

ASMUND HAVSTEN-MIKELSEN

*Ne-filozofija i  
savremena umetnost*

Naslov originala:

Asmund Havsteen-Mikkelsen  
NON-PHILOSOPHY AND CONTEMPORARY ART  
*A Non-Philosophical Proposition*  
© A Mock Book Berlin 2015

ASMUND HAVSTEN-MIKELSEN

*Ne-filozofija  
i savremena  
umetnost*

---

Ne-filozofski predlog

---

*Prevod:* GKP

Grupa za konceptualnu politiku

Novi Sad, 2018.



*Za Anu*



<b>0. PREDGOVOR:</b>	10
Kuća gori!	11
<b>1. UVOD</b>	20
Svaki savremeni umetnik je u poziciji ne-filozofa...	21
<b>2. ODELJAK A. DUBINA ISKUSTVA</b>	34
1. Merlo-Ponti: Prostor ne-filozofije	35
1.1. Ekskurs: Fransoa Laruel i ne-filozofija	51
2. Biti fluidan: Egzistencija i telo ne-filozofa	56
3. Ne-filozofija kao pozicija i metod: Šta ja mislim?	64
4. Merlo-Ponti: Savremena umetnost i iskustvo	72
<b>2. ODELJAK B. ASPEKTI SAVREMENE UMETNOSTI</b>	80
1. Savremena umetnost: Radikalna kontingencija	81
2. Biti situiran: Umetnik kao generička singularnost	88
3. Umetnost kao propozicija: Konceptualna umetnost	96
4. Konkurentni interesi: Umetnički projekat	104
5. Umetnost savremenosti: Misliti u vremenu	110
6. Uokvirenje umetnosti: Institucija	116
7. Nihilizam i eksperimentisanje: Ništa je način koji mora biti	124
8. Sistemska histerija: Ambicija i njena nezadovoljstva	132
<b>3. ZAKLJUČAK:</b>	140
Budućnost savremene umetnosti kao ne-filozofije u pokretu	141
<b>4. POGOVOR:</b>	146
Beleške o bivanju savremenim umetnikom i ne-filozofom	147
<i>Endnote / završne napomene</i>	150
<i>Bibliografija</i>	172





*„Moje misli su kao lavina u svesti, u smislu da se raspadaju; ne postoje informacije koje ne mogu biti oborene ili porušene, tako da se ne radi o uspostavljanju savršenog sistema. U toj situaciji nema savršenosti. U mom domenu nema savršenosti, jer moje misli kao i materijal sa kojim radim uvek su labavi, lome se i krvare po rubovima.“<sup>1</sup>*

ROBERT SMITSON (ROBERT SMITHSON)



# KUĆA GORI!

„Sva umetnost posle Dišana je konceptualna (po prirodi) zato što jedino egzistira pojmovno (konceptualno).“<sup>42</sup>

DŽOZEF KOŠUT (JOSEPH KOSUTH)

„Ne prihvataj. Preispituj. Sve.“<sup>43</sup>

FILIP GASTON (PHILIP GUSTON)

## 0.

Evo nekoliko primera skorašnjih izložbi kojima sam prisutvovao u Berlinu u poslednjih nekoliko godina:

### 0.01.

Otvaranje izložbe *The Recovery of Discovery* Sipriena Gajara (Cyprien Gaillard) u KW (*Institut za savremenu umetnost*), marta 2011. godine. Prizemlje velikog izložbenog prostora ispunjeno je mladim ljudima koji sede na vrhu otprilike 5 metara visoke piramide sagrađene od gomile gajbi turskog piva i piju pivo *Efes* direktno ga uzimajući iz istih tih gajbi. Buka glasova koji časkaju i smeju se bila je ogromna. Tokom trajanja izložbe, posetioci su mogli da dolaze i piju piva koliko god žele. Vremenom, cela instalacija je bila demontirana, ostavljajući samo ostatke zabave: prazne pivske flaše, rastrgnute plave kutije i u vazduhu nataložen smrad stare pivare. U saopštenju za javnost ovo delo je predstavljeno komentarom kako zapadna kultura čuva svoje spomenike destrukcijom i razmeštanjem, kako je entropija alegorijski prisutna u procesu razgradnje rada.

### 0.02.

U *Kino Central*, umetnica Stine Jakobsen je u avgustu 2014. godine prikazala svoj projekat *Direct Approach* koji se sastojao od izvesnog broja kratkih filmova mladih ljudi – *remake* najnasilnijih filmskih scena koje

su videli. Učesnici su radili sećajući se i razgovarajući o nasilju. Sami su napravili filmove preuzimajući uloge glumaca, reditelja i kamermana, i na taj način su sticali uvid o tehnikama produkcije vizuelnih efekata u filmu. Adolescenti su igrali različite uloge: žrtvu, počinioca ili posmatrača, i na taj način su produbili razumevanje kako nasilje utiče na identitet.

### 0.03.

U izlagačkom prostoru *die raum*, brazilski umetnik Žoao Mode (João Modé) prikazao je svoju instalaciju *Land*, septembra 2014, koja je bila sačinjena od pažljivo posađenog cveća i biljaka, kako bi simuliralo džunglu usred betona. Posmatrač je mogao da uđe i da se krije iza lišća. Ni prozori, ni vrata, ni zid nisu štitali instalaciju od spoljašnjosti; fasada zgrade je bila uklonjena. Izložba je bila otvorena 24 sata.

### 0.04.

Pre zatvaranja prostora radi renoviranja, *Neue national Galerie* ugostila je oktobra 2014. godine *Festival of Future Nows* i uključila je preko sto studenata, profesora i saradnika umetničke škole „Institut für raum experimente“ umetnika Olafura Eliasona (Eliasson). „Dimni” rad Fabiana Knehta (Knecht) *Freisetzung* na vrhu zgrade odavao je utisak da muzej gori. Unutar muzeja, Kirsten Palc (Palz) publici je čitala svoj rad *Sculpture as Writing*, dok je Anton Burdakov sa timom umetnika i arhitekata gradio kartonske modele prikazujući evoluciju umetničkog ateljea. Jan Buning (Bünning) je nakačio svoje čudne betonsko-stalagmitne skulpture *Feuerstelle/Seit 207* na točkove, spremne za vožnju. Zgrada je u potpunosti vrela od energije nebrojenih intervencija, performansa i skulptura u pokretu, a hiljade posetilaca prisustvovalo je festivalu.

### 0.05.

Ogromna instalacija *Soma* umetnika Karstena Holera (Carsten Höller) na *Hamburger Bahnhofu* (2012), sastojala se od dvanaest živih irvasa, dvadeset četiri kanarinca, osam miševa i dve muve, nekoliko predimenzioniranih skulptura pečurki, prostora za publiku da spava, arome sena i govana rasutih po podu i malih četvrtastih skulptura. Posetioci su

mogli da šetaju okolo, da se popnu na platformu i vide ovo neverovatno okruženje. Obezbeđena je i posebna informacija: irvasi su jeli euforične pečurke koje menjaju *njihovu* percepciju prostora i vremena.

#### 0.06.

U *Berlinische Galerie* (jesen 2013), Franc Akerman (Ackerman) je predstavio ogromnu zidnu sliku, instalaciju *Hügel und Zweifel*, koja je okupirala ceo prostor (otprilike 10x40 metara). Slike, fotografije i prekrivene površine integrisane su u gigantsku mapu uma uvezanu linijama, strelama i dijagramima. Bile su tu i slike plutajućih svetova i slike sa velikim rupama. Slika se *širila*: po platnu i galeriji, stvarajući tako prostor novih perspektiva i otvaranja.

#### 0.1.

Svi ovi primeri samo su ograničen broj mogućih pristupa onom što nazivamo savremena umetnost. Može se reći da su nepostojanje medija, sredstava izlaganja ili umetničkih strategija jedini način bavljenja savremenom umetnošću. Sve je postalo legitimno u okviru prostora savremene umetnosti danas, jer je istorija savremene umetnosti tako bogata: toliko *načina* stvaranja umetnosti pripada prostoru savremene umetnosti i taj prostor se i dalje širi – svaki savremeni umetnik ukršta i rekombinuje različite mogućnosti u nova dela i projekte. Od studenata i postdiplomaca do etabliranih umetnika srednje generacije, pozicije su isprobane, njima se eksperimentisalo, razvijale su se i na kraju branile kao *načini proizvodnje, ali istovremeno i kao sopstveno situiranje u već utvrđene okvire savremene umetnosti*. Nebrojeno mnogo izložbi se već desilo u ime savremene umetnosti, dok se u ovom trenutku mnoštvo budućih izložbi planira i izvodi. Širom sveta, prostori savremene umetnosti zasićuju kulturni pejzaž svim načinima prerusavanja, u rasponu od značajnih institucija poput MoMe, Tate Modern, MACBA i K21, preko redovnih događaja kao što su Documenta, Venecijansko bijenale i Manifesta, do projekt-prostora u svakom većem gradu. Sam Berlin sadrži nekoliko takvih: OZEAN, Tête, ZK/U, die raum, Espace Surplus, District, LEAP, L40, NOTE, Autocenter, Grimm Museum, General Public, Insitu...

### 0.1.1.

Savremena umetnost je *fait accompli*, istorijska posledica postmodernističkog napada na visoku modernističku umetnost. Paradigmatska promena se nije dogodila odjednom. Bio je to spor, kontinuirani pokret prema prostoru savremene umetnosti kakvu danas znamo i taj pokret se nije desio bez borbe.<sup>4</sup> Postoji li bilo kakva teleologija u ovoj postmodernističkoj paradigmi? Da li ona, poput modernizma, sadrži snage emancipacije? Mislim da sadrži, ali cilj emancipacije je bio drugačiji nego sada, i to sa razlogom. Kritička postmodernistička umetnost deluje kroz svoje horizontalno širenje, kroz mogućnost da proširi ogromnu teritoriju umetnosti gradeći je na postojećim transformacijama i ekspanzijama: razvoj ontologije „šta god”<sup>5</sup>. To je ravan, vlažan svet, ali sa novom vertikalnošću<sup>6</sup> koju treba istražiti. Istorijska umetnost modernizma pre revolucije avangarde još uvek je prisutna u muzejima i kolekcijama, ali prožeta drugačijim smislom tradicije i jasnom podelom između žanrova i medija. Postmodernistička umetnost izvodi svoju moć iz fundamentalno nihilističkog<sup>7</sup> pogleda na svet, koji na kraju dovodi do rastakanja zapadnog sveta umetnosti kao utočišta modernističke umetnosti (NATO-umetnost). Nihilistička je zato što preispituje i problematizuje sve konvencionalne i prihvaćene ideje, vrednosti i sistem koji to podržava, generišući takozvane pojmove „umetnosti“, „estetike“, „ukusa“, „posmatrača“ i „značenja“. Tako je dolazak savremene umetnosti viđen i kao *kraj umetnosti*, jer se u završnoj igri postmodernizma nalaze samo *predlozi* o umetnosti: „*Vrednost pojedinih umetnika nakon Dišana može se vrlo lako proceniti sagledavanjem koliko su uspeali ispitati prirodu umetnosti; ili, rečeno na drugi način, šta su dodali pojmu (konceptu) umetnosti, ili šta nije postojalo pre nego što su se oni pojavili. Umetnici ispituju prirodu umetnosti izlaganjem novih pozicija same prirode umetnosti.*”<sup>8</sup> (Košut).

### 0.2.

Kraj umetnosti najavljen je u nekoliko navrata. Prvo sa filozofijom G. V. F. Hegela (1770–1831) u ranom XIX veku, kada je koncept slobode postigao svoju formu u apstraktnim formulacijama moderne države. Kad je struktura slobode bila politički obezbeđena kroz demokratske institucije, najviša moguća istina postala je realna. „*Za nas, umetnost*

ne važi više kao najviši način u kojem se ostvaruje istina [...] Možemo se nadati, da će se umetnost sve više uzdizati i usavršavati, ali je njena forma prestala da bude najviša potreba duha.“<sup>9</sup> (Hegel). Od ovog trenutka pa nadalje, umetnost u očima Hegela ima sekundarnu ulogu u izražavanju konceptualne armature sveta i uvek je jedan stepen niže od svetilišta političke istine filozofski izražene u konceptu Apsolutnog duha: demokratija je krajnja sekuritizacija i institualizacija ljudskog duha znana kao sloboda, pravda i priznanje individue (koja se danas može označiti kao *sistemska modernizam*<sup>10</sup>). Kroz demokratiju, građansko društvo je ostvareno, i može se reći da je ono uslov za ostvarivanje savremene umetnosti: pravo pojedinaca da se slobodno okupljaju unutar institucija koje štiti država bez njenog uplitanja. Gledajući unazad, umetnost je drugi put proglašena mrtvom kada je Marsel Dišan (Marcel Duchamp) 1917. godine u galeriju postavio *Fontanu*<sup>11</sup>, pisoar potpisan sa „R. Mutt“, što izgovoreno na nemačkom zvuči kao „siromaštvo“, a na engleskom kao „blato“. <sup>12</sup> Sa pristupom dadaizma, nihilizam ulazi u umetnost kao fundamentalno preispitivanje verovanja u umetnost. Ovo radikalno preispitivanje, inicirano plasiranjem redimejda (*redymade*) u galeriju, zapravo je rođenje savremene umetnosti jer ona postaje *stanje uma* (kao što je i dadaizam bio stanje uma).<sup>13</sup> Prostor savremene umetnosti je jednako „blatnjav“, nesiguran ili nejasan koliko i „siromašan“, jer nema potpuno vrednosno utemeljenje na koje može da osloni svoje aktivnosti. Poslednja stvar koju možemo naći u prostoru savremene umetnosti upravo je transcendentelni označitelj kojeg je nihilista proglasio mrtvim: Bog.

### 0.2.1

U svom tekstu o pisoaru, „Slučaj Ričarda Muta“, Marsel Dišan piše: „*Da li je gospodin Mut svojim rukama napravio fontanu ili ne, najmanje je bitno. On ju je IZABRAO. Uzeo je običan artikal iz života i postavio ga tako da je njegova korisnost nestala usled novog imena i tačke gledišta – stvorio je novo mišljenje tog objekta.*“<sup>14</sup> Ovom odlukom i činom plasiranja, Marsel Dišan je otvorio prostor mišljenja koje je razlog toga da savremena umetnost danas postoji kakva jeste. Svi gore spomenuti primeri iza svojih manifestacija imaju odluku umetnika da rade šta god žele u okviru galerijskog prostora. Dišanova temeljna snaga prebiva u njego-

vom dvostrukom otkriću: A) umetnička odluka koja utemeljuje bilo koje fenomene označena je kao savremena umetnost i postoji B) uslovljavajuća sila konteksta u uspostavljanju značenja umetnosti. To je tautološka priroda savremene umetnosti: nešto je umetnost ako neko kaže da je to umetnost. Nema savremene umetnosti bez umetnika i konteksta. Postavljanje objekata svakako nije nasumično. Pažljivo je odabrano od strane umetnika i ta se pažnja vraća umetničkom projektu.

### 0.2.2.

Danas, sto godina nakon što je Dišan postavio svoj pisoar, dosta toga se desilo svetu umetnosti kao i kulturnoj i ekonomskoj klimi u kojoj se taj svet napaja. Naročito je „ekonomija iskustva“ tokom poslednje decenije transformisala razumevanje i upotrebu kulture u njenom odnosu sa tržištem. Umetnička kultura je postala nova norma, kreativnost je svuda, a institucije moraju definisati i dati sebi legitimitet po shemama troškova i dobiti, menadžmentu kvaliteta i broju posetilaca na izložbama.<sup>15</sup> Kultura je postala nova industrija vrednosti podstičući džentrifikaciju, brendiranje gradova, i to kao deo novog potrošačkog identiteta gde iskustvo umetnosti ulazi u samokonzumirajući proces. U mnogim okolnostima umetnost je postala javno dobro, spakovana u lep, bezopasan marketinški diskurs. Ovo je problem jer se prikriva izvorno nasilje, destrukcija i preispitivanje koje je vodilo do kreiranja savremene umetnosti kao prostora mišljenja. Stoga, kako bi razumeli Dišanovo nasleđe, moramo isto tako razumeti istorijski kontekst dadaizma – kao što je njegov aspekt nihilizma, razočarenja i odgovora na opasnosti imanentne destrukcije. Kao što je Hugo Bal (Ball) izjavio povodom stanja dade: „*Kako je bankrot ideja doveo do uništenja humanizma do njegovih najdubljih slojeva, instinkti i nasleđene tradicije sada se patološki pojavljuju [...] Dadaista se bori protiv smrtnih bolova i smrtno opijenosti svog vremena. Opirući se svakoj mudroj ćutljivosti, on neguje znatiželju svakog ko iskusi zadovoljstvo čak i u najupitnijim formama nepokornosti. On zna da se ovaj svet sistema raspao na komadiće.*“<sup>16</sup> Ovde nalazimo opis pozicioniranja protiv sveta, kao u *kontrakulturi*, iskonski skepticizam spram svih zvaničnih sistema vrednosti koji su isto tako u osnovi Dišanove pozicije. Potpisivanjem pisoara sa „R. Mutt“, on je ukazivao na imanentno siro-



maštvo zapadnog sveta zbog oslobađanja destruktivnih sila u Prvom svetskom ratu. Dadaizam je bio odgovor na osećaj *moralnog bankrota* koji progoni zapadni svet. Umetnosti je ostalo samo da se *ruga* instituciji umetnosti, da *preispituje* instituciju umetnosti. I ovo preispitivanje desilo se kroz proizvodnju radikalno nove umetnosti i nove svesti: biti dadaista bila je pozicija koja je imala posledice. Sa novim materijalima, idejama, kolektivizmom i izvesnim smislom *apstrakcije*, umetnost se otvorila prema virtualnom (virtualnost kao zbir svih mogućnosti uključujući nerealizovane ideje iz prošlosti koje progone našu sadašnjost). Danas smo u situaciji kad *sve prolazi* u umetnosti (Fejerabend [Feyerabend]): savremena umetnost i njoj korespondirajuća teorija kreću se u mnoštvu novih pravaca a da niko nema jasan pregled. Umetnost intencionalnosti, *Emergency art*, ultra-savremena umetnost, radikalna filozofija, spekulativni realizam, objektno-orijentisana ontologija, forenzički zaokret, umetnost bazirana na istraživanju, pedagoški zaokret, referencijalna umetnost, retro-konceptualizam, meta-modernizam, novi materijalizam, *Nekronautičko društvo*... Broj koncepata koji trenutno ulaze u diskurs sveta umetnosti stalno raste i to je dobro, jer svedoči o potrebi da se misli, sagledava i deluje u svetu na drugačiji način. Toliko energije se oslobađa da kuća umetnosti gori. Savremena umetnost ne može biti totalizovana na empirijskom nivou, ali možemo *spekulirati* o njenim uslovima kako bismo odgovorili na pitanje: koliki je potencijal savremene umetnosti za budućnost?

### 0.3.

Situaciju savremene umetnosti, postmodernu stanje i njeno poreklo u nihilizmu vidim kao *istorijski potencijal* umetnosti da postane sve što je ikad sanjala da bude. A ipak verujem da moramo promisliti ovaj izvorni prostor savremene umetnosti: šta se nalazi iza njega? Šta su ontološki uslovi savremene umetnosti u odnosu na aktera umetnosti: savremenog umetnika?<sup>17</sup> Ovde postoji fundamentalna relacija koja se mora istražiti i osvetliti kao mogućnost da je umetnik misli. Događa se *mišljenje* u ovom savremenom umetničkom svetu propitivanja, eksperimentisanja, izazivanja i invencije, za koje verujem da može biti plodno videti ga kao vrstu *ne-filozofije u pokretu*. U ovoj knjizi, misliću savremenog umetni-

ka kao ne-filozofa koji praktikuje ne-filozofiju u svojoj umetnosti. Čin ne-filozofije jeste da progura kompleksna iskustva života u postojeće kategorije i da ih pretvori u nešto novo kako bi se razvila nezavisna pozicija *vis-à-vis* sadašnjoj raspodeli snaga – misliti za sebe u okviru postojećeg prostora umetničkih pokreta; mišljenje-delovanje koje je anarhistično, autarkično i eksperimentalno, duhovito, ozbiljno, otvoreno, preispitujući, prateći mentalne linije bekstva...

### 0.3.1.

Dišan je iskoristio svoje suvereno pravo da postavi *šta god* unutar prostora savremenosti. Objekti su bili puni značenja, nazivi su bili slojevite igre reči, a aspekt erotizma je uvek bio prisutan; za kasnije umetnike koji rade počev od ovih uvida, redimejd postaje mogućnost označavanja *šta god* kao pogodno za umetnost, jer je izbor obojen radikalnom *kontingencijom* i *virtualnošću*: u principu, sve iz prošlosti i sadašnjosti može biti prikazano, jer nas čin izbora vraća umetniku i njegovom *projektu*. Kako bi uhvatili pun značaj kontingencije i virtualnosti, moramo se vratiti *egzistenciji bilo kog umetnika*; tome kako nastaje ova egzistencija s pravom na odlučivanje. Stoga, kao ne-filozof, savremeni umetnik je konceptualna osoba,<sup>18</sup> u smislu da svaki savremeni umetnik učestvuje na svoj način, budući da je čin ne-filozofije distorzija, pomeranje i krajnja reinvecija onog što savremena umetnost *može* da bude.

### 0.3.2.

Deo ove institucionalizacije savremene umetnosti – da kontekst proizvodi značenje umetnosti – bila je i *de-autorizacija* umetnika, tzv. „smrt autora“ (Bart [Barthes])<sup>19</sup>. Izmeštanjem značaja umetničkog dela ka njegovom aktivnom dekodiranju i interpretaciji u svesti posmatrača, pomerio se fokus sa *mita* i *biografije* autora na sposobnost struktura da proizvedu značenje kod primaoca. Bilo je to oslobađanje autora od pozicije koju dodeljuje komercijalni sistem koji okružuje umetničko delo, i čini ga *producentom* umetnosti sličnom industrijskoj produkciji redimejda. Smrt autora je rođenje novog posmatrača: onog koji nije prilagođen delima estetske lepote, već onog koji traži dela koja ga izazivaju. Kao pozicija,

ona deli neke relacije sa nihilizmom jer veruje da sve ima potencijal da postane kreativno u *upotrebi i interpretaciji umetnosti*. Prateći ovaj zao-kret, značenje umetničkog dela ili kako se ona mogu iskusiti, interpretirati i postaviti u horizont od značaja, dovedeno je do novog nivoa u XX veku. Pitanje posmatrača, međutim, nije u fokusu ovog mišljenja. Želim da istražim šta znači situirati se u svetu, predložiti dela kao ideje, generisati ideje u prostoru virtuelnog, razviti interese i sakupiti znanje sveta. Želim da istražim intencije umetnika, kako on anticipira interpretacije posmatrača i usmerava ih u određenom pravcu, jer on *želi* nešto sa svojim delom i jer se *pozicionira* u određenom društvenom prostoru. Osnovna pretpostavka ove knjige je da umetnici zapravo *misle*<sup>20</sup>, ne samo kako su njihovi radovi izvedeni, postavljeni i posredovani, već misle i o sopstvenoj *situiranosti* u kompleksnosti društvenog polja sila koje se sudaraju. Umetnici pišu tekstove o svom radu, izjave o idejama, daju intervjuue o svojim izložbama, na otvaranjima razgovaraju sa drugim umetnicima i ljudima van sistema umetnosti. Oni „voze“ značenje svog umetničkog dela i deo su društvenog života kao sva ljudska bića, jer konačno oni žele da komuniciraju sa svetom... Postoji mišljenje u savremenoj umetnosti, zbog čega je posmatraču takođe dato nešto o čemu može da misli.



# SVAKI SAVREMENI UMETNIK JE U POZICIJI NE-FILOZOFA...

„Ja ne verujem u umetnost. Ja verujem u umetnika.“<sup>21</sup>

MARSEL DIŠAN

„Život postaje ideje, i ideje se vraćaju životu, svaka je uhvaćena u vrtlog u kojem on najprije ulaže samo mjerljivi ulog, vođen onim što je rekao i šta mu je odgovoreno, vođen svojom mišlju čiji on više nije jedini mislilac.“<sup>22</sup>

MORIS MERLO-PONTI (MAURICE MERLEAU-PONTY)

## 1.

Prvo i osnovno pitanje koje postavlja savremeni umetnik kao ne-filozof glasi: *kakav je odnos između generičke singularnosti i umetničkog projekta u propoziciji forma-sadržaj?* U ovom pitanju nalazimo tri osnovna aspekta onoga što konstituiše prostor mišljenja savremenog umetnika. Prvo, imamo *generičku singularnost* kao model egzistencije: ljudsko biće koje postaje nešto u okviru generičkog prostora društvenih kategorija. Drugo, imamo *umetnički projekat* kao sistem konkurentnih interesa koji označava ne samo kako je znanje ugrađeno već i na koji način je operativno kod aktera u umetnosti. Poslednje, imamo *predlog forma-sadržaj* kao specifično umetničko delo-događaj, koji označava šta je zaista proizvedeno i realizovano u institucionalnom kontekstu. Generička singularnost je ljudsko biće koje razvija sopstveno znanje i uvide kroz moduse egzistencije, kroz umetnički projekat i radove proizvedene tokom njegovog života: umetnička dela-događaji se pojavljuju, od jednog do hiljadu, i u svom totalu oni predstavljaju životno delo. Sva ova umetnička dela-događaji koji sumiraju umetnički učinak života življenog kao *geste* prema umetnosti i životu uopšte, predstavljaju sopstveno mišljenje u akciji: ne-filozofiju. Možemo sumirati prirodu ovakve ne-filozofije u tri reči: *samopozicioniranje, istraživanje i intervencija*. Neka vrsta samopozicio-

niranja u svetu umetnosti, neka vrsta istraživanja se izvodi kroz sistem konkurentnih interesa i, konačno, umetnička dela-događaji intervenišu u manje-više upostavljen kontekst izlaganja umetnosti. Samopozicioniranje, istraživanje i intervencija ovde su shvaćeni kao zauzimanje pozicije i emitovanje objekata, gestova, znakova, situacija ili okruženja koji su prihvaćeni u manje-više definisanom kontekstu gledanja na umetnost. Reč je o ne-filozofiji zato što savremeni umetnik misli, ali na personalizovan način i kroz svoje iskustvo, poziciju koju je zauzeo, kakve god radove pravio i konačno, šta god da je o njima rečeno.

### 1.1.

Postoji mišljenje koje se događa u savremenoj umetnosti za koje verujem da može biti produktivno da se vidi kao ne-filozofija. Stoga su ovde dati predlozi generalizacija onoga što vidim kao zajedničke karakteristike savremene umetnosti i umetnika, i čina ne-filozofije. Kada pominjem druge umetnike, izložbe ili institucije, ili sopstvenu praksu, pominjem ih jer služe kao primeri koji podupiru moj opšti argument i zato što je ono što ovde predstavljam, *spekulativno* mišljenje o prostoru aktera umetnosti i paradigmatiskim strukturama koje određuju savremenu umetnost kao pogled na svet. Ne želim da napišem istoriju savremene umetnosti; radije bih da razumem *totalitet* onog što može biti *mišljeno* kao savremena umetnost. *Savremena umetnost je spekulativna mogućnost.*

### 1.2.

Šta je ne-filozofija i zašto savremeni umetnik može biti smatran ne-filozofom? Francuski fenomenolog Moris Merlo-Ponti (1908–1961) bio je, koliko znam, prvi koji je označio ne-filozofiju kao novu mogućnost za mišljenje, i od njega sam preuzeo i stvorio sopstvenu ideju o potencijalu ne-filozofije.<sup>23</sup> Ne-filozofija nije anti-filozofija (Grojs [Groys]).<sup>24</sup> Za Merlo-Pontija ne-filozofija jeste operacija situiranja filozofije u bilo koju konfiguraciju života: „*Ni jedno ljudsko biće ne može da primi nasleđe ideja a da ih ne transformiše kroz sam čin njihovog saznanja; bez da u njih ubrizgava svoj, uvek drugačiji, način života.*“<sup>25</sup> To znači prevesti uvide koje proizvodi filozofija u jedno lično iskustvo, izobličiti i uvrtati to znanje tako da postane konkretno *iskustvo*.<sup>26</sup> Gurnuti transcendentelni

prostor konceptualnog rasuđivanja u empirijski prostor singularne egzistencije, i povratno gurnuti nove koncepte u transcendentalno.<sup>27</sup> „Ne“ dodato filozofiji ukazuje na distancu između konceptualnog prostora filozofije i konkretnog prostora života u svim svojim kompleksnostima i kontradikcijama. „Ne“ je zato što svom nedostatku dodaje sopstvenu nedovršenost i nesavršenost. Ne-filozofija prepoznaje sopstveni čin deformacije, distorzije i pogrešnog tumačenja, ali stiže pristup životu koji je tu da bi se živeo i da bi se s njim eksperimentisalo. Ne-filozofija ukazuje na čin, na budućnost, na postajanje koje je nezavršeno i nepoznato, i savremeni umetnik će koristiti bilo koju teoriju ili pokret koji mu je pri ruci kako bi se kretao napred. „*Teorija nije problem za umetnika. Njega teorija jedino interesuje onoliko koliko može da teče njegovom krvlju.*“<sup>28</sup> (Gombrovič [Gombrowicz]). Ovaj čin transponovanja ali isto tako i transformisanja teorije kako bi bila korisna upravo je ono što čini savremenog umetnika ne-filozofom, jer je zauzeo poziciju u svetu kako bi nešto u njemu postigao. Pozicioniranje je refleksivna operacija posvećivanja nekoj vrsti teorije sveta (manje ili više refleksivna) gde je umetnikov učinak moguć. Savremeni umetnici imaju *mišljenje* o tome *zašto žele* da se bave umetnošću i *kakvu* umetnost žele da naprave u odnosu na već etablirani svet umetnosti. Ovo refleksivno rasuđivanje specifično za svakog umetnika predstavlja njegovo lično iskustvo i jedan je od prvih aspekata savremenog umetnika kao ne-filozofa. Nisu svi savremeni umetnici počeli tako što su išli na kurseve filozofije ili što su čitali klasične ili poststrukturalističke teoretičare kako bi postali umetnici; tačnije, inicijalna gesta prema aktivnom odlučivanju da postane umetnik bila je praćena temeljnim smislom otvorenosti i orijentacije prema već postojećim pokretima savremene umetnosti koji su se morali transformisati u nešto specifično: u bilo koji život savremenog umetnika.

### 1.2.1.

Merlo-Ponti je razvio svoju ideju ne-filozofije tokom poslednje tri godine života, pre iznenadne smrti 1961. godine u pedeset trećoj godini života. Održao je tri seminarara na Collège de France u Parizu. Prvi se zvao *Philosophie aujourd'hui (Filozofija danas)* održan između 1958. i 1959. godine, prvo poglavlje je naslovljeno: *Notre état de non-philosop-*

hie (*Naše stanje ne-filozofije*). Drugi seminar (1960–61) je bio *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui* (Kartezijanska ontologija i ontologija danas) i prvi paragraf nazvan je *La pensée fondamentale en art* (Temeljno mišljenje umetnosti). Treći seminar (takođe 1960–61) je *Philosophie et non-philosophie depuis Hegel* (Filozofija i ne-filozofija nakon Hegela). Uporedo sa ova tri predavanja, Merlo-Ponti je radio na tekstu koji je 1964. godine objavljen pod nazivom *Le visible et l'invisible* (Vidljivo i nevidljivo). Tu možemo naći novi i radikalni pokušaj da se misli o ne-filozofiji njegovim konceptom *mesa* (*la chair*) koji igra važnu ulogu u mom razumevanju iskustva kao radikalne transgresije. Poslednji tekst koji je završio je sad već čuveni esej o odnosu između slike, slikara i čina gledanja: *L'Œil et L'Esprit* (*Oko i duh*, 1964). Ono što je važno ovde dokučiti je intimna veza između ne-filozofije i umetnosti koju je Merlo-Ponti pokušavao da opiše, ili drugačije rečeno: njegov pokušaj je bio da ukrsti aktivnosti savremene filozofije i umetnosti. U poglavlju 2.A.1. *Merlo-Ponti i prostor ne-filozofije*, ući ću dublje u pun opseg njegove ideje o ne-filozofiji, a u poglavlju 2.A.4. *Merlo-Ponti i savremena umetnost*, razjasniću neke perspektive o tome kako je *Phénoménologie de la perception* (*Fenomenologija percepcije*) od 1945. godine uticala na razvoj minimalizma u Americi i kako njegova misao može biti korisna za razumevanje savremene umetnosti danas.

### 1.3.

Kako bi markirali osnovne ontološke<sup>29</sup> uvide koji se tiču odnosa između ne-filozofije i savremene umetnosti, moram kratko da razjasnim istorijsku pozadinu Merlo-Pontijeve ideje ne-filozofije. Prema ovom filozofu, klasična sistemaska filozofija dostigla je svoju metafizičku krajnju tačku sa Hegelovim master-narativom o duhu koji postaje apsolutna samosvest odvijanjem samog sistema. Istorija – kao progres ka emancipaciji – dostižući stadijum moderne demokratske države i osiguravajući slobodu pojedinca, takođe je došla do svog kraja u apstraktnom smislu. Ovo ne znači da se istorijski događaji više neće odvijati, već da je supstanca duha kao slobode sada postala realna kao racionalna struktura u okviru istorijske stvarnosti. „Što je umno, to je zbiljsko; a što je zbiljsko, to je umno,“<sup>30</sup> neslavni je citat iz uvoda Hegelovih *Osnovnih crta filozofije prava*



(*Philosophie des Rechts*, 1820). Jedan od puteva bekstva iz dijalektičkog zatvora za filozofiju nakon Hegela je izokrenuti ga misleći o rascepu u sistemu koji negira ovaj totalitet: *individualnost iskustva*. U *Filozofiji i ne-filozofiji nakon Hegela*, Merlo-Ponti citira dve strane iz *Fenomenologije duha* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807) gde je ono što je nazvano „iskustvom“ definisano na sledeći način: „Ovo dijalektičko kretanje koje *svest izvodi na samoj sebi, i to ne samo na svome znanju već i na njegovom predmetu, jeste, ukoliko iz toga kretanja proizlazi novi istiniti predmet, upravo ono što se zove iskustvo.*“<sup>31</sup> Za Hegela iskustvo je razvoj „novog, istinitog“ znanja nakon što je testirano na poligonu realnog. U susretu sa nečim van sistema, sistem znanja se raspada, mora se uvećati, i u ovom pokretu proširiti svoje razumevanje sveta. Iskustvo postaje prelom (*Bruch-erfahrung*): *lomi me i prisiljava da ponovo razmotrim svoje biće u svetu.*<sup>32</sup> Prisiljen sam da ispitam odnos između sistema i onog što ide protiv njega. To što ide protiv takođe sadrži potencijal da postane nešto novo. „*Iskustvo, odnosno, efektivna pretpostavka bića, sposobna je dati prostor dijalektici, zato što je ono samo otvaranje prema nečemu što se može okriti samo, što ima svoje dubine, latentnost, i što može postati prostor za ekstazu gde se prava novina može ispoljiti.*“<sup>33</sup> (Merlo-Ponti) Označavanjem mogućnosti takve tačke unutar prostora svesti (i da može biti rastrgnuto: „*Zerrissenheit*“<sup>34</sup>), Hegel takođe otvara zadnja vrata za one koji su došli kasnije, kako bi insistirao na apsolutnosti iskustva. Postoje iskustva koja ne mogu biti nadmašena i integrisana u transcendentalni sistem. Ona označavaju određen susret između subjekta i nečeg drugog: *konkretno* iskustvo koje se dešava pojedincu. Ovaj uvid će postati ključan za moje razumevanje moći savremene umetnosti danas. Naposletku, savremena umetnost zauzima mesto u tom prolazu između već postavljenog sveta znakova i konvencija i na tom rubu drugog, nepredviđenog, virtualnog, tom višku bića koje upućuje na nešto iznad mene. Savremena umetnost je vidljivost sa beskonačnom dubinom, zato što se savremeni umetnik pomerio u prostor kontingencije: istrgnut je iz konvencionalnog prostora umetnosti u novo stanje uma (epistemička pukotina); on u sebi sadrži to specifično iskustvo bića sposobnog da *misli* sebe i svet drugačije. Jer se epistemičke pukotine stalno dešavaju otvarajući se prema situaciji kontingencije, nikad ne znamo šta će se tačno desiti u prostoru savremene

umetnosti. U tom stanju uma lociram osnovno mišljenje-moć savremenog umetnika kao ne-filozofa.

### 1.3.1.

Vratimo se na ta zadnja vrata koja je Hegel ostavio u svom sistemu. Prema Merlo-Pontiju, tri filozofa guraju filozofiju prema ovom novom prostoru mišljenja o konkretnom: A) Karl Marks (Marx, 1818–1883), sa svojim zahtevom filozofiji da više samo ne interpretira svet, već da ga menja – tj., da se angažuje u praksi ljudskog života. Za Marksa, filozofija je društvena kritika struktura koje upravljaju proizvodnjom stvarnosti, analizirajući odnos između ideologije i kapitalizma, potaknuta društvenim revoltom i revolucionarnim duhom. Akademska filozofija (Hegel) mora biti uništena i ljudski kreativni potencijal mora biti oslobođen. Apsolutna istina nije zvanična pojava, već mora biti proizvedena kroz praksu (*praxis*). B) Seren Kjerkegor (Søren Kierkegaard, 1813–1855), sa svojim fokusom na singularno ljudsko postojanje takvo kakvo je preživljeno kroz različite faze i iz unutrašnje perspektive. Unutrašnje vreme subjektivnosti izbegava apsolutnost Hegelovog duha. Kjerkegorov diskurs gravitira oko egzistencije i pitanja akcije, besa, odluke, ljubavi, ali i strasti, ironičnog stava i uzleta vere. Za Kjerkegora važnije je izabrati sopstveni život nego se konformirati apstraktnim principima države. C) Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche, 1844–1900), sa svojim zahtevom da se promisle vrednosti i da se traže nove vrednosti kojima se živi život. Postulirajući dionizijski način života kao onaj estetskog područja, Niče inicira afirmativno-eksperimentalan stav prema životu. Kao kritičar kulture (*Freier Geist*), on otvara put za frojdovsku psihoanalizu u njenom demaskiranju racionalnog subjekta, u smislu instinktivnih sila iza zvanične pojave: volja za moć. Svaki od ova tri mislioca predstavlja sopstvenu vrstu buntovnog anarhističkog stava prema Hegelovom sistemu, zato što je svaki od njih pozicionirao sebe kao pojedinačan autoritet protiv apsolutnog duha. Svaki je na sopstveni način tražio oslobođenje; za načine egzistencije gde bi ljudska priroda mogla individualizovati sebe iznad ograničenja i dehumanizujućeg aspekta birokratsko-industrijskog stanja modernosti.<sup>35</sup>

### 1.3.2.

Marks, Kjerkegor i Niče pripadaju XIX veku, ali ih možemo detektovati kao izvor inspiracije za nekoliko suštinskih diskursa kontinentalne misli XX veka. Kao što Merlo-Ponti kaže: „*Oni nastavljaju da žive u nama i bez našeg jasnog pogleda na njih, i radije ih uvlačimo u sopstvene probleme nego što njihove rešavamo našim.*“<sup>36</sup> Frankfurtska škola (Benjamin, Adorno, Markuze [Marcuse]), egzistencijalizam (Hajdeger [Heidegger], Sartr [Sartre]) i poststrukturalizam (Delez [Deleuze], Fuko [Foucault], Derida [Derrida]), svaki od njih je zadužen za način na koji su ovi filozofi transformisali idealističku filozofiju u stvarnu sferu ljudskog života i svih njegovih društvenih kontradikcija, egzistencijalnih nemira i životno-eksperimentalnih aspekata. Pažljivije gledajući na ljudski život, ova tri mislioca videla su da svako ljudsko biće ima potencijal da postane nešto drugo od onog što je unapred predodređeno sistemom; ili radije, da je institucionalizacija slobode predstavljala istorijsku priliku bez presedana za modernog čoveka da postane potpuno drugačiji od onoga što je bio. Kroz *susret* sa iskustvom on može da se promeni. Ali šta možemo iskusiti što bi nas slomilo, mi zaista ne znamo. I ovaj uvid povezuje tri filozofa s obzirom na njihov pogled na metafizičke strukture sveta. Gledajući kroz zadnja vrata na iskustvo vidi se *radikalna kontingencija bića*. I kontingenciju ovde moramo razumeti kao ne-nužnost: kao fundamentalnu otvorenost bića koje daje vreme i prostor za želju da postoji u drugačijem svetu. Ne postoji samo jedan esencijalan i večan temelj našeg sveta. Kako Merlo-Ponti navodi: „*Svuda je temelj prepoznat kao kontingentan.*“<sup>37</sup> On ovde misli da način na koji se svet pojavljuje, kako se odnosimo prema biću i kakva će budućnost biti, nije određeno jednom zauvek. Ovi ne-filozofi koje Merlo-Ponti priziva, verovali su da u našoj otvorenosti prema iskustvu možemo dozvoliti sebi da se promenimo. Oblast politike, estetike i kulture upravo ima ovu iskupljujuću moć: otvoriti čoveka ka novom načinu postojanja u svetu. Kao ljudi imamo sposobnost i slobodu da promenimo svet, svesno reflektujući naš odnos prema njemu. To znači aktivno i kritički *preispitivati* svet kako bi oslobodili prostor mogućnosti, preispitivanje koje kasnije nalazi svoju apoteozu u osnovnoj definiciji konceptualne umetnosti: *preispitati definiciju i ograničenja umetnosti*.<sup>38</sup> Tamo gde prirodne nauke traže validne nepromenljive zakone koji upravljaju svim mogućim svetovima, ne-filozofija

se angažuje u virtualnost samog života. Iz virtualnosti, sadašnjost prima energiju kako bi izbila u budućnost. Virtualnost i kontingencija preotimaju ovo opšte verovanje: da je budućnost nepoznata, da postojim u okviru spektra mogućnosti i da kao ljudsko biće koje odlučuje imam moć da odigravam ne-nužnost u svetu. Kontingencija otvara prostor ne-bića, prava da se ne bude, i time kritički prostor rasuđivanja i novih načina da se svet iskusi.<sup>39</sup> Ova radikalna situacija modernosti koju je Merlo-Ponti osetio bila je na putu ka novom razvoju u okviru napredne umetnosti i filozofskih pozicija njegovog vremena. Danas, više od pedeset godina nakon što je održao svoje predavanje *Filozofija i ne-filozofija nakon Hegela*, nalazimo se u ovakvoj situaciji umetnosti: post-hegelovski diskurs o modernizmu maskiran Klementom Grinbergom (Clement Greenberg) zamenjen je institucionalnim uvidima neo-avangardnih pokreta 1960. godina. Pojavilo se novo istorijsko stanje opštih mesta između savremene umetnosti i ne-filozofije, kao delta mogućnosti za bilo koju mladu osobu koja želi da se bavi umetnošću danas. Novi prostor slobode je postao stvaran: ogromna količina načina i interpretacija umetnosti se materijalizovala. Hiljade umetničkih pozicija postoji uporedo jedna s drugom u ogromnoj globalno-horizentalnoj zbrci sveta umetnosti – od Kaira, do Mumbaja, Tokija, Meksiko Sitija, Sao Paola, Rejkjavika, Njujorka, Londona, Glazgova, Barselone, Berlina, Kopenhagena, Varšave, Stokholma, Talina, Moskve, Istanbula – svuda savremeni umetnici shvataju savremeni svet umetnosti kao prostor jedinstvene slobode i izražavanja.

#### 1.4.

Predlažem da se savremeni umetnik – isti onaj koji je skoro sto godina bio tu kao konceptualna osoba – misli kao ne-filozof. Za početnu tačku savremeni umetnik ima radikalnu kontingenciju umetnosti. Umetnost kao suštinski fenomen uvezan sa određenim idejama, žanrovima ili medijem, više ne postoji. Umetnička dela jedino postoje kao *predlozi* o umetnosti: „*ovo bi moglo biti umetnost.*“ Onaj koji napravi ovaj predlog je savremeni umetnik, jer u samom činu pravljenja umetnosti on postaje savremen. Savremeni umetnik je onaj koji predlaže umetničko delo iz apsolutne pozadine virtualnog. On predlaže umetničko delo kao prinos umetnosti, jer je to jedini način na koji umetnost održava svo-

je prisustvo.<sup>40</sup> Međutim, ova apsolutna sloboda savremenog umetnika ne oslobađa ga od njegove ugrađenosti u generalizovan prostor ljudske egzistencije: telo, društveni svet i biće u vremenu (metafizički čvor).<sup>41</sup> Savremeni umetnik je *situiran* u život, jer on postoji kao specifično *otelotvorenje* metafizičkog čvora: kao neko ko je transformisao svoj odnos prema određenom telu (monstruozno telo) pojavljujući se u okviru društvenog konteksta (svet umetnosti) u jednom trenutku istorijskog vremena (istoričnost). Savremeni umetnici postaju generisane singularnosti jer su kroz svoje životne putanje uokvireni institucionalnim i ideološkim režimima diskursa, ali ipak imaju suvereno pravo na svoje individualne interese, da budu proaktivni i razviju nove ideje za buduće radove. Jednostavno rečeno, savremeni umetnik postoji s pravom i moći da pravi umetnost. Ovde, „praviti umetnost“ razumemo u usko semiotičkom smislu: sposobnost i volja da se napravi bilo kakav znak, objekat i događaj, i da učini da cirkuliše u kontekstu umetnosti. Umetnik može autorizovati svoj rad jednostavno predlažući i prezentujući ga publici. Iz ove perspektive je, čak i najminimalniji, konceptualni ili kolektivni umetnički projekat ekspresivan, jer odnekud potiče i ima odredište. Moći se izraziti znači imati moć postojanja kao sposobnosti da se napravi razlika u društvenom okruženju.

