

Bojana Matejić

ROZALIND KRAUS

Autor

Bojana Matejić

ROZALIND KRAUS

Recenzenti

dr Jerko Denegri

dr Miško Šuvaković

dr Nikola Dedić

Lektor

Marija Lazović

Izdavač

Orion Art, Beograd

Za izdavača

Nadežda Kovačević, direktorka

Glavni i odgovorni urednik

Dragorad Kovačević

Prelom

Uroš Stojanović

Dizajn korice

Aleksandra Adamović

Štampa

Donatgraf, Beograd

Tiraž

300

Bojana Matejić

Rozalind Kraus

ORION | ART

Beograd, 2018

Sadržaj

Uvod / 7

Od formalističkog estetizma do
strukturalističkog obrta / 27

Antiesencijalistička definicija
umetničkog dela / 39

Recepcija psihoanalitičkog diskursa / 45

Kritika modernističke fetišizacije pogleda / 46

Postmedijski uslov savremene umetnosti / 64

Heuristika dekonstrukcije / 79

Diseminacija istorije umetnosti / 81

Feministička hibridizacija istorije umetnosti / 108

Ka filozofskoj umetničkoj kritici / 125

Napomene / 129

Izabrana bibliografija Rozalind Kraus / 143

Bibliografija / 146

Indeks / 151

O autorki / 161

Iz recenzija / 163

Uvod

Ova knjiga nastala je kao rezultat višegodišnjeg istraživanja izrazito osobenog intelektualnog rada jevrejsko-američke teoretičarke i kritičarke savremene umetnosti Rozalind Kraus. Jedan korpus ovog istraživačkog rada do sada je epitomizovan u publikacijama i to: „Postmedijski svet umetnosti: od optičkog nesvesnog do teorije afekta“ u *Art + Media: Journal of Art and Media Studies*, vol. 2, br. 4, 2013, „Oktobar: ispitanje (motiva) postavljanja heterologije“ u *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, vol. 94. br. 1, 2014, a marta, 2012. godine „Analiza Lakanovog ‘grafa želje’ u teoriji ‘proširenog polja’ Rozalind Kraus“ objavljena je na Trećem programu Radio Beograda. Nakon iscrpnih analiza i istrajnog zanimanja za pisanje Rozalind Kraus, neminovno se nametnula neka vrsta „dužnosti“ da predstavimo značaj njenog teorijskog rada u domaćem kulturnom kontekstu, tim pre što je on ostao nedovoljno vidljiv uz sve, mada od visokog značaja, sporadične prikaze, interpretacije i navođenja u kontekstu bavljenja drugim teorijskim problematikama. Sličan napor na anglosaksonском polju umetnosti i kulture uložio je Dejvid Kerijer, američki kritičar i profesor na Klivlendskom

institutu za umetnost, u referentnoj knjizi *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism* (Rozalind Kraus i američka filozofska umetnička kritika: od formalizma preko postmodenizma), London, Westport, 2002. Valja istaći da i pored opsežnosti studije koja je pred čitaocima, teorijski rad Rozalind Kraus njome nije iscrpljen, te i dalje zavređuje nova čitanja i podrobnu analizu.

Heterogen teorijski diskurs Rozalind Kraus ocrtao je „epistemološki prelom“ unutar njujorške intelektualne, kulturno-političke, teorijske, kritičke i umetničke scene krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina prošlog veka. Kulturni derivati i paradigme njenih teorijskih polazišta višestruko su prisutni u savremenom internacionalnom (hegemonom) svetu umetnosti, bez kojih, osim ostalih, zasigurno, ovaj mnogostruki diskurs umetnosti ne bi bio čitljiv. S obzirom na heterogenost teorijskih elaboracija ove autorke, nije bilo lako trisirati, markirati, razlučiti, prikazati i interpretirati njenu osnovna teorijska načela, polazišta, probleme i njihov značaj u kontekstu formiranja neo- i postavangardne kulturne njujorške scene, te implikacije povezane s njеним uticajem na evropski kulturni kontekst i obratno.

Pošavši upravo od tih „konfliktnih zona“, cilj nam nije bio da taksativno informišemo o njenom teorijskom radu, niti da istorijski predstavimo tok teorijskog rada Rozalind Kraus. Zato, ovaj tekst ne prati tradicionalnu logiku istorijskog metanarativa umetnosti, karakterističnu za klasičan evropocentrični oblik konstruisanja znanja o umetnosti (*L'épistémè*), već je strukturisan oko ne-

koliko teorijskih problema, pri čemu je fokus stavljen na modalitete recepcije i primene francuskog strukturalizma i poststrukturalizma na tradicionalni modernistički i visokomodernistički, dominantni, internacionalni metažezik umetnosti. Drugim rečima, ono što ova studija nudi jeste jedna moguća optika za promišljanje i recepciju heuristike, odnosno „metoda“ kojima je Rozalind Kraus uspela da određeni set istorijski validnih pojmoveva dotadašnjeg sveta umetnosti dekonstruiše i pokaže na liče njihovih ideoloških tamnica.

Premda pojedina poglavila obiluju istorijskim, biografskim i bibliografskim podacima o radu Rozalind Kraus, problem recepcije francuskog strukturalizma i poststrukturalizma u njenom teorijskom radu nije moguće jednostavno svesti na nekakav hijerarhijski konstrukt u smislu hronologije pojavljivanja određenih teorijskih fenomena i dispozitiva. Izvesni elementi poststrukturalizma uveliko su se mogli nazreti u načinu mišljenja u, sa stanovišta linearne istorijske hronologije, ranije objavljenim studijama, za koje bi se moglo konstatovati da su obeležile „strukturalistički diskurs“.

Rozalind Kraus, jevrejsko-američka istoričarka umetnosti, kritičarka i teoretičarka savremene američke i zapadnoevropske vizuelne umetnosti i kulture, rođena je u Vašingtonu 1940. godine. Diplomirala je na predmeta iz oblasti istorije umetnosti na Koledžu Velsli 1962. godine. Doktorsku tezu *Terminal Iron Works: Skulptura Dejvida Smita (Terminal Iron Works. The Sculpture of David Smith)* odbranila je na Harvardskom univerzitetu (*Harvard University, Department of Fine Arts*) 1969. go-

dine. Objavljivala je tekstove i likovne kritike od 1966. u časopisu *Artforum* (*Artforum International*). Predavala je na Masačusetskom institutu za tehnologiju do 1972. i Univerzitetu Prinston (1972–1975). Rozalind Kraus je Prinston napustila 1975. godine i potom predavala istoriju umetnosti na Koledžu Hanter u Njujorku. Od 1992. godine drži predavanja iz istorije i teorije umetnosti na Univerzitetu Kolombija (*Columbia University, Department of Art History and Archaeology*).¹

Umetničke kritike kasnih šezdesetih godina Rozalind Kraus je pisala za *Artforum* oslanjajući se na kritičke refleksije i formalističku, pozitivističku terminologiju Klementa Grinberga i Majkla Frida. *Artforum* je internacionalni časopis za savremenu umetnost, koji je osnovao Džon Irvin u San Francisku 1962. godine. Časopis je prošao kratku putanju od magazina namenjenog savremenoj umetničkoj praksi sa margine, preko njegove selidbe u Los Andeles 1965. godine do konačnog smještanja u Njujork 1967. godine. Tokom šezdesetih godina dvadesetog veka, *Artforum* postaje međnstrim revija za savremenu umetničku kritiku, tumačenje i analizu poznomodernističkih, neo- i postavangardnih umetničkih fenomena poput postslikarske apstrakcije, asamblaža, pop-arta, minimalizma, op-arta, hiperrealizma, proceduralne umetnosti, lend-arta, te konceptualne umetnosti. Za *Artforum* pisali su Filip Lajder i Džon Koplans kao dugogodišnji urednici, Džejms Monte, Klement Grinberg, Maks Kozlov, Barbara Rouz, Sidni Tilim, Majkl Frid, Robert Viten, Anet Mičelson i Rozalind Kraus.

Formalistička kritika kao metodološki predznak *Artforuma* koincidira sa različitim pokretima: od pro-

testa protiv Vijetnamskog rata, preko feminističkih društvenih praksi, do atentata na Džona Kenedija, Martina Lutera Kinga, Medgara Eversa, Roberta Kenedija. U ovakvim turbulentnim društveno-političkim uslovima visoki, samokritički koncept modernizma nije mogao da opstane. Već početkom sedamdesetih godina prošlog veka Rozalind Kraus u članku „Pogled modernizma“ (“A View of Modernism”, *Artforum*, 1972) beleži značajnu promenu u svom kritičkom pristupu,² koji je označilo napuštanje revije *Artforum*, nakon čega je, zajedno sa Anet Mičelson, započela teorijski projekat časopisa *Oktobar* (*Journal October*).

Oktobar je osnovan 1976. godine. Časopis je dobio naziv po Ajzenštajnovom filmu *Oktobar: Deset dana koji su potresli svet* (*Октябрь/Десять дней, которые потрясли мир*, 1927), koji je snimljen povodom obeležavanja desetogodišnjice boljševičke revolucije. *Oktobar* predstavlja interdisciplinarni umetničko-kritičko-teorijski projekat koji je odredio diskurs poznomodernističkih i postmodernističkih studija, rasprava o istoriji, teoriji umetnosti i savremene vizuelne kulture, posebno u Americi. Osnovne teorijske platforme koje se mogu mapirati u okviru delovanja časopisa *Oktobar* referiraju najpre na francuski strukturalizam i poststrukturalizam, kao i kritičku recepciju neo- i postmarksizma. Vodeći autori i autorke magazina *Oktobar*, jesu: Rozalind Kraus, Anet Mičelson, Daglas Krimp, Krejg Ovens, Džoan Kopdžejk, Iv-Alen Boa, Benjamin Buhloh, Hal Foster, Deni Olije, Silvija Kolbovski. Značaj projekta *Oktobar* jeste u rekonceptualizaciji istorijskog i društveno-političkog delovanja i uticaja avangardi ranog dvadesetog

veka (kubizam, nadrealizam, ekspresionizam, dada).³ Mada iz različitih pobuda i istorijsko-kontekstualnih i kulturno-političkih uslova, teorijski i kritički rad Rozalind Kraus je, poput Grinbergovog, ostao povezan sa zapadnoevropskim, konkretno francuskim kulturnim kontekstom (strukturalizam i poststrukturalizam) nakon šezdesetih godina prošlog veka.

U teorijskom radu Rozalind Kraus dominiraju tri teorijske paradigmе:⁴ 1) formalistička teorijska paradiigma oslanja se na esencijalističko, utopijsko-progresivno i kritičko-evolutivno tumačenje istorije umetnosti Klementa Grinberga i Majкла Frida. Uticaj teorijskih koncepta Klementa Grinberga prepoznatljiv je u ranim kritičkim tekstovima koje je Rozalind Kraus publikovala tokom šezdesetih godina dvadesetog veka u časopisu *Artforum* i u njenoj doktorskoj disertaciji; 2) strukturalistička paradiigma je odredila teorijski rad Rozalind Kraus tokom sedme decenije prošlog veka. Relevantne studije koje uvode implicitno ili eksplisitno koncepte strukturalizma jesu *Pasaži u modernoj skulpturi* (*Passages in Modern Sculpture*, 1977)⁵ i *Originalnost avangarde i drugi modernistički mitovi* (*The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths*, 1986)⁶; 3) poststrukturalističku paradiimu možemo markirati već u studiji *Originalnost avangarde i drugi modernistički mitovi*, u kojoj Rozalind Kraus dovodi u pitanje Grinbergove formalističko-esencijalističke postavke istoricističkog narativa. Zatim, slede studije *Optičko nesvesno* (*The Optical Unconscious*, 1993)⁷, u kojoj se Rozalind Kraus direktno oslanja na teoretičarke Fredrika Džejmsona, koje je on razvio u knjizi *Političko nesvesno: prijedavanje*.

nje kao društveno-simbolički čin (Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art, 1981)⁸ i Besformno: uputstvo za upotrebu (Formles: A User's Guide, 1997)⁹ koju je priredio u saradnji sa istoričarem umetnosti Ivom Alenom Boaom, služeći se poststrukturalističkim interpretacijama u cilju dekonstrukcije i „rekonstrukcije“ modernističke i postmodernističke istorije umetnosti i mogućeg alternativnog uspostavljanja „nove“ istorije umetnosti.

Ovde treba pomenuti i nedavnu razradu zapadne, moderne, antimoderne i postmoderne umetnosti dva desetog veka: *Umetnost od 1900. godine: Modernizam, antimodernizam, postmodernizam (Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 2005)*¹⁰ koju Rozalind Kraus izvodi u saradnji sa grupom teoretičara i kritičara, okupljenih oko časopisa *Oktobar*¹¹: Halom Fosterom, Benjaminom Buhlohom i Ivom Alenom Boaom.¹²

*

Teorijski rad Rozalind Kraus prepoznat je u kontekstu neoavangardnih i postavangardnih promena koje su se odigrale u američkom svetu umetnosti nakon šezdesetih godina prošlog veka, sa primenom francuske strukturalističke i poststrukturalističke misli na savremenu umetničku kritiku i teoriju. Uvid u njena osnovna konceptualno-teorijska polazišta, načela i kritičke aspiracije omogućava najeksplicitniji prikaz kulturnih transfiguracija u američkom diskursu savremene umetnosti i teorije. S ciljem preciznijeg razumevanja teorijskih i konceptualnih promena, koje je ova autorka izvela

unutar njujorške umetničke kritike, teorije umetnosti i umetničke scene nakon šezdesetih godina prošlog veka, prethodno valja ocrtati kulturno-političku, kontekstualnu mapu epistemoloških okvira i perspektiva koje dominiraju u petoj i šestoj deceniji dvadesetog veka u Sjedinjenim Državama.

Istorijsko-kontekstualni momenat promene epistemološke paradigme dominantnog umetničkog diskursa u Americi, koji je odredio i profilisao teorijsko-kritički rad mnogih njenih protagonisti nakon Drugog svetskog rata, ne može se drugačije sagledati do iz konteksta koji je označen kao „transatlantski dijalog“. Pod „transatlantskim dijalogom“ (*Transatlantic Dialogue*)¹³ podrazumeva se uspostavljanje kritičkog polja debate između kulturno-hegemonih internacionalnih modernističkih hermeneutika evropskog (Pariz, London) i američkog (Njujork) sveta umetnosti¹⁴ tokom pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka.¹⁵ Polazeći sa platforme socijalne, ili marksističko-kritičko-kontekstualne istorije umetnosti, umetničke kritike i teorije, britanski teoretičar, istoričar i kritičar umetnosti Čarls Harison piše da se ovaj epistemološki prelom zbio u Njujorku tokom četvrte decenije prošlog veka, iako je njegova recepcija u Zapadnu Evropu stigla sa zakašnjenjem krajem pedesetih godina. Promena paradigme dominantnog diskursa umetnosti – koji je kao *épistème*¹⁶ i u onom obliku kako se on razume danas u pogledu pojma koji počev od osamnaestog veka i prosvetiteljstva, te sa modernom kapitalističkom društvenom raspodelom i kolebanjima u hijerarhizaciji same proizvodnje formi života, postoji samo u Zapadnoj Evropi i za Zapadnu Evropu¹⁷

– ogledala se u geopolitičkom pomeranju centra sveta umetnosti iz dotadašnjeg Pariza u Njujork, a istorijsko-kontekstualne uslove ove promene valja tražiti u datim društveno-političkim implikacijama. Kulturno pomeranje, obeleženo „transatlantskim dijalogom“, kao mikrijskom strategijom¹⁸ kojom je „Amerika uspela da ukrade zapadnoevropski, pariski modernizam“¹⁹ u pokušaju konstitucije, profilisanja i promovisanja vlastite umetnosti i kulture nakon Drugog svetskog rata, nastaje kao posledica pada francuskih oružanih snaga 1940. i jačanja imperijalističkih ambicija Sjedinjenih Država. Umetničke pojave, promene i formalistički epistemološki okvir koji eksponira njujorški svet umetnosti tokom četrdesetih godina dvadesetog veka predstavljaju simptom evroatlantske hladnoratovske kulturne politike. Tokom četrdesetih godina dvadesetog veka u Njujorku dominira fenomen akcionog slikarstva (termin egzistencijalističkih konotacija Rozenberga), odnosno, apstraktног ekspresionizma (termin formalističkih konotacija Klementa Grinberga).

Eminentni protagonisti teleološke modernističke hermeneutičke optike koji oblikuju posleratnu njujoršku umetničku scenu jesu Klement Grinberg i Majkl Frid. Ova hermeneutička optika umetnosti ukotvljena je u Hegelovoј postavci istorije koja modernizam posmatra i tumači kao kulturno-umetničku pojavu koja postepeno razvija i obelodanjuje „prirodu“, odnosno, esencijalističke kvalitete umetnosti, immanentne prethodnim umetničkim oblicima „starih majstorija“, tj. tradicije. Grinberg je, saglasno tome, insistirao na tezi da „modernizam nikada nije značio prekid sa prošlošćу“²⁰.

Grinbergov slučaj, međutim, nije bio usamljen u kontekstu tadašnje evroatlantske kulturne politike. Sličan interpretativni aparat tokom pedesetih godina negovao je britanski istoričar, teoretičar i kritičar umetnosti Herbert Rid, dok su francuski i italijanski kulturni okvir odredile umetničke pojave poput enformela, odnosno lirske apstrakcije i tašizma na čelu sa postavkama Šarla Etjena, Žorža Matjea i Mišela Tapjea. U pitanju je modernistički estetizam koji se razvijao intenzivno u okrilju Pariske škole (*École de Paris*).

Vizuelni formalizam i estetizam, onako kako je primenjen u njujorškom svetu umetnosti u vreme Hladnog rata, svoje tragove ima u britanskoj postkantovskoj estetici. U Velikoj Britaniji i Zapadnoj Evropi, u drugoj deceniji dvadesetog veka, vizuelna umetnost je pretežno bila tumačena u formalističkim terminima „čiste plastičke strukture“ (*pure plastic structure*) i estetski „značajne forme“ (*significant form*) koji pripadaju ranoj formalističkoj, teleološkoj, estetičkoj terminologiji britanskih estetičara Klajva Bela i Rodžera Fraja. Prema Klajvu Belu, osnovno polazište za sve estetičke sisteme jeste lično iskustvo jedinstvenog, naročitog osećanja koje izaziva umetnički predmet za razliku od nekog drugog „neumetničkog“ predmeta. To specifično osećanje koje izaziva ekskluzivno umetničko delo jeste *estetsko osećanje*, dok kriterijum koji određuje i uslovjava da jedan predmet bude proglašen umetničkim delom jeste *estetski značajna forma*: „Objekte koji podstiču ovaku emociju nazivamo umetničkim delom.“²¹ *Estetski značajna forma* jeste, stoga, zajednički kvalitet, tj. esenci-

jalistički kvalitet svakog (umetničkog) predmeta koji izaziva estetske emocije: „Svi sistemi estetike moraju biti zasnovani na ličnom iskustvu – oni, naime, moraju biti subjektivni.“²²

Ovaj takozvani „plastički stil“²³ (formalizam) u dijalogu sa zapadnoevropskom tradicijom pomogao je falsifikovanju modernističkih pretpostavki kao „autohtone slike“ američke umetnosti koja bi mogla odgovarati kulturno-političkim potrebama i aspiracijama Sjedinjenih Država nastalim za vreme Drugog svetskog rata. Prema mišljenju eminentnih posleratnih američkih kritičara, poput Klementa Grinberga, „plastički stil“ je bio epitomizovan u tadašnjem apstraktnom ekspresionizmu, a njegova posebnost bila je sadržana u tome što apstraktni ekspresionizam nije pripadao ni tadašnjoj desnoj, puritanskoj tradicionalnoj, niti levoj, neokonstruktivističkoj (trockizam) kulturnoj i estetičkoj perspektivi. Iako apstraktni ekspresionizam – na šta će ukazati nova linija američkih kritičara nakon Grinberga sa Rozalind Kraus na čelu – još tada vidno demonstrira otpor svakom tumačenju i razumevanju u pojmovnoj matrici vizuelnog formalizma, to će reći, teleološkom modernizmu, Clement Grinberg je preuzeo konceptualni i terminološki aparat o „čistoj umetnosti“ od svojih britanskih i zapadnoevropskih prethodnika i uspostavio model tumačenja zapadne moderne umetnosti kao idealnog progresivnog, samokritičko-evolutivnog modela. Doduše, sličnu kulturno-političku funkciju odigrao je čuveni Rozenbergov esej „Američki akcioni slikari“ (*The American Action Painters*)²⁴ koji je objavljen prvi put u publikaciji *Art News*

1952. godine, kojim je u Zapadnoj Evropi bila ponuđena pseudoegzistencijalistička terminologija za recepciju i tumačenje posleratne apstraktne umetnosti. Tašizam u Francuskoj, a enformel u Italiji bili su već interpretirani u egzistencijalističkim terminima, karakterističnim za temeljno zapadnoevropsku misao datog perioda. Prema razmatranjima Čarlsa Harisona, ona je zamaglila sušinsku kontekstualnu razliku između američkog i evropskog posleratnog sveta umetnosti. Apstraktni ekspresionizam je krajem pete decenije prošlog veka, u tadašnjoj hladnoratovskoj globalnoj kulturno-političkoj konstelaciji ponudio konstrukt visokomodernističke umetnosti koji se ogledao u neočekivanoj kombinaciji apstrakcije i ekspresionizma, uspostavljajući, na taj način, „treći put“ spram leve komunističke i desne konzervativne estetike. „Treći put“ je svoje ohrabrenje našao u poziciji levog antistaljinizma.²⁵

Slično je kulturno-političko i estetsko obeležje bilo prisutno u jugoslovenskoj posleratnoj visokomodernističkoj umetnosti nakon Rezolucije Informbiroa, koje je označeno kao *socijalistički modernizam*. Socijalistički modernizam ne podrazumeva termin stilističkih konotacija, već predstavlja označitelj opšte kulturne klime, koja će ubrzo prerasti u *umereni modernizam*.²⁶ Apstraktni ekspresionizam je predstavljao ovu – sa Grinbergovog stanovišta – avangardnu umetničku formu, kojom se imalo stupiti u dijalog sa modernističkom tradicijom Zapadne Evrope i time obezbediti njeno premeštanje u Njujork. Avangardna perspektiva visokog modernizma – budući da je Grinberg pod avangardnom umetnošću podrazumevao visoku umetnost moderni-

zma, koja isključuje popularnu umetnost i kulturu, braćeći medijsku specifičnost i autonomiju – svoju političnost pokušala je da epitomizuje (prividnom) *političkom apolitičnošću*, drugim rečima, *depolitizacijom umetnosti*.

Zašto je apstraktni ekspresionizam²⁷ prepoznat kao idealna kulturna pojava za promociju evroameričkih „zajedničkih vrednosti“ između 1958. i 1961. godine i zašto je njegov status već samo godinu dana kasnije 1962. godine bio uzdrman, još nije do kraja istraženo.²⁸ Apstraktni ekspresionizam činio je okosnicu takozvane *atlantske estetike* koja je imala za cilj zbližavanje zapadnoevropskog i američkog kulturnog diskursa. Iстичанjem „iracionalnih i subjektivističkih aspekata“ ovog umetničkog kretanja, Sem Hanter, američki istoričar i kritičar moderne umetnosti, tada zaposlen u njujorškom Muzeju moderne umetnosti (MoMA), na primer, u jednom od kataloga za izložbu „Džekson Polok 1912–1956“ pisao je da je apstraktni ekspresionizam specifično američka kulturna inovacija koja je proizašla iz zapadnoevropske modernističke tradicije, prevashodno, kubizma i nadrealizma, „stvarajući zajedničko evroameričko kulturno nasleđe“.²⁹

Grinberg je početkom pedesetih godina prošlog veka tumačio Polokov rad u formalističkoj pojmovnoj matrici:

Slike poput „Četrnaest“ (*Fourteen*) i „Dvadeset pet“ (*Twenty-Five*) na poslednjoj izložbi postižu klasičan vid lucidnosti u kojoj se ne prepoznaju samo forma i osećanje, već i prihvatanje i eksploracija samih tehničkih uslova medija koji ograničava ovu identifikaciju.³⁰

U istom tekstu, Grinberg upoređuje Polokov rad sa modernističkim estetizmom predratne Pariske škole i ističe da kulturni akteri njujorškog sveta umetnosti još „nemaju tu svest“ da je on proizveo genijalnog umetnika koji je svoj rad oblikovao po uzoru na pariske *maîtres*, zadržavajući one odlike koje su specifično američke. Slične stavove i aspiracije Grinberg iznosi u tekstu „‘Američki tip’ slikarstva“ (“‘American-Type’ Painting”, *Partisan Review /Spring 1955/, 179–96*) okarakterisavši apstraktni ekspresionizam kao prvi ozbiljan pomak od američkog dotadašnjeg „kulturnog provincijalizma“.³¹

Uspeh i internacionalnu promociju apstraktnog ekspresionizma, koji je u američkoj posleratnoj kritici bio označen kao avangardna umetnost, valja, sa stanovišta kritičko-kontekstualne analize, sagledati kao efekat američke političke klime nakon predsedničkih izbora u Sjedinjenim Državama 1948. godine,³² odnosno pobjede i uspostavljanja neoliberalnog programa kao trećeg puta između levog komunizma/staljinizma i desnog fašizma/nacizma. Apstraktni ekspresionizam, u tom smislu, coincidira sa epohom visokog modernizma koji nastaje početkom Drugog svetskog rata, kada kulturna elita Zapadne Evrope, usled antisemitskog raspoloženja i progona jevrejske populacije – emigrira pretežno u Francusku, Veliku Britaniju i SAD, kao novouspostavljene centre internacionalne umetnosti.

Umetnost kao moderan diskurs postoji samo u Zapadnoj Evropi, i za nju, od prosvjetiteljstva, ukotvljenjem konstrukcije porekla, koje ona, pretpostavka je, vodi od antičke grčke tradicije. Ovaj univerzalno prihvaćen hu-

manistički metajezik bio je vekovima evropocentričan. Američki kulturni kontekst je usled vlastite kulturne inferiornosti, nedostatka tradicije i istorije, nastojao da apropiše modernistički evropski diskurs i preseli se u Njujork, prevashodno kao sredstvo za ostvarenje imperijalističkih ambicija. Povoljan strateški geopolitički položaj Sjedinjenih Država spram evropskog prostora tokom Drugog svetskog rata, kao i jačanje američke ekonomije, išli su tome u prilog. Prikupljanje evropske elite za vreme Drugog svetskog rata, kao i uspostavljanje niza institucija i dispozitiva (MoMA, LSGP³³, IEES³⁴, IP³⁵, IC³⁶, USIA³⁷, ACA³⁸ i dr.) – čiji je cilj bio transatlantsko promovisanje američke vizuelne kulture i umetnosti posebno u Evropi i šire – u hladnoratovskim uslovima imalo je osnovnu političko-ideološku funkciju jačanja američkih globalnih imperijalističkih ambicija, širenje liberalno-demokratskih principa u zapadnoj kapitalističkoj posleratnoj Evropi i obrazovanje kapitalističke *Atlantske Evrope* (evroamerikanizacija) – ujedinjenje zemalja zapadnog kapitalističkog bloka poput Zapadne Nemačke, Belgije, Holandije, Francuske itd. Sjedinjene Države su posredstvom ovih institucija ekonomski investirale u program međunarodnih edukativno-umetničkih razmena i na taj način promovisale evroatlantski dijalog. U evropskim centrima umetnosti, takođe, budući da je Evropa nakon Drugog svetskog rata bila finansijski zavisna od Sjedinjenih Država u pogledu dalekosežnog oporavka od rata, uspostavljeni su institucionalni dispozitivi u kojima i preko kojih su bile organizovane izložbe i ostale kulturne aktivnosti u cilju promocije i transatlantskog zastupanja američke kulture u vlastitom kulturnom prostoru.

Najznačajnija institucija u Americi u tom pogledu bio je pomenuti internacionalni program za stipendiranje „Program stipendiranja lidera i stručnjaka LSGP“ (*Leaders and Specialists Grant Program – Lighting Science Group Corporation /LSGP/*) preko koje je, tokom četrdesetih, apstraktni ekspresionizam bio prepoznat kao umetnička tendencija podesna za sprovođenje američkih političkih aspiracija. Sama ideja da se Evropa upotrebi za identifikaciju specifično američke umetnosti, koja bi se mogla pokazati efikasnim osloncem za promociju američke (kulturne) politike, bila je realizovana posredstvom LSGP i Savetodavne komisije za edukativnu razmenu (*Advisory Commission on Educational Exchange*) koja je predlagala najeminentnije evropske kustose, teoretičare, istoričare umetnosti i kulturne radnike za istraživačke boravke u Njujorku. Cilj je bio identifikovati odgovarajući profil umetnosti koji bi mogao najefikasnije poslužiti promociji evroameričkih relacija.³⁹ Dve najznačajnije izložbe kojima je konstrukcija američke „autohtone“ umetnosti bila promovisana u organizaciji LSGP bile su „Džekson Polok, 1912–1956“ (*Jackson Pollock 1912–1956*) i „Novo američko slikarstvo“ (*The New American Painting*). One su kružile Zapadnom Evropom tokom 1958. i 1959. godine. LSGP-om je rukovodila „Internacionalna edukativna služba za razmenu Državnog sekretarijata SAD“, (*State Department's International Educational Exchange Service IEES*), konstituisana u svrhu promovisanja evropskog ujedinjenja i liberalno-demokratskih vrednosti.

Najeminentniji zastupnik američkog apstraktnog ekspresionizma, posebno Džeksona Poloka, postslí-

karske apstrakcije, te visokog modernizma uopšte u američkom svetu umetnosti, bio je Klement Grinberg, jevrejsko-američki umetnički kritičar, čiji rad oblikuje njujoršku umetničku i kulturnu scenu od kraja četrdesetih do sredine šezdesetih godina dvadesetog veka. Osnovne odlike Grinbergovog projekta visokog modernizma jesu: 1) prioritet koncepta kreativnosti spram kritičke dimenzije umetnosti i umetničkog dela; 2) visoka (avangardna) umetnička praksa nastaje kao proizvod intuicije, direktnog izraza emocija jakog stvaralačkog subjekta i neposrednog empirijskog doživljaja umetničkog dela; 3) proces umetničkog stvaranja uvek prethodi teoriji, tako da je teorija samo sekundarni interpretativni dodatak delu koje je samo po sebi celovito, budući da umetnost pripada ekskluzivno području iskustva, a ne principa⁴⁰; 4) umetničke discipline jesu autonomne, a to podrazumeva da su one determinisane medijskom specifičnošću (*medium specificity*).

Grinbergova teorija visokog modernizma posmatra istoriju moderne umetnosti kao progresivni, samokritičko-evolutivni i redukcionistički razvojni put od mimetičkog slikarstva do apstraktne dvodimenzionalne picturalne plohe (slikarstvo). Prema Grinbergovoj teorijskoj perspektivi, shodno tome, istorija moderne umetnosti od kraja devetnaestog veka predstavlja prikaz pravolinijske smene stilova i pokreta (*izama*) koji su poređani u sukcesivni tok prema kriterijumu i stepenu reduktivnosti forme i apstrahovanja. Ako se uzme u obzir određenje (filozofske) umetničke kritike kao „spoja observacije i fantazije“⁴¹, pri uspostavljanju kriterijuma na osnovu kojih neki argumenti o posmatranom objektu

jamče pravo na ubedljivost, onda se može reći da Grinbergovu umetničku kritiku određuje tročlani sintetički sklop: 1) formalistička postkantovska teorija umetnosti i estetika; 2) teorija kulture i kulturne aspiracije Tomasa Eliota; 3) marksistička istoriografija.

