

ART AND THEORY

REVIEW OF THE FACULTY OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF ART THEORY

Volume I • Number 2 • November 2015

UDK 7.01(082)

ISSN 2406-2162

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

Година I •

Број 2 •

Новембар 2015 •

Факултет ликовних уметности • Београд



UDK 7.01(082)
ISSN 2406-2162

Универзитет уметности у Београду
Факултет ликовних уметности
ОДСЕК ЗА ТЕОРИЈУ УМЕТНОСТИ

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Година I • Број 2 • Новембар 2015 •

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

УНИВЕРЗИТЕТ
УМЕТНОСТИ
У БЕОГРАДУ



ФАКУЛТЕТ
ЛИКОВНИХ
УМЕТНОСТИ

Београд
2015.

УМЕТНОСТ И ТЕОРИЈА

Година I • Број 2 • Новембар 2015

ЗБОРНИК ФАКУЛТЕТА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ
<http://www.flu.bg.ac.rs> / redakcija@flu.bg.ac.rs

Издавач:

Факултет ликовних уметности у Београду
 Одсек за теорију уметности

За издавача:

Мр Димитрије Печић, редовни професор, декан

Главни уредник:

Др Бојана Шкорц, редовни професор

Одговорни уредници:

Др Сања Филиповић, ванредни професор
 Др Саша Радојчић, доцент

Комисија за издаваштво Флу:

Др Милета Продановић, редовни професор
 Др Миливој Мишко Павловић, доцент

Чланови редакционог одбора и рецензенти:

Др Јелена Тодоровић, редовни професор (Србија)
 Др Никола Шуица, редовни професор (Србија)
 Др Александра Кучековић, доцент (Србија)
 Др Александра Јоксимовић, ванредни професор (Србија)
 Др Здравко Јоксимовић, редовни професор (Србија)
 Др Бојана Матејић, доцент (Србија)
 Др Јелена Станисављевић, ванредни професор (Србија)
 Др Исидора Кораћ, доцент (Србија)
 Др Миља Вујачић, виши научни сарадник (Србија)
 Др Емил Каменов, Академик (Србија)
 Др Ирена Ристић, доцент (Србија)
 Др Бранка Кузмановић, ванредни професор (Србија)
 Др Предраг Драгојевић, ванредни професор (Србија)
 Др Ана Марјановић — Шејн, редовни професор (САД)
 Др Благомир Папазов, редовни професор (Бугарска)
 Др Предраг Чичовачки, редовни професор (САД)

Превод, лектура и коректура:

Александра Марковић
 Бојана Новаковић Скопљак

Стручна класификација (UDK) чланака Зборника:

Исидора Митровић Ангеловски

Графичко уређивање и дизајн:

Др Сања Филиповић

Штампа: Дигитално издање

UDK 7.01(082)
 ISSN 2406-2162

ART AND THEORY

Volume I • Number 2 • November 2015

REVIEW OF THE FACULTY OF FINE ARTS
<http://www.flu.bg.ac.rs> / redakcija@flu.bg.ac.rs

Publisher:

Faculty of Fine Arts in Belgrade
 Department of Art Theory

For publisher:

Dimitrije Pecic, Ma Full Professor, dean

Chief Editor:

Bojana Skorc, PhD Full Professor

Responsible Editor:

Sanja Filipovic, PhD Associate Professor
 Sasa Radojcic, PhD Assistant Professor

Board for publishing Flu:

Mileta Prodanovic, PhD Full Professor
 Milivoj Misko Pavlovic, PhD Assistant Professor

Editorial Board and reviewers:

Jelena Todorovic, PhD Full Professor (Serbia)
 Nikola Suica, PhD Full Professor (Serbia)
 Aleksandra Kucekovic, PhD Assistant Professor (Serbia)
 Aleksandra Joksimovic, PhD Associate Professor (Serbia)
 Zdravko Joksimovic, PhD Full Professor (Serbia)
 Bojana Matejic, PhD Assistant Professor (Serbia)
 Jelena Stanisavljevic, PhD Associate Professor (Serbia)
 Isidora Korac, PhD Assistant Professor (Serbia)
 Milja Vujacic, PhD Senior Research Fellow (Serbia)
 Emil Kamenov, PhD Academician (Serbia)
 Irena Ristic, PhD Assistant Professor (Serbia)
 Branka Kuzmanovic, PhD Associate Professor (Serbia)
 Predrag Dragojevic, PhD Associate Professor (Serbia)
 Ana Marjanovic — Shane, PhD Full Professor (USA)
 Blagomir Papazov, PhD Full Professor (Bulgaria)
 Predrag Cicovacki, PhD Full Professor (SAD)