#### 1.4.1.

Dozvolite mi da preispitam odnos između savremenog umetnika i generičke singularnosti. Savremeni umetnik je potkategorija u okviru opšteg koncepta generičke singularnosti – potonje označava sve one pojedince koji su postali nešto specifično u društvenom polju. Kao sve generičke singularnosti, savremeni umetnik postoji kao što druga ljudska bića postoje, ali se on drugačije odnosi prema tri osnovna polja: telo, društveno i vreme, i stoga probija put nove singularnosti iz pozadine onih generičkih kategorija koje konstituišu njegovu egzistenciju. Savremeni umetnici *guraju* svoje telo, svoj društveni prostor i svoje vreme u drugom pravcu kroz temeljne izbore koje prave s obzirom na svet umetnosti kojem žele da pripadaju, na umetničko-istorijske pokrete od kojih traže inspiraciju i utehu, na grupe vršnjaka kojih se drže i onda i na interne odluke koje prave o sadržaju svog rada, sledeći određen interes i

izvodeći radove prema stilskoj logici. Početak generičke singularnosti kao savremenog umetnika je *gesta* prema umetnosti koja totalizuje ovo kretanje, čime umetnik dolazi do čina pravljenja umetnosti. Iza svakog umetnika stoji inicijalna odluka da se bavi umetnošću, gesta koja ima radikalnu kontingenciju bića. Više ne postoji apsolutna pozicija iz koje bi tvrdili esenciju umetnosti; postoji samo određena pozicija koju zauzimaju oni koji se bore sa silama virtualnosti u ponovnom uspostavljanju umetničkog projekta.

#### 1.4.2.

Bilo šta i sve je moguće, bar na principijelnom nivou (Danto).<sup>42</sup> Upravo zato što je bilo šta i sve moguće, ne postoji medij koji se može približiti suštini umetnosti, koji kanališe umetnost ili učestvuje bolje u ideji umetnosti nego bilo koji drugi. Savremeni umetnik današnjice suočen je sa drugačijim problemom: to je umetnički projekat. Šta je umetnički projekat? *Sistem konkurentnih interesa*. Imati interes znači razviti neku vrstu pažnje prema svetlu. Zato što me moji interesi vode u specifičnom pravcu, pojavljuje se značenje, i ono je uokvireno. Interes je intencionalan: vodi moje akcije, tera me da odlučim šta da radim. Interes me osnažuje, jer prateći interes saznajem nešto o određenom pitanju, polju tema i o onima koji su ključan faktor u tom polju. Međutim, umetnički projekat nije samo jedan interes, već sistem *konkurentnih* interesa. Svaki umetnik može imati nekoliko interesa koji se preklapaju, dolaze u prvi plan, nestaju i potom se ponovo pojavljuju. Mogu biti kao čopor vukova sa vođom, šireći se ili koncentrišući u zavisnosti od onog što treba postići. Moj interes konstituise moje područje istraživanja, teme u okviru sveta koje me privlače, kojima bivam *fasciniran*, zaintrigiran, znatiželjan i obuzet. Zauzvrat, moji interesi mi daju nove ideje za buduće projekte; oni konstituise moj *pristup* situaciji i autorizuju moje izbore koji se tiču onoga što predlažem kao umetnost.

#### 1.5.

Predlog koji pokušavam ovde da predstavim je sledeći: savremeni umetnik može biti viđen kao ne-filozof jer se *iz svoje utvrđene situacije suočava sa kontingencijom*. Iz ove pozicije on razvija i prikazuje prostor-mišljenja

koji je personalizovan kao specifičan način angažovanja činjenicom da je sve moguće. To je mišljenje u smislu da određeni aspekti umetnikovog mišljenja mogu biti eksternalizovani i iskomunicirani (intervju, izjava ili opis projekta), ali najvažnije je da je to *operativno mišljenje*, jer umetnik radi nešto u ovom svetu: on proizvodi forma-sadržaj propozicije – bilo kakvo umetničko delo koje će prasnuti u budućnost i jednog dana pasti u našu sadašnjost. Ovo zahteva nivo mišljenja prožetog nekom vrstom znanja i određenom veštinom pravljenja interesantnih umetničkih dela. Ipak, to nije znanje koje prati iste kriterijume kao proizvodnja naučnog saznanja, kao što je mogućnost ponavljanja, verifikacije i sistematične studije. To može biti znanje prožeto željom, sećanjem, ambicijom, ali istovremeno i osećajem nesigurnosti i radosti eksperimentisanja. To može biti znanje vođeno intencijom pravljenja izjave (*statement*), znanje prožeto *belom energijom* slobode i izobilja. Na kraju, to je mišljenje-znanje prožeto transformisanim *iskustvom*. Prvo, iskustvo susreta sa brojnim umetničkim delima i projektima (perceptivno); drugo, iskustvo pravljenja sopstvene umetnosti ili iniciranje kolaborativnih projekata (pragmatično); i konačno, iskustvo promene i inspirisanosti drugim umetnicima i životom uopšte (radikalno). *Živeo sam* sa umetnošću, i taj život u svojoj totalnosti je postao kompleksno iskustvo koje se spaja sa mojom pozicijom umetnika koji izlaže. Moje polje iskustva umetnika je imati ideje za izložbe i projekte, postavljanje radova ili njihovo prezentovanje publici i primanje njenog odgovora. Iskustvo sam znanje kako se to može raditi i koje retoričke mogućnosti postoje u tome kako postaviti, prezentovati i posredovati umetničke radove, izložbe i geste.

## 1.6.

Nisu svi umetnici danas savremeni umetnici. Postoji mnogo umetnika koji i dalje rade u tradicionalnim medijima, koji ne reflektuju svoju praksu, nemaju dodira sa bilo kakvim uvidima i prodorima koji se dešavaju u masivnom prostoru umetnosti koji je otvorio Dišanov redimejd. Ekstremna verzija ne-savremenog umetnika, koji tvrdi da je umetnik ali se bavi umetnošću u podrumu bez bilo kakvog znanja o savremenoj umetnosti i bez svesti o publici savremenog sveta, nije savremeni umetnik. Stoga, ne slažem se sa sveobuhvatnom pozicijom o savremenom umet-

niku: da su svi umetnici i radovi danas savremeni, argumentom da je sva umetnost uvek savremena, jer nastaje u vremenu i stoga je prisutna u vremenu svog kreiranja. Ne slažem se, jer verujem da biti savremeni umetnik jeste stanje svesti, rezultat specifične refleksivne operacije, i stoga promena svesti.<sup>43</sup> *Savremeni umetnik je svestan drugih savremenih umetnika i proizvodi umetnost za kontekst sveta savremene umetnosti.* Dakle, savremeni umetnik ima svest o savremenosti kao kulturnom polju, i takođe želi da učestvuje u tom specifičnom svetu umetnosti koji konstituše savremeno. Znanje i želja proizvode intenciju: savremeni umetnik želi da pravi umetnost koja je prikazana u instituciji ili u izložbenim prostorima koji prikazuju savremenu umetnost. Biti savremeni umetnik znači pripadati svetu savremene umetnosti.<sup>44</sup> *Savremeni umetnik postoji u okviru post-medijskog stanja* (Kraus [Krauss]).<sup>45</sup> Ovo stanje ima svoje poreklo u radikalnoj kontingenciji umetnosti koju je Dišan otkrio svojim redimejd pisoarom, i koju Merlo-Ponti označava kao stanje za filozofiju da postane ne-filozofija. Post-medijsko stanje jeste situacija u kojoj institucija umetnosti kao sistem dozvoljava bilo kakvom objektu ili događaju da se pojavi i bude označen kao objekat umetnosti. Kao što Artur (Arthur) Danto tvrdi u *The Transfiguration of the Commonplace*: „*Nešto je umetničko delo ako zadovoljava određene institucionalno definisane uslove, iako spolja može delovati ništa drugačije od objekta koji nije umetničko delo.*“<sup>46</sup> Savremeni umetnik može da radi sa određenim materijalima ili je određen svojim medijem, kao što biva kategorisan i etiketiran kao slikar, vajar, fotograf ili medijski umetnik, ali ovi umetnici su svesni da i druge mogućnosti postoje i da ne postoji apsolutna hijerarhija između različitih učinaka materijala. Savremeni umetnici nisu više definisani materijalnom podrškom medija u kojem rade.

### 1.7.

Ovde predstavljena razmišljanja pokušaj su prikazivanja toga kako su savremeni umetnici misleća bića, kako činom bivanja savremenim tako i kroz način na koji uspostavljaju svoje umetničke projekte. Savremeni umetnik prikazuje viziju sveta koja je jednaka načinu mišljenja; ne-filozofija u akciji. Ne-filozofija je modus egzistencije koji postaje modus vizije: pogled koji zahteva teoriju gledanja i percipiranja, ali najvažnije



je da je ona „*eksternalizacija načina gledanja sveta*.“<sup>47</sup> (Danto) Inspirisan Merlo-Pontijem, ne-filozofija je ime koje želim da dam ovom specifičnom načinu mišljenja o svetu, koje je eksplodiralo počev od ranih istorijskih avangardi. U narednim odeljcima pokušaću da markiram prirodu ovog mišljenja i razloga zašto je savremena umetnost postala jedno od potentnijih mesta odigravanja ne-filozofije. Stoga ova knjiga sadrži dva odeljka. Prvi odeljak, *Dubina iskustva*, pokušava da opiše Merlo-Pontijeve ideje i koncepte ne-filozofije putem čitanja njegovih tekstova iz perioda 1957–61. godine. Ključne ideje ovde su uloga i moć iskustva, zaokret ka življenom iskustvu, i Merlo-Pontijev koncept mesa. Nakon toga, razvijam svoje misli o telu, egzistenciji, poziciji i metodi ne-filozofa, i konačno prikazujem neke misli o Merlo-Pontijevoj aktuelnosti za savremenu umetnost kao poziciju i praksu. Drugi odeljak, *Aspekti savremene umetnosti*, bavi se prostorom savremene umetnosti u odnosu sa institucijama i akterima koji proizvode umetnost: savremeni umetnik kao generička singularnost. Važni aspekti su umetničko delo kao predlog (propozicija), sistem konkurentnih interesa, umetnost savremenosti, uokviravanje umetnosti kroz institucije, nihilizam, eksperimentisanje i pojam systemske histerije. Ovo su pokušaji da se zaokruže različiti elementi sile-polja koje konstituiše savremenu umetnost i stoga ne pokušavaju da isporuče apsolutnu istinu o savremenoj umetnosti. Knjigu završavam predstavljajući moje mišljenje o budućnosti savremene umetnosti.

## 1.8.

Ova razmišljanja vidim kao predstavljanje *poetike* za moju praksu i egzistenciju kao savremenog umetnika i ne-filozofa. Ona su aspiracija za moj život; misli i ideje koje me guraju napred, teraju me da promislim moju praksu i način na koji postojim u svetu. Moje pisanje me menja: vraća se u moj um u vidu uvida koje moram da prihvatim da su deo mene i tako me suočavaju sa razumevanjem koje nisam znao da postoji. Oni su *trag iskustva* mišljenja nečeg *van* mene. Ja sam savremeni umetnik u poziciji ne-filozofa. *To je stanje uma.*



# PROSTOR NE-FILOZOFIJE

„Zašto ova zaobilaznica? Zato što još uvek ne znamo šta mislimo.“<sup>48</sup>

MERLO-PONTI

„Ovaj svijet, ovo Biće, nedjeljiva faktičnost i idealitet, nisu jedno u smislu da biće koje neko pridaje pojedincu koji ga nosi – a to još manje za dvoje ili više ljudi – nema ničeg misterioznog. Ma šta rekli, u njemu stanuju naš život, naša nauka i naša filozofija.“<sup>49</sup>

MERLO-PONTI

## 1.

Kasnih pedesetih godina XX veka, ne-filozofija je za Merlo-Pontija označavala poziciju filozofije u društvima Zapada nakon hegemonije prirodnih nauka u objašnjavanju sveta. Od kolapsa spekulativnog filozofskog sistema sa krajem Hegelovog idealizma, filozofija više nije imala superiornu poziciju. Bila je marginalizovana kao diskurs inferioran u odnosu na uspeh prirodnih i društvenih nauka koje su, zajedno sa kapitalizmom i socijalnim inženjeringom, transformisale površinu sveta u XX veku, na dosad čovečanstvu nepoznat način. Za Merlo-Pontija, svet je postao: „Univerzum konstrukta. Univerzum, potpuno ljudski i potpuno neljudski,“<sup>50</sup> ultra-artificijalizam gde je priroda otkrivena kao novi izvor eksplozivne energije: nuklearna bomba, sa potencijalom da uništi čitav život na planeti. Pred ovim potencijalom za apsolutno uništenje otkriva se kontingencija: naš svet bi mogao biti, ali bi isto tako mogao i ne biti. Razvijene kroz ljudsku istoriju, prirodne nauke su konstruisale novu prirodu: priroda koja postoji za nas, temelj je i naše prirode.<sup>51</sup> Ne radi se o tome da su zakoni prirode kontingentni, već da mi kao ljudi možemo manipulirati njima zarad sopstvenih ciljeva. Protiv ovog eksploatatorskog i potencijalno destruktivnog bivanja u svetu, Merlo-Ponti razvija svoju poziciju ne-filozofije kao potragu za fundamentalnijim poreklom gde smo mi kao ljudi svi deo *jednog* sveta: „Zemlja je matrica za naš prostor

*i vreme: svaki izgrađen pojam vremena pretpostavlja našu proto-istoriju kao otelovljenih bića, saprisutnih u jednom zajedničkom svetu.*<sup>52</sup> Ne-filozofija je stoga način traženja novog aposlutnog reda koji nije izvan, već je „na strani“ Zemlje. Merlo-Ponti istražuje ovu novu imanenciju svojim konceptom mesa, kojem ću se vratiti u poslednjem delu ovog poglavlja.

### 1.1.

Merlo-Pontijev osećaj fundamentalne krize u odnosu između ljudskih bića i sveta, može biti viđen u svetlu onog što antropolozi i naučnici od skoro definišu kao novo geološko doba: *antropocena* – to jest, doba ljudskog uticaja na zemlju i sve njene ekosisteme,<sup>53</sup> konstrukcijom gradova, infrastruktura i razvojem zemljišta, kao i uticajem na veće ekosisteme fenomenom poput klimatskih promena.<sup>54</sup> Merlo-Pontijevu ne-filozofiju vidimo kao njegovu ideju za novu poziciju koju filozofija mora zauzeti suočena sa ovom krizom: poziciju „negacije negacije“. To znači umetnuti misleći um u konkretno iskustvo, i konačno otvoriti prostor kritičnosti i akcije u okviru i protiv ljudski-kreiranog pozitivnog sveta. Ovo poslednje je samo po sebi negacija prirodnog sveta, ali sada je postala njegova slojevita stvarnost koja se sastoji od institucija, kapitalizma i teritorija nacija-država. Negirati ovu negaciju, tu počinje ne-filozofija: mora ući u svakodnevni život ljudskog iskustva, života koji se živi: „*Filozofija mora ući u sukob. Sama praksa teorije mora biti ne-filozofija, tj., filozofija koja je postala iskustvo i akcija.*“<sup>55</sup> (Silverman).

#### 1.1.1.

Kako Merlo-Ponti predočava ovaj ulazak u prostor iskustva? „*Moramo ponovo otkriti dimenziju pre objektifikacije; svet koji nije teorijski – biće teorije kao forma praxisa sa ljudskim stavom – ponovo otkriti neobuzdan, divlji svet (un monde sauvage) pre nego što su distinkcije između subjektivnog (psihičko) i objektivnog (po-sebi) napravljene.*“<sup>56</sup> Objektifikovati iskustvo znači redukovati ga do nečeg kontrolisanog i instrumentalizovanog, koje stoga ostaje u granicama kartezijanske ontologije. U potonjoj, znanje i objekti su organizovani u mrežu koja fiksira iskustvo koje imamo o predmetima prema njihovim odgovarajućim kvalitetima, bili oni objektivni ili subjektivni. Stoga, samo onome što je razumno, jasno

i prepoznatljivo dozvoljen je ulazak u prostor nauke. Upravo ova vrsta manipulacije i instrumentalizovanog rasuđivanja leži iza suštinske krize koja proganja zapadna društva. Klasična filozofija je sama po sebi deo problema, i stoga se jedino preoblikovanjem osnovnih ontoloških predloga može napraviti nova putanja koja će izbeći dualističku razgranatost bića i ponovo otkriti „dimenziju pre objektivizacije“. Priroda mora biti mišljena kao nešto izvan svog pojavljivanja za ljudsku svest, otuda Merlo-Pontijevo prizivanje prirode u svom divljem i sirovom stanju bića. Na mnogo načina, njegove misli mogu biti viđene kao anticipiranje određenih aspekata postmoderne ontologije koju možemo naći među brojem njegovih studenata, koji su kasnije postali ključni za razvoj kontinentalne misli: Mišel Fuko, Žan-Fransoa Liotar (Jean-François Lyotard) i Žil Delez.

### 1.1.2.

Očigledno je da je Merlo-Ponti ovim projektom nastavljao misao koju je izneo pozni Edmund Huserl (Husserl, 1859–1938), i koji je u *Krizi evropskih nauka i transcendentalnoj fenomenologiji* (*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, 1936), pokušao da pokaže kako su prirodne nauke zasnovane u svetu života (*Lebenswelt*). „Husserl je video svet života kao univerzalni okvir ljudskog nastojanja – uključujući naša naučna nastojanja. To je konačni horizont svih ljudskih postignuća. Kao svesna bića, mi uvek naseljavamo svet života; on je unapred dat i doživljen kao jedinstvo. Svet života je opšta struktura koja dozvoljava objektivnosti i stvarnosti da se ispolje na različite načine kao što se pojavljuju u različitim kulturama.“<sup>57</sup> Za Huserla, i kasnije Merlo-Pontija, zadatak fenomenologije je bio da otkrije konstituciju ovog sveta života, transcendentalno poreklo nauka i našu intersubjektivnost, i da na taj način preusmeri filozofski um nazad u zajednički prostor: osnovu ljudske egzistencije. Naglasiti svet života je važno, jer kakve god promene ili transformacije pokušavali da ostvarimo u našem prirodnom svetu, život se i dalje mora živeti u svojoj konkretnoj mnogostrukosti. Ne možemo pobeći od okvira svakodnevice i problema koji se pojavljuju u sukobu sa temeljima našeg života. Dobar primer toga kako nauka proizvodi znanje koje se vraća svetu svakodnevnog života, jeste broj promena koje su se već desile u našem razumevanju i odnosu prema

prirodi: način na koji baratamo i ponovo koristimo otpad, praveći razliku između organskog otpada, plastike, papira i metala; način na koji se zelena energija podržava: energija vetra, solarna energija, nova energija bazirana na vodi; izolacija kuća kako bi se minimalizovao utrošak energije; proizvodnja organske hrane; zeleni profili kompanija; javne diskusije o globalnom zagrevanju i pokušaji da se primene novi ciljevi vezani za emisiju štetnih gasova CO<sub>2</sub>. Svuda, svakodnevno, shvatamo da smo civilizacija koja mora smanjiti svoj uticaj na prirodu.

## 1.2.

Kao što je u uvodu pomenuto, Merlo-Ponti je održao tri seminara o ne-filozofiji, i u nastavku ću pokušati da ih sumiram. Sadrže više od 300 strana i nije planirano da budu objavljeni. Stoga, oni su daleko od jasnog i pregnantnog stila sa kojim je čitalac upoznat u njegovim glavnim radovima i mnoštvu eseja. Često su nepovezani, skicirani, tehnički i teško ih je pratiti. Sa prazninama poput statoko muzike, čitaju se više kao beleške za govor, a ne kao spisi za štampu, kako urednik Klod Lefor (Claude Lefort) ukazuje u svom uvodu za ove tekstove.<sup>58</sup> U narednim paragrafima pokušao sam da istaknem teme koje su važne za moje razumevanje ne-filozofije.

### 1.2.1.

U beleškama za kurs *Filozofija danas* iz 1958. godine, Merlo-Ponti posvećuje drugi odeljak, *Filozofija pred ovom ne-filozofijom (La philosophie en face de cette non-philosophie)*,<sup>59</sup> prvo Huserlu (odeljak A), i onda pre svega Hajdegeru (odeljak B). Huserlova fenomenologija može biti viđena kao pokušaj da se ponovo uspostavi „naïve“ kontakt sa svetom, da se uspostavi pogled koji jednostavno gleda i tako prevazilazi ćorsokak psihologizma, istoricizma i pozitivizma koji preovlađuje nakon hegelijanske krajnje tačke. U *Logičkim istraživanjima (Logische Untersuchungen, 1900)*, Huserl je bio zainteresovan za *Wesen (biće)* iskustva: šta znači iskusiti nešto kao konkretan subjekt? Bio je u potrazi za uspostavljanjem transcendentnog idealizma koji bi otkrio da je svako biće biće-za-nekog; kako bi nešto bilo percipirano, subjekt koji percipira mora usmeriti pažnju ka tome. Ovim kursom, Merlo-Ponti takođe evocira

niz drugih huserlijanskih tema iz njegovog kasnijeg perioda, kao što su pitanja sedimentacije, povratka svetu života, efektu istorije i tome kako priroda može biti mišljena.

### 1.2.2.

U odeljku B, Merlo-Ponti usmerava svoju pažnju na Hajdegera, za koga mišljenje postaje problem. Filozofiju kao naučnu jezičku upotrebu zamenjuje sa *Denken*, dakle sa *mišljenjem kao problemom bića i medija* kojim biće može postaviti problem bića: *Dasein (tu-bitak)*. Ipak, konstituišući ljudsko biće kao privilegovano biće kojim se biće *otkriva*, Hajdeger se i sam obavezuje istoj ontologiji koja je temelj Zapada. Hajdegerov „zaokret“ od ranog *Bitka i vremena (Sein und Zeit, 1927)* je udaljavanje od važnosti koju je pridao *tu-bitku (Dasein)*, i kretanje prema novom smislu *sveta i jezika* koji obuhvata *tu-bitak (Dasein)*: „Postoji univerzalno biće koje obuhvata dve korelacije *tubivstvovanja (Daseina)* i *sveta*.“<sup>60</sup> U svom čitanju Hajdegera, Merlo-Ponti je vođen potragom ka biću koje obuhvata i ljudsko telo i prirodni svet, princip bivanja koje on naziva „*sirovo biće*“, „*brutalno biće*“ ili „*vertikalno biće*“.<sup>61</sup> Postoji biće koje se daje („*Il y a*“) pokrećući ljudska bića u svet i navodeći nas na delanje, jer smo situacijom prisiljeni da preuzmemo odgovornost i smislimo rešenja za njega. U sebi nosimo energiju koja bi da se eksternalizuje i impregnira svet kako bi ga učinila smislenim. To biće nije čvrst temelj na kojem bi mogli sagraditi human i pravedan svet. Merlo-Ponti nastavlja čitanje Hajdegerove metafizike i dublje istražuje ovo univerzalno biće, taj „*Grund*“: „*Nema osnove Bića [Grund der Sein], samo biće je osnova svega ostalog [...]. Biće kao 'ambis', 'ambisni ponor'*.“<sup>62</sup> Ovde nalazimo ontološko određenje bića kao ništavila, kao besprekorna kontingencija koja ne daje značajan prioritet bilo kakvom biću. Samo ontičko uspostavljanje odnosa nas štiti od nasilja ovog ništa; ipak, pošto je biće ništa, ono je fundamentalno *otvoreno* kroz način kojim govorimo o njemu. Za Hajdegera, jezik postaje *kuća bića*, jer kroz jezik ja projektujem sebe u budućnost, govorim o tome šta bih mogao postati, i na taj način projektujem sebe ka nepoznatom. Jezik je takođe otvaranje u drugom smislu, jezikom mogu verbalizovati misli i želje koje nisam znao da postoje. On u sebi sadrži moć da me izmesti, da me transportuje na strane teritorije i u nove perspektive. Biće mi prilazi

jezikom, otkriva sebe kao skrivena dimenzija mog bića. To je značenje koje *Denken* ima: da jezik postaje kreativno mišljenje koje govori kroz ljudsko biće.<sup>63</sup> U ovom smislu, osnovni *preokret* se dešava između ljudskog agenta, njegovog bića u svetu i njegovog medija komuniciranja: jezika. Jezik je taj koji dolazi prvi. Bez jezika ne bi bilo bića: „Nije Čovek taj koji govori, ili koji ima jezik, jezik je taj koji govori u njemu.“<sup>64</sup> Mišljenje ne postaje uspostavljanje jasne linije misli, već zaobilazak (*detour*), kako Merlo-Ponti ukazuje u epigrafu, jer ne-filozof još *uvek* ne zna šta misli. *Sâmo mišljenje postaje iskustvo.*

### 1.2.3.

Kako mišljenje otkriva sebe u novoj poziciji kao ne-filozofija? Prema Merlo-Pontiju, mišljenje se okreće prema oblastima umetnosti, književnosti i poezije. On se time bavi na predavanju *Kartezijanska ontologija i ontologija danas*, 1960–61.<sup>65</sup> Prvi deo kursa naslovljen je: *Temeljno mišljenje umetnosti*. Cilj je razviti savremenu ontologiju implicitnu novom razvoju književnosti i slikarstva. Filozofiju koja nije uvek eksplicitna, već ostaje u „u vazduhu“: istraživanje „podzemnog čoveka“ („l’homme souterrain“) koje počinje sa Dostojevskim i Ničeom, i koje se kasnije razvija u freudovsku psihoanalizu. Merlo-Ponti želi da trasira ovu ontologiju i da je uporedi sa kartezijanskom ontologijom, potonja je definisana kao: „*Istina definisana imanentnom sigurnošću (mišljenje)*.“<sup>66</sup> Protiv kartezijanske ontologije gde mišljenje drži svoju istinu uvezanošću sa dobronamernim bogom koji osigurava njegovu validnost, u istraživanju umetnosti Merlo-Ponti vidi nastajanje nove ontologije: komunikacija sa bićem kroz viđenje koje je nesavršeno i otvoreno. U ovom kontekstu, moje prethodne opaske o Hajdegeru i jeziku imaju smisla, jer kao što jezik otvara ljudski svet ka nepoznatom, tako viđenje sadrži element nevidljivosti, dubine koja ne može biti u potpunosti ovladana i kontrolisana. Merlo-Ponti nastavlja da skicira različite potencijale koje nalazi u književnosti (Marsel Prust [Marcel Proust], Klod [Claude] Simon, Mišel Bitor [Michel Butor]) i posebno u slikarstvu, i jasno se vidi kako su ove radne beleške deo generalnog istraživanja za njegov esej *Oko i duh (L’Œil et l’Esprit)* o slikarstvu i viđenju. U poslednjem delu ovog odeljka, pre nego što se vrati Dekartu (Descartes), Merlo-Ponti pokušava da sumira



fundamentalni uvid koji je generisan kroz umetnost: umetničko delo se pojavljuje kao metamorfoza između autora/umetnika i samog dela, zato što svako umetničko delo zavisi od viđenja. Viđenje je takođe i distanca. I to distanca između onog što je viđeno i onog koji gleda, ne kao posedovanje objekata i okruženja. U okviru strukture vidljivog, postoji nešto nepoznato, limit znanja, i ova distanca se otkriva u procesu proizvodnje umetničkog dela. Za Merlo-Pontija, postignuće umetnosti kao ontološkog nastojanja leži u njenom pristupu virtualnom.

#### 1.2.4.

Na poslednjem predavanju koje je Merlo-Ponti održao, *Filozofija i ne-filozofija nakon Hegela*, on prati odnos između filozofije i ne-filozofije, pitanje kojeg sam se dotakao u uvodu. Merlo-Pontijev generalni cilj ovim predavanjem jeste da locira Hegela i njegov koncept apsolutnog, kako bi razvio sopstvenu ne-filozofsku ideju apsolutnog, *meso*. Pre nego što uđe u detaljniju analizu Hegela, on čitaoca vodi blagim zaobilaznim putem u ne-filozofske aspekte Ničea. U svom uvodu, ukratko spominje Marksa (njemu će kasnije posvetiti drugi deo predavanja) i Kjerkegora, ali onda navodi veoma dug citat iz Ničeove *Vesele nauke* (*Die Frohliche Wissenschaft*, 1886) i njegov opis filozofa: „[Filozof] upravo ne može drugačije nego da svoje stanje svakog puta pretvara u najduhovnijoj formi i daljini – ta veština transfiguracije jeste baš filozofija. Mi filosofi nemamo slobodu da odvajamo dušu od tela, kao što narod odvajava, još manje imamo slobodu da odvajamo dušu od duha. Mi nismo žabe sa hladnom utrobom koje misle, nismo aparati za objektiviranje i registrovanje [...] Živeti – to za sve nas znači; ono što jesmo, stalno pretvarati u svetlost i plamen, takođe sve što nas pogađa, mi uopšte ne možemo drugačije.”<sup>67</sup> Ovde imamo nedvosmislen opis konstantnog premeštanja transcendentalnog mišljenja koje je obeležje ne-filozofa: stalni *prevod* i *transfiguraciju* između iskustva i koncepta; ulazak u život sa svim svojim bolovima i kompleksnostima koje zauzvrat saopštavaju filozofski ishod. Niče *oličava* ne-filozofsko mišljenje jer se *investira* u proces mišljenja i življenja. Njegovo mišljenje je njegov život, kao što i njegov život postaje njegovo mišljenje. On se pomera van već uspostavljenog sveta, jer ne misli samo o onome što je u svetu, već takođe stvara sopstveno mišljenje-iskustvo. On je slobodan

duh („*Freier Geist*“), za sebe misli u ekspresivnom činu, izjašnjavajući se kao individua: ne-filozofija na delu.

### 1.2.5

Kako bi razumeli odnos između onog što je unutar (vidljivo) i ono što je van (nevidljivo) i kako se oni međusobno odnose (preplitanje, presek), Merlo-Ponti analizira Hegelov koncept iskustva.<sup>68</sup> Cilj je obratiti se tome kako mišljenje može pristupiti apsolutnom (onome koje se prikazuje svesti, pre nego što je sama svest svesna apsolutnog), što je problem postavljen u uvodu Hegelove *Fenomenologije duha* (1807). Razumevanje kao alat ne može biti sam apsolut, jer razumevanje kao instrument modifikuje ono što se pojavljuje. Dakle, cilj je uspostaviti koncept razumevanja koje je identično apsolutnom: „*Moramo razumeti odnos između 'razumevanja' i apsoluta kao dat u našem životu (stoga apsolutno koje će takođe biti 'razumevanje')*. *Moramo zaista preoblikovati koncept subjektivnosti i objektivnosti, apsolutnog i znanja prema njihovom dodiru sa našim životom.*“<sup>69</sup> (Merlo-Ponti). Zašto subjektivnost i objektivnost, apsolutno i znanje, moraju biti preoblikovani prema njihovom dodiru sa našim životom? Ovo moramo razumeti u svetlu Merlo-Pontijevog razvoja koncepta mesa. Za Merlo-Pontija, život je ta velika enigma, misterija bivanja živim i postojanja u telu koje je istovremeno objekt za druge i objekt koji je moj, i odakle je svet percipiran; telo koje istovremeno biva objekt i subjekt, i stoga je dvostrano biće koje percipira i koje je percipirano, koje oseća i koje je osećano. Moj život je upravo ova činjenica situiranja u telo, baš ovde, sada, u stanju koje je dvosmisleno ali isto tako nepostignuto. Za Merlo-Pontija, to je nova apsolutna imanencija sveta, i filozofija mora uneti svoje refleksivno ispitivanje u ovu strukturu prepletenog i dvostranog iskustva. U tom momentu ona postaje ne-filozofija kao obnavljanje već postojećeg mišljenja, jer svako ljudsko biće otelovljuje singularnost koja može biti mišljena. Stoga, kakvo god razumevanje imali, stalno se moramo vraćati specifičnostima ljudskog iskustva koja se odvijaju u ljudskom telu. Predodređenošću da se uvek krene iz početka, nikad nema kraja ne-filozofiji. Hju Dž. (Hugh J.) Silverman, o ovom novom divljem stanju filozofije kao potencijalu ne-filozofije, kaže: „*Svaki put kada filozof odbije da prihvati standardne metafizičke tvrdnje u korist obnovljenog*

razumevanja života, tada je ne-filozofija na delu.<sup>670</sup> Upravo je to taj susret sa životom u svom mnoštvu manifestacija koje nas teraju da promislimo našu poziciju u svetu – bilo da je reč o političkoj, kulturnoj ili seksualnoj. Mislim da – i ovo će kasnije postati očiglednije – upravo to konstituiše savremenu umetnost kao poziciju i praksu: pokušaj da proizvodi obnovljeno razumevanje ne samo života, već i umetnosti, kroz nove predloge o umetnosti. Savremeni umetnici odbijaju da prihvate bilo koji ustaljen pojam o tome šta umetnost, život, društvo *treba* da budu; već stalno traže šta bi umetnost, život, društvo *mogli* da budu.

### 1.2.6.

U svom pažljivom čitanju Hegela, Merlo-Ponti nastavlja da ispituje pitanje razvoja iskustva. Prema Hegelu, iskustvo se pojavljuje kada se svest sretne sa nečim što čini da se njen sistem ispitivanja raspadne i stoga je primorana da se promeni: „[...] izgleda da svest mora da izmeni svoje znanje da bi ga uskladila sa predmetom; ali u tome menjanju [...] i predmet [se] pretvara u neki drugi predmet, jer predmet je u suštini pripadao tome znanju. [...] Prema tome, pošto svest na svome predmetu nalazi da njeno znanje ne odgovara tome predmetu, to se ni sam predmet ne održava trajno; ili, merilo ispitivanja se menja, ako se u ispitivanju ne održava ono čije bi merilo ono trebalo da bude.”<sup>71</sup> (Hegel). Iskustvo se pojavljuje u ovom procesu razvijanja novog, proširenog razumevanja, ali isto tako menjanja standarda merila kojima je objekt spoznat i potom transformisan kroz novo znanje o njemu. Iskustvo je ovo dvostruko kretanje razbijanja mog već postojećeg znanja prisiljavajući me da razvijem novi koncept i razumevanje objekta mog iskustva. Razlika između Merlo-Pontija i Hegela je da ovaj drugi integriše iskustvo u svoj sistem; njegova nasilna i negativna moć je uzvišena i postaje deo dijalektičkog jedinstva što je Duh u svom totalitetu. Iskustvo služi svrsi: deo je kretanja duha (*Geist*) na njegovoj putanji prema samosvesti. Merlo-Ponti – i sa njim širok spektar modernih mislilaca – dopušta iskustvu da ostane u sferi neodlučnog, dvosmislenog, da postane bilo kakvo otvaranje prema novom, nepredviđenom. Iskustvo je na putu ka nigde. Vidljivost sa beskonačnom nevidljivošću je Merlo-Pontijev koncept takve ontologije koja dozvoljava iskustvu da se pojavi u imanenciji života i sa radikalnom moći da me promeni.

### 1.2.7.

Merlo-Ponti završava svoju analizu Hegela generalnim komentarem o filozofiji i ne-filozofiji sumirajući svoje uvide o Hegelu i problemu iskustva. On optužuje Hegela za dogmatizam, jer dozvoljava radikalnom iskustvu da postane korak ka apsolutnom znanju. Na kraju, iskustvo je potrebno za *odvijanje* samog Duha: „*razume se, transformisano je u svoju istinu, ali onda prevaziđeno.*“<sup>72</sup> Protiv ovog prevazilaženja iskustva putem svesti, Merlo-Ponti želi da otvori prolaz do „zaleđa svesti“, onaj koji ide iza nje i gde sopstvo ne nastavlja ka višem nivou svesti. Postoji nešto što izbegava totalitet sistema: „*To je limb i lice iskustva, manifestacija intimnosti jednog i drugog čiju 'svest' nikad ne uspeva da dostigne.*“<sup>73</sup> Ovde nalazimo skoro levinasovsku kritiku onoga što Merlo-Ponti gura u prednji plan filozofskog ispitivanja: susret sa drugim ljudskim bićem u mesu ispred mene, drugo koje postaje beskonačnost u mom svetu, koje ulazi u moj svet i tako me premešta i transponuje u novu dimenziju biti-sa (Nansi [Nancy]).

### 1.2.8.

U poslednjem odeljku, Merlo-Ponti posvećuje svoju pažnju Marksu i njegovoj kritici Hegela, kao potrazi za vezom između filozofije i iskustva. On sumira obim Marksovog nastojanja: „*Ono što on kritikuje kod Hegela uključuje: teorijski stav, iscrpljivost filozofije, povratak fenomenologiji, praxis kontra theoria, potragu za mišljenjem-akcijom koja nema pozitivnost svakog mišljenja, profani karakter i eksteriornost svih akcija.*“<sup>74</sup> U ovom rezimeu nalazimo nekoliko tema koje ukazuju na potencijal ne-filozofije kao modusa egzistencije u odnosu prema filozofiji: da protiv čistog teorijskog stava postoji aktivni angažman sa svetom; da konkretan ljudski praxis sadrži klice promene i transformacije; da akt *preduzimanja* akcije sadrži element rizika i nepredviđenog koji ne može biti anticipiran mišljenjem; da je u ljudskom svetu akcija profana i objektivna. U svetlu Merlo-Pontijevog prethodnog istraživanja iskustva, sadržaj marksističkog iskustva je dehumanizujući aspekt kapitalizma. Suočeni sa kapitalističkim otuđenjem međuljudskih odnosa, svedeni na ekonomsku radnu jedinicu kojoj je odbijen pristup smislu njegovog rada, i koji može biti eksploatisan potplaćenošću, zamenom ili otkazom,

radnik doživljava nešto što ga slama. Kroz radnički razvoj novog znanja o sebi kao proleteru, nastaje ideja radnika kao revolucionarnog subjekta. Marks zamenjuje Hegelovo „postati istinit“ sa „postati svestan“ toga kako su objekti u realnom svetu strukturisani i generisani kapitalizmom. Protiv ideologije kapitalizma, Marks zastupa revolucionarni praxis: „*Akcija je strategija i tehnika preokretanja kapitalizma.*“<sup>75</sup> Ne-filozofski potencijal marksističke dekonstrukcije Hegelovog idealizma predstavlja dvostruki pokret konfrontacije sa otuđujućom moći kapitalizma kao iskustva i pokret prema konkretnoj ljudskoj akciji kao *transformišuće* iskustvo.

### 1.2.9.

Merlo-Ponti započinje svoje beleške za sledeće predavanje koje treba da se održi 8. maja 1961. godine: „*Kjerkegorov tekst i jedan Ničeov.*“<sup>76</sup> Nikad nećemo saznati šta je mogao biti sadržaj ovog predavanja, zbog njegove smrti 3. maja. Pretpostavljam da bi se susreli sa ne-filozofskim pristupom Kjerkegora i Ničea: kako je Kjerkegor gurnuo satiru Hegelovog sistema u filozofiju i novi modus egzistencije u filozofski diskurs; kako je Niče gurao nihilizam kao aktivnu produkciju novih vrednosti života u svetu u kome je Bog proglašen mrtvim. Ostavljeno nam je samo da spekuliramo šta bi Merlo-Ponti govorio tog dana – ali upravo zbog toga ovde više nećemo nastavljati diskusiju o Kjerkegoru i Niču u odnosu sa Merlo-Pontijevom idejom ne-filozofije. Vratiću se Niču u poglavlju *Nihilizam i eksperiment*, ali sa drugačijeg stanovišta.

### 1.2.10.

Pre nego što pređem na detaljniji prikaz Merlo-Pontijevog koncepta *me-sa*, pokušaću da sumiram koncept iskustva u odnosu sa ne-filozofijom. Postoji nekoliko aspekata iskustva koji su povezani sa Merlo-Pontijevim pojmom percepcije. Kao što smo već naveli, iskustvo je susret sa nečim drugim koje prekoračuje postojeće forme mog znanja – ili moju sposobnost da primim biće. To je *anomalija* koja ide protiv mog razumevanja i koja me tera da proizvodim novu teoriju sveta. Mogu se susresti sa mnogim stvarima: stranci, umetnička dela, institucije, političke demonstracije, traumatska sećanja, nasilje, diskriminacija, tortura, bolest, amputacija, glad, robovlasništvo, poniženje, odbijanje, usamljenost, rođenje i smrt

bliskih članova porodice, rat, zemljotres, stanje izuzimanja. Lista iskustava koje se mogu iznenada manifestovati je duga. Ono što im je zajedničko je da se sva ta iskustva pojavljuju unutar perceptivnog polja: sudaraju se sa mojim fenomenalnim poljem iskustva, mojom svakodnevicom, i radikalno dele vreme na dva: pre i posle. Bilo koje iskustvo se probija u moj mozak kao neodoljiv događaj koji ne mogu kontrolisati ili razumeti u potpunosti. Ako preživim, biće to u traumatizovanom stanju, kao neko ko se mora vratiti događaju nekoliko puta kako bi ga razumeo i svaki put dozvoliti sebi da se promeni sa njim ili protiv njega. U tom smislu, postoje iskustva koja prevazilaze jasnu i neposrednu racionalizaciju, i koja se ne mogu u potpunosti integrisati u već postojeće forme znanja. *Nakon* iskustva postao sam drugačiji, jer sam *proširio* svoje znanje o životu. Zatim, postoji još jedna vrsta iskustva onda kada kažemo da je neko *iskusnan*. Tu bi „iskusnan“ značilo preživeti nasilje bivanja u obliku koji se može *odupreti* i *angažovati* u bilo kakvoj konfiguraciji fenomen-skog sveta. Iskusan sam ako znam kako da se nosim sa situacijom, ako sam upoznat sa validnim rešenjima i sposoban da pružim korisne savete drugima. Iskusan sam ako sam preživeo mnoga iskustva. Stoga, za iskusne, iskustvo ne poseduje istu moć iznenađenja, napada, rušenja, kao za nekoga ko se prvi put suočava sa iskustvom. Ovo je *pragmatičan* koncept iskustva, jer se razvija iz moje sposobnosti da učinim da stvari *rade*. Zbog sposobnosti da projektujem, planiram i izvršavam stvari iz skladišta iskustva, postoji određena *forma* mog iskustva. Prvu vrstu iskustva zovem *feno-događaj*, drugu *forma-događaj*.<sup>77</sup>

### 1.2.11.

Važno je da ova razmišljanja imamo na umu kada uđemo u prostor savremenog umetnika, jer su vrste iskustava o kojima ću ovde govoriti povezane sa oba događaja: iskustvo radikalne transformacije nečim što je van mene (umetnička dela, umetnički pravci, drugi umetnici, profesor, institucija, događaj), i moć bivanja iskusnim kao neko ko je razvio sposobnost-bivanja koja je istovremeno moć *egzistencije*, moć *otpora* i moć *insistiranja* (da se realizuje forma-događaj). Ovim konceptima ukazujem na fundamentalne aspekte iskustva: da svako iskustvo ponovo ulazi u moju opštu matricu razumevanja i u život koji živim. Iskustva

poboljšavaju moj kapacitet da postojim; daju mi moć u obliku samopouzdanja, samoangažovanja i samopoboljšanja (ali takođe mogu biti toliko nasilna da me unište, ostave razbijenog, traumatizovanog, nesposobnog da nastavim da živim). Sposobnost-bivanja je drugi termin za kompetentnost: biti sposoban da upravljam i krećem se situacijom kako bi realizovao plan, projekat ili prost zadatak. Sposobnost-bivanja razvija odnos prema biću gde je iskustvo na *delu*.

### 1.3.

Istovremeno sa kursovima o ne-filozofiji i stanju filozofije, Merlo-Ponti razvija svoj koncept mesa, *la chair*. Ova dva intelektualna nastojanja treba razmatrati zajedno, jer su ogledalo jedno drugog. Merlo-Pontijev pokušaj da konceptualizuje ono za šta „u tradicionalnoj filozofiji ne postoji ime koje bi je označilo“<sup>78</sup> i pozicija ne-filozofa su povezani. Mislim da on pokušava da opiše određen način bivanja, gledanja i osećanja sveta koji je bio specifičan za njega. Traganjem za *mesom*, on je sam izvodio ne-filozofiju: gurao je sopstvenu percepciju tela u apstraktni prostor filozofije, skoro ga kidajući kako bi napravio mesta za novo razumevanje bivanja telesnim subjektom. Dok se njegova rana disertacija, *Fenomenologija percepcije*, bavi klasičnom tradicijom filozofije i uvidima geštalt psihologije, kasnije u *Vidljivo i nevidljivo* očito je da je napustio akademski jezik i krenuo prema novom, poetičnijem stilu pisanja. Merlo-Ponti situira sebe usred sopstvenog života.