Prema Grinbergu, avangardna umetnost nikada nije značila „prekid sa prošlošću“, već transformaciju unutar kompetencija određenog medija date umetničke kategorije.⁴² U jednom od najpoznatijih tekstova, koji se često pominje u literaturi u pogledu sporenja oko pitanja da li je avangardna umetnost „visoka“ umetnost – „Avangarda i kič“ (*Avant-Garde and Kitsch*, 1939)⁴³, Klement Grinberg pretenduje na podelu između visoke i niske umetnosti, koju dovodi u vezu sa popularnom, komercijalnom umetnošću masovne proizvodnje. Nisku umetnost, odnosno kulturu, blisko Adornovim i Hork-hajmerovim tezama povezanim sa konceptom *kulturne industrije*, naziva „kičom“ budući da ona nastaje kao „produkt industrijske revolucije koja je urbanizovala mase Zapadne Evrope i Amerike i uspostavila ono što se naziva univerzalnom pismenošću.“⁴⁴ Sa uspostavljanjem „univerzalne pismenosti“, kaže Grinberg, sposobnost čitanja i pisanja postala je „drugorazredna veština“, poput vožnje automobila. *Kulturna industrija* dovela je do toga da ove veštine ne služe isticanju individualnih kulturnih inklinacija, budući da one više ne pripadaju, sa ekspanzijom masovnih medija, ekskluzivnom području prefinjenog ukusa. Prema Grinbergu, ukus je „po prirodi“ intuitivan, objektivan i, stoga, kao moć ili sposobnost može biti postepeno kultivisan posmatranjem

umetnosti.⁴⁵ Grinberg svoja polazišta, slično pojedinim autorima frankfurtskog kruga, opravdava pozivanjem na marksističku tradiciju. On uviđa da nevolje sa avantgardnom „visokom“ umetnošću, iz rakursa fašističkih i staljinističkih aspiracija, ne proizlaze iz toga što su one „isuviše kritičke“ i „neshvatljive“ za većinu, već u tome što su one „nevine“, budući da je veoma teško utisnuti u njihov sadržaj željenu političku propagandu. Kič, sa svim suprotno, omogućava diktatoru, kaže Grinberg, „bliži kontakt sa ’dušama’ naroda“.⁴⁶ Grinberg devalvira popularnu i masovnu kulturu, pošto one predstavljaju jeftino sredstvo kojim totalitarni režimi uspevaju da integriraju sopstvene ambicije u tadašnjoj Nemačkoj, Italiji i SSSR-u.

Ono što za Grinberga predstavlja problem jeste pitanje koje je pokrenuo i Valter Benjamin u svom kapitalnom eseju „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“ (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), a to pitanje tiče se problema krize ontološko-esencijalističke postavke umetničkog dela, odnosno teze o (genijalnom) autorstvu. No, to će pitanje, kako ćemo pokazati kasnije, elaborirati Rozalind Kraus u nizu tekstova o kritici medijske specifičnosti visokog grinbergovskog modernizma, koristeći ne samo Benjaminov pojmovni aparat već i ranu Bartovu i Fukoovu strukturalističku terminologiju u pogledu „smrti autorstva“.

Najveći doprinos teorijskog rada Rozalind Kraus jeste u napuštanju Grinbergovog formalističkog modela umetničke kritike, odnosno, tradicionalnog ontologij-

skog projekta modernosti koji se zasnivao na aktualizaciji prioriteta i autonomije medija kao najizrazitije osobine umetničkog dela i zalaganju za uvođenje koncepta postmedijskog sveta umetnosti. Kritika estetskog formalizma sastojala se prevashodno u: 1) dekonstrukciji dotadašnjeg hijerarhijskog, formalističko-esencijalističkog, progresivno-utopijskog i samokritičko-evolutivnog koncepta zapadne istorije umetnosti i time dominantne američke kritike i tumačenja vizuelne umetnosti tokom četrdesetih i pedesetih godina prošlog veka; 2) u opovrgavanju tradicionalne ontološko-esencijalističke definicije umetnosti i umetničkog dela.

Od formalističkog estetizma do strukturalističkog obrta

Tokom druge polovine šezdesetih godina dvadesetog veka, dok je dominacija formalističke perspektive tumačenja umetnosti bila još na snazi, Rozalind Kraus objavljuje tekstove u časopisu *Artforum* koji su paradigmatski formalističke orijentacije. U svojoj disertaciji Rozalind Kraus se pretežno oslanja na Grinbergove i Fridove formalističke okvire, iako se može naslutiti međusobna konfrontacija u stavovima oko recepcije pojma skulpturalnog objekta američkog umetnika Dejvida Smita.

Formalizam je, kao dominantno modernističko tumačenje i prosuđivanje umetnosti i umetničkog dela u odnosu na formalne aspekte i kvalitete dela, utemeljen na Kantovoj estetičkoj teoriji *Kritike moći suđenja*.⁴⁷ Osnovni teorijski stav formalista baziran je na konceptu autonomije umetnosti: „čiste umetnosti“ ili „l'ar pur l'ar“ i „posebnog estetskog zadovoljstva“, zatim, „autonomije medija“ (insistiranja na klasifikaciji zasebnih kategorija i disciplina umetničkog polja rada) i društveno-ekonomske i teorijske autonomije umetničkog dela. Grinbergovo uspostavljanje istorije umetnosti kao samokritičko-evolutivnog, reduktivnog kretanja moderne umetnosti prema apstrakciji vodi poreklo od Kantove koncepcije modernizma.

Modernistički koncept predočavanja i tumačenja umetničkog dela je, kako ukazuje kritičar Iv Alen Boa „ontologiski projekat“⁴⁸. Osnovni Grinbergov i Fridov

pristup teži konstituisanju moderne formalističke istorije umetnosti od Maneovog slikarstva preko svih „likovnih“ umetničkih pokreta dvadesetog veka, koji su se mogli uklopliti u koncept dosledne evolucije savremene umetničke prakse u pravcu postepenog rastakanja trodimenzionalnog iluzionističkog prostora. Grinbergove antropocentrične sinteze kulminirale su sa formalističkom metodom interpretacije apstraktnog ekspresionizma i slikarstva obojenih polja. Formalistička koncepcija visoke umetnosti / visokog modernizma biće kritikovana od nove generacije kritičara.⁴⁹

Sve do kasnih pedesetih godina dvadesetog veka u Zapadnoj Evropi i Americi dominirao je formalistički estetizam, kojim se zagovaralo i branilo empirističko utemeljenje prioriteta autonomnih, formalnih i materijalnih uslova koji određuju model umetničke produkcije, rada i kompetencija karakterističnih za datu kategoriju umetnosti. Formalizam podrazumeva učenje ili doktrinu prema kojoj se umetničko delo tumači, vrednuje i posmatra sa stanovišta estetskih kvaliteta determinisanih primarno čulnim, fizičkim svojstvima datog medija (slikarstvo/grafika, skulptura), isticanjem formalnih, kompozicijskih kvaliteta dela, poput boje, oblika, linije itd. Za Grinberga, modernizam je nužno povezan sa formalizmom, budući da modernizam daje prioritet formi, odnosno perceptivnim kvalitetima umetničkog dela.⁵⁰ Formalistički estetizam ističe fizičke specifičnosti datih materijalnih aspekata određene kategorije umetnosti, geštalt teoriju i specifikaciju čula: slikarstvo je namenjeno čulu vida, očnom organu, dok je muzika rezervisana

samo za sluh. Sa stanovišta vizuelnog formalizma Klementa Grinberga, slikarstvo je, na primer, bilo tumačeno u terminima čiste percepcije, optičkog iluzionizma i materijalne specifičnosti medija, a dva fundamentalna formalističko-esencijalistička kriterijuma slikarstva koja pripadaju diskursu visoke umetnosti visokog modernizma jesu ravna ploha i oblik.

Valja ovu specijalizaciju čula i medija posmatrati iz jednog istorijsko-materijalističkog rakursa. L'ar pur l'ar, tj. modernistički estetizam i teorija o autonomiji umetničkog dela, koje karakterišu umetnički rad koji se pretežno odvija u umetničkom studiju, koincidira sa industrijskim i modernim kapitalizmom, sve do fordističkog modela kapitalističke proizvodnje, razmene i potrošnje. Kriza modernizma od sredine šezdesetih godina dvadesetog veka, ne samo u Americi već i u Zapadnoj Evropi, simptom je kolebanja i promene samog oblika rada i hijerarhizacije života. Postfordizmom je označena ova promena organizacije rada sa uvođenjem numeričke kontrole mašina koja se razvila u Sjedinjenim Državama tokom pedesetih godina prošlog veka. U postfordizmu fleksibilnost i raznovrsnost veština i znanja jesu ključne karakteristike rada. Postfordizam je označio transformaciju rada radničke klase u rad kontrole. Rad u postfordizmu definiše se kao „sposobnost aktiviranja i postizanja produktivne saradnje“.⁵¹ Recimo, neomarksističke estetičke interpretacije „mladog“ Marks-a i njegove kritike privatnog vlasništva bile su zasnovane na uvođenju koncepcije sinestezije čula (npr. *Gesamtkunstwerk*, zatim, „postajanje umetnosti životom“), kao prepostav-

ke ljudske emancipacije i proizvodnje društvenosti, budući da u kapitalističkom društvu „čulo koje je obuzeto grubom praktičnom potrebotom ima samo ograničen smisao“.⁵² Kapitalističko društvo i masovna produkcija specifikuju rad i specijalizuju čula.⁵³ Podela rada između različitih receptivnih moći ljudske životinje, odnosno, specijalizacija čula, jedno je od osnovnih svojstava tejlоризма.⁵⁴ Druga polovina šezdesetih godina američkog diskursa umetnosti i kulture obeležena je sumnjom u visoki modernizam. Ispitivanje Grinbergovog estetičkog vrednosnog sistema Rozalind Kraus je potkrepila predavanjem Lija Stajnberga, „Drugi kriterijum“ (*Other Criteria*)⁵⁵ u kome se ona prvi put susreće se pojmom postmodernizma.⁵⁶

Za razliku od Artura Dantoa koji postavlja tezu da se istorija umetnosti završila sa pojavom pop-arta ili, preciznije, „Brilo kutijama“ (*Brillo Box*, 1964) Endija Vorhola⁵⁷, Rozalind Kraus razmatra mogućnosti revizije istorije umetnosti i uspostavljanje nove, kritičke istorije umetnosti. Ona će prvi put eksplicitnije problematizovati Grinbergovu utopijsko-progresivnu ideologiju moderne istorije umetnosti u tekstu „Pogled modernizma“ (“A View of Modernism”) objavljenom u časopisu *Artforum* 1972. godine. Sličnu problematizaciju ona će postaviti u knjizi *Pasaži u modernoj skulpturi*, nudeći moguće strukturalno, alternativno viđenje istorije umetnosti. Oslonivši se na kritiku Grinbergovih postulata koje je sproveo Stajnberg u čuvenoj zbirci eseja *Drugi kriterijum*, koja anticipira raskid sa tradicijom moderne umetnosti tokom šezdesetih godina dvadesetog veka, Roza-

lind Kraus će ukazati na antiformalističku odrednicu i antiesencijalistički status moderne i postmoderne umetnosti.

U studiji *Pasaži u modernoj skulpturi* – suprotno Grinbergovim hipotezama o Maneovom slikarstvu kao predznaku „začetka“ modernističkog linearног narativa, posmatrano sa stanovišta dekonstrukcije forme unutar reduktionističke logike modernističkog istoricizma – Rozalind Kraus implicitno postavlja tezu da „poreklo“ istorije moderne skulpture u smislu „prekida sa tradicijom“, valja tražiti u Rodenovoj skulpturi. Razmatrajući problem „raskida sa tradicijom“ i njegovu teoretizaciju, čije se refleksije kako kaže Rozalind Kraus, mogu locirati u Rodenovom umetničkom radu – Dejvid Kerijer navodi Elsenova pitanja⁵⁸ iz kataloga za Nacionalnu galeriju u Vašingtonu: „Da li je kompleks ‘Vrata pakla’ [La Porte de l’Enfer, 1880–1917] završen?“ „Da li je bronzani odlivak iz 1978. godine original?“

Roden je, izgleda, napravio gipsani odlivak 1900. godine, ali promene u samom radu on nije vršio, do smrti, 1917. godine. Konvencionalni stav u tom pogledu zasniva se na prećutnom dogovoru unutar modernog diskursa umetnosti da je skulpturalni kompleks „Vrata pakla“ ostao nedovršen.⁵⁹ Sa druge strane, Rodenov rad „Vrata pakla“ sadrži mnogo pojedinačnih skulptura među kojima je i „Mislilac“ (*Le Penseur*), koji se može postavljati arbitrarno na različita mesta. Francuskoj vlasti pripala su prava na reprodukovanje Rodenovog rada deset godina nakon njegove smrti, kao i da odlučuje o broju „autentičnih“ kopija delova kompleksa

„Vrata pakla“. Pravo na reprodukovanje dobili su i Rodenovi asistenti.

Spor oko pitanja „prekida sa tradicijom“ – tradicionalnom logikom strukturiranja istorijskog narativa i esencijalističkim uslovom umetničkog dela, obuhvata problem autentičnosti i neponovljivosti ovih kopija. Ako se uzme u obzir Benjaminova teza o „auri“ kao esencijalističkom uslovu umetničkog dela koje se određuje spram njegovog mesta⁶⁰, kompleks „Vrata pakla“ implicira gubitak mesta, čime je njegovo originalno, autentično poreklo dovedeno u pitanje. Teza koju postulira Rozalind Kraus oslanja se na Benjaminovu raspravu iz teksta „Umetničko delo u doba svoje mehaničke reproduktivnosti“ (*Kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*, 1935) koji govori o deauratizaciji umetničkog dela u doba industrijalizacije. Ako rad „Vrata pakla“ nije „autentično“ umetničko delo, pošto ukazuje na vlastiti gubitak mesta, ono ne može biti interpretirano ni kao koherentni narativ. Samim tim, kaže Rozalind Kraus, ono se opire zakonitostima i kriterijumima Grinbergove antropocentrične, formalističke doktrine.

U studiji *Pasaži u modernoj skulpturi* Rozalind Kraus potkrepljuje svoju tvrdnju pošavši od teze da je modernistička skulptura ideoološki sledila metaforu „organskog razvoja“:⁶¹ skulpturalni objekt se nije mogao misliti bez unutrašnje konstrukcije – vertikalnog modusa, odnosno logike tela oko koje se grupišu likovni materijalni elementi koji čine objekat. Taj unutrašnji prostor ona je metaforično uporedila sa „jezgrom de-

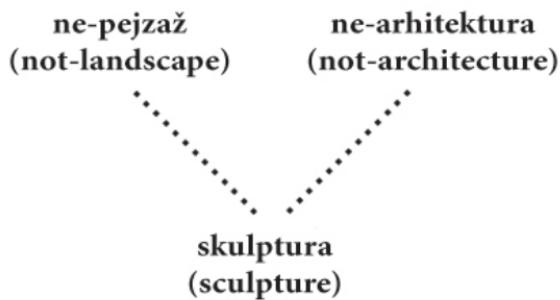
bla oko koga se ka spolja koncentrišu godovi“. Na tragu Naumanove instalacije „Koridor“ (*Corridor Installation*) (1970), Smitsonovog „Spiralnog lukobrana“ (*Spiral Jetty*, 1970) ili Hajzerove konstrukcije u mestu „Dvostruki negativ“ (*Double Negative*, 1969–70), Rozalind Kraus je izvela teorijsku raspravu uvođenjem koncepta koridora, pasaža ili prolaza kroz/u skulpturu/objekat od Rodeno-ve skulpture pa sve do „skulptura“ (instalacija, *lend-art* projekata, *site-specific* i zemljanih radova – *earth-art*) sedamdesetih godina dvadesetog veka. Upotrebiti pak istorijsko-narativnu proceduru izlaganja, ona je ukazala na problem tradicionalnog modernističkog insistiranja na vertikalnosti modernističkog skulpturalnog objekta. Knjiga *Pasaži u modernoj skulpturi* na taj način pruža alternativno viđenje istorije moderne umetnosti počevši od Rodena, kao označitelja simptoma „raskida sa tradicijom“, pa sve do horizontalne plastike, zemljanih rado-va, konstrukcija u mestu sedme i početka osme decenije prošlog veka.

Strukturalistički obrt u teorijskom radu Rozalind Kraus dogodio se onog momenta kada je ova autorka pod uticajem talasa francuskog strukturalizma i poststrukturalizma šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, u cilju odbrane vlastitih teza, prevela dijahronu analizu u atemporalne pojmove, predstavlja-jući istorijsko znanje o skulpturi kao dijagram. Istorija moderne umetnosti nije istorija koja sledi logiku narativa, već je temporalnost istorije umetnosti postmodernistički sinhrona. Rozalind Kraus razrađuje topološki model kojim sprovodi kritiku Grinbergovog dominant-

nog, formalističkog narativa istorije umetnosti. U ovom strukturalističkom obrtu, ona odlazi korak dalje i, u studiji *Optičko nesvesno* eksplicitno se oslanja na Lakanove konceptualne pojmove i mateme teorijske psihoanalize. Primenivši topološku *shemu L*, koju Lakan postavlja ne bi li objasnio mehanizme rada simboličkog i imaginarnog, kao i teorijskim postavkama Fredrika Džejmsona, Rozalind Kraus ukazuje na ideoški problem narativa umetnosti visokog modernizma. Aktualizacija topologije *L* demonstrira da postoji nešto što je društveno potisnuto, nešto što ispada iz modernističkog, ideoškog sistema, ali i da je to nešto upravo praznina na osnovu koje se taj sistem samolegitimiše.

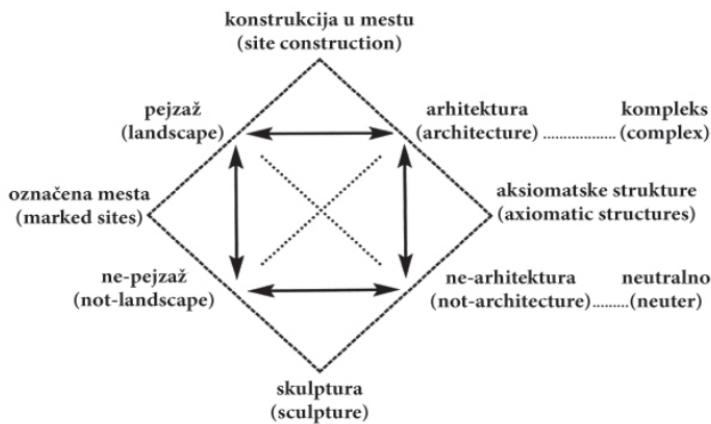
Strukturalistička kritika grinbergovskog istoricizma izvedena je na više ravni: 1) od kritičke analize medijske specifičnosti na primeru slikarstva i skulpture, preko 2) teorije pogleda i kritičke „čiste umetnosti“, do 3) dekonstrukcije linearne logike visokomodernističkog istoricizma. Osnovna teza koju Rozalind Kraus postulira – a koja će obeležiti strukturalistički zaokret u njenom radu – (u tekstu „Skulptura u proširenom polju“ (“Sculpture in the Expanded Field”), objavljenom u časopisu *Oktobar* 1979. godine⁶², te u knjizi *Originalnost avangarde i drugi modernistički mitovi*, objavljenoj iste godine) jeste da je tradicionalna logika skulpture nedeljiva od logike spomenika. Rozalind Kraus tumači pojam spomenika kao komemorativni prikaz koji stoji na određenom mestu i govori simboličkim jezikom o značenju ili upotrebni tog mesta. Postolje ovakvog objekta deo je strukture spomenika, imajući u vidu da on ima funkciju posred-

nika između stvarnog mesta i reprezentativnog znaka. Ovo određenje ukazuje na problem skulpture koja je upravo u razdoblju modernizma, preciznije, tokom devetnaestog veka, izgubila mesto, što Rozalind Kraus označava „negativnim stanjem“ – stanjem koje je negiralo vremensko i prostorno prikazivanje. Skulpturalni objekat je iz logike spomenika prešao u zamisao apstrakcije, samoreferentni objekat bez namenskog mesta. Ovo „negativno stanje“ spomenika, zapravo, koincidira sa modernističkim idealitetom skulpture, koji je promovisao estetsku autonomiju umetničkog predmeta. Sa modernizmom došlo je do radikalizacije imperativa fetišizacije postolja, tako da je skulptura postala čist negativitet ili ontološka odsutnost koja proizlazi iz kombinacije nini: ne-pejzaž i ne-arhitektura:



Šema 1. Izvor: Rosalind Kraus, “Sculpture in the Expanded Field”,
op. cit., 36.

Ovi pojmovi suprotnosti izražavaju opreku između izgrađenog i neizgrađenog, kulturnog i prirodnog, između čega lebdi pojam skulpture, tvrdi Rozalind Kraus. No, krajem šezdesetih godina prošlog veka umetničke prakse su anticipirale istraživanje prostora preko graniča datih pojmoveva isključivosti. U tom smislu, ona izvodi pojam logički *proširenog polja* koji se povezuje s razmatranjem koncepta *kompleksa*, dobijenog uključivanjem „kategorija“ arhitekture i pejzaža u Gremasov strukturalni aktantni model⁶³ – topologiju kojom se može utvrditi, odnosno dešifrovati pretpostavljeni ideološki sistem modernizma. Rozalind Kraus uključuje pojmove kojima je do tada, u modernizmu, pristup bio ideološki zabranjen – arhitekturu i pejzaž. Kompleks, koji obuhvata sintezu arhitekture i pejzaža, bio je promišljan u mnogim kulturama na različite načine unutar diskursa istorije do postrenesanske umetnosti: labyrintri, ritualna polja drevnih civilizacija itd. Ako su uvedeni pojmovi arhitekture i pejzaža, koji generišu kompleks, moguće je tako otvoriti i druge moguće oblike izražavanja pored domena skulpture: 1) „konstrukcija u mestu“ (*site construction*) – konverzija arhitekture i pejzaža; 2) „označena mesta“ (*marked sites*) – konverzija pejzaža i ne-pejzaža; 3) „skulpture“ (*sculpture*) – konverzija ne-pejzaža i ne-arhitekture; i 4) „aksiomatske strukture“ (*axiomatic structures*) – konverzija ne-arhitekture i arhitekture:⁶⁴



Šema 2. Izvor: Rosalind Kraus, "Sculpture in the Expanded Field",
op. cit., 37–38.

Sl. 2

Antiesencijalistička definicija umetničkog dela

Klement Grinberg je postulirao uslov da standarde ukusa nije moguće artikulisati jezikom, imajući u vidu da je izuzetno, istinito, autentično estetsko iskustvo moguće doseći isključivo intuitivnim putem. Pošto su standardi ukusa determinisani, samorazumljivi, unapred dati i, konačno, verifikovani tradicijom umetnosti, Rozalind Kraus postavlja pitanje blisko protagonistima institucionalne teorije umetnosti: ko ima pravo da sudi? Ko ima pravo da brani, zastupa, tvrdi da je „ovo“ ili „ono“ umetničko delo? Krucijalan, u tom pogledu, za elaboraciju antiesencijalističke definicije umetničkog dela u teorijskom radu Rozalind Kraus jeste tekst „Svet umetnosti“ (*Artworld*, 1964)⁶⁵ Artura Dantoa u kome autor uspostavlja koordinate bliske strukturalističkim principima i metodama, pošto se oslanja na polazišta i pretpostavke filozofskog pragmatizma. Teorija kaže sledeće: neka su neke slike slikarstva opisane kvalitetom *reprezentacije* – oznaka G, dok će oznaka F biti rezervisana za sam pojam *izraza* ili *ekspresije*:

F	G
+	+
+	--
--	+
--	--

Šema 3. Izvor: Arthur Danto, *The Artworld* (1964), op. cit., 583

Ova *matrica stila*, prema Dantou karakteriše, recimo, tradicionalan diskurs slikarstva. Svaka slika slikarstva mora posedovati kvalitete koji pripadaju setu zakona, svojstava i pre svega predikata 'F' ili 'G'. Ako se pojavi neka „nova“ stilska odrednica, matrica se širi za neko 'H', pa se tabela, dalje, postavlja na sledeći način:

F	G	H
+	+	+
+	+	--
+	--	--
--	--	+
--	+	--
.	.	.
--	--	--

Šema 4. Izvor: David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*, op. cit., 44.

Sl. 4

Šema pokazuje da svaka sledeća slika/delo postaje neko 'ne-H', pa se celokupna zajednica slika/korpusa umetničkih dela proširuje. Upravo u ovom retroaktivnom „obogaćenju“ entiteta koji pripadaju svetu umetnosti, na osnovu koga ova logika biva moguća, procedure i protokoli uporedivanja i proizvodnje zajedničkih imenitelja između verifikovanih i još neverifikovanih dela postaju mogući. Zato je, kaže Danto, moguće dovoditi u vezu Rafaelovo i De Kuningovo, ili Lihtenštajnovi i Mikelandđelovo slikarstvo.⁶⁶ Jedan sklop umetničkih dela biva verifikovan posredstvom drugog sklopa činjenica, bilo da je u pitanju teorija, istorija ili filozofija

umetnosti. Smeštanje i razumevanje novih umetničkih fenomena odvija se posredstvom „pomoćnih hipoteza“ (*auxiliary hypotheses*). Ovakav princip prisutan je u *teoriji imitacije* (IT), koja predstavlja kauzalni i evaluativni model koji se zasniva na estetskoj distanci/iluziji i reprezentaciji stvarnosti.⁶⁷ No, ovaj princip je u izvesnom smislu prisutan i u *teoriji stvarnosti* (RT), koja, za razliku od prethodne teorije, težiše stavljajući samo pitanje stvarnog spram iluzije. Potonji pristup (RT) ključan je za razumevanje umetničkih radova koji prate postdaničku konceptualnu nit – u kontekstu, recimo, prima Raušenbergove instalacije „Krevet“ (*Bed*, 1955), koji Danto navodi, „umetnost je krevet, a ne krevet-iluzija“.⁶⁸

Danto prevashodno postavlja hipotezu o *umetničkoj identifikaciji* koja se vrši na osnovu određenog prečutnog ili deklarativnog konsenzusa, dogovora, saglasnosti, dosluha o tome šta *jeste* umetničko delo. Prema Dantou, prepostavka identifikacije umetničkih dela određena je teorijom umetnosti koja određeni čin ili postupak kontekstualizuje i čini umetničkim delom, tj. razlikuje od „stvarnih“ objekata. Dantoova teorija sveta umetnosti, koja u osnovi zastupa antiesencijalizam, zapada, međutim, u zamku svoje sopstvene logike, budući da vodi u konceptualni čvor determinizma. Ipak, valja uzeti u obzir i Dantoove kasnije tekstove u kojima on samokritički brani vlastita načela i polazišta.

Problem sa *matricom stila*, uočava Dejvid Kerijer, jeste taj što ovako postavljena strukturalistička metoda dešifrovanja logike identifikacije predmeta koji poseduju to „svojstvo“ umetnosti – čime se pravda polaganje

prava na zadobijanje statusa umetnosti – temeljno aistorijska, a to povlači za sobom određene konsekvene. Jukstapozicioniranje različitih umetničkih kategorija (stil, tema, žanr, pravac itd.) vodi ka tretiranju umetničkih fenomena na koegzistencijalan način, zanemarivanjem istorijsko-kontekstualnog okvira datog dela. Drugim rečima, problem sa *matricom stila*, ili strukturalističkom logikom mapiranja umetničkih fenomena, novih perspektiva i modaliteta mišljenja u tome je što strukturalizam ne može nikako objasniti pojam novog, odnosno pojam promene. Da li Rozalind Kraus može na osnovu strukturalističke metode ocrtati istoriju postmodernizma? Drugim rečima, da li aistorijska analiza može pružiti pouzdane podatke u pogledu porekla novih umetničkih formi? Na koji način dolazi do prepoznavanja i identifikacije novog umetničkog fenomena, relevantnog za dati istorijski kontekst (pošto nije sva ka „nova“ umetnička pojava kulturno i sa stanovišta određenih vrednosnih sudova verifikovana, iako prema strukturalističkoj metodi može postati aktualna), ako je aistorijska komparacija stilova irelevantna?⁶⁹

Pošto strukturalistički metod implicira pravila i norme regulacije određenih umetničkih sistema i klastera, bez reference na dati istorijski trenutak, mesto ili okolnosti, tj. uslove pojave ili aktuelizacije, prema Dantou, ono što može objasniti pojam promene jeste narativ.⁷⁰ Istorijski narativi ne pripadaju događajima koje oni transkribuju, čak i ako su sami autori narativa učestvovali u njima. Neko konstruiše narativ, samo onda, kaže Danto, kada neki događaj biva priveden kraju.⁷¹ Polemi-

ka koju Danto vodi tiče se kritika koje su mu bile upućene u pogledu determinističkog pogleda povezanog s čitanjem postmodernističke teze o „kraju umetnosti“, odnosno „istorije umetnosti“. Nedostatke svoje determinističke koncepcije „sveta umetnosti“ on je izložio nešto kasnije, priznavši da je sama njegova aspiracija ka definisanju onoga šta *jeste umetnost* vodila u esencijalizam.

Moris Vajc uočava da sve velike teorije umetnosti, od formalizma, preko voluntarizma, emocionalizma, intelektualizma, intuitizma, organicizma, zapravo, dele istu sudbinu. Sve ove teorijske perspektive, bave se pitanjem „šta *jeste?*“. Reč je o „realnim definicijama prirode umetnosti“.⁷² Klasično filozofsko-estetičko pitanje „Šta je umetnost?“ Vajc zamenjuje pitanjem „Kakva vrsta koncepta *jeste 'umetnost*'?“ Za teoriju umetnosti, koju Vajc predlaže, osnovno je pitanje na koji način i pod kojim uslovima dolazi do primene određenih tipova koncepata i iskaza kada je u pitanju konstituisanje smisla i značenja pojma umetnosti u datom trenutku.

Kerijer je dobro primetio da Danto brani tezu da se istorija umetnosti završila sa Vorholovim pop-art instalacijama, na takav način da dijagram može vršiti perpetuaciju svega mogućeg nezavisno od istorijskog trenutka. Upravo je ovde i došlo do bifurkacije teorijskih perspektiva Rozalind Kraus i Artura Dantoa, ako se uzme u obzir činjenica da je Rozalind Kraus svoju strukturalističku metodu potkreplila dijahronom, odnosno istorijskom analizom. To se moglo veoma eksplicitno primetiti u tekstu o *proširenom polju* skulpture, kada Rozalind Kraus kaže da postmodernizam kao „kultur-

na logika“ kasnog kapitalizma šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka podrazumeva, pre svega, jedan istorijski događaj čija se struktura može logički, strukturalno mapirati. Ona u isti mah, da podsetim, ovu istoriju ne sagledava na način konstrukcije vertikalne, genealoške metode narativa, već horizontalne, sinhrone strukture. Drugim rečima, dok Danto pristaje na tezu o „kraju istorije umetnosti“, Rozalind Kraus ne veruje da istorija umetnosti može ikada doseći vlastiti kraj u doslovnom smislu reči.

Mogao bi se izvesti zaključak da Rozalind Kraus zauzima specifičnu poziciju u pogledu ispitivanja problema ontologije umetničkog dela, a najpreciznije određenje jednog takvog pristupa pruža Kerijerov opis istoričističke, antiesencijalističke definicije umetničkog dela. Ova pozicija duguje, sa jedne strane, institucionalnoj teoriji umetnosti, i sa druge strane istorijsko-kontekstualnom, diskurzivnom pristupu.

Recepција psihoanalitičkog diskursa

Lingvistika, semiotika, retorika, različiti modeli tekstualnosti postali su tokom kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka vodeće polazište za kritičku refleksiju umetnosti, medija i kulture. Dekonstrukcija i hibridizacija grinbergovsko-fridovskog istoricizma i internacionalnog visokomodernističkog normativa bila je moguća zahvaljujući francuskom strukturalističkom i poststrukturalističkom impulsu i njegovoj recepciji u Americi koju je omogućio teorijski rad grupe autora okupljenih oko časopisa *Oktobar*.