Translation, editing and proofreading:

Aleksandra Markovic
 Bojana Novakovic Skopljak

Expert classification (UDC) of Review articles:

Isidora Mitrovic Angelovski

Grafic editing and design:

Sanja Filipovic, PhD

Print: Digital edition

UDK 7.01(082)
 ISSN 2406-2162

Часопис *Уметност и теорија* Факултета ликовних уметности у Београду објављује прилоге из области друштвено-хуманистичких наука (психологија, педагогија, методика, историја уметности и друге), филозофије, теорије уметности, прилоге из уметничких пројеката ликовних уметника, аутопоетичке текстове, као и приказе, осврте и есеје. Часопис посебно охрабрује интердисциплинарни приступ.

Филозофија



Психологија



Ликовна педагогија



Историја уметности



Теорија уметности



Ауто-поетике



Прикази, осврти и есеји

САДРЖАЈ

ФИЛОЗОФИЈА страна 9	Саша Радојчић КАКВА ВРСТА ПРЕДМЕТА ЈЕ УМЕТНИЧКО ДЕЛО?..... 10 – 17
ПСИХОЛОГИЈА страна 19	Војана Škorc ЛИЧНА ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ 20 – 25
	Биљана Пејић УЛОГА БОЈА У ЕСТЕТСКОЈ ПРОЦЕНИ „ЛЕПИХ“ И „РУЖНИХ“ СЛИКА 26 – 35
	Jana Radonjić POSTLJUDSKA EGZISTENCIЈА: SREĆNI DIGITALNI UM ILI UVOD U PSИНОPARALIZU? 36 – 47
	Даница Пантовић МАШТА И СТВАРАЛАШТВО — КУЛТУРА УСМЕНОГ И ПИСМЕНОГ ИЗРАЖАВАЊА 48 – 53
ЛИКОВНА ПЕДАГОГИЈА страна 55	Vladimir Papazov / Благомир Папазов PARTICIPATION OF SERBIAN TEACHERS IN THE EDUCATIONAL WORK IN BULGARIA IN THE 19TH CENTURY / УЧАСТИЕ НА СРЂБСКИ УЧИТЕЛИ В ОБРАЗОВАТЕЛНОТО ДЕЛО В БЉЛГАРИЈА ПРЕЗ XIX ВЕК..... 56 – 63
	Милица Војводић УТИЦАЈ ЛИКОВНОГ СТВАРАЛАШТВА НА ФОРМИРАЊЕ ИДЕНТИТЕТА КОД ДЕЦЕ И МЛАДИХ 64 – 71
	Сања Филиповић и Александра Јоксимовић ПРИСТУПИ И КОНЦЕПТИ У НЕГОВАЊУ ЛИКОВНОГ ИЗРАЖАВАЊА ДЕЦЕ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА 72 – 83
ИСТОРИЈА УМЕТНОСТИ страна 85	Jana Rastegorac KANON U SAVREMENOM IKONOPISU – ANALIZA TRI PRIMERA STVARALАЧКЕ PRAKSE (STAMATIS SKLIRIS, IGUMANIЈА EFIMIЈА I SRĐAN RADOJKOVIĆ) 86 – 101

