theatre*, New York, Alfred A. Knopf, 1953.

--- : *The Life of the Drama*, New York, Atheneum, 1964.

--- : *The Theatre of Commitment: And Other Essays on Drama in our Society*, New York, Atheneum, 1967.

Bergmann, Peter Gabriel: *Introduction to the Theory of Relativity*, New York, Prentice-Hall, 1942.

Bertholf, Robert J. (ed.): *Robert Duncan: Selected Poems*, New York, New Dictionary Books, 1985.

Blumenau, Lili: *The Art and Craft of Handweaving, including Fabric Design*, New York, Crown, 1955.

Bodky, Erwin: *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

Butterick, George F. (ed.): *Charles Olson: Muthologos. The Collected Lectures And Interviews*, Vol. 1, Bolinas, Four Seasons Foundations, 1978.

Cage, John: "The East in the West", *Modern Music*, Spring 1946, 23.

--- : "Forerunners of Modern Music", *Tiger's Eye*, March 1949, 7.

--- : "4 Musicians at Work", *transformation 1/3*, 1952.

--- : *Silence*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

--- : *A Year from Monday: New Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1967.

Callmann, Ellen: *Apollonio di Giovanni*, Oxford, Clarendon, 1974.

--- : *Beyond Nobility: Art for the Private Citizen in the Early Renaissance*, Allentown, PA: Allentown Art Museum, 1980.

Carpenter, J. Richard: *An Ecological Glossary*, Norman, University of Oklahoma Press, 1938.

Corkran, David: *The Cherokee Frontier: Conflict and Survival, 1740-62*, Norman, University of Oklahoma Press, 1962.

--- : *The Creek Frontier, 1540-1783*, Norman, University of Oklahoma Press, 1967.

Creeley, Robert: *The Collected Essays*, Berkeley–Los Angeles, University of California Press, 1989.

--- : *Autobiography*, Madras–New York, Hunuman Books, 1990.

Danilowitz, Brenda (ed.): *Anni Albers: Selected Writings on Design*, Middletown, Wesleyan University Press, 2000.

Dawson, Fielding: *An Emotional Memoir of Franz Kline*, New York, Pantheon Books, 1967.

--- : *The Black Mountain Book*, New York, Croton Press, 1970. Drugo izdanje: *The Black Mountain Book: A New Edition*, Rocky Mount, North Carolina Wesleyan College Press, 1991.

--- : *The Sun Rises into the Sky and Other Stories 1952–1966*, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1974.

de Kooning, Elaine: “Albert Paints A Picture”, *Artnews*, November, 1950.

--- : *The Spirit of Abstract Expressionism: Selected Writings*, New York, George Braziller, 1994.

Duncan, Robert: *Medieval Scenes*, San Francisco, Centaur, 1950.

--- : *Fictive Certainites: Essays*, New York, New Directions Books, 1985.

Fuller, R. Buckminster: “Comprehensive Designing”, *transformation*, 1950, 1/1.

Fuller, R. Buckminster and Robert Marks: *The Dymaxion World Of Buckminster Fuller*, New York, Anchor Books, 1973.

Goldenson, Robert Myar: “Some Approaches to the Teaching of Philosophy”, *Progressive Education*, May 1937, 14.

Greenberg, Clement: *Art And Culture: Critical Essay*, Boston, Beacon Press, 1961.

Gropius, Walter: *The New Architecture and the Bauhaus*, Cambridge, MIT Press, 1965, prvi put objavljeno 1936.

--- : Living Architecture or ‘International Style’?, *design 47*, 1946, 8.

Harrison, Lou: “Music for the Modern Dance”, *American Composer’s Alliance Bulletin*, October 1951, 2.

Jalowetz, Heinrich: “On the Spontaneity of Schoenberg’s Music”, *Musical Quarterly*, October 1944, 30.

Kazin, Alfred: *On Native Grounds: An Interpretation of Modern American Prose Literature*, New York, Reynal & Hitchcock, 1942.

Kocher, Lawrence: “The Modern Home”, *The Town of Tomorrow*, 1940, 7.

--- : *Homes to Enrich Our National Standard of Living*, New York, Revere Copper and Brass, 1942.

Krenek, Ernst: "The Composer and the Interpreter", *Black Mountain College Bulletin*, December 1944.

Levi, Albert William: *Rational Belief: An Introduction to Logic*, New York, Harcourt, Brace, 1941.

--- : *General Education in the Social Studies*, Washington, D. C., American Council on Education 1948.

--- : *Varieties of Experience: An Introduction to Philosophy*, New York, Ronald, 1957.

Lippold, Richard: "Designing in Space", *Craft Horizons*, May–June 1952, 12.

Litz, Katherine: "Reflections on Making a Dance", *Dance Observer*, February 1954, 21.

Lowinsky, Edward Elias: "The Goddess Fortuna in Music, with a Special Study of Josquin's *Fortuna dum gran tempo*", *Musical Quarterly*, January 1943, 29, str. 45–77.

--- : "The Function of Conflicting Signatures in Early Polyphonic Music", *Music Quarterly*, April 1945, 31.

--- : "Music History and Its Relation to the History of Ideas", *Music Journal*, November–December 1946, 4.

--- : "On the Use of Scores by Sixteenth Century Musicians", *Journal of the American Musicological Society*, Spring 1948, 1.

Marx, Josef: "The Tone of the Baroque Oboe", *Galpin Society Journal*, June 1951, 4.

Motherwell, Robert (ed.): *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York, Wittenborn, 1951.

Newhall, Beaumont: *The History of Photography from 1839 to the Present Day*, New York, Museum of Modern Art, 1949.

O'Hara, Frank: *Art Chronicles 1954–1966*, New York, George Braziller, 1975.

Olson, Charles: "The Gate & The Center", *Origin*, 1951, 1.

--- : "Human Universe", *Origin*, 1951–52, 4.

--- : "Projective Verse", in: Creeley, Robert (ed.): *Charles Olson. Selected Writings*, New York, New Directions Publishing Company, 1966.

--- : *Mayan Letters*, London, Grossman Publishers/Cape Editions, 1968.

--- : "Notes for the Proposition: Man is Prospective", *boundary 2*, 1973–74, II, 1/2.

- Rice, John Andrew: "Black Mountain College", *Progressive Education*, 1934, 11.
- : "Fundamentalism and the Higher Learning", *Harper's Magazine*, May 1937.
- : *I Came Out of the Eighteenth Century*, New York, Harper and Brothers, 1942.
- Rumaker, Michael: *Robert Duncan in San Francisco*, San Francisco, Grey Fox Press, 1996.
- : *Black Mountain Days*, Asheville, N.C., Black Mountain Press, 2003.
- Schawinsky, Xanti: "Spectrodrama", *Form*, September 1968, 8.
- : "From the Bauhaus to Black Mountain", *The Drama Review*, New York, 1971, XV, 3.
- Seidler, Harry: "Aesthetics in Modern Architecture", *Journal of the Royal Architectural Institute of Canada*, October 1946, 23.
- : "Painting toward Architecture", *Architecture. The Journal of the Royal Australian Institute of Architects*, October 1949, 37.
- Terenzio, Stephanie (ed.): *Robert Matherwell: The Collected Writings*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1999.

Prilog broj 2: Tekstovi objavljeni u izdanjima *Darmštatskih priloga za Novu muziku* (*Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz, B. Schott's Söhne) u periodu od 1958. do 1990. godine

1958, I, Wolfgang Steinecke (ur.):

Arnold Schoenberg: kratak članak bez naslova iz Šenbergovih neobjavljenih napisa, str. 5–6.

Theodor Wiesengrund Adorno: „Kritieren”, str. 7–16.

Ernst Krenek: „Bericht über Versuche in total determinierter Musik”, str. 17–21.

Wolfgang Fortner: „Kranichsteiner Aspekte”, str. 22–24.

Luigi Nono: „Die Entwicklung der Reihentechnik”, str. 25–37, preveo Willi Reich.

Henri Pousseur: „Webern und die Theorie”, str. 38–43.

Pierre Boulez: „Aléa”, 44–56, preveo Heinz-Klaus Metzger, str. 44–56. (prevod na italijanski jezik: *Incontri musicali*, 1959, no. 3, str. 3–15; u istom izdanju je objavljen članak Umberta Eka “L’opera in movimento e la socienza dell’epoca”, *Incontri musicali*, 1959, no. 3, str. 32–54 u kome je prezentovana teorija otvorenog dela)

Karlheinz Stockhausen: „Sprache und Musik”, str. 57–81.

Hans Werner Henze: „Wo stehen wir heute”, str. 82–83.

Rudolf Kolisch: „Über die Krise der Streicher“, str. 84–90.

Hans Heinz Stuckenschmidt: „Entwicklung oder Experiment”, str. 91–93.

„Zwölf Jahre Kranichstein Chronik 1946–1958”, str. 94–100.

1959, II, Wolfgang Steinecke (ur.):

Karl H. Wörner: „Neue Musik 1946–1958: Versuch eines historischen Überblicks”, str. 7–14.

Henri Pousseur: „Theorie und Praxis in der neuesten Musik”, str. 15–29.

Karlheinz Stockhausen: „Musik im Raum”, str. 30–35.

Luciano Berio: „Musik und Dichtung: eine Efrahrung”, str. 36–45. (ovaj tekst je objavljen i kao: “Poesie e musica – un’esperienza”, *Incontri musicali*, 1959, no. 3, str. 98–111. U pitanju je isti časopis u kome su objavljene Bulezova „Alea” i Ekova teoretizacija otvorenog dela.

John Cage: „Zur Geschichte der experimentellen Musik in den Vereinigten Staaten”, str. 46–53.

Heinz Klaus Metzger: „Hommage à Edgard Varèse”, str. 54–66.

Luigi Nono: „Vorwort zum Kranichsteiner Kompositions-Studio 1958”, str. 67–68.

„Kranichsteiner Chronik 1958”, str. 69–74.

„Neue Musik in Darmstadt 1946–1958”, str. 75–94.

1960, III, Wolfgang Steinecke (ur.):

Karlheinz Stockhausen: „Musik und Graphik”, str. 5–25.

Pierre Boulez: „Zu meiner III. Sonate”, str. 27–40.

Luigi Nono: „Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute”, str. 41–46.

György Ligeti: „Über die Harmonik in Weberns erster Kantate”, str. 49–64.

Edgard Varèse: „Erinnerungen und Gedanken”, str. 65–71.

Werner Meyer-Eppler: „Zur Systematik der elektrischen Klangtransformation”, str. 73–86.

Hans Ulrich Engelmann: „Kurt Weill – heute”, str. 87–95.

Bo Wallner: „Musik in Schweden”, str. 97–105.

„Kranichsteiner Chronik 1959”, str. 107–111,

„Dozenten der Ferienkurse 1946–1960”, str. 113–114.

„Träger des Kranichsteiner Musikpreises 1952–1959”, str. 115–118.

1961, IV, Wolfgang Steinecke (ur.):

Wolfgang Steinecke: „Kranichstein – Geschichte, Idee, Ergebnisse”, str. 9–24.

Pierre Boulez: „Disziplin und Kommunikation”, str. 25–37.

Karlheinz Stockhausen: „Kadenzrhythmik bei Mozarts”, str. 38–72.

Theodor W. Adorno: „Vers une musique informelle”, str. 73–102.

Kazuo Fukushima: „No-Theater und japanische Musik”, str. 103–111.

„Kranichsteiner Chronik 1960–1961”, str. 112–120.

„Neue Musik in Darmstadt 1959–1961“, str. 121–128.

1962, V, Ernst Thomas (ur.):

Pierre Boulez: *Musikdenken heute, I*, temat
„Gespräch »unter zwei Augen«“, str. 7–12.
„Allgemeine Betrachtungen“, str. 13–28.
„Musikalische Technik“, str. 29–123.

1963, VI, Ernst Thomas (ur.):

Pierre Boulez: *Musikdenken heute, II*, temat

1964, VII, Ernst Thomas (ur.):

Pierre Boulez: *Musikdenken heute, III*, temat

1965, VIII, Ernst Thomas (ur.):

Lejaren A. Hiller: *Informationstheorie und Computermusik*, temat
„Informationstheorie und Musik“, str. 7–34.
„Jüngste Entwicklung auf dem Gebiet der Computermusik“, str. 35–58.

1966, IX, Ernst Thomas (ur.):

Notation Neuer Musik, temat

„Vorwort des Herausgebers“, str. 7.

Carl Dahlhaus: „Notenschrift heute“, str. 9–34.

György Ligeti: „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?“, str. 36–50.

Roman Haubenstock-Ramati: „Notation – Materijal und Form“, str. 51–54.

Mauricio Kagel: „Komposition – Notation – Interpretation“, str. 55–63.

Earle Brown: „Notation und Ausführung Neuer Musik“, str. 64–86.

Siegfried Palm: „Zor Notation für Klavier“, str. 87–91.

Aloys Kontarsky: „Notationen für Klavier“, str. 92–109.

Christoph Caskel: „Notation für Schlagzeug“, str. 110–116.

1967, X, Ernst Thomas (ur.):

Form in der Neuen Musik, temat

„Vorwort des Herausgebers”, str. 7.

„Über Form in der Neuen Musik:”
Theodor W. Adorno, str. 9–22.

György Ligeti, str. 23–36.

Roman Haubenstock-Ramati, str. 37–40.

Carl Dahlhaus, str. 41–50.

Mauricio Kagel, str. 51–56.

Earle Brown, str. 57–74.

Carl Dahlhaus (Schlußreferat) str. 71–75.

1968, XI, Ernst Thomas (ur.):

Rolf Gehlhaar: Zur Komposition Ensemble. Kompositionsstudio Karlheinz Stockhausen
Internationale Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1967, temat

1969, XII, Ernst Thomas (ur.):

Fred Ritzel: Musik für ein Haus. Kompositionsstudio Karlheinz Stockhausen
Internationale Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1968, temat

1973, XIII, Ernst Thomas (ur.):

Ferienkurse '72:

Ernst Thomas: „Von der Notwendigkeit, Ferienkurse für Neue Musik zu veranstalten”,
str. 6–13.

Carl Dahlhaus: „Politische und ästhetische Kriterien der Kompositionskritik”, str. 14–27.

Reinhold Brinkmann: „Ästhetische und politische Kriterien der Kompositionskritik –
Korreferat”, str. 28–41.

György Ligeti: „Apropos Musik und Politik”, str. 42–46.

Christop Caskel und Siegfried Palm: „Instrumentalunterricht in neuer Form? Ein
Gespräch”, str. 47–57.

Gerd Zacher: „Analyse der Orgel – Ein Intepretationskurs“, str. 58–73.

Ludwig Klapproth: „Zur technischen Einrichtung der Ferienkurse“, str. 74–86.

Program koncerata i kurseva kompozicije 1972. godine, str. 87–99.

Spisak predavača i izvođača na Kursevima od 1962. do 1967. godine, str. 100–128.

1975, XIV, Ernst Thomas (ur.):

Ferienkurse '74:

Ernst Thomas: „Wissen, was Qualität – ein Nachruf für Bruno Maderna“, str. 6–7.

„Zur Situation“, intervju sa Colfom, Kagelom, Ksenakisom i Štokhauzenom, str. 8–23.

„Vortragsreihe: Komponieren 1974“: Peter Michael Braun, Johannes Fritsch, Vinko Globokar, Zygmunt Krauze, Tomás Marco, Josep M. Mestres Quadreny, Gornod Mumma, Hans Peter Haller, str. 78–84.