Primena teorijske psihoanalize, od klasičnih radova Sigmunda Frojda, preko disidentskih teza Žaka Lakana, do teorijskih elaboracija Melani Klajn u domenu istorije umetnosti i teorije Rozalind Kraus, izvršena je na više frontova: 1) kritikom samorazumljivih normativa visokomodernističke ideologije, pošavši od teorije percepcije, preko teorije narativa i istoricizma; 2) primenom „tekstualnog zaokreta“ u dekonstrukciji optičkog prioriteta u domenu vizuelnih umetnosti, pošto su unutar ontologiskog projekta modernosti vizuelne umetnosti težile oslobođenju od verbalnih aspekata, „svojstvenih“ i „rezervisanih“ isključivo za književnost – od ekfaze prema alegoriji; od *ut pictura poesis* ka ikonografiji;⁷³ 3) interpretacijom nadrealističkog umetničkog diskursa, posebno – sa stanovišta visokomodernističkog diskursa – nadrealističke fotografije.

Kritika modernističke fetišizacije pogleda⁷⁴

Istorijsko kretanje moderne zapadne umetnosti, posmatrano sa stanovišta Grinbergovih i Fridovih kritičkih i estetičkih standarda, bilo je utemeljeno na formalističko-esencijalističkim prioritetima kvaliteta slike (ravna ploha i oblik). Tradicionalni ontologiski projekat modernosti pretpostavlja uslov čiste percepcije, podržavajući načelo estetske autonomije i protokol medijske specifičnosti. Zamisao čiste percepcije utemeljena je na sledećim premisama: 1) vizuelna umetnost je namenjena isključivo čulu vida – očnom organu. Poreklo ove premise valja tražiti u teorijskim razmatranjima Adolfa Hildebranda, Konrada Fidlera i Hajnriha Velflina, autora koji su utvrdili put ka razvoju istorije umetnosti kao naučne discipline, premda tragovi ove tradicionalne postavke sežu do Lesingovih hipoteza elaboriranih u delu *Laokon: O granicama poezije i slikarstva* (*Laokon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1767). Ova premlisa biva radikalizovana sa razvojem impresionizma u kasnom devetnaestom veku i primenom pozitivističkih načela, standarda i imperativa, povezanih sa savremenim optičkim istraživanjima u polju vizuelnih umetnosti; 2) primena normativa konceptualnog para materija (sadržaj) – forma, imajući u vidu da je taktilni estetički aspekt percepcije moguće predočiti isključivo posredstvom vizuelne reprezentacije. Prema formalističkoj hipotezi, pitanje temporalnosti unutar vizuelnog polja biva marginalizovano, ako se uzme u obzir osnovni formalistički zahtev po kome se slike moraju manife-

stovati као јединствен догађај, намењен искључиво оку посматрача; 3) аутономна или чиста уметност обраћа се посматрачу као усправно стојећем бићу далеко од хоризонталне осе која управља животинским светом. На трагу традиционалне хипотезе о ренесансној метафори „отвореног прозора“ који вodi у свет, касномодернистичка концепција слике задржава принцип вертикалног useka који предпоставља „посматрачев зaborав да се njена stopala nalaze u ‘prljavštini tla’“.⁷⁵ Визуелна уметност у том погледу подразумева сублимну активност у мери у којој она захтева изолацију субјекта (Um) спрам тела посматрача. Сублимација, један од клjučних појмова традиционалне европске идеалистичке естетике, implicira активност синтезе пошто окупља чулне осете око одређеног језгра предпостављеног идеалног јединства слике, бранећи је од интрузije тла. Та је замисао, поред остalog, elaborirана на основу Фројдove концептуализације репресије у његовим радовима „Три есеја о теорији и сексуалности“ (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905) и *Nelagodnost u kulturi* (*Das Unbehagen in der Kultur*, 1930); 4) сагласно предходним премисама, модернистичко, формалистичко сликарство, као аутономан медиј истражује, поставља и приказује предпоставке визуелности. Formalističkom хипотезом tvrdi se da je слика организована око одреđenog seta zakona: теорије боја и апстракtnih teorema iz diskursa fiziologije (оптика) i psihologije (теорија визуелне перцепције). Ona je determinisana svojom plošnošću, tako da je организују два плана: retinalni plan i picturalni plan слике. Ovi planovi deluju међусобно по principu izomorfizma. Oba плана су недвосмислено концептуализована као плохе. Grinberg kaže:

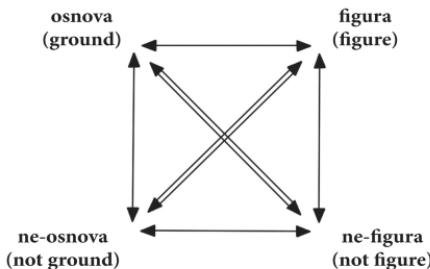
Suština modernizma počiva na upotrebi specifičnih metoda određenih disciplina u cilju sopstvene kritike, ali ne sa intencijom da subvertira, već da se utvrdi čvršće u svojoj oblasti kompetencija [...] granice koje konstituišu slikarski medij – ravna ploha, njen oblik, svojstva pigmenata – predstavljaju pozitivne faktore [...] plošnost kojom je modernistička slika determinisana nikada nije absolutna plošnost. Pojačana pikturnalna senzitivnost površine moderne apstraktne slike nije u stanju da obezbedi više skulpturalnu iluziju (*trompe-l'oeil*), ali ona zato nudi i mora da nudi optičku iluziju. Prvi beleg nanesen na površinu slike nudi osnovnu i krajnju virtualnu plošnost, ali efekti belega umetnika poput Mondrijana i dalje nude optičku iluziju koja anticipira treću dimenziju. Tek tada imamo strogo pikturnalnu, optičku treću dimenziju [...] u koju posmatrač može gledati, kroz koju može putovati, samo okom.⁷⁶

Fragment teksta ukazuje na grinbergovsko-moderističku koncepciju determinacije likovnih disciplina prema prirodi senzornog iskustva i opažajnog, materijalnog kvaliteta medija, imanentnog datoj disciplini. 4) Zamisao čiste percepcije je podržana zakonima geštalt⁷⁷ teorije. Rečima Rozalind Kraus, geštalt teorija zagovara da je perceptivni prostor „projekcija slike subjekta gravitacije – subjekta koji sebe vidi ventralno i dekstralno, vraćajući mu sopstvenu potencijalnu sliku“⁷⁸ Ovaj je perceptivni prostor fundamentalno centriran i simetričan, imajući u vidu da radikalna simetrija predstavlja najpotpuniji oblik prostorne ravnoteže. Percepcija figu-

re (predmeta) подвргнута је закону добрим формама, логичи центри и симетрије, образујући тако формално цело. Према овом принципу формулисано је гештальт правило: уколико фигура није омеђена унутар и у односу на просторно поље/основу – нema перцепције, што ће рећи, фигуру је немогуће опазити без њене позадине/основе која је јасно ограничава и чини видljивом и обрнuto.

На трагу овог постулата, Rozalind Kraus изводи критику традиционалног онтологијског пројекта модерности у чему јој помаже појмовни апарат топологије klajnovske групе у интерсекцији са Lakanovom *shemom L*. Пресек ових шема има за задатак дешифровање визуелне логике/идеологије модернистичког визуелног система, премда његов transparentni карактер не треба shватити дословно: *shema L* не показује оног што излази из модернистичког система. Напротив. Она указује на начин одвијања represivne логике система.⁷⁹

Geštalt закон каže: „Figura versus pozadina – fundament percepције.“ Percepција се javља искључиво у пољу razlike, у домену јасно ограничених објеката који постaju видljivi njihovim одвјањем од позадине/основе, истовремено *konstituirane*⁸⁰ за date објекте. Ако је, међутим, figura опозит позадини/основи, онда је ovакав систем mišljenja moguće postaviti i na sledeći начин; на начин укључења njihovih појмовних odsutnosti:



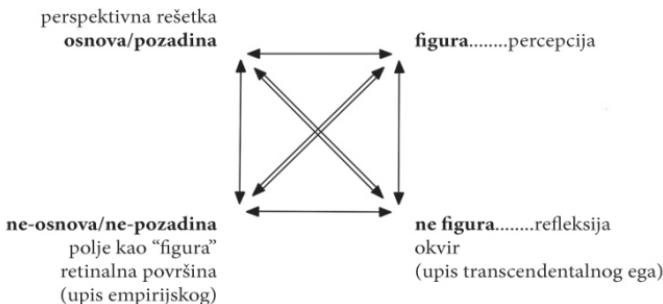
Šema 5. Klajnovska grupa. Izvor: Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., 14.

Sl. 5

Rezultat ovakve postavke je četvorostruko polje ili logički kvadrat (Sl. 5) koji predstavlja univerzum ili „jenzgro ideološkog sistema“⁸¹ vizuelne percepcije, zasnovane na opozicionom paru suprotnosti figure i pozadine/osnove. Opoziciona osa između pozadine/osnove i figure je osa binarnog para suprotnosti koja istovremeno podupire i proizvodi dati univerzum pojmove. Drugim rečima, logika kvadrata pokazuje na koji način je stabilnost geštalt razlike figura versus pozadina/osnova održiva: uvođenjem njihovih pojmovnih negativiteta dobija se četvorostruko polje koje generiše i restrukturiše opozicije: figura versus pozadina, ne-figure versus ne-pozadina, figura versus ne-pozadina i pozadina versus ne-pozadina. Svaka strana kvadrata zadržava opozicionu relaciju, ali na različit način. „Za svaki društveni absolut (na primer: brak–da; incest–ne) postoji neko ‘možda’ neutralne ose ili ne-ne ose.“⁸² U skladu s tim, gornja osa, odnosno, figura versus pozadina/osnova u kvadratu predstavlja kompleksnu osu (*complex axis*), osu „idealne sinteze“ dva protivrečna termina, ali i njenog nezamisljili-

vog razrešenja i *Aufhebunga* (ukidanja), dok donja osovina ne-pozadina versus ne-figura označava neutralnu osu (*neutral axis*) ili osu pojmovnih potencijalnosti koja omogućava konverziju datih termina tako što ih „putem ‘isključenja’ zadržava“⁸³

Ono što je Rozalind Kraus pokušala da demonstrira uz pomoć klajnovske grupe (Sl. 6) jeste da empirijski linearni poredak percepcije mora biti zaprečen nečim što treba shvatiti kao preduslov za pojavu perceptivnog objekta u vizuelnom polju. Poredak perceptivnog polja i celokupno vizuelno polje razlikuju se utoliko što se perceptivno polje nalazi uvek iza perceptivnog objekta i utoliko što je određeno sukcesijom: ona pruža potporu i mesto zastupanja nekog perceptivnog objekta. Sam modalitet vizuelnog polja ne može se poistovetiti sa tim zastupanjem niti sa sukcesivnim poretkom percepcije, jer iza sukcesije vizuelnog empirijskog prostora figura versus pozadina/osnova nailazi se na simultanu matricu čija je funkcija restrukturiranje date sukcesije: „Simultana matrica mora markirati mesto percepcije uz pomoć sinhronije koja uslovljava percepciju kao oblik saznanja.“⁸⁴ Iz ovoga sledi da proces opažanja ne funkcioniše kao progresivni, linearni poredak, već upravo suprotno, kao neprekidna horizontalna cirkulacija veza koje se uspostavljuju između polova sheme. Saglasno tome, klajnovsku strukturu je moguće dalje upisati na sledeći način:



Šema 6. Klajnovski kvadrat. Izvor: Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., 20.

Sl. 6

Gornju osu – osu opozicije figura versus pozadina/osnova ili kompleks – kako je još označena u Gremasovoj strukturalnoj teoriji – Rozalind Kraus je označila kao percepciju. Levi, gornji pol, biće, prema tome, mesto percepcije, odnosno mesto perspektivne rešetke/projekcije (*perspectival lattice*). Na desnom gornjem polu nalazi se perceptivni objekat – figura – pogled. Donja osa – ne-figura versus ne-pozadina (neutralna osa ili ne-ne osa) čini osu refleksije. Rečima Rozalind Kraus, neutralna osa funkcioniše u vizuelnom polju kao „demonstracija vidljivog u njegovoj refleksivnoj formi“. Ta osa biće, dakle, osa „udvostručenog pogleda“, drugim rečima, osa gledanja i svesti o gledanju – *cogito* vidljivog. Pol ne-pozadine je mesto upisivanja empirijskog posmatrača unutar sheme, označenog na način na koji se „prazno ogledalo pikturalne površine uspostavlja analogno retinalnoj površini oka otvorenog za svet“.⁸⁵ Pol ne-figure označava totalizujuće mesto svesti o pogledu.

Ovaj je pol određen mestom posmatrača – mestom „impersonalnog apsoluta“. U pitanju je tačka inskripcije „transcendentalnog ega“ ili pozicija gde se sam pogled upisuje kao određeni repertoar zakona. Prema tome, ne-ne osa nema funkciju isključenja figure i pozadine/osnove, već se pojavljuje kao vid preduslova za opažaj forme.

Ovako rekonfigurisana šema implicira dva bitna polazišta za izvođenje kritike koncepta čiste percepcije kao jednog od dominantnijih kriterijuma na kojem se temelji vrednosni sistem klasične, tradicionalne istorije umetnosti, tj. ontološki projekat modernosti: 1) ona otkriva način odvijanja represivne logike formalističkih pretpostavki vizuelnosti ili čiste percepcije, zasnovanih na tradicionalno-ontološko-esencijalističkoj hipotezi o formalnom celom; 2) ukazuje na pokušaj Rozalind Kraus da izvede specifičnu teoretičazu vizuelnosti na osnovu zamisli provizuelnog – „vizuelnog prostora ili mesta u optičkom sistemu gde se ono što se smatra vidljivim zapravo nikada ne pojavljuje“.⁸⁶ To je specifično mesto nestabilnosti – mesto koje napada i podriva svaku uspostavu smisla, teksta, značenja – mesto koje je Rozalind Kraus konceptualizovala, na tragu Valtera Benjamina i Fredrika Džejmsona, kao *optičko nesvesno*.

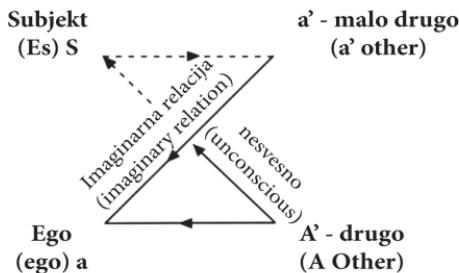
Rozalind Kraus najpre modernizam misli u formi grafa ili kvadrata/rešetke koju joj obezbeđuje strukturalistička metoda, te njena primena u teorijskoj psihanalizi Žaka Lakana. Klasična istorija umetnosti, tj. grinbergovski istoricizam (redukcionistički model – pošavši od impresionizma, preko neoimpresionizma, ekspresioni-

zma, fovizma do slikarske apstrakcije) podrazumeva linearnu konstrukciju/doktrinu, čiji se kontekstualni uslovi posredstvom strukturalističke metode mogu locirati.

*

Antiistorijski impuls Rozalind Kraus koïncidira sa istraživanjem, prevashodno, nadrealističkih i dadaističkih „antiumetničkih“ zahteva, aspiracija, aktivnosti, činova i ponašanja. Modernizam je još davnih dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka bio miniran brojnim džepovima tame, slepila i iracionalnih lavigintske prostora – konceptima i vokabulama poput „besformnog“ (*l'informe*), „mimikrije“ (*le mimétisme*), *Wiederholungszwang*, „niskog“ (*la bassesse*); figurama „obezglavljenog“ (*acéphale*), „minotaura“ (*le minotaure*), „bogomoljke“ (*la mante religieuse*). Akteri ovih ruptura istorijski su poznati: od Đakometija, Dalija, Mana Reja, Hansa Belmera, Dišana, do Frojda, Žorža Bataja, Andrea Bretona, Rožea Kajoa, Žaka Lakana. Lakan je, kaže Rozalind Kraus, otkrio ključ ovog odbijanja obezbedivši mu ime. Jezik je naziv za ono što se opire viđenju: simboličko, društveno, Zakon. Ipak kako, kada modernistička vizuelnost polaže pravo na Zakon? Ona je izraz razuma, racionalizacije i apstrahovanja.

U pokušaju da precizira koncept *optičkog nesvesnog*, Rozalind Kraus je rekonfigurisala klajnovsku strukturu u odnosu na lakanovski korpus psihoanalitičkih pojmoveva i hipoteza. Lakan uvodi *shemu L* (Sl. 7) u diskurs teorijske psihoanalyze 1955. godine kojom eksplisira zamisao subjekta kao efekta nesvesne ekonomije označitelja (*Autre*).⁸⁷ Šema je konceptualizovana na sledeći način:



Šema 7. Lakanova shema L. Izvor: Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., 22.

Sl. 7

Ako se uspostavi veza između klajnovske grupe i *sheme L*, može se primetiti da u Lakanovom grafu kompleks osu čine subjekt S na levom gornjem polu i idealni objekat želje – objekt (a') na desnom gornjem polu. Neutralnu osu čine ego (*moi*) koji označava pol ispod subjekta (S) i *Autre/Other* – mesto Zakona ili simbolički poređak ili pak nesvesno lakanovskog subjekta – na levom polu ispod objekta (a'). Dalje, šema pokazuje dijagonalnu ogledalnu relaciju koja je u strukturalizmu imenovana kao deiksna osa ili osa dvostrukog negativa – osa uspostavljanja inverzije suprotnih polova, pri čemu jedan pol postaje isto što i suprotni – drugo od istog. Tom osom je u Lakanovom grafu eksplisiran imaginarni stadijum – stadijum idealne narcisističke identifikacije koja se odvija između ega (a) i objekta (a') – idealnog objekta želje, tako da (a) odražava i biva odraženo objektom (a'). U pitanju je proces *konstituirane* identifikacije, jedan od ključnih momenata za (potonji, ali ne u hronološkom smislu) proces konstituisanja/pronalaženja mesta subjekta u Drugom (*Autre*) – simboličkom poretku. Druga

dijagonalna osa ili deiksna osa otkriva funkciju *konstituirajućeg* drugog od istoga, odnosno na koji način se deiksna osa, temeljita za formaciju subjekta, izvodi njenim posredstvom. Njeno kretanje funkcioniše kao zapreka na imaginarnoj (deiksičkoj) relaciji. Prema rečima Rozalind Kraus, u lingvistici, deiksička osa referira na oblik verbalnog ukazivanja – na proces fiksiranja značenja preko određenog seta „egzistencijalnih koordinata“ (Ja, ovde, sada...).⁸⁸ Ove reči, koje se u literaturi često pominju i kao „prenosnici“ (*shifters*) definisane su kao prazni znaci, budući da funkcionišu kao čuvari mesta unutar jezika – „vakantna (prazna) mesta“ namenjena subjektu koji bi trebalo da ih popuni. Nesvesno subjekta – *Autre* – Drugi⁸⁹, odnosno simbolički registar, koji je, prema Lakanu, strukturisan kao jezik, funkcioniše u vidu nestabilne ekonomije označitelja proizvodeći subjekt iskazivanja. S obzirom na to da nesvesnim registrom vlada impersonalna igra označitelja, proizvodnja identiteta subjekta moguća je upravo u njenoj potencijalnosti da prekine tu igru koristeći se „egzistencijalnim koordinatama“, tj. u potencijalnosti da se izgovori i misli „Ja“. Taj je prekid obeležen u samom Lakanovom grafu u vidu tačke proklizavanja⁹⁰ između deiksne i deiksičke ose, što se može uočiti na osnovu isprekidanih tačaka u gornjem delu graf-a i nepravilnog kretanja strelice. Trenutak proklizavanja javlja se kao momenat fiksirajuće intencije ili, kako bi Lakan rekao, *prošivanja*, trenutak u kome je neki označitelj evakuirao subjekt, izdvojio i ustanovio ga kao onu/onog koja/i sebe identificuje i označava sa „Ja“. Taj jedinstveni označitelj ne pripada subjektu, već simboličkom registru – Zakonu. Ovom procesu prethodi primarna konstitui-

rajuća идентификација (*interpelacija*) која се одвија по дететовом рођењу путем огледалних релација погледа мајке и детета, погледа у огледалу и обратно (огледална фаза). Drugim rečima, *konstituiranje* ега или идеалног малог другог (*a'*) – другог од истога – одвија се посредством ове примарне „*pre*“-лингвистичке идентификације у којој поглед има елементарну оперативну функцију.

Shema L указује да слика (поглед), или она што би у самој shemi било озnaчено објектом *a'*, нije статична појава, већ да се она производи као ефекат непрекидне циркулације измеđу полова sheme: imaginarna релација, крећуći сe дijagonalno i прaveći пресек преко kvadra-ta „kanalom видљивости“, te reflektujući subjekt prema samom себи на „glatkoj površini njenog ogledala“ потiskuje оstatak grafa u простор nesvesnog.⁹¹ Interакција измеđу ега и nesvesnog регистра измиче погледу, имајуći u виду да сe procesom simbolizације запрећује привидна transparentnost grafa i подрива imaginarna narcisistička релација *a-a'*. U lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi ta se nekohерентност imaginarne релације označava *sim-boličkom kastracijom*. Поглед, или како би Lakan рекао предмет *a'* – „najnepostojaniji u svojoj funkciji simboliziranja središnjeg manjka жеље“⁹² – ispostavlja сe као одреđeni облик спознaje, као *meconnaissance* – dimenzija истине (погреšно razumevanje).

Pоглед, као форма спознaje, може сe реći, има функцију kognitivne obrade predstave pozadine тако да је „Ja“ empirijski percipira као простор замене. Pozadina, меđutim, нije нешто што сe заista nalazi tu; pozadina сe, како сe ispostavlja, nalazi na razini *perspektivne rešetke*,

na mestu samog manjka u Drugom – subjekta (Es) S. Percepcija trasira objekat/figuru omeđivanjem okom posmatrača njene „čiste spoljašnjosti“ i njenim odvajanjem od polja gde se ona pojavljuje. Ona zapravo reflektuje subjekt ('Ja'), čije je mesto obeleženo u klajnovskom grafu na polu pozadine kao *perspektivna rešetka*, ili *she-mi L* kao evakuirano mesto subjekta (Es) S:

Spoznaja u pogledu 'hvata' figuru, zarobljavajući je u stanju „čiste neposrednosti“ i pokoravajući se is-kustvu koje u magnovenju „zna“ da, ako su ove percepције videne tamo, da je to zbog toga što su videne od mene; zbog toga što je to, zapravo, moje prisustvo u odnosu na moje sopstvene reprezentacije, koje ih fiksiraju i održavaju kao meni prisutne.⁹³

Ipak, treba imati u vidu da ta refleksija subjekta želje nije potpuna, jer, na granici retinalne površine ili skopičkog polja, kako Lakan kaže, pojedinac više nije na granici zahteva, već želje Drugoga, simboličkog poretka. Odnos pogleda prema onome što se želi videti nije ništa drugo do odnos varke: ta refleksija funkcioniše tako što se subjekt pokazuje kao nešto drugo od onoga što zaista jeste, pri čemu to što mu se pruža da vidi, nije ono što ona/on zaista želi da vidi. Tekst, odnosno jezik (Zakon) – Drugi se opire procesu viđenja. Slika opstruira viđenje, njen kretanje, njen fluks, podvrgavajući je zakonima vizuelne celovitosti, simboličkom registru, Zakonu. Optičko nesvesno, tako, ima funkciju mapiranja i konceptualizacije onih vizuelnih procesualnih (ne)umetničkih provizuelnih ili antivizuelnih⁹⁴ pojava, rečju, greške koja prlja formalno celo.

Žak Lakan se,⁹⁴ постулирајући imaginarnu/ogledalnu fazu 1936. године у време најснаžнијег утицаја гештальт теорије, ослонио на гештальт модел визуелне целовитости и добре форме, обезбеђујући, на тај начин, координате логици центрiranog subjekta – subjekta *cogita*. У пitanju је jedna od prvih instanci u procesu одrastanja ljudskog bića, kada дете постепено, овладавanjem svojim motoričkim funkcijama, почиње да percipira objekte u vizuelnom prostoru као cele, koherentne, onako kako то чини posmatrajući своје тело у ogledalu. Ovaj процес производи model за prepostavljeno konstituisanje subjektne pozicije u funkciji Ja. On je označен u shemi L kao relacija a-a' коју запрећује simbolička kastracija. Prema Lakanu, ogledalna фаза „simbolizuje mentalnu stabilnost funkcije Ja i у исто време prepostavlja razliku alienacije“.⁹⁵ Sliku u ogledalu у којој дете препознaje себе одредују два аспекта: 1) линија границе и 2) симетрија. Ono што се, међутим, чини да Lakan пренебрегава, како упућује Rozalind Kraus, јесте да pozicija slike u prostoru подржава вертикални modus tela:

Moglo би да дође до конфузије уколико бismo замислили могућност „пorekla“ ове ogledalne scene [...] u istorijski dalekim просторима [...] могли бисмо да замислимо дете, нagnuto nad refleksivном површином barske воде како затиче свој raspršen i razliven *imago* на horizontalnoj ravni. I zaista, Lakanova fascinacija Karavađovom slikom „Narcis“ (1596–97) tokom sedamdesetih godina, u којој rustično одевен деčак kleći na ivici jezera, u којој njegova pognuta глава i рuke tvore kontinuirani svod „odzvanjajući“ на „staklastom odrazу“, може

se učiniti kao potvrda zamisli ovog položaja slike kao horizontalne ravni.⁹⁶

Prema Rozalind Kraus moguće je teoretizovati bifurkaciju telesnih funkcija perceptivnog sistema kod organizama koji se mahom kreću na tlu (kopneni sisari), prema logici horizontalne i vertikalne ose: 1) funkcija percepcije u životinjskom svetu u ekstenziji je čula dodira, ili njenog taktilnog aspekta, budući da su njihovi ekstremiteti tokom kretanja u potrazi za plenom u kontinuiranom kontaktu sa zemljom; 2) funkcija percepcije u ljudskom svetu je, kako tvrdi *geštalt*, u uspostavljanju međuprostora između posmatrača i njegovog objekta; u obezbeđivanju prostora za sve mogućnosti posmatranja koje odvajaju ljude od životinja: kontemplaciju, naučno ispitivanje, očuđenje, bezinteresno estetsko iskustvo itd. Koncepciju ove vertikalne logike percepcije detaljno je razradio Frojd u svojim ranim spisima *Tri rasprave o teoriji i seksualnosti* i *Nelagodnost u kulturi*, gde posebnu pažnju poklanja tezi o restrukturiranju nesvesnog prostora kao posledici postepenog „uspravljanja i podizanja ljudskog tela sa tla“. Prema rečima Rozalind Kraus, imbrikacija čula vida, dodira, mirisa, sluha u životinjskom svetu neposredno vezuje vizuelni, perceptivni sistem za seksualni nagon. Za razliku od životinjskog sveta, kao posledica vertikalnog uspravljanja ljudskog tela, „priступ vizuelne dimenzije lokalizovanoj senzornoj relaciji ljudskih reproduktivnih organa biva ‘udaljen’ i pomeren sa genitalijama prema ‘celini tela’“⁹⁷ Ovu dimenziju percepcije u funkciji *geštalt* teorije eksplisirao je Frojd sublimacijom kao diverzijom, što će reći, preusmeravanjem

libidinalne energije од своје изворне еротичне намене према уметности.

Prema intersekciji klajnovske групе и lakanovske *sheme L*, saglasno prethodnoj analizi, deiksička osa – osa simboličke identifikacije, pokazuje način dešifrovanja funkcije modaliteta sublimacije: kako se ljudska svest/*cogito* subjekta javlja kao efekat rada označiteljskog lanca koji strukturira simbolički registar u funkciji zastupnika subjekta (fragmentiranog, raspolućenog subjekta), manjka u Drugom, uhvaćenog u sistem premeštanja i zastupanja. Kako je pokazano, u tom procesu imaginarna relacija ukazuje na način na koji se smisao podvaljuje subjektu, tako da ga subjekt prihvata kao idealno celo sa kojim se identificuje. Geštalt, u tom segmentu, proizvodi iluziju da smisao može biti „razrešen, jedinstven, jednoznačan-jedan“, te da ogledalna refleksija/slika (telo subjekta) pripada subjektu i potiče iz samog subjekta. Proizvodnja smisla odvija se preko označitelja Gospodara – falusa, označitelja simboličke kastracije ili još označitelja zastupnika-Jamca koji ima funkciju ideološke interpelacije subjekta. Interpelacija, pritom, funkcioniše posredstvom ogledalnih premeštanja i zastupanja „falič-kog-celog-kao-geštalt-kognitivnog-celog“.

Prema tome, Rozalind Kraus predočava da akcija ljudskog tela u vizuelnom prostoru uslovjava perpetuaciju opažanja, čime se pažnja preusmerava na zamisao afektivnog pre- ili preciznije prodiskurzivnog tela kao aktivnog izvora saznanja – proprioceptivnog prisvajanja čulnih utisaka iz spoljašnje sredine. Dišan je kritiku racionalističke logike pogleda ili takozvane retinalne umet-

nosti izveo u nizu svojih činova i artefakata, no posebno se u tom pogledu izdvaja rad „Precizna optika“ (*Optique de précision*, 1920, Sl. 8). Zamisao pulsirajuće afektivne percepcije Rozalind Kraus je najpreciznije epitomizovala na primeru Dišanovih pokretnih slika, koje prate istu konceptualnu nit prethodno navedenog rada – *Anemični film* (*Cinéma anémique*, 1926), hibridnog, kinetičkog rada/slike, što se kreće u kružnom smeru ka zamišljennom centru/meti tako da svaki kružni pokret slike podriva i poništava prethodni. U pitanju je rad baziran na proliferaciji tradicionalnog slikarstva zbog fiksiranog kružnog okvira diska i filma, budući da generiše pokretnu sliku, iako ne poseduje klasičnu narativnu strukturu.

Uspostavljanjem veze između stalne promene estetskog objekta u vidu njegovog ritmičkog kretanja, pulsiranja i samog kretanja tela posmatrača, Dišanov koncept potencijalnosti *postajanja* vidljivim, čini *Prägnanz*⁹⁸ nečistim: Vezati percepciju za telo znači učiniti je „nečistom“; „kontaminacija“ koju *Anemični film* emituje klizanjem duž celog ljudskog organizma u vidu permanentno odloženog zadovoljstva dovodi se u vezu sa željom. Ono što izgleda da pobuđuje repeticiju pulsa jednog organa pretvarajući je u sliku drugog jeste „opažanje“ erozije dobre forme, iskustva koherencije – *Prägnanz* u zahvatu degradacionih snaga pulsiranja koje ometa zakone dobre forme. *Anemični film* perpetuirala zamisao pulsa kao jednu od operacija besformnog; pulsa koji upućuje da mi „vidimo“ našim telima.⁹⁹

Zahvat provizuelnog u optičkom nesvesnom svojevrsna je heterologija koja radi ambivalentno – protiv i za simboličko, jezik, систем, Закон; u pitanju je zahvat besformne, pulsirajuće, afektivne, telesne senzacije koja opstruira stabilno vizuelno polje. Besformno je iminentno vizuelnom polju u kome свет odbija да присвоји облик јединственог, формалног целог „попут капљица плјуваčке или згњећеног паука, лочираних истовремено унутар когнитивних категорија посредством којих се one производе“¹⁰⁰.



Marsel Dišan, „Precizna optika“ (*Optique de précision*), 1920.

Postmedijski uslov savremene umetnosti

Kako su primetili brojni teoretičari institucionalne teorije, a među njima, da ponovimo, Vajc i Danto, tradicionalističke teorije umetnosti prolaze kroz jednu istu boljku, koja se može obuhvatiti sledećim korpusom pitanja: „Šta je umetnost?“; „Kakva je vrsta ili priroda predmeta koji je imenovan ‘umetničkim delom’?“, „Kako ‘novi’ fenomeni unutar sveta umetnosti postaju kulturno i institucionalno verifikovani?“ U pokušaju da pruže odgovore na postavljena pitanja, protagonisti tradicionalne teorije umetnosti najčešće pribegavaju kauzalnom, evolutivnom modelu ekstenzije narativa (istorije) umetnosti, prema kriterijumu sličnosti, tj. zajedničkih svojstava između određenih razreda ili vrsta umetnosti, pa tako neko umetničko delo ‘A’ liči na neko novo umetničko delo ‘B’, što umetničko delo ‘B’ čini sada elementom ili podskupom date vrste umetnosti. Time se proširuje niz, odnosno narativ istorijski i kulturno validnih umetničkih dela.