ТЕОРИЈА УМЕТНОСТИ

страна 103

АУТО — ПОЕТИКЕ

страна 129

**ПРИКАЗИ, ОСВРТИ И
ЕСЕЈИ**

страна 155

Dejan Grba

GET LUCKY:**COGNITIVE ASPECTS OF GENERATIVE ART** 104 – 117

Stefan Tasić

SPECIFIČNOSTI ODNOSA PREMA TELU I TELESNOM U RADU**SINDI ŠERMAN**118 – 127

Миливој Мишко Павловић

БИОУМЕТНОСТ У ГРАДСКОМ ПРОСТОРУ —**ПРОЈЕКТИ ГРУПЕ TORIARY ART TRUST** 130 – 137

Бранко Раковић

ЦРТЕЖ У ИСТРАЖИВАЊУ 137 – 147

Adam Pantić

ТОПОЛОШКИ ПРИЦИПИ У ТЕОРИЈИ И ПРАКСИ ДРУГИХ**МЕДИЈУМА** 148 – 153

Оливера Батајић

МИРНО ДО БУНТА — СТРУЈАЊА У ТИПОГРАФИЈИ ПРВЕ**ПОЛОВИНЕ 20. ВЕКА**156 – 175

Војана Матејић

VIZUELNI TEKST I/КАО ДВОСТРУКО ПИСАЊЕ 176 – 191

Mirza Dedać

SAVREMENA UMETNOST I SAVREMENOST —**TERI SMIT**192 – 197

Dušan Stipić

FENOMEN SMRTI (PROŽET FENOMENOM MOĆI)198 – 207

Darko Stojkov

O INEX FILMU 208 – 213**ЛИКОВНИ ПРИЛОЗИ:****ЦРТЕЖИ ИЗ СВЕСКЕ — Слободан Роксандић**214 –219**УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ**220–225

VIZUELNI TEKST I/KAO DVOSTRUKO PISANJE

VISUAL TEXT AS/AND 'DOUBLE WRITING'

Bojana Matejić
Novi mediji, Fakultet likovnih umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu

UDK UDK 7.01

REZIME

Predmet razmatranja u ovom tekstu jeste Deridina teoretizacija vizuelnog teksta kao dvostrukog pisanja. Tekstom se hoće ukazati i demonstrirati da pojam dvostrukog pisanja u Deridinom shvatanju statusa vizuelnog umetničkog dela pretpostavlja uslov proizvodnje vizuelnog teksta. Dvostruko pisanje jeste granični pojam koji označava interval između ukidanja i pojavljivanja vizuelne predstave. Vizuelni tekst u Deridinoj perspektivi mišljenja nikada nije prisutan kako je to postavljeno u tradicionalnim ontološko-esencijalističkim koncepcijama umetničkog dela. Vizuelni tekst jeste otvoren i uvek uslovljen svojom „marginom“ – liminalnim elementom (drugo) koje otkriva dvostruko pisanje, bilo da je reč o okviru (parergon) umetničkog dela ili površini (podlozi) realizacije tj. „pojavljivanja“ vizuelne predstave, ili tragu kao nesvodivosti značenja koje se jednom vizuelnom predstavom može generisati.

Ključne reči: vizuelni tekst, drugo, parergon, subjectile, liminalno, trag, pisanje, Derida



Antonin Artaud, *crtez*, 1947.

Uvod

Setimo se poznatog Deridinog (Jacques Derrida) iskaza da „nema ničega izvan teksta“. Ovaj iskaz upućuje na zamisao dvostrukog pisanja (*écriture double*), pisanja koje radi endogeno, „iznutra“, ali tako da je „unutra“ istovremeno „spolja“ na nestabilnoj granici mogućih opozicionih polova. Dvostruko pisanje nije ništa drugo do sam dekonstruktivistički interventni zahvat u vizuelnom tekstu, uvek već usmeren ka ukazivanju na drugu, marginalnu perspektivu vizuelne predstave. Kako dekonstrukcija nalaže, taj se postupak ne sastoji u otkrivanju greške ili onoga što se opire vizuelnom sistemu, već u omogućavanju pojave efekta dislokacije, disfunkcije, rupture, granice totalizacije, granice u kretanju silogističkih sinteza.¹