Rolf Gehlhaar: „Kompositionsstudio“, str. 85–93.

Program koncerata i kurseva kompozicije 1974. godine, str. 94–108.

1975, XV, Ernst Thomas (ur.):

Hermann Heiß. Eine Dokumentation von Barbara Reichenbach, temat
Dokumentacija obuhvata nekoliko kompozitorovih tekstova, popis kompozicija i bibliografiju.

1976, XVI, Ernst Thomas (ur.):

Ferienkurse '76:

Program koncerata i kurseva kompozicije 1976. godine, str. 6–21.

Carl Dahlhaus: „Wom Mißbrauch der Wissenschaft“, str. 22–32.

Hellmut Kühn: „Vom Mißbrauch der Wissenschaft – Korreferat“, str. 33–44.

Brian Ferneyhough: „Epicyle, Missa Brevis, Time and Motion Study III“, str. 45–55.

Rolf Gehlhaar: „Fünf Deutsche Tänze“, str. 56–64.

Cristóbal Halffter: „Elegein zum Tode dreier spanischer Dichter“, str. 65–70.

Hans Peter Haller: „Klangsteuerung in der Live-Elektronik“, str. 70–83.

Mauricio Kagel: „Die Umkehrung Amerikas“, str. 83–99.

Tilo Medek: „Eine Selbstbespiegelung“, str. 100–112.

1978, XVII, Ernst Thomas (ur.):

Ferienkurse '78:

Program koncerata i kurseva kompozicije 1978. godine, str. 7–21.

Carl Dahlhaus: „Vom Einfachen, vom Schönen und vom einfach Schönen“, str. 22–33.

Hans-Jürgen von Bose: „Suche nacheinem neuen Schönheitsideal“, str. 34–39.

Wolfgang Rihm: „Der geschockte Komponist“, str. 40–51.

Jalyon Brettingham Smith: „Versuch über eine Lehre der Harmonie“, str. 52–72.

Gérard Grisey: „Zur Entstehung des Klangs...“, str. 73.

Hans Peter Haller: „Die Schumannschen Klangfarbengesetze und die Klangumformung“, str. 80–92.

Helmut Lachenmann: „Beingungen des Materials“, str. 93–99.

1980, XVIII, Ernst Thomas (ur.):

Ferienkurse '80:

„30. Internationale Ferienkurse für Neue Musik“, program koncerata i seminara, str. 8–32.

„Ferienkurse 1974–1980. Dozenten – Kurse, Studios, Vorträge. Aufführungen – Intepreten“, str. 32–51.

„Statistik 1962–1980“, str. 52.

Wolfgang Rihm: „Verständlichkeit und Popularität – künstlerische Ziele?“, str. 53–64.

Wolfgang von Schweinitz: „Vom Komponieren“, str. 65–71.

Salvatore Sciarrino: „Prima Sonata per pianoforte“, str. 71–76.

Tristan Murail: „La Révolution des Sons Complexes“, str. 77–92.

Ludwig Klapproth: „Warum Technik bei den Ferinekursen?“, str. 93–104.

1983, XIX, Friedrich Hommel (ur.):

Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken?, temat

1990, XX, Borio Gianmario und Ulrich Mosch (ur.):

XX Ästhetik und Komposition – Zur Aktualität der Darmstädter Ferienkursarbeit, temat

Prilog br. 3: Tekstovi objavljeni u časopisu *Tel Quel*, popis prema prezimenu autora, period 1960–1983.²

AUTOR	TEKST	IZDANJE ČASOPISA
Abdelamir, Chowki:	“Poèmes”	jesen 1981, br. 89
Abrahams, Jean-Jacques:	“L’homme au magnétophone (suites)”	proleće 1976, br. 65
---:	“Tu comprends”	leto 1976, br. 66
Adamov, Arthur:	“Fin août”	zima 1969, br. 36
Aepley, Janine:	“D’hier à Aujourd’hui”	leto, 1960, br. 2
---:	“Amsterdam”	zima 1961, br. 4
Alleton, Viviane:	“Ecriture chinoise”	proleće 1972, br. 48 /49
Amine, Patrick:	“Du divertissement christique...”	leto 1981, br. 88
Amy, Gilbert:	“Musique pour Misérable Miracle”	proleće 1964, br. 17
Artaud, Antonin:	“Chiote à l’esprit”	jesen 1960, br. 3
---:	“Note sur la peinture ???”	jesen 1963, br. 15
---:	“Onze lettres à Anaïs Nin”	zima 1965, br. 20
---:	“Sur les Chimères”	leto 1965, br. 22
---:	“Ainsi donc la question”	leto 1967, br. 30
---:	“Il y a dans la magie”	jesen 1968, br. 35
---:	“La main de singe et autres textes inédits”	jesen 1969, br. 39
---:	“Notes pour une Lettre aux Balinais”	leto 1971, br. 46
Ashbery, John:	“Poèmes”	zima 1965, br. 20
---:	“Poèmes français”	jesen 1966, br. 27
---:	“Poème”	jesen 1977, br. 71/73
Balestrini, Nanni:	“Premier plan”	proleće 1966, br. 25
---:	“L’Opéra de Pékin”	proleće 1972, br. 48 /49
---:	“Nous voulons tout”	jesen 1972, br. 51
Banon, David:	“Babel ou l’idolâtrie embusquée”	leto 1981, br. 88
---:	“Lettre sur Paradis”	proleće 1982, br. 91
Banu, Ion:	“Philosophie sociale, magie et langage graphique dans le Hong-fan”	proleće 1972, br. 48 /49
Bardet, Vincent:	“Burroughs, l’homme invisible”	zima 1981, br. 90
Barthes, Roland:	“La littérature, aujourd’hui”	jesen 1961, br. 7
---:	“Littérature et signification”	zima 1964, br. 16
---:	“L’arbre du crime”	zima 1967, br. 28
---:	“Leçon d’écriture”	leto 1968, br. 34
---:	“Comment parler à dieu”	leto 1969, br. 38
---:	“Ecrivains, Intellectuels, Professeurs”	jesen 1971, br. 47
---:	“Réponses”	jesen 1971, br. 47
---:	“Situation”	proleće 1974, br. 57
---:	“Untel par lui-même”	proleće 1975, br. 61
---:	“L’obscène de l’amour”	zima 1976, br. 68
---:	“Délibération”	zima 1979, br. 82
---:	“On échoue toujours”	jesen 1980, 85
Bataille, Georges:	“Les larmes d’Eros”	proleće 1961, br. 5

² Pregled je urađen na osnovu popisa objavljenog u ‘pdf’ formatu na sajtu povećenom radu Filipa Solersa, http://www.pileface.com/sollers/sommaire.php3?&var_mode=recalcul.

----	“Conférences sur le Non-Savoir”	leto 1962, br. 10
----	”La ’vieille taupe’ et le préfixe sur dans les mots surhomme et surréalisme”	leto 1968, br. 34
----	“Le berceau de l’humanité”	zima 1970, br. 40
----	“C’ es une banalité”	jesen 1979, br. 81
Baudry, Jean-Louis:	“Louis-René des Forêts ou le thème du miroir”	jesen 1961, br. 7
----	“L’ obscurité, les éléments d’ un songe”	proleće 1962, br. 9
----	“Le double jeu”	leto 1962, br. 10
----	“L’ intelligence en questions”	proleće 1963, br. 13
----	“L’ Ange exterminateur : un art poétique”	leto, 1963, br. 14
----	“Les Images”	jesen 1963, br. 15
----	“Investigations psycho-somatiques”	leto 1964, br. 18
----	“Le rêve de la littérature”	jesen 1964, br. 19
----	“Symétries”	jesen 1964, br. 19
----	“Passage”	proleće 1965, br. 21
----	“Comme un livre”	zima 1966, br. 24
----	“L’ étar visible”	proleće 1966, br. 25
----	“Céline véhicule à de Roux”	zima 1967, br. 28
----	“Ecriture, fiction, idéologie”	jesen 1967, br. 31
----	“Freud et ”la création littéraire””	zima 1968, br. 32
----	“Le sens de l’ argent”	zima 1968, br. 32
----	“Le texte de Rimbaud”	jesen 1968, br. 35
----	“Le texte de Rimbaud (fin)“	zima 1969, br. 36
----	“Pour une matériologie”	zima 1971, br. 44
----	“Pour une matériologie (fin)“	proleće 1971, br. 45
----	“Bataille et l’ expérience”	jesen 1973, br. 55
Bei Dao:	“Poésie (Poètes de la liberté en Chine)“	zima 1982, br. 94
Beller, Isi:	“Un rêve de pierre”	zima 1982, br. 94
Benoist, Jean-Marie:	“La Normalisation”	leto 1980, br. 84
----	“Une nouvelle critique...”	jesen 1980, br. 85
Berger, Hélène (Cixous):	“L’ avant-portrait”	leto 1965, br. 22
Berne Joffroy, André:	“L’ ordre des recherches de Valéry”	leto 1960, br. 2
----	“Les raisons d’ aimer un tableau”	proleće 1962, br. 9
Bettelheim, Charles:	“Note de lecture sur l’ article ’De la Chine’ et des racines de la sinophilie occidentale”	proleće 1972, br. 48 /49
Biardeau, Madeleine:	“Théorie du langage en Inde”	zima 1974, br. 60
Bigongiari, Piero:	“Un autre Ponge”	zima 1962, br. 8
Birnbaum, Norman:	“Politique étrangère et lutte sociale”	jesen 1977, br. 71/73
Bishop, Tom:	“Théâtre aux Etats-Unis”	jesen 1977, br. 71/73
Blagoï, Dmitri:	“Ecriture et révolution”	proleće 1969, br. 37
Blake, Harry:	“Le post-modernisme américain”	jesen 1977, br. 71/73
Boisrouvray:	“Une vallée sous les nuages”	proleće 1960, br. 1
----	“Pages inédites”	jesen 1960, br. 3
----	“Sur la tombe du surréel”	leto 1961, br. 6
----	“Musique et fruits”	zima 1962, br. 8
----	“Le surréalisme quand même”	leto 1962, br. 10
----	“Contrejour”	zima 1963, br. 12
Boons, Marie-Claire:	“Automatisme, Compulsion : Marque,	leto 1970, br. 42

---	Remarque”	
---	“Réponses à Bernard Sichère”	leto 1972, br. 50
Borges, Jorge-Luis:	“L’art narratif et la magie”	jesen 1961, br. 7
Borne, Ludwig:	“De la langue française”	zima 1961, br. 4
Bottéro, Jean:	“Le plus vieux poème biblique”	leto 1961, br. 6
Boudon, Pierre:	“Technique de l’Eros et déchiffrement”	jesen 1967, br. 31
Boulez, Pierre:	“Le goût et la fonction”	leto 1963, br. 14
---	“Le goût et la fonction (fin)”	jesen 1963, br. 15
Brodski, Iossif:	“Poésie et dissidence”	leto 1978, br. 76
Brunet, Roland:	“Lettre”	leto 1980, br. 84
Bruzzo, François:	“Clé pour l’anatomie du singe”	jesen 1978, br. 77
Buffat, Marc:	“Le simulacre”	jesen 1971, br. 47
Buican, Denis:	“Marxisme-léninisme et Lyssenkisme”	proleće 1978, br. 75
---	“Roue de torture”	jesen 1981, br. 89
Burgart, Jean-Pierre:	“Lecture d’André Du Bouchet”	leto 1964, br. 18
Burroughs, William S.:	“Mais est-ce tout arrière siège de rêverie”	jesen 1966, br. 27
---	“Cities of the red night”	leto 1976, br. 66
Butor, Michel:	“Pérégrination”	jesen 1961, br. 7
---	“Victor Hugo romancier”	zima 1964, br. 16
---	“Dans les flammes”	zima 1966, br. 24
Cabantous, Claude:	“Expérience”	leto 1968, br. 34
---	“La double enceinte	leto 1969, br. 38
Cage, John:	“Mouvement, son, changement de lumière”	leto 1964, br. 18
Caillois, Roger:	“Puissances du Rêve”	zima 1962, br. 8
---	“Le Démon de l’Analogie”	leto 1963, br. 14
Calet, Henri:	“Des eaux mortes”	jesen 1960, br. 3
Carillo, Santiago:	“Déclarations à son retour de Chine”	proleće 1972, br. 48 /49
Cayrol, Jean:	“La presque île”	proleće 1960, br. 1
---	“Matière première”	proleće 1961, br. 5
---	“Splendeur du cinéma, texte de Madame se meurt”	zima 1962, br. 8
---	“La littérature, aujourd’hui, V”	proleće 1963, br. 13
Champroux, Huguette:	“En pièce”	leto 1975, br. 62
Chang Tung-Sun:	“La logique chinoise”	leto 1969, br. 38
Chardaire, Nicole:	“Poème”	leto 1964, br. 18
Chauvel, Jean:	“Variable”	jesen 1961, br. 7
Cheng Chi-hsien:	“Analyse du langage poétique dans la poésie chinoise classique”	proleće 1972, br. 48 /49
Chesneaux, Jean:	“Yanan”	proleće 1975, br. 61
Chi-Hsi Hu:	“Mao Tse tung, la révolution et la question sexuelle”	jesen 1974, br. 59
Chklovski, Victor:	“L’Art comme procédé”	proleće 1965, br. 21
Cohn, Robert-Greer:	“Mallarmé contre Genette”	proleće 1977, br. 69
Compagnon, Antoine:	“L’analyse orpheline”	proleće 1976, br. 65
---	“Un ange passe (L’Ange de Lardreau et Jambet”	proleće 1976, br. 67
Corso, Gregory:	“Entretien”	jesen 1977, br. 71/73
Coudol, Jacques:	“Le voyage d’hiver”	proleće 1960, br. 1
---	“Situations-gouffres”	jesen 1960, br. 3
---	“A propos de la réédition du Coupable de	proleće 1961, br. 5

----	“Georges Bataille”	
----	“L’idée universelle du paysage chez “Claude Le Lorrain”	proleće 1961, br. 5
----	“L’œil vivant”	proleće 1961, br. 5
----	“Les exaltés (Musil)”	jesen 1961, br. 7
----	“Le tombeau du Lorrain”	zima 1963, br. 12
Covo, Patrice:	“De quelques impasses”	proleće 1979, br. 79
Creely, Robert:	“Poèmes”	zima 1965, br. 20
	“Quelques informations sur la Chine destinées aux lecteurs de”	
Crespi, Jean:	“L’Humanité”	leto 1972, br. 50
Cunningham, Merce:	“L’Art impermanent”	leto 1964, br. 18
----	“Entretien (inédit)”	jesen 1977, br. 71/73
Dabadie, Jean-Loup:	“Quel Tel”	jesen 1960, br. 3
Daix, Pierre:	“Picasso et la poétique de la mort”	zima 1981, br. 90
Damisch, Hubert:	“La danse de Thésée”	leto 1966, br. 26
----	“L’écriture sans mesures”	zima 1967, br. 28
----	“Robinson”	jesen 1967, br. 31
----	“Le gardien de l’interprétation”	zima 1971, br. 44
----	“Le gardien de l’interprétation (fin)”	proleće 1971, br. 45
D’Andrea, Franco:	“Visites à quelques laboratoires de recherche en Chine”	leto 1972, br. 50
Daubier Jean:	“La Chine aujourd’hui”	leto 1972, br. 50
----	“Idéologie, pouvoir et gauchisme en Chine”	leto 1973, br. 54
Davenport, Guy:	“The Richard Nixon Freischütz Rag”	proleće 1982, br. 91
Davertige:	“Le passager et les voyageurs”	jesen 1972, br. 51
De Ceccaty, René:	“Dôgen, La fonction-lune (traduit du japonais avec Ryôji Nakamura)”	proleće 1982, br. 91
De Cortanze, Gérard:	“Le livre de la morte”	leto 1980, br. 84
De Haes, Frans:	“Dominique Rolin”	zima 1980, br. 86
Defoe, Daniel:	“Histoire de fantômes”	jesen 1961, br. 7
Deguy, Michel:	“Sur le commentaire heideggrien de Hölderlin”	zima 1962, br. 8
----	“Biographie”	leto 1965, br. 22
Delahaye, Yves:	“Pour une sémiotique des relations internationales”	jesen 1976, br. 67
Derrida, Jacques:	“La parole soufflée”	zima 1965, br. 20
----	“Freud et la scène de l’écriture”	leto 1966, br. 26
----	“La pharmacie de Platon”	zima 1968, br. 32
----	“La pharmacie de Platon (fin)”	proleće 1968, br. 33
----	“La double séance”	proleće 1970, br. 41
----	“La double séance II”	leto 1970, br. 42
Des Forêts, Louis-René:	“La littérature, aujourd’hui, III”	leto 1962, br. 10
Desanti, Dominique:	“A propos de Flora Tristan”	proleće 1973, br. 53
----	“Les socialistes et les femmes”	proleće 1975, br. 61
----	“Les tables du pouvoir”	jesen 1977, br. 71/73
----	“L’autre sexe des bolcheviks”	jesen 1978, br. 77
----	“Rencontres étrangères”	leto 1980, br. 84
----	“Quarante ans en l’an deux mille”	jesen 1980, br. 85