#### 1.3.1

Šta je onda *meso*? Kako ga možemo razumeti? Prvenstveno kao *prolaz* između tela i sveta, između viđenog i posmatrača, onoga što se oseća i osetljivog; *meso* je prvobitno preplitanje između mog tela i okruženja.<sup>79</sup> Fundamentalni kvalitet mesa je *reverzibilnost*: cirkulacija viđenja, senzibiliteta i dodira između objekta i subjekta koji se protivi analitičkoj podeljenosti sveta. Meso je apsolut, dvostrana struktura vidljivosti i nevidljivosti, ali proizvodi singularnosti, jer iza svakog ljudskog viđenja postoji pristup dimenziji negativnosti: „Radom na sebi vidljivo tijelo priprema šupljinu iz koje će doći viđenje [...] Ono što nazivamo mesom, ova iznutra izrađena masa, nema ime ni u jednoj filozofiji [...] Meso treba

*promišljati ne pošavši od supstancija, tijela i duha, jer bi ono tada bilo jedinstvo protivrječnosti, nego, recimo, kao element, kao konkretno obilježje opšteg načina bića*“.<sup>80</sup> Ovdje moramo razumeti Merlo-Pontijevo korišćenje „elementa“ na isti način kako su ga Grci razumeli: prožimajuće sile koje organizuju svet u obrazac koji postaje stil. Na primer, kada posetim drugačiju kulturu osetim uopšten način bivanja koji povezuje one koji žive sa načinom na koji grade kuće, organizuju saobraćaj, hrane se i međusobno razgovaraju. Postoji opšti način bivanja (stilizacija) u svetu specifična za Medinu u Marakešu i Karl Human plac (Carl Humann Platz) u Berlinu. Obe instance života u gradu imaju drugačiji stil, jer meso ovih svetova nije isto. Nisu prožete istom strukturom, vrednostima ili istom ekonomijom, socijalnim i kulturnim uslovima, ali ipak su vidljiva; mogu biti viđena i shvaćena i od strane insajdera i od nekog sa strane. Moje viđenje nije isto u ove dve instance, jer u prvoj sam stranac i mogu da osetim logiku kojoj ne pripadam, i u drugoj osećam da sam kod kuće – znam ljude, fasade, moje sećanje nadređuje prošlost sadašnjosti, očito mi dajući osećaj bivanja u sred sveta koji *znam iznutra*.

### 1.3.2.

Meso sveta konstituiše čudo za misleći um, jer ono je svuda stilizacija bića kroz razvijanje nevidljivih struktura u konkretnu formu. Nije stil, kao novi trend koji proizilazi iz sila spektakla,<sup>81</sup> već stil kao forma-davanja načina koji čini život vidljivim, što bi značilo: življenim. Od vidljivog poretka svakodnevice do skrivenih nevidljivosti virtualnog, meso sadrži latentnost, određeni potencijal za biće. Stoga princip cirkularnosti i preplitanja znači: „*da se radi o uzajamnosti koja je uvek neminovna, a zapravo nikad nije ostvarena*“.<sup>82</sup> Misliti iz mesa je videti ljudski život kao egzistenciju u svetu koja je uvek *nedovršena*, svaki život predstavlja pokušaj da se situira i transcendirira u budućnost. Od drugog pojavljuje se viđenje koje tek treba da se razvije; koje u svojoj prirodi nikad ne može biti totalizovano. Meso je ime za ovu činjenicu da je svet tu, u svoj svojoj fenomenalnoj egzistenciji kao materiji, ali ugrađen u strukture, istorijska značenja (vertikalnosti) i sedimentirane život-forme već uspostavljenih načina da se život desi. Sva ljudska bića su na svoj način upletena u život-svet upravo sada, predstavljajući neprekidan napor održavanja tela



živim. Prisutni su u mesu: njihovo sopstveno telo-meso i perceptivno meso njihovog život-sveta koja postoje zbog armature ovog sveta u kojem živimo: upravljačka tela institucija i generalizovane ideje o tome šta je to što život čini smislenim i vrednim; kako distribuirati slobodu, bogatstvo, vlasništvo i građanska prava konstituišući *duh* društva u datom trenutku (sistemska modernost).

### 1.3.3.

Svojim konceptom mesa, Merlo-Ponti je želeo da prevaziđe izvestan broj klasično binarnih podeljenosti: subjekt nasuprot objektu; percepcija nasuprot percipiranog; videti nasuprot viđenog; da „prevaziđe“ u smislu da proizvede novu hiper-dijalektiku koja bi mogla da objasni preplitanje između čoveka i njegovog okruženja (prirode). Kao što je ranije pomenuto, Merlo-Ponti je video situaciju filozofije kao onu krize s obzirom na eksploataciju i destrukciju prirodnog staništa kroz nauku i kapitalizam, kao način pristupanja svetu baziran na kartezijanskom dualizmu koji prirodu pretvara u mrtvu i kontrolisanu stvar; prirodu kao čisti objekat. Merlo-Pontijeva „nova“ ontologija stoga može biti viđena kao pokušaj da se skicira nova putanja za mišljenje o odnosu između čoveka i prirode, gde priroda nije „van“ ili „tamo negde“ na distanci, već je upravo u meni, kao temelj mog iskustva. Nekoliko ključnih koncepata se pojavljuju u kasnijem Merlo-Pontijevom pokušaju da označi Prirodu kao silu imanentnu egzistenciji: *sirovo biće* ili *brutalno biće* ili *vertikalno biće*. Ovi koncepti ukazuju na spoljašnost mišljenja: na ono što mi odmah izmiče, ali mi se takođe nameće sa silom koju ne mogu u potpunosti kontrolisati. Sirovo biće je stanje pre objektifikacije kojem jedino ja mogu pristupiti ukoliko napustim moje pred-koncepcije i uđem u okršaj događaja. To bi značilo predati se događaju koji se obrušava u sadašnjost; iskusiti stanja virtualnosti koja trepere u pokretu aktuelnosti, menjajući ih, otvarajući nove putanje koje treba istražiti.

### 1.4.

Merlo-Ponti je zamislio ne-filozofiju kao novu mogućnost za filozofiju u okviru modernog mišljenja. On je uspeo da proizvede mišljenja koja možemo posmatrati kao ne-filozofska u svojoj prirodi, od kojih su

mnoga neobjavljeni tekstovi, beleške za predavanja, ideje i skice za dalja istraživanja. Ali zbog njegove iznenadne smrti, nikada nije završio svoj program za ne-filozofiju. Ipak, više od pedeset godina kasnije, 2015, mi smo u situaciji kada možemo *reaktualizovati* njegovo mišljenje i kvalifikovati ga za naš život danas. Od tada se mnogo mišljenja desilo (na primer, paradigmataska promena u postmodernizam), da ne spominjem promene u kulturnoj i političkoj sferi (razvoj ubrzane globalizacije i digitalizacija komunikacija i informacija sa internetom). Pretnja globalne destrukcije atomskom bombom se nije desila. Umesto toga, Hladni rat je pomračen neoliberalnom pobedom u korist demokratije i kapitalizma. Ipak, konstantna kriza između ljudi (kriza kapitalizma, sukob civilizacija, opšti rat protiv terora i terorističkih napada, ratovi u Iraku, Avganistanu, Ukrajini, monumentalno dislociranje izbeglica i migranata) i kontinuirana kriza između ljudi i prirode (klimatske promene, zagađenje, iscrpljivanje prirodnih izvora, otapanje glečera), jednostavno se promenila od vremena Merlo-Pontija, ali ne i *činjenica* da smo u krizi. Mediji zasićuju našu svest ratnim zločinima, katastrofama i tragedijama na svakoj mogućoj ravni. Kao da je modernost u celosti uvek u krizi, kao da je *kriza permanentno stanje bivanja modernim*. Merlo-Pontijev koncept ne-filozofije može biti viđen kao priznanje da nijedan apsolutni sistem ne može potvrditi ili obuhvatiti totalitet života.<sup>83</sup> Moramo krenuti iz sopstvene situacije, sopstvene ukotvljenosti, tamo gde smo pozicionirani. Svi imamo iskustva koja se ne uklapaju u sistem; svaki pojedinac se promenio na sebi specifičan način.

#### 1.4.1

U pokušaju da proguram program Merlo-Pontijeve misli o ne-filozofiji u naše vreme, prikazaću moje razmišljanje o metodologiji mišljenja za sebe. Misлити za sebe menja način na koji postojimo u svetu, jer postaje određena *otvorenost* prema kretanju asocijacija, iznenadnih uvida i treperećih ideja. To je telesni način bivanja jer se otvaram prema senzacijama, sećanjima, novim idejama i novim načinima ponašanja. U suštini, to znači *egzistirati* kao *eksperimentator* u svetu. *To je način života*. Sledeći odeljci su stoga opisi određene *poetike egzistencije*. Ovde prikazana mišljenja naslovljena kao telo, egzistencija, metoda i pozicija ne-filozofa,

stoga su *programatska* za moje buduće mišljenje. To je način na koji postojim, kako pokušavam da postavim sebe u svetu, kako sam pokušavao da *percipiram, osetim i mislim* drugačije.

## 1.1. EKSKURS: FRANSOA LAUREL I NE-FILOZOFIJA

### 1.

Tokom mog istraživanja Merlo-Pontijeve ideje ne-filozofije kao pozicije i metode, upoznao sam se i sa ne-filozofijom Fransoa Laruela (François Laruelle, rođenog 1938. godine). U nastavku ću se udaljiti od pitanja savremene umetnosti i umetnika kao ne-filozofa i pokušati da prikažem i kritikujem ne-filozofiju Fransoa Laruela, kao i da prikažem kako se ona razlikuje od ne-filozofije Merlo-Pontija.

### 1.1.

Fransoa Laruel predstavlja radikalni prekid sa filozofijom. On pokušava da misli filozofiju iz pozicije Jednog: „*Jedno je radikalna imanencija, identitet-bez-transcedencije, nepovezan sa transcedencijom ili podelom.*“<sup>84</sup> Ovo Jedno nije priželjkivano Jedno kao u platoničarskom ili neoplatoničarskom diskursu, gde pristup Jednom inicira apsolutnu tajnu i shvatanje sveta. Laruelovo Jedno može se samo misliti kao „radikalna imanencija“ i stoga ne može biti ukotvljeno u sistem reprezentativnosti. Realno je ono što postoji pre bilo kakve odluke da se misli svet (marksistički, fenomenološki, empiristički, dekonstruktivistički, na primer) i time Jedno bez bilo kakve pozitivne determinacije. Jedno je ono što nema formu, ali je pretpostavljeno bilo kojom filozofijom koja pokušava da misli svet. „*Jedno je realni apsolut i ne samo transcendentalni princip, i sposobno je za utemeljenje same Razlike bez da se iscrpi, u svojoj suštini, upotrebom koju Razlika u svakom slučaju čini od njega.*“<sup>85</sup> Tako je Laruelova ideja Jednog spekulativna; zasniva bilo kakvu konceptualizaciju razlike, bez samouništenja ili iscrpljenosti usled čina pozicioniranja razlike. Instan-

ca, kada mišljenje odluči da se pozicionira (različite filozofske pozicije), nazvana je *odlukom* ili *determinantom-u-krajnjoj-instanci* (DKI), pri čemu filozofski sistem pokušava da učvrsti sistem u okviru porekla, Jednog. Drugo ime za istu operaciju je *davanje-u-poslednjoj-instanci*, jer da bi se mislilo, mišljenju je potrebno krajnje tlo odakle može da misli sebe. Tako, DKI postaje i imanentna kauzalnost i radikalna imanencija sa Jednim: „*Poslednja instanca*’ znači da je Jedno realan jedinstven uzrok, kakva god da je distanca ili medijacija koja ga odvaja od Jednog [...] Uzrok je uvek-već iskušen kroz Jedno ili ‘u-Jednom’ – to je radikalna performativnost imanencije.“<sup>86</sup>

### 1.2.

Za Laruela, projekat ne-filozofije treba da poništi svaku ovakvu determinaciju i umesto toga da vidi filozofiju kao materijal za novi naučni sistem („pozitivna nauka“), gde bi svi filozofski predlozi mogli biti *klonirani*. Klonirati mišljenje znači rastaviti ga i otkriti sve njegove neadekvatnosti: pokazati gde ne uspeva u premošćivanju jaza između pretpostavljenog Jednog i mišljenja o ovom Realnom, gde je Realno još jedan Laruelov termin za Jedno. Viđenje-u-jednom je termin koji je dat ovoj operaciji gde ne pokušavamo da mislimo mišljenje Jednog, već: „*da mislimo* u skladu sa *Jednim pre nego da mislimo Jedno*.“<sup>87</sup> Misli u skladu sa Jednim umesto misli Jedno znači pomeriti poziciju i misli o različitim filozofskim pozicijama kao o pokušajima da se stvori fundamentalan odnos prema svetu. Moramo postaviti sebe u poziciju Jednog gde različiti filozofi pokušavaju da misle šta jesmo, a ipak šta oni misle je njihovo mišljenje onoga što mi jesmo, a ne šta jesmo po sebi (što je sada i *po-nama*, prim. prev.).

### 1.3.

Zašto Laruel želi da misli Jedno kao radikalno autonomno Jedno-u-Jednom? Šta su filozofske prednosti? Pre svega, on dolazi do mogućnosti transformacije teorijskog znanja u čistu nauku mišljenja. To mu omogućava da sagleda istoriju filozofije kao *materijal* za novu vrstu filozofije: ne-filozofiju. Kako bi izbegao već postojeće formacije koncepata – i na taj način propale pokušaje hvatanja Jednog – on izumeva čitav novi tehnički žargon, koji je na prvo čitanje teško shvatiti. Ne samo da je

nov, već kao i sve nauke, pokušava da *univerzalizuje* bilo koji koncept iz istorije filozofije. Ovaj proces univerzalizacije je ono što ne-filozofiji kao disciplini daje veoma apstraktnu, akademsku i delimično opskurnu prirodu. Kada je koncept „proživljenog iskustva“ definisan u Laruelovom *Rečniku ne-filozofije*, uopšte se ne spominje šta on sve znači na svakodnevnom, konkretnom nivou za ljudska bića. Ne, cilj njegove ne-filozofije je upravo suprotan: „*U okviru poretka ne-fenomenologije, ono može biti prerađeno kao 'proživljeno-bez-života,' prvi termin koji ukazuje na njenu neutralizaciju kao filozofskog koncepta.*“<sup>88</sup> Ovdje pronalazimo eksplicitan cilj ne-filozofije u svom radu sa konceptima: neutralizovati koncepte, ali u ovom činu neutralizovanja, meso iskustva se priprema sve dok se ne osuši i postane nesvarljivo. Laruelovo meso nije sočno.

#### 1.4.

Rej Brasije (Ray Brassier, rođen 1965. godine) je u svom *Nihil Unbound* (2007) izneo nekoliko kritičkih primedbi prema Laruelu, ali je istovremeno bio jedan od prvih koji ga je preveo i predstavio engleskom govornom području.<sup>89</sup> Povezan sa pokretom spekulativnog realizma,<sup>90</sup> Brasije zauzima poziciju koja je fundamentalno drugačija od moje zbog potpunog nedostatka bilo kakvog ekstatičnog bića u svetu. Ipak, sa njim delim njegove kritike upućene Laruelu i zato ću ih ukratko predstaviti. Brasijeov osnovni pokušaj je da ograniči realno van bilo kakve ljudske veze za realnim (van svake ljudske korelacije, misliti realno spram samog realnog, a ne kroz ljudsko relaciono mišljenje i konstituisanje realnog kao predmeta). Zato je Laruel uključen u Brasijeovo istraživanje, jer on „*nam pruža neke od resursa potrebnih za verziju transcendentnog realizma koji ne bi bio korumpiran idealizom inskripcije ili intuicije.*“<sup>91</sup> Brasije vidi potencijal Laruela u označavanju de-fenomenologizirane koncepcije realnog kao „biće-ništa“, što je za Brasijea potpuno nihilističko stanovište. Jednostavno rečeno, nema ničeg što podržava naše biće u svetu; naše verovanje u značenje i smisao je uzaludno i samozavarajuće: *egzistencija je bezvredna.*<sup>92</sup> Ipak, Brasije se ne slaže sa Laruelom u nekim veoma važnim tačkama. Jedno od prvih Brasijeovih primedbi Laruelu tiče se njegove potrage za esencijom filozofije kao mislećeg procesa, i pokušaja da se misli njeno nereprezentativno stanje. Ovaj dekonstruk-

tivni pristup Laruel nasleđuje od Hajdegera i Deride, i on locira esenciju u fundamentalnoj odluci (DKI). Redukujući sve vrste filozofija na ovu esenciju, Laruel takođe gubi osetljivost za specifičnosti različitih vrsta filozofije i načina mišljenja. O Laruelovoj opštosti i teoriji ne-filozofije, Brasije piše: „*Suviše je široko skrojeno kako bi odgovaralo svojim predmetima; previše kruto kako bi pružilo korisnu konceptualnu rastegljivost materijalu za koji je navodno pravljen.*“<sup>93</sup>

## 1.5.

Koja je razlika između Laruelovog koncepta ne-filozofije i koncepta ne-filozofije Merlo-Pontija kao novog potencijala koji želim da reaktualizujem, ovde u XXI veku? Prvo, Laruel želi da pride filozofiji iz Jednog. Merlo-Ponti misli iz iskustva života, iz bivanja *situiranim*. Drugo, Laruel želi da konstruiše teoriju kako bi proizvodio ne-filozofske iskaze. Merlo-Ponti želi da se angažuje u svetu književnosti, umetnosti, filma – u svetu konkretnog života. Treće, Laruel želi da ostane na transcendentnom planu imanencije, na čisto naučnom planu. Ovde moja kritika Laruela dolazi do izražaja: nisam zainteresovan ni za kakvo naučno razumevanje filozofije, ili striktno ograničenje šta može ili pak ne može da se kaže, ili za teorije koje mogu biti klonirane, rasklopljene i otkrivene u svojoj neadekvatnosti. Zainteresovan sam za život, i kakvu god teoriju konstruisali mi moramo ući u život koristeći naše telo i egzistenciju kao polje testiranja za susret sa životom. Ja život vidim kao sirovo biće, kao ovladavanje sirovim bićem kako bi dostigao ekstazu bića. Moja polazna tačka je život življen kao čovekov, i pitanja koja se pojavljuju iz takvog života u istorijskom svetu. To znači da ne-filozofija za koju se zalažem postaje čin aktiviranja mišljenja u susretu sa životom. Za mene, ne-filozofija je početi sa *iskustvom* života.

### 1.5.1

U čemu je snaga Merlo-Pontijeve verzije ne-filozofije za mene? Pre svega, to znači moje *situiranje* u svetu u kojem se trenutno nalazim i odakle razvijam *poziciju* kako bi *pristupio* životu. Prisiljen sam da živim svoj život, i zato moram *znati* život. Znati život razvojem pragmatičkog znanja jeste smisao koji mi se vraća i poboljšava moje sposobnosti u životu, jer

imanentno mom telo-prostoru je određena sposobnost-bivanja: *način otkrivanja bića*. Praktikovati ne-filozofiju kao reflektivnu akciju u društvenom prostoru istovremeno je pokušaj inteziviranja moje već stečene sposobnosti-bivanja i otvaranja ka novim načinima življenja života. Stalno moram da *testiram* život kako bih video šta može da mi pruži; bar moram da pokušam zarad iskustva. To postaje jedan od mojih osnovnih problema sa Laruelovim pokušajem da determiniše „više teorijski rigoroznu formu misli, koja je istovremeno više univerzalna i ‘realna’ od filozofije, koja pretvara potonju u poseban slučaj, ili možda, u jednostavan ‘model’ mišljenja.“<sup>94</sup> Njegov diskurs, u kojem postavlja filozofiju kao model mišljenja, čini ga nesposobnim da interveniše u specifičnost iskustva. On to i ne želi. Ja želim. Zbog poricanja života-sveta kao početka i kraja filozofske misterije, on *nije u stanju da izvede prevod* iz transcendentalnog plana filozofije nazad ka življenom životu. Njegovo mišljenje cirkuliše u prostoru tehničke upotrebe jezika. Manjkaju mu ne samo određeni citati drugih filozofa, već i *meso*: ljudsko telo ogoljeno i neodeveno u kôdove. Čitajući Laruelovu ne-filozofiju, ja sam nesposoban da i sam postanem ne-filozof. Ne znam kako da je aktiviram. Ne mogu je primeniti. Ne mogu je upotrebiti. Ne osećam da me *transformiše*. Ne *inspiriše* me.





# EGZISTENCIJA I TELO NE-FILOZOFA

„Istinska filozofija je ne-filozofija – što znači ući u dubinu iskustva  
[Erfahrung].“<sup>95</sup>

MERLO-PONTI

## 2.

Dakle, šta su *egzistencijalne* konsekvence bivanja ne-filozofom? U nastavku ću se pomeriti od prikazivanja Merlo-Pontijevog koncepta ne-filozofije ka pokušaju da opišem svoj praktični način izvođenja ne-filozofije – kako to za mene *radi* na dnevnom nivou kao metod pristupanja životu, kako praktikovanje ne-filozofije postaje forma života: život ne-filozofa.<sup>96</sup> Dopunjavaću Merlo-Pontijevu verziju ne-filozofije novim prostorom. Za mene, pokušati *aktualizovati* Merlo-Pontija takođe znači stvoriti *poetiku egzistencije* kao način mišljenja u svetu. Ja sam misleće biće i moje mišljenje menja moj način bivanja. Ovaj prostor reverzibilnosti između mišljenja i egzistencije dolazi iz mog dvostrukog stanja: ja sam misleće biće, ali me transcendentalni plan imanencije neprestano prenosi kroz centar metafizičkog čvora: uvek situiran u mom telu, u društvenom i u vremenu. Iz ovog polja sila otvaraju se odnosi konstantne emanacije događaja i iskustava. Niko do sada nije odredio šta telo, društveno i vreme mogu da urade (Spinoza).<sup>97</sup>

### 2.1.

Misliti za sebe nije samo čin proizvodnje argumenata, izjava i predloga. To je čin aktivnog postajanja *svesnim* načina na koji postojim u svetu, ali takođe dozvoljavajući svetu da postane ja. I to radi na vrlo bazičnom nivou. Moje telo kao telo ne-filozofa mora biti *fluidno* kako bi ideje, percepcije i reči mogle curiti u meso, mileti po mojoj koži, mutirati u močvari mog mozga, kuvati se u pećinama mojih creva. Iz ovog stanja

fluidnosti, fundamentalne otvorenosti, rečenice se pojavljuju kao mu-mlanje, dok reči izbijaju iz bunara mojih usta dolazeći iz mračnih zabiti mog uma. To je *dispozicija* za mišljenje, određena *sklonost* i *iskušenje* da se misli. Ne mogu se suzdržati od mišljenja, jer me čini deliričnim: kontemplacija je kreiranje (Plotin).<sup>98</sup> Ponekad su moje misli nalik vatrometu koji eksplodira poput prolaznih iluminacija u noći, i ako ne uhvatim njihove privide zapisujući ih na bilo kakvom papiru koji je pri ruci, nestaće ponovo u zaborav. U drugim slučajevima, osetim da me progone kao duhovi željni drugog života na štampanoj stranici, ali koji će nestati tek ako ih zapišem.

### 2.1.1.

Da li ovo mišljenje pripada meni? Na određen način, jer ga čekam i negujem: čitanjem, odlaskom na predavanja, pričanjem, iskušavajući ga i testirajući u razgovoru. Ne-filozofija mora biti zaštićena, odbranjena i negovana. To je svakodnevna praksa hvatanja svakog mišljenja koje mi dolazi na um. Ne-filozof poštuje svoj materijal: njegovo mišljenje. Mora se biti na oprezu i prisutan, spremno da ga se zapiše. Samo na taj način razumem šta je samo mišljenje *kroz* mene. S druge strane, moja mišljenja su konglomerat već postojećih mišljenja. Izložio sam sebe ogromnoj količini mišljenja. Putovao sam prostorom transcendentnog rasuđivanja, ali moje meso ga izobličuje jer izričem svoju singularnost. Guram mišljenje u pravcu u kojem *ja* želim da ono ide, a ne nužno gde akademija ili bilo koja društvena konfiguracija želi da ga usmeri. Postajem ravnodušan prema tome šta drugi misle o ovim aberacijama, jer je to moj stil mišljenja: ne mogu mu pobeći, ali bih ga mogao *poboljšati*, kao što mogu poboljšati snagu mog tela. Znam da mogu podesiti sebe, mogu se *naštimovati*, jer je moje telo prvobitno mesto ne-filozofskog mišljenja: to je prostor odakle je moj svet postao dat kroz moje odnose prema njemu, i u ovoj dugoj istoriji mog postajanja znam da nisam uvek bio isti – ni kao telo, ni kao misleći um. Ima nečeg u tom monstuoznom telu koje je moje: ono je bilo mesto bola i zadovoljstva, radosti i oćajanja, svežine i izmorenosti; prostor izdignutog bića: vlažna nagost i znojjava koža; izlivi besa i zagrljaji topline; rane koje krvare i osećaj odbaćenosti i neuspeha; neutoljena glad i vrckavi plesni pokreti; ejakulacije i erotske žudnje. Ja

sam to meso: *osetljivo* biće. Samo gledajući staru kutiju punu fotografija iz mog detinjstva, adolescencije i zrelog doba, vidim telo koje raste, uzima svet, odlazi u njega, sakuplja iskustva i specifičnu moć da postoji. Unazad gledajući vidim sopstvenu fluidnost: ovu mogućnost širenja, adaptiranja i trpljenja promenljivih stanja i novih izazova. Moja ne-filozofija izranja iz ovog iskustva putovanja kroz vreme sa mojim telom, jer stalno tražim da proizvedem adekvatno mišljenje koje je u vezi sa *mojom* situacijom.

## 2.2.

Merlo-Ponti vidi telo kao ekspresivni entitet: kao mesto heterogenosti.<sup>99</sup> Telo izražava sebe na sve moguće načine: derati se, vikati, pričati, šaputati, gestikulirati, pevati, plesati, tući se, voleti, plakati, smejati se. Mnoštvo telesnih sposobnosti su inherentne telu kao *podešavanja* u zavisnosti od *situacije*. „Izraz je svagdje stvaralački, a izraženo je uvijek od njega *neodvojivo*.“<sup>100</sup> (Merlo-Ponti). Ekspresijom guram sebe kao telo u prostor sveta, sa određenim emocionalnim nabojem koji elektrifikuje kontekst. Budem li se besno derao, prolaznici na ulici će se uplašiti, okrenuti se prema meni i pokušati da uhvate značaj moje ekspresije. Izražavanje ima moć da promeni moj život, jer mogu da promenim druge ljude i način na koji se ponašaju prema meni. Mogu da pobudim radost, simpatiju, saosećanje – ali isto tako i gađenje, odbačenost i distancu. Moji afekti su materijalni.

### 2.2.1

Moja mišljenja mogu biti viđena kao vrsta izraza: ona izražavaju pokušaj da razjasnim šta sam iskusio, ali ona takođe izražavaju moj pokušaj da mislim mišljenje bez poznavanja njegovog zaključka. Ja mislim, ali ne znam *šta* mislim. Ne-filozofsko mišljenje postaje *zaobilaznica* (Merlo-Ponti), jer je to proces u kojem se angažujem kako bi mislio nešto novo.

## 2.3.

Moja egzistencija kao ne-filozofa je prožeta iskustvom, jer ga *testiram* svojim telom. Testirati nešto znači isprobati ga za sebe, videti kakvo je, i na taj način steći autoritet kroz iskustvo. O svom iskustvu mogu da govorim glasom koji pripada meni, jer ga poznajem iznutra. Ipak, svaki test

je povezan sa pitanjem rizika: to je način otvaranja sebe prema negaciji negacije, zato što rizik označava tu tačku otvaranja sebe prema granicama *mog* sistema: stečeni način postojanja u svetu. Kad god nešto rizikujem, istražujem drugu stranu zakona, onog što je sankcionisano i dozvoljeno, i vraćam se sa novim znanjem o tome zašto je moj svet realan za mene.

### 2.3.1.

Kao ne-filozof, moram postati *štedljiv* prema svojoj egzistenciji, inteziviranom upotrebom mog vremena: uvek noseći knjigu za čitanje, zapisujući svoje misli, stvarajući prioritete o onom što je važno u *mom* životu. Odabrao sam da ne budem mahnuti potrošač čije su želje diktirane korporacijama. Želim da poštujem moj kapacitet za iskustva i mišljenje – izbegavajući paket standardizovanog iskustva: „mekdonaldizaciju“ sveta u odnosu prema hrani, prostoru, vremenu i konzumiranju.<sup>101</sup> Nemoguće je živeti „izvan“ efekata kapitalizma, ali mogu preživeti u tom lavirintu komercijalnih napada, prosto *ne* pridajući im pažnju. Moram stalno *deautorizovati* bilo kakve projekcije koje su ka meni usmerene i koje proizilaze iz spektakla *savršenog života*. Nisam savršen potrošač i ne želim da budem. To nije univerzalni etos validan za svakoga (ne postoji „savršen potrošač“ koji živi „savršen život“). Moje spekulisanje je čin slobode (zahteva vreme, kao i čin čitanja i pisanja) i nemam nikakvu ekonomsku dobit od njega. Moje mišljenje ne zarađuje. Niko me ne plaća da mislim. Ne mogu živeti od toga. Beskorisno je iz perspektive kapitaliste: trošenje vremena. Ipak, *ja* ga koristim kako bi živio *mog* život. Ne bih postojao bez njega.

### 2.3.2.

Kao ne-filozof, zavisam sam od čina održavanja mog tela u pokretu. Hodati. Hodanje je istovremeno fizičko i metaforično: krećem se kroz prostor, proizvedeći sopstvenu distancu, otkrivajući nove teritorije, sagledavajući svet; ali hodanje je takođe metafora za kretanje kroz život. Hodam od jedne pozicije do druge, zauzimajući prostor *i* vreme, i u ovom dvostrukom angažmanu sa dva kantovska *a priori* stanja imanja iskustva, postajem nešto drugo za sebe. Zašto bi trebalo da postanemo učestaliji šetači?<sup>102</sup> Zato što tada bolje mislimo i demontiramo jednostranost. „Što

je moguće manje sedeti; ne verovati nikakvoj misli koja nije rođena u slobodi i pri slobodnom kretanju – u kojoj mišićine slave svetkovinu. Sve predrasude dolaze iz utroba.“<sup>103</sup> (Niče). Iz ovog kreda možemo dodati novi aspekt situacionističkom pokušaju da otkriju urbani prostor aktom lutanja ili kroz *Dérive*. Ne samo da se gubim u gradskoj gužvi, divljini šuma, stena ili litica planinskih grebena, već su i moje misli oslobođene njihovog vezivanja za utrobu: sistem već uspostavljenog mišljenja. Sedenje za stolom je za birokrate; hodanje je za ne-filozofe. Ne-filozofija je filozofija na otvorenom.

### 2.3.3.

Hodajući ulicom mogu postati ulični propovednik: pokretan i spreman da dam dobar savet kome god on bio potreban. Iz mog fundusa iskustva sakupio sam nekolicinu lekcija i uvida o tome šta uspeva a šta ne. To je *pragmatični* aspekt ne-filozofije. Iskustva su tu da bi bila preneti, da bi bila korisna; ipak, dobar savet uvek zavisi od razumevanja situacije, od obazrivosti i tajminga. Mora biti prosleđen u pravom trenutku i pomoć mora biti ili zatražena ili spontano data – onaj koji prima savet mora *imati potrebu* za njim. Jednom prihvaćen savet, predloženo rešenje, sugerisane smernice, i dalje mora da se prevede u sopstvenu egzistenciju onog koji ga prihvata, da vidi da li je to *prava* stvar za njega: da li bi uspeo.

### 2.3.4.

Seren Kjerkegor je isticao „ljudsku kupku“ („Menneskebadet“)<sup>104</sup> sa kojom se sretao šetajući uskim ulicama Kopenhagena na dnevnoj bazi. Razgovarao je sa mnoštvom ljudi, slušao njihove poglede na život, raspitivao se o njihovim moralnim i religioznim navikama. Dokle su napredovali u stadijumima života? Iz koje perspektive su gledali na smisao života? Koliko su bili blizu Boga? Kretanje ulicom postao je način botaničkog sakupljanja iskustava od i sa ljudima. Kjerkegor neprestano šalje svoje misli na teren testiranja u stvarnom životu, onima koji žive van filozofskog sistema, i to je ono što njegove misli čini ne-filozofskim. Njega ne interesuje apstraktni logički sistem u kom nema iskustva, njega interesuje kako živeti život, sa ironijom, smehom, ozbiljnošću, očajanjem, samoćom i strahom.

## 2.4.

Kao ne-filozof, ja postojim sa metafizičkim čvorom sopstvenog, datog i konačnog bića, baš kao i svi drugi. Ne mogu pobeći mom telu, mom društvenom svetu ili mojoj temporalnosti, ali moram razviti odnose prema svakoj sili koja mi se nemeće. Praktikovati ne-filozofiju na svakodnevnom nivou je istražiti način na koji se svaka dimenzija manifestuje, kako bi razumeo šta mogu uraditi sa njima. Mislim o svetu u kojem živim, jer čineći to počinjem i da ga cenim: radost postojanja i trenutne prisutnosti. Postoje ekstaze u životu i kao dete sam imao pristup toj čistoj radosti života: smejanje, kikotanje, zaokupljenost. „*Biće počinje s prijatnošću, s dobrim bivstvom.*“<sup>105</sup> (Bašlar [Bachelard]). Kao odrastao čovek mogu povratiti prvobitno stanje radosti bivajući ne-filozofskim: razumevanjem specifičnosti moje egzistencije i određujući mogućnosti sticanja pristupa stanju ekstaze. Postoje ekstaze i čekaju da budu otkrivene, tu pred mojim nosom.

### 2.4.1

Iz unutrašnjih udubljenja mog uma, jedna slika mi se stalno vraća, poput bljeska: odjednom padam u ogroman kotao pun ključale vode. Moje nago telo se rastvara u toj gorućoj belini, koža mi se ljušti, isparavam. Uvek iskusim isto ushićenje vezano za tu sliku, čudan osećaj bivanja prosvetljenim, ali i konzumiranim. Da li je to moja *bela energija*? Prostor užarene slobode da se bude bilo šta?

## 2.5.

Kako bih sumirao telo i egzistenciju ne-filozofa, rekao bih da je telo – monstuožno telo, a egzistencija – kretanje. Postojim u okviru telesnog mesa koje je sobom strukturisano, ali koje me i dislocira. Kao ne-filozof, sam radim prema *spoljašnosti*: to meso vodim u avanture, putujem sa njim, šetam ga – ali ga takođe treniram, razvijam, uživam u njemu. To je primarno mesto bića u svetu koji postoji na istom polju egzistencije kao drugi ljudski objekti (biće smrskano ako ga udari taksi), a ipak je ono objekt sa izvanrednom moći *da* egzistira: mogu da održim život sa ovim telom, u ekstazi, radosti, širokogrudosti i prisutnosti. Sve to mogu

da radim sa svojim telom, jer sam do sad preživeo. *Podneo* sam ne samo biće, već *moje* biće: jednu neizbežnu činjenicu bivanja mnome.





# ŠTA JA MISLIM?

„Sve što moramo da učinimo jeste da postavimo sebe unutar bivstvujućeg kojim se bavimo, umjesto da ga posmatramo izvana ili, što dolazi na isto, da ga vratimo u tkivo svog života...“<sup>106</sup>

MERLO-PONTI

## 3.

Sloboda mišljenja za sebe jeste ne-filozofija. To je *pozicija* i *metod*. U ovom odeljku pokušaću da podvučem ova dva aspekta. Kao pozicija, ona veruje u sopstvenu moć da misli za sebe, i stoga za polaznu tačku uzima pitanje: „Šta ja mislim?“ To je ono što ne-filozofiju čini tako odvažnom. Ja ne živim od mišljenja (kao u misliti da bi se živelo), ali mislim zato što živim. Moj način bavljenja ne-filozofijom nije obuzdan bilo kakvim institucionalnim zahtevima, a ipak je obojen aberacijama mog uma i željama mog tela. Ne tražim nikakvo univerzalno priznanje za moju ne-filozofiju – lična je i neautorizovana; konačno, zapisujem svoje misli jer želim da učim od njih. Želim mišljenje koje sam ja mislio. Dakle, kao pozicija usamljena je, ali u toj samoći ja takođe imam veru. Verujem u moje moći da mislim, i samo smrt će biti kraj tom mišljenju kojim se bavim u životu.

### 3.1.

Mogu li opisati stanje mogućnosti za ovu poziciju ne-filozofa? Pre svega, verujem da svi mi imamo u sebi sposobnost za refleksivnu subjektivnost koja je ugrađena u veću *strukturu posredovanja sopstva*.<sup>107</sup> Svako zrelo ljudsko biće poseduje neku vrstu refleksivnog rasuđivanja, koliko god iskošeno, lažno ili psihopatološko moglo biti. U sistemskom modernizmu to je upravljačka racionalnost koja stoji iza demokratije kao političke formacije: svaka odrasla osoba ima pravo da odlučuje za sebe i da glasa na dan izbora. Iza ovog čina glasanja nalazi se pretpostavka da su ljudska bića sposobna da misle za sebe. Bilo da su moje misli infor-

misane ideološkim ubeđenjima ili propagandom, manje ili više svesno, još uvek sam sposoban da mislim za sebe. Ja sam kantovac u tom smislu, verujući u ljudsku sposobnost mišljenja. Ali to mišljenje koje se dešava unutar mozga nije nužno univerzalno, ne prati pravila dosledno niti je primenjivo na sve moguće situacije. Kakva god da je priroda mišljenja – bilo mistična, primitivna, religiozna, analitična, sofisticirana, naučna, poetična, kapitalistička, liberalna, socijalistička – još uvek je to neka vrsta mišljenja i deo ljudskosti. Ne-filozofska pozicija je moguća i validna iz perspektive da afirmiše moju ljudsku različitost i moje moći samorefleksivnosti. Ne-filozofija kao samopozicioniranje cveta sa sistemskom sekuritizacijom slobode u demokratiji: uspostavljanje civilnog društva je izlivanje individualnosti i stoga jeste samokritičnost i samorefleksivnost.

### 3.1.1.

Kao što je navedeno, ne-filozofija, kao pozicija, počinje kada se zapitam: „Šta ja mislim?“, a ne, „Šta drugi misle?“ ili „Šta bi ja trebalo da mislim?“. Otvara se kao pozicija u trenutku kada preispitujem sebe želeći da razumem situaciju, konflikt ili dilemu. Od tog momenta, ne-filozofija se aktualizuje kao čin samodefinisanja i *spremnosti da se misli*. Ja definišem sebe: šta ja mislim? Koje sile boje moje misli upravo sada? Ovo samopreispitivanje je i spremnost. Spremnost da mislim je čin istraživanja ne samo sopstvene pozicije, već i pozicije drugih filozofa: testiranje i istraživanje pozicije kako bih otkrio koje mogućnosti imaju za život. To znači suočiti svet sa teorijom i teoriju sa svetom, dupli pokret sličan interpretaciji teksta i implementaciji njegovog značenja u tok života. Iz te perspektive, ne-filozofija postaje vrsta *prevoda*: prevodeći postojeće teorije u korisno znanje u specifičnim situacijama.

### 3.1.2.

Ne-filozofija je privatno mišljenje, jer je marginalna u odnosu na veće, etablirane okvire za institucionalno mišljenje. Događa se u supermarketu, studiju, tokom večere i među prijateljima koji šetaju šumom. To može biti mišljenje u osami van naučne zajednice, zato što je ne-filozofija institucionalnoj filozofiji isto što i sporedna ulica glavnom putu. Ne-filozofija je mišljenje *en plein air* (na otvorenom), u mnoštvu, u realnosti

življenog života. To je ravan imanencije, polje empirijskog istraživanja: metro, kafana, ulica, zabava, slučajni susret. Stoga, ne-filozofija nikada ne može biti zakazana ili organizovana pred auditorijumom u obliku seminara, konferencije ili predavanja. Srušila bi se pod težinom svih projektovanih želja zatvorenih u telima koja sede. Ne-filozofija pre može biti viđena kao nešto što postaje *forma života*, kao način života. To je način *situiranja* sebe i u tom procesu razvijanje forme života koja mi dozvoljava da uđem u mnoštvo iskustva: da dozvolim sebi da postanem iskusan.

### 3.1.3.

Ideju pozicioniranja sebe u bilo kakvu situaciju i iz nje pokušaja razvijanja mišljenja koje nije razvijeno iz već postojećeg sistema, pronalazimo u prvom paragrafu četvrtog poglavlja knjige *Vidljivo i nevidljivo*. Merlo-Ponti piše: „*Ukoliko je tačno da filozofija, čim sebe objavi kao refleksiju ili podudarnost, unaprijed pretpostavlja šta može naći, zatim, ona još jednom iznova mora sve da počne, da odbaci sredstva koja su refleksija i intuicija obezbijedile, i postavi se na mjesto gdje se ove još ne razlikuju, u iskustvu koja još nisu ‘izrađena’, koja nam, iako zbrkana, ujedno nude i ‘subjekt’ i ‘objekt’, postojanje i suštinu, samim tim dajući filozofiji sredstva da ih redefiniše. Viđenje, govorenje, čak i mišljenje [...] iskustva su ove vrste, neodbaciva i zagonetna.*“<sup>108</sup> Stići do tog mesta iskustva koje još nije razrađeno mišljenjem je stići do vrhunca savremenosti. Uroniti sebe u sadašnji trenutak, predati se udaru događaja koji se upravo sada odvija. Ne-filozofija je tu kako bi uspostavila prostor koji je savremen: onaj koji se upravo sada događa, koji je u nastajanju. Prevedeno u konkretno iskustvo: pogledati savremenu umetničku scenu, koja se upravo sada događa.

### 3.2.

Šta je *metod* ne-filozofije za koji se ovde zalažem? Da li postoji procedura, način praktikovanja ne-filozofije, koji treće lice može ponoviti? Ili sam možda ja jedini sposoban da praktikujem ne-filozofiju? Pre svega, metod ne-filozofije se izvodi iz pozicije. Moram se *pozicionirati*: Šta ja mislim? To pozicioniranje pročišćava um: rastvaranje glasova koji mi govore šta da mislim, deautorizacija drugih mislilaca kojima sam dozvolio da postanu označitelji u mom mišljenju. Ako se postigne ta pozicija, onda

moram pokušati da sagledam situaciju što je jasnije moguće. Moram se vratiti korak unazad, pokušati da shvatim ne samo sile koje konstituišu situaciju, već i unutrašnje sile mog mišljenja, koje me teraju da vidim situaciju na taj način. Moram biti iskren, prema sebi i prema situaciji: zašto ja to mislim? To je dupli čin rasklapanja sila koje me okružuju i koje rasklapaju moje projekcije u toj situaciji. Rasklapanje je čin deautorizacije, ali taj čin nikad nije neutralan ili vođen čistim svetlom racionalne vizije. Iz mog iskustva, svako rasklapanje će uvek biti ograničeno, jer svako ljudsko biće ima formu strukture koja determiniše šta može biti viđeno a šta podneto, šta se može osetiti a šta izraziti. Ne mogu sebe izbeći; ja sam deo jednačine, ali ako to mislim, makar imam osećaj šta unosim sa sobom *u poziciju*.

### 3.2.1.

Recimo da smo stigli u tu poziciju. Šta onda? Sledeći korak ne-filozofskog metoda bio bi da se *problem navede* i napravi *razlikovanje kroz definiciju*. Anri (Henri) Bergson (1859–1941) je veoma blizu onog što ja mislim, kada kaže: „*Istina je da je u filozofiji čak i svuda drugde, pitanje pronalaženja problema i zatim njegovo postavljanje, više nego njegovo rešavanje. [...] Navesti problem nije samo otkrivanje, to je izumevanje. [...] Izumevanje daje biće onome što nije postojalo; možda se nikada ne dogodi.*“<sup>109</sup> To znači da je ne-filozofija mišljenje u pokretu, konstantna proizvodnja predloga pri čemu su različiti aspekti problema osvetljeni. Ta proizvodnja predloga pokušava da misli dvostranost svake konfiguracije sila: videti situaciju iz mnogo uglova i ne bojati se izigravanja đavoljeg advokata. Ne-filozofija je kretati se oko teme tokom određenog vremenskog perioda, okružujući različite *aspekte* kompleksnosti. Ta proizvodnja predloga svedoči činjenici da kao ne-filozof pokušavam da mislim ono što mogu misliti sobom. Obim i dubina mog samo-mišljenja, prožeti su mojim iskustvom života, tekstovima koje sam pročitao, moći koju ima moja imaginacija, razgovorima koje sam vodio sa ljudima.

### 3.2.2.

U procesu proizvodnje predloga i njihovog stalnog slanja na polje testiranja realnog, *pojavljuje* se iskustvo. Ponovo čitam i dodajem nove misli,

uređujem, zapisujem na marginama, isprobavam ih, prilagođavam, preispitujem. Predlozi koji se nagomilaju postanu rešenje problema, jer sadrže i razumevanje i moć da me nateraju da delujem. Ako nešto razumem, mogu delovati na smislen način, to mi daje samopouzdanje i sigurnost. To je operativna priroda ne-filozofije: *ona postaje akcija*.