Formalistički diskurs Klementa Grinberga pretende na doktrinu o „materijalnoj specifičnosti medija“ (*medium-specificity*) plastičkih/likovnih umetnosti, kojom se jamči pravo na vrednovanje o tome da li je neka pretpostavljena kulturna produkcija „prava“, a samim tim i visoka – vredna umetničke identifikacije, ili je ona „kič“, odnosno „niska“ pošto povlađuje masama, pa se stoga ne može verifikovati od sveta umetnosti. Grinbergov esencijalizam medija može se najeksplicitnije nazreti u njegovom čitanju apstraktnog slikarstva (posebno

postslikarske apstrakcije i apstraktnog ekspresionizma), za koje on pokušava, sledeći samokritički, evolutivni, genealoški model istoricizma, da pronađe validan interpretativni aparat.

Modernistička umetnost, prema Grinbergu, jeste diskurs koji se zasniva na samokritičkoj tendenciji umetnosti, započetoj sa Kantovim filozofskim i estetičkim diskursom. Suština modernizma leži u specifičnim metodama discipline koje su izgrađene u službi njene vlastite kritike, ali ne u cilju subvertiranja discipline, već njenog čvršćeg utvrđivanja u datom „području kompetencija“. Kant je, kaže Grinberg, koristio logiku da uspostavi granice logike, a kako se logika kao disciplina povlačila sa krila „stare jurisdikcije“, ona je ostala daleko sigurnija i nezavisnija u pogledu vlastitih kompetencija.

U Grinbergovoј tradicionalnoј formalističkoј teoriji modernizma, hipoteza o materijalnoj specifičnosti medija jedan je od fundamentalnih kriterijuma na osnovu kojih je izgrađen visokomodernistički vrednosni sistem. Od čega se sastoji zahtev, značenje i značaj ove hipoteze? Prema Grinbergu, posredstvom vlastitih metoda, operacija i rada, svaka vrsta umetnosti mora da determiniše efekte koji su ekskluzivni sami po sebi i za sebe. Ta procedura sastoji se, u izvesnom smislu, od sužavanja područja kompetencija, što rezultira, sa druge strane ovog zahvata, intenzivnjim utemeljenjem vrste ili područja umetnosti o kojima je reč. U tekstu „Modernističko slikarstvo“ Grinberg na samom početku pruža pojašnjenje vlastite terminologije, tvrdeći da svako „pravo i jedinstveno područje kompetencija“ bilo koje

umetnosti koincidira sa svim aspektima jedinstvenim za prirodu njenog sopstvenog medija. Zadatak autokritike, odnosno samokritičkog modernističkog modela, prema tome, leži u konstituisanju metoda „eliminisanja svih mogućih uticaja i efekata koji bi mogli biti pozajmljeni od ostalih vrsta umetnosti“.¹⁰¹ Ovo konceptualno načelo pokazuje se nužnim u pogledu konstituisanja čiste umetnosti, tako da ova čistoća nalazi svoju sopstvenu odbranu u vlastitim standardima i kvalitetima. Pretpostavke čistoće medija jesu kriterijumi samokritičnosti i samoodređenja.

Granice koje konstituišu, recimo, medij slikarstva jesu: 1) ravna površina; 2) oblik podrške; 3) optička svojstva kolorita; 4) optički iluzionizam, pri čemu pojam ravne površine predstavlja ekskluzivnu kategoriju, rezervisani isključivo za slikarstvo. Pojam ravne površine (*flatness*) Grinberg predočava kao jedinstveni, izuzetni kriterijum svojstven pikturnoj umetnosti. Na primer, oblik slike predstavlja ograničavajući uslov koji bi istovremeno mogao biti granica teatra; kvalitet boje nije samo zajednički imenitelj slikarstva i teatra, već i slikarstva i skulpture. Grinberg, stoga, navodi pojam ravne plohe kao primarni kriterijum slikarstva, pošavši od tradicije „starih majstora“ koji su, pretpostavka je, izgradili put ka sticanju integriteta slikarske površine. Čista umetnost u području slikarstva mora se odreći kategorije trodimenzionalnog prostora. Reprezentativni primer čistog slikarstva u Grinbergovom ključu jeste (post)slikarska apstrakcija, koja se – sledeći genealošku reduktivnu logiku, ne bi li se što efikasnije utvrdila u

vlastitom području kompetencija – morala odreći, sa jedne strane, reprezentacijskog imperativa i, sa druge strane, književnosti, teksta. Ova genealogija modernog i modernističkog slikarstva zasniva se na postepenom napuštanju naturalizma, tj. reprezentacije trodimenzionalnog prostora unutar dvodimenzionalnog, zasnovane na principima optičkog iluzionizma. U sedamnaestom i osamnaestom veku, predočava Grinberg, slikarstvo je oponašalo skulpturu i obrnuto, pri čemu su oba područja vlastitih kompetencija reprodukovala efekte književnosti.¹⁰²

Bifurkaciju u pogledu pristupa mišljenju prostora Grinberg vidi kao postepenu emancipaciju slikarstva spram skulpture, počev od zapadnoevropskog diskursa iz osamnaestog veka. Prvi prerogativ slikarstva tiče se, prevashodno, prioriteta kolorita kao uslova determinacije slikarskog medija, a pojavljuje se u slikarskoj tradiciji u rasponu od venecijanskog slikarstva šesnaestog veka, preko španskog, belgijskog i holandskog slikarstva sedamnaestog veka. Na taj način se i konstrukcija imperativa čiste percepcije konstituisala, što je podrazumevalo specifikaciju čula: čisto optičko iskustvo konačno je bilo moguće predočiti, braniti i utvrditi, nezavisno od taktilnih asocijacija, a takav radikalni prekid dogodio se u impresionizmu, kaže Grinberg, sa napuštanjem tonske modelacije koja je konotirala skulpturalne elemente unutar samog slikarskog medija.

Visokomodernistički Grinbergov zahtev za materijalnom specifičnošću medija najpreciznije opisuje sledeći pasus Grinbergovog teksta:

Umetnosti su, zato, tražile svoje sopstvene medije, tako da budu izolovane, koncentrisane i definisane. Prema vrsti sopstvenog medija, svaka umetnost je jedinstvena. Prilikom restauracije identiteta neke umetnosti, jasnoća njenog medija mora biti naglašena. U vizuelnim umetnostima medij je fizičkog karaktera; stoga, čisto slikarstvo i vajarstvo teže, pre svega, fizičkom delovanju na posmatrača.¹⁰³

Prema Grinbergu, istorija avangardne umetnosti (Grinberg pod avangardom podrazumeva modernističke pokrete odnosno *-izme*) zasniva se na progresivnom odricanju od otpora vlastitog medija. Takav otpor demonstrira, recimo apstraktno slikarstvo u opštem smislu reči, time što anulira zakone izgradnje iluzije trodimenzionalnog prostora unutar dvodimenzionalnog. To je rezultiralo, kako Grinberg postavlja, isticanjem dominantnog kriterijuma pikturalne umetnosti, izraženog u konceptu ravne površine (*flatness*). Tako se, prema Grinbergu, slikarstvo konačno oslobođilo, sa jedne strane, modela imitacije/reprezentacije i, sa druge strane, književnosti.



Kritikom zapadnog, tradicionalnog, ontologiskog projekta modernosti, zasnovanog na utemeljenju modaliteta čiste percepcije, optičkog iluzionizma i materijalne specifičnosti medija, Rozalind Kraus je postavila jednu moguću optiku za promišljanje nove teorije medija u uslovima kasnog kapitalizma. Prema njoj, Grinberg je ustanovio esencijalističku teoriju avangardne umetnosti

pošto je utvrdio kriterijume na osnovu kojih se vrši visokomodernistička evaluacija, tj. vrednovanje i imenovanje nekog predmeta umetničkim delom.¹⁰⁴

Sa postmodernističkim imperativima „kraja umetnosti“, „kraja slikarstva“, „kraja skulpture“, Rozalind Kraus predočava da se sam pojam medija u nizu ovih „krajeva“ mogao odbaciti kao modernistička prošlost, u kretanju ka novoj „leksičkoj slobodi“, pošto je on bio isuviše kontaminiran ideološkim, dogmatskim, modernističkim diskursom. Pošavši od teorijskih aspiracija Stenlija Kavela i koncepta automatizma koji Kavel koristi da ospori shvatanje filma kao (relativno) novog medija i delom od nadrealističkih strategija i taktika među kojima automatizam predstavlja dominantnije konceptualno načelo, Rozalind Kraus predočava da ovaj pojam u osnovi implicira relaciju između tehničke (ili materijalne) podrške i konvencija sa kojima neki prepostavljeni žanr umetnosti operiše *na* i *u* okviru date podrške. Kavelove teorijske elaboracije bile su prvo polazište u postavljanju teorije o postmedijskom uslovu savremene umetnosti u tom smislu što je Kavel anticipirao koncept radikalne pluralnosti medija.

Drugo polazište implicira poststrukturalistički kontekst rada francuskog filozofa Žaka Deride, sa jedne strane, i teorijskog konteksta Valtera Benjamina, sa druge strane. Zajednička konceptualna nit obojice autora, koju Rozalind Kraus trasira, tiče se, prevashodno, tumačenja fotografskog teksta. Postmedijski uslov savremene umetnosti koincidira sa poststrukturalističkim impulsom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog

veka, pri čemu se u ovom kontekstu, pored ostalog, posebno izdvaja rad dekonstrukcije Žaka Deride. Postupci dekonstrukcije – restrukturiranje margine i centra i tekstualna transgresija istorijskih metanarativa, autoriteta i tradicije doveli su do: 1) uzdrmavanja „zakona žanra“¹⁰⁵ – rodne i vrsne podele umetnosti/medija; 2) subvertiranja estetske autonomije zagarantovane pikturalnim rammom (*parergon*); 3) osporavanja idealiteta autentičnosti i samodovoljnosti umetničkog dela; 4) proliferacije tekstualnog i vizuelnog modaliteta izražavanja i recepcije.

Derida je demonstrirao da metafizička fikcija, prisustvo (*chimera*) predstavlja rezultat reifikacije *unutrašnjeg* prostora, izolovanog i nekontaminiranog *spoljašnjim*. Esencijalizacija umetničkog dela odvija se svakom upotrebori kopule „jeste“ ili fizičkim omeđivanjem, bilo da je reč o ramu, galerijskom prostoru ili bilo kom drugom sredstvu označavanja. Svako *unutra* umetničkog dela u tradicionalnom smislu suprotstavlja se vlastitom kontekstu, ili se prisustvo umetničkog ponašanja, čina ili događaja opire ponavljanju; memorijskoj, arhivskoj repeticiji ili upisivanju znakova. Dekonstrukcija implicira demontažu premisa zasnovanih na esencijalizmu, odnosno kategorijama svojstva, samoreferentnosti i samo-identifikacije, poput visokomodernističkog normativa da je pogled, čulo vida, očni organ ono što je svojstveno vizuelnim umetnostima. Primenom ovakvog demontirajućeg „principa“, nijedan medij ne može biti čist, autonoman. Svaki je medij zahvaćen vlastitim *spolja*; medij može biti konstituisan samo introjekcijom *spoljašnjeg*. Postupcima dekonstrukcije ono što je samoidentično postaje samorazličito.

Derida je pojam medija teoretizovao kao virtualnost fluida i ekonomije značenja, koju omogućava *tehnička podrška* – *hypokeimenon* – *topos* na kome se „dodiruju duša i telo“.¹⁰⁶ *Tehnička podrška* je *substratum* koji omogućava različite temporalne i prostorne operacije koje definišu pojam medija. Medij implicira niz – *ecrit*, *ecran*, *ecrin*, operaciju koja ponavlja, prekriva, škripi, otvara šupljinu bez refleksije – *abyme* bez *mise en abyme* podrške/površine koja je (refleksija) zaustavlja.¹⁰⁷ Da bi se neki medij pojavio kao „nov“ ili transgresivan, neophodno je postaviti ovaj pojam kao modalitet upotrebe arhiva, pri čemu bilo koja *podrška*, iz korpusa datog arhiva, nezavisno od njene tehničke savremenosti ili inovacije, može biti reinventirana u cilju proizvodnje ili dekonstrukcije određenih značenja, odnosno, afekata.

Benjamin je ponudio izrazito značajnu teoretičku razvijenu teoriju medija¹⁰⁸, postavivši tezu da neki tehnički zastareli predmet, može biti aktualizovan, pri čemu, od samog načina njegove upotrebe (medija) zavisi da li će se on u datom kontekstu pojaviti kao nov, neočekivan, eksperimentalan, saglasno odlukama, intencijama ili arbitarnom stavu datog konteksta, agensa, ili aktera. Ukoliko se uzme u obzir kontekstualno teorijsko jezgro rada Valtera Benjamina (kritička teorija društva) može se jasnije nazreti implikacija ovakvog polazišta: da bi neki medij posedovao kritičku dimenziju spram masovne totalizujuće kulture (*kulturna industrija*), jedan od načina jeste, zasigurno upotrebiti tehnički zastareli predmet – predmet oslobođen teleološke, utilitarne i monetarne vrednosti. Pošto pripada dimenziji margine, da upotrebim Deridin termin, jedan predmet može biti tek tada estetizovan,

očuđen i razotuđen: u isti mah „spasen“ svog istorijskog bremena, monetarne funkcije i ideoološkog značaja i značenja. Takav predmet (*tehnička podrška*), uključujući način njegove upotrebe/kontekstualizacije ne može biti, barem delimično, od značaja za akumulaciju kapitala. Konačno, od toga se sastoji Benjaminova kritička teorija medija, na koju Rozalind Kraus računa – svako kritičko obraćanje, koje implikuje odabir određene *tehničke podrške* generiše ambivalenciju između utopiskske i cinične dimenzije umetničkog dela.

Treće polazište u ustanovljenju postmedijskog uslova savremene umetnosti u teoriji Rozalind Kraus, implicitno, obuhvata teorijski rad Feliksa Gatarija. Gatar je pojam *postmedij* upotrebio pak sa izvesnom dozom podozrivosti, ali u isti mah i sa postutopijskom anticipacijom, budući da je reč o jednoj novoj eri koja pruža drugačije parametre za prakse subjektivacije u odnosu na visokomodernistički diskurs. Postmedijska era, kaže Gatar, podržana je apropijacijom komunikacionih i informacionih tehnologija koje, pretpostavka je, omogućavaju: 1) formaciju inovativnih oblika dijaloga, kolektivne interaktivnosti i reinvenциju demokratije; 2) resingularizaciju mehanicističkih i medijatizovanih sredstava izražavanja uz pomoć minijaturizacija i personalizacije tehničke opreme; 3) multiplikaciju „egzistencijalnih operatora“ do beskonačnosti, čime se generiše pristup „mutantnim, kreativnim univerzumima“¹⁰⁹. Multicentrična i subjektna autonomizacija „postmedijskih operatora“¹¹⁰ omogućava mikropolitike otpora i artivizme¹¹¹ kao nove oblike postutopijskog političkog delovanja.

*

Definisati појам медија на основу критеријума физичких својстава, естетске редуктивности и реификације, представљало је dominantan дискурс visokomodernističke логике, која је током шездесетих година прошлог века почела да показује ozbiljne znake krize. Interpretirati performans, *site-specific* радове, konceptualnu уметност, *happening* са visokomodernističke платформе proizvelo bi само по себи логички corsokak. Ono što je garantovalo specifičnost медија, на основу чега се vršilo imenovanje, tj. aksioлоšка procedura verifikovanja umetničkih dela, jestе:

1) institucionalni dispozitiv: tradicionalni moderni i modernistički дискурс pedagogije i raspodele znanje (прве школе уметности/академије utvrдile су поделу, klasifikaciju i esencijalizaciju razlika između datih vrsta уметности – сликарство (графика), skulptura i arhitektura); 2) систем својства и критеријума који је у pogledу znanja, takođe institucionalno, идеолошки i političko-ekonomski bio uslovljen: a) концепт реификације/објективације dela; b) prioritet физичких, optičких i материјалних својства dela. Ovim se kriterijumima samim по себи, uviђа Rozalind Kraus, zapostavio problem upisivanja značenja, te производње i dekonstrukције konvencija које proizlaze из pojedinačног, diskurzивног i kulturnог modalитета upotrebe *tehničke podrške* (televizija, film, лопата, flaša, stolica itd.).¹¹²

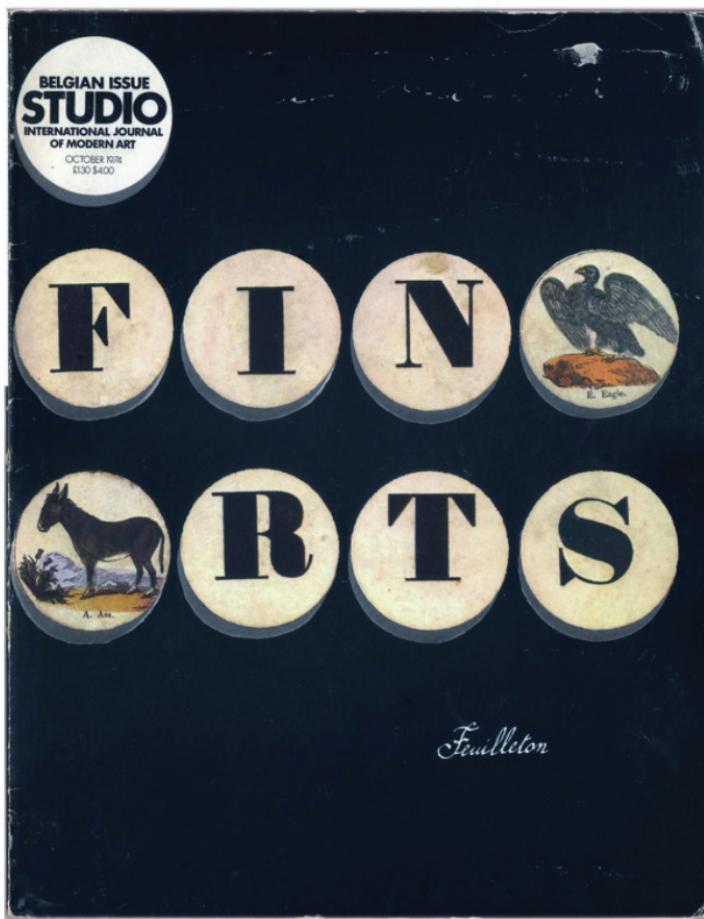
Pošавши од određених ефеката, аспеката i derivata strukturalističког filma, Rozalind Kraus dolazi do zaključка да појам postmedij подразумева процес *di-*

*seminacije*¹¹³ konvencija koje proizlaze iz materijalnih uslova *tehničke podrške* medija na takav način da se sam pojam medij nikada ne može u potpunosti poistovetiti sa fizičkom specifičnošću datih materijalnih aspekata. Medij bi, u tom smislu, podrazumevao određeni skup društvenih konvencija koje proizlaze iz materijalnih uslova *tehničke podrške* nekog umetničkog dela ili pojava u određenom kontekstu/diskursu. Prema njenim rečima, nova ontologija pokretne slike predstavlja ključni aspekt dekonstrukcije grinbergovsko-fridovske logike materijalne specifičnosti medija, zasnovane na (pozno) modernističkom modelu reprezentacije.

*

Postupak dekonstrukcije visokomodernističkog prioriteta medijske specifičnosti, Rozalind Kraus započinje „rebusom“ koji je Marsel Brodhars ilustrovaо za naslovnu stranu časopisa *Studio internešenel* (*Studio International*) 1974. godine (Sl. 9). Reč je o rebusu koji u lingvističkom smislu predočava pojam „lepih umetnosti“ (*FINE ARTS*), pri čemu simbol orla (eng. *eagle*) zamenjuje poslednje slovo reči *FINE*, a simbol magarca (eng.: *ass*) početno slovo reči *ARTS*. Rebus implicira čitav niz mogućih značenja od kojih, može se reći, kritika koncepta lepog, te pojma i institucije lepih umetnosti sa stanovišta kulturnih konotacija simbola orla (imperialnost, uzvišenost, plemenitost... do kiča itd.) kojim se neočekivano završava reč lepo i semantičke diseminacije značenja u pogledu upotrebe simbola magarca (poniznost, breme, teret... glupost itd.) kojom počinje reč umetnost (*ARTS*), dominira.

Autori grupe *Arte&Language* su sa kritičko-ciničnim stavom prema visokomodernističkoj doktrini predočili da „slikar/ka je onaj koji nema jezik“. Drugim rečima, po visokomodernističkom diskursu, slikar/ka ne objašnjava, on/ona je „nadahnuti autor/ka“ – „genijalni subjekt“ koji intuitivnim putem dolazi do svog autentičnog umetničkog ostvarenja/otkrića. U nizu ovih visokomodernističkih aksioma, ustalio se i ciničan iskaz „glup kao slikar“ (konotacija magarca), pošto reifikacija tehnika/medija pretpostavlja imperativ prakse kao normativa materijalnog tehničkog, pa samim tim i imperativa ručnog stvaranja/spravljanja. Drugim rečima, pojам umetnosti je dugo nosio breme zahteva da bude lep, čulno i fizički predočiv, i pre svega – nužno spravljen (*techne*). Otuda se u čitavom ovom referencijalnom polju značenja pojavljuje i reč (*FIN*), anticipirajući „kraj umetnosti“, odnosno kraj diskursa umetnosti u kome su uslovi medijske specifičnosti, autonomije i reifikacije bili presudni.



Marsel Brodhars, Naslovna strana časopisa *Studio International* (1974). Izvor: Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, op. cit., 8.

Prema Rozalind Kraus, pojam specifičnosti medija u kontekstu strukturalističkog filma biva potpuno nepriimenljiv. Junktura u pogledu proizvodnje značenja, smisla/besmisla u domenu filma, proizlazi iz „agregatnog uslova“ medija, u tom smislu što – autorka pozajmljuje postojeću terminologiju iz teorije filma – *tehnička podrška* implicira *apparatus*. To znači da medij, odnosno, *tehnička podrška* filma ne obuhvata ni celuloidnu traku slika, niti kameru koja ih beleži, niti projektor, niti projektovanu sliku, niti svetlost, niti samu sliku generisanu čitavim ovim sklopom. Rozalind Kraus predočava da strukturalistički film otkriva novu logiku shvatanja medija, a ta logika se ogleda u kvalitetu „uronjenosti“ posmatrača unutar vizuelnog polja u kome svi elementi datog polja međusobno deluju jedni na druge: kvalitetu otelovljenja posmatrača i afektivnog delovanja. Pojam medija, u tom smislu, podrazumeva proces generisanja seta konvencija – kodiranja, rekodiranja i dekodiranja afekata.

Ono što je Grinberg prevideo, premda je bio na putu da otkrije ovaj aspekt tumačenja pojma medija, jeste da se njegov metod zasniva na izolaciji objekata spram optične fluidnosti, nazivajući ga „obojenim poljem“, specifičnim za pristup tumačenja slikarstva „obojenih polja“. Optičnost je postala apstraktna, šematisovana verzija spone između tradicionalne perspektive koja se formalnim putem uspostavlja između posmatrača i objekta, koji (objekat) transcendira realne parametre merljivog, fizičkog sveta, izražavanjem čistih projekтивnih moći „pre“-objektivne razine pogleda.¹¹⁴ Ključni zadatak u domenu slikarstva u visokomoderni-

stičkoj doktrini, kaže Rozalind Kraus, nije podrazumevao samo determinisati objektivne i fizičke karakteristike, već istražiti i utemeljiti specifičan način obraćanja (karakterističan za slikarstvo), tj. konstituisati slikarstvo kao medij-izvor seta novih konvencija.

Postmedijski uslov savremene umetnosti, prema teoriji Rozalind Kraus, konačno, implicira tri bitna parametra: 1) specifičnost medija, čak shvaćena u (visoko) modernističkom ključu, mora biti uzeta kao (*samo-)*razlučujući entitet, tako da kodiranje, rekodiranje, dekodiranje, transkodiranje afekata, značenja i smisla ne može biti nikada svedeno na fizičke osnove i svojstva njegove (medij) *tehničke podrške*; 2) pojava nove tehnologije (*tehničke podrške*) omogućava ono što je Makluan u svojoj knjizi *Zakoni medija (Laws of Media)*¹¹⁵ koncipirao kao reinvenцију iskustva (*retrieves*) tehnički i sa stanovišta akumulacije kapitala, zastarelog medija, odnosno *tehničke podrške* i njegovog značaja, značenja i subverzivnosti u novim zadatim okolnostima; 3) specifičnost postaje, u tom smislu, diferencijalna, a medij oblik proizvodnje fikcija i afekata.

Ako je svakodnevni život u postmodernizmu, te danas u doba globalizacije slike u službi protoka i akumulacije kapitala, postao zasićen masmedijskim slikama, a estetsko iskustvo raspršeno, nije iznenađujuće što je sam koncept estetske autonomije devalviran i neupotrebljiv. Pošto je celokupan život u svom totalitetu predočen spektakлом, slikama i estetskim iskustvima koji su uvek već kulturno poznati i bliski, estetska pažnja mora naći svoje mesto kritike u novim modalitetima percepcije kao takvim.

Heuristika dekonstrukcije

Logika prema kojoj Rozalind Kraus vrši skok sa strukturalističke metode na postupke dekonstrukcije naizgled nije neposredna. Do dekonstrukcije visoko-modernističkih normativa ona dolazi na sasvim neочекivani način – način koji ne podrazumeva doslovnu primenu Deridine dekonstrukcije, što bi samo po sebi bila logička nedoslednost; takav pristup osujetio bi sam Deridin pojam dekonstrukcije kao temporalan i dinamičan pojam; pojam koji uključuje mnogo toga unutar svog referencijalnog pojma značenja, ali nikako metodu, svojstvenu strukturalnoj „naući“, koji (strukturalizam) je usled svojih „naučnih pretenzija“, bio višestruko osporavan od poststrukturalističkih tendencija.

Metajezik savremene umetnosti sedamdesetih godina prošlog veka u radu Rozalind Kraus u velikoj meri razlikuje od njenog teorijskog pristupa, karakterističnog za poslednju deceniju prošlog veka. Jedan od bitnijih tekstova koji anticipira ovu razliku jeste tekst „Zapisi o indeksu“ (*Notes on Index*)¹¹⁶ koji teoretizuje lingvističke pojmove, a posebna je pažnja u ovom tekstu posvećena problematizaciji pojma „prenosioca“ (*shifters*) – vakantnih, praznih označitelja koji imaju materijalne učinke, upravo zato što im proces evakuacije značenja dopušta indeksnu funkciju. Reč je o funkciji koja se eksplicitno mogla primeniti na postupke interpretacije minimalističkog slikarstva, zatim, fotografskog teksta, posebno, funkcije fotografije kao dokumenta umetničkog događaja, čina, ili ponašanja, te postminimalističke umetničke prakse.

Tokom devedesetih godina prošlog veka, međutim, strukturalistički, pretežno psihoanalitički pojmovni aparat Rozalind Kraus počinje da zamenjuje arbitraran interpretativni jezik, koji sam po sebi nije neposredno povezan sa poststrukturalističkim diskursom. U čemu se sastoji ova arbitarnost jezika? Prema pristupu ili učincima jezika prilikom iskazivanja i interpretativnih performativnih pokušaja govora o – sa stanovišta tradicionalnog ontologiskog projekta modernosti – umetničkim delima (pukotinama, marginama, zjapećim ranama idealističkog visokomodernističkog imperativa), pojmovni aparat Rozalind Kraus postaje polisemičan, disperzivan, performativan, poput Deridinog pisanja koje demonstrira radikalnu proliferaciju književnog i filozofskog teksta. Rozalind Kraus polazi od još uvek nedovoljno istraženog, marginalizovanog korpusa spisa Žorža Battaja. Ona polazi od njegovih započetih, fragmentarnih, nedovršenih disidentskih činova, stavova, zamisli, eksperimenata, koje je trebalo pokušati u novonastalom istorijskom kontekstu aktuelizovati. Ne samo da je reč o autoru čiji je rad nezaobilazno uticao na čitav niz pobornika poststrukturalističke orientacije, uključujući i samog Deridu, već je reč o jednom marginalizovanom pisanju unutar same margine visokomodernističke doctrine, koju je činio Bretonov nadrealistički opus.

*

Studije *Pasaži u modernoj skulpturi*; preko dela *Originalnost avangarde i drugi modernistički mitovi* pa sve do *Optičkog nesvesnog*, u osnovi impliciraju koncept strukture, odnosno topološke metode, što ih čini

temeljno strukturalističkim. Knjiga *Besformno: uputstvo za upotrebu* izuzima metodu strukture; pojam „besformno“ je preuzet iz konteksta jednog specifičnog Batajevog članka¹¹⁷ „Kritički rečnik“ (*Dictionnaire critique*) koji je objavljen u publikaciji *Dokumenti (Documents, 1929)*. Žorž Bataj je u ovom tekstu pisao o univerzumu kao nečemu što podseća na paukovu mrežu ili ispljavak; o nečemu što nema formu, niti sadržaj. Tako je reč „besformno“ upotrebljena u knjizi/katalogu *Besformno: uputstvo za upotrebu*, kao interpretativni, performativni, interventni model unutar diskursa zapadne vizuelne umetnosti; kao pojam koji nema stabilno značenje; kao termin koji je protumačen kao skup operacija, zahvata, kao isticanje pojmovne performativnosti. Reč je o pojmu, vokabuli, koji implodira formalno, idealno „celo“ visokomodernističkog narativa. *Diseminacija* normativne zapadne istorije umetnosti, stavljanjem u pogon vokabule „besformno“, rezultirala je hibridizacijom univerzalnog, jedinstvenog, samorazumljivog, i neupitnog znanja (o) modernoj umetnosti.

*Diseminacija istorije umetnosti*¹¹⁸

Cogito je – kaže Anet Mičelson citirajući Bataja, ko-osnivačica revije *Oktobar* – poput „prostitutana/ke koji/ja skida svoju odeću“: „Kada mislim, ja sam kao kurva koja se skida“¹¹⁹, kaže Bataj. Zanimajući se za mogućnost formulacije „teorije“ o onome što je društveno neprihvatljivo, zabranjeno, tabuizirano, nepovratno, raspadnuto, trulo, odbačeno, *drugo* – elementu koji nema utilitarnu društvenu vrednost, kulturnu funkciju i svršishodnost,

Bataj je uveo termin *heterologija*, izveden iz prideva *heterologan* koji u medicinskom diskursu anatomske patologije označava bolesno tkivo. Pošto ne može biti diskurzivno asimilovana kao znanje, *heterologija* je nastala na temelju mišljenja o skrivenom i tajnom u verbalnoj filološkoj dvo/višesmislenosti. Zanimajući se za pitanja društvenih i kulturno-političkih i ekonomskih implikacija koncepata sakralnog, profanog, žrtve, seksualnosti, erotizma, tabua, prestupa, čistog, prljavog (nagona) smrti, represije, suverenog i servilnog postojanja, kontinuiteta i diskontinuiteta, na tragu antropoloških i socioloških istraživanja Marsela Mosa, Emila Dirkema, Kloda Levi Strosa, političko-filozofskih spisa Markiza de Sada, ničeanskog filozofskog diskursa i psihoanalitičkih koncepcija Sigmunda Frojda, Žorž Bataj je postavio *heterologiju* kao 'nauku', usmerenu ka istraživanju i teorizaciji o neproduktivnim, odbačenim, elementima u određenoj društvenoj i kulturno-političkoj konstelaciji (otpaci, fekalije, izmet, đubre, menstrualna krv, sperma, znoj, telesne izlučevine, ludilo, sumanutost) drugim rečima, ka ispitivanju *drugog* postojanja; postojanja koje je strano i isključeno iz normativnog društvenog habitusa.