----	“L’objet-semblant ou le personnage de roman”	zima 1981, br. 90
Desanti, Jean-Toussaint:	“Matérialisme/Epistémologie”	leto 1974, br. 58
----	“La machine et le ruban”	zima 1980, br. 86
Devade, Marc:	“Poèmes”	leto 1964, br. 18
----	“D’une peinture chromatique”	proleće 1970, br. 41
Dispot, Laurent:	“L’art et la révolution, la judaïsme dans la musique (Wagner)”	jesen 1976, br. 67
----	“Sur une erreur de traduction”	jesen 1976, br. 67
----	“La forme en sommeil”	leto 1977, br. 70
----	“Françoise Xénakis, roman”	leto 1979, br. 80
Donne, John:	“Poèmes”	leto 1960, br. 2
Du Bouchet, André:	“Poèmes”	zima 1962, br. 8
----	“Sur le foyer des dessins d’Alberto Giacometti”	zima 1966, br. 24
Dubourg, Bernard:	“Le livre de l’œuvre (Sepher Yetsira). Traduction”	proleće 1982, br. 91
----	“L’hébreu du Nouveau Testament”	proleće 1982, br. 91
----	“Ce que je sais du Sepher Yetsira”	jesen 1982, br. 93
Duboz, Marie-Thérèse:	“Métamorphose du cercle”	proleće 1962, br. 9
D’Udine, Bruno:	“Visites à quelques laboratoires de recherche en Chine”	leto 1972, br. 50
Dupin, Jacques:	“Saccades”	zima 1962, br. 8
Durand, Claude:	“La toilette du mort”	jesen 1960, br. 3
----	“Splendeur du cinéma, texte de Madame se meurt”	zima 1962, br. 8
Duras, Marguerite:	“Il y a comme des cris, mais silencieux (entretien avec XG)”	leto 1974, br. 58
Eco, Umberto:	“Le moyen âge de James Joyce”	jesen 1962, br. 11
----	“Le moyen âge de James Joyce (fin)”	zima 1963, br. 12
----	“Sémantique de la métaphore”	jesen 1973, br. 55
Eliot, T. S.:	“Goethe ou la Sagesse”	leto 1960, br. 2
----	“Goethe ou la Sagesse (fin)”	jesen 1960, br. 3
Eluard, Paul:	“Poème et correspondance inédits”	leto 1960, br. 2
Escoubas, Eliane:	“L’école chinoise”	proleće 1975, br. 61
Farber, Viola:	“Entretien (inédit)”	jesen 1977, br. 71/73
Fardoulis-Lagrange, M.:	“Un art divin : l’oubli”	jesen 1982, br. 93
Fautrier:	“La peinture de ce jour”	zima 1961, br. 4
Faye, Jean-Pierre:	“Le centre”	proleće 1962, br. 9
----	“Analogues”	proleće 1963, br. 13
----	“Nouvelle analogie ?”	proleće 1964, br. 17
----	“Interphones et Entrelacs”	zima 1965, br. 20
----	“Plans du corps”	proleće 1965, br. 21
----	“Gnose blanche, roman noir”	leto 1964, br. 22
----	“Prose, Prosodie”	leto 1965, br. 22
----	“Un texte impubliable (Angela Grimau)”	leto 1965, br. 22
----	“Valéry politique”	jesen 1965, br. 23
----	“Ca ira”	proleće 1966, br. 25
----	“Le récit hunique”	jesen 1966, br. 27
----	“Sartre entend-il Sartre ?”	jesen 1966, br. 27
----	“Un éditeur nazi”	jesen 1966, br. 27

----	“Huns et Sartrapes”	zima 1967, br. 28
----	“Idéographie et Idéologie”	proleće 1967, br. 29
----	“Interphone”	leto 1967, br. 30
----	“Post-scriptum : Shem trouvé”	leto 1967, br. 30
----	“Lettre à Marcelin Pleyner”	zima 1970, br. 40
Felman, Shoshana:	“La chose littéraire, sa folie, son pouvoir”	leto 1979, br. 80
----	“La chose littéraire, sa folie, son pouvoir (fin)”	jesen 1979, br. 81
----	“Don Juan ou la promesse d’amour (débat)”	proleće 1981, br. 87
----	“Chapeau melon, histoire vraie”	jesen 1960, br. 3
Finas, Lucette:	“Nathalie Sarraute”	zima 1965 br. 20
Fontane-Berger, Jeanne:	“Pour en finir avec le martyr de Sébastien”	zima 1981, br. 90
Foreman, Richard:	“Quatorze observations”	zima 1976, br. 68
Forrester, Viviane:	“Vestiges”	leto 1976, br. 66
----	“Féminin pluriel”	zima 1977, br. 74
----	“Marcel Proust : le texte de la mère”	zima 1978, br. 78
----	“Le truc de l’histoire”	leto 1979, br. 80
Foucault, Michel:	“Le langage à l’infini”	jesen 1963, br. 15
----	“Débat sur le roman”	proleće 1964, br. 17
Francblin, Catherine:	“Le féminisme utopique de Ch. Fourier”	leto 1975, br. 62
Gadda, Carlos Emilio:	“Quer pasticciaccio brutto de via Merulana”	proleće 1962, br. 9
Gavrinsky, Serge:	“Les grandes voix obscènes (extraits)”	proleće 1981, br. 87
Geblesco, Elisabeth:	“Les murs parlent en Irlande”	proleće 1979, br. 79
Genet, Jean:	“Ce qui est resté d’un Rembrandt”	proleće 1967, br. 29
----	“L’étrange mot d’”	leto 1967, br. 30
Genette, Gérard:	“Une poétique’ structurale’ “	jesen 1961, br. 7
----	“Sur Robbe-Grillet”	zima 1962, br. 8
----	“Bonheur de Mallarmé ?”	leto 1962, br. 10
----	“Proust palimpseste”	zima 1963, br. 12
----	“Le travail de Flaubert”	leto 1963, br. 14
----	“La rhétorique et l’espace du langage”	jesen 1964, br. 19
----	“Valéry et l’axiomatique littéraire”	jesen 1965, br. 23
Gheude, Michel:	“Devanture d’aventure”	zima 1982, br. 94
Ginsberg, Allen:	“Conversation”	zima 1974, br. 60
Girard, René:	“Quand ces choses commenceront”	zima 1978, br. 78
----	“Quand ces choses commenceront (suite)”	proleće 1979, br. 79
Giribone, Jean-Luc:	“La scène du désir”	proleće 1981, br. 87
Giroud, Françoise:	“Entretien avec Maria-Antonietta Macciocchi”	jesen 1979, br. 81
Glucksmann, André:	“Réponses”	zima 1975, br. 64
Glucksmann, Christine:	“Lénine et la scène philosophique”	zima 1971, br. 44
Godard, Jean-Luc:	“Enquête sur une image”	zima 1972, br. 52
Gorin, Jean-Pierre:	“Enquête sur une image”	zima 1972, br. 52
Goux, Jean-Joseph:	“Saint Augustin et la parole de l’Autre”	proleće 1965, br. 21
----	“La logique des classiques”	zima 1966, br. 24
----	“De votre côté”	proleće 1966, br. 25
----	“Lecture abstraite et lecture concrète”	jesen 1966, br. 27
----	“Stratégie”	jesen 1967, br. 31
----	“Marx et l’inscription du travail”	proleće 1968, br. 33
----	“Numismatiques I”	jesen 1968, br. 35

----	“Numismatiques II”	zima 1969, br. 36
----	“Matières/Symptômes/Productions”	jesen 1970, br. 43
Goytisoló, Juan:	“Variations sur un thème Fessi”	proleće 1976, br. 65
Gracq, Julien:	“Sur Jean-René Huguenin”	zima 1963, br. 12
Graf, Max:	“Réminiscences sur le professeur Freud”	leto 1981, br. 88
Granger, Alice:	“Eucharistie”	jesen 1982, br. 93
Grass, Günter:	“La liberté d’opinion”	leto 1974, br. 58
Grenier, Jean:	“L’art informel, de Jean Paulhan”	zima 1963, br. 12
Guégan, Gérard:	“Mes oncles Giono, Simenon, Kérouac”	jesen 1980, br. 85
Guibert, Hervé:	“Vice”	jesen 1982, br. 93
Guyotat, Pierre:	“Bordels Boucherie”	zima 1969, br. 36
----	“Réponses”	jesen 1970, br. 43
----	“J’écris maintenant”	jesen 1975, br. 63
Hajblum, Serge:	“Propriété et possession”	jesen 1975, br. 63
----	“Champ phobique”	leto 1977, br. 70
Hallier, Jean Hedern:	“Un visage à part”	proleće 1960, br. 1
----	“Variation”	jesen 1960, br. 3
----	“Le rendez-vous par Janine Aeplý”	proleće 1961, br. 5
----	“D’un art sans passé”	leto 1961, br. 6
----	“Toute une vie à Marienbad”	jesen 1961, br. 7
----	“Descendance Hölderlinienne”	leto 1962, br. 10
----	“Le législateur”	leto 1962, br. 10
Halter, Marek:	“Entretien”	zima 1979, br. 82
----	“Wisconsin”	jesen 1977, br. 71/73
Hanrez, Marc:	“Célines et les "Bagatelles"”	leto 1982, br. 92
Hayman, David:	“Entretien avec Philippe Sollers”	jesen 1977, br. 71/73
----	“Stephen on the rocks”	proleće 1980, br. 83
Heath, Stephen:	“Ambiviolences. Notes pour une lecture de James Joyce”	leto 1972, br. 50
Heath, Stephen	“Ambiviolences. Notes pour une lecture de James Joyce (2)”	jesen 1972, br. 51
----	“Joyce in Progress”	leto 1973, br. 54
----	“La déversée”	proleće 1974, br. 57
Heidegger Martin:	“Eclaircissement”	leto 1961, br. 6
Hennig, Jean-Luc:	“Le martyr de Sébastien”	proleće 1981, br. 87
Henric, Jacques:	“A faire communiquer”	leto 1967, br. 30
----	“Pour une avant-garde révolutionnaire”	zima 1970, br. 40
----	“Aragon - Une vie à changer (de Pierre Daix)”	proleće 1976, br. 65
----	“Le chêne et le veau, d’Alexandre Soljenitsyne”	proleće 1976, br. 65
----	“Les rendez-vous manqués, de Régis Debray”	jesen 1976, br. 67
----	“Au cœur de la fantaisie”	zima 1979, br. 82
----	“Bataille”	leto 1980, br. 84
----	“La Peinture et le Mal : Watteau”	jesen 1982, br. 93
Hercenberg, Dov:	“De l’altérité d’Adam à la déportation de Rome”	zima 1982, br. 94
Hocquard, Emmanuel:	“Chapitre I”	leto 1982, br. 92
Hoffmann, Stanley:	“Les Américains et les Français	jesen 1977, br. 71/73
Holderlin, Friedrich:	Retour”	leto 1961, br. 6

----	“Fragments inédits (traduits par J.L. Houdebine)“	zima 1976, br. 68
Hollier, Denis:	“Le matérialisme dualiste de Georges Bataille”	proleće 1966, br. 25
----	“L’opinion changée quant à Ponge”	zima 1977, br. 28
----	“Le savoir formel”	leto 1968, br. 34
Hopkins, Gérard Manley:	“Le naufrage du Deutschland”	zima 1963, br. 12
Houdebine, Anne-Marie:	“Langue nationale et politique”	zima 1976, br. 68
----	“Les femmes et la langue”	zima 1977, br. 74
Houdebine, Jean-Louis:	“Méconnaissance de la psychanalyse dans le discours surréaliste”	leto 1971, br. 46
----	“Position politique et idéologique du néo-surréalisme”	leto 1971, br. 46
----	“L’ennemi du dedans”	zima 1972, br. 52
----	“La cause des peuples ?“	proleće 1973, br. 53
----	“Le chant (ou sens vivant) des langues”	proleće 1974, br. 57
----	Aux couleurs de la France”	jesen 1975, br. 63
----	“Biographies du stalinisme (Desanti, Morin)“	jesen 1975, br. 63
----	“La féminité dans la lutte des classes”	jesen 1975, br. 63
----	“Pour une épistémologie moderne”	proleće 1976, br. 65
----	“Les vérités de La Palice ou les erreurs de la police”	jesen 1976, br. 67
----	“L’impasse du langage dans le marxisme”	zima 1976, br. 68
----	“Jdanov ou Joyce ?”	proleće 1977, br. 69
----	“Du simple au double”	proleće 1979, br. 79
----	“Joyce et Jung”	jesen 1979, br. 81
----	“La signature de Joyce”	jesen 1979, br. 81
----	“Obscénité et théologie”	proleće 1980, br. 83
----	“Joyce : littérature et religion”	jesen 1981, br. 89
----	“Jung et Picasso : le déni de l’exception”	zima 1981, br. 90
----	“Joyce tel quel”	zima 1982, br. 94
Huguenin, Roger:	“Adieu”	proleće 1960, br. 1
Ionesco, Eugène:	“L’homme en question”	zima 1978, br. 78
Irigaray, Luce:	“Le v(i)ol de la lettre”	jesen 1969, br. 39
Ivankow, Stalinas:	“Elle à nommer”	jesen 1970, br. 43
Ivanov, Vs. Viatcheslas:	“Caractéristiques numériques de la mythologie et des rites romains”	jesen 1968, br. 35
----	“Structure d’un poème de Khlebnikov”	jesen 1968, br. 35
Jakobson, Roman:	“Du réalisme artistique”	zima 1966, br. 24
----	“Glossolalie”	leto 1966, br. 26
----	“Une microscopie du dernier spleen dans les Fleurs du Mal”	proleće 1967, br. 29
----	“Un exemple de termes migratoires”	leto 1969, br. 38
----	“Un exemple de migration et de termes institutionnels”	proleće 1970, br. 41
Jauffret, Régis:	“Entretien avec Madame Caillot, voyante	leto 1981, br. 84
----	“A propos de Lichtenberg (léger entretien avec Ph. Sollers)“	zima 1981, br. 90
Jervis, Giovanni:	“Note sur la psychiatrie en Chine”	leto 1972, br. 50
Jiang He:	“Poésie (Poètes de la liberté en Chine)“	zima, 1982, br. 94