### 3.2.3.

Ne-filozof može biti ulični filozof koji se svakodnevno kupa u drugim ljudima, zapisuje beleške na papirićima, ispunjava sveske svojim mislima i idejama koje će kasnije razviti, ali to ne znači da on nikad ne čita misli drugih filozofa ili da ne gradi svoju biblioteku. Ne može neko prosto direktno ući u prostor misli bez pripreme. Ako ću transformisati transcendentalno u moje empirijsko postojanje, i transformisati moje empirijsko znanje u transcendentalno, moram znati šta su transcendentalno i empirijsko. Transcendentalno ne otkriva sebe; mora biti otkriveno, slomljeno, uništeno, da bih mogao da ga pređem. Steći transcendentalno, internalizovati ga, naporno je i zahteva vreme. Ne samo da se mora sedeti ispred predavanja ili knjige, slušati ili čitati, već se mora stalno iznova vraćati prostoru učenja. Potreba ka tom stalnom vraćanju filozofiji, već uspostavljenom prostoru filozofije, zahteva da ne-filozof sagradi svoju biblioteku sa ključnim izvornim tekstovima koje konsultuje kad je nužno i kad postoji inspiracija. To je bio deo mog procesa: praćenje sopstvenog učenja ima materijalnu osnovu. U svakoj knjizi koju sam pročitao, podvukao sam najvažnije i najdublje uvide za sebe u samom momentu čitanja. Na margini sam zapisivao beleške ili crteže. Vraćao sam se određenim knjigama i ponovo ih čitao nekoliko puta, upisujući datum i godinu svakog čitanja, na taj način gradeći dragoceni prostor interornosti u okviru moje privatne biblioteke. Ne-filozof treba da ima svoje knjige; one bi trebalo da su vidljive i deo svakodnevice, a ne uskladištene u kutijama u podrumu ili na tavanu, daleko od svakodnevnog susreta.

### 3.2.4.

Svaki ne-filozof gradi svoju biblioteku oko predmeta i tema koje ga se tiču. Tokom vremena, stvori se kolekcija, kičma je uzdignuta, niz ključnih knjiga koje ne-filozofu znače ceo svet. Mišljenje se pojavljuje, aspekti

otkrivaju, skice su napravljene na papiru. Polako se akumulira folder sa idejama, člancima, naslovima za buduće čitanje. Sporo je, kreće se u krugovima, raste organski, ali onda struktura ugleda svetlost – distribucija odeljaka, tema o kojima se može misliti. Veličanstvena biblioteka Ebi Varburg (Aby Warburg) koja danas konstituise Hamburški institut, može biti viđena kao ne-filozofska biblioteka: prati i odražava želje njenog stvaraoca. To je osnova za ono što je on kasnije nazvao *bezimena nauka*.<sup>110</sup>

### 3.2.5.

Još jedan aspekt metoda kojeg sam se ranije dotakao: kako da izvučem znanje već prikazano u beskrajnom svetu teksta i ponovo ga upišem u svoj život, koji sam prisiljen da živim? Može li ne-filozofija biti prolaz od mudrosti teksta do ovaploćene mudrosti moje egzistencije? Čitajući paragrafe Vitgenštajna (Wittgenstein), eseje Mišela Fukoa, monografije Žila Deleza, njihove ideje i način mišljenja ulaze u moj um i generišu novo shvatanje koje proširuje moj horizont. Primenjujem misli tih velikih filozofa na moj život, naravno kao distorziju, kao fragment; mogu samo da internalizujem šta mi data forma dozvoljava (ipak na toj formi se može raditi). Dopuštam tim mislima da cure u meso sveta u kojem živim i vidim kako one reaguju, skoro kao nešto hemijsko. To se ponekad dešava, kad u društvenim situacijama ponavljam sebi (u okviru mog unutrašnjeg bića) rečenicu koju znam napamet. Iteracija rečenice me dislocira, mene, biće koje govori, iz situacije; rečenica nadograđuje sebe na situaciju, stvarajući jaz između aktuelnosti situacije i moje svesti toga. Kao da moj um proizvodi nešto što ide protiv značenja situacije čineći je isprekidanom. Taj rasep između prisutnosti mog tela u situaciji i bekstva mog uma je proizvodnja distance, gde se pojavljuje određeni aspekt moje subjektivizacije: mogućnost da sagledam situaciju u drugačijem svetlu; da odzumiram, da stavim stvari u perspektivu, ili da uđem u nju iz druge pozicije. Čineći to, dozvoljavam kontingenciji da bude deo situacije, jer ja mogu proizvesti to cepanje, tu odsutnost u okviru prisutnosti situacije.

### 3.2.6.

Šta se događa kada mišljenja uđu u život mislećeg uma, uma koji čita i koji je čitao više od decenije? Da li u osnovi postanu materija? Ne-filozofija je ta aktivnost odgovaranja na ličnom nivou, reflektovanja, imati naknadno mišljenje o temi, pokušati otkriti prolaz između važnosti života i važnosti mišljenja. Ne-filozofija je organska filozofija: polako raste kao tema, kreće se napred-nazad između razumevanja, zapisivanje na marginama, isecanje, odnošenje, dodavanje novih misli. Pokrenuti vihor u prostoru virtualnosti i, stalnim dodavanjem novog mišljenja, pokrenuti celu stvar da se okreće sve brže i brže. Iz te nove energije teksta u pokretu, ja sam išao dalje u mom životu. Pisanje mi daje energiju.





# SAVREMENA UMETNOST I ISKUSTVO

*„Filozofija pronalazi pomoć u poeziji, umetnosti, itd., u mnogo bližem odnosu sa njima, obnavlja i reinterpreтира sopstvenu metafizičku prošlost – koja nije gotova.“<sup>11</sup>*

MERLO-PONTI

*„Nisam zainteresovan za proces, osim ukoliko (proces) nije apsorbovan u iskustvo dela.“*

SMITSON

*„Fenomenologija Morisa Merlo-Pontija ima izrazitu važnost za umetnost ovog perioda [1960-te], njegov rad je poslužio kao kritički aparat za istoričare, i za umetnike minimalizma, kao i skulpture koja će ubrzo uslediti. Od Fenomenologije percepcije do posthumno objavljenog eseja Vidljivo i nevidljivo, verovatno ne postoji ni jedan drugi filozof tako rigorozan i elokventan kao što je Merlo-Ponti u svojoj diskusiji o hijazmatskom odnosu između objekta i subjekta u prostoru.“<sup>12</sup>*

PAMELA M. LI (LEE)

## 4.

Merlo-Ponti je bio pre svega filozof u klasičnom smislu te reči: školovao se na prestižnom École normale supérieure i kasnije je predavao na Collège de France, i bio je utemeljen u zapadnoj filozofiji. Ta duga tradicija bila je prisutna u njemu kao prirodan izvor dijaloga, i zato filozofiranje za njega nije bilo čin poricanja ili uništavanja čitave prethodne filozofije, već razumevanja kao pokušaja situiranja mislećeg tela u svet. Bio je svestan svojih projekcija u prošlost kao potrage za boljim shvatanjem sopstvene sadašnjosti. Prošlost nikad nije bila mrtva za Merlo-Pontija;

bila je živo meso u okviru sadašnjosti. Kad je reč o kulturnom razvoju i umetnosti, on se uglavnom bavio radovima Sezana (Cézanne), Klea (Klee) i Đakometija (Giacometti) – već etabliranih umetnika moderne. Ušao je u njihov prostor iz pozicije filozofa čija je glavna preokupacija bila misliti iz tela. Zato je pitao šta nam Sezanove slike otkrivaju o percepciji, dubini, gledanju? Kako se Sezanovo telo postavilo u svet? Kako to da on nije samo preveo, već je i transformisao svoju percepciju u koherentni slikarski stil? Za Merlo-Pontija, stil je uvek indikacija singularnosti tela koje izvrće i izobličuje svet na način singularan tom telu. To je bila koherentna deformacija.<sup>113</sup> Stil je bio sredstvo komunikacije, jer svedoči činjenici da mi nikada ne percipiramo na neutralno objektivnan način, već uvek kroz filter koji je naše meso postalo. Uči u svet slikara znači uči u generalizovan matriks, pri čemu neko dolazi da vidi svet kroz oči te osobe. Merlo-Ponti: „Slikar preuzima i pretvara u vidljiv predmet upravo ono što bi bez njega ostalo zatvoreno u odvojenom životu svake svesti: treperenje pojava koje je kolevka stvari.“<sup>114</sup> Sezan je otelotvorio tu partikularnost gledanja: dopustio je svetu da se kreće kroz njegovo telo i zauzvrat prikazao je svet u skiciranom, sirovom, nedovršenom stanju, prikazujući posmatraču da su linije sila te koje čine vidljivo živim entitetom ispunjenim početnim značenjem. Za Merlo-Pontija, u radovima Sezana, čin slikanja je bio ekspresivna operacija pri čemu je „nemom biću“ (*P'Être muet*)<sup>115</sup> prirode dozvoljeno da govori, dat mu je glas: „Sezanovo slikarstvo dovodi u sumnju ove navike [mišljenja], i otkriva osnovu [ne] ljudske prirode u kojoj se čovek nastanjuje.“<sup>116</sup> Kroz slikara, priroda je interpretirana u ekspresivnom činu. Slikarstvo, kao i verbalni i lingvistički izraz, za Merlo-Pontija je *nemi jezik*, u smislu da u procesu sopstvenog stvaranja osvaja novi prostor koji pre toga nije postojao. U pitanju je nemost, ne u smislu da niko ništa ne govori, već kao poetska kategorija koja označava taj liminalni prostor u kome se nešto novo pojavljuje.

#### 4.1.

Kad savremeni slikari čitaju Merlo-Pontijeve eseje o slikarstvu, često su negativni prema njegovom pristupu. Nikad ne nađu ono što traže: konceptualni pristup pri bavljenju *objektom* slikarstva, *kontekst* koji okružuje sliku ili *sadržaj* slike. Oni nalaze filozofa koji projektuje sopstvenu

filozofiju u prostor slike i koji zato pronalazi samo ono što već zna. Za mnoge, Merlo-Pontijevi eseji o slikarstvu predstavljaju formalističko gledište: on se slikarstvom bavi kao idealizovanom aktivnošću koja ima prepoznatljivu suštinu; suštinu koja obitava u odnosu između slikareve otelovljene vizije, osećaja perceptualne dubine i gestualne transfiguracije percepcije kroz ekspresivnu operaciju. Pop art, kolaži, grafiti, političko slikarstvo, slike bazirane na fotografijama ili konceptualno slikarstvo, ne uklapaju se u njegovo filozofsko istraživanje. U svetlu toga, moramo biti pažljivi kada pokušavamo da situiramo Merlo-Pontijev uticaj u odnosu na savremenu umetnost, zato što ćemo drugde morati da tražimo njegov potencijal. Merlo-Ponti je imao uticaj na razvoj savremene umetnosti, ali ne za svog života, i ne na način na koji je zamišljao.

#### 4.2.

Merlo-Pontijeva *Fenomenologija percepcije* (1945) prevedena je za englesku govornu publiku 1964. godine i novi umetnici minimalizma tog perioda prihvatili su je sa velikom pažnjom: Robert Moris (Morris), Richard Serra (Richard Serra) i Donald Džad (Judd). Iako je Merlo-Ponti bio zainteresovan za modernističko slikarstvo, ovi umetnici su u njegovoj filozofskoj evokaciji tela kao živog i pokretnog kroz realan prostor videli novi pristup kojim bi se upustili u skulpturu i postavku umetničkih dela u prostor. Od kontempliranja „plošnosti“ slike, njenih gestova i samorefleksivne svesnosti bivanja slikom (Grinberg), nove fenomenološke ideje pomerile su fokus prema *stvarnom iskustvu gledanja*. Šta znači biti telo koje se kreće kroz prostor blokirano jednostavnim geometrijskim oblicima, sagledavajući sopstveno telesno prisustvo usred objekata koji ne predstavljaju ništa, koji su to što jesu? Tamo gde nema transcencije kroz objekat, samo transcencije od mog tela koje se kreće kroz prostor? Minimalizam predstavlja potragu za direktnim materijalnim pristupom prema prostoru gde je telo povučeno nazad do svog fizičkog stanja kao više-čulni objekat. Kao što Merlo-Ponti navodi: „*Osjetila međusobno komuniciraju otvarajući se strukturi stvari*“,<sup>117</sup> što može biti viđeno kao intencija minimalističke estetike: pokušaj uspostavljanja nove strukture oko objekta, okruženja i posmatrača koji otvara prostor percepcije kao multi-čulni metod. U tom svetlu, izreka: „*To što vidiš to i*

*dobiješ!*“ može biti pročitana istovremeno i kao anti-metafizička izjava o čistom objekt-kvalitetu iskustva gledanja, ali i kao podsetnik posmatraču da u okviru njegovog posmatranja postoji beskonačna dubina, mogućnost transcendencije. To što vidi – tj., što aktivno i svesno opaža – jeste ono što će dobiti od umetničkog dela. Videti ovde nije samo gledanje u nešto: „*Vizija je akcija, to jest ne neka vječna radnja [...] nego radnja koja sadržava više negoli nagovještava, koja uvijek nadilazi svoje premise a iznutra je priređena samo mojim iskonskim otvorom prema jednom polju transcendencija, što će još reći i jednom ekstazom.*“<sup>118</sup> Videti znači učiniti nešto: postati svestan sopstvene situacije u prostoru. Taj prostor, u kome sam situiran, suočen sa strukturalnim objektima, jeste *ideološki prostor*. Iskustvo gledanja postaje prolaz ka institucionalnoj svesnosti. Kao što je kritičar Hal Foster i napisao u svom opisu nastojanja minimalizma, u „*Povratku realnog*“ (1996): „*Kao analiza percepcije, minimalizam je pripremio dalje analize uslova percepcije. Ovo je odvelo kritici prostora umetnosti (kao u radovima Majkla Ašera [Michael Asher]), njenih izložbenih konvencija (kao kod Danijela Birena [Daniel Buren]), ili njenog statusa kao robe (kao kod Hansa Hakea [Hans Haacke]) – ukratko, kritici institucije umetnosti.*“<sup>119</sup>

#### 4.2.1.

Svoje čitanje Merlo-Pontija minimalisti su transformisali u pravljenje stvarnih umetničkih dela: skulptura, slika, performansa i projekata lenda arta (*land art*), koji su u svakom slučaju pokušali da odu dalje od klasično modernističkih kategorija jednih-te-istih medija. Pokušavali su da se oslobode rigidnih kategorija i pomere ka *proširenom polju* (Kraus)<sup>120</sup> u kome iskustvo gledanja obuhvata objekat, kontekst i samo gledajuće telo; novi totalitet gde je okruženje učinjeno vidljivim, gde je proces rada, prema Smitsonovim rečima, apsorbovan u iskustvo. Mislim da ovu transformaciju ideja možemo videti kao ne-filozofsko čitanje filozofije. Minimalisti su čitali Merlo-Pontijeve tekstove i bili su njima inspirisani, i tokom razvoja svojih diskurzivnih pozicija koristili su njegove tekstove kako bi pričali o svojim projektima i tom novom načinu bavljenja fizičkim prostorom.

### 4.3.

Jedan od definišućih aspekata za mogućnost ne-filozofije jeste *individualnost iskustva*; i kako bi razvili ne-filozofski odnos prema savremenoj umetnosti sa Merlo-Pontijem na umu, skiciraću različite aspekte iskustva kojim sam se do sada bavio i pokušavao razviti. To je *perceptualni, pragmatični* i *radikalni* aspekt iskustva koji obuhvata i egzistenciju umetnika i savremeni prostor umetnosti.

#### 4.3.1

Na najbazičnijem nivou, mi imamo perceptualni čin doživljaja. Ovde je iskustvo ono što se daje na fenomenološkom nivou. Opažam drvo u bašti i stoga imam iskustvo objekta situiranog u okruženju na određenoj distanci spram mene, gledajućeg subjekta. Mogu se približiti, okružiti ga, ili se udaljiti, nakon čega se proporcija, veličina i prisustvo drveta menjaju. Sposobnost da se ima ova vrsta svakodnevnog iskustva locirana je u mojoj telesnoj perceptivnoj aparaturi: moje oči mogu da vide, moje telo može da se kreće pomoću nogu, mogu osetiti i dodirnuti predmet. Sa svojih 37 godina, imao sam hiljade takvih iskustava, uzete kao singularnosti, iako je u realnosti većina mojih perceptualnih iskustava uobičajena: ista kuća, put do posla, prodavnice u koje uđem, ljudi koje srećem. Ne mogu se setiti svakog puta kad sam se susreo sa drvetom u bašti jer je to deo mog život-sveta; ostane nezapaženo sve do momenta dok mu se nešto ne desi: lišće počne da raste, cvetovi se pojavljuju, jabuke padaju na zemlju ili je drvo isečeno. U okviru mog tela postoji sistem percepcije koji mi dozvoljava da iskusim svet kroz već uspostavljenu mrežu percepcije. Podešen sam i usmeren da opažam ovaj svet i ta sposobnost mi na najbazičnijem nivou dozvoljava da imam iskustvo umetničkog dela. Zahvaljujući toj primordijalnoj sposobnosti tela da opaža svet, ja mogu ući u odnos sa savremenom umetnošću, jer čak i najkompleksniji projekti zahtevaju da se neka vrsta vizuelne konfiguracije razazna, oseti i potom konceptualno zahvati.

#### 4.3.2.

Do sad sam preživeo, održavajući ovo telo živim skoro četiri decenije. Nešto je u meni *funkcionalno* i *pragmatično*: znam kako da živim život,

kako da taj život *radi* – u meri u kojoj sam sposoban da održim društvene odnose, da dobijem neku vrstu poštovanja za svoj rad i uživam određenu dozu slobode u tome šta radim *u* i *sa* svojim životom. *Iskusan* sam, ne samo u akumulaciji perceptualnog iskustva (hiljadu puta sam opazio drvo u bašti), već takođe u smislu da imam određenu moć da *očuvam* sebe u okviru strukture mog telesnog iskustva. Nisam haotičan; niti ležim u krevetu ceo dan, živeći na minimumu. *Znam* kako da napravim umetničko delo, da vozim bicikl, skuvam ručak, pišem pisma, napravim stolicu, pričam telefonom, itd. Znam ta delovanja i načine ponašanja, jer sam ih stalno iznova obdelavao. Gde nisam uspeo, *vežbao* sam, i pokušavao iznova sve dok svet objekata nije pao u prostor koji odgovara mom telo-iskustvu. U okviru moje telesne konstitucije postoji moć egzistencije koja mi omogućava da *podnesem* biće: mogu toliko toga da podnesem a da ne budem uništen mojim susretom sa životom. Moje telo je *polje testiranja* za isprobavanje stvari. Pozicija koju imam u životu dolazi od odluka koje sam napravio, stavova koje sam zauzeo, i akcija kojima sam se posvetio, radikalno iskustvo nisam samo proživio, već sam mu dozvolio i da me promeni. Dakle, zajedno sa mojom sposobnošću da *osetim* svet dolazi i sposobnost da *delujem* u svetu. Ipak prvi nivo je informisan drugim nivoom, jer sam podešen da opažam svet na način koji je specifičan mojoj sposobnosti da očuvam sebe. Na primer, osoba koja radi kao šumar zna sve vrste drveća, lišća i staza u šumi. Za njega, perceptualno iskustvo bivanja u šumi je drugačije od kancelarijskog službenika koji zalazi u šumu po prvi put. Oboje opažavaju drveće, ali dubina, raspon i znanje izvučeni iz iskustva su različiti.

#### 4.3.3.

Živeti život nije jedan kontinuirani pokret bez diferencijacije. Ima svoje trenutke, kao kad sam suočen sa izazovima, konfliktima ili katastrofom, gde više nemam kontrolu, već moram da razvijem nove strategije i shvatanja kako bi preživio. U tim susretima sa predmetima, drugim ljudima, stranim okruženjima, prirodom ili smrću – sa Drugošću – ne mogu ostati isti. Stranost iskustva ostaviće trag na mom organizmu: ožiljak, traumu, naprslinu – ali zauzvrat, iskustvo će proširiti moje znanje sveta. Gurnuće me u novom pravcu, povećati moje kapacitete da pod-

nesem nasilje bića i transformisati moj odnos prema telu, društvenom i vremenu. Takva iskustva imaju *transformativni* aspekt, jer mogu ući u naš život i u potpunosti ga promeniti. To su *radikalna* iskustva koja me guraju do sopstvenih granica.<sup>121</sup> Ne-filozofija može biti viđena kao pokušaj da se misli mišljenje iz konfrontacije sa takvim iskustvima, i da se situira u prisustvo Drugosti.

#### 4.3.4.

Ja sam totalitet iskustava: *perceptualnih, praktičnih i radikalnih* iskustava, i svi ovi aspekti iskustava su u igri kada pokušavamo da razumemo savremenu umetnost. A) Savremena umetnost ima perceptualni aspekt. Može biti percipirana: ja vidim, dodirujem, čujem ili mirišem nešto što je označeno kao bilo koji događaj umetničkog dela. B) Savremena umetnost ima praktični aspekt: locirana je u društveni kontekst i moja sposobnost da se angažujem u taj događaj umetničkog dela zavisi od mene koji održavam i čuvam sebe na praktičan način kako bi percipirao umetnost. C) Savremena umetnost u sebi ima radikalni aspekt: predstavlja iskustvo koje ima moć da transformiše moju percepciju i shvatanje sveta. Savremena umetnost jeste izmeštanje umetnika, posmatrača i institucionalnog konteksta koji je predstavlja.

#### 4.4.

Ako je ne-filozofija čin *situiranja* sebe usred života koji treba živeti, mi to jedino možemo činiti sa horizonta koncepta iskustva. Postoji dubina iskustva koju zahteva svaka situacija kao kompleksno polje, jer svako od nas svetu donosi svoj ulog iskustva, dajući mu ton, ali takođe izmeštajući ga, na naš i uvek drugačiji način. Situiraanjem sebe u šta god života – izložba savremene umetnosti, stranac, moj komšija, slučajni susret – stići ću u oblast nerazpoznavanja gde ću steći nova iskustva i biti transformisan njima. Ne postoji sigurnost da će ona voditi boljem životu, da ću zbog toga biti bolja osoba, ili da će spasiti svet. Otvaranje prema prostoru kontingencije koji savremena umetnost predstavlja uvek će biti praćeno *rizikom*: možda ću morati da se promenim, moj pogled i perspektivu, ne samo prema svetu, već i prema *mom* svetu.





# RADIKALNA KONTINGENCIJA

*„Jednakost materijala i medija jeste umetnička jednačina našeg vremena. Ta medijska pravda takođe može biti definisana i kao postmedijsko stanje.“<sup>122</sup>*

PITER VAJBL (PETER WEIBEL)

*„Da bi se priznala i razumela savremena umetnost, neophodna je pomoćna informacija o pojmu (konceptu) umetnosti i umetnikovim konceptima.“<sup>123</sup>*

DŽOZEF KOŠUT

## 1.

Svako ko je upoznat sa savremenom umetnošću zna da ona predstavlja široko polje fenomena širom sveta. Od više od 300 bijenala širom sveta, do hiljade muzeja, galerija i nezavisnih prostora, do nezavisnih umetnika koji rade sa mobilnim kontekstima, savremena umetnost postoji na više različitih nivoa i sa više različitih stupnjeva uspeha, pažnje i moći. U svim većim gradovima sveta postoji savremena umetnost, a veliki broj umetničkih prostora izvan art hub-ova zajedno konstituiše svet savremene umetnosti. I to su samo fizički prostori posvećeni savremenoj umetnosti; njima moramo dodati i sve projekte koji se događaju nezavisno na internetu i na gomili sajtova umetnika koji prikazuju umetnost, ali ne više na belim zidovima i sa čuvarima kao svojim okvirom. Kao fenomen i kao kategorija, „savremena umetnost“ obuhvata širok spektar mogućih manifestacija i načina pregovaranja prisustva umetničkog dela, umetnika, konteksta, medijacije i konačno, posmatrača. Od objektno-bazirane umetnosti do participativne umetnosti, od video umetnosti do instalacija; od performansa do intervencija; od digitalne umetnosti do mejl arta (*mail art*); od umetnosti bilborda do umetnosti plakata – sve su to potkategorije savremene umetnosti. Stoga, da li je moguće videti da sve te manifestacije praktično pripadaju istom prostoru? Postoji li osnovna

ontološka struktura koja podržava sve te manifestacije kao jednako validne i sa istom distancom i neposrednom blizinom generičkoj kategoriji savremene umetnosti? Verujem da postoji, i to je *radikalna kontingencija umetnosti* koja je otkrivena Dišanovim *redimejdom*.

### 1.1.

Savremena umetnost kako je danas mislimo, nije uvek bila tako imenovana. Ime je prvobitno korišteno početkom XX veka u aukcijskim kućama koje su želele da naznače razliku između klasične moderne umetnosti i novih radova umetnika koji su se udaljavali od modernističke paradigme. Stoga je savremena umetnost bila pokušaj da se umetnost istovremeno situira u odnosu sa istorijskom sadašnjošću i kao drugačija od moderne umetnosti. Kasnije, tokom pedesetih i šezdesetih godina XX veka, razvila se u novu kategoriju, udružujući snage sa neoavangardnim pokretima kao naprednom umetnošću tog trenutka: konceptualizam, minimalizam, Fluksus (Fluxus) i pop art. To je bila umetnost koja je intervenisala direktno u trenutnu situaciju, ali kroz modalitete nove paradigme koja konstituise savremenu umetnost: post-medijska situacija. Zato što su aktivnosti, vrednosti i institucije koje su podržavale modernu umetnost tada još uvek bile preovlađujuće, „savremena umetnost“ kao označitelj specifične prakse istakla se među svojim precima. Savremena umetnost postala je *jezička igra* (Vitgenštajn) čije značenje dešifruju njeni korisnici: oni koji proizvode i konzumiraju savremenu umetnost.

#### 1.1.1.

Kao društveni fenomen, savremena umetnost je od početka označena *pathosom* distance koju je isticao Niče: svesnost bivanja drugačijim i nešto drugo od preovlađujućeg društva; vežbanje te različitosti zbog budućnosti koja je upisana u pojam savremene umetnosti.<sup>124</sup> Savremena umetnost sadrži obećanje budućnosti jer se distancira od moći sadašnjosti koja čuva modernu umetnost. „Moderna umetnost“ ovde znači apsolutnu estetsku autonomiju umetničkog dela u odnosu na njegov medij i njegovu istorijsku tradiciju. Slika kao slika. Skulptura kao skulptura. U suštini, savremena umetnost želi da napusti celu ovu zapadnu tradiciju umetnosti, i umesto toga da uđe na teritoriju koja predstavlja

novu želju u umetnosti: savremena umetnost želi da bude nova, predstavlja sebe kao novu, ispunjena je hrabrošću i odvažnošću, otvara se prema nečistom, kažnjava posmatrača, komplikovana je, zahteva pažnju i izdržljivost, ona je kao tajni jezik za nekoliko odabranih. Samo oni koji su sposobni da govore tim jezikom *zaista* razumeju značenje – skriveno i vidljivo – savremene umetnosti.

## 1.2.

Devedesetih godina XX veka savremena umetnost je bila tu da označi institucionalnu činjenicu: novi departmani u muzejima i kolekcijama, pozicije za specijalizovane kustose, galerije posvećene isključivo savremenoj umetnosti, izložbe jedino savremene umetnosti. Da to novo institucionalno priznanje koje okružuje savremenu umetnost postaje realno u istorijskom vremenu, mora biti viđeno kao deo promene ka postmodernom pogledu na kulturu uopšte. Savremeno je ono što smenjuje modernizam, jer u postmodernizmu progresivno istorijsko vreme (gde je sadašnjost posmatrana kao najrazvijenija) zamenjeno je novim vremenom: istorijskim sinhronicitetom. Savremeno je istorijski prostor gde nekoliko vremenskih horizonata postoji istovremeno. Stoga je savremenost svesnost da se ne krećemo napred u jasnom pravcu, da ne živimo zarad nekakve jasne i spasonosne budućnosti, već upravo suprotno – živimo u sadašnjosti u kojoj se moramo kretati i angažovati.

## 1.3.

Pogledajmo nekoliko nedavnih pokušaja konceptualizacije savremene umetnosti. U kratkom ali programskom tekstu „Contemp(t)orary: Eleven Theses“,<sup>125</sup> meksički kritičar i kustos Kuautemok (Cuauhtémoc) Medina ističe aspekte značenja koje je savremena umetnost danas stekla. Pre svega, on piše da savremena umetnost označava hronološko preplitanje sa modernom umetnošću kao njen prirodni naslednik, i koji napokon signalizira njenu *smrt*. Savremena umetnost je ta koja dolazi posle moderne umetnosti i signalizira smrt evrocentrične umetnosti koja se proširila širom sveta, otvarajući prostor umetnosti glasovima van američko-evropske ose umetnika i institucija. Budući da piše iz Meksiko Sitija, Medinin pogled na savremenu umetnost je pogled *globalizaci-*

je.<sup>126</sup> Savremena umetnost je onaj trenutak u istoriji kada se pojavljuju novi umetnički centri kao legitimna mesta; vreme decentralizacije moći umetnosti sadržane na osi između Pariza i Njujorka u periodu moderne umetnosti (što on takođe naziva „NATO umetnost“): „Savremena umetnost označava fazu u kojoj su različite geografije i lokaliteti konačno uzeti u obzir u okviru iste mreže pitanja i strategija.“<sup>127</sup> Ipak, prema Medini, elitistički aspekt moderne umetnosti i dalje postoji u prostoru savremene umetnosti svojim težnjama ka teorijskim i formalnim inovacijama, svojim odnosima prema tržištu umetnosti i ekonomiji umetnika-zvezda, svom insistiranju na auratskoj moći singularnog predmeta i na podržavanju bele kocke kao prostorne paradigme reprezentovanja savremene umetnosti.

### 1.3.1.

Medina s pravom tvrdi da je u doba neoliberalne hegemonije savremena umetnost, kao praksa i pogled na svet, jedan od retkih prostora kritike: „Dok izgleda da različite intelektualne tradicije levice gube tlo u političkoj areni i društvenom diskursu, i bez obzira na način na koji je umetnost upletena u društvene strukture kapitalizma, putanje savremene umetnosti su neke od jedinih preostalih prostora u kojima leva misao još uvek cirkuliše kao javni diskurs.“<sup>128</sup> Za Medinu, savremena umetnost je „utočište suzbijenog eksperimentisanja“, „prostor pobune“, čin „zaštite utopije“ zbog svojih istorijskih veza sa ranim avangardnim pokretima i radikalnim praksama šezdesetih godina XX veka. Kao što i predmeti savremene umetnosti poseduju prostor pobune i refleksije, tako i: „Institucije i strukture moći savremene umetnosti takođe funkcionišu kao kritička samosvest kapitalističke hipermodernosti.“<sup>129</sup> Taj aspekt savremene umetnosti – da je kritička i svesna svog društveno-ekonomskog konteksta – svoju fundamentalnu moć izvlači iz osećaja kontingencije.

### 1.4.

Savremena umetnost je stanje svesti: da se umetnost može napraviti iz kontingencije. Uslov za to je institucionalna sila koja insistira na radikalnoj kontingenciji sveta, kao i nužni kontekst uokviravanja umetnosti. Savremena umetnost je transformacija opšteg mesta (Danto), gde se po-

gled na svet promenio. Ne samo da bilo šta može ući u okvir umetnosti, već i umetnost ulazi u savremenost na drugačiji način. Razumeti i zaista živeti sa savremenom umetnošću znači promeniti pogled na svet. To je videti, sagledati i misliti drugačije. Stoga, savremena umetnost može postojati paralelno sa modernom umetnošću ili istorijskom umetnošću, jer postoje sile koje podržavaju takve načine proizvodnje umetnosti. To je razlog zašto sva umetnost koja se trenutno proizvodi nije savremena.

### 1.5.

Kao posledica prožimanja savremene umetnosti radikalnom kontingencijom, nema jasne granice između stvarnosti i umetnosti. Ne možemo više od same stvarnosti razlikovati gde počinje projekat danske umetničke grupe *Superflex*, a gde se završava. Njihovi projekti intervenišu u javni diskurs ili u društvene programe, i to sve u ime savremene umetnosti. Nazvani su „alatima“ iz prostog razloga što su namenjeni da budu *korišćeni* u društvenom životu, a ne kontemplirani za estetski užitak ili vizuelnu kompleksnost.<sup>130</sup> Stoga, jasne granice su nestale, i umesto njih, tu je *dispersija* savremene umetnosti u okviru globalnog polja, jer niko je ne može u potpunosti nadzirati ili kontrolisati. Savremena umetnost se širi na društvo svojom radikalnom kontingencijom. Transdisciplinarnost, ukrštanja, arhitekta koji se bave umetnošću, umetnici koji se bave arhitekturom, umetnici koji pišu, pisci koji prave izložbe: duga je lista aktera koji prelaze granice i vraćaju se nazad. Savremena umetnost nije zaštićeno ime; ne pripada nikome, osim onima koji okupiraju bilo koju instituciju kako bi postavili predmet u okviru prostora.

### 1.6.

U citatu koji uvodi u ovo poglavlje, Džozef Košut navodi da su pomoćne informacije o konceptu savremene umetnosti i umetnikov koncept nužni za njeno *razumevanje* i *priznanje*. Košut ovde ukazuje na jedan centralni element u situaciji savremene umetnosti danas: to je *posmatrač*. Posmatrač ne može pristupiti savremenoj umetnosti bez neke vrste *stavljanja u prvi plan*. Stoga, savremena umetnost postoji u međuprostorima različitim od istorijske umetnosti koja joj prethodi, jer više ne postoje bilo kakve konvencije koje sadrže istinu umetnosti. Niko ne zna

šta je u suštini savremena umetnost; tu su samo pragmatične i strateške zajednice koje egzistiraju oko privremenih izraza koji definišu trenutni oblik savremene umetnosti. Savremena umetnost stoga postoji u *posredovanom, medijatizovanom prostoru*, jer nikad ne može postojati bez konteksta koji je podržava. Oni koji posreduju (medijatizuju) umetnost uzdigli su se do moći bez presedana: kustosi, umetnički kritičari i komentatori koji objašnjavaju, interpretiraju i prevode savremenu umetnost njenim posmatračima. Iz te perspektive i kustosa možemo takođe razumeti kao ne-filozofa u akciji: neko ko kreira iskaz kroz postavku umetničkih radova, predmeta, kroz događaje i pisanje. Ovde su uvidi generisani filozofijom i savremenom umetnošću preneseni u institucionalni režim diskursa kako bi ih posmatrač preveo. Ali postoji razlika u načinu na koji su savremeni umetnici i kustosi ne-filozofi. Pre svega to je način na koji umetnik mora da živi sa svojom umetnošću. Kao umetnik, ja sam intiman sa svojim delima: ja ih iniciram, pravim ih, preživljam ih. Nose moje ime, i moje ime je prikačeno na određenu poziciju koju predstavljam. Kustos može da odabere šta god poželi, najbolje od svakog umetnika ili najgore od svakog ne-umetnika, i da to postavi u skladu sa svojim izložbenim konceptom.







# UMETNIK KAO GENERIČKA SINGULARNOST

„Specijalno je biće ono koje se *podudara sa svojim bivanjem vidljivim, sa sopstvenim otkrovenjem.*“<sup>131</sup>

DORĐO (GIORGIO) AGAMBEN

## 2.

Šta znači biti savremeni umetnik danas i možemo li opisati taj *modus egzistencije*? Pre svega, moramo *situirati* savremenog umetnika u *prostor generalizovane ljudske egzistencije*. Umetnici su isti kao i svi drugi ljudi: imaju telo, društveni su i temporalni, i u potrazi za ekstazama bilo kog oblika. U nekom trenutku u svom životu ulaze u svet umetnosti zrelim telom, obavezujući se nekoj vrsti umetničkog učinka generisanog činom društvenog pozicioniranja. Taj ulaz je fundamentalni gest prema životu; to je *izbor* koji postaje apsolutan, jer transformiše ljudsko telo u nešto specifično: u umetnika u društvenom svetu. Iz te prve odluke dolazi specifična egzistencijalna moć: moć da se postavi šta god u okviru umetničkog konteksta. Ta moć nije automatski data jednom i zauvek, i ne događa se istim intezitetom svim umetnicima istovremeno. Na primer, budžet za produkciju umetnosti za *Unilever* projekat u Tate Modern dat je samo umetnicima koji su već etablirani, i nikad nije dat umetniku koji je još uvek student. I jedni i drugi su savremeni umetnici, ali sa različitom moći egzistencije i drugačije situirani. Postojati u svetu umetnosti kao savremeni umetnik, nije isto iskustvo za sve njene aktere.

### 2.1

Kako bi razumeli suptilnosti bivanja akterom umetnosti, osobom koja *radi* nešto u društvenom polju, i u ovom slučaju u svetu umetnosti, moramo razviti hiper-refleksiju u vezi sa umetničkom egzistencijom. Sa jedne strane moramo zahvatiti stanje situiranosti u metafizički čvor

– sopstveno, dato i konačno biće – a sa druge strane razumeti institucionalnu transformaciju umetnika u nešto specifično: *generička singularnost*.<sup>132</sup> Generička singularnost kao koncept ukazuje na dvostrani aspekt bivanja ljudskim akterom koji otelovljuje generičke kategorije a ipak jeste apsolutna singularnost. To je biće koje postaje specijalno podudaranjem sa sopstvenom vidljivošću u društvenom svetu (Agamben). Na primer, moja generička svojstva su ona koja delim sa određenim brojem drugih ljudi u zavisnosti od konteksta koji naseljavam, kao što je biti muškarac, beo, zapadnjak, školovan, srednjih godina, otac, brat, sin, komšija, potrošač, umetnik, ali moja singularnost u svetu umetnosti dolazi iz moje specifične moći da postojim kao čovek: savremeni umetnik koji je postao poznat po specifičnom učinku. Trenutno, samo jedna osoba je otelovljena u mom mesu sa mojim imenom. Ja sam taj koji se ističe u gomili u specifičnom kontekstu (svet umetnosti), kao ta osoba znana po ovome ili onome, i koja ima pravo da *odabere* šta god za umetničko delo.<sup>133</sup> Moć koju imam da bi postojao je delimično izvedena iz generički institucionalne klasifikacije koju sam stekao i izložbi i dela koje sam izveo kao ukupnih suma akumuliranih kompetencija tokom godina, na primer, papiri i dokumenta iz sertifikovanih institucija koja tvrde da imam MFA diplomu iz umetnosti ili MA diplomu iz književnosti. Te titule su generičke u svojoj prirodi – hiljade drugih ljudi takođe ima iste te diplome – ali ja sam taj sa specifičnom perspektivom zbog umetničkih dela i projekata koje sam izveo. Ja sam istovremeno generičan, kvalifikovan institucijama, i singularnost. Stoga, singularnost koju sam postigao danas kao živ umetnik dešava se spram pozadine generičkih kategorija: kategorisan sam kao savremeni slikar, školovan na Danskoj kraljevskoj akademiji, koji je izlagao u različitim institucijama umetnosti. Kategorija „savremeni slikar“ je generička, što znači da predstavlja apstraktno polje mogućnosti gde ništa nije rečeno o stvarnom sadržaju ili formalnom učinku. To znači da ja uglavnom radim kao slikar i da moj rad ima savremeni učinak – to je opis koji delim sa hiljadu drugih savremenih slikara. Ipak, prateći argumente ove knjige, takođe bih rekao da biti savremeni slikar znači da sam svestan i drugih mogućnosti osim slikarstva. Eksperimentisao sam sa videom, instalacijama, fotografijom, skulpturom, performansom i intervencijama. Svestan sam svih tih mogućnosti svakog medija ili načina odnošenja prema prostoru, i ako prava

ideja ili odgovarajući kontekst postoji, bavim se tim ne-slikarskim aktivnostima.<sup>134</sup> Ne moram da slikam, ali slikam zato što želim. Za mene, još uvek ima mnogo ideja u slikarstvu i načina kreiranja prostora refleksije koje treba istražiti.<sup>135</sup>

### 2.1.1.

Dakle, za svet umetnosti ja sam prvenstveno savremeni slikar, ali za svoje troje dece ja sam njihov otac, za ljude pored kojih živim ja sam komšija. Za lokalni kafić, ja sam dobra mušterija, za tipa u videoteci ja sam taj koji gleda tv serije, ali za službenike u ambasadi ja sam Danac, za ženu u kancelariji lokalne opštine ja sam građanin sa društvenim pravima i obavezama, za prodavca na glavnom trgu u Marakešu koji pokušava da mi proda drvenu zmiju, ja sam još samo jedan turista sa zapada kojem će naplatiti veću cenu, za psa koji laje na mene ja sam prosto nepoznati čovek. U zavisnosti od mog konteksta, ja klizim u različite generičke kategorije koje konstruišu operativni prostor *u okviru* i *oko* mene. Ne može se pobeći iz lavirinta kategorija, ali mogu delovati i ponašati se drugačije spram svake situacije. U svim tim susretima tri transverzale ostaju iste: da ja postojim u mom *telu* i da sam prisutan u *društvenoj* situaciji u *vremenu*. Transcendentalni temelj mog ljudskog postojanja jeste preplitanje tri osnovne dimenzije bića: sopstveno, dato i konačno biće. Telo, društveno i vreme takođe su sada saprisutni u mom životu i u svim situacijama koje sam iskusio. Ipak broj kategorija, njihov inherentan intezitet i moć nad mojom egzistencijom nisu isti, jer se komponente koje se ulivaju u tri dimenzije menjaju tokom života. Dok se lista mojih generičkih kategorija otkriva, način na koji se odnosim prema situaciji nije dat. Imam mogućnost reflektovanja o mom odnosu prema ove tri dimenzije, što savremenom životu daje element slučajnosti, neodređenosti i vitalnosti.

### 2.1.2.

Postao sam nešto specifično u svetu umetnosti, jer sam usmerio sebe u određenom pravcu. Ja sam *odlučio* da postanem umetnik i insistirao sam na toj egzistencijalnoj formi više od petnaest godina. Moja moć da primim ali istovremeno i da stvorim svet, izvedena je iz tog inicijalnog gesta prema *mom* životu. Ja sam savremeni umetnik kao specifično opri-

merenje generičke singularnosti koja postoji uporedo sa velikim brojem drugih generičkih singularnosti. Moj umetnički učinak se prati, prebrojava i javan je u izvjesnom smislu zahvaljujući internetu i mom veb sajtu. Celina radova, projekata i tekstova se gomila, generišući pravac, stvarajući utisak gde se krećem i koja interesovanja sledim. Ipak, u svakom trenutku možda napravim radikalni „skok“ skoro kao u kvantnoj fizici, kada u atomu elektroni skaču između energetskih nivoa. Ako zaista želim, bilo kad mogu krenuti ispočetka, postaviti sebe drugačije u pristupu kojim proizvodim umetnost. Mogu ponovo izumeti sebe, i to je često slučaj sa umetnicima koji ostanu u igri ceo svoj život: nastavljaju da se kreću. Imam toliko mogućnosti da postanem inspirisan istorijskim ili živim umetnicima i kroz moje pozicioniranje i apsorbovanje koncepta u sopstvenu egzistenciju. Uvek mogu postati *izmeštanje* prema sebi i istoriji savremene umetnosti. To je radikalna sloboda umetnosti koja potiče iz radikalne kontingencije umetnosti: da je sve i bilo šta (još uvek) moguće.

## 2.2.

Kao konceptualna osoba, generička singularnost ima određene karakteristike komponenti koje se ulivaju u određenu empirijsku situaciju. Svaka generička singularnost u okviru polja savremene umetnosti predstavlja razvoj umetnika-bića, načina življenja života kao umetnik: biti vizuelno talentovan, sa sposobnošću da izvede projekte i ispoštuje rokove; biti svestan sopstvenog pojavljivanja u javnosti; imati volje da se ide dalje i da se prevaziđu porazi i odbijanja; biti svestan sveta umetnosti kao društvenog sistema sa unutrašnjim diferencijacijama; živeti boemski; biti deo obrazovnog sistema, bilo kao student ili kao predavač; razvijati umetnički projekat dok se prati specifičan interes. Postoji fundamentalna *briga-o-sebi* u načinu na koji umetnik upravlja i razvija specifične odnose prema svim ovim aspektima života, jer generička singularnost razvija *etos* za život koji sadrži element časti ali i *rizika*. Čast manifestuje sebe kad god sam *pozvan* da uradim nešto, kad sam *hvaljen* za svoju umetnost, kad sam *uključen* u prestižnu kolekciju, kad sam *povezan* sa drugim etabliranim umetnicima ili kad sam kritički *procenjen* u tekstu ili govoru. Rizik koji postoji je mogućnost siromaštva i nesigurnosti.<sup>136</sup> Nemam stalan prihod, moj rad nije plaćen po satu, možda ne doživim

priznanje tokom svog života (ili pak nikad) i možda sam smatran gubitnikom u očima drugih ili uspešnijih umetnika.