Heterologija je proizašla iz Batajeve konceptualizacije prokletog (u)dela¹²⁰, na osnovu koje je on elaborirao zamisao 'opšte ekonomije', kao središnjeg medijatornog pojma između heterogene i homogene sfere, ili možda u samom *heterogenom*, kao mestu provale onoga što je nemoguće simbolizovati (jezikom asimilovati i prikazati). Zanimljivo je da će Žak Lakan, implicitno u parafilozofskom ključu Batajeve konceptualizacije *heterologije* kao

operativne funkcije skliznuća, razraditi pojam *Realnog* kao traumatično mesto nesvodljivog, kontradiktornog jaza u boromejskom čvorištu imaginarnog i simboličkog, mesto nepremostive pukotine u sistemu, manifestujuće stanjem potresa i 'užasa'. *Heterologiju* zanima taj medijatorni središnji pojam između dva pola homogenog kao oblasti korisnog i produktivnog društva i *heterogenog*, u terminima lakanovskog psihoanalitičkog pojmovnog okvira mesta erupcije, ponora – traume (*Realno*) u nesvesnom prostoru (arbitrarne ekonomije označitelja), koje je nemoguće simbolički integrisati.

Heterologija je, rečju Bataja, nauka o onome što implicira radikalnu *drugost*; *heterologija* je učenje o onome što je fundamentalno drugo, nejedno(isto)vrsno, različito. Ipak, kada kažemo da *heterologija* 'naučno' (pre)ispituje probleme zamisli *heterogenog*, ne podrazumevamo da je *heterologija* u očekivanom i opšteprihvaćenom smislu date formulacije, nauka o *heterogenosti*. *Heterologija* ukazuje na otpor pokušaju objektivne postavke homogene reprezentacije sveta (naučnom) koherentnom, filozofskom sistemu. *Heterologija* implicira uslove nasilja i agitacije sakralnih/profanih ekscesa, ali ne sa ciljem da ih prema modelu društvene korisnosti integriše u sistem. Ona se, suprotno tome, okreće ka onome što „napada“ stanje (društvene, političke, umetničke, naučne, filozofske) stabilnosti odnosno homogenosti; onome što je „izvan“ domašaja opšteprihvaćenog, formalnog nauč(e)nog znanja; ka onome što je odbačeno, neupotrebljivo. Motiv *heterologije* nije usmeren ka ograničavanju, niti ka apsolutnoj asimilaciji heterogenih

elemenata (*drugosti*). *Heterologija* ne ide ka tome da vrati *drugo* sistemu, prividnom zastoju, homogenoj sferi, već se njena motivisanost kreće ka praćenju destabilizujućih energija (eksces) u pravcu izraza društveno-političkih i kulturnih težnji ka prestupu, kulturno-političkoj, interventnoj i inventivnoj promeni (*la revolution*) koja transgresira; „krši“ prag zabrane, „skidajući je (zabranu) ali ne ukidajući je“¹²¹. Eksces se, prema *heterologiji* ne može jednostavno reprezentovati, ali se može indikativno demonstrirati i proizvesti učinke na datu socio-političku i/ili umetničku konstelaciju.

U heterogenoj sferi, *drugost* se pojavljuje kao njen vlastiti deo ali i kao, paradoksalno, odbačeni nestabilni višak/manjak ljudske aktivnosti koji ostaje nesvodljiv u društveno-ekonomskim sistemima servilne upotrebe i produkcije. Kako produktivna društvena aktivnost apsorbuje i prisvaja veći deo životne energije, tako ostaju određeni aspekti koji beže u vidu nekonzistentnog ispušta iz sfere društveno korisnog, proizvodnog rada.¹²²

Polazeći delom iz religioznog domena u elaboraciji *heterologije*, *drugost* je (neutilitarni element/višak) prema Bataju, „prokleti deo“ – ambivalentni i paradoksalni sakralni i ukleti (istovremeno i kontradiktorno integršući i rascepljujući element – medijatorni učesnik u određenom društvenom procesu konstitucije opozicija utilitarne realnosti) koji uzajamno artikuliše domen sakralnog i iskazivog, profanog sveta. U kretanju religiozne organizacije ljudskih zajednica, kako kaže Bataj, dati vid društvene organizacije, predstavlja oličenje „’najslobodnijeg’ otvaranja ekskpcionih kolektivnih impulsa,

ekstazirajućih impulsa, uspostavljene u opoziciji prema političkim, pravnim i ekonomskim institucijama“.¹²³

Ono što je inicirano u Batajevim spisima, a posebno tekstovima koji su objavljeni u kratkotraјnom delovanju časopisa *Dokumenti*, u vezi sa konceptualizacijom zami-sli *heterologije* u odnosu na domen sakralnog i profanog na tragu De Sadovih političko-filozofskih spisa – što u ovom delu pisanja u vidu koncizne digresije moramo pomenuti – fundamentalna je kritika razmenske vrednosti i komodifikacije, odnosno društvene akumulativne, apstraktne upotrebe vrednosti, proizvodnje, razmene i potrošnje kulturnih artefakata koji se realizuju njihovim apstrahovanjem iz konteksta date materijalne upotrebe vrednosti. Kako objašnjava Olije za časopis *Oktobar*, avangardno delovanje je bilo inicijalno zasnovano na samoproizvodnji/potrošnji,

a onda je dopustila (avangarda, B. M.) da bude kupljena [...] Pre tog momenta ona je reagovala i odgovarala na neizrecivo, na ’neprenosive opsese-je’; a sada visi na izložbenim policama. Olije citira Batajeve reči, ukazujući na njegovu kritiku razmenske vrednosti kulturnih artefakata: Onaj koji uđe u prodavnicu dilera umetnosti je kao onaj koji ulazi u farmaceutsku radnju tražeći ’lepo’ i ’uredno’ izložen lek za neizrecivu bolest.¹²⁴

Ono što je, drugim rečima, časopis *Dokumenti* implicitno uveo, premda Markovo ime nigde nije pomenu-to, jeste problematizacija opozicije između upotrebe vrednosti i razmenske vrednosti dobara, koju je

Marks elaborirao u prvom delu *Kapitala* (*Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*), u poglavljima koja su posvećena analizi robe. Kritika porekla robne vrednosti jeste, rečju, baza na kojoj se zasnivalo delovanje aktera etnografa i disidentske grupe nadrealista u projektu *Dokumenti*. Ono što je bitno u ovoj digresiji jeste da je značajan momenat u avangardnom delovanju tokom aktuelizacije radikalnog otpora formalističkom, teleološkom modernizmu obeležen evociranjem i „oživljavanjem“ želje za „povratkom“, „regresijom“, rečju Olijea, za nečim što se može nazvati „primitivizmom“ u upotreboj vrednosti, čime je sprovedena kritika formalističke dekontekstualizacije umetnosti. „Primitivizam“ u upotreboj vrednosti treba razumeti prema aspiracijama aktera u projektu *Dokumenta* kao materijalnu vrednost koja, kao što je Marks elaborirao na prvim stranama *Kapitala*, nema autonomnu, nezavisnu egzistenciju. U pitanju je ona upotrebljiva vrednost koja ne može nadživeti samu upotrebu, budući da ona nestaje (troši se) u momentu svoje realizacije, ostvarenja. Sama korisnost upotrebljive vrednosti nerazdvojiva je od materijalne podrške date stvari koja je u isto vreme njena svojina i koja se ostvaruje jedino u samopotrošnji u momentu njene realizacije.¹²⁵ Prema Bataju i aspiracijama demonstriranim u *Dokumentima*, nostalgija za ovom upotrebnom vrednošću protkana je logikom delovanja profanog i sakralnog domena. Prema profanoj osi upotrebljiva vrednost referira na tehničku, socijalnu i ekonomsku upotrebu objekata, dok sakralna osa, rečju Bataja, podrazumeva neproduktivnu osu. Drugim rečima, Batajev koncept upotrebljive vrednosti implicira da se data stvar ostvaru-

je i istovremeno u svome ostvarenju troši na licu mesta. Upotrebljena vrednost, prema Batajevom materijalizmu, iscrpljuje se u potrošnji, budući da ona ne može biti ni transponovana ni prevedena. Ona se opire premeštanju i reprodukciji. Upotrebljena vrednost (ritualna, kultna) nalazi se „izvan“ korisnog, svršishodnog domena.

Prema Bataju, slabljenjem sakralnog domena u ritualnom aktu žrtvovanja, datim se ritualnim razaranjem objekta postiže njegovo transformisanje u društvenu, simboličku vrednost; destrukcijom dobara i ljudskih resursa, objekti destrukcije se „uznose i slave“. Dezintegracija dobara/objekata u službi je njihovog simboličkog veličanja. Žrtveni čin, rečju Bataja, tako je suvereni¹²⁶ čin u tom smislu što „ne poštuje ništa“, što je insubordiniran svetu upotrebe i potrošnje čime on transformiše postojanje u ono koje je „indiferentno“ u odnosu na servilnost sistema komodifikacije, zasnovanog na potrebi, nužnosti i korisnosti. Dati vid „žrtvenog gubitka“ u dematerijalizaciji i dezintegraciji objekta za Bataja podrazumeva „opšti princip potrošnje“ u njegovoj konceptualizaciji „opšte ekonomije“. Taj se princip odvija na organskom, individualnom i univerzalnom nivou unutar društvenih i ekonomskih sistema. Prema Batajevim rečima:

Višak (eksces) mora biti potrošen da bi sistem ili organizam mogao da se kreće [...] sunce zrači, organizmi luče. U prasku smeha telo se grči a smisao isparava, gubitak srođan žrtvovanju [...] smejemo se sebi kao drugom i drugom kao sebi, u tom suspendovanom trenutku u kome smo istovremeno mi sami i to drugo. Ukratko: u kome smo period, smejanje i

smejanje posta/o/janju. Mi sebe gubimo; izlivamo se 'izvan' restriktivnog i homogenog sistema.¹²⁷

Ta „opšta ekonomija“ u slučaju ovog teksta, što će biti podrobnije demonstrirano u sledećem fragmentu, saglasna je naučnom pisanju koje bi trebalo da teži suverenom pisanju; pisanju koje predočava problem restriktivnog karaktera nauke baveći se uvek već omeđenim, „čistim“ objektima – rečju, upotrebom dobara.

*

Kompleksne relacije koje Bataj uspostavlja u svom pisanju između individualnog unutrašnjeg iskustva, tom krajnošću mogućeg (suverenom operacijom) i kulturnih i ekonomskih sistema, u tom smislu, sugerišu da ne postoji tako nešto po sebi – konzistentan sistem društvenosti ili sveta prirode. Svaki sistem iziskuje nešto „spolja“ (kako bi se „ušunjalo“ u „moju“ unutrašnjost, jer, je „Ja“ za Bataja ekscentrično u-odgodi) – nešto strano datog sistema kako bi se dati sistem održao. Biljke povlače energiju sunca i usisavaju minerale iz zemlje; životinje jedu, uriniraju, pare se u činu apsorpcije i ekspulzije, čime se objekti razaraju, razgrađuju i transformišu, a energija se konzumira i troši. Društva funkcionišu i rade u težnji ka ekskluziji beskorisnih, partikularnih, heterogenih, pretećih, „antisocijalnih“ elemenata u cilju i potrebi utilitarne produkcije i asimilacije/rekodiranju prihvatljivih tela i dobara. Taj sistem, kao integrišuće celo, potiskuje (u potencijalnosti da ga isključi) telo koje prepoznaje kao strano, destabilišuće, „deklasirajuće“:

Potreba „pljuvanja“, to strano, bezoblično, „odvratno telo“, uslov je utilitarnog procesa higijene – za Bataja i Lerisa, [...] higijena ne opravdava ništa. Upravo suprotno, ona je svoj sopstveni „osvetnik“ (*bêtes noires*). „Higijena“ se prema Bataju i Lerisu pojavljuje kao efekat pljuvanja. Prljavština je „svojstvena“ ljudskom biću iz čega sledi da što je stvar manje čista, to je više ljudska. I obrnuto. Slična formula je primenjena u Batajevoj definiciji nožnog palca kao „najhumanijeg dela ljudskog tela“. Najhumanijeg zato što je najprljaviji, zato što je predmet izazivanja osećanja groze na „najodvratniju prljavštinu“.¹²⁸

U Batajevoj *elaboraciji* zamisli *heterologije* ili, kako je on to često u *Dokumentima* imao običaj da kaže – *sakatologije* – može se mapirati, saglasno prethodnim razmatranjima, jedan vid konceptualizacije „igre“ između homogenog i heterogenog, odnosno „polarizovanih ljudskih impulsa“ – apropijacije i ekskrecije (*excretio* u prev. izlučivanje, lučenje, izbacivanje, odvajanje, odstranjivanje) koji su, možemo reći, funkcije ova dva pola. Rascep socijusa na religijsku sferu (prohibicije, cenzure, zahtevi, ali, pre svega, realizacija sakralnih aktivnosti) i profani domen (civilne, pravne, političke, industrijske organizacije i sistemi) predstavlja pozornicu, prag za utvrđivanje i ostvarenje datih polarizovanih ljudskih impulsa. Aproprijacija je u službi Znanja (*épistème*). Ali, apropijacija je nerazdvojiva od ekskrecije. Ekskrecija i apropijacija, paradoksalno i ambivalentno rade jedno za (u) drugo(me). Aproprijacija se javlja na mestu pro-

vale stranog, heterogenog tela u službi zaštite i utvrđenja homogenog (znanja, društvenosti, filozofije, umetnosti, estetike, kulture, politike itd.) područja kojim upravlja-ju restriktivne konvencije. Aproprijacija, međutim, ima, čini se, dominirajuću tendenciju budući da organizuje profani domen u kontinuiranoj potencijalnosti potiski- vanja i odbacivanja neasimilujućih, rušilačkih i pretećih elemenata za dati homogeni sistem. Ekskrecija je, prema tome, uslov aproprijacije.

Ovde nisu posredi dva dualna procesa ili pola koji se jednostavno poput sosirovskog jedinstva između označitelja i označenog afirmativno smenjuju. Prema Bataju, asimilacija/aproprijacija ne može da radi, a da ne produkuje sopstveni ispust/otpadak/heterogeno – neasimilujuće drugo (ekskrement), čime se izlaže vla- stitoj potrošnji, vlastitom stanju ugroženosti, rasipanju, ekskreciji ili u Deridinim terminima „teorije“ dekon- strukcije *diseminaciјi*. U ovom paradoksalmnom procesu, asimilacija je u službi društvene, kulturno-političke i pravne normalizacije. Proizvodeći vlastiti „teret“, vlasti- to nestabilno stanje – ekskreciju, ona „radi endogeno“ – iznutra otvara moguće – samu kategoriju norme. A to stanje samogubitka jeste batajevsko suvereno stanje. Uzimajući u obzir opsežni pojmovni sklop suverenog stanja, nije strano što će Agamben kasnije, mada u druga- čijem teorijskom kontekstu reći, citirajući Pindara da je *suveren* „tačka indiferencije između nasilja i prava, prag na kome nasilje prelazi u pravo i pravo u nasilje“ / da je „suveren istovremeno izvan i unutar pravnog (homoge- nog) poretka“.¹²⁹

Ljudska ponašanja poput seksualne aktivnosti, bilo da je u pitanju „izopačena“ ili ne, defekacija, mokrenje, kult mrtvih – utoliko što implicira zazor i osećanje „groze“ na pojavnost truleži tela – tabui, ritualni kaniabalizam, žrtvovanje životinja, omofagija, jecanje, religijska ekstaza, karakteristične reakcije na pojavnost izmeta, leša, kockanje, bespoštedno i „iracionalno“ trošenje dobara, novca itd. zajedno ocrtavaju opšte karakteristike odbačenih objekata (izmet, „sramni“ delovi tela, leš itd.) datih ljudskih ponašanja i reakcija. Oni bivaju uvek kulturno i društveno prepoznati kao preteće, nestabilno, klizavo, strano, telo (*das ganz Anderes*) po integritet datog društva. To se telo potiskuje, odstranjuje iz društveno proizvodno-utilitarnog rada brutalnim raskidom u činu apsorpcije/asimilacije (heterogenih) elemenata za svest, *cogito*, Znanje. Aproprijaciju odlikuje homogenost (statična ravnoteža) aktera aproprijacije i objekti kao finalni rezultati datog kretanja, dok se ekskrecija ostvaruje kao rezultat i učinak heterogenosti.

Citajući Anet Mičelson, koja čita Bataja, može se reći da upravo oko praga sakralne sfere, linije greške ocrtane zabranom koja evocira transgresivni/prestupni potencijal, Bataj artikuliše *heterologiju*. *Heterologija* evocira aktivnost onoga što curi iz diskurzivne verbalne nejasnoće/višesmislenosti, izvedene na tragu Frojdovih problematizacija i eksplikacija antitetičkog smisla „prvobitnih“, „primarnih“ reči, kao nečega što u sebi istovremeno sadrži sakralno/sveto/tajno i odvratno/gadljivo. *Heterologija* se usredsređuje na skrivene, opskurne i turobne pojave i objekte za subjekt zabrane/cenzure;

objekte koji su omeđeni i otrgnuti od normativnog oblika življenja i uobičajenog kontakta ili dodira; supstance koje se „odstranjuju“ iz/са tela i ograjuju kao višak – stanja samogubitka – stanja suvereniteta:

Hipertrofija nemogućeg, projekcija svakog trenutka u beskonačnost, poziva moguće da egzistira bez čekanja – dovodi ga na razinu nemogućeg [...] nemoguće se doseže samo kroz i putem mogućeg, bez mogućeg ne bi bilo nemogućeg [...] nemoguće je gubitak same/og sebe [...] jer, mamac dobitka omogućava gubitak.¹³⁰

Heterologija implicira heterogeno stanje sveta koje poprima izgled pukotine ili procepa (*l'informe*) koji se u samom bivstvovanju uspostavlja između suprotstavljenih polova. Homogena sfera kao batajevsko moguće biva tako kontinuirano ugrožena partikularnim elemenima – heterogenim impulsima – nesvodljivim, nemogućim.¹³¹

Po/u *heterologiji* svaki pokušaj reprezentacije koja pretenduje na naučno „objektivno iskazanu istinu“ navodi na gubitak, lišavanje „naših unutrašnjih pobuda“ i njihovo odstranjivanje te razvoj servilne, pokorne, utilitarne „ljudske vrste“ koja odgovara racionalnoj proizvodnji, akumulaciji, razmeni i potrošnji ljudskih produkata.¹³² Rečju Bataja:

Ljudsko fragmentirano stanje, suštinski je ista stvar kao i izbor objekta. Kada pojedinac ograniči svoje želje na prisvajanje i posedovanje moći u okviru države/znanja/em on deluje, on zna šta treba da

uradi [...] Svaki od trenutaka postaje svrshodan. Otvara se mogućnost da napreduje sa svakim prolazećim trenutkom ka cilju (to je ono što mi obično nazivamo življenjem).¹³³

Prema *heterologiji*, koja radi paradoksalno i ambivalentno za (određeni) sistem (mišljenja) i protiv njega, intelektualni proces ograničava sam sebe proizvodnjom vlastitog suviška, oslobođajući, u neredu, u pogrešci, otpade – nekorisne elemente. Praktična iluzija – ili, ako se hoće, u terminima lakanovske teorijske psihoanalize *fantazam*, kao imaginarni konstrukt koji se javlja kao odgovor na prazninu/manjak (značenja) u *Drugome* – heterogenih elemenata koje ona pokreće jeste, zapravo, uslov za obnavljanje heterogenosti. U samom procesu vlastite neposredne konstitucije kao instrumentalne, superiorne realnosti, koja se usmerava ka eliminaciji i/ili degradaciji inferiornе vulgarne realnosti, nauka, filozofija, religija, poezija, a mi bismo dodali u ovom kontekstu projekat zapadne, esencijalističke, hermeneutičke i umetničke modernosti, sveden/a je na igru uloga standardizovanih zamisli i, u opoziciji, istovremenog, pristupanja vulgarnim, heterogenim elementima sa najjačom ekskrecionom „vrednošću“.

Heterologija se usmerava ka upitnosti i istraživanju *drugog*, što ispada/isklizava iz nekog određenog filozofskog, društvenog ili umetničkog sistema – ispitivanju nesvodljive kontradikcije, ili u terminima Deridine „teorije“ dekonstrukcije *razlUke (différance)*. *Heterogeno* implicira još elemente koje je nemoguće u celosti asimilovati (na primer, u terminima Deridinog rečnika,

idiomske ostatke), odnosno, aproprisati homogenom sferom. Upravo ova nemogućnost, međutim, ima fundamentalni uticaj na društvenu i/ili naučnu (normativnu) apropijaciju, jer asimilacija (društvena i naučna) ima jedinstveni cilj: objekat, to jest predmet nauke koji je sadržan u uspostavljanju homogenosti fenomena.¹³⁴ To usmerenje se ukazuje kao eminentna funkcija homogenosti naspram heterogenosti. Heterogeni elementi bivaju tako uvek potencijalno isključeni iz polja naučnog poimanja i razmatranja, budući da, rečima Bataja, nauka kao takva ukazuje na sopstvenu nemogućnost kognitivne, koherentne obrade heterogenih, neasimilujućih, elemenata; na nemogućnost poimanja heterogenih elemenata kao takvih.

Heterologija dovodi do potpunog obrta u zdravorazumskoj, neupitnoj, normativno postavljenoj filozofskoj, umetničkoj, kulturnoj, kritičkoj, političkoj i/ili estetičkoj aktivnosti „koja u datom trenutku prestaje da bude instrument apropijacije i sada ’služi’ ekskreciji“¹³⁵

*

Dominantna umetnička kritika današnjice je, čini se, izgubila vlastiti objekat bavljenja lišavanjem jezika svoje kritičke odbrane, koji je za nju bio istorijski prirodan. Ona je postala jedno mnogostruko hibridno pišanje, ali ne u smislu kraja njene istorije, već u samom kontinuiranom postavljanju refleksije prema datoј istoriji i unutar nje. Umetnička kritika, međutim, ima tu sposobnost da uvek iznova prisvaja reč i vraća se na rubove sopstvenih granica. U istorijskom prostiranju i preko njega umetnička kritika, međutim, ima i tu tendenciju

da se u sopstvenom cepanju, kontradikcijama i polisemiji iskazuje kao merilo koherencije, homogenosti, na-suprot potresu koje dato prostiranje, ipak, indikativno demonstrira. Taj potres, cepanje, razdiranje, razilaženje, skretanje, izneveravanje smisla u susretu sa heterogenim čini da to samo po sebi postaje imperativ današnje (hegemone, Zapadne) umetničke kritike, mada, u pojedinim trenucima i njena vlastita (samo)-kritika.

Projekat *Oktobar* je, moglo bi se tako reći, jedno takvo pisanje, jedno „opšte pisanje“ u kome deluju strategeme, pisanje u uzmicanju u podrivanju mesta dominacije, saglasno Batajevoj „opštoj ekonomiji“, bar u onoj situaciji pisanja gde akteri *Oktobra* čitaju Bataja. To je pisanje u kome i kroz koje se smenjuju apropijacija i ekskrecija u suverenoj operaciji, čini se, ili, još u „komičnoj operaciji“ jer „komično održava privid kratkotrajnog smisla u besmislu“¹³⁶.

Poseban vid „primene“ Batajeve *heterologije* od autora *Oktobra*, konkretno Rozalind Kraus i Iva Alena Boaa, dedukovan je u reinvenциji i reinskripciji zapadnog modernizma, drugim rečima, u aktuelizaciji, moglo bi se reći, zamisli „heterogenih elemenata“ u samom jezgru modernizma koji napadaju stabilan narativ zapadne modernističke istoričarstvene kritike u tekstu *Bes-formno: uputstvo za upotrebu*, nudeći jednu alternativnu optiku modernizma. Ta alternativna optika je sadržana u materijalističkoj kritici hegemone, zapadne, teleološke vizure modernosti, u terminima Batajevog rečnika, homogenosti njenog esencijalističkog, teleološkog, progresivno-utopijskog i formalistički-evolutivnog uteme-

ljenja. Ovaj projekat, avangardnog karaktera i delovanja, jeste jedno bitno područje unutar časopisa *Oktobar* imajući u vidu da su pojedinačna izdanja poput izdanja 60. i/ili 36, posvećena kulturno-političkom delovanju Žorža Bataja i grupe nadrealista, etnologa i antropologa, okupljenih oko časopisa *Dokumenti*. Reinskripcija zapadnog modernizma u knjizi *Besformno: uputstvo za upotrebu* se, u tom smislu, artikuliše oko i kroz „diskurzivn(o)g otvaranja(e)“ istorijskih determinanti zapadne hegemonije postavke modernizma, podstaknuta naglašenim zanimanjem autora u *Oktobru* za čitanje i afirmaciju marksističko-materijalističkih prepostavki Batajevog pisanja u perspektivi podrivanja marksističkog dijalektičkog (svake uspostave) idealizma. Zato će ovaj rukopis, proizveden kao efekat date tendencije revije *Oktobar*, i izведен povodom retrospektivne izložbe posvećene preispitivanju projekta zapadne modernosti, održane 1996. godine u Centru Pompidu / Bobur, poslužiti kao poligon za istraživanje mogućeg kulturnog i političkog usmeravanja motiva postavljanja batajevske *heterologije* i njenih učinaka na datu društvenu, estetsku i umetničku konstelaciju, ali i za promišljanje potencijalnih mogućnosti njene kritike.

Rukopis *Besformno: uputstvo za upotrebu* koncepcionalno je zamišljen po uzoru na Batajev „Kritički rečnik“, objavljen u časopisu *Dokumenti* 1929. godine.¹³⁷ Rukopis demonstrira jedan od najintenzivnijih Batajevih činova sabotaže protiv akademskog sveta i sistema. Ta sabotaža crpi efektivnost iz sukoba između 1) formalne prevare, što zapravo aludira na samu upotrebu

„forme i strukture rečnika“ kao jednu od najočiglednijih i najkonvencionalnijih markera ideje o totalnosti; 2) efekta iznenadenja (efekat začudnosti, imanentan nadrealističkim strategijama i taktikama), koji je efekat datog izigravanja smisla – onoga što denaturalizuje i remeti stabilnost podrazumevajućeg.

„Kritički rečnik“ funkcioniše kao jedno iscrpno naklapanje reči, tema, ili arbitrarno postavljanje naslova, koje je Bataj u jednom momentu u *Dokumentima* ironično imenovao kao „matematičke mantije“.¹³⁸ Rečnik je, kao i sam rukopis *Besformno: uputstvo za upotrebu*, paradoksalno i operativno nepotpun; on se tendenciozno ne zatvara konačnim značenjem, i to ne, kako sugerisu Iv Alen Boa i Rozalind Kraus, zato što je disidentski projekat časopisa *Dokumenti* iznenada prestao da deluje krajem 1930. godine, već zato što nikada nije bio ni zamisljen niti realizovan u svom totalitetu. Štaviše, kako autori predočavaju, dati članak nije artikulisan prema konvencionalnom alfabetском redu, već oko više različitih glasova (objava) – na primer, mogu se mapirati različiti nesvodljivi pristupi u vidu „predvorja“ (prostiranja/temporalnosti koji obećavaju neko moguće) – ispred teme „Oko“ ili reči „Metamorfoza“.¹³⁹ Objave su tu da izigraju svaku povezanost i retoričnost razrade; retoričnost razrađene teme prostirući se prema alfabetском (ne)redu koji je istovremeno red i nered, rečju Rolana Barta, „red lišen smisla, nulti stepen reda“.¹⁴⁰

„Kritički rečnik“ nije ponuđen kao objašnjenje i/ili obrazlaganje reči, već su reči ili date objave performativno izvedene, više ili manje nezavisno – niti sa ciljem

da se povežu, niti sa namerom da se organizuju. Rečnik se tako izvodi u kontinuiranim pokušajima da ne isključi sopstveni višak, heterogene elemente koji „prljaju“ i opovrgavaju formalni poredak strukture rečnika u igri smenjivanja i pogrešaka između (na primer, u terminima Hegelove dijalektike, teze i antiteze – u *Aufhebungu*) homogenog i heterogenog. Ovakva postavka indikativno ukazuje na prisustvo pretećeg heterogenog drugog, viška bez kojeg je data objava nemisliva.