Jourdain, Louis:	“Complément à la Prose pour des Esseintes”	zima 1961, br. 4
----:	“Complément à la Prose pour des Esseintes (suite)”	proleće 1961, br. 5
----:	“Complément à la Prose pour des Esseintes (fin)”	leto 1961, br. 6
----:	“Rimbaud par un autre”	leto 1961, br. 6
----:	“Architectures en Grèce”	proleće 1963, br. 13
----:	“Sartre devant Baudelaire”	jesen 1964, br. 19
----:	“Sartre devant Baudelaire (fin)”	proleće 1965, br. 21
Jourdain, Stephen:	“L’Etoile Soi”	proleće 1963, br. 13
----:	“Une unique expérience”	proleće 1965, br. 21
Joyce, James:	“Portrait de l’Artiste (inédit 1904)”	leto 1965, br. 22
----:	“Shem”	leto 1967, br. 30
----:	“Anna Livia Plurabella”	jesen 1973, br. 55
----:	“Lettres à Martha Fleischmann”	proleće 1980, br. 83
----:	“Lettres à Nora”	proleće 1980, br. 83
----:	“L’influence universelle de la Renaissance”	proleće 1980, br. 83
Juarroz, Roberto:	“Poésie verticale”	leto 1962, br. 10
Kempf, Roger:	“Les lettres persanes ou le sujet absent”	leto 1965, br. 22
----:	“La découverte du corps dans les romans de Flaubert”	jesen 1966, br. 27
Klossowski, Pierre:	“Explication continuée”	zima 1966, br. 8
----:	“O mort, où est ta victoire?”	jesen 1964, br. 19
----:	“Sade ou le philosophe scélérat”	zima 1967, br. 28
Kogan, Emile:	“L’Œdipe soviétique”	zima 1982, br. 94
Kohout, Pavel:	“Lettre au ministre de la Culture tchèque”	leto 1974, br. 58
Konrad, Georges:	“L’autre littérature”	leto 1987, br. 76
Kott, John:	“La Tempête, ou la répétition”	jesen 1977, br. 71/73
Kratochvil, Paul:	“Le chinois langue divisé”	proleće 1975, br. 61
Kristeva, Julia:	“Pour une sémiologie des paragrammes”	proleće 1967, br. 29
----:	“Distance et anti-représentation”	zima 1968, br. 32
----:	“Du symbole au signe”	leto 1968, br. 34
----:	“Présentation de ‘La sémiologie aujourd’hui en URSS’”	jesen 1968, br. 35
----:	“L’engendrement de la formule”	proleće 1969, br. 37
----:	“L’engendrement de la formule (fin)”	leto 1969, br. 38
----:	“Matière, sens, dialectique”	zima 1971, br. 44
----:	“Comment parler à la littérature”	jesen 1971, br. 47
----:	“Comptes-rendus”	proleće 1972, br. 48 /49
----:	“La pensée chinoise”	proleće 1972, br. 48 /49
----:	“Sun Tse : ‘Les treize articles’”	leto 1972, br. 50
----:	“Le sujet en procès”	zima 1972, br. 52
----:	“Le sujet en procès (suite)”	proleće 1973, br. 53
----:	“La révolution du langage poétique”	zima 1973, br. 56
----:	“Polylogue”	proleće 1974, br. 57
----:	“Oscillation du ‘pouvoir’ au ‘refus’ (entretien avec XG)”	leto 1974, br. 58
----:	“Sujet et pratique politique”	leto 1974, br. 58
----:	“La femme, ce n’est jamais ça”	jesen 1974, br. 59

----	“Les Chinoises à ’contre-courant’“	jesen 1954, br. 59
----	“Pratique signifiante et mode de production”	zima 1974, br. 60
----	“D’une identité l’autre”	leto 1975, br. 62
----	“Noms de lieu”	zima 1976, br. 68
----	“Des chinoises à Manhattan”	proleće 1977, br. 69
----	“Actualité de Céline”	jesen 1977, br. 71/73
----	“Pourquoi les Etats-Unis ?”	jesen 1977, br. 71/73
----	“Hérétique de l’amour”	zima 1977, br. 74
----	“Un nouveau type d’intellectuel”	zima 1977, br. 74
----	“La réfutation du discours de gauche”	leto 1978, br. 76
----	“Pouvoirs de l’horreur”	zima 1980, br. 86
----	“L’abjet d’amour”	proleće 1982, br. 91
----	“Ne dis rien. A propos de l’interdit de la représentation”	proleće 1982, br. 91
Lagrolet, Jean:	“L’écrivain désamorcé”	proleće 1960, br. 1
Lallemand, Jean:	“Les irresponsables”	leto 1962, br. 10
Larbaud, Valéry:	“Sur Borges”	jesen 1961, br. 7
Laude, Jean:	“Les chemins de la terre promise”	leto 1960, br. 2
----	“Première leçon de ténèbres”	jesen 1961, br. 7
----	“Sur Bellini”	zima 1963, br. 12
Laugaa, Maurice:	“Enseignement”	zima 1971, br. 44
Lavergne, Philippe:	“Avant-propos”	leto 1967, br. 30
Lavers, Annette:	“En traduisant Barthes”	jesen 1971, br. 47
Leibovici, Martine:	“La position féminine dans la Bible”	zima 1977, br. 74
----	“La position féminine dans la Bible (suite)”	proleće 1978, br. 75
----	“La position féminine dans la Bible”	leto 1978, br. 76
Lely, Gilbert:	“La sertisseuse du cri”	zima 1976, br. 68
----	“L’almanach illusoire de M. de Sade”	zima 1978, br. 78
----	“La parole et le froid”	leto 1980, br. 84
----	“La mort du marquis de Sade”	proleće 1981, br. 87
Lemaire, Gérard-Georges:	“Biographie”	leto 1976, br. 66
Lesschaeve, Jacqueline:	“Ave / l’Enfer Picasso”	zima 1981, br. 90
Lévy, Bernard-Henri:	“La preuve du pudding”	jesen 1978, br. 77
----	“C’est la guerre ?”	zima 1979, br. 82
----	“Discours au Mémorial”	zima 1979, br. 82
Lévy, Françoise P.:	“La lettre...”	proleće 1981, br. 87
Lévy-Leblond, Jean-Marc:	“Défisciences”	proleće 1973, br.53
Lichnerowicz, Marc:	“Une nouvelle Justine”	proleće 1967, br. 30
Liehm, Antonin:	“Le nouveau contrat social”	leto 1974, br. 58
Loewenson, Jean:	“Armature”	zima 1974, br. 16
Loi, Michelle:	“Aux membres de Tel Quel qui font partie du ’Mouvement’“	proleće 1972, br. 48 /49
----	“De la collusion idéologique des sinophobes”	proleće 1972, br. 48 /49
----	“Pour Yan’an”	leto 1972, br. 50
----	“Lire Luxun”	proleće 1973, br. 53
----	“Le grand viet, depuis toujours”	jesen 1973, br. 55

---	“Préface au Bavardages d’un profane sur l’écriture”	zima 1974, br. 60
Lotman, I. M.:	“Sémantique du nombre et type de culture	jesen 1968, br. 35
Lou Sin:	“Pour oublier”	proleće 1972, br. 48 /49
Lowe, Donald M.:	“Marx, Engels et la Chine”	zima 1973, br. 56
---	“Marx, Engels et la Chine (suite)”	jesen 1974, br. 59
Luccioni, Micheline:	“La lutte continue pour les souterrains”	zima 1974, br. 60
Lucot, Hubert-René:	“Libretto”	proleće 1961, br. 5
Lunetta Mario:	“Littérature et/ou Révolution”	jesen 1970, br. 43
Luxun (Lou Sin):	“La littérature révolutionnaire (et autres inédits)”	proleće 1974, br. 53
---	“Bavardages d’un profane sur l’écriture”	zima 1974, br. 60
---	“Bavardages d’un profane sur l’écriture (fin)”	proleće 1975, br. 61
	Réponse à ‘la Nouvelle Critique’ : De la nouvelle critique et des”	
Macchiocchi, M-A:	“Las raisons de la sinophobie occidentale	proleće 1972, br. 48
---	“Pour Gramsci”	leto 1973, br. 54
---	“Les patrons de Gramsci”	proleće 1975, br. 61
---	“Une analyse de classe”	proleće 1975, br. 61
---	“Marx, la cuisinière et le cannibale”	zima 1975, br. 64
---	“Sexualité féminine dans l’idéologie fasciste”	leto 1976, br. 66
---	“La vérité effective”	leto 1977, br. 70
---	“Pasolini : assassinat d’un dissident”	leto 1978, br. 76
---	“Le crime italien”	zima 1978, br. 78
Magny, Olivier de:	“Eléments pour un éloge de la peinture littéraire”	zima 1962, br. 8
Mall, Linnart:	“Une approche possible du Sunyavada”	zima 1968, br. 32
Malraux, André:	“Entretiens sur la mort”	leto 1982, br. 92
Mao Tse-Toung:	“Dix poèmes lus et traduits par Philippe Sollers”	zima 1970, br. 40
---	“Entretien sur la philosophie (inédit)”	leto 1975, br. 62
---	“Deux poèmes (traduits par Philippe Sollers)”	leto 1976, br. 66
Markich, Hélène:	“Le professeur de psychologie”	proleće 1981, br. 87
Matignon, Renaud:	“Flaubert et la sensibilité moderne”	proleće 1960, br. 1
Matignoux, J-L:	“Histoire extraordinaire (Butor)”	jesen 1961, br. 7
Mattelart, Pichèle:	“Les femmes et l’ordre de la crise”	zima 1977, br. 74
Maurice, Christine:	“Des femmes dans le savoir : ‘Signs’”	zima 1977, br. 74
Mavrakis, Kostas:	“La politique internationale de la Chine”	leto 1972, br. 50
Maxence, Michel:	“Saint-John Perse ou la tentation de la démesure”	zima 1961, br. 4
---	“Préface aux Classiques d’Ifée”	leto 1961, br. 6
---	“Les amateurs d’hosties. La machine aux estimes”	proleće 1962, br. 9
---	“Le Rebord”	zima 1963, br. 12
---	“Le coucher d’Antimère”	proleće 1963, br. 13
Maximov, Vladimir:	“La saga des rhinocéros”	leto 1979, br. 80
---	“La saga des rhinocéros (suite)”	zima 1979, br. 82
Mehlman, Jeffrey:	“Blanchot à ‘Combat’; littérature et	leto 1982, br. 92

	terreur”	
Michaux, Henri:	“Bras cassé”	proleće 1962, br. 9
---- :	“En difficulté”	zima 1966, br. 24
Miller, Gérard:	“A propos du fascisme français”	zima 1975, br. 64
Minière, Claude:	“La suivante”	jesen 1966, br. 27
---- :	“La coupure complète”	leto 1968, br. 34
---- :	“Champ phobique”	leto 1977, br. 70
Molkhou, Jean:	“Les crayons”	leto 1960, br. 2
Montalbetti, Jean:	“Malraux, exorciste du démoniaque”	leto 1982, br. 92
Morin, Edgar:	“Elément pour une anthropologie”	leto 1974, br. 58
Mouvement de juin 71	“Le dogmatisme à la rescousse du révisionnisme”	proleće 1972, br. 48 /49
---- :	“Le mouvement étudiant”	leto 1972, br. 50
Mukherjee, Prithwindra:	“Chant du Bengale ancien”	jesen 1982, br. 93
Muray, Philippe:	“Le corps glorieux de l’écriture”	leto 1979, br. 80
---- :	“Chateaubriand”	leto 1980, br. 84
---- :	“Céline et la religion révélée”	jesen 1980, br. 85
---- :	“Balzac, le 19e siècle, l’occulte”	jesen 1981, br. 89
---- :	“Hugo nécromantique”	zima 1982, br. 94
Musil, Robert:	“Petit cahier de notes”	jesen 1960, br. 3
M’uzan, Michel de:	“Richesse”	jesen 1960, br. 3
---- :	“Aperçus psychanalytiques”	jesen 1964, br. 19
Needham, Joseph:	“Le temps et l’homme oriental”	proleće 1972, br. 48 /49
---- :	“Le temps et l’homme oriental (2)”	leto 1972, br. 50
---- :	“Entretien”	jesen 1974, br. 59
Nemo, Philippe:	“Job et le mal radical”	leto 1977, br. 70
---- :	“Job et le mal radical (suite)”	jesen 1977, br. 71/73
Niang, P. M.:	“Art nègre”	proleće 1976, br. 65
Nivat, Georges:	“De la provocation”	leto 1978, br. 76
Notes	“Véridique rapport (GianfrancoSanguinetti)”	leto 1976, br. 66
Novarina, Valère:	“Naissance de l’homme de V.”	jesen 1980, br. 85
Novarina, Valère:	“Naissance de l’homme de V. (fin)”	zima 1980, br. 86
Oguibenine, B. L.:	“Matériaux complémentaires concernant le Penkwe indo-européen”	jesen 1968, br. 35
Olender, Maurice:	“Le système gnostique de Justin”	zima 1979, br. 82
Ollier, Claude:	“Le dispositif”	jesen 1960, br. 3
---- :	“La porte d’or”	jesen 1961, br. 7
---- :	“L’Eté Indien”	proleće 1963, br. 13
---- :	“Murnau”	jesen 1965, br. 23
---- :	“Le vers projectif”	jesen 1964, br. 19
Paris, Jean:	“Finnegan, Wake”	leto 1967, br. 30
Perret, Michèle:	“Le rendez-vous des chasseurs”	zima 1976, br. 68
Perrone Moisés, Leyla:	“Pessoa personne ?”	zima 1974, br. 60
Peyraube, Alain:	“La réforme de l’écriture en Chine”	zima 1975, br. 64
---- :	“La révolution de l’enseignement en Chine”	leto 1976, br. 66
---- :	“La nouvelle contestation en Chine”	leto 1979, br. 80
Pierret, Marc:	“L’ordinaire comateux”	proleće 1976, br. 65
---- :	“A propos de Lely”	zima 1976, br. 68
Pih, Irène:	“Un jésuite portugais en Chine”	jesen 1975, br. 63