### 2.2.1.

Ovi aspekti koji konstituišu prostor generičke singularnosti kao modusa egzistiranja, razvili su se tokom dugog vremenskog perioda i možda imaju istorijsko poreklo. Na primer, postoji mnogo savremenih umetnika koji žive boemskim stilom života, ali taj način života nije izmislio savremeni umetnik.<sup>137</sup> Mogu biti inspirisan umetničkim pokretima šezdesetih godina ili umetnika iz osamdesetih godina XX veka: u meni postoji mnogo izvora inspiracije. Ja sam samo brikolaž tih izvora, nikad čisto ponavljanje. To je vertikalnost moje egzistencije: mogu se vraćati u istoriju, nalaziti izvore za inspiraciju, koje prevodim, dodajem *u* i *na* sadašnjost. Konstantno presavijanje prošlosti u sadašnjost je to što usklađuje potonje sa osećajem sirove energije: nikad ne znamo kad će se prošlost odjednom i ponovo pojaviti u sadašnjosti drugačije prerusena, vraćajući se kao duh sa zaboravljenom porukom.

### 2.2.2.

Moje biće kao generička singularnost je stečena egzistencija, u smislu da sam se mučio i borio da tako bude. Ja sam odabrao da postanem umetnik i svojom slobodnom voljom sam se prijavio na umetničku akademiju, koja me je primila kao studenta. Stoga, iza bilo kakvog pojavljivanja generičke singularnosti, čin volje vlada. To je fundamentalni gest prema životu koji treba živeti. Kao volja, manifestuje se javno, izjavljujući: *ja želim da budem umetnik; ja jesam umetnik*. I to je volja koja se konstituiše vremenom, i koja me tera da *izdržim* inicijalni izbor da budem umetnik, izbor koji sam davno načinio. Sa bivanjem umetnikom dolazi i sposobnost-bivanja, iako u prostoru savremene umetnosti i njenoj radikalnoj kontingenciji nema jasne definicije od čega takva sposobnost-bivanja treba da se sastoji. Za razliku od studenata medicine, na primer, koji moraju da se pojave pred komisijom i pokažu svoje sposobnosti – znanje kako telo funkcioniše na anatomskom, bio-hemijskom i psihološkom nivou – nema sudije danas koji može da obori studenta umetnosti. Sposobnost-bivanja umetnika može biti bilo šta – od rada sa materijalima, sedenja za laptopom, cr-

tanja pomoću kompjutera, razvijanje ideja skajpom – niko ne može da ograniči prostor savremene umetnosti. Šta god da je odlučeno, koje god projekte, interese ili mogućnosti sledili, savremeni umetnici će na kraju razviti potrebnu sposobnost-bivanja kako bi svoje delo učinili realnim. Ako projekat pak prevazilazi njihovo znanje, kontaktiraće eksperte, zaposliti asistente, pozvati prijatelje i porodicu da im pomognu. Oni onda postaju menadžeri, neko ko mora organizovati vreme i učinke drugih. To je jedan od efekata minimalizma na savremenu umetnost: udaljavanje od tradicionalne ideje umetnika kao zanatlije u klasičnom smislu. To ne znači da zanat umetnosti nestaje, već da se pojavljuje nova vrsta zanata: razvijanje ideja, ubeđivanje kustosa, kontaktiranje izvođača, razmatranje instalacije, organizovanje zaposlenih, itd.

### 2.3.

U knjizi *Generička singularnost* (2014), razvio sam ovaj koncept kako bih objasnio kako ljudska bića postaju nešto specifično u svom životu. Moje istraživanje je bilo ograničeno samo na kulturno polje savremene umetnosti i uključivalo je samo komponente koje sam smatrao značajnim u tom trenutku. Za pet godina, verovatno ću uključiti nove aspekte. Za bilo koje drugo kulturno polje, komponente su drugačije i imaju drugu dubinu, proces razvoja specifičnosti nije isti u svakom polju. Na primer, postoji razlika između procesa rada reditelja na filmu i pesnika, arhitekta i glumca, pisca i scenografa, itd.

#### 2.3.1.

Za mene postoji moć refleksije u okviru svake generičke singularnosti, zato što su mislili kakav život žele da žive i preuzeli su inspiracije iz prošlosti, izjednačujući se sa umetničkim pokretima, uvodeći ponovo akcije i događaje u sadašnjost, ne samo misleći, već i aktivno sledeći specifičnu poziciju u životu. Svaka generička singularnost zauzela je moćnu odluku sa posledicama koje sežu daleko u budućnost. Svaka generička singularnost misli za sebe, iz pozicije bivanja u telu, u društvenom kontekstu upravo sada u vremenu (situirano). Svako mišljenje izvodi svoju snagu iz epistemičkog raskida kroz koji prolazi i koji prevazilazi.







# KONCEPTUALNA UMETNOST

„UMETNOST JE UMETNOST. SVE OSTALO JE SVE OSTALO.“<sup>138</sup>

ED RAJNHARD (AD REINHARDT)

„Umetničko delo je dokaz da je umetnik predložio umetničko delo.“<sup>139</sup>

RIČARD (RICHARD) HAMILTON

„Sama ideja, čak i ako nije izvedena vizuelno, jednako je delo umetnosti kao i bilo koji završeni proizvod.“<sup>140</sup>

SOL LE VIT (WITT)

„Konceptualna umetnost je demonstrirala radikalnu prazninu ili besadržajnost same estetike.“<sup>141</sup>

PITER OZBORN (PETER OSBORNE)

### 3.

Kako bi razumeli moć čina postavljanja objekta u kontekst i njegovog proglašavanja umetničkim delom, moramo zahvatiti dva značajna aspekta savremene umetnosti: A) istorijsku situaciju u kojoj se pojavljuje radikalna kontingencija i B) predlog kao umetnost (forma-sadržaj propozicija). U istoriji postoje dva važna kulturološka trenutka koji izazivaju i konačno izmeštaju autoritet zapadne kulture: dadaizam i neoavangarde šezdesetih godina XX veka. Oba pokreta se distanciraju od buržoaskog društva i njegovih vrednosti zasnovanih na lepoti, autonomiji i tradicionalnim medijima. U tim procesima, pojavljuje se novi okvir za mišljenje umetnosti: umetnost više ne postoji, već se samo pojavljuje kao predlog (propozicija) umetnosti (izbor bilo čega). U nastavku ću pokušati da skiciram neke od posledica i njihovu važnost za moje razumevanje savremene umetnosti.

### 3.1.

Dada je destrukcija umetnosti u drugačijem smislu nego želja Futurista da unište stari svet: „*Uništit ćemo sve muzeje, biblioteke, akademije.*“<sup>142</sup> (Marinetti [Marinetti]). Futuristi su želeli novi svet, prepun tehnoloških čuda, blistavih automobila i jakih muškaraca koji marširaju u ritmu političke mašinerije. Dada je drukčija vrsta destrukcije jer želi da spasi pojedinca od kulture, države, klanice Prvog svetskog rata. U Manifestu dade (1918) Tristana Care (Tzara), možemo pročitati: „*Neka svaki čovek vikne: pred nama je veliki posao destrukcije, negacije. Zbrisati, očistiti. Čistota pojedinca može se potvrditi samo posle perioda ludila, agresivnog, potpunog ludila sveta prepuštenog banditima, koji ga razdiru i uništavaju vekovima. Bez cilja i plana, bez organizacije: neukrotivo ludilo, raspad.*“<sup>143</sup> Ceo temelj buržoaske kulture je smrskan i, u periodu koji sledi, Dada završava tu destrukciju: trojstvo istine, dobrog i lepote je ostavljeno, zbrisano, i umesto toga događa se proboj ka novoj kulturi: „*Sloboda: DADA DADA DADA, krici zgrčenih boja, prožimanje svih suprotnosti i protivrečnosti, grotesknosti, nedoslednosti: ŽIVOT.*“<sup>144</sup> Dada se otvara prostoru radikalnog preispitivanja. Možda su se vrata otvarala i zatvarala tokom XX veka, ali kao gesta prema *bilo čemu*: običan banalni predmet, element slučajnosti, dosetka, asemblaž, šok – vrata se nikada više neće zatvoriti. „*Svaki predmet, svi predmeti, osećanja i nejasnoće, sve utvare i precizni sudari paralelnih linija, borbena su sredstva DADA.*“<sup>145</sup> Kao napad na etabliranu kulturu i status umetnosti, Dada će se preneti u radove Klasa (Claes) Oldenburga i njegovu „*Prodavnicu*“ 1961. godine, u rane video radove Pola Mekartija (Paul McCarthy) i kontrakulturu šezdesetih godina, u performanse i video radove Džona Boka (John Bock) u XXI veku. Dada je ne-filozofija transponovana u um umetnika: „*Ovde je u pitanju filozofija: to s koje strane gledamo na život, boga, ideju ili bilo šta drugo. Sve što vidimo je lažno. Ne mislim da je relativni rezultat važniji od izbora kolača ili višanja posle večere.*“<sup>146</sup> (Cara)

### 3.2.

Po drugi put zapadni svet doživljava udarac iz sveta umetnosti šezdesetih godina XX veka kada određen broj umetničkih pravaca eksplodira: minimalizam, pop art, konceptualna umetnost, umetnost performansa,

lend art, Fluksus, feministička umetnost, Arte Povera, novi realizam, *enviroments* i hepeninzi, op art, umetnost svetlosti (light art), umetnost procesa, hiper-realizam, kapitalistički realizam... Svaki pokret ili tendencija predstavlja stratešku idejnu armaturu koja može biti razaznata i tumačena, jer savremena umetnost je o nečemu. Ipak, svet se suočava sa apsolutnom samodestrukcijom kroz nuklearnu trku Hladnog rata (kriza na Kubi). Prateći tu krizu, rat u Vijetnamu rađa bes usmeren prema državnom aparatu Amerike i njenih saveznika. Rastuća atmosfera *protiv* ispunjava vazduh: studentski protesti, demonstracije vezane za rasu, feminizam, anti-ratni pokreti, hiپی pokret, seksualna revolucija – svi daju odgovor na određene pojave: ubistva Kenedija (John F. Kennedy) i Martina Lutera (Luther) Kinga; rok muzika Elvisa Preslija (Presley), *Rolling Stones*, *Beatles*, *Woodstock*... sve su to politički događaji i kulturološki odgovori koji su uništili temelje modernog zapadnog sveta. U jezgru, njegove vrednosti su preispitane, dovodeći do početka postmodernizma.

### 3.2.1.

U ta dva perioda kad su umetnički pokreti *eksplozirali*, kultura zapada je *izmeštena*. Taj kulturni preokret podstaknut je generacijom umetnika, mislioca i pisaca koji su fundamentalno propitivali temelje Zapada. To isklizavanje je transformisalo ideju umetnosti, otvarajući je kao prostor prema ne-filozofiji. Do tada, umetnost je i dalje smatrana zanatom sa striktnim pravilima i medijem koji generiše produkciju, a slikarstvo je bilo vrhovni medij. Neoavangarda je potvrdila da je umetnost konceptualna na potpuno novom nivou. Umetnost više nije imala prezentnost. Prisutno je samo delo umetnosti: predlog je umetničko delo. Kao što je Lorens Viner (Lawrence Weiner) rekao u svojoj *Nenaslovljenoj izjavi* (*Untitled Statement*, 1970): „1. Umetnik može napraviti komad. 2. Delo može biti fabrikovano. 3. Delo se ne mora napraviti. Svako je jednako i konzistentno s intencijom umetnika, a odluka kao uslov ostaje onome koji ga prima s obzirom na priliku prijema.“<sup>147</sup> Suštinski je nevažno da li je predlog baziran na materijalu ili ne, jer umetnost ne postoji više kroz prekvalifikovani medij ili predmet. To Rozalind Kraus naziva „postmedijsko stanje“, koje je za mene centralna ideja konceptualne umetnosti: umetnost može da postoji kao predlog o umetnosti. Šta god da je umet-

nik predložio za kontekst jeste umetnost, jer „umetnost je umetnost, sve ostalo je sve ostalo“ (Rajnhard).

### 3.2.2.

Čin predlaganja rečenice (Cia Rin [Rinne]), daha (Kane Do), društvenog projekta (Superflex), istorijskog objekta (Dan [Dahn] Vo), ljudske akcije (Marina Abramović), vina koje curi sa plafona (A-Kasen [A-Kassen]), radionice (Jens Haning [Haaning]), pogrešne galerije (Mauricio Katalan [Maurizio Cattelan]), predavanja (Anika [Annika] Lundgren), slajda (Karsten Holer [Carsten Holler]), vodopada (Olafur Eliason), političke partije (Džozef Bojs [Joseph Beuys]) – *bilo šta* može biti označeno kao umetnost, ali uslovljeno sa dva elementa pre ulaska posmatrača: kontekst, koji odobrava umetniku pravo da bilo šta označi kao umetnost, i umetnik, koji se posvetio gesti *bivanja* umetnikom. I ta gesta sebe reflektuje dok izvodi predlog. Ja, umetnik, svestan sam da označavam bilo šta kao umetničko delo, i meni je dozvoljeno to da uradim jer sam ja odabrao da postanem umetnik. Stoga je umetničko delo predlog: operacija u institucionalnom okviru koja može da označi bilo šta kao umetnost. Umetničko delo se pojavljuje iz čina prozivanja ovoga ili onoga umetnošću: suveren gest prema bilo čemu u svetu. Moj predlog postaje moj *doprin*os konceptu umetnosti. Zato što umetnost ne postoji, realna su samo umetnička dela koja su predlog o umetnosti; umetnost u suštini može postojati svuda i biti bilo šta. Svuda i bilo šta je i profani prostor *svakodnevice* i njenih banalnih predmeta: sve iz modernog sveta u rasponu od slika Holivuda (Sindi Šerman [Cindy Sherman]), do televizijskih takmičenja i kasting programa (Fil Kolins [Phil Collins]), do predmeta nađenih u domaćinstvima (Džef Kuns [Jeff Koons]), do jednostavnih formi komunikacije u jeziku (Brus Najman [Bruce Nauman]) ili nasilja kada kamen smrska automobil (Džimi Daram [Jimmie Durham]).

### 3.3.

Koji je status konceptualne umetnosti danas? Mogli bismo reći da je postala sopstvena tradicija, sopstvena procedura istine, gde učesnici znaju pravila za proizvodnju validnog komada konceptualne umetnosti. Oni *rade* od nivoa same *ideje* i razvijaju tu ideju konceptualno: zaokružuju

različite mogućnosti, testiraju ideju sa vršnjacima, procenjuju odgovore na ideju i potom odlučuju koje rešenje će slediti. Praviti konceptualnu umetnost znači produžiti trajanje neodlučnosti, odupreti se neposrednom pozivu na aktualizaciju i umesto toga apsorbovati virtualne sile.

### 3.3.1.

Postoji li razlika između konceptualne umetnosti i savremene umetnosti? Korisno je napraviti razliku između istorijskog pojavljivanja konceptualne umetnosti kao *pokreta* (Flint [Flindt], Etkinson [Atkison], Boldvin [Baldwin], Hubler [Huebler], Beri [Barry], Vit, Košut, Viner, Darboven [Darboeven], Kavara [Kawara], Brodars [Broodthaers], itd.), i konceptualne umetnosti kao *metodološke pozicije*.<sup>148</sup> Konceptualna umetnost kao pokret označavala je grupu umetnika koji su postali poznati, šezdesetih i sedamdesetih godina XX veka po novoj praksi i umetničkom udaljavanju od ranijih generacija apstraktnih ekspresionista i klasične evropske umetnosti. Konceptualna umetnost kao metodološka pozicija ukazuje na nov načinu proizvodnje ali i posmatranja savremene umetnosti. Onaj koji proizvodi radi iz ideje i generiše ideje, u kojima su proces, kontekst, materijal ili projekat predloženi ali ostaju samo koncept. Za posmatrača, to znači da ulazi u produktivni dijalog sa umetničkim delom pri čemu dozvoljava svojoj mentalnoj aktivnosti da bude deo dela, ili radije *realizacije* dela. Međutim, danas, ja mogu biti bilo kakav umetnik – slikar, performer, video umetnik, vajar, umetnik koji radi sa zvukom ili umetnik transmedija – i raditi konceptualno, ali to ne znači da je moj umetnički učinak samo lingvistički ili da liči na radove Le Vita, Košuta ili Vinera.

### 3.4.

Može biti da je konceptualna umetnost preživela kao konačno svojstvo savremene umetnosti jer označava *mentalnu transformaciju* umetnika i posmatrača. Predstavlja epistemički raskid, stanje uma. Kad je nešto konceptualno, ono je ideja. Kako bi zahvatio ideju, ja moram da promenim pogled na svet i njegove odnose. Moram ih videti iz druge pozicije. Moram videti virtuelno koje lebdi oko stvarnog. Moram se distancirati od bilo kakvih konvencionalnih ideja o umetnosti. Moram napraviti *korak unazad* i razmotriti ideje manifestovane u predlogu i ispitati da

li je interesantna ideja aktualizovana na interesantan način ili ne. Oko svakog, bilo kakvog rada lebdi virtuelno: te mogućnosti koje su bile deo procesa, ali su zanemarene ili prosuđene kao loše ili dosadne.

#### 3.4.1.

Predlog je uvek dvostrani fenomen: forma-sadržaj propozicija. Forma i sadržaj se mogu odvojiti i zasebno analizirati, ali su reverzibilne strane jedna drugoj: forma interveniše u sadržaj i sadržaj interveniše u formu. Oba aspekta su prožeta kontingencijom: forma može biti bilo šta i sadržaj može biti bilo kakav. Ipak, ono što postane umetničko delo je prema tome instantiacija odluka koje se događaju sa obe strane granice. Formalni radovi su odluke koje su donesene u ime forme: medij, materijali, površine, prostorne instalacije. Sadržaj je tu sama forma, ne nešto van samog rada. Radovi bazirani na sadržaju predstavljaju odluke u ime sadržaja: teme i pitanja iz političke sfere, kao što su identitet, seksualnost, priroda, pravda. Forma je tu prezentacija sadržaja koji referiše na svet van prostora. To je podela u okviru forma-sadržaj propozicije, prateći spektar u kojem se svako umetničko delo pojavljuje ali ne ostaje isto. Vremenom, podela se menja, stari radovi se pojavljuju u novom svetlu, shvatanje forme i sadržaja napreduje. Nema predloga o umetnosti koji ne predstavlja preplitanje oba aspekta.

#### 3.5.

Trenutno se konceptualna umetnost afirmisala u istoriji kao *modus operandi* savremene umetnosti, novo mišljenje je dodato kreativnom procesu: umetnost je produkcija ideja i biti umetnik znači mentalnom aktivnošću razvijati ideje. To je mišljenje koje je realno i koje je obojeno postojanjem generičke singularnosti: moje ideje zavise od mene kao osobe (moje kognitivne sposobnosti), izbora koje pravim u vezi svoje umetnosti (koliko daleko sam sebe gurao), iskustva koje sam imao (susreti sa umetničkim delima, obrazovno okruženje, drugi umetnici i život generalno), umetnička dela koja sam već napravio (ostvareni opus, moja interesovanja), kontekst u kojem izlažem (bilo da sam pozvan, da postoji budžet, ili intervenišem) i konačno moja ekonomska situacija

(koje materijale koristim, koliko ih imam, koliko novca mogu potrošiti).  
U svakoj situaciji moje mišljenje se suočava sa činjenicom kontingencije:  
bilo šta i sve je još uvek moguće.





# UMETNIČKI PROJEKAT

„Nikakve tehničke sposobnosti ni zanat ne mogu zameniti vitalni interes; ‘inspiracija’ bez toga je prolazna i uzaludna... nedostaje joj podsticaj i centralizujuća energija interesa.“<sup>149</sup>

DŽON DUI (JOHN DEWEY)

## 4.

Moji interesi formiraju neko znanje, i to znanje kao pozadina ono je što mogu da tretiram kao izvor inspiracije. Imam interese, jer kroz njih dobijam ideje za umetničke radove. Stoga moje istraživanje proizilazi iz tog ličnog znanja koje imam o svom subjektu. Moje interesovanje proizilazi is *sistema konkurentnih interesa* – totalitet nekoliko interesa u datom trenutku. Ti interesi u svetu su istovremeno javni i pristupačni, ali takođe sadrže i element *tajnovitosti*. Naravno, ja mogu referisati na psiho-biografske razloge interesa za ovo ili ono, ali na kraju interesi će sadržati element ne-znanja čak i za mene, umetnika. Iz bezbroj razloga, osećam *privlačnost* određene teme, ideje ili subjekta. Oni mogu rezonovati sa mojim unutrašnjim bićem, postati otkriće o meni samom – interes kao *samo-potraga*. Mogu me pozicionirati u širi kontekst umetničkih pozicija – interes kao *samo-pozicioniranje*. Mogu me povući u novi pravac mog umetničkog izraza – interes kao *samo-transformacija*. Odnos između zainteresovanog i teme interesa je *reverzibilan*. U pitanju je uzajamna transformacija: ja, zainteresovani, pristupam polju interesa u zavisnosti od forme koju imam; polje interesa je oblikovano mojim interesom. Ono što se daje zavisi od forme koju imam i moja forma zavisi od onog što mi je dato.

### 4.1.

Zašto se interesi međusobno nadmeću? Interesi se nadmeću zato što unutar svakog umetnika može postojati nekoliko interesa koji se simul-

tano preklapaju. Nadmeću se oko svog aktualizovanja, oko prenošenja iz sfere virtuelnog u realnost postignutog rada. Kao umetnik imam mnogo interesa, i neki od njih nikada ne postanu toliko važni za mene kao umetnika; ja sam jednostavno zainteresovan. Svi ti interesi zajedno, oni koji su u prvim redovima i oni koji ostanu pozadi – formiraju sistem, jer je moje znanje ugrađeno u ono što sam ja u ovom trenutku. U pitanju je sistem, jer su kroz mene oni prisiljeni u odnos (nekad je to veoma distanciran odnos) i stoga utiču jedni na druge. Moji interesi označavaju intencionalnost mog znanja, načina na koji akumuliram znanje u ovoj tački. Na primer, dugo me je interesovala arhitektura (modernizam) i psihološka analiza (zazor), obe teme označavaju širok dijapazon znanja, informacija i ključnih aktera, ali unoseći se jedni u druge, dupliraju se i stapaju. Na primer, arhitektura se otvara prema antici, gotici, neoklasicizmu, moderni, postmoderni, urbanizmu, dizajnu enterijera, javnom stanovanju; nadalje to može biti podeljeno u različite regije (mediteranska, nordijska, japanska, američka, itd.) ili u različite tipove arhitekture (privatna, javna, industrijska, institucionalna, itd.). A ista podela se može primeniti na psihološku analizu: između freudovske, lakanovske, jungovske analize; između različitih metodoloških pristupa: egzistencijalni, strukturalistički, fenomenološki ili bihevioralni; između američke, francuske i nemačke psihološke analize. Dakle, unutar svakog polja interesa uvek će postojati ogromne mogućnosti sticanja znanja, istraživanja, i najvažnije, odgovora umetničkim delima koja se bave temama koje nastaju iz tih interesa. Mojim interesima ja spoznajem svet; oni formiraju iskustvo koje se otkriva kroz moje odgovore. Moj odgovor je iskustvo koje predstavljam posmatraču da o njemu misli.

#### 4.2.

Način na koji se bavim mojim interesima formira sistem znanja sa vrednostima, i na kraju, sa određenom vrstom *moći*. Ja sam u potrazi za interesantnim, testirajući limite i mogućnosti transgresije, uvek u potrazi za novim knjigama, predavanjima, seminarima, izložbama i mestima koja bih posetio, jer mojim interesima ja mogu biti inspirisan. A inspiracija znači: nove ideje za radove i projekte.

#### 4.3.

„Rad jedino mora biti interesantan.“<sup>150</sup> (Donald Džad). Taj novi kvalitet umetničkog rada savremene umetnosti, naveden u poznatom tekstu *Specifični objekti* (*Specific Objects*, 1965), označava fundamentalnu promenu u prosuđivanju umetničkog dela. Rad jedino mora da bude interesantan, što znači da ne mora da bude lep, dobro ukomponovan ili čak autonoman. Interesantno označava novu zonu valorizacije umetnosti jer referira na novu poziciju umetnika: kao nekog ko je zainteresovan; ne umetnik kao zanatlija, već kao neko ko prati svoje interese i tako dolazi do trenutka kad može formulisati relevantan problem. Na primer, ako student umetnosti ide po akademiji i prepunjava sve kante za smeće kako bi razbesneo i svoje kolege i čistače, taj projekat ne ispunjava bilo kakve standardne uslove rada, ali je interesantan zato što umetnik *testira društveno*. On instražuje limite društvene tolerancije, granice između prihvatljivog i neprihvatljivog. Stoga, tim projektom on izmešta korisnike iz njihove ukotvljenosti i tera ih da se osvrnu na način na koji su situirani u institucionalnom okviru.

#### 4.4.

Neprekidnim trudom zainteresovanosti tokom vremena, moj susret sa objektom tog interesa otkriće moj sopstveni matriks: moj način postojanja. Moje telo će se prožeti materijalom interesa i zauzvrat ću naučiti da pronalazim interesantne pukotine u mojim interesima: tačke pristupa koje dozvoljavaju novoj percepciji da se ispolji. Moj filter – ako ja verujem u njega – postaje moj glas: moj glas kao način iskazivanja umetnosti. Ja počinjem da *manifestujem* sebe mojim filterom.

##### 4.4.1.

Hiljade manifesta ili saopštenja, ili napisanih tekstova u kojima savremeni umetnici izlažu svoje principe, svoje ideje i namere, može biti viđeno kao označavanje polja sila njihovih interesa. Manifest predstavlja *projekat* koji pozicionira govornika, ali takođe najavljuje i ono što će doći. Svaki projekat predstavlja totalitet interesa koji povezuju umetnika sa svetom, jer to nije samo znanje, već *operativno znanje*. Nešto je rečeno o nečemu što je učinjeno. To je ne-filozofija učinjena iskustvenom.

#### 4.4.2.

Umetnikov *umetnički projekat* je transversalni interes koji preseca određen broj realizovanih *individualnih projekata*. Umetnički projekat je generalizovana pozicija u okviru prostora savremene umetnosti; individualni projekat može biti veoma različit u trajanju, obimu i uticaju. Međutim, generalizovana pozicija se pojavljuje nakon ostvarivanja individualnih projekata: to je ono auto-poetično koje postaje realno angažovanjem u specifičnim okolnostima, odgovarajući na kontekst, razvijajući metod, praksu, dozvoljavajući odgovorima da se vrate u strukturu.

#### 4.4.3.

Možemo reći da se nečijim interesom razvija znanje koje ima karakteristike ne-filozofije u akciji. To znanje je akumulirano sa ciljem da ga transformišemo, dodavajući nešto novo – *i interesantno*. Sistem konkurentnih interesa jeste ne-filozofska *produkcija sadržaja* koja postaje temelj mog umetničkog projekta. Vremenom, moji interesi će otkriti neku vrstu znanja o svetu, i svakim individualnim projektom koji ostvarim, ja dodajem novu dimenziju mom već postojećem znanju. Moja umetnička dela izražavaju moje znanje, u smislu da otkrivaju određeni *pristup* temi, subjektu ili generalizovanom sadržaju. Moj pristup je *pozicija* koju sam zauzeo prema sadržaju rada. Na primer, na otvoreni poziv za izložbu u Berlinu 2010. godine, odgovorio sam tako što sam pozvao kustosa da se zajedno obučemo u odeću kauboja i da poziramo ispred lokalne kuće turske zajednice. Fotograf iz komšiluka je fotografisao scenu i fotografija je prezentovana na izložbi naslovljenoj *Novi pioniri (The New Pioneers)*.<sup>151</sup> Ideja za rad proizilazi iz mog interesovanja za džentrifikaciju i način na koji umetnici i njihove aktivnosti podstiču taj proces, budući da prvi ulaze u jeftinije delove grada zarad smeštaja. Želeo sam da napravim komentar o tome kako sam ja, kao umetnik, svestan da moj način postojanja i to što radim eksploatišu stambena preduzeća koja spekuliraju menjajući sliku Vedinga (Wedding) pozivanjem kreativne klase da izvodi svoje aktivnosti tamo, što će zauzvrat podići cenu stanova. Ideja za rad dolazi i tokom mog istraživanja šta džentrifikacija znači za grad Berlin, kako i zašto se događa.<sup>152</sup> I to istraživanje džentrifikacije je deo

mog sistema konkurentnih interesa koja gravitiraju oko arhitekture i želje: šta mi želimo od prostora?

#### 4.5.

Kroz moj umetnički projekat, suočavam se sa prostorom kontingencije (da je sve još uvek moguće), ali mojim interesima takođe premašujem kontingenciju, jer ugrađujem interne potrebe u moj rad (meni potrebne) i moj umetnički projekat. Moj umetnički projekat je formiran sistemom konkurentnih interesa koji vode do produkcije opravdanog forma-sadržaj predloga. Iz moje neprekidne prakse stičem moj autoritet kao umetnik. Opravdan sam što se mojih dela tiče, jer sam tokom vremena razvio tu strukturu koja mi dozvoljava istovremeno da delujem (pravim umetničke radove) i da predlažem nove ideje za izložbe ili projekte (propozicije). Predlog forma-sadržaj je „značenje“ inherentno mom delu – onom koje mogu izložiti, distribuirati i producirati u određenom broju načina i modaliteta. To je ono što komuniciram prema svetu i ono izvlači svoju snagu iz mog umetničkog projekta.



# MISLITI U VREMENU

„Referenca našem vremenu je potrebna upravo zato što je vreme za ne-filozofiju.“<sup>153</sup>

MERLO-PONTI

„Savremeno je operativna fikcija: reguliše podelu između prošlog i sadašnjeg u okviru sadašnjeg.“<sup>154</sup>

PITER OZBORN

„‘Sa-vremeno’ je ‘zeitgenössisch’ u nemačkom jeziku. Kako Genosse znači ‘druže’, biti ovde i sada – zeitgenössisch – stoga ga možemo razumeti kao biti ‘drug vremena’ – kao saradnja sa vremenom, pomažući vreme kad se suočava sa problemima, kad ima poteškoće.“<sup>155</sup>

BORIS GROJS

## 5.

Boris Grojs s pravom tvrdi da je svaki savremeni umetnik „drug vremena“, jer umetnici egzistiraju sa ciljem da budu *u* vremenu i *sa* vremenom. On je drug, kao termin koji je upotrebljavala komunistička partija za osobu kao predvodnicu društva: pripada budućnosti, nalazi uporište u onom što je novo u trenutku njegovog pojavljivanja, ali takođe pomaže vremenu sa njegovim „problemima“. Savremeni umetnik adresira aktuelne konflikte društva ili pitanja koja bi trebalo da budu aktuelna, jer kritičkim stavom prema vremenu *drugo* vreme može biti moguće. Stoga, savremena umetnost otvara prostor ne-filozofije kao tačku gde umetnici misle za sebe prateći dva glavna pravca: čin angažovanja u trenutnom društvenom svetu (situiranje mišljenja sadašnjeg *u* vreme); čin prezentovanja kritike ili utopije svetu (mišljenje *razlike* i *otpora* sadašnjosti *sa* vremenom).

## 5.1.

Dakle, savremeni umetnik se nikada ne podudara sa vlastitim vremenom, jer uvek drži distancu od totaliteta savremenosti. Na oba načina on referiše na vlastito vreme, što markira prirodu njegove ne-filozofije. On sebe situira *u* vreme, ali takođe ispred vremena. Relevantnu formulaciju toga možemo naći u Šta je savremeno? Đorđa Agambena: „Savremenost je naime singularan odnos s vlastitim vremenom, takav da mu se priključuje i istovremeno distancira od njega.“<sup>156</sup> Savremeni umetnik je „povučen“ u savremenost, jer se tu vreme materijalizuje kao *novo* vreme (prostori savremenosti), ipak to novo vreme je takođe i *rastavno* vreme koje je na distanci od okolnog vremena. Savremeni umetnik se nikad ne podudara u potpunosti sa vlastitim vremenom, jer on je istovremeno *sa njim* i *protiv njega*. Ta distanca je ono što mu dozvoljava da *vidi* vlastito vreme, i konkretnije, njegov mrak: „savremen je onaj koji upire pogled u svoje vrijeme, ne zato da bi opazio svetla, nego mrak.“<sup>157</sup> Mrak su problemi i potisnuti konflikti javnosti, svih onih istina sa kojima niko nema hrabrosti da se suoči.

## 5.2.

Ipak, dolazak u sadašnje kao osnovu za delovanje, nikad ne može da se desi bez znanja prošlosti. Svaki savremeni umetnik je suočen sa već postojećom količinom savremenih umetničkih radova i realizovanih projekata. Za svakog mlađeg umetnika, jednostavan zadatak upoznavanja sa istorijom savremene umetnosti, odlazak na izložbe, informisanost o onom što se već desilo, samo po sebi je ogroman zadatak. Kako ja kao umetnik da napravim nešto što do sada nije viđeno kada ima toliko umetnosti u svetu? Mora se stići u sadašnjost sa željom da se bavi umetnošću. Mora se želeti, i ta želja mora imati cilj *pravljenja novog*. Želja da se bavi umetnošću sa željom da se pravi novo dovešće nas do *negacije negacije*. Kada savremeni umetnici uspeju u prevazilaženju već postojeće umetnosti, oni donose nešto radikalno *drugačije* u umetnost. Oni su napali ono što se činilo kao smrt umetnosti, ostvaren svet savremene umetnosti (sama po sebi prva negacija tradicionalne umetnosti), i uspeli su da stvore novo iskustvo koje *gura* napred ne samo svet umetnosti, već i postavljen sistem percepcije i konceptualizacije (druga negacija prve



negacije). U tom kontekstu možemo bolje razumeti iskaz Pitera Ozborna da je savremeno *operativna fikcija* koja posreduje između prošlog i sadašnjeg u okviru sadašnjeg. Da bi prevazišao prošlost, potrebno mi je savremeno kao deljiva sila koja me gura prema budućnosti. I to je operativna fikcija, jer u realnosti vremena se preklapaju, upetljavaju jedna s drugim, kreirajući fluks dijahroničnosti sa sadašnjim.

### 5.3.

Savremeni umetnik pristupa sadašnjosti, razvija neku vrstu vrednosnog suda trenutne situacije koja opravdava mnoge preduzete akcije – ili protiv sadašnjosti ili za nju. To je priroda *komentara*. Komentarisati nešto znači razviti odgovarajući odgovor na situaciju koja gura savremeno u drugom pravcu. Komentar želi da izazove trenutnu percepciju ili da baci novo svetlo na subjekta. Ovde, umetnost bivanja savremenim je stoga sposobnost situiranja sebe u kontekst i komentar definisanja sile u datom trenutku. *Distanciranje* od prošlosti još uvek aktivne u sadašnjosti (konzervativne sile čuvaju prošlost) i *približavanje* budućnosti (progressivne sile zahvataju budućnost) dešavaju se kroz komentar: prema svežoj energiji koja proizilazi iz budućeg vremena, neopterećena ograničenjima sadašnjeg realnog.

#### 5.3.1.

Savremena umetnost se odnosi na *sopstveno* vreme jer ona je ne-filozofija u akciji: savremeni umetnik je *situiran* i iz te situacije, suočavajući se sa sadašnjim kao silom koja mu se nameće, savremeno vreme počinje. Moram sebe pozicionirati upravo tu, u ono što se trenutno dešava, i da bi to uradio moram prevesti, transformisati i konačno izokrenuti svaku teoriju o svetu koju znam, kako bi bio u stanju da postojim na ivici savremenosti kao da se tek pojavljuje pred mojim očima, kojoj ni jedna teorija nije pristupačna u svom dovršenom obliku.

### 5.4.

Još jedan aspekt umetnosti savremenosti je čin uvlačenja publike: postati vidljiv, ali i proizvesti događaj koji privlači publiku u *scenu umetnosti*. Savremena umetnost je takođe karakteristična po masi koja prisustvuje

njenim događajima: hipsterski kvalitet umetničkih izložbi, količina mladih umetnika i „cool“ ljudi koji prisustvuju otvaranjima. Stoga umetnost savremenosti jeste postaviti progresivnu razliku u okviru kulturnog polja: privući one koji su novi i u prvom planu. U suštini, otvoriti *granicu*. Taj svet savremenosti formira zajednicu oko umetnosti: to je društveni kontekst koji je podržava, čini je realnom. Ulazi u svest onih koji konstituišu umetničku scenu. Predstavlja društvenu i prostornu želju da se predstavi *novo* i da se *bude nov*.

#### 5.4.1.

Svaka umetnička scena je istorijska, jer je u fluksu sa urbanističkim razvojem širom sveta. Tokom modernizma, Pariz je bio *ta* scena u kojoj je trebalo biti, sve dok Njujork nije postao žarište nakon Drugog svetskog rata. Danas, sa globalizacijom savremenosti, svedoci smo eksplozije umetničkih scena. Njujork, London, Berlin i Peking su mesta glavnih umetničkih scena, ali zato što je savremeni umetnik nomad – dostupnost putem interneta i jeftinih letova – moć scena ovih gradova nije ista kao tokom XX veka. XXI vek će biti vek u kome će nova horizontalnost preovladati urbane prostore. Toliko toga se dešava svuda da ni jedan grad ne nosi baklju savremenosti. XXI vek će biti vek savremenosti: hiper-svesnost globalne hiper-prisutnosti.





# INSTITUCIJA

„*Ne-umetnost*’, *anti-umetnost*’, i *‘ne-umetnost umetnosti*’, *‘anti-umetnost umetnosti*’ su beskorisne. Ako neko kaže da je njegovo delo umetnost, onda je umetnost.“<sup>4158</sup>

DONALD DŽAD

„*Eksponirajući efekat konteksta na umetnost, sadržaoća sadržanog, Dišan je prepoznao oblast umetnosti koja do tada nije bila izmišljena.*“<sup>4159</sup>

BRAJAN O’DOERTI (BRIAN O’DOHERTY)

## 6.

Sa pojavom savremene umetnosti promenio se naglasak sa čina realizovanja umetnosti u određenom mediju na institucionalno uokvirenje i označavanje umetnosti. Zašto ova promena? Kao što sam ranije spomenuo, prvi koji je označio institucionalnu ulogu u činu uokvirenja umetnosti bio je Marsel Dišan. Postavljajući u galeriju svakodnevni objekat, industrijski proizveden i bez bilo kakvih tradicionalnih osobina koje se očekuju od umetnosti, Dišan je ukazao na čudan a ipak moćan kontekst koji konstituiše ono što je vidljivo: *institucionalni kontekst*. U istorijskom trenutku svog pojavljivanja, *Fontana* je izazvala metež i negativne reakcije žirija koji ju je ocenjivao, i tek generaciju kasnije je odgovarajuće reorganizovana kao *to* umetničko delo XX veka. Bio je to početak, ali shvaćen (Foster) tek kad je neoavangarda šezdesetih godina XX veka još jednom odigrala fundamentalnu kritiku zapadne kulturne hegemonije. U svakom polju kulture postavljana su radikalna pitanja i uspostavljene hijerarhije su ili narušene, zbačene ili izrugivane. *Kontingencija* Zapada postala je potpuno hegemonijska super sila sveta – kontingencija, jer je prikazivanje te ogromne moći istovremeno njena moć samodestrukcije. Zapadni svet je još jednom bankrotirao: moralno degradiran sistem eksploatacije, dominacije i licemerstva. To je bio kraj. Rečima Frederika

Džejmsona (Fredric Jameson) u „*Kraj umetnosti ili kraj istorije*“: „*sama primena teorije o 'kraju umetnosti' bila je takođe politička, ukoliko je bila zamišljena tako da sugeriše ili registruje duboko saučesništvo institucija i kanona kulture, muzejskih i univerzitetskih sistema, državni prestiž svih visokih umetnosti u Vijetnamskom ratu kao odbrani zapadnih vrednosti.*“<sup>160</sup> Svet umetnosti je želeo da se oslobodi državnog aparata, jer potonji nije imao kulturni legitimitet. Umesto toga, postojala je potpuno nova otvorenost ka globalnom, drugim kulturnim razumevanjima koja su postala validna, ali takođe i neophodna kao način bekstva. Stoga, interesovanje za istočnjački misticizam, zen budizam, *New Age*, radikalnu teoriju, levi utopizam: svi pokušaji da se pobjegne iz okvira zapadnog logocentričnog sveta.

### 6.1.

Ono što proizilazi iz te nove svesti je ideja institucije koja je odmah kontingentna, a ipak upisana u društveno-politički okvir dominacije, hegemonije i samoautorizacije. Institucija sveta umetnosti prepoznata je kao prostorno-diskurzivni kontekst koji daje značenje aktivnostima umetnosti, a ipak nema beskonačni sadržaj. Umetnost je nešto čemu su preovlađujuće strukture moći odlučile da daju značenje na određen način. Stoga, tragom neoavangardi, nova svest se ukazala: ono što se dešava unutar ili spolja zavisi od onog što želimo od institucije (ono što je uokvireno). Mi, umetnici, ne verujemo više u instituciju kao utočište lepote, dobrog ili istine. Stoga, *institucija mora biti ponovo ustanovljena u ime savremenog*. Od tog momenta nadalje, umetnost *izvan* tradicionalnih prostora eksplodira: izložbe u privatnim studijima, performansi na ulici, političke intervencije, hepeninzi, *mail-art*, *project-spaces*, *site specific art*, da i ne spominjem sve eksperimentalne akademije umetnosti *izvan* ustanovljenih obrazovnih programa. Od tog trenutka nadalje, umetnost se može desiti bilo gde, sve dok postoji umetnik koji tu aktivnost označava kao umetnost i zajednica posmatrača koja to prihvata kao umetnost. Umetnost postaje mikro-mobilna<sup>161</sup> i, u principu, nezavisna od ogromnih korporativnih belih zidova muzeja. Ulazi u okršaje svakodnevnog života, borbu ljudi. To je upravo filozofija koja je postala iskustvena: ne-filozofska praksa.

## 6.2.

Jedna od moći umetnosti je da istakne *pozadinu* naših života: svet života predmeta, prostora i ljudskih odnosa. Bez konteksta umetnosti, svet predmeta za nas ima samo upotrebnu vrednost izvučenu iz sposobnosti bića koje zna kako da se bavi predmetima kako bi ih optimizovala. Izvan okvira umetnosti, Dišanov pisoar ima drugačije značenje u zavisnosti od toga da li ste prodavac galanterije za kupatila, vodoinstalater ili jednostavno odrastao muškarac. Jednom kada pisoar uđe u okvir umetnosti, i kad je potpisan kao umetničko delo, predmet je transformisan i to zahvaljujući okviru. Svet umetnosti je kontekst koji stvara okvir oko umetnosti, zato što je prostor umetnosti suspendovan prostor koji može uokviriti predmete izobličavajući njihovu funkcionalnost. Izložen, nađen predmet (redimejd) nije tu da bi ga koristili, već da bi o njemu mislili. I na tom mestu, mišljenje je izmeštanje ideje posmatrača o tom predmetu. U kontekstu umetnosti, odjednom iznova vidim predmet, i to je moć suspendovanog prostora: stvari su odsečene od svog matriksa u okviru svakodnevnog, i defunkcionalizovane plutaju u prostoru kome je spoljašni svet oduzet. U okviru bele kocke, predmeti postaju projektili: ulaze direktno u moje nerve. Dakle, novo uokvirenje dozvoljava reinterpretaciju predmeta, i u tom procesu takođe predlaže drugačiju upotrebu predmeta, jer je prostor umetnosti prostor virtuelnosti koja nam predlaže mogućnosti, kako bi mogli prevesti novu mogućnost natrag u naše živote. Konačni muzej bio bi toliko velik da bi mogli smestiti ceo svet unutar njega – i onda ga videli u novom svetlu, sve odjednom, spremno za promenu.

## 6.3.

Robert Smitson je nedvosmisleno razvio najvažnija promišljanja tog novog odnosa između institucije i spoljašnjeg sveta svojim konceptima *site/non-site* (*mesto/ne-mesto*). Kao jedan od najuticajnijih predstavnika *land arta*, realizovao je veliki broj projekata van belih zidova institucije na terenu (*site*, mesto), ali je dokumentovao predmete i vraćao ih sa tih mesta u galerijski prostor. U tom kontekstu, rad u instituciji postaje *non-site*, zato što je on događaj, intervencija, instalacija ili skulptura koja je jedino prisutna kao pretpostavljeni trag: „Non-site (*u ovom slučaju*

zemljani rad u zatvorenom prostoru) je trodimenzionalna logička slika koja je apstraktna, a ipak predstavlja stvarnu lokaciju u N. J. (ravnice Pine Barrens). Tom trodimenzionalnom metaforom jedno mesto može predstavljati drugo mesto koje mu nije slično – stoga Non-Site.<sup>162</sup> Dok stojim u galerijskom prostoru ja vidim fotografije, kamenje na podu, mape koje ukazuju na intervenciju, film koji dokumentuje stvaranje (kamermana je poslala Ace galerija iz Los Anđelesa kako bi snimili konstrukciju dela *Spiral Jetty*<sup>163</sup>), ali to je samo ostatak, a ne njegova stvarna fizička pojava. Da bi došao do tog prostora moram putovati do lokacije, koja može biti hiljadama milja udaljena i koja možda danas više ne postoji. Ipak, *site* (mesto) je tamo gde se desio umetnički događaj, gde je okruženje ušlo u percepciju umetničkog dela: „Dok sam posmatrao lokaciju, odjeknula je na horizontu samo da bi nagovestila nepokretan ciklon dok je treperava svetlost učinila da ceo pejzaž izgleda kao da podrhtava. Neaktivan zemljotres raširio se u lepršavu mirnoću, u senzaciju koja se okreće bez pokreta. To mesto je bilo rotacija koja se zatvorila u nenadmašnu zaobljenost. Iz tog izvijajućeg prostora iznikla je mogućnost za *Spiral Jetty*.“<sup>164</sup> (Smitson). Kada se umetnost angažuje u fizičkom prostoru izvan muzeja, ona može ući u dijalog sa praistorijskim vremenom: geološke naslage vremena mogu biti deo samog umetničkog dela i tako se drugi osećaj vremena pojavljuje gde je hronološka temporalnost par hiljada godina civilizacije samo sloj prašine u poređenju sa vremenom zemlje, koja je stara trillion godina. To angažovanje sa kontekstom izvan etabliranih muzeja ne mora nužno da uključuje geološko vreme, već jednostavno može biti društveno i ljudsko vreme: lokalnog, specifičnog konteksta situacije.