U nekoliko navrata tokom svoje karijere, Derida poklanja posebnu pažnju marginalnom, liminalnom aspektu objekta umetnosti i estetike u odnosu na dominantnu preokupaciju kanonskog, tradicionalnog pristupa pisanja o umetnosti. Namera ovog teksta, prema tome, jeste da pokaže kako je pojam liminalnosti u Deridinoj filozofiji razlike vid uslova za svaki pokušaj čitanja i mogućeg obuhvatanja (ali i izneveravanja) smisla vizuelne reprezentacije ili predmeta estetike. Ovaj se motiv može još jasnije nazreti ukoliko se uzme u obzir zamisao oprostorenja (*espacement*) u Deridinom pisanju, kao pisanja (*écriture*) koje „postavlja poređak jezika i upisivanje izgrađivanja subjekta koji se u njemu izvršava nesvodivim cepanjem“.² Deridinim rečima, oprostorenje je „nemogućnost da se identitet zatvori u sebe, u sopstvenost svoje unutrašnjosti ili u svoje podudaranje sa sobom samim. Nesvodljivost oprostorenja je nesvodljivost drugog.“³

Prema Deridi, jezik zahteva dinamiku prostora, drugim rečima, pisanje kao oprostorenje ili, možemo reći, jednu „ekonomiju pisanja“ koja omogućava proizvodnju i otvaranje staništa – mesta boravka smisla, prostora koji Zapadna misao teži da izgradi i utemelji u svrhu osiguravanja njene falusne pozicije moći. Oprostorenje ne označava prisutnost na odstojanju, već nesvodljivu spoljašnost (drugo). Motiv oprostorenja je, shodno tome, neodvojiv od drugog, što indicira njegovo heterogeno stanje. Recimo, autori knjige „Dekonstrukcija i vizuelna umetnost“ (*Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*) Piter Brinet (Peter Brunette) i Dejvid Vils (David Vills) na ubedljiv način opisuju interventnu moć motiva heterogenosti ili pisanja kao oprostorenja koje upisuje i postavlja drugost spram pitanja vizuelnog u uvodu knjige: „Inauguracija prostora neminovno povlači za sobom otvaranje mesta boravka (stanište). Za arhitektu/cu se podrazumeva da je to njegov/njen osnovni zadatak. Slično tome, u slučaju vizuelnih umetnosti, delo je, kako Derida podseća, poput pribežišta, mesta boravka smisla, čije su granice istovremeno jasno definisane i konzistentno potisnute da obezbede posmatraču lak pristup njegovom središtu i sedištu.“⁴ Jer, pisanje, kako Derida razmatra u svojoj studiji *O gramatologiji*, implicira da u opoziciji *phone-langue* jezik nije ograničen skup koji cirkuliše u vidu neprekidne razmene smisla, već oprostorenje koje interveniše otporom. Da bi se „nešto“ pojavilo ili reklo, „reči moraju da putuju“.⁵ Govor se zadržava kako bi ostao unutar hegemonije cirkulacije smisla, određene subjektom govora, u „zaboravu“ oprostorenja, kretanja koje ga (govor) omogućava: „Ono što daje strukturalnu neophodnost 'iluziji', 'grešci' i 'zaboravljanju', je, prema tome, neobično 'otvaranje' ovog četvorougla, njegove nedostajuće strane [...] dok ostajemo usredsređeni, fascinirani, zalepljeni onim što se predstavlja, nesposobni smo da vidimo predstavu kao takvu, budući da predstava ne predstavlja sebe, kao ni vidljivost vidljivog ili čujnost čujnog, medijuma ili 'vazduha' koji nestaje u aktu omogućavanja da se (predstava) pojavi.“⁶

1 Derrida, J. and Ferraris, M. (2002), *A Taste for the Secret*, Oxford: Blackwell, p. 4.

2 Derrida, J. (1981) *Positions*, prev. Alan Bass, Chicago: University Chicago Press.

3 Ibid. p. 94.

4 Brunette, P. and Wills D. (1994) *Deconstruction and the Visual Art*. Art, Media, Architecture, Cambridge: Cambridge University Press, p. 3.

5 Idem.

6 Derrida, J. (2008) *Dissemination*, London – New York: Continuum, p. 345.

Zadatak dekonstrukcije je, stoga, da izvrši obrt u tradicionalnoj filozofskoj hijerarhijskoj postavci autoriteta govora-manifestnog nad pisanjem, istine kao jedinstva logosa i phone, u dijalektici istog i drugog, spoljašnjeg i unutrašnjeg, homogenog i heterogenog, viđenog (eidos) i pisanja koje ga artikuliše, omogućava ali i decentrira, drugim rečima, da destabilizuje svaku (novo)uspostavljenu hijerarhiju filozofskih kategorija i pojmova. Taj zadatak je težak budući da apertura, predstava, govor, vidljivost, pojava, jednom rečju, homogena sfera ambivalentno odbija i prisvaja momente pisanja-oprostorenja u potrebi perpetuacije njenog položaja prioriteta.