Piltzing-Le Moal, Pia:	“La répression en RFA”	jesen 1976, br. 67
Pinget, Robert:	“Simone”	zima 1961, br. 4
Pleynet, Marcelin:	“Poésie 61”	zima 1962, br. 8
----	“Provisoires amants des nègres”	zima 1962, br. 8
----	“Trois poètes”	leto 1962, br. 10
----	“Les lignes de la prose”	jesen 1962, br. 11
----	“Charles Olson, poète et critique”	zima 1963, br. 12
----	“Exposition Mark Rothko”	zima 1963, br. 12
----	“La peinture de Robert Rauschenberg”	proleće 1963, br. 13
----	“Ecriture d’Alberto Giacometti”	leto 1963, br. 14
----	“Grammaire”	leto 1963, br. 14
----	“En marge de”	jesen 1963, br. 15
----	“Le lieu de l’unique du vrai de la contradiction”	zima 1964, br. 16
----	“La pensée contraire”	proleće 1964, br. 17
----	“Le monde est une peinture pas une décoration”	leto 1964, br. 18
----	“L’image du sens”	leto 1964, br. 18
----	“Note sur Merce Cunningham”	leto 1964, br. 18
----	“Roger Kempf : Diderot et le roman”	leto 1964, br. 18
----	“William Burroughs : Naked Lunch”	leto 1964, br. 18
----	“Franz Klein et la tentation post-cubiste”	jesen 1964, br. 19
----	“Relire ce qui est écrit”	jesen 1964, br. 19
----	“A propos de revues”	leto 1965, br. 22
----	“Un déplacement de sens musculaire”	leto 1965, br. 22
----	“Les unités de réduction et la couleur”	zima 1966, br. 24
----	“Les problèmes de l’avant-garde”	proleće 1966, br. 25
----	“Les chants de Maldoror et de Lautréamont”	leto 1966, br. 26
----	“Poésie”	proleće 1968, br. 33
----	“Sade lisible”	leto 1968, br. 34
----	“Incantation dite au bandeau d’or”	zima 1970, br. 40
----	“Contradiction principale, contradiction spécifique”	jesen 1970, br. 43
----	“Lautréamont politique”	proleće 1971, br. 45
----	“Dédicace”	jesen 1971, br. 47
----	“ ‘Travestilait’ ”	jesen 1972, br. 51
----	“La matière pense”	zima 1972, br. 52
----	“Dés tambours”	proleće 1974, br. 57
----	“Sur la morale politique (sur Ponge)”	leto 1974, br. 58
----	“Pourquoi la Chine populaire”	jesen 1974, br. 59
----	“Du discours sur la Chine”	zima 1974, br. 60
----	“A la mère”	leto 1975, br. 62
----	“Le chant zéro”	jesen 1975, br. 63
----	“Litanies”	zima 1975, br. 64
----	“La ‘folie’ théorique”	proleće 1976, br. 65
----	“La peinture par l’oreille”	jesen 1976, br. 67
----	“Do it”	proleće 1977, br. 69
----	“Pour une politique culturelle”	proleće 1977, br. 69
----	“A propos de Stanze”	leto 1977, br. 70
----	“La compromission poétique”	leto 1977, br. 70

----	“La Gloire du ciel”	jesen 1977, br. 71/73
----	“Pourquoi les Etats-Unis ?”	jesen 1977, br. 71/73
----	“Robert Motherwell”	jesen 1977, br. 71/73
----	“Poésie oui”	proleće 1978, br. 75
----	“De l’inégalité sexuelle (1)”	leto 1978, br. 76
----	“Heavenly Glory”	jesen 1978, br. 77
----	“Pange lingua”	jesen 1978, br. 77
----	“Le temps de Giorgione”	proleće 1979, br. 79
----	“Monet”	leto 1980, br. 84
----	“Pollock et la littérature”	leto 1980, br. 84
----	“Sade, des chiffres, des lettres”	zima 1980, br. 86
----	“Matisse et Picao”	proleće 1981, br. 87
----	“Le sommeil des monstres”	leto 1981, br. 88
----	“Picasso peintre d’histoire”	zima 1981, br. 90
----	“Poésie : Cette pensée qui nous quitte en brûlant”	proleće 1982, br. 91
----	“Le sujet invisible d’Alberto Giacometti”	jesen 1982, br. 93
Podolski, Sophie:	“Le pays où tout est permis”	proleće 1973, br. 53
----	“Et toujours”	jesen 1973, br. 55
----	“Inédits”	zima 1977, br. 74
Ponge, Francis:	“La Figue (sèche)”	proleće 1960, br. 1
----	“Proème”	proleće 1960, br. 1
----	“L’Asparagus”	zima 1961, br. 4
----	“Pour Fenosa”	leto 1961, br. 6
----	“L’objet c’est la poétique”	leto 1962, br. 10
----	“Ardens Organum (extrait du Malherbe)”	proleće 1963, br. 13
----	“Le pré”	leto 1964, br. 18
----	“Du savon”	proleće 1966, br. 25
----	“L’avant-printemps”	proleće 1968, br. 33
Poulantzas, Nicos:	“Note à propos du totalitarisme”	proleće 1973, br. 53
Pound, Ezra:	“Canto IV”	leto 1961, br. 6
----	“Cantos LXXXVI et LXXXVIII traduits par Denis Roche”	zima 1976, br. 68
Prévost, Claude:	“Sur ’le camarade Mallarmé’”	jesen 1969, br. 39
Prigent, Christian:	“Voilà les sexes”	zima 1980, br. 86
Raczynow, Henri:	“Des gestes sont morts”	proleće 1981, br. 87
Rainer, Yvonne:	“La pensée est un muscle”	jesen 1975, br. 63
Rasy, Elisabetta:	“Notes du Mouvement des femmes en Italie”	zima 1977, br. 74
Raynal, Henri:	“Les plis”	jesen 1961, br. 7
----	“Mark Tobey; Max Ernst”	proleće 1962, br. 9
Rémy, Jean-Charles:	“Le phénomène”	proleće 1982, br. 91
Ren Du:	“ ‘Le sage Kong’ dans la famille des Jia”	zima 1974, br. 60
Revel, Jean-François:	“Le stalinisme élargi (entretien avec Ph. Sollers)”	proleće 1978, br. 75
Rey, Alain:	“Par la bande”	leto 1976, br. 66
Rey, Jean Michel:	“La figuration et la mort”	zima 1970, br. 40
Ricardou, Jean:	“Sur la pierre”	leto 1960, br. 2

----	“Description d’un streap-tease”	proleće 1961, br. 5
----	“Réalités variables”	zima 1963, br. 12
----	“Gravitation”	zima 1964, br. 16
----	“La querelle de la métaphore”	leto 1964, br. 18
----	“L’ aeduc et le piédestal”	leto 1964, br. 18
----	“Deux livres opposés”	zima 1965, br. 20
----	“La prise de Constantinople”	leto 1965, br. 22
----	“Expression et fonctionnement”	zima 1966, br. 24
----	“Diptyque”	jesen 1966, br. 27
----	“Sur une erreur de Bachelard”	zima 1967, br. 28
----	“L’ or du scarabée”	leto 1968, br. 34
----	“L’ activité roussellienne”	jesen 1969, br. 39
Richard, Jean-Pierre:	“Philippe Jaccottet ou l’ insaisissable familiarité”	zima 1964, br. 16
Rilke, Rainer-Maria:	“Lettre sur Klee”	zima 1963, br. 12
----	“Sept poèmes”	proleće 1965, br. 21
Risset, Jacqueline:	“Poésie et Prose”	leto 1965, br. 22
----	“Récit”	jesen 1966, br. 27
----	“Après récit”	leto 1967, br. 30
----	“Jeu”	zima 1969, br. 36
----	“Lecture de Gramsci”	leto 1970, br. 42
----	“Forme et événement, I”	zima 1971, br. 44
----	“Joyce traduit par Joyce”	jesen 1973, br. 55
----	“La petite marque sur l’ estomac”	leto 1977, br. 70
----	“Sept passages de la vie d’ une femme”	zima 1977, br. 74
----	“9 poèmes de Mnémosyne”	leto 1980, br. 84
----	“En voyage”	zima 1981, br. 90
Ristat, Jean:	“L’ entrée dans la baie”	zima 1971, br. 44
Robbe-Grillet, Alain:	“L’ année dernière à Marienbad”	proleće 1961, br. 5
----	“La littérature, aujourd’ hui, VI”	leto 1963, br. 14
Robert, Marthe:	“Franz Kafka et le ’procès’ de la littérature”	leto 1964, br. 18
Robic, Michel:	“Texte”	leto 1967, br. 30
----	“Clandestinité/Prix”	jesen 1967, br. 31
Roche, Denis:	“La poésie est une question de collimateur”	leto 1962, br. 10
----	“Deuxième Belvédère (Mandiargues)“	proleće 1963, br. 13
----	“Kandinsky à venir”	leto 1963, br. 14
----	“Les Idées centésimales de Miss Elanize”	leto 1963, br. 14
----	“La bibliothèque du congrès”	leto 1964, br. 18
----	“Le journal du délicat Drieu”	leto 1964, br. 18
----	“A propos de Malinowski”	jesen 1964, br. 19
----	“Eros énerguemène”	leto 1965, br. 22
----	“Les religions arctiques et finoises”	leto 1965, br. 22
----	“Eros énerguemène : théâtre”	jesen 1966, br. 27
----	“La poésie est inadmissible”	jesen 1967, br. 31
----	“15 productions poétiques”	leto 1970, br. 42
----	“Le Mécrit”	leto 1971, br. 46

----	“Au-delà du principe d’écriture”	jesen 1976, br. 67
Roche, Maurice:	“Compact”	zima 1964, br. 16
----	“Tombées”	proleće 1965, br. 21
----	“Clichés”	proleće 1970, br. 41
----	“Coupes”	jesen 1970, br. 43
----	“Coulpe”	jesen 1973, br. 55
----	“Camarade”	zima 1979, br. 82
Roger, Philippe:	“Un ange passe (L’Ange de Lardreau et Jambet)”	jesen 1976, br. 67
Rolin, Dominique:	“Dulle Griet”	zima 1976, br. 68
----	“L’Infini chez soi”	zima 1979, br. 82
----	“Le gâteau des morts”	zima 1981, br. 90
Rolland, Alain:	“Entretien avec John Cage”	zima 1981, br. 90
Rombaut Marc:	“I. et Elles”	jesen 1980, br. 85
----	“Le Faste”	proleće 1982, br. 91
Roth, Philip:	“Regard sur Kafka”	leto 1975, br. 62
----	“Le juif imaginaire”	jesen 1977, br. 71/73
Rottenberg, Pierre:	“La boîte à musique”	leto 1962, br. 10
----	“Le livre partagé”	leto 1965, br. 22
----	“Dialogue, fatigue et désœuvremen”	proleće 1966, br. 25
----	“L’attraction universelle”	leto 1967, br. 30
----	“Réponse”	jesen 1967, br. 31
----	“Ces pages que vous trouverez quand vous serez de retour”	proleće 1968, br. 33
----	“Récapitulation”	leto 1968, br. 34
----	“Une lecture d’Igitur”	proleće 1969, br. 37
----	“Mots de tous les jours”	proleće 1971, br. 45
----	“Esquisse cartographique du mouvement surréaliste”	leto 1971, br. 46
Roudiez, Léon:	“L’Espoir quarante ans après”	jesen 1977, br. 71/73
Rygaloff, A.:	“Le syntagme nominal complexe”	proleće 1975, br. 61
Sade, D. A. F.:	“D’Alembert, Troubadours, Vaudois”	jesen 1979, br. 81
Sade, M. de:	“Récapitulations (inédites)”	zima 1978, br. 78
Sanguinetti, Edoardo:	“Capriccio italiano”	jesen 1963, br. 15
----	“Inf. VIII”	jesen 1965, br. 23
----	“Pour une avant-garde révolutionnaire”	proleće 1967, br. 29
----	“L’Opéra de Pékin”	proleće 1972, br. 48 /49
Sarduy, Severo:	“Pages dans le blanc”	jesen 1965, br. 23
----	“Sur Gongora”	proleće 1966, br. 25
----	“Cubes”	zima 1968, br. 32
----	“Cobra”	jesen 1970, br. 43
----	“Tanger”	jesen 1971, br. 47
----	“Maitreya (traduits par Ph. Sollers et l’auteur)”	zima 1976, br. 68
----	“Dans la mort du maître”	jesen 1978, br. 77
----	“Syllabes-germes”	jesen 1978, br. 77
----	“Pour un ami indien”	zima 1979, br. 82
Sarraute, Nathalie:	“La littérature, aujourd’hui, II”	proleće 1962, br. 9
Saussure, Ferdinand de:	“Extraits inédits des cahiers	proleće 1969, br. 37

	d'anagrammes"	
Scarpetta, Guy:	"Limite-frontière du surréalisme"	leto 1971, br. 46
----:	"Kafka pour une littérature mineure (Deleuze)"	jesen 1975, br. 63
----:	"Problèmes du réalisme (Lukacs)"	jesen 1975, br. 63
----:	"Le corps américain"	jesen 1977, br. 71/73
----:	"Dissidence et littérature"	leto 1978, br. 76
----:	"Artaud et saint Patrick"	leto 1979, br. 81
----:	"Le rêve littéraire et la création éveillée"	leto 1980, br. 84
----:	"Meredith Monk"	zima 1980, br. 86
----:	"Pasolini"	zima 1980, br. 86
----:	"Déracinements"	jesen 1981, br. 89
Schefer, Jean-Louis:	"Séquences, rôles, figures"	leto 1966, br. 26
----:	"Du simulacre à la parole"	jesen 1967, br. 31
----:	"Note sur les systèmes représentatifs"	proleće 1970, br. 41
----:	"Saint Augustin"	zima 1973, br. 56
Schelling, F. W. J.:	"Dante dans la perspective philosophique"	jesen 1965, br. 23
Schlossman, Beryl:	"Joyce et le don des langues"	leto 1982, br. 92
Schneider, Pierre:	"La Junte des Philippines"	proleće 1963, br. 13
----:	"La "conversation" d'Henri Matisse"	proleće 1976, br. 65
----:	"Matisse : 'Faire deux choses à la fois'"	jesen 1978, br. 77
----:	"Matisse : 'Faire deux choses à la fois' (fin)"	zima 1978, br. 78
Schneiderman, Stuart:	"Lacan et la littérature"	leto 1980, br. 84
Schuhl, Jean-Jacques:	"Un pied (une) tombe"	jesen 1973, br. 55
Sciascia, Leonardo:	"Le thermomètre de la vengeance"	zima 1978, br. 78
Segalen, Victor:	"Si-Ling"	jesen 1961, br. 7
Semeka, E. S.:	"Schémas typologiques de modèles du monde à 4 et 8 termes"	jesen 1968, br. 35
Sennet, Richard:	"Ce que redoutait Tocqueville"	zima 1980, br. 86.
Sibony, Daniel:	"A propos des mathématiques modernes"	jesen 1972, br. 51.
----:	"Bifurcations"	leto 1973, br. 54
----:	"Premier meurtre"	zima 1975, br. 64
----:	"Premier meurtre II"	leto 1976, br. 66
----:	"Ecriture et folie"	leto 1977, br. 70
----:	"Musical I"	jesen 1977, br. 71/73
Sichère Bernard:	"Discussion : enseignement, répression et révolution"	leto 1972, br. 50
----:	"Sur la lutte idéologique"	zima 1972, br. 52
----:	"Sur la lutte idéologique (fin)"	proleće 1973, br. 53
----:	"A partir de Michel Foucault"	zima 1980, br. 86
----:	"Encore la Chine"	jesen 1981, br. 89
----:	"L'Écriture souveraine de Georges Bataille"	jesen 1982, br. 93
Simon, Claude:	"La poursuite"	proleće 1960, br. 1
----:	"Correspondance"	zima 1964, br. 16
----:	"Propriétés des rectangles"	zima 1971, br. 44
Siniavski, Andreï:	"L'art est supérieur à la réalité"	leto 1978, br. 76
Snow, Michael:	"Lettre et conversation"	jesen 1977, br. 71/73