#### 6.4.

U svom tekstu *Institucije kao mesta agonističkih intervencija*, filozofkinja i sociološkinja Šantal Muf (Chantal Mouffe, rođena 1943. godine) evocira različite pristupe institucijama danas u okviru predela umetničkog aktivizma i intervencija. Njeno osnovno pitanje jeste: da li su institucije umetnosti saučesnici preovlađujuće dominacije neoliberalnog kapitalističkog diskursa i formacija vrednosti? Ako je to slučaj, onda će svaka umetnička aktivnost samo reprodukovati već postojeće strukture i neće ništa promeniti. Alternativa tome je povući se iz bilo kakve aktivnosti



koja asocira ili je zavisna od etabliranog sveta umetnosti. Ona sugerise da je problem sa tim pristupom istovremeno naivno verovanje da situacija bez konflikta postoji van sveta umetnosti, i da ništa ne može biti urađeno iznutra: „Verovati da postojeće institucije ne mogu postati teren osporavanja znači ignorisati tenzije koje su oduvek postojale u datoj konfiguraciji sila i mogućnost delanja radi subvertiranja njihovih formi artikulacije.“<sup>165</sup> Protiv te pozicije povlačenja, Muf zagovara drugačiju strategiju: „angažman sa institucijom“, gde umetnici i kustosi zauzimaju ulogu proizvodnje „agorističkih intervencija“ u okviru institucije. To znači da institucija ima potencijal da postane nešto drugo, alternativa, kritika, izazov i za zdrav razum i za bilo kakvu vrstu opresivnog diskursa koji održava *status quo*. Muf postavlja pitanje gde locirati umetničku borbu protiv društvenog, gde predstaviti generalizovano *biti protiv*, estetiku otpora. Njen pogled predstavlja poziciju imanencije gde se umetnici moraju boriti iznutra. Ja shvatam njenu poentu, zato što su danas institucije savremene umetnosti napadnute neoliberalnom transformacijom od muzejskog prostora u ekonomsko iskustvo bazirano na kulturološkom modelu komercijalizacije i brojki pre nego sadržaja ili otpora: koliko posetilaca, koliko dobrih kritika, koliko „lajkova“ na Fejsbuku, koliko viška je ostvareno. Ukoliko želimo da očuvamo institucije umetnosti kao mesta savremenosti, mi moramo insistirati na njima kao prostorima slobode i kritičnosti. Institucija nije data, jer je takođe progonjena kontingencijom: može biti zatvorena, preuzeta i korišćena za drugačije namene (modne revije, populističke izložbe, večere za bogate). Ako institucija želi da preživi kao prostor koji ima moć spasenja, mora biti kreativna i poštovati sopstveni institucionalni program: razvijanje pozicije *vis-à-vis* trenutnoj tržišnoj ekonomiji. I političari, oni izabrani većinom kako bi očuvali duh građanskog društva, moraju razumeti nužnost savremene umetnosti. Mora biti očuvano jer ono predstavlja slobodu izraza i prava na eksperiment, istraživanje i razvijanje novih razlika unutar društvenog matriksa.

#### 6.4.1.

S druge strane, ne smemo zaboraviti da je savremena umetnost potekla iz prostora *izvan* institucije: u Cirihi, u legendarnom Kabare Volteru (Cabaret Voltaire) koji je osnovao Hugo Bal 1916. godine, na primer.

Danas, kao i tada, postoje mogućnosti stvaranja umetnosti paralelno sa etabliranim institucijama: *u samoorganizovanim prostorima gde možete raditi šta god želite.*

#### 6.4.2.

I sam sam u nekoliko navrata inicirao različite umetničke projekte koji dotiču fundamentalnu slobodu pravljenja umetnosti van institucije. *Melting Barricades* (2004) sa grendlandskim umetnikom Inuk Silis Høgom (Høegh) sastojao se od performansa na glavnoj ulici Nuuka, nakon toga od konstituisanja instalacije u školi, i konačno izložbe u kulturnom centru u Kopenhagenu. Kroz postavljanje karikaturalne vojske Grenlanda, diskutovali smo o vrednostima od kojih Grenland želi da se odbrani, ali i da doprinese, u globalizovanom svetu. Obučeni kao generali koji proglašavaju invaziju sveta ledenim bregovima, vodeći lažnu vojsku oko grada, ovim projektom smo ušli u svest javnosti istovremeno sa komičnom gestom i kampanjom koja provocira mišljenje. Delo koristi video i kolaže za propagandu, pozorište za performans i grafiku za vebisajt. Godinu dana kasnije, ono je apsorbovano u svet umetnosti kada je prikazano na Islandu u sklopu *Re-Thinking Nordic Colonialism (Promišljanje nordijskog kolonijalizma)*,<sup>166</sup> gde je sve postalo *non-site* pošto je predstavljalo dokumentaciju i tragove aktivnosti sa različitih mesta.

#### 6.4.3.

Još jedan kolaborativni projekat bio je sa piscem Borisom Bol-Johansenom (Boll-Johansen), kada smo inicirali *Bureau fur Urban Praktik* (2009–10), urbani kolektivni umetnički projekat koji je pratio nove delove Berlina, svaki put proizvedeći hepening. Interesantan događaj u tom kontekstu bila je *Galerie Tiergarten*<sup>167</sup> (2009) kad je grupa od dvadeset pet ljudi omotala traku oko četiri drveta, iskopala rupu u tom prostoru i postavila svoje delo unutra. Otvaranje izložbe je najavljeno i nakon toga umetnička dela su srolana zajedno u veliku loptu i šutnuta na najbliže smetlište. Efemerni umetnički prostor je konstituisan u kojem su oni koji su bili prisutni mogli učestvovati.

#### 6.4.4.

Dok ovo pišem (januar 2015), flajeri, poster i električna ćebad pristižu iz štamparije i fabrike u Hamburgu kako bi bili korišćeni u mom sledećem kolaborativnom projektu sa umetnicom April Gertler. U naredne dve nedelje pozvaćemo što više ljudi da se priključe za *HEAT* – demo *protiv* zime i *za* leto. Taj apsurdni, skoro dadaistički zahtev, nasmeje ljude jer zahtevamo nemoguće. Hodajući ulicama Prenclauer Berga, svaki učesnik nosiće električno ćebe preko svog ramena i oni prolaznici koji bi da se pridruže, dobiće po ćebe. U ime umetnosti, kreiramo intervenciju na ulici, pokrećemo osećaj zajednice jednim imeniteljom: zlatnim električnim ćebetom.



# NIŠTA JE NAČIN KOJI MORA BITI

„Ja opisujem ono što dolazi, što ne može više drukče biti: pobjedu nihilizma.”<sup>168</sup>

FRIDRIH NIČE

„Umetnost je postala čist potencijal negacije, nihilizam vlada u svojoj esenciji.”<sup>169</sup>

ĐORĐO AGAMBEN

„Ko može predvideti šta će se dogoditi jednom kada eksperimentalna perspektiva postane u potpunosti prilagođena zajedničkoj kulturi?”<sup>170</sup>

DŽON DJUI

## 7.

Savremena umetnost je stanje uma: *radikalno preispitivanje umetnosti*. Ona ne vidi umetnost kao esenciju, već kao predlog o umetnosti. Kada umetnost dostigne tu svest o sebi kao propoziciji (generički koncept umetnosti), to je takođe trenutak krajnje *devalvacije* umetnosti kao esencije. Nema fiksne istine umetnosti, samo različiti izrečeni predlozi. Taj trenutak je nova sloboda, jer uspostavlja savremenu umetnost kao prostor *ne-nužnosti* (radikalna kontingencija) i *mogućnosti* (virtualnost). Pojavom savremene umetnosti, sve i bilo šta je moguće. Moramo razumeti tu radikalnu kontingenciju i nominalistički koncept umetnosti u odnosu prema nihilizmu, na način na koji je Niče anticipirao razvoj zapadne kulture. Najčitaniji od strane istorijske avangarde,<sup>171</sup> među njima su i dadaisti, Niče je uspevao da zahvati konsekvence nihilizma za umetničku produkciju u odnosu sa eksperimentom, afirmacijom novih vrednosti i kreiranja koncepata. To su samo neke od tema o kojima ću ovde raspravljati. Pre nego što zađemo u *moje* razumevanje nihilizma, moram naglasiti da ja *ne* kažem da su svi savremeni umetnici nihilisti.

Mene zanima kako je generalizovana ekonomija današnje kulture pod uticajem nihilizma istovremeno kao radikalno preispitivanje i kao afirmativan odnos prema svetu *imanencije*.

### 7.1.

Centralni aspekt nihilizma je izjava: „Bog je mrtav“, i onaj koji ga je ubio je sam čovek. Bog – ime idealnog bića koje drži svet na mestu – ubijen je da bi se odigralo novo oslobođenje čoveka i da bi se profitiralo od nove *forme* života.<sup>172</sup> To oslobađanje od boga (religijskih dogmi) znači da natprirodni svet više nije aktivan u *ovom* životu koji treba živeti.<sup>173</sup> Nova imanencija se pojavljuje jer se ništavilo oslobodilo, gurajući ideje supstantiva prema modernom nominalizmu: supstantivi koje smo koristili kako bi opisali svet nemaju konačnu fiksiranu referencu. Oni nisu „tamo“ kao večna supstanca, već kao opšti koncepti koje koristimo da komuniciramo u zavisnosti od konteksta. Kao što je Čarls Tejlor (Charles Taylor) napisao povodom konstruktivne moći nominalizma koju je pronašao u Dekartovom reprezentativnom modelu znanja: „*rečima su na kraju njihovo značenje arbitrarno dale definicije koje ih pridaju određenim stvarima i idejama.*“<sup>174</sup> To odvajanje od bilo kakve supstance u konceptu je prolaz ka generičkom razumevanju savremene umetnosti: „Umetnost“ ne postoji; postoje samo predlozi o umetnosti.

### 7.2.

Proces nihilizma ne počinje sa Nićeom; možemo ga pronaći i u novoj koncepciji Boga koja je prisutna u Dekartovom mišljenju.<sup>175</sup> Tu je Bog odvojen od sveta i postaje volja koja pokreće svet, ali u njega ne interveniše. Nakon prosvetiteljstva, Bog kao koncept postaje sve više „prazan“ dok se konačno ne proglasi mrtvim, ali svet je tamo u svojoj besmislenosti, da bude preispitan, manipulisan i da se sa njim eksperimentiše. Kao što Niče kaže u *Veseloj nauci*: „*Da li ne lutamo kroz neko beskrajno ništa?*“<sup>176</sup> Mi ljudi smo suočeni sa ništavilom od kojeg se branimo štitom vrednosti, rituala i društveno ustanovljenih značenja. Moramo *izmisliti* vrednosti koje mogu smestiti naše prekarano bivanje ovde na zemlji. Nihilizam priznaje *nasilje bića*, bića indiferentnog ljudskoj prirodi koje se daje, želeli mi to ili ne, prisiljavajući nas da živimo na najradosniji i

najpragmatičniji način. Nihilizam misli materijalnu osnovu ljudske realnosti: kako materija i organski život vibriraju, pulsiraju i eksplodiraju energijom, ali ne sa unapred datim značenjem. Šopenhauer (Schopenhauer) je to nazvao neutemeljenom, neznanom voljom koja nema svrhu; stremljenje, zaslepljenje koje se može manifestovati i kao *nagon života* i kao *nagon smrti* u okviru istog organizma, a kasnije je Niče to nazvao *voljom za moć*, što je u XX veku pogrešno tumačeno na razarajući način.<sup>177</sup>

### 7.2.1.

U modernizmu, nihilizam vidi svet bez bilo kakvog predašnjeg značenja ili vrednosti, što nas dovodi do *egzistencijalne* verzije nihilizma. Svet je apsurdan pa je sve dozvoljeno, jer nema božanskog principa koji drži svet na mestu, samo slepa životna sila koja je usmerena na svrhu društva i religije. Iz te perspektive, nihilizam postaje pokušaj da se slome veze između čoveka i ograničenja koja mu nameću društveni i religiozni svet; slomiti svako pravilo i propis koji ograničavaju radosno, životno-afirmativno biće u svetu. Stoga nihilizam može biti viđen kao destruktivna sila (razarajući „stari“ svet, konzervativnu buržoaziju, autoritet crkve), ali i kao radikalna emancipatorska sila (stvarajući nove vrednosti, eksperimentišući sa životom, afirmišući život). Nihilizam seče kroz moderni svet kao pokušaj da se svet razume iz imanencije: *svrha života je imanentna, ali ne sadrži nikakvu transcendenciju izvan ovog sveta*. Postoji sirova energija, volja, životna sila koja nas može dovesti do patnje ali i do uzdizanja ljudskog života.

### 7.3.

Postoji nekoliko odgovora tog „najzornijeg gosta“, što je Niče nazvao pojavom nihilizma u zapadnoj kulturi. Postoji pasivno prihvatanje vrednosti, rezignacija u suočavanju sa svetom bez boga (pasivni nihilizam) ili praktično kreiranje novih vrednosti eksperimentisanjem (aktivni nihilizam).<sup>178</sup> Potonje postaje *dionizijski* način života, neko ko „prevazilazi“ sebe u smislu da se bori protiv vrednosti *otelovljenih* u sopstvenom biću. Boriti se, jeste eksperimentisati, deautorizovati i preispitati šta god je predstavljeno kao istina, što nas konačno vodi do *epistemičke pukotine* u pojedincu. Od tog trenutka, svet je odjednom viđen u novom svetlu: on

mora biti ponovo stvoren u činu ne nužnosti: virtualnost i kontingencija. U ničeanskom smislu, nihilista postaje „zver-bog“, živi stvor koji ima moć destrukcije i kreacije, ali i koji „*eksplođira svu logiku i subjektivnost i otvara čoveka prema manifestu drugosti egzistencije.*“<sup>179</sup> To je trijumf razlike u odnosu na identitet koja će igrati ključnu ulogu u reinterpretiranju Ničea u Francuskoj šezdesetih godina XX veka (Derida, Fuko, Delez, Liotar) i dovesti do proboja postmodernizma u kulturno polje.

### 7.3.1.

Tokom druge polovine XIX veka, nihilizam je bio u modi među Rusima. Pojavio se u duši mladog Serena Kjerkegora kao mračni besmisao njegove egzistencije, i postao je filozofska pozicija za Ničea njegovim prisvajanjem dionizijskog načina života. Nihilizam je ulio duh istorijske avantgarde kao poziv na novo društvo i novi način ekspresije. I tada, nakon zverstava Prvog i Drugog svetskog rata – masovni pokolji, gasne komore, koncentracioni logori i nuklearna bomba – nihilizam je viđen kao duh destruktivne sile imanentne modernosti i kao činjenica da ljudski život može biti uništen oslobađanjem nasilja generisanog tehnološkom civilizacijom, u do tada neviđenim monumentalnim razmerama. Nihilizam je optužen, jer jedino čovek bez humanističkih vrednosti može doneti tako grozne događaje. Dakle, nihilizam je opasna vatra, dozvoljava sve a ipak ne pruža smernice o tome što je dozvoljeno.

### 7.3.2.

Nihilizam moramo razumeti istovremeno kao deo krize i kao deo rešenja. U osnovi, njegova intencija je da oslobodi čoveka u univerzumu bez bilo kakvog apsolutnog usmerenja njegovog ponašanja (da čini zlo), a takođe da oslobodi njegove kreativne energije koje nastaju iz njegove moći da egzistira (da čini dobro). Ali nihilizam nema čuvara, nikoga da osigura da će biti korišćen u dobre svrhe. Na primer, ekonomija iskustva i kognitivni kapitalizam mogu biti viđeni kao izraz novog ulivanja nihilizma u društvo XXI veka. Umetnost je postala nova norma koja prožima svaki sektor društva, i koja usklađuje svaki proces i uslugu sa iskustvom obojenim estetikom: hedonističko samozadovoljstvo konzumiranja kao



individue. Napredna radna snaga zapadnog društva se smatra umetnicima, puštajući njihovu „kreativnost“ da bude deo njihovog rada. U oba slučaja postoji nihilistički aspekt: samo jednom živimo u ovom svetu i želimo da uživamo u njemu (ekonomija iskustva); ljudi imaju kreativni resurs koji može da se eksploatiše (kognitivni kapitalizam). Savremena umetnost kao društveni fenomen u 2015. godini postoji u okviru te situacije, gde je nihilizam postao toliko rasprostranjen da ga više nismo svesni. Ipak, savremena umetnost deli isto poreklo sa ekonomijom iskustva i kognitivnim kapitalizmom (i prilično često je viđena kao simboličko ta dva: savremeni umetnici isporučuju „iskustva“ muzejima i rade kao „kreativni preduzetnici“). Ali razlika je u tome što savremeni umetnik ima mogućnost preoblikovanja sopstvene prošlosti, vraćanja nazad bogatoj istoriji savremene umetnosti i pronalaženja inspiracije i energije da ide protiv ravne, dosadne verzije nihilizma koja prevladuje danas. Dodaću se dva aspekta koji pripadaju nihilizmu u odnosu prema umetničkoj produkciji: *eksperiment* i *čin preispitivanja vrednosti*.

#### 7.4.

U nominalističkom svetu umetnosti nema esencije umetnosti, samo predlozi o umetnosti. I ti predlozi o umetnosti su usisani i predstavljeni u manifestu koji informiše naš fundamentalni osećaj za istorijsku avangardu i kasnije za savremenu umetnost. Izneti manifest je performativni čin koji je aktivno stvaranje vrednosti (aktivni nihilizam), pozicioniranje *protiv* istorijske umetnosti i *za* budućnost umetnosti. Iz tog futurološkog aspekta manifesta dolazi čin *eksperimentisanja*. Kako drugačije da zaživi budućnost umetnosti ako ne kroz eksperiment? Nihilizam je esencija *eksperimentisanja*. I to eksperimentisanje znači pokušati, napraviti probe, upustiti se u slučajnost, postaviti pravila i videti šta ona donose, preispitati autoritet, predložiti bilo šta kao predmet umetnosti. U savremenoj umetnosti nema više nikakvih dogmi koje se ne mogu osporiti, nikakvih etičkih gledišta koja se ne mogu preispitati, nikakve umetničke pozicije koja se ne može kritikovati. Niko nije *bezbedan*, jer nema esencije, i eksperiment je izraz toga.

#### 7.4.1.

Iz eksperimentalnog nihilizma dolazi manifest, koji pravi nacrt za život koji dolazi. Svaki manifest implicira novu umetničku praksu. Manifest je za umetnost i *protiv* umetnosti, on označava specifičnu *podelu umetnosti* i novu *distribuciju* umetnosti. Manifestom je nova egzistencija uvedena u igru, novi načini odnosa prema *spoljašnim silama* (Fuko). Manifestom ili saopštenjem, umetnici predlažu svoje koncepte i iskustva kao validnu osnovu za svoju umetnost. Mogu biti inspirisan drugima, čitati njihove manifeste i pridružiti se njihovim činovima. Ali na kraju, ja moram napisati ili iskazati svoj manifest, jer kao umetnik ja sam svoja sopstvena pozicija.

#### 7.5.

Nihilizam je naposljetku igra vrednosti koja je otvorena za svakog ko ima hrabrosti da uđe u nihil: ništavilo bića. „*Kad bi filozof mogao da bude nihilist, onda bi on to bio, jer on nalazi Ništa iza svih ideala čoveka.*“<sup>180</sup> (Niče). Nihilista je fundamentalni ispitivač, neko ko gleda svet i ne vidi ništa. Kao ljudsko biće prolazim osećajem ništavila: ničeg nema u centru mog bića, postoji samo trenutna konfiguracija sila koja me ometa u tom specifičnom trenutku. Način na koji se odnosim prema tim silama je kroz vrednosti koje imam, koje me štite od nasilja bića: indiferentna priroda mi se nameće, na kraju me tera da se raspadnem, i da završim u kovčegu duboko pod zemljom, proždran crvima i mikrobima. Menjanje mojih vrednosti znači menjanje mojih odnosa prema biću i stoga otvaranje prema putu samotransformacije. Ja mogu eksperimentisati sa svojim vrednostima, isprobati ih, primeniti nova, prepisivati vrednosti od drugih ljudi, jer u centru mog bića postoji radikalna kontingencija. Ništa je način koji to mora biti.

#### 7.5.1.

Nije nihilizam prevaziđen vraćanjem već uspostavljenim vrednostima, već suočavanjem sa radikalnim ništavilom sveta. Ipak, suočiti se sa ničim je stvoriti novi koncept koji svet čini ponovo vidljivim. Kao što Delez i Gatarri (Guattari) kažu: „*Pojam je obris, konfiguracija, konstelacija jednog*

*budućeg događaja. [...] Filozofski pojam ne upućuje na doživljeno kao na svoju dopunu, već, kao što se vidi iz njihovog nastanka, uspostavlja jedan događaj koji preleće svako doživljeno, baš kao i svako stanje stvari. Svaki pojam reže i prekraja događaj na svoj način.*<sup>181</sup> Novi koncept je budući događaj koji čeka da stigne; on nas tera da opažamo svet na novi način. Izmisлити novi naziv za umetnički pokret je proizvesti novu distribuciju vidljivog (Ransijer [Rancière]) koja omogućuje drugačiju organizaciju i konceptualizaciju umetničkih dela i istorijskih putanja. Umetnici i njihovi kritičari konstantno daju sebi nova imena, i to je dobro jer je znak invencije i potrebe postavljanja umetnika, posmatrača i institucije u novo shvatanje sveta. Novi koncepti znače da možemo sebe situirati drugačije. Na primer, pojavljivanje *relacione estetike* kao novog koncepta koji je definisao Nikola Burio (Nicolas Bourriaud), omogućilo je svetu umetnosti da razume nove projekte i intervencije u društvenim kontekstima (Kristin Hil [Christine Hill], Dominik [Dominique] Gonzales-Foster, Rikrit Tiravanija, Lijam Gilik [Liam Gillick], Jens Haning [Jens Haaning], Pjer Uig [Pierre Huyghe], itd.) koji su bili u potpunosti drugačiji od prethodnih generacija umetnika, ali i koji re-interpretiraju projekte iz sedamdesetih godina XX veka, kao što je *Food* Gordona Mata Klarka (Matta Clark), kao rana manifestacija relacione estetike. U tom smislu, izumevanje novih načina stvaranja umetnosti i davanja novih imena je važno, jer su svaki put kad su načini stvaranja i pričanja transformisani, oni nas na kraju izmeste iz naših udobnih pozicija. Nihilizam nas otvara prema ekstatičkom biću u svetu jer afirmiše radost kreacije. *Nihilizam je bela energija.*



# AMBICIJA I NJENA NEZADOVOLJSTVA

„Ti subverzivni oblici nisu ništa drugo do niži oblici preobraženi radi borbe protiv suverenih oblika. Specifična nužnost subverzivnih oblika zahteva da ono što je nisko postane visoko, da ono što je visoko postane nisko i upravo se u tom zahtevu izražava priroda subverzije.“<sup>182</sup>

ŽORŽ BATAJ (GEORGES BATAILLE)

## 8.

Poslednji aspekt umetničke produkcije znanja i iskustva jeste ono što nazivam *sistemska hysterija*. Tim konceptom želim da ukažem na odnos između ambicije, moći institucija i veoma uspešnih umetnika (*art-stars*). To se može proširiti i uključiti i kustose, kritičare, galeriste ili kolekcionare – ukratko, moćne agente sveta umetnosti i način na koji u društveni sistem sveta umetnosti uvode hijerarhije, agenturu i virtualnost. Kao fenomen, *sistemska hysterija* je istorijska, jer se pojavljuje istovremeno sa mogućnošću građenja *karijere* u institucionalnim okvirima savremene umetnosti (sistem), gde je umetnost postala javna na globalnom nivou i ekonomski i kulturni kapital u koji treba investirati. Agenti su svesni jedni drugih (interna kohabitacija), onog što se dešava i ko je međusobno povezan (ko koga predstavlja, organizuje, izlaže, kritikuje, prodaje, kupuje). Stoga svet savremene umetnosti je i zaštićen i sačuvan onima koji imaju moć „umetnosti“: postoje *interesi* u savremenoj umetnosti i to je ono što je čini ponekad *histeričnom* – *hysterija u meni* i *hysterija sistema*. U nastavku ću se ograničiti na *sistemska hysterija* koja okružuje savremenog umetnika i ukazaću na neke od potencijala ali takođe i problema *sistemske hysterije*.

### 8.1.

Koncept *hysterije* korišćen je još od doba Hipokrata, kako bi označio (posebno ženske) nekontrolisane emocionalne ekscese, ali danas on ne-

ma više nikakva klinička značenja. Premda u svakodnevnom govoru još uvek kažemo da je neko histeričan kada žestoko insistira na nečemu, ili burno reaguje u svakoj situaciji. Ovu reč ću ovde koristiti da ukažem na određenu psihološku osobinu savremenog umetnika i onih koji okružuju i opslužuju umetnike. Kao radna definicija, moj prvi probni predlog je bio veoma lakanovski: *histerik je internalizovao određenu viziju svog sveta koja je apsolutna*.<sup>183</sup> Ta vizija je delimično njegov sopstveni apsolut, ali takođe projekcija onog što histerik misli da će sistem odobriti. Umetnik postaje histeričan kada se predmet ili situacija koja je u pitanju, ne uklapa u standarde sistema kojem se prezentuje. Histerik je neko ko je internalizovao autoritet i njegova histerija dolazi iz osećaja da mu sude najbolji, najmoćniji ljudi. To ne znači prilagođavati se očekivanjima vaših komšija, roditelja ili starih školskih prijatelja. To znači insistirati na formi, određenom izrazu umetnosti koji odgovara sistemu uspešnog sveta umetnosti. Iz te perspektive, histerija je ambicija koja prožima konkretnu egzistenciju.

### 8.1.1.

Prva premise histerika je: ja sam apsolutni centar sveta. I zato što sam ja centar, svet se okreće oko mene i mojih želja. Ja sam najvažniji. Savremeni umetnik na svom vrhuncu je najhisteričniji, pa tako i diskurs koji ga prati. Oboje se predstavljaju kao iskusne figure, apsolutni označitelji kojima je dozvoljeno da označavaju svet i njegova ontološka svojstva. I to se pokazuje kroz insistiranje na određenoj vidljivosti koja čini prostor umetnosti: izabrani radovi i način na koji su prikazani; ko je pozvan i ko prisustvuje; šta je napisano i kako je izložba prihvaćena. Histerija je najintezivnija u prostorima koji sebe smatraju centrom sveta umetnosti. Svako ko izlaže tu ili je zadužen za izložbe je histeričan po pitanju finalne prezentacije. Sve mora da bude savršeno.

### 8.2.

Savremeni umetnik kao histerik je super-osetljiv na mišljenje, ne običnog sveta, već specifične grupe koja stvara svet umetnosti: drugi umetnici, kustosi, kolekcionari i kritičari koji će prisustvovati izložbi i koji će su-konstituisati svet umetnosti kao društveni sistem. Stoga, systemska

histerija je histerija u vezi sa sistemom: svest da vas posmatraju i sude vam svi ti različiti ljudi. Histerik internalizuje te značajne druge do tačke u kojoj oni skoro pa komanduju umetnikom kao glumcem da se ponaša na ovaj ili onaj način. Za spoljašni svet, histerik može izgledati kao da ima iracionalan fokus, opsesiju: insistirajući na formi protiv svih tendencija prema lakom rešenju. Histerija je nužno stanje za umetnost kako bi se odbranila od svih pokušaja da se degradira, da se svuče na konvencionalnost. Histerija postaje *popularna* i, kao umetniku, meni mogu suditi što *nisam dovoljno* histeričan, kao kada sam optužen da ne guram umetnost dovoljno daleko ili kada ostajem u okviru konvencionalnog „bezbednog“ prostora.

### 8.2.1.

Kao što je rečeno, histerija svedoči o ambiciji, određenoj internalizaciji sveta umetnosti kao *sudije*. Kako svet umetnosti može postati sudija? Samo ako svet umetnosti ima moć ili da *preporuči* (gurne me uz sistem) ili *kazni* (odbaci me ćutanjem ili me javno ponizi). Stoga, sistemska histerija svedoči o sistemskoj svesnosti i sistemskoj virtualnosti. U principu, svi važni ljudi mogu doći na moju izložbu ili me pozvati da učestvujem u nekoj još važnijoj izložbi, preporuče me za naručivanje i produkciju rada, napišu tekst o meni, kupe moj rad ili jednostavno da budu impresionirani i da me hvale. Ili u suprotnom, oni mogu doći na moju izložbu i u potpunosti umanjiti, ogovarati ili omalovažavati moje radove i mene kao umetnika.

### 8.3.

Na drugačijem nivou, sistemska histerija otkriva sebe u odnosu između umetnika-zvezda (ili drugih vip-ova sveta umetnosti) i njihovog okruženja. U svom eseju o strukturi fašizma, *Psihološka struktura fašizma (La structure psychologique du fascisme, 1933)*, Žorž Bataj (1897–1962) opisuje određenu kultnu personifikaciju vođe kao heterogene egzistencije: vođa je onaj kome je dodeljena mistična i natprirodna moć koja transformiše ali takođe uzdiže živote ljudi. Vođa predstavlja vertikalnost u životu, jer on može transformisati prostor običnog u nešto sveto. On je „sveštenik“, i samo zato što se nalazi u pukom prisustvu svetog, „obična osoba“ je

uzdignuta prema višoj i vrednijoj sferi nego što je svakodnevica. Prema Bataju, vođa predstavlja heterogenu egzistenciju koja uvećava nivo afekta druge osobe – ili kroz privlačnost ili kroz gađenje; postoji intezitet, ludilo i prekomeran aspekt te egzistencije. Batajovim rečima: „Heterogena egzistencija može biti predstavljena u odnosu na običan (svakodnevni) život kao sasvim druga (*drukčija*), kao nesamerljiva, a ovim rečima dajemo pozitivnu vrednost koju one imaju u proživljenom afektivnom iskustvu.“<sup>184</sup> Umetnici-zvezde dele neke od tih karakteristika jer postoje zajedno sa *silom* koja raskida sa pravilima i ograničenjima homogenog reda (svakodnevica).

### 8.3.1.

Moje iskustvo je da ljudi koji postanu vrlo poznati i uspešni („art-stars“) imaju silu da guraju naokolo ljude i predmete, kao da su iz nekog višeg reda. Oni privlače naklonost drugih; oni privlače mlade ljude koji su spremni da rade besplatno; oni imaju posvećene pratiocice i strastvene zastupnike koji će ih braniti kad je kritika izgovorena. Oni su predmet obožavanja, date su im nagrade i njihovi radovi zahtevaju visoke cene. Oni su u centru pažnje, tračeva, obožavanja, zasićuju časopise, festivale, bijenala, galerije, muzeje kao javna dobra na dve noge. Art-stars uvlače ljude u svoju orbitu, postaju vladari njihovog sveta. Oni oslobađaju novu manifestaciju histerije, jer oni koji opslužuju art-stars su histerični u svoje ime. Oni misle kao što on kaže; oni poštuju njegove naredbe, pokušavaju da misle šta mu je potrebno – oni postaju pešadija u njegovoj vojsci.

### 8.3.2.

Ta histerija koja se tiče vodećih umetnika-zvezda (gruba procena može biti oko hiljadu umetnika koji proizvode ili učestvuju u 90% svih izložbi trenutno na svetu)<sup>185</sup> – može biti viđena kao određeni fašistički aspekt savremene umetnosti. Ona igra na neke od psiholoških mehanizama koji upravljaju fašizmom kao psihološkom strukturom: onom uspostavljanja nedemokratskih hijerarhija, kulta božanske ličnosti i moći delegirane jednom subjektu činom izložbene moći. Naravno, savremeni umetnici-zvezde nisu fašisti kao u istorijskom fašizmu; oni su potpuno suprotno. Nema ničeg političkog u histeriji koja se dešava u svetu umet-



nosti. Lišen je toga, ali ima neke strukturne ekvivalencije na psihološkom nivou zbog hijerarhija koje proizvodi.<sup>186</sup> Ulazeći u orbitu ili u kolo umetnika-zvezde (ili drugog vip-a), postajući prijatelj sa njim ili radeći kao njegov asistent, moje biće odjednom postaje potencijal na drugačiji način. Ne samo da sam blizu drugog tela koje je neko – poznata osoba – što me onda čini posebnim, jer to posebno biće mi posvećuje pažnju, daje mi prioritet, ali umetnik-zvezda će me takođe povesti sa sobom, predstaviti me drugim uticajnim ljudima. Stoga je moj potencijal kao ljudskog bića odjednom uvećan u prisustvu veoma moćnih ljudi, jer oni pokazuju svoju moć menjajući i uticajući na druge ljude na blagotvoran način prema meni. Jednom kada odluče da me podrže, oni će me uzdići. Ali, da bi bio uzdignut, moram se pridržavati onog što oni kažu: vrednosti i mišljenja umetnika-zvezda. Moram internalizovati njihov vrednosni sistem, njihov *pogled na svet*, i u trenutku kada se okrenem protiv njihovog sistema, ja sam izopšten, ignorisan, prepušten sam sebi.

#### 8.4.

Sistemska histerija umetnika-zvezda je odmah i *koncentracija* moći, slave i ekonomskog viška u okviru globalnog sistema sveta umetnosti, ali takođe i *simptom* finansijske i kulturno-strateške špekulacije. Ona reflektuje invaziju neoliberalne ekonomije u sferu umetnosti i proizvodi novu elitu koja čuva preovlađujuću strukturu moći institucija i ekonomskog sistema koji ih podržava. Problem sa tim kretanjem umetničkih zvezda je kad ono postane sopstvena *norma*: kada definiše kriterijum umetničkog uspeha (sistemski uspeh) i tako operativnu distinkciju između „dobre“ i „loše“ umetnosti. Kada više ne poštuje fundamentalnu gestu umetnika kao gestu prema životu (svako se bori na svoj način), već umesto toga na sebičan način instrumentalizuje svaki ljudski odnos prema onome što može biti korisno u održavanju i uvećanju sopstvene moći: sistemska arogancija.

##### 8.4.1.

Pozitivni aspekt sistemske histerije je kada umetnici-zvezde postanu tačka inspiracije i težnje da se stvari rade drugačije: oni imaju „težinu“

u odnosu prema društvenom sistemu van sveta umetnosti i mogu uticati na javno mnjenje, da učine da javnost misli.

#### 8.4.2.

Mogli bi reći i da sistemska histerija vodi do *profesionalizacije* savremene umetničke prakse: umetnici su danas ambiciozni, fokusirani i vredno rade kako bi uspeali. Nivo savremene umetnosti u svetu je veoma visokog kvaliteta, jer mnogo agenata u svetu umetnosti zahteva samo najbolje.

#### 8.5.

Šta je mišljenje ugrađeno u sistemsku histeriju i kada ja postajem histeričan u ime mog umetničkog dela? Moć moje histerije obitava u internalizaciji moje ambicije da se uzdigne do višeg nivoa umetnosti. Moja histerija je moje insistiranje na formi, fokusu i preciznosti. Moja histerija je redukcija: fokusirati se na najnužnije. Ako je histerija ambicija prevedena u egzistenciju, ona gura mene i moju umetnost dalje. To je potencijal histerije, ali i njena opasnost, jer postajem uplašen od odustajanja. Postajem zarobljen u sopstvenoj ideji besprekorne savršenosti, stalnog *strateškog* pozicioniranja prema načinu na koji se bavim sobom i svojim radovima. Sistemska histerija me može učiniti neinteresantnim, jer sam uplašen da ne uradim nešto sramno, budalasto i glupo, kad je možda to ono što je potrebno – kao kada je Dišan predstavio pisoar žiriju izložbe.

#### 8.5.1.

Još jedna opasnost inherentna sistemskoj histeriji boravi u intenalizaciji specifične vrste posmatrača: kustos, umetnik-zvezda, kolekcionar, profesor, kritičar ili galerista. Sistemska histerija znači da umetnost više nije stvarana za mnoštvo bez bilo kakvog razumevanja umetnosti, već za sistem samog sveta umetnosti. *Savremena umetnost je postala sistemska*. Stoga, umetnici komuniciraju sa svetom umetnosti i u stvari ih nije briga šta „prizeman čovek“ misli, jer on je nevažan: on ne može ništa da učini za karijeru umetnika osim da bude broj u zbrajanju publike koje je potrebno za institucionalni uspeh i dalje finansiranje budućih izložbi. Iz te perspektive, sistemska histerija je savremenoj umetnosti isto što je

„sholastika“ filozofiji: umetnost koju stvaraju stručnjaci za druge stručnjake. Uplivom ekonomije iskustva i visokog nivoa kapitalizma u svet umetnosti, sada se suočavamo sa novom posledicom široke rasprostranjenosti systemske histerije: umetnost je takođe postala dosadna i si-gurna, jer agenti više ne rizikuju; svi se boje sramnog i uznemirujućeg, iskustva koje razočarava ili ide protiv normi, ostavljajući posmatrača sa osećajem neprijatnosti i čuđenja.

## 8.6.

Šta raditi? Postati više slobodan, anarhičan, indiferentan i manje ciničan i strateški određen prema umetnosti? De-autorizovati sistem umetnosti u mom mozgu? Vratiti se Dadi kao odvažnom duhu jer se usudila da sve uništi? Vratiti se nihilizmu „besa prema sistemu“? Vratiti se na scenu kabarea? Vratiti se manifestu, proglašavajući novu umetnost izvan sistema? Stvoriti umetnost ne za kolekcionare sa novcem, već za one koji skupljaju iskustva radikalnih prekida? Izmisliti nove subverzivne forme gde ono što je visoko postaje nisko, i ono što je nisko postaje visoko? (Bataj). Ne jedno „ja ne znam“, već radosno skakanje sa litice, jedno „iiiiiiii!“ prema nepoznatom na drugoj strani uspostavljenih hijerarhija?



# BUDUĆNOST SAVREMENE UMETNOSTI KAO NE-FILOZOFIJE U POKRETU

„Mislim da su jedina važna ograničenja za umetnost ona koja postavljaju ili prihvata sam umetnik.“<sup>187</sup>

MAJKL HAJZER (MICHAEL HEIZER)

## 1.

Sakupljene refleksije u ovoj knjizi su *spekulativne* propozicije o umetničkoj aktivnosti i egzistenciji kao *ne-filozofskom mišljenju*. Inspirisan idejama Merlo-Pontija i njegovog pogleda na ne-filozofiju, pokušao sam da predstavim svoje ideje o tome kako to mišljenje izvodi svoju silu iz brojnih aspekata, hraneći *individualna iskustva* bivanja savremenim umetnikom. Iskustvo mišljenja je ono što nazivam *ne-filozofijom u pokretu*, jer je umetnik pre svega *situiran* u društvenom prostoru i ima moć da *predloži* bilo šta kao umetničko delo u kontekstu umetnosti. Ne-filozofsko mišljenje ugrađeno u umetnost dolazi iz epistemičke pukotine kontingencije: umetnost nema esenciju i postojanje samo predlozi o umetnosti kao generički koncept. To je ontološka *paradigma* koja je u temelju načina na koji se savremena umetnost danas proizvodi, čije je poreklo radikalna kontingencija umetnosti koju je otkrio Dišanov redimejd. Ne samo razumeti već i delovati iz tog iskustva predstavlja ne-filozofiju u pokretu, jer to znači misliti iz pozicije da je sve i bilo šta (još uvek) moguće. Na konkretnom nivou, savremeni umetnici stoga misle odlukama koje prave (stvarati umetnost u horizontalnom glatkom svetu), interesima koje imaju (znati nešto o svetu), njihovim izvorima inspiracija (odnoseći se prema istorijskim pokretima), karijerama koje jure (izlagati u svetu savremene umetnosti), radovima koje proizvode (bilo da su predmeti, događaji ili projekti) i konačno onim što *izjavljuju* o svojim radovima (davati intervjuje ili izjave o svom radu). Svi ti as-

pekti doprinose načinu na koji umetnici *uokviruju* svoj rad u skladu sa različitim kontekstima i većim konceptualnim strukturama, što otkriva *situirano* mišljenje: *ne-filozofiju*.

### 1.1.

Ta paradigma radikalne kontingencije je dominantna sila unutar sveta umetnosti. Teorija je ta koja podupire institucije koje upravljaju i posreduju savremenu umetnost, jer je najstabilnija u sistemskom smislu: sposobna je da inkorporira bilo kakav predmet, događaj, performans i medij u sistem, a da ipak ostane netaknuta.<sup>188</sup> Radikalna situacija kontingencije omogućava apsolutnu virtualnost savremene umetnosti. Savremena umetnost kao kategorija i fenomen može se stoga desiti bilo kad i bilo gde se neko sa njom složi, jer je ona generički prostor pojavljivanja.

#### 1.1.1.

Dišan je prvi postavio redimejd u galeriju; njega nije pozvala institucija da to uradi. Oni su tražili tradicionalne radove: sliku ili skulpturu. On je u tome video mogućnost i imao je hrabrosti da napravi provokaciju. On je bio umetnik, i za mene ta pozicija označava veoma važan aspekt koji se tiče savremene umetnosti i njene budućnosti. Sistem ima moć, ali su najmoćniji umetnici jer oni imaju moć da postavie bilo šta u sistem i tako ga gurnu u nove pravce („ja verujem u umetnika“, kao što je Dišan izjavio). Oni imaju moć da autorizuju i veruju u to što rade – želela institucija to ili ne. Dim, voda, vatra, digitalni bitovi, izliveni beton, traka, torta – *sve je moguće u okviru ontologije bilo čega*. Ukoliko je interesantno, uporno i izdržljivo, institucija će ga na kraju uključiti u svoj program. Umetnik može biti nesinhronizovan sa svojim vremenom, ali vreme će biti prisiljeno da ga sustigne. Umetnici uvek zbunjuju sopstveno vreme, jer izvide nešto novo. Nužnost konstantnog ponovnog ispisivanja istorije umetnosti svedoči toj činjenici.

### 1.2.

I u drugom smislu, ova knjiga je spekulativna jer sam sebe striktno ograničio u broju navedenih primera dela savremene umetnosti. Ja spekuliseh

o strukturi ističući paradigmu savremene umetnosti: institucija, generička singularnost, umetničko delo kao propozicija i umetnički projekat, ne same radove koji se upravo sada proizvode. Ne želim da promovišem jedan način pravljenja umetnosti ili određene umetnike, već bih pre da razumem *ontološke* razloge za raznovrsno pojavljivanje umetnosti. Ako bih bilo šta branio, bila bi to fundamentalna *institucionalna sloboda umetnosti*. Po meni, u principu sve može da uđe u sistem savremene umetnosti, dok god ga umetnici, kustosi, kolekcionari ili publika tamo žele. To je osnovno načelo nihilističkog pogleda na instituciju. Institucija je u principu otvorena za sve. Mi smo ti, ljudi, koji odlučujemo šta želimo, i ukoliko se sa tim ne slažem, ja mogu ili protestovati ili sâm to uraditi: galerijski prostor ne mora biti veći od prenosive kutije.<sup>189</sup> Kažem „u principu“ jer u realnosti i iz raznih razloga, samo je ograničen broj stvarnih umetničkih projekata podržan od strane institucije i njenih agenata iz razloga strateških nužnosti, ekonomskog stanja, ličnih ukusa i definicije institucionalnog profila. Ipak, najveća moć institucionalne slobode je da se *nove zajednice* mogu pojaviti oko njihovih sopstvenih koncepata umetnosti, nezavisne od onog što zvanične institucije možda misle ili cene. Umetnost se uvek može pojaviti među onima koji je žele.

### 1.2.1.

Mi to možemo nazvati institucionalnim paradoksom savremene umetnosti: rođena je iz radikalnog preispitivanja institucije, kao *destrukcija* institucije, a danas je savremena umetnost ipak sačuvana institucijom i umetnicima koji predstavljaju savremenu umetnost. Stoga, svaki savremeni umetnik i sa njim svaki kustos, kolekcionar, kritičar i gradonačelnik veruje u vrednost i prepoznavanje koje dolazi iz institucije. Ali to nije poreklo savremene umetnosti i to ne smemo zaboraviti. Svestan sam tog paradoksa i u sopstvenoj praksi, u svojim konstantnim pokušajima da pridobijem pažnju i priznanje institucije, dok sam svestan da postoji mogućnost za umetnost *van* institucije. Kao što ima važnijih stvari u životu nego što je umetnost, tako i u umetnosti ima važnijih stvari nego što je to institucija.