„Kritički rečnik“ je tako izведен da u marksističko-materijalističkoj perspektivi ne skriva uslove proizvodnje datih iskaza (reči-znanja), reči, objava, ili se to bar tako čini. Reči „Kritičkog rečnika“ prostiru se u temporalnosti i igraju u vlastitoj apsurdnosti, poput „okasnelog dadaiste koji izvlači reči iz šešira“.¹⁴¹ Tristan Cara u svom dadaističkom manifestu ponudio je ideju ‘dade’, kao pojma koji ne znači ništa; kao antiumetničkog operativnog pojma koji oduzima vrednosti rečima, bacajući ideje kako bi one u ovom činu bacanja bile svrgnute.¹⁴² Ta automatska aktivnost predstavlja opšte mesto nadrealističkih postupaka dekonstrukcije prinuda koje sputavaju svesnu misao. „Skleroza“ misli, činova i ponašanja, javlja se kao rezultat potčinjavanja neposrednim čulnim opažanjima.¹⁴³

Akteri teksta *Besformno: uputstvo za upotrebu* upućuju na primere nadrealističkih, automatizovanih objava, reči, vokabula (reči-vrednosti), iz, mahom, petog izdanja časopisa *Dokumenti* (1929) poput sledećih: „kultovi“ (*Cults/le cultes*), „čovek“ (*Man/l'homme*), „nezadovoljstvo“ (*Unhappiness/la tristesse*), „prah“ (*Dust/*

la pausière), „gmizavci“ (Reptiles/le reptile), „klanica“ (Slaughterhouse/le abattoir), „fabrički dimnjak“ (Factory Chimney/cheminée d’usine), „ostriga“ (Shellfish/le crustacé), „metamorfoza“ (Metamorphosis/la métamorphose) itd. Alfabetbska arbitrarnost ne kazuje ništa već transgresira sigurno mesto istine. No kako autori problematizuju, mora se uzeti u obzir da je posredi „lažni napad“ budući da „zbrka fragmenata nije ništa, ako prethodno nije proračunata“.¹⁴⁴ Jer, Batajeve reči iniciraju nameru:

Arhitektura je izraz istinske prirode društava, kao što je fiziognomija ekspresija prirode pojedinaca jedino društvena idealna priroda – a to je autoritativna naredba i prohibicija – nalazi svoj izraz u aktuelnim arhitektonskim konstrukcijama [...] zaista, spomenici očigledno udahnjuju ispravno društveno ponašanje, ali često i istinski strah [...] pad Bastilje je simboličan [...] za napad na arhitekturu“, piše Bataj, „tu privilegovanu metaforu metafizike. Taj čin se ukazuje neophodnim u svetlu „napada na Čoveka“.¹⁴⁵

Ono što će akteri rukopisa *Besformno: uputstvo za upotrebu* staviti u pogon jeste Batajeva vokabula „besformno“ (*l'informe – formless*) budući da bi, rečju Bataja „neki rečnik zaista bio moguć onog trenutka kad više ne bi davao smisao već „poslove reči“.¹⁴⁶ Bataj je pisao da univerzum nema ni jedan drugi karakter do „besformni“ karakter; da je poput nekonzistentne, neasimilujuće, lepljive „paukove mreže“ ili „ispljuvka“ – da je ono što nema ni sadržaj ni formu, da izmiče datoј dualnoј poljeli; to je ono što je nepojmljivo u izmicanju – nesvo-

dljiva pukotina/procep, rečju *heterogena drugost*. Ali taj element ima operativnu funkciju i u projektu *Oktobar*, programsku funkciju u smislu „programa“ koji potkopava samu ideju programa i validnost razloga.¹⁴⁷ „Besformno“ odbija asimilaciju. Ali je, katkad, kako se čini, anticipira ili obećava. „Besformno“ nema funkciju dodjeljivanja značenja, već je radije vokabula koja „obara“, „spljoštava“, „niže od niskog“ – deklasira: „Besformno je performativno nasilje, poput opscenih reči, onog što se ne izvodi iz semantike, već iz samog čina njegovog oslobođanja.“¹⁴⁸

Namera aktera rukopisa u projektu *Oktobar*, zato, nije da definiše „besformno“. Radije puštaju „besformno“ da dela, radi – da mapira neke izvesne, rečju autora, „trajektorije“ ili „skliznuća“ unutar zapadne, modernističke, formalističke, istoricističke hermeneutike i da ih na izvestan način performativno izve(o)de(i). Rečju autora, „svečano odelo istorije umetnosti će katkad dati vidljiv trag 'mantija onoga što jeste'“. No akteri ovog pisanja će, „nedosledno“ Batajevom alfabetском arbitarnom poretku, „ispoštovati“ alfabetски redosled kao metaforu logike narativnog kretanja zapadnog modernističkog istoricizma, premda će, oslobađanjem „besformnog“ da deluje, da interveniše, u datom kretanju i prostiranju u izvesnim momentima proizvesti veći ili manji potres, katkad grozu, mučninu, odbijanje, zatim besmislenost u čitanju, reinskripciji, hibridizaciji postojećih kodova znanja unutar zapadnog modernizma i aktuelizaciji neočekivanih kodova znanja za očekivani diskurs (zapadni modernizam) – etnoloških, zooloških, bioloških, anatomske, istorijskih, medicinskih kodova

itd., ali i začudnih tematskih, amfibolijskih, poetskih, i metaforičkih kodova¹⁴⁹ u heterološkom smenjivanju operativnih funkcija asimilacije i ekskrecije:

Naš projekat ima za cilj da pretrese modernističke kodove – ali ne u nameri da ih „sahrani“ i „izvede manično oplakivanje“ kome su određeni vidovi postmodernizma bili odani već mnogo godina do sada, već da probamo da vidimo kako će jedinstvo modernizma, kao jedinstvena pojavnost konstituisanja posredstvom opozicije između formalizma i ikonologije, biti pocepano, razbijeno, slomljeno „iznutra“ (endogeno) i kako određeni radovi više neće biti tumačeni na način kao što je to činjeno ranije.¹⁵⁰

Autori su sa ovakve platforme izveli četiri različita moguća vektora unutar kojih, kroz koje i putem kojih je moguće indeksirati logiku „ispusta“ – batajevsko neasimilujuće „besformno“ („prokleti višak“): „horizontalnost“ (*horizontality*) u smislu praga transgresije/prekoračenja, koje je mesto pervertiranja sigurnog, hijerarhijskog, vertikalnog poretku zapadne modernističke hermeneutike, odnosno, modernističke fenomenološke determinacije percepcije, podređene vertikalnom modusu – čoveku kao „uspravno stojećem biću“; „niski materijalizam“ (*base materialism*) – zamisao „niskog“ implicira ono što Bataj poredi sa „ispljuvkom“ – nesvodljivom, nestabilnom materijom koja stoji „između“ visokog/dostojnjog i niskog/nedostojnjog, ali tako da je „niže od niskog“. U simplifikovanijem poređenju na planu društvenog klasnog poretna to „nisko“ bi bilo nesvodljivo mesto lumpenproletarijata koji ispada iz mark-

sističko-materijalističke istorijske dualne klasne podele na proleterijat – radničku klasu i visoku, povlašćenu klasu (*bourgeois*) koja poseduje sredstva za proizvodnju i distribuciju; zatim „puls“ (*Pulse*) koji implicira zamisao ekstrapolacije kao lingvističke oznake za ispadanje glasova, odnosno, u širem smislu, gubljenje suglasnika. Mada se može porebiti i sa terminom ekstrapolacije iz diskursa matematike, u numeričkoj analizi, terminom kojim se označava tendencija traženja tačaka podataka koji su „izvan“ poznatih tačaka podataka (suprotno interpolaciji). Ovaj mogući vektor, saglasno „horizontalnosti“ i „niskom materijalizmu“ napada hegemoni zapadno-modernistički mit o „čistoj percepciji“, drugim rečima, hegemono, formalističko, modernističko radijalno isključenje temporalnosti iz vizuelnog polja, koju (temporalnost) implicira pulsacija; i, konačno, „entropija“ (*entropy*) koja je kretanje kontinuiranog i ireverzibilnog iscrpljivanja energije svakog sistema – degradacija koja vodi ka kontinuiranom povećanju stanja nereda i ne-diferencijacije unutar materije, tek u tragovima blisko kontinuiranoj smeni apropijacije i ekskrecije u Batajevoj izvedbi „opšte ekonomije“. Možda bi Bataj ovu zamisao uporedio sa svojim „principom trošenja“, ali su u pitanju, čini se, u potpunosti, različite zamisli.¹⁵¹ Svaki od izvedenih vektora zamislen je kao prag transgresije – klizavo područje koje se kao takvo opire asimilaciji između dva pretpostavljena pola suprotnosti (homogeno/heterogeno), potkopavajući stabilno mesto (naučnog, istorijskog, estetskog, filozofskog, političkog itd.) govora.

U takvoj mogućoj perspektivi, ponuđena je alternativna optika zapadnog modernizma (dekonstruisane su kategorije ortodoksne istorije umetnosti poput *teme*, *stila*, *izama*, *pravaca* itd.), možda čak jedna nova vizuelna fenomenologija, neutemeljena na proučavanju artificijelno izolovanih fizičkih fenomena, performativno izvodeći one umetničke pojave i prakse koje se nisu do tada uklapale u ontološki projekat mejnstrim zapadnog, modernističkog metanarativa.

U uvodnom delu knjige piše:

Kako je ovo područje relevantnosti počelo da rasste, postalo nam je jasno da bi ova izložba (*L' Informe: Mode d'emploi*), okupljajući različite efekte besformnih impulsa, mogla kao takva imati vid operacione sile, budući da ona ne bi mogla da demonstrira moć konceptualnih instrumenata, a da ne pokupi određene kategorije koje su nam time postajale sve beskorisnije.¹⁵²

Ta operaciona sila unutar zapadnog modernizma, ocrtava ono što bismo u ovom momentu pisali o *Oktobru*, i njegovim posredstvom nazvali *istorijskom heterologijom*.

Ono što su Rozalind Kraus i Iv Alen Boa ponudili u delu „projekta Oktobar“ u rukopisu *Besformno: uputstvo za upotrebu*, zamisao je *istorijske heterologije* zapadnog modernizma. Ostaje pitanje kako se i pod kojim uslovima ta zamisao odigrava. Ako se za polazište uzme dobro poznata istorijska determinanta iz Marksovih spisa: 1) da je „istorija svih do sada postojećih društava (izuzev

prvobitne zajednice) istorija borbe klasa¹⁵³ – potčinjenih i vladajućih, te da klasna borba prepostavlja diktaturu proleterijata kao prelazni oblik ka besklasnom društvu, termin *istorijska heterologija*, u tom smislu, naizgled paradoksalno zvuči, budući da se *heterologija* usmerava ka samom tom nepremostivom mestu borbe (klasni antagonizam) između svake uspostave idealizma unutar istorije – kretanja (između dva klasna pola), mакар on bio i materijalistički:

Većina materijalista, iako su oni možda želeli da se obračunaju sa duhovnim entitetima, završila je sa postavljanjem poretku stvari čije su ih hijerarhijske relacije odredile kao idealiste. Oni su utvrdili mrtvu materiju na vrhu konvencionalne hijerarhije različitih činjenica, bez uvida u to da su na taj način popustili pred opsesijom za idealnom formom materije (stvari), za formom koja je bila bliža nego bilo koja druga onome što materija treba da bude.¹⁵⁴

U tom smislu, materijalizam koji Bataj brani, u istorijskom prostiranju – što je u postavljanju *heterologije* od aktera *Oktobra* unutar zapadnog modernizma, preko njega i njegovim posredstvom, najbliže zamisli „niskog materijalizma“ – jeste materijalizam koji ima tendenciju „signalizacije isključenja idealizma“; rečju autora *Oktobra*, „dok klasični materijalizam mora da isključi idealizam“ – a mi bismo tu dodali, za neki drugi idealizam – „(što je daleko kompleksniji postupak, nego što se to može u prvi mah učiniti), heterogeno označava (sadrži) od samog početka ono što je isključeno idealizmom“¹⁵⁵.

Zapravo, Batajev materijalizam je rečju, „niski materijalizam“ koji ima operativnu funkciju u isti mah snižavaču – spljoštavajuću i oslobađajuću (revolucionarnu u pravcu transgresije, prestupanja zabrane, prolaska kroz neko nemoguće u prevladavanju nekog mogućeg) od svih „ontoloških tamnica“. ¹⁵⁶

Batajeva *heterologija* upućuje da postoji protivrečnost, kanonska paradigma između dva pola: dostoјno/nedostojno ili visoko/nisko, ili pak buržoazija/proleterijat – „fundamentalna podela ljudi na dostoјne i nedostoјne“, ali i da je tu i jaz, neko nepremostivo, središnji termin „nisko“ koje je „niže od niskog“; termin koji nije neutralan (ni/niti – ni visoko niti nisko), niti sintetičan (visoko i nisko). Taj je termin anomalija – nepravilan, ekscentričan, drugi (heterogeni element), poput „besformnog“ koji klizi, curi i beži, ali i podriva ovu dualnu podelu na polove suprotnosti i njihove pretenzije na istinu – idealitet. Ta „središnja vrednost“ funkcioniše ambivalentno, kao ono što je „izvan“ mimikrije nekog autoriteta, drugim rečima u njenoj ekskreciji, ali i kao ono što oponaša Znanje – homogeno, u svojoj apropijaciji; nestabilni element koji je zahvaćen paradigmom visoko/nisko, koji imitira smisao izigravajući *po sebi* materije. ¹⁵⁷

U tom smislu, *istorijska heterologija* nije istorijski materijalizam koji kroz i putem dijalektičkog sukoba vodi ka nekom progresivnom ustanovljenju smisla, ka razrešenju (klasnog) antagonizma, već je *istorijska heterologija* kontinuirana borba u kojoj se prolazi kroz to nemoguće, prestupnim, transgresivnim (ekskrecionim) delovanjem; prevladavanjem praga zabrane, Zakona

(njenim skidanjem, ali ne i ukidanjem). Jer, kako kaže Sartr, Bataj na tragu Hegelove misli uviđa da je stvarnost sukob, ali za razliku od Hegela on napušta element sinteze (u Hegelovoj trijadi teza, antiteza, sinteza – *Aufhebung*), tako da „dijalektičku viziju sveta zamenjuje tragičnom, ili u terminima njegovog rečnika, dramatičnom vizijom“.¹⁵⁸ *Aufhebung* nema tu sposobnost da prekorači vlastiti prostor konstitucije i time podrije totalitet nekog diskursa, istorije, smisla, Zakona. Neutralizacijom pozitivnog pojma (teze) koji treba da dovede do njegovog isključenja u novom smislu i *Aufhebungu*, istorija se odvija kao kontinuirano kruženje zabrana umesto da se kreće u kontinuiranom prekoračenju svakog mogućeg.

Zato se može reći da nova, alternativna zapadna istorija umetnosti, ili alternativni zapadni modernizam, u ključu prestupnih vektora, čijim su postavljanjem, akteri *Oktobra*, prekoračili prag zabrane homogenog formalističko-esencijalističkog, progresivno-utopijskog i kritičko-evolutivnog projekta zapadnog modernizma, demonstrira tu potrebu kontinuiranog prevladavanja, prekoračenja Znanja u vlastitoj nedovršenosti, drugim rečima – (kroz) istorijsku heterologiju.

*

Pišući alternativnu, hibridnu istoriju moderne (zapadne) umetnosti, autori časopisa *Oktobar* stavili su u pogon Batajevu *heterologiju* u nameri kritičkog preispitivanja zapadnog, hegemonog, teleološkog modernizma, usmeravajući se ka kritičkom, antiesencijalističkom suprotstavljanju marksističko-materijalističkom (svakom) idealizmu. Kao takav, „projekat“ *Oktobar* je

uspeo u ovoj aspiraciji, baš zato što je u datom procesu proizveo nestabilne, nelokalizovane ispuste (*heterogene druge*). Autori, međutim, tome, na izvestan način, i oda-ju priznanje:

Na isti način na koji je De Sad postavio dve moguće upotrebne vrednosti [...] dva moguća korišćenja upotrebne vrednosti: cipele služe za hodanje, a fetišisti jesu u službi zadovoljenja seksualnih nagona [...] tako postoje i dve upotrebne vrednosti „besformnog“. Mi smo mogli da tretiramo „besformno“ kao čisti objekat istorijskog istraživanja prateći poreklo „besformnog“ u *Dokumentima*, tog „ničeg“ u svojoj pojavnosti; ovaj posao bi bio koristan i, kao i svi oni koje interesuje Batajeva misao, mi to nismo zanemarili. Takav bi pristup, međutim, rizikovao da postane transformacija „besformnog“ u oblik, stabilizaciju. Taj rizik, je, verovatno, neizbežan; međutim, otpuštanjem „besformnog“ da deluje u područjima izvan vlastitog mesta porekla, izmeštanjem „besformnog“ u smeru preispitivanja modernističke produkcije, kroz njegovo sito, mi smo želeli da ga (modernizam) to sito p(r)otrese – da ga uzdrma.¹⁵⁹

U jednoj situaciji ovog teksta bilo je reći o tome da *heterologija* ne ide ka tome da „vrati“, integriše drugo u sistem(u); da se *heterologija* radije zanima za ekskrecione revolucionarne potencijale kršenja norme i njenog mogućeg prevladavanja. Saglasno tome, koliko god da je projekat *Oktobar* ponudio alternativna polazišta (reči-vrednosti) koja razdosađuju Znanje, čini se da se samo

na tome i zadržava. Na marginama zapadnog hegemoni-
nog diskursa modernizma, na savremenoj geopolitič-
koj ravni, koegzistiraju brojni singularni modernizmi,
umetničke prakse i pojave koje nemaju stabilan identitet
u odnosu na hegemoni zapadni identitet; koje su drugo,
neasimilujuće i preteće za Zapadni modernistički su-
bjekt cenzure.

Feministička hibridizacija istorije umetnosti

Feministički konsenzus, prisutan u vremenskom rasponu od kraja šezdesetih pa sve do sredine osamdesetih godina prošlog veka, postignut je oko postavke da je nadrealizam, kao pokret koji je organizovala i kojim je dominirala figura belog zapadnoevropskog muškarca, fundamentalno mizoginičan.¹⁶⁰ Elaborirajući opsežno istraživanje u vezi sa nadrealističkim diskursom umetnosti i kulture, Rozalind Kraus se suočava sa pisanjem kritičarke feminističke orientacije Gzavje Gotje koja tra-
sira pitanje sadizma usmerenog prema poziciji žene kao suštinske tematike nadrealističkih zamisli. Ovako po-
stavljena teza elaborirana je kao odgovor na preposta-
vljenu – kaže Gotje, a navodi Rozalind Kraus – odbranu od kastracionog straha/kompleksa, čija je posledica ek-
sploatacija i pasivizacija žene u nadrealističkom korpusu umetničkih ostvarenja – bilo realno, kako sa može naći u slučaju svakodnevnog života Nađe i istoimenog Bretonovog (André Breton, *Nadja*, 1928) romana koji ga opisuje, bilo fantazmagorično u raskomadanim Belmerovim lut-
kama (npr. Hans Bellmer, *La poupee*, 1936) ili Batajevoj

Priči o oku (L'histoire de l'oeil, 1928). Dve teze u vezi sa nadrealizmom, u ovakvoj konstelaciji, dominiraju:

1) na razini stilskih odrednica, nadrealizam nije doprineo ništa posebno u pogledu kretanja istorije forme dvadesetog veka; 2) u pogledu sadržaja ovaj doprinos je bio ograničen mizoginičnim pristupom.¹⁶¹ „Nemogućnost seksualnog čina“, pored teze o „nepostojanju žene“ koju je određeni krug teoretičarki postfeminističke orijentacije u mnogim aspektima doslovno protumačio i osporio (utoliko što je sam psihoanalitički diskurs proizveden iz maskuline pozicije, saobrazno maskulinom pogledu), Lakan je eksplisirao u svom dvadesetom seminaru. „Žena ne može biti izrečena“ (*se dire*). Ništa se ne može reći o ženi“¹⁶², tvrdi Lakan. Falusna pozicija je pozicija označitelja-Gospodara i ona pripada patrijarhalnom diskursu moći. Žena u isti mah ima nužnu relaciju sa S (A) (kastracija), što podrazumeva da je ona istovremeno udvostručena i ne-cela, s obzirom na to da žena implikuje relaciju i sa falusnom pozicijom (Φ) (Sl. 10).¹⁶³ U pogledu doprinosa razumevanja ovog kompleksnog pitanja bitno je podsetiti na zajedničku crtu Frojdove i Lakanove teorijske psihoanalyze koja podrazumeva falocentrično fundiranje nesvesnog.

Sam pojam relacije između rodnih kategorija odvija se oko „biti i/ili imati... falus“. „Biti falus“ implicira binarnu opoziciju između „imati i nemati“.¹⁶⁴ Dakako, ova binarna determinanta nije biološka, već strukturalna. Lakan je pokazao da pitanje posedovanja ili neposedovanja fala konstituiše rodne identitete kao normativni sistem. Brojna feministička osporavanja ove

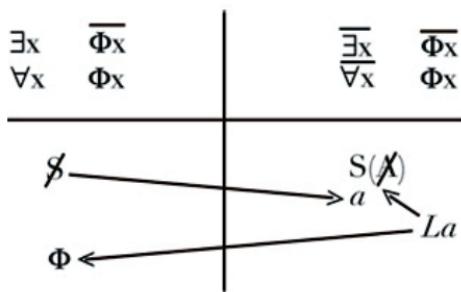
tvrđnje sastoje se u odbrani premise da, čak i ako žena „zadobije“ „svoj“ status (uvek već status falusa), to zadobijanje, uslovno rečeno, „prava“ na sopstveni jezik postaje moguće isključivo preko maskulinog diskursa (koji je faličan) pošto je žena kao takva žrtvovana. Sve što se može reći o ženi, može se reći, prema ovakovom stanovištu, posredstvom Drugog.

U heteroseksualnoj normativnoj konstelaciji, žena postaje korelativ maskulinog subjekta po cenu tri uslova: 1) ona je označitelj onoga što maskulinom subjektu nedostaje; 2) konsekventno tome, ona postaje uzrok njebove žudnje; 3) ona postaje simptom oko koga se *jouissance* fiksira. Ova tri uslova dovode femininu poziciju u korelaciju sa maskulinom na takav način da se ne može apsolutno ništa reći o njenom sopstvenom biću (koje samim tim ne postoji), već samo o nečemu (biću) što postoji *za-Drugog*. Falus je ono sto je vidljivo, vagina je ono sto je tajno skriveno od pogleda i samim tim *zazorno*.

Digresije radi, pojам *zazorno* Julija Kristeva uvođi da označi takozvanu „propalu“ ili „krhku“ subjektivnost – ono što čini uslov *postajanja* subjektom. Pretnja *zazornog* javlja se kao rezultat sistema zabrana na kome se temelji simboličko, da bi simboličko kao takvo moglo da postoji. Jedna od fundamentalnih zabrana simboličkog poretka, prema Kristevoj, jeste zabrana materinskog tela. To može biti frojdovska edipalna zabrana incesta ili može biti lakanovska zabrana majčinske želje, ili u terminima same Julije Kristeve – semiotičke *chore*. „Primarni“ nagon zadovoljstva i uživanja, prema Kristevoj, povezan je sa materinskim telom i kao takav on

preti simboličkom poretku. Zato Kristeva materinsko telo naziva *zazornim*, jer je *zazorno* ono što istovremeno privlači i odbija. *Zazorno* nije idealni objekat želje, nije objekat već *objekat*, a to podrazumeva da je reč o nečemu što je „odvratno“ – nečemu što je na granici da postane objekat kao korelativ egu ili govorećem subjektu. *Zazorno* nestabilno egzistira na marginama jezika, simboličkog i u isti mah ne poštuje granice. Za Kristevu (uvek već patrijarhalni) subjekt i društvo zasnivaju se na odbacivanju materinskog autoriteta. Pošto je objekt odbačen (recimo, prilikom rođenja) čime otpočinje proces definisanja granica subjektivnosti i govorećeg subjekta, odbačeni objekt ili postajući subjekt se nalazi u bolnim okolnostima – to će reći, u nemogućoj odvojenosti od majke i identifikaciji sa njom.¹⁶⁵

Postoji duboko srodstvo između (Φ) i S(A), to će reći, označitelja manjka u Drugom u tom smislu što falička moć, tj. falus samim svojim materijalizovanim prisustvom obezbeđuje telo za nekonzistentnost Drugog. No, u Lakanovom ključu, posredi je nešto mnogo složenije od doslovног prevodenja ovih hipoteza. Falusna pozicija moći nije puka biološka determinanta „muškaraca“, kao što ni eksces/manjak u Drugom nije determinantna „žene“.¹⁶⁶ Reč je o strukturalnim pozicijama-funkcijama koje razmenjuju i smeštaju pojedince nezavisno od prepostavljene „prirodne“, „biološke“ datori (pol), koji kako je već Džudit Butler više puta potvrdila, kao takav i sam ne postoji/je upitan.¹⁶⁷



Šema: 8. Izvor: Jacques Lacan, "A Love Letter" (*Une lettre d'amour*),
On Feminine Sexuality, op. cit., 78.

Sl. 10

Prilikom istraživanja koje je Rozalind Kraus sprovela povodom izložbe „Primitivizam i umetnost dvadesetog veka“ ('Primitivism' and 20th Century Art, 1984) u Muzeju moderne umetnosti (MoMA) u Njujorku, za tekst koji je pisala o Đakometijevim ranim skulpturalnim realizacijama, ona dolazi do jednog od ključnih podataka koji će promeniti dotadašnji kritički kurs tumačenja nadrealističkih kanonskih dela. Neposredno pre saradnje sa Bretonom (1930), Đakometi je bio pripadnik Lerisovog disidentskog kruga intelektualaca okupljenih oko časopisa *Dokumenti*, koji je inicirao Žorž Bataj, što je podrazumevalo oponentski čin u odnosu na Bretonov – ako bi se moglo reći tako da ne zvuči oksimoronski – *mejnstrim* nadrealistički pokret. Ispostavilo se da su određene konceptualne potke Đakometijevog pristupa u domenu skulpture bile bliske Batajevim polazištima u pogledu „programa“ nadrealističkog časopisa *Dokumenti*. Na jednom mestu, da ponovim nakon opsežne anali-

ze datog pojmovnog sklopa, u lapidarnom „Kritičkom rečniku“ pojavila se reč „bezoblično/besformno“ među drugim nasumično bačenim vokabulama – tipično „svojstvo“ nadrealističkog očuđenja, odnosno, umetničkog čina – koje u ovom rečniku nisu nosile nikakvo stabilno, koherentno značenje (niti je to bio primarni cilj rečnika, utoliko što nije postojao nijedan konkretan logičan, racionalan, objektivan kriterijum na osnovu koga bi ove reči trebalo da budu raspoređene). Rečju Bataja, interventnost ovih reči bazirana je na njihovom performativnom delovanju.¹⁶⁸ Performativni zahvat vokabule „bezoblično“ sastojao se od toga da 1) „obara“ objekte sa njihove pretenzije na koherentnost forme ili celovito značenje; 2) deklasira (*déclasser*) i napada sam uslov smisla, značenja, drugim rečima, strukturalne opozicije između termina, reči, označitelja. Strategije „obaranja“/ deklasiranja normativne vertikalne ose „slobodno“ i „autonomno“ stojećeg skulpturalnog objekta ka samoj osnovi/bazi skulpture pokazale su se ključnim u pогledу interpretacije mlađih Đakometijevih radova. Koncept „besformnog“ zamagljuje kategorijalne odrednice, pa samim tim i rodne, rasne, klasne, starosne itd. razlike unutar datog društvenog sistema.

Začudno, amblemsko delo, skulptura „Suspendovana lopta“ (*Boule Suspendue*, 1930/31) tematizuje, rečima Rozalind Kraus, proliferaciju rodnih identiteta, te samu „nemogućnost“ seksualnog čina – zasećena lopta se, poput klatna, spušta i blago dodiruje ležeći klin (Sl. 11). Objekti koji se jedva dodiruju transgresiraju stabilne rodne identitete: svaki pokret ili osciliranje klatna menjaju skup asocijacija: klin preobražava (*postaje*¹⁶⁹) svoje

„stanje“ od ženskih labija do faličkog principa. Lopta podleže procesu *postajanja* smenjivanjem uloga od bilo koje pozicije heteroseksualnog partnera do mogućnosti generisanja homoerotičnog iskustva (*alteracija* telesnih funkcija od anusa, preko falusa, do ženskih labija). Poput zasečenog oka, jednog od amblemskih kadrova Dalijevog i Bunjuelovog *Andalužijskog psa* (*Un Chien Andalou*, 1929), ili Batajeve *Priče o oku*, „Suspendovana lopta“ implikuje stanje *razrođenog sadizma*.¹⁷⁰

Alteracija rodnih identiteta jeste upravo ono što, kaže Rozalind Kraus, Bataj, između ostalog, podrazumeva pod pojmom „besformno“. Ovde nije reč samo o zamagljivanju demarkacionih linija prilikom uspostavljanja seta zakona koji upravljaju procedurama i protokolima determinacije, klasifikacije i definisanja, već o samoj nemogućnosti definisanja i dodeljivanja konačnog značenja, u duhu poststrukturalističke optike, usled sklizavanja logike kategorizacije; logike koja radi prema principu samoidentifikacije – muškog i/ili ženskog identiteta, utvrđenog opozicijom između „mene/individualnog sopstva“ i drugog. Proliferacija rodnih, vrsnih itd. razlika u ovakvoj konstelaciji, nije materijalna (razina forme i sadržaja) već se ona odvija u domenu same logike kategorizacije.

Prema tome, paradigma „primitivizma“ tokom dva desetih godina prošlog veka nije podrazumevala kreativni impuls u domenu forme izraza, već silovit, destruktivni čin „usmrćenja“ forme, poput „zgnječenog pauka“ ili „ispljuvka“. Umetnost, kaže Rozalind Kraus, u ovakvoj postavci trebalo je odveć da napusti ulogu „narcisa“ i

zameni je funkcijom „minotaura“.¹⁷¹ Interventna moć koncepta „primitivizma“ leži u alteraciji, to će reći, u razgradnji (poput razgradnje mrtvog mesa ili tela) i generisanju drugosti sakralnog elementa. Sam Bataj koristi reč alteracija pošavši od latinskog *altus* kome je inherentno kontradiktorno dvostruko značenje „visokog“ ili „sakralnog/tajnog“ i „niskog“ ili „trulog, pokvarenog“. „Besformno“ implikuje temporalnost samoga čina svrgnuća – spljoštavanja ljudske forme.



Alberto Đakometi, „Obešena kugla“ (La Boule suspendue) 1930–31.

Gips i metal, 61 x 37 x 36 cm

Izvor: Rosalind Krauss, *Bachelors*, op. cit., 6.

Pored neuobičajene „metode“ hibridizacije istorije umetnosti posmatrano sa stanovišta teorijske platforme koju Rozalind Kraus koristi – prepostavki i polazišta marginalizovanog i fragmentarnog diskursa Žorža Bataja – drugi važan aspekt ove hibridizacije čini sam predmet analize. Nadrealistička fotografija je za kanonsku modernističku čistu umetnost bila višestruko neprivilegovana. Poseban aspekt ove diskvalifikacije čini visokomodernistička doktrina o specifičnosti medija (*medium specificity*). Međutim, proliferacija medija u nadrealizmu – transgresiranje granica između fotografije i slikarstva ili fotografije i filma – doveo je do neочекivanih, novih rezultata. Reč je o „perverznoj feminizaciji [...] maskulinih aksioloških pretenzija: jasnoće, odlučnosti i vizuelnog majstorstva“.¹⁷² Poput Đakometijeve „Suspendovane lopte“ i niza drugih međusobno bliskih umetničkih ostvarenja, nadrealistička fotografija najeksplicitnije demonstrira skup strategija i taktika karakterističnih za disidentski talas dvadesetih i tridesetih godina prošlog veka: 1) „spuštanje“ vertikalne logike na horizontalnu, proliferacijom kategorija „visokog“ i „niskog“ (tj. između ljudskog i životinjskog), što je, kako je elaborirano na prethodnim stranama, između ostalog, poslužilo kao konceptualno polazište za dekonstrukciju doktrine o razlici između „visoke“, „čiste“ umetnosti i „niske“ popularne kulture; 2) fizička, materijalna interpolacija, odnosno, stapanje tela i objekata – fuzija koja se odvija između „spolja“ i „unutra“ forme, blisko Deležovom konceptu „prevoja“ (*Le pli*)¹⁷³; 3) insistiranje na prioritetu fetišizacije pogleda, no na sasvim suprotan način u odnosu na visokomodernističku doktrinu, bu-

dući da pogled (*objekat malo 'a'*) predstavlja mesto skliznuća rodne identifikacije tela: ženska forma ili zastupnik biva često reprezentovana kao falička.

Niz ovih otkrića dovelo je Rozalind Kraus do zaključka da stanovište po kome nadrealizam predstavlja antifeministički i, povrh svega, mizoginični diskurs umetnosti jednostavno ne jamči stabilnu argumentaciju. Štaviše, nadrealizam, prema njenim rečima, kao pukotina unutar modernističkog sistema vrednosti, između ostalog, otvara pitanje patrijarhalnog porekla pogleda žene. Nadrealizam je, ipak, izvršio feminizaciju vizuelnog i književnog jezika nezavisno od rodne identitetske prepostavke autora/ke dela.

Saglasno očekivanom ishodu u pogledu hibridizacije istorije umetnosti sa stanovišta feminističke teorijske platforme, Gotje interpolira imena autorki-žena koje su delovale u domenu nadrealizma: od Leonore Karington, preko Dorotee Taning, Kej Sejdž, Leonor Fini, Valentine Igo do Unike Cirn. Prema feminističkoj kritici nadrealizma koju je sprovela Gotje u knjizi „Nadrealizam i seksualnost“ (*Surréalisme et sexualité*)¹⁷⁴, ove umetnice su: 1) započele vlastiti nadrealistički diskurs tek pred kraj ovog pokreta; 2) „mimikrijski“ preuzele maskulini, mizoginični, naturalizovani oblik retorike, zasnovan na, neretko, svesnom ili nesvesnom, ciničnom i ironičnom ponavljanju maskulinih stereotipnih vrednosti i ponašanja.

Postavka o „rodnoj specifičnosti“ autora/ke-sujekta/ce, tj. polazište prema kome rodno upisivanje neosporivo vrši segregaciju populacije autora/ki na ta-

kav način da žene subjekti zapravo, nemaju („pravo“ na) svoj sopstveni jezik/pogled, ili da njihov jezik/pogled jeste nužno jezik/pogled koji one pozajmljuju od označitelja-Gospodara (pošto nijedan drugi ne postoji) jeste pitanje koje Rozalind Kraus deklarativno osporava.¹⁷⁵ Dominantan feministički kritički diskurs u pogledu hibridizacije gospodarskog diskursa istorije umetnosti iznosi da feminina pozicija nema svoj sopstveni pogled, odnosno, jezik i da jedini način izražavanja ove pozicije biva moguć: 1) u doslihu sa maskulinim pogledom/jezikom, ili 2) apotropaičnim činom upotrebe mimikrijskih strategija i taktika ponavljanja i ironizacije.