Sollers Philippe:	“Requiem”	proleće 1960, br. 1
----	“Introduction aux lieux d’aisance”	leto 1960, br. 2
----	“Sept propositions sur Alain Robbe-Grillet”	leto 1960, br. 2
----	“Choisir son style”	jesen 1960, br. 3
----	“La lecture de Poussin”	proleće 1961, br. 5
----	“Actualité de Tristram Shandy”	leto 1961, br. 6
----	“L’observatoire de Cannes”	leto 1961, br. 6
----	“L’intermédiaire”	proleće 1962, br. 9
----	“Background”	jesen 1962, br. 11
----	“André Breton à la radio”	proleće 1963, br. 13
----	“Logicus Solus”	leto 1963, br. 14
----	“Logique de la Fiction”	jesen 1963, br. 15
----	“Une revue nécessaire (Hermès)”	jesen 1963, br. 15
----	“Interventions lors des débats à Cerisy”	proleće 1964, br. 17
----	“Georg Groddeck : Le livre du ça”	leto 1964, br. 18
----	“Les rêves et les moyens de les diriger”	leto 1964, br. 18
----	“Pour un Nouveau Roman (Robbe-Grillet)”	leto 1964, br. 18
----	“Science et art abstrait (Stéphane Lupasco)”	leto 1964, br. 18
----	“Proust et les signes (Deleuze)”	jesen 1964, br. 19
----	“La peinture et son sujet”	zima 1965, br. 20
----	“La pensée émet des signes”	zima 1965, br. 20
----	“Dante et la traversée de l’écriture”	jesen 1965, br. 23
----	“Alternative (réponse à une enquête du N.Obs)”	zima 1966, br. 24
----	“Picard, cheval de bataille”	zima 1966, br. 24
----	Tel Quel. Informations. La grammatologie”	zima 1966, br. 24
----	“Le roman et l’expérience des limites”	proleće 1966, br. 25
----	“Littérature et totalité”	leto 1966, br. 26
----	“Le secret”	jesen 1966, br. 27
----	“Sade dans le texte”	zima 1967, br. 28
----	“Un fantasme de Sartre”	zima 1967, br. 28
----	“Le toit”	proleće 1967, br. 29
----	“Programme”	jesen 1967, br. 31
----	“La grande méthode”	leto 1968, br. 34
----	“Survол/Rapports (Blocs)/Conflit”	zima 1969, br. 36
----	“De quelques contradictions”	leto 1969, br. 38
----	“"Camarade" et camarade”	jesen 1969, br. 39
----	“Un pas sur la lune”	jesen 1969, br. 39
----	“Dix poèmes de Mao Tse-toung”	zima 1970, br. 40
----	“Note (sur Breton et Bataille)”	leto 1970, br. 42
----	“Lénine et le matérialisme philosophique”	jesen 1970, br. 43
----	“Réponses”	jesen 1970, br. 43
----	“Thèses générales”	zima 1971, br. 44

----	“Le coupable”	proleće 1971, br. 45
----	“Sur la contradiction”	proleće 1971, br. 45
----	“Encore Lautréamont”	leto 1971, br. 46
----	“Lois”	leto 1971, br. 46
----	“R. B.”	jesen 1971, br. 47
----	“De la Chine”	proleće 1972, br. 48 /49
----	“La lutte philosophique dans la Chine révolutionnaire”	proleće 1972, br. 48 /49
----	“Notes. Trois films. Recherches archéologiques”	proleće 1972, br. 48 /49
----	“Note sur le colloque de Cerisy ‘Vers une révolution culturelle’”	leto 1972, br. 50
----	“Das Augenlicht”	jesen 1972, br. 51
----	“L’acte Bataille”	zima 1972, br. 52
----	“L’état Artaud”	zima 1972, br. 52
----	“Joyce in Progress”	leto 1973, br. 54
----	“Sur le matérialisme I”	jesen 1973, br. 55
----	“Sur le matérialisme II et III”	zima 1973, br. 56
----	“A propos de la dialectique (thèses)”	proleće 1974, br. 57
----	“Critiques”	proleće 1974, br. 57
----	“Paradis”	proleće 1974, br. 57
----	“Paradis”	leto 1974, br. 58
----	“La Chine sans Confucius”	jesen 1974, br. 59
----	“Mao contre Confucius”	jesen 1974, br. 59
----	“Paradis”	jesen 1974, br. 59
----	“Quelques thèses”	jesen 1974, br. 59
----	“Paradis”	zima 1974, br. 60
----	“Lettre de Sade”	proleće 1975, br. 61
----	“Paradis”	proleće 1975, br. 61
----	“Paradis”	leto 1975, br. 62
----	“Paradis”	jesen 1975, br. 63
----	“Joyce et Cie”	zima 1975, br. 64
----	“La main de Freud”	zima 1975, br. 64
----	“D’où viennent les enfants ?”	proleće 1976, br. 65
----	“La renommée”	proleće 1976, br. 65
----	“Paradis”	proleće 1976, br. 65
----	“Une carte postale de Freud”	proleće 1976, br. 65
----	“Paradis”	jesen 1976, br. 67
----	“Paradis”	zima 1976, br. 68
----	“Vers la notion de Paradis”	zima 1976, br. 68
----	“ ‘Folie’ : mère-écran”	proleće 1977, br- 69
----	“Deux interventions aux Etats-Unis”	proleće 1977, br. 69
----	“Malraux””	proleće 1977, br. 69
----	“Paradis”	proleće 1977, br. 69
----	“La notion de mausolée dans le marxisme”	leto 1977, br. 70
----	“Paradis”	leto 1977, br. 70
----	“Entretien avec David Hayman”	jesen 1977, br. 71/73

----	“Paradis”	jesen 1977, br. 71/73
----	“Pourquoi les Etats-Unis ?”	jesen 1977, br. 71/73
----	“Le sexe des anges”	proleće 1978, br. 75
----	“Le stalinisme élargi (entretien avec J.F. Revel)”	proleće 1978, br. 75
----	“Paradis”	proleće 1978, br. 75
----	“Pour De Kooning”	proleće 1978, br. 75
----	“Vers la notion de Paradis (2)”	proleće 1978, br. 75
----	“Dostoïevski, Freud, la roulette”	leto 1978, br. 76
----	“Faulkner”	leto 1978, br. 76
----	“Paradis”	leto 1978, br. 76
----	“Critique de la poésie (1966)”	jesen 1978, br. 77
----	“Eloge de la casuistique”	jesen 1978, br. 77
----	“Paradis”	jesen, 1978, br. 77
----	“Stanze (1973)”	jesen 1978, br. 77
----	“Nous sommes tous des intellectuels italiens”	zima 1978, br. 78
----	“Paradis”	zima 1978, br. 78
----	“La mort au travail”	proleće 1979, br. 79
----	“L’Auguste Comte”	proleće 1979, br. 79
----	“Le cours du freud”	proleće 1979, br. 79
----	“Paradis”	proleće 1979, br. 79
----	“Via di levare”	proleće 1979, br. 79
----	“Jazz”	leto 1979, br. 80
----	“Paradis”	leto 1979, br. 80
----	“Paradis”	jesen 1979, br. 81
----	“Pourquoi je suis si peu religieux”	jesen 1979, br. 81
----	“Paradis”	zima 1979, br. 82
----	“La Trinité de Joyce I et II (entretien avec JL Houdebine)”	proleće 1980, br. 83
----	“Paradis”	proleće 1980, br. 83
----	“Socrate en passant”	proleće 1980, br. 83
----	“Le Pape”	leto 1980, br. 84
----	“Paradis”	leto 1980, br. 84
----	“On n’a encore rien vu”	jesen 1980, br. 85
----	“Paradis”	jesen 1980, br. 85
----	“Le G.S.I.”	zima 1980, br. 86
----	“Paradis”	zima 1980, br. 86
----	“Gloria”	proleće 1981, br. 87
----	“Paradis”	proleće 1981, br. 87
----	“Histoire de femme”	leto 1981, br. 88
----	“La guerre et la peste”	leto 1981, br. 88
----	“Paradis”	leto 1981, br. 88
----	“Pourquoi j’ai été chinois”	leto 1981, br. 88
----	“Paradis”	jesen 1981, br. 89
----	“A propos de Lichtenberg (léger entretien avec Ph. Sollers)”	zima 1981, br. 90

----	“De la virilité considérée comme un des beaux-arts”	zima 1981, br. 90
----	“Je sais pourquoi je jouis”	zima 1981, br. 90
----	“Paradis”	zima 1981, br. 90
----	“L’ Assomption”	proleće 1982, br. 91
----	“Paradis”	proleće 1982, br. 91
----	“Paradis”	leto 1982, br. 92
----	“Paradis”	jesen 1982, br. 93
----	“Paradis”	zima 1982, br. 94
Sontag, Susan:	“Projet d’un voyage en Chine”	leto 1973, br. 54
----	“Vu des USA”	leto 1978, br. 76
Soranzo, Patrice:	“Récit hâtif”	leto 1982, br. 92
Soreau, Jean-Max:	“Le souffle empêché”	jesen 1970, br. 43
Soreau, J-M:	“Champ-Contrechamp”	jesen 1964, br. 19
Stambler, Bernard:	“Trois rêves”	jesen 1965, br. 23
Stanton, Domna C.:	“Women’s studies”	jesen 1977, br. 71/73
Starobinski, Jean:	“La mélancolie de l’anatomiste”	leto 1962, br. 10
----	“Rabelais et le langage”	jesen 1963, br. 15
----	“Le texte dans le texte”	proleće 1969, br. 37
Stockhausen, Karlheinz:	“Entretien”	proleće 1978, br. 75
Stoïannova, Ivanka:	“Musique in-corporée”	proleće 1977, br. 69
Susong, Gilles:	“Sur l’ Apologie de Platon”	proleće 1977, br. 71/73
Syrkine, A. I.:	“La triade et la tétrade”	jesen 1968, br. 35
Tagliaferri, Aldo:	“Beckett et la surdétermination littéraire”	zima 1975, br. 64
Tardieu, Michel:	“Epiphane contre les gnostiques”	leto 1981, br. 88
Tel Quel:	“La révolution ici maintenant”	leto 1968, br. 34
----	“Réponse à J. P. Faye”	zima 1970, br. 40
----	“Le Breton du pauvre”	leto 1970, br. 42
----	“Vérité d’une marchandise : le bluff ’Change”	jesen 1970, br. 43
----	“Cinéma, littérature, politique”	zima 1971, br. 44
----	“L’ art de boucher les trous”	zima 1971, br. 44
----	“La littérature interdite“,,	proleće 1971, br. 45
----	“Une analyse unilatérale”	proleće 1971, br. 45
----	“Positions du mouvement de Juin 71. Chronologie”	jesen 1971, br. 47
----	“Editorial”	proleće 1973, br. 53
----	“Editorial (contre tous les fascismes)”	zima 1873, br. 56
----	“Le dogmatisme à la rescousse du révisionnisme (suite)”	zima 1973, br. 56
----	“Editorial. Nouvelles contradictions, nouvelles luttes”	leto 1974, br. 58
----	“Luttes de femmes”	leto 1974, br. 58
----	“A propos de ’La Chine sans utopie’“	jesen 1974, br. 59
----	“Editorial”	jesen 1974, br. 59
----	“Editorial”	proleće 1975, br. 61
----	“Crise du rationalisme (JK ?)”	proleće 1976, br. 65
----	“A propos du ’maoïsme’“	zima 1976, br. 68
Therame, Victoria:	“Tu te laisses tomber”	leto 1975, br. 62

Thévenin, Nicole-Edith:	“Le dit de l’amnésie”	leto 1982, br. 92
Thévenin, Paule:	“Antonin Artaud dans la vie”	zima 1965, br. 20
----:	“L’imbécillisation par la Beat Generation”	zima 1966, br. 24
----:	“Entendre/Voir/Lire”	jesen 1969, br. 39
----:	“Entendre/Voir/Lire (fin)”	zima 1970, br. 40
Thibaudeau, Jean:	“L’ attentat”	proleće 1960, br. 1
----:	“Pevsner”	leto 1960, br. 2
----:	“Comme un rêve”	zima 1961, br. 4
----:	“L’absent”	zima 1961, br. 4
----:	“Un livre de souvenirs (Nabokov)”	proleće 1961, br. 5
----:	“Ce vieillard”	leto 1961, br. 6
----:	“Le maintien de l’ordre (Ollier)”	jesen 1961, br. 7
----:	“Nuits sans nuit et quelques jours sans jour (Leiris)”	jesen 1961, br. 7
----:	“Reportage d’un match international de football”	zima 1962, br. 8
----:	“Ionesco contre Ionesco”	proleće 1962, br. 9
----:	“Reportage d’un match international de football (fin)”	proleće 1962, br. 9
----:	“André Breton à la radio”	proleće 1963, br. 13
----:	“Bijoux de Braque”	proleće 1963, br. 13
----:	“Queneau parle”	proleće 1963, br. 13
----:	“Promenade autour de notre chambre”	zima 1964, br. 16
----:	“Freud”	leto 1964, br. 18
----:	“Théâtre imaginaire”	leto 1964, br. 18
----:	“Idéologie et langage”	leto 1965, br. 22
----:	“Claudel”	jesen 1965, br. 23
----:	“La nuit”	zima 1966, br. 24
----:	“Le roman comme autobiographie”	leto 1968, br. 34
----:	“Voilà les morts”	leto 1969, br. 38
Thomas, Chantal:	“Juliette, ô Juliette”	zima 1977, br. 74
Thomas, Dylan:	“Perspective de la mort”	zima 1961, br. 4
Tilleux, Claude:	“Le noyé du promontoire”	jesen 1960, br. 3
Todorov, Tzvetan:	“Choderlos de Laclos et la théorie du récit”	jesen 1966, br. 27
----:	“Le récit primitif”	leto 1967, br. 30
----:	“Les hommes-récits”	jesen 1967, br. 31
----:	“Formalistes et futuristes”	jesen 1968, br. 35
Toporov, V. N.:	“La triade et la tétrade”	jesen 1968, br. 35
Tort, Michel:	“L’effet Sade”	zima 1967, br. 28
Tortel, Jean:	“A partir d’une fleur”	leto 1960, br. 2
----:	“Villes ouvertes”	leto 1962, br. 10
Trakl, Georg:	“Poèmes”	jesen 1960, br. 3
Ungaretti, Giuseppe:	“Carnet de vieillard (traduit par F. Ponge)”	zima 1962, br. 8
----:	“Rilke et le Printemps ???”	jesen 1963, br. 15
Valéry, Paul:	“Villiers de l’Isle Adam”	zima 1961, br. 4
Valette, Robert D.:	“Les carnets d’un tyran”	leto 1960, br. 2
----:	“Projet d’utilisation thérapeutique des clochards”	leto 1961, br. 6
Vallerey, Gérard:	“Poèmes”	leto 1964, br. 18

---	“Le souffle”	jesen 1972, br. 51
Verdiglione, Armando:	“Notulae”	zima 1975, br. 64
Veron, Eliseo:	“Musique in-corporée”	proleće 1977, br. 69
Verrheggen, Jean-Pierre:	“Vie et mort pornographique de madame Mao”	leto 1980, br. 84
Vico, Giambattista:	“Nature de la vraie poésie”	jesen 1965, br. 23
Vigenère, Blaise de:	“Les encensements”	zima 1961, br. 4
Vuarnet, Jean-Noël:	“Liber Scivias”	proleće 1981, br. 87
Wahl, François:	“Le code, la roue, la réserve”	jesen 1971, br. 47
---	“Chute”	jesen 1975, br. 63
---	“Le désir d’espace”	jesen 1980, br. 85
Walter, Elisabeth:	“Caractéristiques sémantiques dans l’œuvre de Francis Ponge”	jesen 1967, br. 31
Wilson, Bob:	“Entretien (inédit)”	jesen 1977, br. 71/73
Wingate Pike, David:	“Les communistes et la Ivo République”	proleće 1979, br. 79
Woolf, Virginia:	“Le moment : soir d’été”	proleće 1960, br. 1
Xavière Gauthier:	“Existe-t-il une écriture de femmes ?”	leto 1974 br. 58
Yannakakis, Ilios:	“Le mouvement de la dissidence”	leto 1978, br. 76