### 1.3.

Ja verujem u savremenu umetnost, kao i da ona ima budućnost, s obzirom da ona može biti bilo šta. Ja verujem u radikalnu kontingenciju savremene umetnosti i u mogućnost uspostavljanja konteksta, kao što je pravljenje novih jezičkih igara sa drugim ljudima. Možda smo u ontološkom smislu (nema esencije, sve je moguće) na kraju umetnosti, ali taj kraj je upravo ono što je njena budućnost: kao umetnici, mi smo slobodni; jedino ograničenje umetnosti jesu naše samo-nanesene prohibicije, kao što je i Majkl Hajzer napisao u epigrafu na početku ovog odeljka. Stoga budućnost umetnosti zavisi od toga kako pregovaram oko granica koje sam sebi postavljam ili koje svet umetnosti meni postavlja. Odatle potreba za novom *terapijom umetnosti*: de-autorizacija sebe i generalizovana sistemska histerija koja proganja svet umetnosti.

#### 1.3.1.

Da li će savremena umetnost ikada postati nešto drugo osim ovoga? Pa, ona može nazadovati, može biti cenzurisana i ne mora uspeti da bude ekonomski podržana (državna umanjena fondova za umetničke prostore i obrazovanje). Savremena umetnost nije data, jer postoje političke moći koje konstantno ispunjavaju prostor kontingencije idejama ljudi, države-nacije, zabave, finansijskih spekulacija, merenjem publike, faktorima popularnosti ili drugim pojmovima supstance koji se smatraju esencijom umetnosti. *Savremena umetnost može biti uništena*. Na primer, trenutna situacija za kritičku savremenu umetnost u Rusiji je veoma siromašna zbog predsednika Vladimira Putina i državne cenzure koja procesuirala svaku izrečenu kritiku protiv državnog aparata. Savremena umetnost kao javni fenomen (otvoren pristup ljudima) je uslovljena duhom civilnog društva, i ako je ono uništeno, savremena umetnost ili nestaje u potpunosti ili postoji samo kao tajna aktivnost za nekolicinu.

### 1.4.

Iz druge perspektive, biće budućnosti za savremenu umetnost baš zato što je ona ne-filozofija izvedena iskustvom: ako savremeni umetnik obitava u prostoru ne-filozofije, a ne-filozofija je pokušaj da se transfor-



miše življeni život u umetničke radove, onda će budućnost savremene umetnosti zavisiti od budućnosti života. To, kako ćemo živeti 10, 20 ili 30 godina od sad, oblikovaće budućnost umetnosti – možda ne u ontološkom smislu, već u strateškoj definiciji (novi koncepti) i u načinu pravljenja umetnosti (nove tehnološke mogućnosti), razviće se zajedno sa nepoznatim životom budućih generacija. Ričard Hilzenbek (Richard Huelsenbeck) je to ovako rekao u svom *Zajedničkom Dada Manifestu* iz 1920. godine: „*U svojim postupcima i usmerenju, umetnost zavisi od vremena u kojem živi, a umetnici su stvorenja svojih epoha. Najuzvišenija umetnost biće ona koja će svojim mentalnim sadržajem predstavljati hiljadostruki problem našeg doba, umetnost vidljivo uzdrmana prošlonedeljnim eksplozijama, koja većito pokušava da sastavi svoje udove posle jučerašnjeg udesa.*“<sup>190</sup> Svaka nova generacija ponovo izumeva instituciju umetnosti, jer ima drugačije *potrebe* kada je umetnost u pitanju. Potrebe za umetnošću nisu nikada iste, jer višak bića nije esencija niti istovetnost. Višak bića je razlika, i ta fundamentalna razlika je ono što pokreće umetnike da stvaraju umetnost.

### 1.5.

Savremeni umetnik kao ne-filozof takođe predstavlja prevođenje koncepta koji označavaju umetničku poziciju u konkretnu egzistenciju. Stoga, u trenutku kad su novi koncepti izmišljeni za savremenu umetnost, kao što su stvaranje novih pokreta i koncepta označavanja umetnosti, umetnost je ojačana. Savremeni umetnik ne treba da se boji da apsorbuje koncepte, već da ih jede i svari radi sopstvene prakse izvrnutog i izmeštenog umetnika. To je kulturni kanibalizam, antropofagija: beskonačan proces rekreiranja prošlih postignuća u sadašnjost.<sup>191</sup> Ponovo stvoriti prostor savremene umetnosti onda znači naučiti njenu istoriju: razumeti svu umetnost koja se desila u XX veku kako bi napravili umetnost za XXI vek. Kada savremeni umetnici misle o svim mogućnostima koje su već ispunjene i kako da se ide dalje – pa, onda on postaje *ne-filozof u pokretu*. U tom trenutku se suočava sa kontingencijom *onoga što želi*. Savremeni umetnik gori i želi da svet uđe u plamenove virtualnosti.



# BELEŠKE O BIVANJU SAVREMENIM UMETNIKOM I NE-FILOZOFOM

## 1.

Zašto sam napisao ovu knjigu? Nije li samo trebalo da ostanem u studiju fokusirajući se na težak rad proizvodnje umetničkih dela? Ja sebe smatram savremenim umetnikom koji primarno radi sa slikom, ali sam u svojoj praksi istraživao nekoliko drugih mogućnosti proizvodnje umetnosti i pisanja. Učestvovao sam u kolaborativnim umetničkim projektima: *Collapsing structures* (2004), *Melting Barricades* (2004), *Super-numeral* (2007), *Bureau fur urban Praktik* (2009–10), *The New Pioneers* (2010), *HEAT-art-demo* (2015); i u umetničkim kritičkim projektima: seminari *Ideas and Processes* (2006), *Desire for Spaces of Desire* (2007) i *Group-crit* (2013. pa nadalje) – mesečne sesije za umetnike u Berlinu gde diskutuju o svojim delima. Svi ti projekti su uključivali i performanse, instalacije, fotografiju, predavanja, seminare i publikacije. Zatim sam bio angažovan u teorijskom pisanju: *Proposition on Painting* (2013), *Generic Singularity* (2014) i sada *Ne-filozofija i savremena umetnost*. Dakle, možda sam poznat po svom slikarstvu i slikama koje izlažem, ali postoji i druga strana moje umetničke prakse koja ide protiv slike čistog slikara koji radi u samoći. Ova knjiga je ontološko istraživanje mogućnosti višedimenzionalne umetničke prakse: savremeni umetnik se može kreirati u raznim disciplinama i medijima, i dozvoljeno mu je da prati bilo koje linije bekstva... Ta pozicija je stanje uma: dozvoliti sebi da se bude mesto konfliktnog sistema sila, dok se konstantno kreće napred u bitku sa silama virtualnosti.

## 1.1.

Još jedan razlog je da očistim svoj mozak od svih misli koje mrmljaju unutar moje lobanje. Zapisivanje misli je zapravo čišćenje. Želim da se rešim svojih misli. Imam ideju: *savremeni umetnik može biti viđen kao ne-filozof, jer on misli iz svoje ugrađene situacije gde se suočava sa kon-*

*tingencijom*. On misli iz onog što on jeste, onog što je uradio i onog što želi da uradi. Ta ideja je sad tamo u svetu, za mene i druge da o njoj mislimo. Drugačije mislim o onom što sam napisao kada je to opredmećeno u štampanoj stvari kao što je knjiga. Ona mi se drugačije obraća, i ta razlika je važna. Predstavio sam ovde ideje kako bi me *inspirisale* da mislim i živim drugačije, a ako one mogu pomoći i drugim umetnicima i akterima vezanim za svet umetnosti da vide potencijal savremene umetnosti u novom svetlu, onda sam ja srećan čovek.

## 1.2.

Dakle, u tome što sam uradio, bilo je i dalje prisutno mišljenje. Ja ću tvrditi da je to ne-filozofsko mišljenje, koje nije isto kao naučno mišljenje niti striktno filozofsko mišljenje. Previše ima mene u tim mislima da bi one prijanjale za bilo koju kategoriju. One su u prostoru između, kao što sam ja u svom životu. Trebalo mi je vremena da cenim potencijal te pozicije, ali pisanjem ove i drugih knjiga, nosim se sa sobom bolje. Mojim umetničkim životom pokušao sam da *situiram* sebe, da *razumem* sebe i moje *trenutne konflikte* u odnosu sa mojim interesima. Pokušao sam da mislim kako osećam opipljivi svet (Gaston).<sup>192</sup> Ta konstantna oscilacija između apstraktnog procesiranja mišljenja i umetničkog izraza je ne-filozofija u pokretu. Izmešten sam svojom umetnošću a ipak je umetnost takođe izmeštena mnome. Moja ne-filozofija je vrsta dadaizma za XXI vek: ono što me interesuje je moj sopstveni modus života.<sup>193</sup>





- 1 Robert Smithson, „Four Conversations Between Dennis Wheeler and Robert Smithson“, u *Robert Smithson: The Collected Writings*, str. 202.
- 2 Joseph Kosuth, „Art after Philosophy“, u *Art after Philosophy and After*, str. 18 / Džozef Košut, „Umetnost posle filosofije“, str. 3.
- 3 Philip Guston, „The Image“, u *Philip Guston – Collected Writings, Lectures, and Conversations*, str. 129.
- 4 Kao što Piter Ozborn (Peter Osborne) s pravom tvrdi: „Kako su 1960. godine napredovale, klasifikacija umetničkih dela u rigidne medijski bazirane kategorije, svakako je uprkos tome sve više postala nevažna. Proces nije bio nepovezan sa cvetanjem određenih ideja slobode: sloboda da se stvara umetnost sredstvima iz bilo koje potencijalne beskonačnosti materijala i ‘nematerijalnog’. Međutim, to nije nesporan proces niti definitivan, kritički ili institucionalno. Ako je kritička destrukcija medija kao ontološke kategorije bila odlučujuća, kao kolektivni istorijski činovi najznačajnije umetnosti 1960-tih godina, nije iznenađujuće da je ona suočena sa preprekom institucionalno reaktivne i iznova prisvojene kritike i kuriranja iz samog početka.“ *Anywhere or not at all*, str. 99.
- 5 U svojoj briljantnoj knjizi *Kant after Duchamp* (1996), filozof umetnosti Tijeri de Duv (Thierry de Duve), u šestom poglavlju predstavlja koncept *bilo šta* u odnosu prema dadaizmu i Dišanu: *Raditi bilo šta*, str. 327–68.
- 6 Videti Paskal Gijelen (Pascal Gielen), *Institutional Attitudes*, gde opisuje novu poziciju savremenog umetnika u doba neoliberalne kulturne ekonomije u kojoj više nema nikakve sigurnosti. On je skeptičan prema toj novoj instituciji, jer umetnika čini prekarim i ranjivim u neoliberalnoj eksploataciji njegovog kreativnog učinka. On kaže: „U ravnom svetu, taj prostor dubokog kopanja, refleksivnosti i ‘sporosti’ ili vertikalnosti, ali takođe izolacije i bavljenja materijalnošću, predvidivo je razmenjen za nematerijalni diskurs koji se potpuno tiče mobilnosti.“ „Institutional Imagination“ u *Institutional Attitudes*, str. 20. Moja ideja novog sagledavanja savremenog umetnika u odnosu prema ne-filozofiji može biti viđena kao pokušaj da se mišljenje, refleksije i sredstva pripisuju savremenom umetniku. Ukratko, nova vrsta vertikalnosti.
- 7 Kasnije, u poglavlju *Nihilizam i eksperimentisanje*, pojašniću svoje shvatanje nihilizma. Kao preliminarna zabeleška, ja verujem u nihilizam kao pozitivan događaj, jer označava poziciju gde vrednosti nisu uzete zdravo za gotovo ili prihvaćene nekritički. Nihilizam znači da je život otvoren kao igra čije vrednosti moraju biti istražene, sa njima treba eksperimentisati, igrati se i najvažnije, izmišljati ih. To je aktivan afirmativan nihilizam u smislu koji je Niče video kao način govorenja „da“ životu, ali i kao način suočavanja sa činjenicom da ne moramo imati svi iste vrednosti kako bi živeli naše živote (perspektivizam).

- 8 Joseph Kosuth, „Art after Philosophy”, u *Art after Philosophy and After*, str. 18 / Džozef Košut, “Umetnost posle filosofije”, str. 3.
- 9 Hegel, *Estetika I*, str. 126 i 127.
- 10 Za detaljniji opis ovog koncepta videti knjigu *Generic Singularity*, 3.B.2. *Systemic Modernity*, str. 169–95, gde predstavljam centralne aspekte sistemske modernosti kao što su demokratija, kapitalizam, institucije, nacionalne države i svet medija.
- 11 Skorašnji rad Irene Gemel (Gammel) pripisuje originalnu ideju pisoara umetnici i pesnikinji Elzi fon Frajtag-Loringhoven (Else von Freytag-Loringhoven, 1874–1927), koju je Dišan poznavao u Njujorku. Da je Dišan nije nikada potpisao i da je uzeo zasluge za ono što je nazvano najznačajnijim umetničkim delom XX veka, naravno vrlo je problematično. Uprkos tome, efekat redimejda, ono što je Dišan napisao o tome i ono što je od tada mišljeno i napisano o tome imalo je monumentalne posledice za razvoj savremene umetnosti. Iz tog razloga, ja ću zasluge pripisati Dišanu.
- 12 Nekoliko drugih interpretacija je takođe dato povodom značenja R. Mutt: referenca na strip *Mutt and Jeff*, ili na vodoinstalatersku kompaniju J. L. Mott Iron Works, odakle je Dišan navodno uzeo pisoar. Treće je *Urmutter*, što bi bilo „prababa“. Četvrto čitanje su inicijali R. M. kao kraća verzija od „readymade“. U svojoj interpretaciji ja ću se zadržati na dva predložena značenja: siromaštvo i blato.
- 13 Kao što Tristan Cara izjavljuje 1923. godine: „U svom maršu, dada uništava, sve više, ali ne spolja, već u sebi. Iz svog tog gađenja ona, međutim, ne izvlači nikakav zaključak, ponos, korist. [...] Dada je stanje duha.“ „Predavanje o dadi“, u *Sedam manifesta dade i drugi tekstovi o dadi*: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/tristan-tzara-sedam-manifesta-dade#toc34>
- 14 Marcel Duchamp, „The Richard Mutt Case“, u *Theories and Documents of Contemporary Art*, str. 817.
- 15 Umetnički kritičar Lars Bang Larsen je u svoja tri eseja „Kunst et Norm“ (2008), „Organisationsformer“ (2009) i „Spedt Væren“ (2010) pokušao da razjasni posledice ove kulturne transformacije u odnosu prema iskustvenoj ekonomiji. Po njemu, glavni problem je u tome što posmatrač u iskustvenoj ekonomiji samokonzumira sopstveno iskustvo, stoga čineći umetnost delom opšteg projekta identiteta, a ne nešto što izaziva i testira posmatrača. Sa tom iskustvenom ekonomijom ja ostajem u petlji sopstvenog iskustva, ne ostavljajući mogućnost ulaska u druge ambicioznije i neinstrumentalizovane odnose prema umetnosti.
- 16 Hugo Ball, „Dada Fragments“, u *The Dada Painters and Poets*, str. 51.



- 17 Tokom mog istraživanja o savremenom umetniku kao ne-filozofu ja ću referisati na njega (muški rod), i iz semantičke preciznosti i zato što sam ja muški subjekt u činu kreiranja savremene umetnosti i mišljenja ne-filozofskog mišljenja, ali i umetnice su naravno uključene kao savremene umetnice i ne-filozofkinje.
- 18 Videti *Generic Singularity*, 1.A.2. *Philosophical Activism*, paragraf 2.2. i odeljak 5.B.1.1. *The Conceptual Person* za dalju diskusiju o konceptualnoj osobi u činu mišljenja. Konceptualna osoba generiše pokrete, pravi događaje i opisuje polje iskustva i tako postaje oličjenje koncepta u konkretno empirijsko iskustvo. U tom kontekstu, figura savremenog umetnika kao ne-filozofa je način i pokušaj da se uhvati mišljenje inherentno umetnikovoj egzistenciji kao geste prema životu. To je figura i stoga određeni savremeni umetnici samo otelovljuju aspekte, ne totalitet figure. Figura nije esencija, fiksirana kategorija jednom i zauvek; to je metod postizanja određene brzine u činu mišljenja i mora biti sagledana na taj način. Konceptualna figura je *poziv* da se misli.
- 19 Nekoliko sada već klasičnih tekstova, konstituiše teorijski temelj ovog pristupa i otvara prostor savremene umetnosti na nov način. *Pisac kao proizvođač* (1934) i *Umetničko delo u doba svoje tehničke reprodukcije* (1936) Valtera Benjamina, *Smrt autora* (1967) Rolana Barta i *Šta je autor?* (1969) Mišela Fukoa.
- 20 Određen broj publikacija svedoči o izobilju i mnoštvenosti načina na koji umetnici misle. Meni je na umu antologija *Theories and Documents of Contemporary Art – a sourcebook of artist's writing* koju su uredili Kristina Stajls (Kristine Stiles) i Piter Selc (Peter Selz). Ovoj listi kompilacija možemo dodati: *We are All Normal, Artist Manifestoes, Art in Theory, Institutional Critique: an anthology of artist writings*, da ne pominjem publikacije sa sakupljenim tekstovima umetnika XX veka. U poslednje vreme, postoji rastuća institucionalna pažnja prema „umetničkim istraživanjima“ ili „istraživanjima baziranim na umetnosti“ kao način za umetnike da dobiju doktorat teorijskim refleksijama o sopstvenoj praksi i radu na izložbama. Doktorske titule se dele u akademskim krugovima i predstavljaju novi model za razvoj mišljenja u odnosu sa umetničkom praksom. Naravno tu se mišljenje dešava, ali bilo bi pogrešno locirati taj prostor kao jedini prostor umetničkog mišljenja, jer ta nova institucionalizacija umetničkog istraživanja takođe u sebi ima neke opasnosti. Kao što umetnik Džeremaja Dej (Jeremiah Day) ukazuje u svom kritičkom eseju „Digging“: „*Smena u akademiji, od departmana umetnosti do departmana 'umetničkog istraživanja' mogla bi u stvari predstavljati integraciju zahteva ka 'direktnoj primenljivosti' – ili, drugim rečima za radikalniju instrumentalizaciju umetnosti od brendiranja grada i pravljenja trofeja visokog društva. U ovom trenutku imali smo dosta diskusija ali malo primera, i mnogo dobrih simpozijuma ali malo dobrih izložbi, tako rizikujući da cela stvar, veza između umetnosti i istraživanja, može da postane još jedan departman akademije.*“ *Art as a Thinking Process*, str. 63. Magazin *Texte*

zur Kunst, posvetio je celu ediciju pitanju umetničkog istraživanja, videti *Texte zur Kunst*, Jun 2011, br. 82.

- 21 Marcel Duchamp, *The Duchamp Dictionary*, str. 22.
- 22 Maurice Merleau-Ponty: „*La vie devient idées et les idées retournent à la vie, chacun est pris dans le tourbillon où il n'engageait d'abord qu'une mise mesurée, mené par ce qu'il a dit et ce qu'on lui a répondu, mené par sa pensée dont il n'est plus le seul penseur.*“ *Le visible et l'invisible*, str. 159 / Moris Merlo-Ponti, *Vidljivo i nevidljivo*, str. 128.
- 23 Filozof Fransoa Laruel (rođen 1937) je više od 40 godina razvijao svoju viziju ne-filozofije, i ja ću u 1.1. ekskurs: *Fransoa Laruel i Ne-filozofija* detaljnije pro diskutovati njegov rad.
- 24 Umetnički kritičar i filozof Boris Grojs pokušava da razvije koncept anti-filozofije baveći se onim filozofima koji su doveli u pitanje filozofsku praksu. Inspirisan Dišanom, on u svojoj knjizi *Anti-philosophy* (2009) tretira pisce kao: „*redimejd filozofi, po analogiji sa redimejd umetnicima.*“ (str. viii). I dalje: „*redimejd (anti) filozofija završava sa herojskim filozofskim činom i zamenjuje ga pripisivanjem filozofskog dostojanstva praksama običnog života*“ (str. xi), jeste ideja da anti-filozofija tretira mišljenje kao već uspostavljen objekat koji filozof može organizovati u novi kontekst kao kustos savremene umetnosti. Za Grojsa, fundamentalni uvid koji dolazi od Dišana je da umetnost postaje pitanje produkcije, distribucije i konzumiranja, i on veruje da se anti-filozofija bavi istim pitanjima. Iako njegova knjiga sadrži mnogo prosvetljujućih ideja, ja mislim da mu nedostaje fundamentalno mesto koje Dišanov redimejd otkriva o svetu umetnosti: kontingencija. Korišćenje „Anti-filozofije“ možemo pratiti unazad do objava Žaka Lakana (Jacques Lacan) 1974. godine, kada je rekao da u odnosu transmisije psihoanalize u akademski kontekst, on nije filozof. Alen Badiju (Alain Badiou) je takođe razvio ovaj koncept u svojoj knjizi *Lantphilosophe de Wittgenstein* (2009).
- 25 Maurice Merleau-Ponty: „*Un homme ne peut recevoir un héritage d'idées sans le transformer par le fait même qu'il en prend connaissance, sans y injecter sa manière d'être proper, et toujours autre.*“ „L'Homme et l'adversité“, u *Signes*, str. 365.
- 26 Koncept iskustva ima različita značenja u zavisnosti od toga koja filozofska tradicija se koristi. U ovom kontekstu ja ću ga koristiti u smislu bližem nemačkom *Erfahrung*, koji je različit od *Erlebnis* – oba na engleski prevedena kao „iskustvo“. *Erfahrung* je iskustvo koje sadrži novo znanje, koje me gura da proširim moje razumevanje mog sveta. *Erlebnis* je perceptivno iskustvo događaja ili objekta, kao kada doživim drvo u dvorištu ili put do tržnog centra. Oba su perceptivna iskustva, ali ni jedno radikalno ne menja moje shvatanje sveta, ali su ipak zavi-

- sna od mene koji sam dovoljno „iskusan“ da navigiram kroz dva tako različita okruženja. Kasnije, u odeljku *Dubina iskustva*, razviću moj koncept iskustva koji verujem da moramo razumeti kao totalitet iskustva: perceptivno, pragmatično i radikalno.
- 27 Različiti pokreti (Pop art, minimalizam, konceptualna umetnost, feminizam, land art, performans, Arte Povera, Fluxus, konkretna umetnost, relaciona estetika itd.) u okviru prostora savremenosti ukazuju na ovu aktivnost. Umetnici ili njihovi kritički sledbenici daju svojim aktivnostima nova imena kako bi definisali njihove individualne doprinose, inspiracije, prostore produkcije i reference. Svaki umetnik je hibrid koji se sastoji iz mnogo koncepata, ali svako na svoj način gura te pokrete u nove teritorije, ispunjava ih novim sadržajem kako bi se na kraju transformisali.
  - 28 Witold Gombrowicz, *A Kind of Testament*, str. 81.
  - 29 Ja koristim koncept ontološkog kao stanje mogućnosti za ontičko, gde potonje označava već uspostavljene odnose prema biću koja funkcionišu kao metafizički čvor u čoveku. Ontički nivo je sedimentirana realnost institucija, kulturnih život-svetova, nagomilanog sistema znanja i onih zakona i regulacija koji čine ljudski život funkcionalnim i ispregovanim. Ontološko je radikalna kontingencija bića: svet ljudi može postojati u mnoštvu kulturnih formacija i virtualno uvek lebdi usred ontičkog. Postoji fundamentalna otvorenost ka postojanju čoveka. Za dalju diskusiju o ontološkim razlikama videti *Generic Singularity*, 1.B.4. *The Relation to Being*, str. 37–41.
  - 30 G. W. F. Hegel: „*Was vernünftig ist, das ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.*“ *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, str. 11. / *Osnovne crte filozofije prava*, str. 17.
  - 31 G. W. F. Hegel: „*Diese Dialektische Bewegung, welche das Bewußtsein an ihm selbst, sowohl an seinem Wissen als an seinem Gegenstande ausübt, insofern ihm der neue wahre Gegenstand daraus entspringt, ist eigentlich dasjenige, was Erfahrung genannt wird.*“ *Phänomenologie des Geistes*, str. 78 / *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty*, str. 24. / *Fenomenologija duha*, str. 52.
  - 32 Videti *Generic Singularity*, 2.A.2.4. *Experience*, str. 73–75.
  - 33 Maurice Merleau-Ponty: „*L'expérience, c'est-à-dire assumption effective d'un être, est seule capable de donner lieu à une dialectique parce qu'elle est ouverture à des latences, qui peut se dévoiler, qui a des profondeurs, des latences, qui peut donc donner lieu à l'ek-stase d'où sortira le vrai nouveau.*“ „Predgovor“ Claude Lefort u *Notes de cours – 1959–61*, str. 26.
  - 34 Zanimljivu diskusiju o moći „Zerrissenheit“ u okviru Hegelovog sistema, videti u *Refleksion og Erfaring in Kritik* br. 40/1976. Jergena Desa (Jørgen Dehs).

- 35 Predmet daljeg istraživanja bio bi sagledati određen broj umetničkih pokreta u svetlu filozofskog prostora koji su otvorili marksizam, egzistencijalizam i filozofija ničeanskog vitalizma. Svaki manifest napisan u ime umetnosti ima Komunistički manifest kao plan za sopstveno postojanje. Futurizam, konstruktivizam, nadrealizam, Fluxus, Situacionizam – svi dele verovanje u transformativne moći umetnosti koje se tiču društvenog prostora.
- 36 Maurice Merleau-Ponty, *Themes from a Lecture*, str. 101, citirano u Hugh J. Silverman, *Inscriptions*, str. 131.
- 37 Maurice Merleau-Ponty: „*Partout [le] sol [est] reconnu comme contingent*“, „*La Philosophie aujourd'hui*“, u *Notes de cours*, 1959–61, str. 46.
- 38 Uzeti u obzir dva citata iz uvoda u *Konceptualnu umetnost* Tonija Godfrija (Tony Godfrey): „*Konceptualna umetnost se ne tiče formi ili materijala, već ideja i značenja. Ona ne može biti definisana u terminima bilo kakvog medija ili stila, već pre načinom na koji se preispituje šta umetnost jeste*“, str. 4; „*Ako delo konceptualne umetnosti počinje pitanjem 'Šta je umetnost?', pre nego posebnim stilom i medijem, možemo uvesti argument da se ono dovršava propozicijom 'Ovo može biti umetnost': budući da je 'ovo' predstavljeno kao predmet, slika, performans ili ideja prikazana na drugačiji način. Konceptualna umetnost je stoga 'refleksivna': objekat povratno referiše na subjekta, kao u frazi 'Mislim o tome kako mislim'. Ona predstavlja stanje kontinuirane samokritike,*“ str. 12.
- 39 U svojoj istorijskoj skici potencijala mišljenja, Đorđo Agamben razvija mogućnost da-se-ne-misli. Istinski potencijal ne mora da postoji, čime otvara prostor kontingencije ka činu reflektovanja o svetu i njegovim mogućnostima. Videti njegov „*Bartleby, or On Contingency*“, u *Potentialities – collected essays in Philosophy*, str. 243–74. U aktuelnijem pristupu, spekulativni realizam Kventena Mejasua (Quentin Meillassoux) prizvao je kontingenciju kao filozofsku mogućnost koju izgleda da on locira u apsolutnoj oblasti matematike koja je iznad ljudskog sveta i prirodnih zakona. Stoga je pitanje za filozofiju prema Mejasuu: „*Kako matematički diskurs može opisati svijet u kojem nema čovječanstva, svijet prepun stvari i događaja koji nisu korelati neke manifestacije, svijet koji nije korelat odnosa sa svijetom?*“ *Poslije konačnosti*, str. 43. Odgovor koji on daje na ovo pitanje je „ponovo apsolutizovati“ matematiku kao novu formu koju filozofija treba da uzme. Kao što on tvrdi na kraju: „*Zadatak je filozofije ponovna apsolutizacija matematičkog dosega – kako bi se, suprotno od korelacionizma, ostalo vjerno kopernikanskom decentriranju – ali bez vraćanja na metafizičku nužnost koja je u međuvremenu zastarjela.*“ str. 175. To rešenje koje od filozofije pravi podrška matematike kako bi se napravio prostor za kontingenciju, jeste u redu ako želite da ostanete za stolom u kancelariji. Ja želim da postavim filozofiju da radi kao ne-filozofija u konkretnom prostoru ljudskog života, gde je kontingencija naša mogućnost da unosimo ne-nužnost u naš odnos sa svetom.

- 40 Predavanje arhitekta Luisa Kana (Louis Kahn) „Silence and Light“, održano na ETH univerzitetu u Cirihu, 12. februara 1969. godine, inspirisalo je ovaj predlog. Njegova originalna izjava: „Najvažnija stvar za naučiti je da arhitektura nema prisustvo. Ne možete uhvatiti arhitekturu. Jednostavno ona nema prisustvo. Samo delo arhitekture ima prisustvo, i delo arhitekture je predstavljeno kao prinos arhitekturi“ str. 33.
- 41 Videti *Generic Singularity*, 1.B.1. *The Transcendental and the Metaphysical Knot*, str. 27–31.
- 42 Delo Artura Dantoa (Arthur C. Danto), posebno *The Transfiguration of the Commonplace*, bilo je od izuzetne važnosti za moje shvatanje kako institucije svakodnevnog predmeta transformišu u vredan objekat estetske svesti, njegovim uključanjem u njihov prostorni diskurs. Dantoove ideje, koje su delimično bazirane na kasnijem Vitgenštajnu i njegovim elaboracijama o jezičkim igrama kao konstituciji značenja i stvarnosti, takođe će formirati osnovu za moje argumente koji su ovde predstavljeni.
- 43 Ono što je Ričard Hulsenk rekao o dadi, takođe može biti rečeno i o savremenoj umetnosti: „Dada je stanje duha, koje dolazi do izražaja u svakom razgovoru, tako da možete da kažete: ovaj čovek je DADAISTA – onaj nije; samim tim, Klub Dada ima članove širom sveta, u Honolulu, isto kao i u Nju Orleansu ili Meksiku.“ „Dadaistički manifest – Zajednički manifest“ (1918).
- 44 I ovde svet umetnosti mora biti shvaćen u najširem mogućem smislu, uključujući sve projektne prostore, javne intervencije i umetničke projekte koji se dešavaju van institucije. Potonje intervencije koje se namerno angažuju oko prostora van uspostavljenih institucija, u tom periodu angažmana biće uvezane sa svetom umetnosti, jer će umetnici formulisati svoje projekte kao umetnost – formulisanje i uokvirenje koje prima svoj autoritet iz opšteg stanja i statusa savremene umetnosti. Projekat će biti dokumentovan i postaće deo umetničke prakse koja će na kraju biti prikazana u instituciji umetnosti.
- 45 Videti Rosalind Kraus, *A voyage on the North Sea – Art in the Age of the Post-medium Condition* (2000), gde diskutuje o radu Marsela Brodarsa (Marcel Broodthaers) kao primera za novo stanje savremene umetnosti.
- 46 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, str. 29.
- 47 *Ibid.*, str. 208.
- 48 Maurice Merleau-Ponty: „*Pourquoi ce détour? Parce que nous ne savons pas ce que nous pensons.*“, „L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui“, in *Notes de cours 1959–61*, str. 163.
- 49 Maurice Merleau-Ponty: „*Ce monde, c'est Être, facticité et idéalité indivisibles, qui n'est pas un, au sens des individus qu'il contient, et encore moins deux ou*

*plusieurs, dans le même sens, il n'est rien de mystérieux: c'est en lui qu'habite, quoi que nous en disions, notre vie, notre science et notre philosophie.*“ *Le visible et l'invisible*, str. 157 / Moris Merlo-Ponti, *Vidljivo i nevidljivo*, str. 126.

- 50 Maurice Merleau-Ponty: „*Univers des constructa. L'univers tout humain et tout inhumain.*“, „La philosophie aujourd'hui“, u *Notes de cours 1959–61*, str. 42.
- 51 Između 1956. i 1960. godine, Merlo-Ponti je održao predavanje o prirodi na Collège de France. Njegova glavna ambicija bila je da opiše koncept prirode gde je ljudsko telo viđeno u smislu njegove evolutivne prošlosti u odnosu sa životinjama i prirodom uopšte. Priroda je bila primordijalna kao ne-ustanovljena, a ipak enigmatična osnova koja nosi naše iskustvo. U svetlu skorašnjeg razvoja *spekulativnog realizma*, meni je interesantno da je Merlo-Ponti – pre svog vremena – pokušao da misli odnos između čoveka i prirode. On misli o korelaciji, ali je takođe i o stanju korelacije: ono koje postoji nezavisno od ljudi. Interesantno je da jednu od marginalizovanih figura filozofije, Alfreda Nort Vajtheda (Alfred North Whitehead), koji doživljava preporod zahvaljujući filozofima *spekulativnog realizma*, citira Merlo-Ponti nekoliko puta. Umesto da odbaci svu kontinentalnu filozofiju posle Kanta kao „čist korelacionizam“ (prateći Mejasua), možda bi bilo važno za *spekulativni realizam* da ponovo pročita radove Merlo-Pontija, gde će pronaći filozofa koji u stvari radi sa spekulativnim konceptom prirode kao nečim *izvan* ljudske korelacije. Kao što Merlo-Ponti kaže o ulozi prirode u odnosu prema fenomenologiji: „*Ce qui résiste en nous à la phénoménologie – l'être naturel, le principe 'barbare' dont parlait Schelling – ne peut pas demeurer hors de la phénoménologie et doit avoir sa place en elle.*“, „Le philosophe et son ombre“, u *Signes*, str. 290. Videti Maurice Merleau-Ponty, *La Nature – Notes, Cours du Collège de France* za pun opseg njegovog istraživanja novog koncepta prirode.
- 52 Maurice Merleau-Ponty: „*La Terre est la matrice de notre temps comme de notre espace: toute notion construite du temps presuppose notre proto-histoire d'être charnels présents à un seul monde.*“, „Le philosophe et son ombre“, u *Signes*, str. 294.
- 53 Videti seriju izložbi: *Das Antropozän-Projekt – Ein Bericht* u HKWu, Berlin, gde su od januara 2013. do oktobra 2014. godine organizovane izložbe, seminari i publikacije oko ove teme. Veoma kratka i pronicljiva definicija *antropocene* je data na korici kataloga: „*Hipoteza antropocene tiče se čovečanstva kao geološke sile, čije aktivnosti učinkovito menjaju metabolične strukture zemljinog sistema: sedimenti, struje i zraci su redistribuirani prema nepoznatim konfiguracijama.*“
- 54 Martin Hajdeger je ukazao na sličan aspekt u svom eseju *Die Technik und die Kehre* (1949), tvrdeći da je moderna nauka prirodu pretvorila u objekat kroz *Gestell*, što je način pozicioniranja prirode kao objekta eksploatacije, korišćenog za kapitalističke ciljeve.

- 55 Hugh J. Silverman, *Inscriptions*, str. 147.
- 56 Maurice Merleau-Ponty: „*Il faut retrouver dimension d'avant l'objectivation. Un monde qui ne sera pas théorique: la theoria est un type de praxis d'attitude humaine – Retrouver un monde sauvage d'avant – [un] monde donc, où la distinction du subjectif (psychique) et de l'objectif (en soi) ne sera pas encore faite.*“, „La philosophie aujourd'hui“, u *Notes de cours*, 1959–61, str. 77.
- 57 Dermot Moran, *Introduction to Phenomenology*, str. 181–82.
- 58 Videti prezentaciju Kloda Lefora (Claude Lefort) u *Notes de Cours*, koji je takode objavio beleške sa predavanja, str. 271–73. On piše povodom kursa: *Philosophie et non-philosophie depuis Hegel: „Le texte ici présenté n'est pas destiné à une édition ultérieure. La première raison en est que les discontinuités dans l'écriture, les tours elliptiques, les condensations en une phrase, en un mot, d'arguments entiers, la profusion de termes allemands empruntés au vocabulaire de Hegel et de Heidegger en rendraient l'intelligence difficile à un large public,*“ str. 271. Ovaj opis daje razumno dobru impresiju o prirodi teksta i poteškoćama tokom interpretacije.
- 59 Maurice Merleau-Ponty, „La philosophie aujourd'hui“, u *Notes de cours*, 1959–61, str. 66–91.
- 60 Maurice Merleau-Ponty: „*Il y a un Être universel qui enveloppe les deux corrélatifs du Dasein et du monde.*“ *Ibid.*, str. 95.
- 61 Videti *Generic Singularity*, 1.A.5. *Raw Phenomenology*, str. 22–25.
- 62 Maurice Merleau-Ponty: „*Il n'y a pas de Grund der Sein, c'est le Sein lui-même qui est Grund de tout le reste [...]. Le Sein comme 'abîme', 'fond abyssal'.*“ „La philosophie aujourd'hui“, u *Notes de cours*, 1959–61, str. 109.
- 63 Videti Maurice Merleau-Ponty, *Ibid.*, str. 116 za njegovu diskusiju o Hajdegerovim idejama o jeziku. Kako bi stekli utisak Hajdegerovog kretanja prema jeziku kao konstituišućeg dela bića, videti njegovu *Brief über den Humanismus* (1964), koja je imala ogroman uticaj ne samo na Merlo-Pontija, već i na generaciju poststrukturalista koji će doći. Videti Richard Wolin, *Antihumanism in Postwar French Discourse*.
- 64 Maurice Merleau-Ponty: „*Ce n'est pas l'homme qui parle, ou qui a le langage, c'est le langage qui parle en lui.*“ *Ibid.*, str. 133.
- 65 *Ibid.*, str. 160–268.
- 66 Maurice Merleau-Ponty: „*Vérité définie par certitude immanente (pensée).*“ „L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui“, *Ibid.*, str. 182.
- 67 Friedrich Nietzsche: „*Ein Philosoph kann eben nicht anders als seinen Zustand jedes Mal in die geistigste Form und Ferne umzusetzen – diese Kunst der Trans-*

*figuration ist eben Philosophie. Es steht uns Philosophen nicht frei, zwischen Seele und Leib zu trennen, wie das Volk trennt, es steht uns noch weniger frei, zwischen Seele und Geist zu trennen. Wir sind keine denkenden Frösche, keine Objektivir- und Registrir – Apparate mit kalt gestellten Eingeweiden [...]. Leben – das heisst für uns Alles, was wir sind beständig in Licht und Flamme verwandeln, auch Alles was uns trifft, wir können gar nicht anders.“ Die Fröhliche Wissenschaft, vol. 3, str. 349–50 / Fridrih Niče, Vesela nauka, str. 11.*

- 68 Merlo-Ponti delimično bazira svoju analizu o Hajdegerovom *Hegels Begriff der Erfahrung* (1942/43) u *Holzwege*. Moj cilj ovde nije kritička diskusija o Merlo-Pontijevoj interpretaciji Hajdegera.
- 69 Maurice Merleau-Ponty: „*Il s'agit de prendre le rapport de l'Erkennen à l'absolu comme donné dans notre vie (donc un absolu qui sera Erkennen aussi), de refondre vraiment les concepts de subjectif et objectif, absolu et connaissance au contact de notre vie.*“ „Philosophie et non- philosophie depuis Hegel“, u *Notes de cours*, 1959–61, str. 282 / *Philosophy and Non- philosophy since Merleau-Ponty*, str. 15.
- 70 Hugh J. Silverman, *Inscriptions*, str. 131.
- 71 G. W. F. Hegel: „*Das Bewußtsein [muß sein] Wissen ändern [...] um es dem Gegenstande gemäß zu machen; aber in der Veränderung des Wissens ändert sich ihm in der Tat auch der Gegenstand selbst, denn das vorhandene Wissen war wesentlich ein Wissen von dem Gegenstande. [...] Indem es [Bewußtsein] also an seinem Gegenstande sein Wissen diesem nicht entsprechend findet, halt auch der Gegenstand selbst nicht aus; oder der Maßstab der Prüfung ändert sich, wenn dasjenige, dessen Maßstab er sein sollte, in der Prüfung nicht besteht; und die Prüfung ist nicht nur eine Prüfung des Wissens, sonder auch ihres Maßstabes.*“ *Phänomenologie des Geistes*, str. 78 / *Fenomenologija duha*, str. 66.
- 72 Maurice Merleau-Ponty: „*elle est comprise, transformée en sa vérité, mais alors elle est dépassée,*“ „Philosophie et non-philosophie depuis Hegel“, u *Notes de cours*, 1959–61, str. 312 / *Philosophy and Non-philosophy since Merleau-Ponty*, str. 46.
- 73 Maurice Merleau-Ponty: „*dans le milieu de l'expérience, il en est la membrure, elle est la figure, la manifestation de l'intimité de l'un à l'autre que Bewußtsein ne réussit jamais à atteindre,*“ *Ibid.*, str. 319.
- 74 Maurice Merleau-Ponty: „*Ce qu'il critique chez Hegel: l'attitude théorétique, la philosophie comme exhaustation – retour à la phenomenology – praxis contra theoria – recherche d'une pensée-action qui nait pas la positivité de toute pensée, le caractère profane de toute action, l'extériorité de toute action.*“ *Ibid.*, str. 319.
- 75 Maurice Merleau-Ponty: „*L'action est la stratégie et la technique du renversement du capitalisme,*“ *Ibid.*, str. 337.



- 76 Maurice Merleau-Ponty: „1 texte de Kierkegaard – 1 texte de Nietzsche“, *Ibid.*, str. 336.
- 77 Videti *Generic Singularity*, str. 219–224, gde razmatram ove različite tipove događaja.
- 78 Maurice Merleau-Ponty: „*qu’il n’y a pas de nom en philosophie traditionnelle pour designer.*“ *Le visible et l’invisible*, str. 183 / Moris Merlo-Ponti, *Vidljivo i nevidljivo*, str. 148.
- 79 Ovo sam pokušao eksplicitno prikazati analizom dimenzija sopstvenog, datog, i konačnog bića u *Generic Singularity*, odeljci 2–4, str. 47–294.
- 80 Merleau-Ponty: „*le corps visible, par un travail sur lui-même, aménage le creux d’où se fera une vision. [...] Ce que nous appelons chair, cette masse intérieurement travaillée, n’a de nom dans aucune philosophie. [...] Il faut penser la chair, non pas à partir des substances, corps et esprit, car alors elle serait l’union de contradictoires, mais disions-nous, comme élément, emblème concret d’une manière d’être générale.*“ *Le visible et l’invisible*, str. 193–94 / Moris Merlo-Ponti, *Vidljivo i nevidljivo*, str. 156.
- 81 U *Generic Singularity*, 3.B.2.1. *The Spectacle, the media*, str. 176–79, pokušao sam da raspoznam osnovna načela Gi Deborovog (Guy Debord) koncepta spektakla, koje možemo sumirati kao intimni odnos između kapitalizma i produkcije slika putem medija i komercijalnog sveta, koji zajedno stvaraju novi nivo otuđenja.
- 82 Maurice Merleau-Ponty: „*qu’il s’agit d’une réversibilité toujours imminente et jamais réalisée en fait.*“ *Le visible et l’invisible*, str. 194 / Moris Merlo-Ponti, *Vidljivo i nevidljivo*, str. 156.
- 83 Moj koncept systemske modernosti samo nudi razumevanje kako su određene zapadne kulture organizovane, posebno severne države blagostanja. To nije univerzalni koncept koji može biti primenjen na sve manifestacije ljudskog života. To nije apsolutni sistem. Ali koncept mesa jeste apsolutan za Merlo-Pontija, jer nema tela koje nije meso i koje nije isprepletano sa društvenim svetom u vremenu.
- 84 François Laruelle, *Dictionary of Non-Philosophy*, str. 166.
- 85 François Laruelle, *Philosophies of Difference*, str. 20.
- 86 François Laruelle, *Dictionary of Non-Philosophy*, str. 51.
- 87 François Laruelle, *A Summary of Non-Philosophy* u *The Non-Philosophy Project*, str. 25.
- 88 François Laruelle, *Dictionary of Non-Philosophy*, str. 78.
- 89 Rej Brasije daje temeljan i poduži uvod Fransoa Laruelu u *Nihil Unbound*, poglavlje 5, *Being Nothing*, str. 118–49.