Ispitivanjem uslova otvaranja granica koje determinišu vizuelnu predstavu, Derida, zapravo, insistira na dekonstrukciji vizuelne predstave koja bi, prema tradicionalnoj estetici, trebalo da stoji za prisutno i ne-različno bivstvujuće. Predlog je, saglasno tome, da se ovo pisanje artikuliše oko tri singularna motiva koje Derida sa razlikom i u različiti ponavlja u svojim rukopisima potkopavajući nameru da zatvori bliske, dodirujuće pojmove: subjectile, parergon (ekonomija uokviravanja) i trag, uključujući i njihove moguće ekstenzije (maintenant, mimique, écriture,...). Ove figure ocrtavaju postupak oprostorenja unutar totaliteta i neposrednosti vizuelne reprezentacije.

[subjectile-maintenant]

Subjectile. Artoova inventivna figura. Prinuda, snaga, pokretač, motiv, potpora, zaslon, performativ, ni subjekt niti objekt pisanja. Reč koja se opire prevodjenju. Rečima Deride, subjectile nikada neće preći rub francuskog, (drugog) jezika. On je pozajmljuje, citira bez namere da je podvrgne zakonima Uma. Subjectile priziva i najavljuje predstavu, omogućava vizuelni jezik, istovremeno je subjekt-on i subjekt-ona ali ne i Subjekt saznanja. Subjectile je poput „porođajnog stola za tekst i platno“, rađanje i izneveravanje (smisla). Ono lebdi iznad teksta, ni tu niti tamo, ni izvan niti unutar teksta, već zaseda liminalni prostor, prostor između, do/na same/oj granice/i, ruba/u između pisanja, reči i sveta. Subjectile je graničan pojam i ne može biti pretpostavljen imajući u vidu da je to „nešto što nije još dato, nešto (neko ništa) koje ne konstituiše objekat saznanja.¹ Deridinim rečima, ni „nešto“ niti „ništa“ – nestabilni, srednji pojam između dva moguća entiteta. „Ja bih nazvao ovu scenu, 'scenom subjectile', da tamo nije bila već prinuda rada, spremna da umanjí scenične elemente: vidljivost, element reprezentacije, prisustvo subjekta, čak i objekta,“ [...] „subjectile je interval između iznad i ispod, vidljivog i nevidljivog, ispred i iza, ove i one strane,“² kaže Derida. Subjectile je ono što treba biti imenovano, ali i ono što potkopava to imenovanje: „U samom momentu rađanja, kada još uvek nije, kada Artoov crtež postavlja coup de force, subjectile priziva, a ponekada i izneverava.“³ Zašto Arto poziva u pomoć ovu reč početkom tridesetih godina prošlog veka referirajući na postupak crtanja, nepoznatu reč za rečnik francuskog govornog područja, koja će, mada u drugačijem značenju u odnosu na Artoovu zamisao, biti upisana tek sredinom veka? Subjectile je istovremeno „supstancija [i] predmet“ – pripada kodu slike i označava ono što je „podbačeno“, ono što „leži ispod“ (subiectum) nečega što će biti smisao, kao supstanca, materija, preciznije između „ispod“ i „iznad“, ono što je u isto vreme podrška i površina, ponekad, takođe materija recimo na slici ili skulpturi, ali različita od forme, smisla, reprezentacije, reprezentovanog, premda (bi) u njihovoj izgradnji (mogla da) učestvuje. U tom slučaju, rečima Deride, pretpostavlja se da dubina i gustina mogu biti opažene samo kao površina, poput one na zidu ili drvetu, papiru, tekstilu, platnu: „Subjectile, na primer papir ili platno, tako postaje membrana; trajektorija onoga što je bačeno na nju treba da pokrene taj omotač perforirajući ga, putujući i prolazeći kroz njega na drugu stranu.“⁴