INDEKS IMENA

- Adorno, Teodor**
(Theodor W. Adorno, 1903–1969)
133fn, 161, 165, 188–193
- Ajmert, Herbert**
(Herbert Eimert, 1897–1972)
155, 161fn, 165
- Ajnštajn, Albert**
(Albert Einstein, 1879–1955)
67, 71
- Ajsler, Hans**
(Hanns Eisler, 1898–1962)
133, 138
- Ajvz, Čarls**
(Charles Ives, 1874–1954)
194, 195, 198fn
- Albers, Ani**
(Anni Albers, 1899–1994)
70, 71, 83, 87, 87fn, 88, 89, 92, 102–104,
281
- Albers, Jozef**
(Josef Albers, 1888–1976)
70, 71, 83, 84, 87, 88, 89, 89fn, 92, 99–101,
103, 104, 114, 281
- Aligijeri, Dante**
(Dante Alighieri, 1265–1321)
69, 123, 210, 232
- Alije, Žan-Edern**
(Jean-Edern Hallier, 1936–1997)
220
- Alovej, Lorens**
(Lawrence Alloway, 1926–1990)
47
- Altiser, Luj**
(Louis Althusser, 1918–1990)
6, 8, 32–34, 41–43, 203, 204, 214, 217, 228,
230, 230fn, 233, 235, 241, 249–253, 261
- Anri, Žak**
(Jacques Henric, 1894–1986)
204
- Arto, Antonen**
(Antonin Artaud, 1896–1948)
204, 210, 232, 248
- Asava, Rut**
(Ruth Asawa, 1926)
71
- Ašberi, Džon**
(John Ashbery, 1927)
94fn, 204, 210
- Bahtin, Mihail**
(Михаил Бахтин, 1895–1975)
254, 270, 270fn
- Barns, Albert S.**
(Albert C. Barnes, 1872–1951)
64fn
- Barouz, Vilijam**
(William S. Burroughs, 1914–1997)
204
- Bart, Rolan**
(Roland Barthes, 1915–1980)
180, 204, 225, 240, 241, 252
- Bartok, Bela**
(Béla Bartók, 1881–1945)
135, 138, 140, 141
- Bataj, Žorž**
(Georges Bataille, 1897–1962)
204, 210, 213, 232, 233, 234, 248, 272
- Bebit, Milton**
(Milton Babbitt, 1916)
161, 196
- Bejer, Robert**
(Robert Beyer)
141, 156

Bel, Klajv
(Clive Bell, 1881–1964)
27

Benet, Ričard Rodni
(Richard Rodney Bennett, 1936)
145fn

Benton, Tomas Hart
(Thomas Hart Benton, 1889–1975)
61fn

Beret, Ričard
(Richard Barrett, 1959)
146

Berio, Lučano
(Luciano Berio, 1925–2003)
140fn, 161, 178, 189fn, 196

Betoven, Ludvig van
(Ludwig van Beethoven, 1770–1827)
190

Birger, Peter
(Peter Bürger, 1936)
18–22, 23, 25, 27, 30

Birtvisl, Harison
(Harrison Birtwistle, 1934)
145fn

Blekborn, Pol
(Paul Blackburn, 1926–1971)
94, 95

Bolotovski, Ilija
(Ilya Bolotowsky, 1907–1981)
71

Borhes, Horhe Luis
(Jorge Luis Borges, 1899–1986)
204

Boze, Hans-Jirgen fon
(Hans-Jürgen von Bose, 1953)
145

Brant, Henri
(Henry Brant, 1913–2008)
197

Breton, Andre
(André Breton, 1896–1966)
106fn, 210, 248

Breuer, Marsel
(Marcel Breuer, 1902–1981)
70

Brodski, Džozef
(Joseph Brodsky, 1940–1996)
204

Buhloh, Benjamin
(Benjamin H. D. Buchloh)
25, 28, 29

Bulez, Pjer
(Pierre Boulez, 1925)
139, 140, 140fn, 141, 144, 152, 156, 156fn,
160, 161, 168, 169, 170fn, 171–175, 175fn,
177–180, 180fn, 183, 185, 186, 187, 189fn,
190, 192, 193, 195fn, 196, 197fn, 199, 200,
213, 235fn, 281

Burčard, Džon
(John E. Burchard, 1898–1975)
67

Busoti, Silvano
(Silvano Bussoti, 1931)
141

Butor, Mišel
(Michel Butor, 1926)
204

Ce Tung, Mao
(Máo Zédōng, 1893–1976)
252

Dabadi, Žan-Lou
(Jean-Loup Dabadie, 1938)
220

Daksl, Heiko
(Heiko Daxl, 1957)
161

Damiš, Iber
(Hubert Damish, 1928)
204, 213, 235fn

Dankan, Robert
(Robert Duncan, 1919–1988)
94, 95

Danto, Artur
(Arthur Coleman Danto, 1924)
36

de Niro, Robert
(Robert Henry de Niro, 1922–1993)
93

de Sad, Makriz
(Marquis de Sade, 1740–1814)
210, 232, 233, 234, 272

Dejvis, Piter Maksvel
(Peter Maxwell Davies, 1934)
145fn, 146fn

Den, Maks Vilhelm
(Max Wilhelm Dehn, 1878–1952)
71

Denč, Kris
(Chris Dench, 1953)
146

Denegri, Ješa
(Jerko, 1936)
20fn

Depli, Gi
(Guy Deplus)
180fn

Derida, Žak
(Jacques Derrida, 1930–2004)
204, 213, 225, 241–246, 269

Devad, Mark
(Marc Devade, 1943–1983)
213, 216, 235fn

Dilon, Džejms
(James Dillon, 1950)
146

Dišan, Marsel
(Marcel Duchamp, 1887–1968)
115, 116

Djuj, Džon
(John Dewey, 1859–1952)
64–80, 94, 98, 105, 109, 124–126

Dorn, Edvard
(Edward Dorn 1929–1999)
94, 95

Drejer, Ketrin S.
(Katherine S. Dreier, 1877–1952)
64fn

Drejer, Teodor
(Theodore Dreier, 1902–1997)
69, 70, 70fn, 71, 74

Džojs, Džejms
(James Joyce, 1882–1941)
178, 204, 210

Džons, Džasper
(Jasper Johns, 1930)
215

Ejgner, Lari
(Larry Eigner, 1927–1996)
94

Elijar, Pol
(Paul Eluard, 1895–1952)
204

Eliot, Tomas Stern
(Thomas Stearns Eliot, 1888–1965)
95, 204

Eloj, Žan-Klod
(Jean-Claude Éloy, 1938)
144

Engelman, Hans Urlih
(Hans Urlich Engelmann, 1921)
180fn

Engels, Fridrih
(Friedrich Engels, 1820–1895)
248, 250, 279

Evangelisti, Franko
(Franco Evangelisti, 1923–1993)
140fn

Evarts, Džon
(John Evarts, 1908–1989)
71, 99, 132fn, 144

Faber, Lotar
(Lothar Faber, 1922)
180fn

Feldman, Morton
(1926–1987)
161, 183, 184, 196

Fej, Žan-Pjer
(Jean-Pierre Faye, 1925)
204

Fernihau, Brajan
(Brian Ferneyhough, 1943)
143, 146, 161

Finisi, Majkl
(Michael Finnissy, 1946)
146

Flaker, Aleksandar
(1924–2010)
14, 18, 22–23, 25, 30

Fortner, Wolfgang
(Wolfgang Fortner, 1907–1987)
140, 151, 161

Foster, Hal
(1955)
25, 27, 28

Fraj, Rodžer
(Roger Eliot Fry, 1866–1934)
27, 49

Frid, Majkl
(Michael Fried, 1939)
27

Friker, Piter Rasin
(Peter Racine Fricker, 1920–1990)
140, 145fn

Fuko, Mišel
(Foucault Foucault, 1926–1984)
26, 204, 209, 210, 211, 241

Fuler, Bakminster
(Buckminster, Fuller, 1895–1983)
71, 91, 198

Gaceloni, Severino
(Severino Gazzelloni, 1919–1992)
161, 180fn

Ger, Aleksander
(Alexander Goehr, 1932)
145fn

Gijota, Pjer
(Pierre Guyotat, 1940)
204

Ginsberg, Alen
(Allen Ginsberg, 1926–1997)
204

Gliksmán, Andre
(André Glucksmann, 1937)
204

Godar, Žan-Lik
(Jean-Luc Godard, 1930)
204

Gojverts, Karel
(Karel Goeyvaerts, 1923–1993)
192

Gras, Ginter
(Günter Grass, 1927)
204

Grinberg, Klement
(Clement Greenberg, 1909–1994)
27, 49, 71, 93, 105–108

Grize, Žerar
(Gérard Grisey, 1946–1998)
143

Grojs, Boris
(Boris Gorys, 1947)
23–25

Gropijus, Valter
(Walter Gropius, 1883–1969)
67, 88, 104fn

Gu, Žan-Žozef
(Jean-Joseph Goux, 1943)
204, 213, 235fn

Haba, Alois
(Alois Hába, 1893–1973)
161

Habermas, Jirgen
(Jürgen Habermas, 1929)
12–13

Hajdeger, Martin
(Martin Heidegger, 1889–1976)
204

Hajs, Herman
(Hermann Heiß, 1897–1966)
160, 160fn

Harison, Čarls
(Charles Harrison, 1942)
25, 28, 29

Hauer, Jozef Matijas
(Josef Matthias Hauer, 1883–1959)
133, 140, 161fn

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih
(Georg Wilhelm Friedrich Hegel,
1770–1831)
18, 214, 248

Hegen, Holger E.,
194

Helm, Everet
(Everett Helm 1913–1999)
132,fn, 144, 194, 195

Helšer, Ludvig
(Ludwig Hoelscher, 1907–1996)
152

Hence, Hans Verner
(Hans Werner Henze, 1926)
147, 151, 161, 174

Herison, Lu
(Lou Harrison, 1917–2003)
197

Hiler, Lejaner
(Lejaren Hiller, 1924–1994)
161

Hilsmi, Fani
(Fannie Hillsmith, 1911–2007)
71

Hindemith, Pol
(Paul Hindemith, 1895–1963)
133, 133fn, 135, 138, 140, 141

Holst, Gustav
(1874–1934)
145

Homel, Fridrih
(Friedrich Hommel)
132fn, 142, 143, 145, 146

Honeger, Artur
(Arthur Honegger, 1892–1955)
138, 140

Hovanes, Alen
(Alan Hovhaness, 1911–2000)
197

Igenen, Žan-Rene
(Jean-René Huguenin, 1936–1962)
220

Jalovec, Hajnrih
(Heinrich Jalowetz, 1882–1958)
71, 85, 109fn

Jonesko, Ežen
(Eugene Ionesco, 1909–1994)
204

Jung, Karl Gustav
(Carl Gustav Jung, 1875–1961)
67

Kagel, Mauricio
(1931–2008)
142, 144, 161

Kajoa, Rože
(Roger Caillois, 1913–1978)
204

Kaler, Džonatan
(Jonathan Culler, 1944)
39–40

Kan, Luj
(Louis Cane, 1943)
216

Kaningem, Mers
(Merce Cunningham, 1919–2009)
71, 89, 92, 155

Kant, Imanuel
(Immanuel Kant, 1724–1804)
20, 21, 105, 107

Kardju, Kornelijus
(Cornelius Cardew, 1936–1981)
145fn

Kaskel, Kristof
(Christoph Caskel, 1932)
161

Kauel, Henri
(Henry Cowell, 1897–1965)
195, 197

Kejdž, Džon
(John Cage, 1912–1992)
71, 89, 91, 92, 105, 108–118, 126, 127, 141,
144, 157, 164, 171, 174, 175, 179, 180, 183–
187, 190, 192–197, 199, 281

Kejhil, Holger
(Holger Cahill, 1887–1960)
72, 73

Kerol, Pol
(Paul Carroll, 1926–1996)
94

Klajn, Franc
(Franz Kline, 1910–1962)
67, 74, 93

Klark, Džejms
(James Clarke, 1957)
146

Klosovski, Pjer
(Pierre Klossowski, 1905–2001)
204

Koliš, Rudolf
(Rudolf Kolisch, 1896–1978)
85, 161, 180fn

Kontarski, Alfons
(Alfons Kontarsky, 1932–2010)
180fn

Kontarski, Alojz
(Aloys Kontarsky, 1931)
161, 180fn

Kopland, Aaron
(Aaron Copland, 1900–1990)
196

Korkran, Dejvid, H.
(David H. Corkran, 1902–1989)
71

Košer, Alfred Lorens
(Alfred Lawrence Kocher, 1885–1969)
70

Kraus, Rozalind
(Rosalind E. Krauss, 1941)
25–27

Krili, Robert
(Robert Creeley, 1926–2005)
94, 95, 210

Kristeva, Julia
(Юлия Кръстева, 1941)
204, 207, 213, 235fn, 252, 253, 262–273

Ksenakis, Janis
(Iannis Xenakis, 1922–2001)
142, 144, 162

Kšenek, Ernst
(Ernst Krenek, 1900–1991)
85, 133, 138, 140, 161, 162

Kudol, Žak
(Jacques Coudol)
220

Kumarasvami, Ananda
(Ananda Coomaraswamy, 1877–1947)
113

Kuning, Elen de
(Elaine de Kooning, 1918–1989)
91, 93

Kuning, Vilijem de
(Willem de Kooning, 1904–1997)
71, 74, 92

Lahenman, Helmut
(Helmut Lachenmann, 1935)
143

Lajbovic, Rene
(René Leibowitz, 1913–1972)
138, 139, 143fn, 162

Lakan, Žak
(Jacques Lacan, 1901–1981)
213fn, 225, 249, 273

Lerner, Maks
(Max Lerner, 1902–1992)
67

Lesing, Gothold
(Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781)
106

Levertov, Deniz
(Denise Levertov, 1923–1997)
94, 95

Levi, Albert Vilijam
(Albert William Levi, 1911–1988)
71

Levi, Bernar-Anri
(Bernard-Henri Lévy, 1948)
204

Ligeti, Đerd
(György Ligeti, 1923–2006)
141, 152, 161, 180

Lim, Liza
(1966)
162

Lipold, Ričard
(Richard Lippold, 1915–2002)
71

Lok, Valter
(Walter Locke, 1875–1957)
67

Lorio, Ivon
(Yvonne Loriod, 1924–2010)
180fn

Lotreamon
(comte de Lautréamon, 1846–1870)
210, 233, 234

Maderna, Bruno (1920–1973)
140, 141, 144, 162, 173

Makjunas, Džordž
(George Maciunas, 1931–1978)
90fn

Malarme, Stefan
(Stéphane Mallarmé, 1842–1898)
210, 214, 232, 233, 234, 241, 255

Marks, Karl
(Karl Marx, 1818–1883)
211, 241, 248, 249, 254, 279

Matinjo, Reno
(Renaud Matignon, 1935–1998)
220

Mecger, Hanc-Klaus
(Heinz-Klaus Metzger, 1932–2009)
162, 167, 192

Mejer-Epler, Verner
(Werner Meyer-Eppler, 1913–1960)
141, 166, 177

Mesijan, Olivije
(Olivier Messiaen, 1908–1992)
139, 146fn, 156fn, 162, 180fn

Mijo, Darijus
(Darius Milhaud, 1892–1974)
133, 138, 140

Miler-Simens, Detlev
(Detlev Müller-Siemens, 1957)
145

Mišo, Anri
(Henri Michaux, 1899–1984)
204

Moholj-Nadž, Laslo
(László Moholy-Nagy, 1895–1946)
91fn, 104fn

Molnar, Farkaš
(Farkas Molnár, 1897–1945)
91fn

Najman, Majkl
(Michael Nyman, 1944)
196fn–197fn

Niče, Fridrih
(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844–1900)
244, 249