- 90 Spekulativni realizam je skorašnji filozofski pokret kojeg čine Grem (Graham) Harman, Kenten Mejasu, Levi Brajant (Bryant), Ian (Iain) Hamilton Grant i drugi šire povezani filozofi i mislioci kao što su Alen Badiju, Slavoj Žižek, Timoti (Timothy) Morton, Alberto Toskano (Toscano) i Armen Avanesian (Avanessian). Interno, postoje приметne razlike među njima, ali jedno od postignuća spekulativnog realizma je njegov pokušaj da misli objekte i materijalne činjenice izvan njihovih ljudskih relacija (sva post-kantovska filozofija na kontinentu). Kao što je rečeno u uvodu antologije *The Speculative Turn* o uključenim piscima: „Svi oni, na ovaj ili onaj način, još jednom su počeli spekulirati o prirodi stvarnosti nezavisno od mišljenja i od čovečanstva uopšte“, str. 3.
- 91 Ray Brassier, *Nihil Unbound*, str. 118.
- 92 Videti predgovor Brasijea u *Nihil Unbound*, gde predstavlja sopstvenu poziciju i cilj svoje knjige, a to je da se angažuje u vezi sa dva aspekta nihilizma koja on nalazi pertinentnim: razočarenje svetom *Prosvetiteljstvom* i realistično ubeđenje da postoji nezavisna stvarnost indiferentna ljudskoj egzistenciji.
- 93 Ray Brassier, *Nihil Unbound*, str. 132.
- 94 François Laruelle, „I, the Philosopher, Am Lying: A Reply to Deleuze“, u *The Non-Philosophy Project*, str. 51.
- 95 Merleau-Ponty: „*Philosophie vraie est non-philosophie – entrer dans la profondeur de l’Erfahrung*.“ „Philosophie et non-philosophie depuis Hegel“, u *Notes de cours*, 1959–61, str. 312 / *Philosophy and Non-philosophy since Merleau-Ponty*, str. 46.
- 96 Jedna od najizuzetnijih i najinspirativnijih knjiga o odnosu između filozofije i življenog života je *Philosophy as a Way of Life* (1981, engleski prevod 1995) Pjera Adoa (Pierre Hadot, 1922–2010). U poslednjem eseju on sumira odnos između antičke filozofije i pokušaja da aktualizuje filozofiju u smislu „*kako transformisati, radikalno i konkretno, sopstveno biće*“, str. 271. Za njega, filozofija je spiritualna vežba sa ciljem promene i načina bivanja u svetu. Filozofe treba ceniti ne po njihovom pisanju, već po načinu na koji žive.
- 97 Ja ovde proširujem čuvenu Spinozinu definiciju tela u *Etici*, III, prop. II, str. 87 da obuhvati društveno i vreme kao prostore virtualnosti. Kao što se telo-prostor još uvek širi, tako i mi, još uvek na rubu razvoja novih temporalnosti i formi društvenosti koje će dodati novu dubinu iskustvu savremenog života.
- 98 Videti Delez & Gatarı, *Šta je filozofija?: „Kontemplirati, to je stvarati“*, str. 200, gde prizivaju Plotina vezano za kreativne potencijale kontemplacije. U trećem devetercu Plotinovog osmog traktata *Nature, Contemplation, and the One*, nalazimo sledeće: „Čin produkcije izgleda da jeste u prirodi kao čin kontemplacije, za kreaciju ishod kontemplacije koja nikad ne postaje ništa drugo, koja ništa dru-

- go ne radi, već stvara jednostavno bivajući kontemplacija“, str. 236. Za Plotina, kontemplacija je kreativni čin gledanja koje postaje način proizvodnje pogleda sveta koji potom proizvodi sopstvenu kontemplaciju: „*Doneti bilo šta u biće je proizvesti ideja-formu a to je obogatiti univerzum kontemplacijom*“, str. 241.
- 99 Savremenik Merlo-Pontija, Žorž Bataj (1897–1962) razvio je koncept „baznog materijalizma“ koji deli neke sličnosti sa konceptom „monstruoznog tela“ koji sam ja razvio u *Generic Singularity*, 2.A.2. *The monstrous body*, str. 58–86.
- 100 Maurice Merleau-Ponty: „*L'expression et partout créatrice et l'exprime en est toujours inseparable*.“ *Phénoménologie de la perception*, str. 448 / *Fenomenologija percepcije*, str. 449.
- 101 Videti knjigu *McDonaldization: The Reader* (2010) čiji je urednik sociolog Džordž Ricer (George Ritzer) skovao taj termin kako bi opisao efekat načina na koji velike korporacije hrane proizvode standardizovano iskustvo.
- 102 Zahvalan sam Borisu Bol-Johansenu (Boll-Johansen) za brojne šetnje koje smo izveli po predgrađima Berlina, istražujući gradske margine i njegova ne-mesta (Mark Ože [Marc Augé]); ići u i iz šuma, kružeći oko jezera, obilazeći predgrađa i istovremeno misleći o životu koji živimo i životu koji smo susretali. Svaki put kad bi se vratio kući, bilo je to sa osećajem ponovnog osnaženja i osećaja prekida sa svakodnevnom rutinom. Šetanje je jednostavno inspirativno.
- 103 Friedrich Nietzsche: „*So wenig als möglich sitzen; keinen Gedanken Glauben schenken, der nicht im Freien geboren ist und bei freier Bewegung, – in dem nicht auch die Muskeln ein Fest feiern. Alle Vorurtheile kommen aus den Eingeweiden.*“ *Ecce Homo*, KSK, vol. 6., str. 281 / Fridrih Niče, *Ecce Homo – kako postaješ, šta si*, str. 47.
- 104 Tradicija šetanja i filozofiranja seže do Aristotela, koji je poznat po tome što je svoje mišljenje razvio tokom šetnji. Seren Kjerkegor je razvio koncept „ljudske kupke“ kao način angažovanja sa „čovekom na ulici“ i odatle je razvio svoju filozofiju. Interesantan primer koji pokazuje kako ljudska kupka prožima njegovu filozofiju je „Gjentagelsen“, u *Samlede Værker*, vol. 5, str. 133–54, gde on ide u pozorište Königstädter u Berlinu.
- 105 Gaston Bachelard: „*L'être commence par le bien-être*“, u *La poétique de l'espace*, str. 103 / Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, str. 108–109.
- 106 Maurice Merleau-Ponty: „*Il n'est que de se placer dans l'être, don't on traite, au lieu de le regarder du dehors, ou bien, ce qui revient au même, il n'est que de le remettre dans le tissu de notre vie.*“ *Le visible et l'invisible*, str. 157 / Moris Merlo-Ponti, *Vidljivo i nedvidljivo*, str. 126.
- 107 Videti *Generic Singularity*, 2.B.2.6. *Self-reflexivity or: The Reflexive Subject*, str. 118–121, gde dalje razmatram prirodu naših refleksivnih sposobnosti.

- 108 Maurice Merleau-Ponty: „S'il est vrai que la philosophie, dès qu'elle se declare reflexion ou coincidence, préjuge de ce qu'elle trouvera, il lui fait encore une fois tout reprendre, rejeter les instruments que la reflexion et l'intuition se sont donnés, s'installer en un lieu où elles ne se distinguent pas encore, dans des experiences qui n'aient pas encore été 'travaillées', qui nous offrent tout à la fois, pêle-mêle, et le 'sujet' et l'objet', et l'existence et l'essence, et lui donnent donc les moyens de les redéfinir. Voir, parler, même penser [...] sont des experiences de ce genre, à la fois irrécusables et énigmatiques.“ *Le visible et l'invisible*, str. 172 / Moris Merlo-Ponti, *Vidljivo i nedvidljivo*, str. 139.
- 109 Henri Bergson, *The Creative Mind*, str. 58–9.
- 110 Videti Giorgio Agamben, „Aby Warburg and the Nameless Science“, u *Potentialities*, str. 89–103.
- 111 Maurice Merleau-Ponty: „La philosophie trouvera aide dans poésie, art, etc., dans un rapport beaucoup plus étroit avec elles, elle renaîtra et réinterprétera ainsi son propre passé de métaphysique – qui n'est pas passé.“ „La philosophie aujourd'hui“, u *Notes de cours*, 1959–61, str. 39.
- 112 Pamela M. Lee, *Object to be Destroyed – The Work of Gordon Matta-Clark*, str. 133.
- 113 Maurice Merleau-Ponty: „Za svakog slikara, stil je sistem ekvivalencija koje postavlja za sebe za taj rad manifestacije. To je univerzalni indeks 'koherentne deformacije' kojom koncentriše još raspršeno značenje svoje percepcije i čini da postoji ekspresivno.“ „Le langage indirect et les voix du silence“, u *Signes*, str. 88/ „Indirect Language and the Voices of Silence“, u *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, str. 91–92.
- 114 Maurice Merleau-Ponty: „Le peintre reprend et convertit justement en objet visible ce qui sans lui reste enfoncé dans la vie séparée de chaque conscience: la vibration des apparences qui est le berceau des choses.“ „Le doute de Cézanne“, u *Sens et non-sens*, str. 23 / Merlo-Ponti, „Sezanova sumnja“ u *Oko i duh*, str. 49.
- 115 Kao što Merlo-Ponti kasnije piše u eseju *Oko i duh* o stapanju slikara i prirode u kreativnom činu: „Viđenje je susret, kao na raskrsnici, svih vidova Bića. 'Neka vatra hoće da živi, budi se; vođena rukom voditeljicom, ona doseže potporu, i grabi je, zatim napeta iskrica zatvara krug koji je trebalo da sledi: povratak oku i onom iznad njega.' U ovom kruženju nema prekida; nemoguće je reći da ovdje prestaje priroda i počinje čovek ili izraz. Ovdje samo nemo Biće njime ispoljava sopstveni smisao.“, Moris Merlo-Ponti, *Oko i duh*, str. 36.
- 116 Maurice Merleau-Ponty: „La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe.“ „Le doute de Cézanne“, u *Sens et non-sens*, str. 22 / Merlo-Ponti, „Sezanova sumnja“ u *Oko i duh*, str. 48 (korigovan prevod)

- 117 Maurice Merleau-Ponty: „*Les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose.*“ *Phénoménologie de la perception*, str. 265 / *Fenomenologija percepcije*, str. 271.
- 118 Maurice Merleau-Ponty: „*La vision est une action, c'est-à-dire non pas une opération qui tient plus qu'elle ne promettait, qui dépasse toujours ses prémisses et n'est préparée intérieurement que par mon ouverture primordiale à un champ de transcendance, c'est-à-dire encore par une extase.*“ *Phénoménologie de la perception*, str. 432 / *Fenomenologija percepcije*, str. 434.
- 119 Hal Foster, *Povratak realnog*, str. 72.
- 120 Videti Rosalind Krauss, „Richard Serra, a Translation“ i „Sculpture in the Expanded Field“, u *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* str. 261–74, 276–90. U prvom eseju Kraus pokazuje kako je Merlo-Pontijev uticaj na razvoj minimalističke estetike bio veoma drugačiji od prvih egzistencijalnih čitanja minimalizma u odnosu na Đakometijeve skulpture: „Fenomenologija percepcije je u rukama Amerikanaca postao tekst koji je dosledno interpretiran u svetlu njihovih ambicija prema značenju u okviru umetnosti koja je apstraktna“, str. 264. Može se videti moja re-aktualizacija Merlo-Pontija kao dvostruki pokret koji integriše originalne uvide koje je formulisao i originalne interpretacije umetnika 1960. godina, u novu sintezu: savremeni umetnik kao ne-filozof koji se angažuje u iskustvu na mnogo nivoa i koji misli svojim predlogom o umetnosti.
- 121 Videti George Bataille, *L'expérience intérieure* (1954), koja prati psihičko i mentalno putovanje u prostore radikalnog iskustva. Za Bataja, iskustvo je nešto što me kida i otvara me prema novoj vrsti komunikacije.
- 122 Peter Weibel, „Globalization and Contemporary Art“, u *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, str. 25.
- 123 Joseph Kosuth, „Art after Philosophy“, str. 23 / Džozef Košut, „Umetnost posle filosofije“, str. 4.
- 124 Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung*, vol. 6, str. 138 / Fridrih Niče, *Sumrak idola*.
- 125 Cuauhtemoc Medina, „Contem(t)orary: Eleven Theses“, u *What is Contemporary Art*, str. 10–21.
- 126 Nalazimo sličnu poziciju i kod Pitera Vajbla: „*Trenutno svedočimo početku transformativnog procesa kojem treba i koji upotrebljava obilje bienala u Aziji, Južnoj Americi i u arapskom svetu, kako bi dobio svoj oblik, dok moderna umetnost, prirodno, historično brani svoju poziciju u kapitalističkom svetu sistemskih sajmovi i aukcija naplaćujući visoke cene. Umetnost koja je deo ovog transformativnog procesa može biti razmatrana kao savremena, jer moderna umetnost nije.*“ „Globalization and Contemporary Art“, u *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, str. 24.

- 127 Cuauhtemoc Medina, „Contemp(t)orary: Eleven Theses“ u *What is Contemporary Art*, str. 17.
- 128 *Ibid.*, str. 16.
- 129 *Ibid.*, str. 20.
- 130 Za pregled njihove prakse posetiti [www.superflex.net](http://www.superflex.net)
- 131 Đorđo Agamben, *Profanacije*, str. 63.
- 132 Videti poslednji odeljak knjige *Generic Singularity*, koji pokušava da opiše različite aspekte ove egzistencije kao generičke singularnosti u svetu umetnosti: savremeni umetnik. Važno je da razumemo da generička singularnost postoji u okviru svih ljudskih disciplina, gde ljudi mogu da postanu poznati zbog ovoga ili onoga. U svakom polju – bilo da je politika, nauka, filozofija, arhitektura, književnost, pozorište, film itd. – moraju se razviti specifični aspekti na senzitivnan način prema istorijskoj situaciji aktera. Stoga, postojati kao generička singularnost, nije isto za filmskog reditelja, autora, arhitektu i savremenog umetnika.
- 133 Iako sam uglavnom poznat po svojim slikama arhitekture, na svom sajtu [www.asmundhavsteen.net](http://www.asmundhavsteen.net) sam objavio i druge projekte koji se bave performansom, videom, fotografijom, pisanjem i kartografskim manipulacijama. Mogućnost kretanja horizontalno različitim medijima i žanrovima je jedna od fundamentalnih karakteristika savremene umetničke prakse.
- 134 Postoji nekoliko slikara koji su radili u različitim medijima i na taj način su ukazali na praksu savremene umetnosti kao transdisciplinarnu. Mislim na Gerharda Rihtera (Gerhard Richter), Ed Rašu (Ruscha), Martina Kippenberga (Kippenberger), Majkla (Michael) Majerusa, Lika Tijmansa (Luc Tuymans), Vilhema (Wilhem) Sasnala i Ivana Sila (Seal), između ostalih.
- 135 Videti moj *Proposition on Painting* (2013), gde ističem različite aspekte slikarstva kao predmeta i kao ekrana za mentalne projekcije.
- 136 Videti Isabell Lorey, „Governmentality and Self-Precarization“ na <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en> za kritički pristup novoj društvenoj poziciji projektno baziranog rada. Lorey se obraća konfliktu inherentnom postojanju projektnog radnika koji nema stalnu poziciju u kompaniji, a ipak ona ne računa na etos iza izbora takve egzistencije i slobodu koju takva egzistencija podrazumeva.
- 137 Videti *Generic Singularity*, 5.B.3.1. *The bohemian lifestyle* za refleksiju o posledicama bivanja umetnikom u odnosu prema vremenu i umetničkoj kritici otelotvorenoj u život-formi kao modalitetu *egzistirati drugačije* u svetu.
- 138 Ad Reinhardt, „25 Lines of Words on Art: Statement“, u *Theories and Documents of Contemporary Art*, str. 90.
- 139 Richard Hamilton, „Propositions“, u *Theories and Documents of Contemporary Art*, str. 300.

- 140 Sol le Witt, „Paragraphs on Conceptual Art“, u *Theories and Documents of Contemporary Art*, str. 90.
- 141 Peter Osborn, *Anywhere or not at all*, str. 49.
- 142 Filippo Marinetti, „The Fondation and Manifesto of Futurism“ u *Art in Theory 1900–1990*, str. 147.
- 143 Tristan Tzara, „Dada Manifesto 1918“, in *Art in Theory 1900–1990*, str. 252 / Tristan Cara, „Manifest dade 1918“, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/tristan-tzara-sedam-manifesta-dade#toc9>
- 144 *Ibid.*
- 145 *Ibid.*
- 146 *Ibid.*
- 147 Lawrence Weiner, „Untitled Statement“, u *Theories and Documents of Contemporary Art*, str. 839.
- 148 Piter Ozborn razvija ovu distinkciju u knjizi *Anywhere or not at all*, ali metodološku poziciju naziva „postkonceptualnom“: „Razlog da možemo reći da ideja postkonceptualne umetnosti determiniše savremeno ‘savremene umetnosti’, je da ona sažima i reflektuje kritička istorijska iskustva konceptualne umetnosti u odnosu prema totalitetu trenutnih umetničkih praksi“, str. 53. Stoga, postkonceptualna umetnost obuhvata situaciju transmedijalnosti gde su sve kategorije moderne umetnosti prevaziđene naspram situacije trans-kategorizacije. Slažem se sa Ozbornom u njegovoj analizi, ali moj problem sa korišćenjem termina „postkonceptualno“ je semantička konotacija koja se tiče „post“. Jasnije je jednostavno reći „konceptualno“, jer je naglasak na radu iz ideja u virtualnom domenu koji se suočava sa kontingencijom.
- 149 John Dewey, *Experience*, str. 277–78.
- 150 Donald Judd, „*Specific Objects*“, u *Art in Theory 1900–1990*, str. 813.
- 151 Za sliku rada posetiti [www.asmundhavsteen.net/#projects](http://www.asmundhavsteen.net/#projects)
- 152 Knjiga Andreja Holma, *Svi ostajemo!* (2010) je inspirisala ovu ideju.
- 153 Maurice Meleau-Ponty: „*La reference a notre temps [est] necessaire justement parce qu’il est temps de non-philosophie.*“ „La philosophie aujourd’hui“, u *Notes de cours*, 1959–61, str. 38.
- 154 Peter Osborne, *Anywhere or not at all*, str. 23.
- 155 Boris Groys, „Comrades of time“, u *What is Contemporary Art?*, str. 32.
- 156 Giorgio Agamben, „Što je savremenik?“, <https://pecanik.net/sto-je-savremenik/>
- 157 *Ibid.*

- 158 Citat iz *Art after Philosophy and After*, Joseph Kosuth, str. 65.
- 159 Brian O' Doherty, *Inside the White Cube*, str. 69.
- 160 Frederic Jameson, „End of Art or End of History“ u *The Cultural Turn*, str. 75 / Frederik Džejmson, *Kraj umetnosti ili kraj istorije*, str. 170.
- 161 Nedavno sam objavio mali priručnik o stvaranju umetnosti van institucije: *Mobile Verdener, A Mock Book*, Copenhagen, 2014.
- 162 Robert Smithson, „A provisional Theory of Non-Sites“, u *The Collected Writings*, str. 364.
- 163 Robert Smithson, „The Spiral Jetty“, u *The Collected Writings*, str. 147.
- 164 *Ibid.*, str. 146.
- 165 Chantal Mouffe, „Institutions as Sites of Agonistic Interventions“, u *Institutional Attitudes*, str. 66.
- 166 Više informacija o *Melting Barricades* i radovima produciranim za projekat na [www.rethinking-nordic-colonialism.org](http://www.rethinking-nordic-colonialism.org)
- 167 Više slika događaja na [www.asmundhavsteen.net/#projects](http://www.asmundhavsteen.net/#projects)
- 168 Friedrich Nietzsche: „*Ich beschreibe, was kommt: die Heraufkunft des Nihilismus. Ich kann hier beschreiben, weil hier etwas Nothwendiges sich begiebt.*“ *Nachgelassene Fragmente*, KSA, vol. 13, str. 56 / Fridrih Niče, *Volja za moć*, str. 3.
- 169 Giorgio Agamben, *The Man Without Content*, str. 57.
- 170 John Dewey, *Experience*, str. 353.
- 171 Kao što Ara H. Merijan piše: „Ničeov prijem je bio toliko opsežan, kao što jedan istoričar predratnog Pariza piše, da se čini 'sinonimom samog avangardnog eksperimenta'.“ *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City*, str. 3.
- 172 Videti Žil Delez, „Dodatak: O smrti čoveka i o nadčoveku“ u njegovoj knjizi o Fukou: „*Niče je govorio: čovek je zarobio život, nadčovek je onaj koji oslobađa život u samom čoveku, u korist jedne druge forme...*“, *Fuko*, str. 135.
- 173 U svetlu terorističkih napada na *Charlie Hebdo* u Parizu, 7. januara 2015. godine, neko bi rekao da je islamu potreban nihilizam: da Bog nije stvaran entitet, samo nominalni koncept. Tokom masakra, dvojica terorista uzviknuli su: „*Allah Akhbar!*“ („Bog je veliki!“), prizivajući njegovo ime kao apsolutni autoritet koji legitimise njihov čin. Nakon toga, desile su se najveće demonstracije u istoriji Francuske sa 1,5 miliona ljudi koji su marširali ulicama Pariza i drugih francuskih gradova. Demonstracije su se održale na ulici iz dva glavna razloga: da se izjavi solidarnost sa *Charlie Hebdo* i protestuje protiv terorističkog čina („*Je suis Charlie*“); da se protestuje za *slobodu izraza*: slobodu da se bilo šta izrazi (tome je svedočio veliki broj simboličnih olovki kojima su mahali). Ta sloboda izraza može biti viđena kao esencijalna posledica za ljude nakon izjave „Bog je mrtav“.



- 174 Charles Taylor, *Sources of the Self*, str. 197.
- 175 Videti Michael Allen Gillespie, *Nihilism Before Nietzsche*, koja pronalazi intelektualno i spiritualno poreklo nihilizma sve do Okama (Ockham) i nominalističke revolucije. Moja kratka prezentacija o nihilizmu bazirana je na toj knjizi, ali takođe je važan esej Hajdegera „Ničeova reč: ‘Bog je mrtav’“ (1943) u *Holzwege*, str. 209–67. i interpretacija Žila Deleza u *Niče i filozofija* (1962).
- 176 Friedrich Nietzsche: „*Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts?*“ *Die Fröhliche Wissenschaft*, str. 481 / Fridrih Niče, *Vesela nauka*, str. 147.
- 177 Videti Michael Allen Gillespie, *Nihilism Before Nietzsche*, str. 201 za diskusiju o Šopenhaueru i Niče u o njihovoj interpretaciji volje. Kao što je poznato, Ničevim mislima prilično su manipulirali Nacisti kako bi opravdali svoj politički program rata i arijevske nadmoći.
- 178 Michael Allen Gillespie, *Nihilism Before Nietzsche*, str. 179.
- 179 *Ibid.*, str. 176.
- 180 Friedrich Nietzsche: „*Wenn ein Philosoph Nihilist sein könnte, so wurde er sein, weil er das Nichts hinter allen Idealen des Menschen findet.*“ *Götzen-Dämmerung*, str. 131 / Fridrih Niče, *Sumrak idola – ili kako se filozofira čekićem*, str. 96.
- 181 Gilles Deleuze & Félix Guattari: „*Le concept est le contour, la configuration, la constellation d'un événement à venir. [...] Le concept philosophique ne se réfère pas au vécu, par compensation, mais consiste, par sa propre création, à dresser un événement qui survole tout vécu, non moins que tout état de chose. Chaque concept taille l'événement, le retaille à sa façon.*“ *Qu'est-ce que la philosophie?*, str. 37 / Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, str. 42–44.
- 182 Georges Bataille: „*Ces formes subversives ne sont autres que les formes inférieures transformées en vue de la lutte contre les formes souveraines. La nécessité propre des formes subversives exige que ce qui est bas devienne haut, que ce qui est haut devienne bas, et c'est dans cette exigence que s'exprime la nature de la subversion.*“ *La structure psychologique du fascisme*, str. 157 / Žorž Bataj, „*Psihološka struktura fašizma*“, str. 318.
- 183 Za Lakana, historik pretvara želju drugog u sopstvenu želju, tako postajući histeričan kada situacija ili objekat nisu u skladu sa željom drugog. Neću dalje ići u Lakanove implikacije histerije kao diskursa, jer svoju analizu histerije za državam na vrlo bazičnom nivou, iz sopstvene pozicije aktera u okviru sveta umetnosti.
- 184 Georges Bataille: „*L'existence hétérogène peut être représentée par rapport à la vie courante (quotidienne) comme tout autre, comme incommensurable, en chargeant ces mots de la valeur positive qu'ils ont dans l'expérience vécue affective.*“ *La structure psychologique du fascisme*, str. 143 / Žorž Bataj, „*Psihološka struktura fašizma*“, str. 315.

185 Veb sajt [www.artfacts.net](http://www.artfacts.net) sakuplja informacije o svim izložbama u etabliranim i prepoznatim institucijama umetnosti širom sveta. To znači da svi savremeni umetnici – uključujući i moderne umetnike koji su umrli tokom XX veka a još uvek su izlagani – imaju profile koji u bazi podataka mogu biti pretraženi. Princip [artfacts.net](http://www.artfacts.net) dolazi iz ekonomske discipline sukoba kompanija koje ih vrednuju (*benchmarking*). Prema veb sajtu, to je sistem rangiranja baziran na sledećoj proceni: „*Karijera umetnika dosta zavisi od uspeha njegove ili njene izložbe. Lista izložbi na Artfacts.Net™ ocenjuje različite umetnike sistemom poena, koja ukazuje na količinu pažnje koju je svaki umetnik dobio od institucija. Ti poeni pomažu da se odredi budućnost umetnika na aukcijama i galerijskim prodajama. Metod ocenjivanja je vredan alat koji omogućava korisnicima Artfacts.Net™ da prate nadolazeće trendove na tržištu.*“ To znači da su umetnici izlistani u hijerarhijskom sistemu sa brojem i naznakom da li su njihove karijere u usponu (zeleni plus) ili u padu (crveni minus). Poeni su dodeljeni svakom umetniku u skladu sa određenim brojem faktora kao što su njihove izložbe, da li su u samostalnim ili grupnim izložbama sa drugim poznatim umetnicima, prestižu galerijskog prostora i postignutim cenama u aukcijskim kućama. Baza podataka je primarno razvijena za potrebe kolekcionara, koji mogu da prate razvoj karijere umetnika koje sakupljaju u odnosu na globalno rangiranje. Baza podataka pruža jasne informacije o izložbama umetnika, njihovom primarnom vidu izražavanja, nacionalnosti, i u nekim slučajevima, linkove ka njihovim veb sajtovima i katalozima. Ono što baza takođe otkriva top 1000 umetnika koji su najviše izlagani širom sveta i tako zaslužni za najviše aktivnosti učestvujući u većini grupnih i samostalnih izložbi. Moja procena da, top 1000 umetnika koji takođe učestvuje u 90% svih izložbi širom sveta, dolazi iz eksponencijalnog rasta rangiranja. Na primer, Endi Vorhol (Andy Warhol), trenutno (2015) je rangiran kao broj 1, imao je 2929 izložbi, dok je broj 1132 na listi, Ivan Mudov (Moudov) imao 129 izložbi. Razlika između 1 i 1132 je razlika u 2800 izložbi. Razlika u poziciji između Viktorije Vesne (Victoria Vesna) (broj 20519, 28 izložbi) i Arnaldo Moralesa (broj 33471, 16 izložbi) je 12952 pozicija, ali razlika u izložbama je samo dvanaest. Naravno, ove brojke koje sam odabrao sa veb sajta moraju se sagledati sa oprezom, jer one otkrivaju samo aspekt izlagačke istorije umetnika, a ne kvalitet njegovog rada, ali ja verujem da pružaju fundamentalni uvid u hijerarhiju sveta savremene umetnosti takođe i kao prostora ekonomske *spekulacije*.

186 U drugom kontekstu možda je plodno elaborirati ovu perspektivu u odnosu na pad religije u sekularizovanim zapadnim nacionalnim državama i pojavljivanje savremene umetnosti kao religije. Umetnici zvezde bi onda bili novi bogovi koji lutaju po zemlji predstavljajući novu vertikalnost, a muzeji umetnosti nove katedrale obožavanja estetske zajednice.

- 187 „Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson – Discussion“, u *Theories and Documents of Contemporary Art*, str. 536.
- 188 Ja koristim koncept kontingencije koji je razvio Niklas Luman (Luhmann) u *Systemtheorie (Teorije sistema)*. Videti uvod Ole Tisena (Thyssena) u *Lagttagelse og Paradoks*, str. 19.
- 189 Mauricio Katelan (Maurizio Cattelan) je otvorio „Wrong gallery“, ne veću od kutije, 2002. godine u Njujorku, i tokom moje rezidencije u CCA Kitakyushu Research Program 2004–5. godine, kratko je otvorena u glavnoj galeriji CCA. Kustos, Jakob Fabricijus (Jacob Fabricius) vodio je „KBH Kunsthal“ iz javne staklene vitrine ne veće od 1m<sup>3</sup>, locirane na Vesterbrogade 6C, između oktobra 2005. i Novembra 2006. godine.
- 190 Richard Huelsenbeck, „Dadaistički manifest – Zajednički manifest“, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/richard-huelsenbeck-dadaisticki-manifest>
- 191 Videti Lars Bang Larsenov *Organisationsformer*, str. 46–52 za prezentaciju brazilskog koncepta *antropofagije* u odnosu sa umetničkom praksom Oiticica. Manifest antropofagije napisao je nadrealista Osvald (Oswald) de Andrade 1928. godine, kao način kreiranja pozicije za brazilsku kulturu *vis-à-vis* dominacije zapadnoevropske kulture.
- 192 Philip Guston: „*Ja nisam toliko mislilac. Ja mislim, ali u smislu načina na koji osećam opipljivi svet. Moje mišljenje dolazi iz načina na koji stvari osećaju. To mi je pokazalo da nikada ne bih mogao da budem ideolog.*“ „Conversations with Lousi Finkelstein“, u *Philip Guston – Collected Writings, Lectures, and Conversations*, str. 165. U drugom kontekstu bilo bi interesantno analizirati mišljenje Gastona kao ne-filozofa. Imamo jasan utisak visoko inteligentnog čoveka koji razmišlja o slikarstvu, umetnosti, životu itd., a ipak njegovo mišljenje nikada ne postaje striktno filozofsko. U potpunosti je upisano u njegov život kao umetnika i onog što on želi da postigne svojom umetnošću.
- 193 Ova rečenica je re-formulacija izjave Tristana Care: „*Ono što dadaistu zaista zanima je njegov vlastiti način života.*“ „Predavanje o dadi“, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/tristan-tzara-sedam-manifesta-dade#toc34>



- Agamben, Giorgio: *The Man Without Content*, Stanford University Press, California, 1999.
- Agamben, Giorgio: *Potentialities*, Stanford University Press, California, 1999.
- Agamben, Giorgio: *Profanations*, Zone Books, New York, 2007.
- Agamben, Dordo: *Profanacije*, Rende, Beograd, 2010.
- Agamben, Giorgio: *What is an Apparatus?*, Stanford University Press, California, 2009.
- Ambrozic, Mara & Vettese, Angela (ed.): *Art as a Thinking Process*, Sternberg Press, Berlin, 2013.
- Archer, Michael: *Art Since 1960*, Thames & Hudson, London, 1997.
- Avanesian, Armen & Töpfer, Andreas: *Speculative Drawing*, Sternberg Press, Berlin, 2014.
- Bachelard, Gaston: *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.
- Bašlar, Gaston: *Poetika prostora*, Branko Kukić i Umetničko društvo Gradac, Čačak – Beograd, 2005.
- Bataille, Georges: *L'expérience intérieure*, Éditions Gallimard, Paris, 1954.
- Bataille, Georges: *La structure psychologique du fascisme*, Hermès, La Revue, 2 № 5–6, Paris, 1989.
- Bataj, Žorž: *Psihološka struktura fašizma*, Polja časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja, Novi Sad, broj 353–354, 1988.
- Belting, Hans; Buddensieg, Andrea; Weibel, Peter: *The Global Contemporary and the Rise of the New Artworlds*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, 2013.
- Bergson, Henri: *The Creative Mind*, F. Hobner & Co., New York, 1946.
- Brassier, Ray: *Nihil Unbound – Enlightenment and Extinction*, Palgrave Macmillian, Hampshire, 2007.
- Bryant, Levi; Srnicek, Nick & Harman, Graham (ed.): *The Speculative Turn – Continental Materialism and Realism*, Re.Press, Melbourne, 2011.
- Bukdahl, Jørgen: *Introduktion til Hegel*, Philosophia, Aarhus, 1996.
- Cabanne, Pierre: *Dialogues with Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London, 1971.
- Danchev, Alex (ed): *100 Artists' Manifestos*, Penguin Books, London, 2011.
- Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Massachusetts, 1981.
- Davidts, Wouter & Paice, Kim (eds.): *The Fall of the Studio – Artists at Work*, Valiz, Amsterdam, 2009.
- Debord, Guy: *The Society of the Spectacle*, Rebel Press, London, 1983.

- Debor, Gi: *Društvo spektakla*, Anarhija / Blok 45, Beograd, 2013.
- Dehs, Jørgen: *Reflexion og Erfaring*, in Kritik no. 40, Copenhagen, 1976.
- Dehs, Jørgen: *Det Autentiske*, Forlaget Vandkunsten, Copenhagen, 2012.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche et la philosophie*, PUF, Paris, 1962.
- Delez, Žil: *Niče i filozofija*, Plato, Beograd, 1999.
- Deleuze, Gilles: *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1986.
- Delez, Žil: *Fuko*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1989.
- Deleuze, Gilles: *Spinoza – Practical Philosophy*, City Light Books, San Francisco, 1988.
- Delez, Žil: *Spinoza i problem izraza*, Fedon, Beograd, 2015.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix: *Qu'est-ce que la philosophie?*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991.
- Delez, Žil & Gatari, Feliks: *Šta je filozofija?*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 1995.
- Deleuze, Gilles: *Two Regimes of Madness*, Semiotext(e), Los Angeles, 2007.
- Dewey, John: *Experience*, Perigee, Penguin Group, New York, 2005.
- Duve, Thierry de: *Kant after Duchamp*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, 1996.
- Fleck, Robert: *Die Ablösung vom 20. Jahrhundert – Malerei der Gegenwart*, Passagen Verlag, 2013.
- Foster, Hal: *Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, 1996.
- Foster, Hal: *Povratak realnog*, Orion art, Beograd, 2012.
- Gielen, Pascal (ed.): *Institutional Attitudes – Instituting Art in a Flat World*, Valiz, Amsterdam, 2013.
- Gillespie, Michael Allen: *Nihilism Before Nietzsche*, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Girst, Thomas: *The Duchamp Dictionary*, Thames & Hudson, London, 2014.
- Godfrey, Tony: *Conceptual Art*, Phaidon Press Limited, London, 1998.
- Gombrowicz, Witold: *A Kind of Testament*, Dalkey Archive Press, London, 2007.
- Greenberg, Clement: *Art and Culture*, Thames & Hudson, London, 1973.
- Groys, Boris: *Art Power*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2008.
- Groys, Boris: *Introduction to Anti-Philosophy*, Verso, London, 2012.
- Guston, Philip: *Collected Writings, Lectures, and Conversations*, ed. Clark Coolidge, University of California Press, Berkeley, 2011.
- Hadot, Pierre: *Philosophy as a Way of Life*, Blackwell Publishing, Oxford, 1995.

- Harrison, Charles & Wood, Peter: *Art in Theory 1900–2000*, Blackwell, Oxford, 1992.
- Havsteen-Mikkelsen, Asmund: *Reversible Subjectivity*, MA Dissertation, University of Copenhagen, 2003 (unpublished).
- Havsteen-Mikkelsen, Asmund (ed.): *Meditations on the Uncanny*, catalogue, A Mock Book Publishing, Copenhagen, 2010.
- Havsteen-Mikkelsen, Asmund: *Propositions on Painting*, A Mock Book Publishing, Copenhagen, 2013.
- Havsteen-Mikkelsen, Asmund: *Generic Singularity*, A Mock Book Publishing, Copenhagen, 2014.
- Havsteen-Mikkelsen, Asmund: *Mobile Verdener*, A Mock Book Publishing, Copenhagen, 2014.
- Hegel, G. W. F.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972.
- Hegel, *Osnovne crte filozofije prava*, Veselin Masleša, Svijetlost, Sarajevo, 1989.
- Hegel, G. W. F.: *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, vol. I & II, Oxford University Press, 1975.
- Hegel, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.
- Hegel, *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I–III*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.
- Hegel, *Estetika I*, Kultura, Beograd, 1952.
- Heidegger, Martin: *Identität und Differenz*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart, 1957.
- Heidegger, Martin: *Die Technik und die Kehre*, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart, 1962.
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1993.
- Heidegger, Martin: „Hegels Begriff der Erfahrung“, in *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994.
- Heidegger, Martin: „Nietzsches Wort ‘Gott ist tot’“, in *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994.
- Heidegger, Martin: „Die Zeit des Weltbildes“, in *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994.
- Heidegger, Martin: Brief über den Humanismus“, in *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1996.
- Heidegger, Martin: „Was ist Metaphysik?“, in *Wegmarken*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1996.

- Held, Klaus: *Einleitung zum Husserls Phänomenologie der Lebenswelt*, Ausgewählte Texte II,
- Reclam, Stuttgart, 1992.
- Hirschhorn, Thomas: *Establishing a Critical Corpus*, J. R. P. Ringier, Zürich, 2011.
- Holm, Andrej: *Wir Bleiben Alle!*, Unrast-Verlag, Münster, 2010.
- Holm, Andrej: *Svi ostajemo! Džentifikacija: gradski konflikti oko aprecijacije i istiskivanja stanovništva*, GKP & kuda.org, Novi Sad, 2014.
- Huelsenbeck, Richard: "Dadaistički manifest – Zajednički manifest", Anarhistička biblioteka, Beograd, 2014. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/richard-huelsenbeck-dadaisticki-manifest>
- Jameson, Fredric: *The Cultural Turn – Selected Writings on the Postmodern*, Verso, London, 1998.
- Džejmson, Frederik: *Kraj umetnosti ili kraj istorije*, Art Press, Beograd, 2015.
- Kahn, Louis: *Silence and Light*, Park Books, Zürich, 2013.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Reinen Vernunft 1–2*, ed. Wilhelm Weischedel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, ed. Wilhelm Weischedel, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.
- Kant, Immanuel: *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1993.
- Kant, Immanuel: 'Was ist Aufklärung', in *Was ist Aufklärung – Thesen und Definitionen*, Reclam, Stuttgart, 1996.
- Kierkegaard, Søren: *Samlede Værker*, Gyldendal, Copenhagen, 1962.
- Kosuth, Joseph: *Art after Philosophy and After*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1993.
- Košut, Džozef: „Umetnost posle filosofije“, časopis Polja br. 156, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.
- Krauss, Rosalind E.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1999.
- Krauss, Rosalind E.: *A Voyage on the North Sea*, Thames & Hudson, London, 2000.
- Larsen, Lars Bang: *Kunst er Norm*, Det Jyske Kunstakademi, Aarhus, 2008.
- Larsen, Lars Bang: *Organisationsformer*, Det Jyske Kunstakademi, Aarhus, 2008.
- Larsen, Lars Bang: *Spredt Væren*, Det Jyske Kunstakademi, Aarhus, 2008.
- Laurelle, François: *Philosophies of Difference*, Bloomsbury, London, 2010.
- Laurelle, François: *The Non-Philosophy Project*, Telos Press Publishing, New York, 2012.
- Laurelle, François: *Dictionary of Non-Philosophy*, Univocal, Minneapolis, 2013.



- Lee, Pamela M.: *Object to be Destroyed*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2001.
- Luhmann, Niklas: *Iagttagelse og paradoks – Essays om autopoetiske systemer*, Gyldendal, Copenhagen, 1997.
- Marx, Karl: *Økonomi og Filosofi*, Gyldendal, Copenhagen, 1962.
- Marx, Karl: *Kritik af den Politiske Økonomi*, Bibliotek Rhodos, Copenhagen, 1970.
- Medina, Cuauhtémoc: 'Contemp(t)orary: Eleven Theses' in *What is Contemporary Art*, Sternberg Press, Berlin, 2010.
- Meillassoux, Quentin: *After Finitude*, Bloomsbury, London, 2008.
- Meillassoux, Quentin: *Poslije konačnosti – Esej o nužnosti kontingencije*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2016.
- Merjian, Ara H.: *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City*, Yale University Press, New Haven, 2014.
- Merleau-Ponty, Maurice: *La structure du comportement*, PUF, Paris, 1942.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologija percepcije*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo, 1990.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Sens et non-sens*, Éditions Gallimard, Paris, 1948.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Éloge de la philosophie*, Éditions Gallimard, Paris, 1953.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Signes*, Éditions Gallimard, Paris, 1960.
- Merleau-Ponty, Maurice: *L'Oeil et l'Esprit*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- Merlo-Ponti, Moris: *Oko i duh*, Vuk Karadžić, Beograd, 1968.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964.
- Merlo-Ponti, Moris: *Vidljivo i nevidljivo*, Akademska knjiga, Novi Sad, 2012.
- Merleau-Ponty, Maurice: *La prose du monde*, Éditions Gallimard, Paris, 1969.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Notes de cours 1959–1961*, Éditions Gallimard, Paris, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Le primat de la perception*, Éditions Verdier, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice: *La Nature – Notes*, Cours du Collège de France, Éditions du Seuil, Paris, 1994.
- Moran, Dermot: *Introduction to Phenomenology*, Routledge, London, 2000.
- Motherwell, Robert (ed.): *The Dada Painters and Poets*, 2nd edition, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1981.
- Nancy, Jean-Luc: *Being Singular Plural*, Stanford University Press, California, 2000.

- Nietzsche, Friedrich: *Die Fröhliche Wissenschaft*, Vol. 3, KSA, DTV, Munich, 1988.
- Niče, Fridrih: *Vesela nauka*, Dereta, Beograd, 2015.
- Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo*, Vol. 6, KSA, DTV, Munich, 1988.
- Niče, Fridrih: *Ecce Homo – kako postaješ, šta si*, Dereta, Beograd, 2001.
- Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente*, Vol. 13, KSA, DTV, Munich, 1988.
- Fridrih Niče, *Volja za moć*, Dereta, Beograd, 2012.
- Nietzsche, Friedrich: *Götzen-Dämmerung*, Vol. 6, KSA, DTV, Munich, 1988.
- Niče, Fridrih: *Sumrak idola - ili kako se filozofira čekićem*, Svetovi, Novi Sad, 1999.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube*, University of California Press, Los Angeles, 1976.
- Osborne, Peter: *Anywhere or not at all*, Verso, London, 2013.
- Plotinus: *The Enneads*, Penguin Classics, London, 1991.
- Rancière, Jacques: *Le partage du sensible*, La fabrique – éditions, Paris, 2000.
- Rancière, Jacques: *The Future of the Image*, Verso, London, 2007.
- Ritzer, George: *McDonaldization: The Reader*, Pine Forge Press, California, 2010.
- Silverman, Hugh J., *Inscriptions*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1997.
- Smith, Michael B. & Johnson, Galen A.: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Illinois, 1998.
- Smithson, Robert: *The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996.
- Spinoza, Baruch: *Ethics*, trans. Andrew Boyle, The Aldine Press, London, 1959.
- Stiles, Kristine & Selz, Peter: *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley, 1996.
- Taylor, Charles: *Sources of the Self*, Harvard University Press, Cambridge, 1989.
- Walker, Stephen: *Gordon Matta-Clark*, I. B. Tauris, London, 2009.
- Wittgenstein, Ludwig: *Culture and Value*, The University of Chicago Press, Chicago, 1984.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1984.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, German-English Edition, Blackwell Publishers, Oxford, 1997.
- Wolin, Richard: *Antihumanism in the Discourse of French Postwar Theory*, working paper, Institut for Litteraturvidenskab, Copenhagen, 1995.





*Naslov:*

Ne-filozofija i savremena umetnost

*Ne-filozofski predlog*

*Autor:*

Asmund Havsten-Mikelsen (Asmund Havsteen-Mikkelsen)

[www.asmundhavsteen.net](http://www.asmundhavsteen.net)

*Izdavač:*

Grupa za konceptualnu politiku (GKP)

Pariske komune 42, Novi Sad

[www.gkp.org.rs](http://www.gkp.org.rs)

*Distribucija:*

Knjigostroj, Novi Sad

[knjigostroj@gmail.com](mailto:knjigostroj@gmail.com)

+381654576386

*Godina izdanja:*

2018.

*Prevod sa engleskog:*

GKP

*Lektura i korektura:*

GKP

*Grafičko oblikovanje:*

Grafička radionica Sputnjik

*Štampa:*

Artprint, Novi Sad

*Tiraž:*

300

*Napomena autora u originalnoj publikaciji:* Hvala Loti Muler (Lotte Møller), Joakimu Kvistorf-Refnu (Quistorff-Refn), Mihaelu Ediju (Michael Eddy) i Larsu Nurgardu (Nørgaard) što su pročitali prve skice rukopisa i kritički se osvrnuli na sam tekst. Hvala galeriji Kant, Andreasu Harbsmajeru (Harbsmeier) i Karsten Vind Mejhof (Wind Meyhoff) iz Lettre Publishing. Hvala Danskom savetu za umetnost (Danish Arts Council) i Fondu Groserer L. F. Fogts na njihovoj ljubaznoj podršci ovom izdanju. Na kraju, duboku zahvalnost dugujem i svojoj porodici: Ani (Anna), Johanu, Karolini (Caroline) i Emilu, zato što mi daju svu ljubav i radost. Vi ste proživavajući događaji mog života.

Fotografija na koricama:  
Boris Burić i Nenad Racković,  
„Ritam zločina“, 2018.

CIP – Katalogizacija u publikaciji  
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

ISBN 978-86-917183-5-0

COBISS.SR-ID 326959367

---

Prevod je objavljen u okviru projekta „Mišljenje umetnosti: umetnik savremenik“ koji realizuje Grupa za konceptualnu politiku uz podršku Gradske uprave za kulturu Novog Sada i Danish Arts Foundation.