Problem rodnog upisivanja u kontekstu proučavanja jezika, posebno pošavši od francuskog poststrukturalističkog zaokreta, jeste izrazito složen, kojim se i dan danas brojni teoretičari/ke bave. Pomenimo u ovom kontekstu značajan primer dijaloga razlike koja je vođena između Žaka Deride i Elen Siksue (*Contes de la différence sexuelle*) o problemu ne-mogućnosti ženskog pisma, odnosno, pitanju spolne razlike u tekstu:¹⁷⁶ „Čitamo uvek iz mesta spolne razlike, to je neizbežno. Drugim rečima, uvek čita tekst jedan on ili jedna ona, učitavajući tako i vlastitu spolnu razliku [...] jer je razlika istodobno iščitana i čitajuća.“¹⁷⁷ Čak i ako se u obzir uzme hipoteza da je feminina pozicija (u striknom smislu rodne specifičnosti) marginalizovana maskulim samorazumljivim, normativnim diskursom, Rozalind Kraus tvrdi da su reprezentativna dela nadrealizma realizovale, zapravo – „žene“.

Neka se uzme slučaj fotomontaže autora Mana Reja (Sl. 12) koja korespondira sa Brasaijevim „Aktom“ (*Nu*, 1933) (Sl. 13), publikovane u časopisu *Minotaур* (*Minotaure*) 1933. godine, ili sa „Minotaurom“ Mana Reja (1934; Sl. 14).

Paradoks koji proizvode ove reprezentacije jeste fokusirana, stabilna slika, u izvesnim segmentima, bliska naturalističkom pristupu, pa ipak kao takva, na neočekivan način ona otkriva same pukotine usred normativnih koordinata koje konstruišu datu realnost. Tako se, recimo, „ženski“ akt ili feminina pozicija pojavljuje kao „faličan/a“.

Evocirajući interpretaciju Belmerovih lutki koje je Hal Foster izveo u kontekstu problematizacije naci-stičkog subjekta/pogleda, Rozalind Kraus naglašava da je reč u korpusu radova koji „vredaju“ svaki nacistički diskurs vlastitim prisustvom na njegovim marginama; pretnjom za dati subjekt cenzure čija granica postaje ugrožena skupom drugosti koje su kako geografski („Jevreji“, „homoseksualci“, „Romi“, „boljševici“ itd.) tako i fizički (nesvesno, seksualnost, femininost itd.) profilisane. Taj patološki strah od invazije nacističkog/fašističkog subjekta rezultat je projekcije konstrukcije telesnog haosa od koga se jaki subjekt cenzure mora „odbraniti“, a ova „odbrana“ je našla svoju manifestaciju u potrazi za idealnim, „metalizovanim, atletskim ljudskim telom u estetskom ključu vulgarizovanog neoklasicizma“.¹⁷⁸



Man Rej (Dora Mar), *Sans titre*, ca. 1936. Crno-bela fotografija
(silver gelatin print).

Izvor: Rosalind Krauss, *Bachelors*, op. cit., 22



Brasai, *Nu*, 1933. Crno-bela fotografija (silver gelatin print).

Kolekcija Rosabianca Skira, Geneva.

Izvor: Rosalind Krauss, *Bachelors*, op. cit., 20.

Sl. 13



Man Rej, *Minotaur*, 1933. Crno-bela fotografija (silver gelatin print).

Privatna kolekcija, Paris.

Izvor: Rosalind Krauss, *Bachelors*, op. cit., 20.

Sl. 14

Posebnu je pažnju Rozalind Kraus posvetila teorijskoj artikulaciji nadrealističke fotografije Klod Kaun. Fotografski zapis autoportreta (*Le autoportrait*) Kaun (Sl. 15) ne predstavljaju tek jednostavno svedočanstvo trenutnog prisustva samog subjekta pogleda, već upotrebom jednog tradicionalnog žanr diskursa prisutnog u istoriji zapadnog slikarstva, Kaun izvodi alteraciju identitetskih pozicija. Kaun postavlja vlastito telo-portret istovremeno u poziciju subjekta i objekta reprezentacije. Proliferacija identiteta u umetničkom radu Klod Kaun, pak nije u užem smislu „režirana“. Reč je o jednom oblikovanju života posredstvom fotografskog beleženja autoportreta i identiteta subjekta/ce, podložnog konstantnim, višestrukim intervencijama, od modaliteta transformacija odevnih predmeta i frizure, do institucionalnih, biopolitičkih i dispozitivnih činova promene vlastitog prezimena – Kaun na provokativan način preuzima prezime majke od početnog francuskog Cohen, aludirajući na jevrejski, „nepoželjni“, stagmatizovani identitet u posleratnom kulturno-političkom kontekstu Francuske.

Klod Kaun je sa one strane objektiva, ali se taj pogled upravljen na objekt (autoportret određene identitetske pozicije), njoj/njemu kao recipijentu/kinji vraća. Njena/njegova strategija u pogledu proliferacije identiteta implicira razbijanje konvencionalne logike unutar samog feminizma koja se sastoji u nužnoj pasivizaciji feminine pozicije pogledom, rezervisanim za maskulinu poziciju. Refleksija u ogledalnom drugom pomera i uzdrmava samoj sopstvu kao stabilnog entiteta, budući da je ogledalno drugo, kako je Lakan u svom

čuvenom seminaru o ogledalnoj fazi pokazao, uvek u funkciji stabilizatora identitetske pozicije. Ta cirkulacija pogleda u kojoj se feminini diskurs nalazi podjednako sa subjektne i sa objektne strane kamere/medija posmatranja, dekonstruiše subjekt-objekt relaciju, pa samim tim i dihotomiju aktivno-pasivno. Kaun na provokativan način projektuje pogled i u isti mah ga vraća, pošto se njene/njegove oči susreću sa mojim.



Klod Kaun, *Le autoportrait*, ca. 1928.

Crno-bela fotografija (silver gelatin print).

Muzej moderne umetnosti San Franciska. Izvor: Rosalind Krauss,

Bachelors, op. cit., 20

Ka filozofskoj umetničkoj kritici

Da li se može naći dovoljno ubedljiv razlog za argumentaciju da je pored, istorijski poznate, likovne kritike moguće govoriti o filozofskoj umetničkoj kritici? Prema Dejvidu Kerijeru, možda najeminentnijem autoru koji je prvi i gotovo jedini pokušao da sistematizuje teorijski rad Rozalind Kraus, prikazavši ga značajnim u tom smislu što je njena teorijska trajektorija demonstrirala kručajalna kretanja i previranja unutar savremene njujorške teorije umetnosti i umetničke scene druge polovine prošlog veka, sasvim je neophodno zauzeti afirmativan stav prema pojmu filozofske umetničke kritike za razumevanje ovih opštih promena u američkoj umetničkoj praksi i njenoj recepciji toga doba.

Šta se to tako novo zbilo u američkoj teoriji i kritici savremene umetnosti tokom šezdesetih, sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka? Karakteristike ovog noviteta jesu višestruke i ne mogu se pratiti samo podrobnom analizom teorijsko-filozofskog rada Rozalind Kraus, već i čitanjem sociopolitičkih i kulturnih uslova u kojima se profil njenog delovanja formirao. Drugim rečima, uspostavljanje razlike u shvatanju umetničke kritike uopšte i filozofske umetničke kritike, te značenje, značaj razumevanja i plauzibilnog stava prema filozofskoj umetničkoj kritici postaje razumljivo tek iz rakursa njenih sociopolitičkih uslova.

Vizuelna umetnost je u tradicionalnom ontologiskom projektu modernosti oduvek implicitno ili eksplicitno bila praćena tekstom. Likovni kritičari vrše evaluaciju savremene umetnosti, a istoričari rekonstruišu

značenje dela sa stanovišta tradicije – prema kriterijumima IT i RT koje je Danto podrobno opisao. U ovoj proceduri, međutim, sa pojavom fotografije i filma, tradicionalna, samorazumljiva svojstva likovnih umetnosti postaju upitna, a uloga teorije krucijalna u procesu identifikacije. U proceduri identifikacije ne učestvuju fizički, materijalni, optički aspekti dela datog horizonta očekivanja, već, daleko presudnije, njihovi uslovi – diskurzivne instance koje obrazuju dati horizont.

Teorijska pozicija Rozalind Kraus jeste, kaže Keri- jer, pozicija filozofske kritičarke umetnosti. Filozofski umetnički kritičar/ka je onaj/ona koji/koja transverzalno pristupa sa istoriografske i estetičke pozicije. U tradiciji pisanja o umetnosti, filozofskih umetničkih kritičara je bilo počev od Vazarija, preko Hegela, Panofskog, Ra-skina, Petera, Fraja, Grinberga, Gombriha, Frida, Dan-toa. Moguće je pisati najlucidniju umetnički kritiku, a da ona ne bude u isti mah filozofska – takvo je pisanje karakteristično za Bodlera ili Didroa.¹⁷⁹

Poreklo ingenioznog teorijskog rada Rozalind Kraus leži u primeni francuskog strukturalizma i post-strukturalizma na postojeće znanje savremene umetnosti unutar američke (njujorške) kulturne scene. Evaluacija umetničkih praksi počev od prelomnih šezdesetih godina prošlog veka, u tom smislu, ne polaže pravo na utvrđeni sistem vrednosti, već na generisanje grešaka, pukotina, otvaranje mračnih i nejasnih džepova tradi-cionalnog i modernističkog metanaratativa. U tome leži fundamentalna razlika između filozofske umetničke kri-tike i klasične likovne kritike. Filozofska umetnička kri-

tika poput brikolaža nema jasno uspostavljene metode spram velikih humanističkih tradicija i disciplina umetnosti: od filozofije umetnosti, preko estetike do istorije umetnosti. Postupak dovođenja u pitanje i promene načina mišljenja unutar matične discipline predstavlja heterogen skup mišljenja inherentan filozofskoj umetničkoj kritici. Filozofska umetnička kritika je, shodno tome, prema aspektima vlastitog dejstva, bliska teoriji, jer polazi od ispitivanja, subverzije i kritike normativa, naturalizovanih stanovišta i premlisa unutar *épistémè* umetnosti. Filozofska umetnička kritika pak, koketira sa teorijom vrednosti, kojoj diskurs umetnosti, od samih početaka njenog ustanovljenja i interpretacije, podleže.

Napomene:

- 1 Cf. <https://dictionaryofarthistorians.org/kraussr.htm> 3/09/2015/ 1: 43 PM.
- 2 Amy Newman, *Challenging Art: Artforum 1962–1974*, New York, Soho Press, 2000, 12.
- 3 Annette Michelson, Rosalind Krauss, "About October", *October*, Vol. 1, 1976, 3–5. Cf. Miško Šuvaković, „Projekat časopisa *October*“, u: Miško Šuvaković, Aleš Erjavec, *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009, 827. Cf. Aleš Erjavec, „Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije“, u: Miško Šuvaković, Aleš Erjavec, *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, op. cit., 838–857.
- 4 Američki kritičar i profesor na Klivlendskom institutu za umetnost (Cleveland Institute of Art) Devid Kerijer, u studiji *Rosalind Kraus i američka filozofska umetnička kritika: Od formalizma preko postmodenizma* (*Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, London, Westport, Connecticut, London, 2002) izvodi nešto drugačiju, ali u osnovi sličnu tipologizaciju u odnosu na onu koja je u ovom radu postavljena. On smatra da je moguće uočiti četiri faze u teorijskom radu Rozalind Kraus. 1) Prvu fazu određuje formalistička platforma koja se temelji na formalističkim teorijskim paradigma Klementa Grinberga. U pitanju su formalistički eseji iz šezdesetih godina prošlog veka, uključujući njenu disertaciju; 2) anti-formalistička narativna istorija moderne skulpture koju Rozalind Kraus eksplisira u knjizi *Passages in Modern Sculpture*; 3) strukturalističke antinarativne teoretizacije, izvedene u studiji „Originalnost avangarde i drugi modernistički mitovi“ i 4) poststrukturalistički pristup u njenim nedavnim studijama koje se vezuju za problem semiološkog čitanja kubizma i moguća razmatranja koncepta „besformnog“ unutar modernističke i postmodernističke kritičke istorije umetnosti. Cf. David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport, Connecticut, London 2002, 2.
- 5 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge MA, The MIT Press, 1977.

- 6 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths*, Cambridge MA, The MIT Press, 1986.
- 7 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge MA, The MIT Press, 1993.
- 8 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- 9 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, New York, Zoone Books, 1997.
- 10 Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson, 2005.
- 11 David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, op. cit., 22.
- 12 Ovoj grupi teorijskih radova Rozalind Kraus pripada i publikacija *Bachelors*, Cambridge MA, The MIT Press.
- 13 Charles Harrison, "Modernism and the Transatlantic Dialogue", u: Francis Frascina, *Pollock and After. The Critical Debate*, London, Harper&Row, 1985, 222.
- 14 Pojam „svet umetnosti“ treba razumeti na način kako ga je odredio američki kritičar umetnosti i profesor filozofije Artur Danto u kontekstu institucionalne definicije umetnosti. Cf. Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, No. 19, Vol. 61, 1964, 581.
- 15 Cf. Bojana Matejić, „Transatlantski dijalog kao internacionalni identitet moderne umetnosti: SAD i Srbija“, u: Miško Šuvaković (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek: realizmi i modernizmi oko „Hladnog rata“* (1939–1989), Beograd, Orion Art, 379–396.
- 16 Cf. Mišel Fuko, *Arheologija znanja*, Beograd – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Novi Sad, 1998.
- 17 Jacques Rancière, *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, London – New York, Verso, 2013, x.
- 18 Homi Bhabha, "Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse", *The Location of Culture*, London –New York, Routledge, 1994, 85–92.

- 19 Cf. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1985.
- 20 Hal Foster, „Antinomije u povijesti umjetnosti“, u: *Dizajn i zločin. I druge polemike*, biblioteka Ambrozija, Zagreb 2006, 84. Cf. Clement Greenberg, “Modernist painting”, *Art and Literature* 4, Spring, 1965, 199.
- 21 Clive Bell, “The Aesthetic Hypothesis”, u: Francis Frascina, Charles Harisson, *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, New York, Westview Press, 1983, 68.
- 22 Idem.
- 23 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, op. cit., 2.
- 24 Harold Rosenberg, The American Action Painters, u: *Art News* 51/8, 1952. <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf> 21/9/2017/11:42 AM
- 25 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, op. cit., 2.
- 26 Ješa Denegri, „Jugoslovenski umetnički prostor“, u: *Ideologija postavke Muzeja savremene umetnosti. Jugoslovenski umetnički prostor*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2011, 21.
- 27 Francis Frascina (ed.), *Pollock and After, The Critical Debate*, London, Harper & Row, 1985.
- 28 Nancy Jachec, “‘A Partnership of Equals’: Kennedy, the European Union and the End of Abstract Expressionism as an Atlanticist Aesthetic”, *Third Text*, Vol. 16, Issue 2, 2002, 105.
- 29 Op. cit., 111.
- 30 Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting”, *Partisan Review* (1955). Cf. *Art and Culture. Critical Essays*, 1961, op. cit., 153.
- 31 Clement Greenberg, “‘American-Type’ Painting”, u: Francis Frascina, Charles Harisson, *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, New York, Westview Press, 1983, 102.
- 32 Cf. Max Kozloff, “American Painting During the Cold War”, *Artforum*, 1973. <http://timothyquigley.net/vcs/kozloff.pdf> 16/07/2015/1: 56 PM.

- 33 *Leaders and Specialists Grant Program – Lighting Science Group Corporation (LSGP)*.
- 34 *State Department's International Educational Exchange Service (IEES)*.
- 35 *International Program (IP) at MoMA*.
- 36 *International Council (IC) at MoMA*.
- 37 *United States Information Agency* (established 1953).
- 38 *Advisory Committee on Arts* (established 1952).
- 39 Nancy Jachec, "Transatlantic Cultural Politics in the late 1950s: The Leaders and Specialists Grant Program", *Art History*, Vol. 26, No. 4, 2003, 536.
- 40 Clement Greenberg, "Intuition and the Esthetic Experience", *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2000, 3–10.
- 41 David Carrier, "In the Beginning Was Formalism", *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*, op. cit., 17.
- 42 Clement Greenberg, "Convention and Innovation", *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, op. cit., 2000, 53.
- 43 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Art and Culture. Critical Essays*, Boston MA, Beacon Press, 1965, 9.
- 44 Idem.
- 45 Clement Greenberg, *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, op. cit., xv.
- 46 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *Art and Culture. Critical Essays*, op. cit., 19.
- 47 Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja (Kritik der Urtheilskraft)*, BIGZ, Beograd, 1991, 394.
- 48 U pitanju je takozvani teleološki determinizam karakterističan za Grinbergove postavke koje se oslanjaju na Hegelovu logiku isto-rije.
- 49 Treba imati na umu da će nova američka generacija kritičara, okupljenih oko časopisa *Oktobar*, zalažući se za problematizaciju ovako postavljene marksističke istoriografije, revizijom, rekonceptualizacijom modernizma i uvođenjem „marginalnih“ umetničkih pokreta/radova u odnosu na dominantnu formalističku liniju istorije umetnosti, postati u jednom trenutku establišment koji je i

- sam uključen u mehanizme tržišne ekonomije. Cf. David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, op. cit., 19.
- 50 Clement Greenberg, "Necessity of 'Formalism'", *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, 1971, 174.
- 51 Maurizio Lazzarato, "Immaterial Labor" <http://www.generation-online.org/c/fcimmateriallabour3.htm> 17/08/ 2015/4 : 54 PM
- 52 Karl Marx, „Privatno vlasništvo i komunizam“, u: Karl Marx, Friedrich Engels, *Rani radovi*, Zagreb, Naprijed, 1967, 281.
- 53 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für Film*, Munich, Roger & Bernhard, 1969, 43.
- 54 Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öfentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öfentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, 237.
- 55 Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- 56 Ibid., 91.
- 57 Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, Volume 61, Issue 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting (Oct. 15, 1964), 571–584. Osim Arture Dantoa, kritičar Daglas Krimp izneće slične koncepte u tekstu "The End of Painting" (1981).
- 58 Albert E. Elsen je bio Rodenov pomoćnik/učenik. Ne može se izbeći činjenica da je Roden imao tradicionalan stav prema umetničkom radu, kako navodi Elsen, međutim, finalna verzija „Vrata pakla“ opire se svakoj interpretaciji kao koherentnog narativa.
- 59 Rosalind Krauss, "Narrative Time: The Question of the 'Gates of Hell'", *Passages in Modern Sculpture*, op. cit., 7–39.
- 60 O pojmu aure cf. Valter Benjamin, *Eseji*, Beograd, Nolit, 1974, 122.
- 61 Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, op. cit., 253.
- 62 Rosalind Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“, *October*, Vol. 8, New York, 1979, 33–44.
- 63 Algirdas Julius Greimas, *Structural Semantics. An Attempt at a Method*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 1983, xlxi.
- 64 Cf. Bojana Matejić, „Specifična lokacija“, u: Miško Šuvaković, *Prolegomena za pojmovnik estetike, filozofije i teorije arhitekture*, Beograd, Orion Art, 2017, 325–331.

- 65 David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*, op. cit., 44.
- 66 Ibid., 45.
- 67 Arthur Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, op. cit., 573.
- 68 Ibid., 575.
- 69 Craig Owens, "Analysis Logical and Ideological", u: Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (ur.), *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992, 278.
- 70 Arthur C. Danto. *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press, 1985, 236.
- 71 Arthur Danto, "The End of Art: A Philosophical Defence", *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, 1998, 127.
- 72 Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 1956, 27.
- 73 Rosalind Krauss, "Welcome to the Cultural Revolution", *October*, Vol. 77, The MIT Press, 1996, 83.
- 74 Ovo poglavlje predstavlja redigovanu verziju ranije objavljenog istraživanja cf. Bojana Matejić, „Postmedijski svet umetnosti: od optičkog nesvesnog do teorije afekta“, *Art + Media: Journal of Art and Media Studies*, Vol. 2, No. 4, 2013, 45–55.
- 75 Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss (eds.), *Formless – A User's Guide*, op. cit., 25.
- 76 Cf. Clement Greenberg, "Modernist Painting", u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford – Cambridge, Blackwell, 1993, 754–760. Cf. Clement Greenberg, "Modernist painting", *Art and Literature* 4, Spring, 1965, 199.
- 77 Geštalt teorija ili Zakon vizuelne celovitosti i dobre forme jeste strukturalna teorija percepције, koja obuhvata: 1) zakon totaliteta koji tvrdi da je opažajna celina kvalitativno različita od zbira njenih delova i 2) zakon ekonomičnosti ili „dobrih formi“ koji zastupa stanovište da opažajne celine teže da poprime najbolju moguću formu, da budu jednostavne, pravilne, simetrične.
- 78 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, op. cit., 89.

- 79 Pored izvođenja kritike optičkog iluzionizma, funkcija date topografije leži u kritici metode istoričističkog narativa, koji se zasniva na tradicionalno-ontologiskom, linearnom, progresivno-utopijskom i kritičko-evolutivnom modelu.
- 80 U lakanovskoj psihoanalizi, treba praviti razliku između konstitutivne identifikacije koja odgovara simboličkoj/ Drugi i konstituirane koja odgovara imaginarnoj identifikaciji.
- 81 Cf. Fredrik Džejmson, *Političko nesvesno: Pričovanje kao društveno simbolički čin*, Beograd, RAD, 1984.
- 82 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge MA, The MIT Press, 1993, 14.
- 83 Ibid., 15.
- 84 Idem.
- 85 Ibid., 17.
- 86 Ibid., 88.
- 87 Jacques Alain-Miller (ed.), *The Seminar of Jacques Lacan (Book II), The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, New York, Cambridge University Press, 1988, 243.
- 88 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., 23.
- 89 Treba pomenuti da simbolički registar nije totalitet, već da je proizведен u razlici i kao efekat razlike.
- 90 Prema razmatranjima Rozalind Kraus upravo u Lakanovoj konцепцијi proklizavanja, zapreke ili prekida deiksičke, odnosno imaginarnе relacije deiksičkom osom treba markirati bitnu razliku između klajnovske grupe i *scheme L*. Premda se klajnovska struktura ukazuje kao odgovarajući metod za problematizaciju određenog ideološkog univerzuma, nudeći mogućnost logičkog markiranja odsutnih mesta u polju ideološkog, ona nije u stanju da eksplicitnije postavi problem subjekta u datom polju i da tim putem otkrije na koji se način odvija represivna logika ideološkog sistema.
- 91 Ibid., 22.
- 92 Jacques-Alain Miller (ed.), *The Seminar of Jacques Lacan: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis (Book XI)*, New York – London, W. W. Norton&Company, 1981, 105.
- 93 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, op. cit., 15.

- 94 Na ovom konceptu se zasniva projekat revizije istorije moderne umetnosti koja se zanima za optičke kvalitete i zakonitosti umetničkog dela. Treba imati u vidu da je čak adekvatnije koristiti pojam provizuelno umesto antivizuelno, budući da se pulsirajuća afektivna percepcija ne javlja kao opozit svesnom, opozit logici, već kao višak/manjak koji je imantan proizvodnji *cogita*, tako da ga podriva i u isto vreme učestvuje u njegovoj proizvodnji.
- 95 Cf. Jacques Lacan, "The Mirror-Phase as Formative of The Function of the I" (1949), u: Charles Harrison, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993.
- 96 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User's Guide*, op. cit., 90.
- 97 Ibid., 91.
- 98 U pitanju je specifičan geštalt termin koji je sinonim za koncept dobre forme – totalizujućeg jedinstva forme u procesu opažanja. No, ono što ovaj pojam dodatno implicira jeste da ta čista percepcija egzistira nezavisno od temporalne i kontekstualne dimenzije. Ova premla se oslanja na Huserlov efekat sadašnjosti i samoprisutnosti.
- 99 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, op. cit., 135.
- 100 Ibid., 135–136.
- 101 Clement Greenberg, "Modernist Painting", op. cit., 86.
- 102 Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", u: Charles Harrison, Paul Wood, *Art in Theory 1900–1990*, op. cit., 555.
- 103 Ibid., 558.
- 104 Rosalind Krauss, "The Guarantee of the Medium", *Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, No. 5, Helsinki, Helsinki Collegium for Advanced Studies, 140.
- 105 Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, op. cit., 32.
- 106 Jacques Derrida, *Paper Machine: Cultural Memory in the Present*, Stanford, Stanford University Press, 2001, 43.
- 107 Ibid., 45.

- 108 Rosalind Krauss, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, 1999, 296.
- 109 Félix Guattari, "Postmodern Deadlock and Post-Media Transition", *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977–1985*, Los Angeles, Semiotext(e), 2009, 300.
- 110 Ibid., 301.
- 111 Cf. Aldo Milohnić, „Artivizam“, *Kazaliste: časopis za kazališnu umjetnost*, Vol. XIV, No.47, 2011, 25–37.
- 112 Ibid., 7.
- 113 Prema Deridi, pojam *diseminacije* implicira proces pokretanja preokreta pismom i kroz pismo, drugim rečima, polisemičnu differencijaciju, koja vrši decentriranje mnogobrojnih filozofskih, stilskih, književnih metanarativa. *Diseminacija* je ime za proces revolucionarnih prekida logike tročlane strukture, odnosno edipovskog temelja zapadne misli. Cf. Jacques Derrida, *Dissemination*, London, The Athlone Press, 1981, xxxi.
- 114 Ibid., 29.
- 115 Marshall McLuhan, *Laws of Media. The New Science*, Toronto – Buffalo – London, University of Toronto Press, 1988.
- 116 Rosalind Krauss, "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, Vol. 3, No. 102, Cambridge MA, The MIT Press, 68–81.
- 117 U izvođenju rečnika učestvovali su Dominik Fačini, Mišel Leris, Karl Ajnštajn i Marsel Grijol.
- 118 Ovo poglavljje je redigovana verzija objavljenog istraživanja. cf. Bojana Matejić, „Oktobar: ispitivanje mogućnosti postavljanja heterologije“, *Život umjetnosti*, br. 94, Zagreb, 2014.
- 119 Annette Michelson, „Heterology and the Critique of Instrumental Reason“, *October (George Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing)*, No. 36, The MIT Press, 1986, 111.
- 120 Naslov Batajevog dela *La Part maudite* je u domaćem govornom području preveden i kao „Prokleti deo“. Cf. Žorž Bataj, *Prokleti deo. Ogled iz opšte ekonomije*, Novi Sad – Svetovi, 1995.
- 121 Ivan Čolović, „Književnost kao prestup“, u: Žorž Bataj, *Plavetnilo neba*, Prosveta, Beograd 1979, 274.

- 122 Na tome će Bataj, proučavajući antropološke i religiozne modele, načine modulacije i organizacije društvenih struktura razraditi princip „opšte ekonomije“.
- 123 Ibid., 150.
- 124 Denis Hollier, „The Use-Value of the Impossible“, u: Rosalind Krauss, Annette Michelson (eds.), *October*, No. 60, Cambridge MA, The MIT Press, 1992, 13.
- 125 Ibid., 7.
- 126 Batajeva upotreba pojma *suverenosti* suprotna je njegovoj kolokvijalnoj upotrebi u značenju suvereniteta jedne države, budući da *suverenost* podrazumeva specifičan vid konzumacije/potrošnje koja je suprotna svim modelima servilne egzistencije determinisane radom, utilitarnošću i ograničenjima, propisanim od strane hegemonih sistema.
- 127 Denis Hollier, "The Use-Value of the Impossible", op. cit., 7.
- 128 Georges Bataille, "The Big Toe", *Vision of Excess*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1985, 21. Cf. Georges Bataille, "Le gros orteil", u: *Oeuvres complètes I. Paris*, Gallimard, 1970, 200–204.
- 129 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, Zagreb, Arkazin, 2006, 17.
- 130 Žorž Bataj, „Ničeov smeh“, u: *Treći program*, br. 72, Radio-Beograd, Beograd 1987, 278.
- 131 Annette Michelson, "Heterology and the Critique of Instrumental Reason", op. cit., 115.
- 132 Ibid., 153.
- 133 Georges Bataille, "On Nietzsche: The Will to Chance", op. cit., 62.
- 134 Ibid., 126.
- 135 Ibid., 154.
- 136 Julija Kristeva, „Bataj, iskustvo, praksa“, u: *Treći program*, br. 72, Beograd, Radio-Beograd, 1987, 319.
- 137 Dominic Faccini, Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Einstein – Marcel Griaule (eds.), "Critical Dictionary", *October*, No. 60, Cambridge MA, The MIT Press, 1992, 25–31.
- 138 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), Preface, *Formless. A User's Guide*, op. cit,16.

- 139 Idem.
- 140 Rolan Bart, „Izlasci iz teksta“, u: *Treći program*, br. 72, Radio-Beograd, Beograd, 1987, 280.
- 141 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, op. cit., 17.
- 142 Cf. Tristan Tzara, Dada Manifesto (1918) http://writing.upenn.edu/library/Tzara_Dada-Manifesto_1918.pdf 18. 9. 2017. / 3:46 pm
- 143 Andre Parino, Andre Breton, *O nadrealizmu: razgovori na radiju (1913–1952)*, Beograd, Službeni glasnik, 2010, 62.
- 144 Idem.
- 145 Georges Bataille, “Critical Dictionary” (*Documents 1*, 1929), *October*, No. 60, Cambridge MA, The MIT Press, 1997, 25.
- 146 Georges Bataille, “Formless” (*Documents 1*, No. 7, December, 1929). *Ibid.*, 27.
- 147 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, op. cit., 18.
- 148 Idem.
- 149 Rolan Bart, „Izlasci iz teksta“, u: *Treći program*, br. 72, op. cit., 282.
- 150 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, op. cit., 21.
- 151 Ovi „vektori“, kao takvi ne pojavljuju se eksplicitno u Batajevom „Kritičkom rečniku“, već su izvedeni kao moguća usmerenja/funkcije u vidu „operacija“ u *Oktobru*. Možda se *entropija* (termin pozajmljen iz diskursa fizike – Drugog zakona termodinamike, zatim teorije informacije) ukazuje kao najradikalniji mogući vektor koji je gotovo, kako autori knjige predočavaju, suprotan batajevskom „principu trošenja“, budući da „princip trošenja“ implicira regulaciju kao mogućnost kojoj je uslov deregulacija (*nemoguće*) u nekom sistemu. *Entropija* je „negativno kretanje“ jer ne postoji mogućnost reverzibilnosti – nema povratka na stabilno stanje, dok batajevski „princip trošenja“ prepostavlja „pozitivno kretanje“ ka regulaciji putem ekscesa (ekskrecije) inicijalne deregulacije, premda data regulacija nikada nije uspešna, jer je kontinuirano ugrožena ekskrecijom i ekspulzijom datog sistema.
- 152 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless....* 9.

- 153 Karl Marks, Fridrih Engels, *Komunistički manifest*, Centar za libertske studije, 2009, 9.
- 154 Georges Bataille, "Materialism", *Vision of Excess*, op. cit., 15.
- 155 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, op. cit., 53.
- 156 Idem.
- 157 Rolan Bart, „Izlasci iz teksta“, op. cit., 285.
- 158 Žan-Pol Sartr, „Jedan novi mistik“, u: *Treći program*, br. 72, op. cit., 291.
- 159 Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless. A User's Guide*, op. cit., 40.
- 160 Rosalind Krauss, *Bachelors*, Cambridge MA, The MIT Press, 1999, 4.
- 161 Idem.
- 162 Jacques Lacan, "On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge", *The Seminar of Jacques Lacan. Book XX. Encore, 1972 – 1973* (ed. Jacques Alain Miller), New York – London, W. W. Norton & Company, 1975, 81.
- 163 Jacques Lacan, "On Feminine Sexuality", op. cit., 78.
- 164 Colette Soler, "What does the Unconscious know about Women?", u: Suzanne Barnard, Bruce Fink (ed.) *Reading Seminar XX. Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, New York, State University of New York Press, 2002, 101.
- 165 Julia Kristeva, "Approaching Abjection", *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982, 2.
- 166 Jacques Lacan, "The Signification of the Phallus", *Ecrits* (trans. Alan Sheridan), London – New York, Routledge, 1989, 216.
- 167 Cf. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York – London, Routledge, 1990.
- 168 Georges Bataille, "On Nietzsche: The Will to Chance", op. cit., 27.
- 169 Cf. Žil Delez, Feliks Gatari, „Putovanja, prelasci: ja postajem“, *Kapitalizam i Shizofrenija: Anti-Edip*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, 68.
- 170 Rosalind Krauss, *Bachelors*, op. cit., 7.
- 171 Idem.