Noland, Kenet
(Kenneth Noland, 1924–2010)
71

Nono, Luidi
(Luigi Nono, 1924–1990)
140, 140fn, 141, 161, 162, 173–175, 193–
194, 196

Olson, Čarls
(Charles Olson, 1910–1970)
71, 72, 89, 92, 94–95, 105, 108, 109, 118–
128, 204, 210

Openhajmer, Džoel
(Joel Oppenheimer, 1930–1988)
94, 95

Ozenfant, Amede
(Amédée Ozenfant, 1886–1966)
71

Pačner, Martin
(Martin Puchner, 1969)
279

Pajk, Nam Džun
(Nam June Paik, 1932–2006)
144

Paslof, Pat
(Pat Passlof, 1928)
93

Paund, Ezra
(Ezra Pound, 1885–1972)
94, 95, 118, 119, 204, 210

Pen, Artur
(Arthur Penn, 1922–2010)
71

Penderecki, Kšištof
(Krzysztof Penderecki, 1933)
141, 144

Perl, Džordž
(Georg Perl, 1915)
196

Petrasi, Gofredo
(Goffredo Petrassi, 1904–2003)
146fn

Plejne, Marselin
(Marcelin Pleynet, 1933)
204, 216, 225, 252, 255, 264

Podoli, Renato
(Renato Poggioli, 1907–1963)
17–20, 25, 30

Polok, Džekson
(Jackson Pollock, 1912–1956)
61fn, 74, 92, 106, 107

Ponž, Fransis
(Francis Ponge, 1899–1988)
204, 210

Prokofjev, Sergej
(Сергей Сергеевич Прокофьев,
1891–1953)
135, 138

- Puser, Anri**
(Henri Pousseur, 1929–2009)
161, 166, 178
- Rabo, Andre**
(André Rabot)
180fn
- Rafer, Jozef**
(Josef Rufer, 1893–1985)
162
- Rajs, Džon Endrju**
(John Andrew Rice, 1888–1968)
69–72, 74, 98, 99, 99fn
- Raušenberg, Robert**
(Robert Rauschenberg, 1925–2008)
71, 89, 92, 108, 109, 114–116, 126
- Redgejt, Rodžer**
(Roger Redgate, 1958)
146
- Rends, Bernard**
(Bernard Rands, 1934)
145fn
- Ribner, Wolfgang Edvard**
(Wolfgang Edward Rebner, 1910–1993)
144, 194, 195, 196, 197
- Ričards, Meri Karolajn**
(Mary Caroline Richards, 1916–1999)
71, 92
- Ridžer, Volingford**
(Wallingford Riegger, 1885–1961)
196
- Rikardu, Žan**
(Jean Ricardou, 1932)
204, 213, 220
- Rim, Wolfgang**
(Wolfgang Rihm, 1952)
143
- Rise, Žaklin**
(Jacqueline Risset, 1936)
204, 235fn
- Rivera, Dijego**
(Diego Rivera, 1886–1957)
73, 106fn
- Rob-Grije, Alen**
(Alain Robbe-Grillet, 1922–2008)
204, 209
- Rojter, Herman**
(Herman Reutter, 1900–1985)
133
- Roš, Deni**
(Denis Roche, 1937)
204, 223, 235fn
- Roš, Moris**
(Maurice Roche, 1925)
204
- Rot, Filip**
(Philip Roth, 1933)
210
- Roučberg, Džordž**
(Georg Rochberg, 1918–2005)
196
- Rudovski, Bernard**
(Bernard Rudofsky, 1905–1988)
71
- Rut, Moira**
(Moira Ruth)
115
- Ruzvelt, Frenklin**
(Franklin Delano Roosevelt, 1882–1945)
61, 61fn
- Sarot, Natali**
(Nathalie Sarraute, 1900–1999)
204
- Sart, Žan-Pol**
(Jean-Paul Sartre, 1905–1980)
208, 241
- Sati, Erik**
(Éric Satie, 1866–1925)
91, 109, 110, 111, 114, 116, 117, 195

- Serl, Hamfri**
(Humpherey Searle, 1915–1982)
140, 141, 145fn, 146fn
- Sešns, Rodžer**
(Roger Sessions, 1896–1985)
85, 196
- Siboni, Daniel**
(Daniel Sibony, 1942)
204
- Simon, Klod**
(Claude Simon, 1913–2005)
204
- Skarpeta, Gi**
(Guy Scarpetta, 1946)
204
- Solers, Filip**
(Philippe Sollers, 1936)
204, 207, 209, 210, 211, 213, 214, 228, 232–
235, 238, 239, 243, 244, 249, 252–254, 260,
273
- Souster, Tim**
(1943–1994)
145fn
- Sret, Tomas Vitni**
(Thomas Whitney Surette, 1861–1941)
64fn
- Stamos, Teodoros**
(Theodoros Stamos, 1922–1997)
93
- Stravinski, Igor**
(Игорь Фёдорович Стравинский, 1882–
1971)
133, 135, 138, 157, 190
- Šafer, Solf**
(Solf Schaefer, 1948)
132fn
- Šavinski, Ksanti**
(Xanti /Alexander/ Schawinsky, 1904–1979)
70, 90, 91, 91fn, 132fn
- Šenberg, Arnold**
(Arnold Schoenberg, 1874–1951)
109fn, 133, 138, 139, 141, 143fn, 157,
161fn, 174, 188, 190, 192fn
- Šerhen, Herman**
(Hermann Scherchen, 1891–1966)
162
- Šlemer, Oskar**
(Oskar Schlemmer, 1888–1943)
91fn
- Šrad, Leo**
(Leo Schrade, 1903–1964)
194
- Šreker, Franc**
(Franz Schreker, 1878–1934)
133
- Štadlen, Peter**
(Peter Stadlen 1910–1996)
162
- Štajneke, Wolfgang**
(Wolfgang Steinecke, 1910–1961)
135, 137, 138, 142, 143, 152, 183
- Štajngruber, Ilona**
(Ilona Steingruber, 1912–1962)
180fn
- Štojerman, Eduar**
(Eduard Steuermann, 1892–1964)
85, 152, 162, 180fn
- Štokhausen, Karlhajnc**
(Karlheinz Stockhausen, 1928–2007)
139, 140, 140fn, 141, 142, 144, 150fn, 151,
153, 156, 160, 161, 161fn, 162, 165, 166,
167fn, 169, 169fn, 170, 170fn, 174, 177,
179–185, 187, 189fn, 192, 192fn, 193, 194,
195fn, 196, 197fn, 200, 281
- Štukenšmit, Hans Hainc**
(Hans Heinz Stuckenschmidt, 1901–1988)
161, 162

Švajnic, Wolfgang fon
(Wolfgang von Schweinitz, 1953)
145

Tibodo, Žan
(Jean Thibaudeau, 1935)
204, 210, 220, 235fn

Tjudor, Dejvid
(David Tudor, 1926–1996)
92, 115, 144, 162, 180fn, 174, 183, 184,
194, 195, 195fn

Todorov, Cvetan
(Tzvetan Todorov /Цветан Тодоров/, 1939)
204, 254

Toh, Ernst
(Ernst Toch, 1887–1964)
133

Tomas, Ernst
(Ernst Thomas, 1916)
132fn, 142, 143

Touvi, Endrju
(Andrew Toovey, 1962)
146

Trocki, Lav
(Лев Давидович Троцкий, 1879–1940)
106, 106fn

Tvorkov, Džek
(Jack Tworokov, 1900–1982)
93

Udbin, Žan-Lui
(Jean-Louis Houdebine)
204

Vajl, Kurt
(Kurt Weill, 1900–1950)
133, 138

Val, Fransoa
(Françoise Wahl, 1925)
252

Valen, Džon
(John Wallen, 1918–2001)
71

Valeri, Pol
(Paul Valéry, 1871–1945)
204, 208fn

Varez, Edgar
(Edgard Varèse, 1883–1965)
140, 156, 162, 195

Veber, Ben
(Ben Weber, 1916–1979)
196

Vebern, Anton
(Anton Webern, 1884–1945)
133, 139, 154, 157, 158, 172, 173, 174

Velfer, Emerson
(Emerson Woelffer, 1914–2003)
93

Vildgans, Fridrih
(Friedrich Wildgans, 1913–1965)
162

Vilijams, Džonatan
(Jonathan Williams, 1929–2008)
94, 95

Vilijams, Vilijam Karlos
(William Carlos Williams, 1883–1963)
71, 94, 95, 118

Vilijams, Von
(Vaughan Williams, 1872–1958)
145

Visente, Esteban
(Esteban Vicente, 1903–2001)
93

Volf, Kristijan
(Christian Wolff, 1934)
142, 144, 183, 184, 196

Volf, Virdžinija
(Virginia Woolf, 1882–1941)
204

Volpe, Štefan
(Stefan Wolpe, 1902–1972)
152, 194, 180fn, 196

Vorner, Karl
(Karl H. Wörner, 1910–1969)
194

Vud, Pol
(Paul Wood)
17fn

Zekles, Bernhard
(Bernhard Sekles, 1872–1934)
133fn

Zukofski, Luis
(Louis Zukofsky, 1904–1978)
95

Žene, Žan
(Jean Jenet, 1910–1986)
204

Ženet, Žerar
(Gérard Genette, 1930)
204, 210

BIOGRAFSKI PODACI O AUTORKI

Rođena 1983. godine u Beogradu. Diplomirala na Katedri za muzikologiju FMU u Beogradu 2006. godine sa radom *Pisana reč o muzici/Autopoetički Diskurs Pjera Buleza*. Korisnik stipendije Ministarstva za nauku i tehnološki razvoj. Angažovana u izvođenju nastave na kursevima Uvod u primenjenu estetiku sa teorijom umetnosti 1, Uvod u primenjenu estetiku sa teorijom umetnosti 2, Primenjena estetika i nauke o umetnostima 1 i Primenjena estetika i nauke o umetnostima 2 kao i na projektu Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu na Katedri za muzikologiju FMU u Beogradu.

Prezentovala je radove na sledećim naučnim skupovima: *Život i delo Vasilija Mokranjca* (Beograd, 2004); Šesta godišnja konferencija Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju FMU u Beogradu (Beograd, 2005); *Muzika u društvu*, (Sarajevo, oktobar 2008); *Stana Đurić-Klajn i srpska muzikologija* (Beograd, decembar 2008). Učestvovala je na okruglom stolu posvećenom estetičaru i teoretičaru Pavlu Stefanoviću (Beograd, maj 2008. godine). Aktivno je pohađala Školu za kritiku i teoriju izvođačkih umetnosti u okviru 42. BITEF-a (Beograd, septembar 2008. godine).

Do sada objavljeni stručni radovi:

1. Sanela Radisavljević (2005): „Karakteristike orkestracije Vasilija Mokranjca“: u: *Život i delo Vasilija Mokranjca*, povodom 20 godina od kompozitorove smrti, uredila Nadežda Mosusova, Beograd, SOKOJ–MIC, str. 45–73.
2. Sanela Radisavljević (2006): „Jevrejski duvački instrumenti i duvački instrumenti predstavljeni na spomenicima srednjovekove Srbije“, u: *Istorija i misterija muzike*, u čast Roksande Pejović, uredile Ivana Perković Radak, Dragana Stojanović-Novičić i Danka Lajić, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, str. 107–122.
3. Sanela Radisavljević (2008): „Tela bez duša. Festivali – 42. Bitef“, *Scena. Časopis za pozorišnu umetnost*, Beograd, XLIV, 4.
4. Sanela Radisavljević (2008): „Recenzija: Miško Šuvaković: *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umetnosti i kulture*“, *Novi zvuk, internacionalni časopis za muziku*, Beograd, 2008/I, 31, str. 149–152.

5. Sanela Radisavljević (2009): „Izvođenje feminizma u muzikologiji“, u: *Muzika u društvu. 6 međunarodni simpozij*, uredila Jasmina Talam, Sarajevo, Muzikološko društvo F BiH – Muzička akademija u Sarajevu, str. 53–66.
6. Sanela Radisavljević (2009): „Pjer Bulez. Autopoetički diskurs i odnos sa strukturalističkim i poststrukturalističkim teorijskim modelima“, u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, uredili Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, Beograd, Atoča, str. 296–308.
7. Sanela Radisavljević (2009): „Glen Guld. Pijanizam u doba medija“, u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, uredili Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, Beograd, Atoča, str. 309–318.
8. Sanela Radisavljević (2010): „Shvatanje umetnosti i umetničkog dela u muzikološkom diskursu Stane Đurić-Klajn. Prisustvo 'spoljnih' interpretativnih okvira“, u: *Stana Đurić-Klajn i srpska muzikologija*, uredile Mirjana Veselinović-Hofman i Melita Milin, Beograd, Muzikološko društvo Srbije, 2010, str. 49–61.
9. Sanela Radisavljević (2010): „Feminističko čitanje umetnosti“, *Nova misao. Časopis za savremenu kulturu Vojvodine*, Novi Sad, 2010, 5, str. 38–40.
10. Sanela Radisavljević (2010): „Mesečni časopisi za žene i stereotipi – žene kao estetski objekat“, *Etika medija. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, Beograd, 2010, 127, str. 141–155.

Изјава о ауторству

Потписани-а Санела Николић (Радисављевић)

број индекса Ф1/07

Изјављујем,

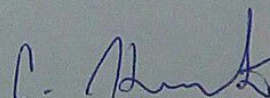
да је докторска дисертација / докторски уметнички пројекат под насловом

Авангардна уметност као теоријска пракса – Black Mountain College, Дармштатски интернационални летњи курсеви за Нову музику и Tel Quel

- резултат сопственог истраживачког / уметничког истраживачког рада,
- да предложена докторска теза / докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није била / био предложена / предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 23. 2. 2018.



Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора __ Санела Николић (Радисављевић) _____

Број индекса _____ Ф1/07 _____

Докторски студијски програм _____ Теорија уметности и медија _____

Наслов докторске дисертације / докторског уметничког пројекта

**Авангардна уметност као теоријска пракса – Black Mountain College,
Дармштатски интернационални летњи курсеви за Нову музику и Tel Quel**

Ментор _____ ред. проф. др Мирајана Веселиновић-Хофман _____

Коментор: _____ ред. проф. др Миодраг Шуваковић _____

Потписани (име и презиме аутора) __ Санела Николић (Радисављевић) _____

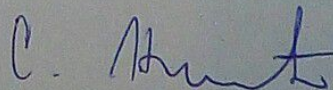
изјављујем да је штампана верзија моје докторске дисертације / докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука / доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, __23. 3. 1983. _____



Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности унесе моју докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат под називом:

Авангардна уметност као теоријска пракса – Black Mountain College,
Дармштатски интернационални летњи курсеви за Нову музику и Tel Quel

која / и је моје ауторско дело.

Докторску дисертацију / докторски уметнички пројекат предао / ла сам у електронском формату погодном за трајно депоновање.

У Београду, __23. 2. 2018. __

Потпис докторанда