172 Ibid., 13.

173 Cf. Gilles Deleuze, *Le Pli: Leibnitz et le Baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988.

174 Cf. Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.

175 Rosalind Krauss, *Bachelors*, op. cit., 18.

176 Helene Cixous, Jacques Derrida, „Iščitavanje spolne razlike u književnom tekstu – dva monologa“, *Treći program hrvatskog radija*, br. 36, Zagreb, 1992, 171–177.

177 Ibid., 176.

178 Rosalind Krauss, *Bachelors*, op. cit., 24.

179 David Carrier, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism. From Formalism to Beyond Postmodernism*, op. cit., 5.

Izabrana bibliografija Rozalind Kraus

- *Under Blue Cup*, Cambridge–London, The MIT Press, 2011.
- *Bachelors*, Cambridge–London, The MIT Press, 1999.
- *Formless: A User's Guide*, New York, Zone Books, 1997.
- *Passages in Modern Sculpture*, New York, The Viking Press, 1977.
- *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York, Thames & Hudson, 1999.
- *The Optical Unconscious*, Cambridge–London, The MIT Press, 1996.
- *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson, 2004.
- *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths*, Cambridge–London, The MIT Press, 1986.
- *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*, Cambridge–Massachusetts: MIT Press, 1971.
- *Perpetual Inventory*, Cambridge–Massachusetts: MIT Press, 2010.
- “Sculpture in the Expanded Field”, *October*, Vol. 8 (Spring, 1979), The MIT Press, pp. 30–44.
- “Welcome To The Cultural Revolution”, *October*, Vol.77 (Summer, 1996), The MIT Press, pp. 83–96.
- “‘Informe’ without Conclusion”, *October*, Vol. 78, (Autumn, 1996), The MIT Press, pp. 89–105.

- "Stieglitz/'Equivalents', essays in Honor of Jay Leyda", *October*, Vol. 11, (Winter, 1979), The MIT Press, pp. 129–140.
- "Video: The Aesthetics of Narcissism", *October*, Vol. 1(Spring, 1976), The MIT Press, pp. 50–64.
- "Grids", *October*, Vol. 9 (Summer, 1979), The MIT Press, pp. 50–64.
- "Television", *October*, Vol. 40 (Spring, 1987), The MIT Press, pp. 6–50.
- "A Note on Photography and the Simulacral Source", *October*, Vol. 31 (Winter, 1984), The MIT Press, pp. 49–68.
- "When Words Fail", *October*, Vol. 22 (Autumn, 1982), The MIT Press, pp. 91–103.
- *October: The Second Decade, 1986–1996* (October Books), The MIT Press, 1997.
- "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition", *October*, Vol. 18 (Autumn, 1981), The MIT Press, pp. 47–66.
- "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, Vol. 3 (Spring, 1977), The MIT Press, pp. 68–81.
- "Plato and the Simulacrum", *October*, Vol. 27 (Winter, 1983), The MIT Press, pp. 45–56.
- "Antivision", *October*, Vol. 36 (Spring, 1986), The MIT Press, pp. 147–154.
- "Joseph Beuys at the Guggenheim", *October*, Vol. 12 (Spring, 1980), The MIT Press, pp. 3–21.
- "The Duchamp Defense", *October*, Vol. 10 (Autumn, 1979), The MIT Press, pp. 5–28.

- "The Photographic Conditions of Surrealism", *October*, Vol. 19 (Winter, 1981), The MIT Press, pp. 3–34.
- "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum", *October*, Vol. 54 (Autumn, 1990), The MIT Press, pp. 3–17.
- "Michael, Bataille et moi", *October*, Vol. 68 (Spring, 1994), The MIT Press, pp. 3–20.
- "Bachelors", *October*, Vol. 52 (Spring, 1990), The MIT Press, pp. 52–59.
- "A User's Guide to Entropy", *October*, Vol. 78 (Autumn, 1996), The MIT Press, pp. 38–88.
- "'Informe' without Conclusion", *October*, Vol. 78 (Autumn, 1996), The MIT Press, pp. 89–105.
- "The Politics of the Signifier II: A Conversation on the 'Informe' and the Abject", *October*, Vol. 67 (Winter, 1994), The MIT Press, pp. 3–21.
- "Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows", *October*, Vol. 69 (Summer, 1994), The MIT Press, pp. 110–132.
- "The Ends of Art According to Beuys", *October*, Vol. 45 (Summer, 1988), The MIT Press, pp. 36–46.
- "Conceptual Art and the Reception of Duchamp", *October*, Vol. 70, (Autumn, 1994), The MIT Press, pp. 126–146.
- "Perpetual Inventory", *October*, Vol. 88 (Spring, 1999), The MIT Press, pp. 86–116.
- "Poststructuralism and the 'Paraliterary'", *October*, Vol. 13 (Summer, 1980), The MIT Press, pp. 36–40.

Bibliografija

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. Suverena moć i goli život*, Arkazin, Zagreb, 2006.
- Bart, Rolan, „Izlasci iz teksta“, u *Treći program*, br. 72, Radio Beograd, Beograd, 1987.
- Bataille, Georges, *Vision of Excess*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1985.
- Bataj, Žorž, „Ničeov smeh“, u *Treći program*, br. 72, Radio Beograd, Beograd, 1987.
- Bataj, Žorž, *Prokleti deo. Ogled iz opšte ekonomije*, Novi Sad, Svetovi, 1995.
- Bell, Clive, The Aesthetic Hypothesis, u Francis Frascina, Charles Harisson (eds.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, New York, Westview Press, 1983.
- Benjamin, Valter, *Eseji*, Beograd, Nolit, 1974.
- Bhabha, Homi, “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse”, *The Location of Culture*, London–New York, Routledge, 1994.
- Butler, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York – London, Routledge, 1990.
- Carrier, David, *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism*, Westport – London, Praeger Publishers, 2002.
- Cixous, Helene, Jacques Derrida, „Iščitavanje spolne razlike u književnom tekstu“, br. 36, *Treći program hrvatskog radija*, Zagreb, 1992.
- Čolović, Ivan, „Književnost kao prestup“, pogovor, uz priče Žorža Bataja, u Žorž Bataj, *Plavetnilo neba*, Prosveta, 1979.
- Danto, C. Arthur, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Vol. 61, No. 19, 1964.
- Danto, C. Arthur, *Narration and Knowledge*, New York, Columbia University Press, 1985.
- Danto, C. Arthur, “The End of Art: A Philosophical Defence”, *History and Theory*, Vol. 37, No. 4, 1998.
- Deleuze, Gilles, *Le Pli: Leibnitz et le Baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988.

- Delez, Žil, Feliks Gatari, *Kapitalizam i shizofrenija: Anti-Edip*, Sremski Karlovci, Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.
- Denegri, Ješa, „Jugoslovenski umetnički prostor“, u *Ideologija post-avke muzeja savremene umetnosti. Jugoslovenski umetnički prostor*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2011.
- Derrida, Jacques, *Dissemination*, London, The Athlone Press, 1981.
- Derrida, Jacques, *Paper Machine: Cultural Memory in the Present*, Stanford, Stanford University Press, 2001.
- Faccini, Dominic, Georges Bataille, Michel Leiris, Carl Einstein and Marcel Griaule (eds.), “Critical Dictionary”, *October*, Vol. 60, 1992.
- Foster, Hal, *Dizajn i zločin. I druge polemike*, Biblioteka Ambrozija, Zagreb, 2006.
- Foster, Hall, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh (eds.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson, 2004.
- Frascina, Francis (ed.), *Pollock and After, The Critical Debate*, London, Harper & Row, 1985.
- Frascina, Francis, Charles Harisson (eds.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, New York, Westview Press, 1983.
- Fuko, Mišel, *Arheologija znanja*, Beograd – Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Novi Sad, 1998.
- Gauthier, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Éditions Gallimard, 1971.
- Greenberg, Clement, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1989.
- Greenberg, Clement, *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2000.
- Greenberg, Clement, „Necessity of ‘Formalism’”, *New Literary History*, No. 1, Vol. 3, 1971.
- Greimas, Julius Algirdas, *Structural Semantics. An Attempt at a Method*, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 1983.
- Guattari, Félix, *Soft Subversions: Texts and Interviews 1977–1985*, Los Angeles, Semiotext(e), 2009.
- Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1985.

- Harrison, Charles, Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford–Cambridge, Blackwell, 1993, 1993.
- Hollier, Denis, “The Use-Value of the Impossible”, u Rosalind Krauss, Annette Michelson (eds.), *October*, Vol. 60, 1992,
- Jachec, Nancy, “Transatlantic Cultural Politics in the late 1950s: the Leaders and Specialists Grant Program”, *Art History*, Vol. 26, No. 4, 2003.
- Jachec, Nancy, “A Partnership of Equals”: Kennedy, the European Union and the End of Abstract Expressionism as an Atlanticist Aesthetic”, *Third Text*, Vol. 16, Issue 2, 2002.
- Jameson, Frederic, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.
- Kant, Immanuel, *Kritika moći sudeња*, Beograd, BIGZ, 1991.
- Krauss, E. Rosalind, “Welcome to the Cultural Revolution”, *October*, Vol. 77, 1996.
- Krauss, E. Rosalind, *Bachelors*, Cambridge MA, The MIT Press, 1999.
- Krauss, E. Rosalind, “Reinventing the Medium”, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, 1999.
- Krauss, E. Rosalind, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*, Cambridge MA, The MIT Press, 1971.
- Krauss, E. Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge MA, The MIT Press, 1993.
- Krauss, E. Rosalind, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October*, Vol. 3, 1977.
- Krauss, E. Rosalind, Yve-Alain Bois (eds.), *Formless – A User’s Guide*, New York, Zone Books, 1997.
- Krauss, E. Rosalind, “The Guarantee of the Medium”, *Studies Across Disciplines in the Humanities and Social Sciences*, No. 5, 2009.
- Krauss, E. Rosalind, *Under Blue Cup*, Cambridge–London, The MIT Press, 2011.
- Krauss, E. Rosalind, *Passages in Modern Sculpture*, New York, The Viking Press, 1977.
- Krauss, E. Rosalind, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, New York, Thames & Hudson, 1999.
- Krauss, E. Rosalind, *The Optical Unconscious*, Cambridge – London, The MIT Press, 1996.

- Krauss, E. Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths*, Cambridge–London, The MIT Press, 1986.
- Krauss, E. Rosalind, *Perpetual Inventory*, Cambridge MA, The MIT Press, 2010.
- Krauss, E. Rosalind, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, Vol. 8, 1979.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982.
- Kristeva, Julija, „Bataj, iskustvo, praksa“, u *Treći program*, br. 72, Radio-Beograd, Beograd, 1987.
- Lacan, Jacques, "On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge." *The Seminar of Jacques Lacan. Book XX. Encore, 1972–1973* (ed. Jacques Alain-Miller), New York–London, W. W. Norton & Company, 1975.
- Lacan, Jacques, "The Signification of the Phallus", *Ecrits* (trans. Alan Sheridan), London–New York, Routledge, 1989.
- Marx, Karl, Fridrich Engels (ur.), *Rani radovi*, Zagreb, Naprijed, 1967.
- Matejić, Bojana, „Postmedijski svet umetnosti: od optičkog nesvesnog do teorije afekta“, *Art + Media: Journal of Art and Media Studies*, Vol. 2, No. 4, 2013.
- Matejić, Bojana, „October: An Examination of Heterological Posits“. Život umjetnosti: *Magazine for Contemporary Visual Arts*, Vol. 94. No. 1. Zagreb: Institute for Art History, 2014.
- Matejić, Bojana, „Analiza Lakanovog 'grafa želje' u teoriji 'proširenog polja' Rozalind Kraus“, RTS: Treći program Radio Beograda, 29–31 Mart, 2012.
- Matejić, Bojana, Transatlantski dijalog kao internacionalni identitet moderne umetnosti: SAD i Srbija“, u Miško Šuvaković (ur), *Istorija umjetnosti u Srbiji XX vek: realizmi i modernizmi oko 'Hladnog rata'* (1939–1989), Beograd, Orion Art, 2012.
- Michelson, Annette, Rosalind E. Krauss (eds.), „About October“, *October*, Vol. 1, 1976.
- Michelson, Annette, "Heterology and the Critique of Instrumental Reason", *October (George Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing)*, Vol. 36, 1986.
- Miller, Alain-Jacques (ed.), *The Seminar of Jacques Lacan. The Book II: The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis*, New York, Cambridge University Press, 1988.

- Miller, Alain-Jacques (eds.), *The Seminar of Jacques Lacan. Book XI: Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*. New York–London, W. W. Norton&Company, 1981.
- Negt, Oskar, Alexander Kluge, *Öfentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öfentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972.
- Newman, Amy, *Challenging Art: Artforum 1962–1974*, New York, Soho Press, 2000,
- Owens, Craig, “Analysis Logical and ideological”, u: Scott Bryson, Barbara Kruger, Lynne Tillman, Jane Weinstock (eds.), *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Raleigh, P. Henry, Review: “Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith by Rosalind E. Krauss”, *Leonardo*, Vol. 14, 1981.
- Rancière, Jacques, *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, London–New York, Verso, 2013.
- Soler, Colette, “What does the Unconscious know about Women?”, u: Suzanne Barnard, Bruce Fink (eds.), *Reading Seminar XX. Lacan's Major Work on Love, Knowledge, and Feminine Sexuality*, New York, State University of New York Press, 2002.
- Steinberg, Leo, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford, Oxford University Press, 1972.
- Šuvaković, Miško, Aleš Erjavec (ur.), *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Beograd, Atoča, 2009.
- Theodor, W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für Film*, Munich, Roger & Bernhard, 1969.
- Weitz, Morris, “The Role of Theory in Aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, 1956.

Indeks

A

- Adorno, Teodor (Adorno, Theodor) 24
 afekt 7, 61–63, 77, 134, 136n
 Agamben, Đordđo (Agamben, Giorgio) 90, 138n
 agregatni uslov medija 77
 Ajnštajn, Karl (Einstein, Carl) 137n
 Ajzenštajn, Sergej (Эйзенштейн, Сергей Михайлович) 11
 aksiomatske strukture 36
 alteracija 114–115, 122
 antiesencijalizam 31, 39, 41, 44, 106
 apropijacija 72, 89–91, 94–95, 102, 105
 arhitektura 36, 73, 99
 Art&Language 75
 Artforum, časopis 10–12, 27, 30, 129n, 131n
 Aufhebung 51, 98, 106
 aura 32, 60n
 automatizam 69, 98
 autonomija umetnosti 27–29, 35
 avangarda 8, 10–12, 13, 18, 20, 23–25, 34, 68, 80, 85–86, 96, 129n

B

- Bart, Rolan (Barthes, Roland) 25, 97, 139–140, 146
 Bataj, Žorž (Bataille, Georges) 54, 80–92, 94–97, 99–102, 104–108, 112–116, 137
 Butler, Džudit (Butler, Judith) 130
 Bel, Klajv (Bell /Arthur/ Clive Heward) 19, 19n,
 Belmer, Hans (Bellmer, Hans) 63, 126, 138
 Benjamin, Valter (Benjamin, Walter) 12, 15, 30, 39, 39n, 62, 81, 83
 besformno 13–14, 63, 73, 95, 111–113, 115–118, 120–121, 123, 125, 131–133, 137n, 138n, 139n
 Boa, Iv-Alen (Bois, Yve-Alain) 11, 13, 130, 134n, 135n, 136n, 138n, 139n, 140n
 Bodler, Šarl Pjer (Baudelaire, Charles Pierre) 126

- Breton, Andre (Breton, André) 54, 80, 108, 112, 139n
 Brodhars, Marsel (Broodthaers, Marcel) 74, 76
 Buhloh, Benjamin H. D. (Buchloh, Benjamin H. D.) 11, 13
 Bunjuel, Luis (Buñuel Portolés, Luis) 114

C

- Cara, Tristan (Tzara, Tristan) 98
 Cirn, Unika (Zürn, Unica) 117

Č

- čista percepција 29, 46, 48, 53, 67–68, 102, 136n
 čista уметност 16–17, 27, 34, 47, 66, 116

D

- Dali, Salvador (Dalí, Salvador Domingo Felipe Jacinto) 54, 114
 Danto, Artur (Danto, Arthur) 30, 39–44, 64, 126, 130n, 133n, 134n
 deklasirati (déclasser) 88, 100, 113
 dekonstrukција 13, 26, 31, 34, 45, 70–71, 73–74, 90, 93, 98, 116
 Delez, Žil (Deleuze, Gilles) 116, 140, 141n
 Denegri, Jerko 131n
 Derida, Žak (Derrida, Jacques) 81–82, 82n, 83, 86, 93–94, 105,
 109, 137, 138n
 Didro, Deni (Diderot, Denis) 126
 différence 93
 Dirkem, Emil (Durkheim, Émile) 82
 diseminacija 74, 81, 90, 137n
 Dišan, Marsel (Dushamp, Marcel) 54, 61–62, 74
 Dokumenti, часопис 81, 85–86, 89, 96–98, 107, 112
 Dora Mar (Markovitch, Henriette Theodora, pseudonim Dora
 Maar) 120
 Drugi (Autre) 54–56, 58, 61, 89, 93, 110–111, 135n
 Drugo (Es) 55, 58

Dž

- Džejmson, Fredrik (Jameson, Fredric) 12, 34, 53, 135n

D

Đakometi, Alberto (Giacometti, Alberto) 54, 112–113, 115–116

E

ekskrecija 84, 89–91, 93–95, 101–102, 105, 107, 139n

Eliot, Tomas (Eliot, Thomas S.) 24

Elsen, Albert (Elsen, Albert E.) 31, 133n

enformel 16, 18

entropija 102, 139n

estetizam 16, 28–29

estetski značajna forma 16

Etjen, Šarl (Estienne, Charles) 16

F

Fačini, Dominik (Faccini, Dominic) 137n

falocentrizam 109

fantazam 93

feminizam 11, 108–140

Fidler, Konrad (Fiedler, Konrad) 46

film 11, 62, 69, 73, 77, 116, 126

filozofska umetnička kritika 8, 23, 125–127

Fini, Leonor 117

formalizam 8, 16–17, 26–29, –29, 43, 101, 129n

Foster, Hal (Foster, Hal) 12, 15, 15n, 18n, 138

fotografija 45, 79, 116, 122, 126

Fraj, Rodžer (Fry, Roger Eliot) 16, 126

Frid, Majkl (Fried, Michael) 10, 12, 15, 27, 46, 126

Frojd, Sigmund (Freud, Sigmund) 45, 47, 54, 60, 82, 91, 109

Fuko, Mišel (Foucault, Michel) 25, 130

G

Gatari, Feliks (Guattari, Pierre-Félix) 72, 140n

geštalt 28, 48–50, 59–61, 136n

Gombrih, Ernst (Gombrich, Sir Ernst Hans Josef) 126

Gospodar-označitelj 61, 109, 118

Gotje, Gzavije (Gauthier, Xavière) 108, 117

graf L (Shema L) 34, 49, 54–55, 57–59, 61

Gremas (Greimas, Algirdas Julien) 36, 52
 Grinberg, Klement (Greenberg, Clement) 10–12, 15–20, 23–25,
 27–33, 39, 46–47, 64–68, 77, 126, 129n
 Grijol, Marsel (Griaule, Marcel) 137n

H

Hajzer, Majkl (Heizer, Michael) 33
 Halaš, Đula, pseudonim Brasai (Halász, Gyula pseudonim Brassai)
 119, 121
 Hanter, Sem (Hunter, Sam) 19
 Harison, Čarls (Harrison, Charles) 14, 18
 Hegel, Georg Vilhelm Fridrih (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich)
 15, 98, 106, 126, 132n
 heterologija 7, 63, 82–85, 89, 91–96, 103–107, 137n
 hibridno 62, 94, 106
 Hildebrand, Adolf fon (Hildebrand, Adolf von) 46
 horizontalnost 59, 101–102
 Horkhajmer, Maks (Horkheimer, Max) 24
 hypokeimenon lat. subiectum – materijalni substratum 71

I

identitet 56, 68, 108–109, 113–114, 117, 122–123
 ideologija 9, 21, 30, 32, 34, 36, 45, 49–50, 61, 69, 72–73, 135n
 Igo, Valentina (Hugo, Valentine) 117
 imaginarna relacija 56–57, 61, 135n
 institucionalna teorija 39, 44, 64
 interpelacija 57, 61
 Irvin, Džon P. (Irwin, John P.) 10
 istoricizam 12, 31, 34, 44–45, 53, 65, 95, 100, 135n
 istorija umetnosti 12–14, 26–28, 30, 33–34, 43–46, 53, 64, 81, 100,
 103, 108–123, 127, 129n
 istorijska heterologija 103–106

J

jezik 21, 34, 39, 56, 58, 63, 75, 80, 82, 94, 110–111, 117–118
 jouissance 110
 jukstapozicija 42

K

- Kajoa, Rože (Caillois, Roger) 54
Kant, Imanuel (Kant, Immanuel) 27, 65, 132
Karington, Leonora (Carrington, Leonora) 117
Kaun, Klod (Cahun, Claude) 122–123, 124
Kavel, Stenli (Cavell, Stanley) 69
Kenedi Džon (Kennedy, John) 11
Kenedi, Robert (Kennedy, Robert) 11
Kerijer, Dejvid (Carrier, David) 7, 31, 41, 43–44, 125–126, 129
Klajn, Melani (Klein, Melanie) 53
klajnovska grupa/kvadrat 49–52, 54–55, 58, 61, 135n
Kolbovski, Silvija (Kolbowski, Silvia) 11
kompleks 31–32, 36, 50, 52, 55, 108
konstrukcija u mestu 33, 36
Kopdžejk, Džoan (Copjec, Joan) 11
Koplans, Džon (Coplans, John) 10
Kozlov Maks (Kozloff, Max) 10
kraj istorije umetnosti 44
kraj umetnosti 43, 69, 75
Kraus, Rozalind (Krauss, Rosalind) 7–13, 17, 25, 27, 30–37, 39–40, 42–45, 48–56, 59–62, 68–69, 72–74, 76–80, 95, 97, 103, 108, 112–122, 124–126, 129n, 130n, 132n, 133n, 141n
Krimp, Daglas (Crimp, Douglas) 11, 133n
Kristeva, Julija (Kristeva, Julia) 110–111, 138n, 140n,
„Kritički rečnik“ 81, 96, 97–98, 113
kulturna industrija 24
Kuning, Vilem de (Kooning, Willem de) 40

L

- Lajder, Filip (Leider, Philip) 10
Lakan, Žak (Lacan, Jacques) 7, 34, 45, 49, 53–59, 82, 109, 111, 122, 135n
Leris, Mišel (Leiris, Michel) 95, 104, 112n, 131
lend-art 10, 33
Lesing, Gothold (Lessing, Gotthold Ephraim) 46
Levi-Stros, Klod (Lévi-Strauss, Claude) 82
Lihtenštajn, Roj (Lichtenstein, Roy) 40
Luter, King, Martin (Luther King, Martin) 11

M

- Makluan, Herbert Maršal (McLuhan, Herbert Marshall) 78
 Man Rej (Man Ray/Emmanuel Radnitzky) 54, 119–121, 141
 Mane, Eduar (Manet, Édouard) 34, 38
 Marks, Karl (Marx, Karl) 54, 119, 120, 121
 Matje, Žorž (Mathieu, Georges) 16
 matrica stila 40–42
 medijska specifičnost (medium-specificity) 19, 23, 25, 34, 46, 64–65, 68, 73–74, 77–78, 116
 Mičelson, Anet (Michelson, Annette) 10–11, 81, 91
 Mikelandđelo Buonaroti (Michelangelo di Lodovico Buonarroti) 40
 mikropolitike otpora 72
 modernizam 11, 13, 15, 17–18, 20, 23, 25, 27–30, 34–36, 42–43, 48, 53, 65, 78, 86, 95–96, 100–101, 103–104, 106–108, 130n, 132n
 Mondrijan, Pit (Mondrian, Piet) 48
 Monte, Džejms (Monte, James) 10
 Mos, Marsel (Mauss, Marcel) 82

N

- nadrealizam 12, 19, 108–109, 116–118, 139n
 narativ 12, 31–34, 42, 44–45, 62, 64, 70, 81, 95, 103, 126, 129n, 133n, 135n, 137
 Nauman, Brus (Nauman, Bruce) 33
 ne-arhitektura 35–36
 nesvesno 57, 119, 134n
 Niče, Fridrih Vilhelm (Nietzsche, Friedrich Wilhelm) 82, 138n, 146n
 niski materijalizam 101–102, 104–105

O

- objekat malo 'a' 117, 136
 ogledalna relacija/faza 55, 57, 59, 61
 Oktobar, časopis 7, 11, 13, 34, 45, 81, 85, 95–96, 100, 103–104, 106, 107, 132n, 137n, 139n
 Olije, Deni (Hollier, Denis) 11, 85–86
 opažanje 51, 61–62, 98, 136n
 opšta ekonomija 82, 87–88, 95, 102, 137n, 138n
 optičko nesvesno 7, 12, 34, 53–54, 58, 63, 80, 134n

Ovens, Krejg (Owens, Craig) 11
označena mesta 36

P

Panofski, Ervin (Panofsky, Erwin) 126
parergon 70
percepcija 45–47, 49–53, 58, 60, 62, 67–68, 78, 101, 134n, 136n
perspektivna rešetka 52, 57–58
Pindar (gr. Πίνδαρος, lat. Pindarus) 90
Pinkus-Viten, Robert (Pincus-Witten, Robert) 10
plastički stil 17
pogled 34, 46–47, 52, 57–58, 61, 70, 77, 116–119, 123
polisemija 80, 95, 137
Polok, Džekson (Pollock, Jackson) 19–20, 22
postajanje 29, 62, 110, 114
postfordizam 29
postmedijski svet umetnosti 7, 26, 64, 69, 72, 78, 134n
poststrukturalizam 9, 11–13, 33, 45, 69, 79–80, 114, 118, 126, 129n
Prägnanz 62
prevoj (Le pli) 116
primitivizam 86, 114–115
projekat modernosti 23, 26, 45–46, 49, 53, 93, 96, 103, 106, 125, 136n
prokleti deo 82, 84, 137n
psihoanaliza 34, 45, 53–54, 57, 80, 82–83, 93, 109, 135n
puls 62, 102

R

Rafael Sancio da Urbino (Raffaello Sanzio da Urbino) 40
Raskin, Džon (Ruskin, John) 126
Raušenberg, Robert (Rauschenberg, Robert) 41
ravna površina (flatness) 66, 68
razmenska vrednost 85, 133
Rid, Herbert Edvard (Read, Herbert Edward) 16
Roden, August (Rodin, Auguste) 31–33, 133n
rodna specifičnost 117–118
Rouz Barbara (Rose, Barbara) 10
Rozenberg, Harold (Rosenberg, Harold) 15, 17

S

- Sad, Donatjen Alfons Fransoa Markiz de (de Sade, Donatien Alphonse François, Marquis)
82, 85, 107
Sejdž, Kej (Sage, Katherine Linn, Kay Sage) 117
site-specific 33, 73
Sartr, Žan-Pol (Sartre, Jean-Paul) 106, 140
Siksu, Elen (Cixous, Hélène) 118
simbolička kastracija 57, 59, 61
skulptura u proširenom polju 34
slikarstvo obojenih polja 28, 77
Smit, Dejvid (Smith, David) 9, 27
Smitson, Robert (Smithson, Robert) 33
smrt autora 25
socijalistički modernizam 18
Stajnberg, Lio (Steinberg, Leo) 30
strukturalizam 9, 11, 12, 33, 42, 55, 79, 126
subjekt 23, 47, 54–59, 75, 111, 135n
suverena operacija 88, 95
svet umetnosti 7–9, 13–16, 18, 20, 23, 26, 41–43, 64, 130n, 134n

T

- Taning, Dorotea (Tanning, Dorothea) 117
Tapje de Selejran, Mišel (Tapié de Céleyran, Michel) 16
tašizam 16
tehnička podrška 71–74, 77–78
telo 32, 47, 59–62, 71, 87–92, 111, 116–117, 122
teorija imitacije (TI) 41
teorija stvarnosti (RT) 41
Tilim, Sidni (Tillim, Sidney) 10
topologija 34, 36, 49
transatlantski dijalog 14–15, 21, 130n
transgresija 70, 101–102, 105

U

- upotrebnna vrednost 85–86, 107

V

- Vajc, Moris (Weitz, Morris) 43, 64
Vazari, Đordđe (Vasari, Giorgio) 126
Velflin, Hajnrih (Wölfflin, Heinrich) 46
visoka umetnost 18, 24–25, 28
visoki modernizam 18, 20, 23, 28–30
Vorhol, Endi (Warhol, Andy) 30, 43

W

- Wiederholungszwang 54

Z

- Zakon 54–56, 58, 63, 78, 105–106
zazorno 110–111
zemljani radovi 33
Znanje (Lépistémè) 8, 14, 89, 91, 105, 107, 127

O autorki

Dr Bojana Matejić (1984) predaje Diskurzivne prakse umetnosti i medija na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, na Odseku za nove medije. Objavila je veliki broj naučnih članaka u časopisima *Život umjetnosti: časopis za suvremena likovna zbivanja*, *Filozofija i društvo*, *Theoria*, *Novi zvuk: međunarodni časopis za muziku*, *AM Journal of Art and Media Studies*, i dr. Autorka je poglavlja i studija objavljenih u *Istорији уметности у Србији XX век* (Orion Art), u zborniku *Nova povezivanja – od scene do mreže* (Fakultet za medije i komunikacije), u knjizi *Shifting Corporealities in Contemporary Performance: Danger, Im/mobility and Politics* (Palgrave Macmillan) i dr. Trenutno obavlja postdoktorsko istraživanje na Univerzitetu u Lajpcigu.

Iz recenzija:

Dr Bojana Matejić je napisala kod nas prvu iscrpnu kritičku studiju o teorijskom radu američke profesorke istorije umetnosti Rozalind Kraus, jedne od najvažnijih teoretičarki modernističke, postmoderne i savremene umetnosti u američkoj i internacionalnoj kulturi, čije su rasprave su ukazale na bitne aspekte teorije vizuelne kulture, istorizacije pozognog modernizma, feminističke istorije umetnosti i konstituisanja interdisciplinarnog poljatumačenja savremene umetnosti suočavanjem američke teorije modernizma i francuske poststrukturalističke teorije. Studija Bojane Matejić nas uvodi u iscrpnu analizu i interpretaciju filozofije savremene umetničke kritike, istorije umetnosti i teorije umetničkih praksi tokom dugog dvadesetog veka. Reč je o izuzetnom uvidu.

dr Miško Šuvaković

Studija Bojane Matejić o Rosalind Kraus prva je studija na srpskom jeziku o ovoj značajnoj američkoj istoričarki i teoretičarki umetnosti. Knjiga predstavlja interdisciplinarnu analizu recepcije kontinentalne teorije (strukturalizam, poststrukturalizam, teorijska psihoanaliza) u Sjedinjenim Američkim Državama šezdesetih i sedamdesetih godina, ali i razvoja fenomena savremene umetnosti (minimalizam, neoavangarde, konceptualna umetnost).

dr Nikola Dedić

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.072.2:929 Krayc P.

БОЈАНА, Матејић, 1984-

Rozalind Kraus / Bojana Matejić. - Beograd : Orion Art, 2018 (Beograd : Donatgraf). - 164 str. : ilustr. ; 19 cm

Tiraž 300. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Izabrana bibliografija Rozalind Kraus: str. 143-145. - Bibliografija: str. 146-150.
- Registar.

ISBN 978-86-6389-071-8

a) Krayc, Розалинд (1941-)
COBISS.SR-ID 268287756