1 Derrida, J. and Thévenin, P. (1998) *The Secret Art of Antonin Artaud*, Cambridge – London: The MIT Press, p. 63

2 Ibid. p. 61– 80.

3 Idem.

4 Ibid. p. 76.

Khora ili „treći element“ (triton genos), između, rečju Platona, eidosa, trajnog i nepromenljivog i postojećeg sveta kao čulnog, ono je što čini u izvesnom smislu Deridine figure subjectile i maintenant bliskim. Platonov prostor (khora) je „nevidljiva i bezoblična ideja koja sve prima, a na neki zamršen i teško uhvatljiv način učestvuje u onom umnom...“¹ Zato će Kristeva (Julia Kristeva) reći da je khora ono što još uvek nije mesto koje zastupa nešto za nekoga (nije znak), niti je mesto koje zastupa nekoga za neko drugo mesto (niti označitelj).² Rečima Kristeve, khora pripada delimično diskursu reprezentacije nudeći je kao evidenciju; to je ruptura i artikulacija (ritam) koji prethode evidenciji, verovatnoći, prostornosti i temporalnosti. Svaki diskurs se kreće sa i protiv khore/om tako da istovremeno zavisi od nje i u isto vreme je odbija. Premda može biti označen, pojam khora nikada ne može biti do kraja smešten, pozicioniran: „neko može da pozicionira khoru i da joj, ako je potrebno, pozajmi topologiju, ali niko joj ne može dati aksiomatsku formu.“³

Slično Kristevinom čitanju Platonove khore, Deridina khora prkosi Hegelovom Aufhebung-u i binarnosti, implicirajući heterogenost, nestabilnost svih struktura, da ponovim, ne pripada ni čulnoj ni inteligibilnoj sferi, već je „treći rod“ koji isklizava i beži (u) konceptualnom zahvatu. Derida pita: „Nije li to naziv za zjapeće otvaranje, ponor ili hijatus?“⁴ Khora je nešto što ne može biti reprezentovano. To nije ništa skriveno ili te(le)ološko – to je (prazan) prostor.⁵ Khora je interval, koji je uslov za sve što treba biti upisano. Ako uporedimo Deridino razmatranje razlUke (différance) u Marginama filozofije koja „nije ni reč ni koncept“,⁶ razl()ka, ponor između I (razlIka/diférence) i U (razlUka/diférence) – prostor između čulnog i inteligibilnog koji pokazuje „da nam mora biti dozvoljeno da referiramo na poredak koji ne pripada više čulnoj sferi, već poredak koji se opire (njoj)“ – i njegovo čitanje Platonove khore, primetićemo bliskost. Taj poredak koji se opire opoziciji, upravo zato što je prevodi, kako kaže Derida, najavljen je u kretanju razlUke između dve razlIke (opozicije), dva slova, recimo. RazlUka ne pripada ni glasu, pojavnoj, manifestnoj, ili kako bi Bataj rekao homogenoj sferi, ni pisanju ili rečima Bataja, heterogenoj sferi. RazlUka je „neobičan prostor koji nas drži zajedno sada... između govora i pisanja“. RazlUku – odlaganje, je nemoguće pokazati, izložiti, odnosno, reprezentovati, jer, „neko može da izloži samo ono što u određenom momentu može postati prisutno, manifestno, ono što može biti pokazano, predstavljeno kao prisustvo, prisustvo bića u svojoj istini, u istini prisustva ili prisustvu prisustva.“⁷ Drugim rečima, razlUka – neasimilujući, neintegrišući eksces koji operiše putem i kroz oprostorenje kao „bivanje-prostorom vremena ili bivanje-vremenom prostora“, bliska je dinamičnomj figuri khore, neidentifikujućem ekscesu, potresu – Deridinih rečima „oprostorenju koje je uslov za svako zaposedanje mesta“. Khorom se otvara interval u vidu pluralizujućeg pisanja u nedostatku prezencije.

Temporalna, dinamična dimenzija Deridinih bliskih zamisli khore, razlUke, arhi-pisanja, oprostorenja, za relaciju subjectile-maintenant jeste ključna, budući da je reč o onome što najavljuje, obećava, omogućava i/ili ustupa mesto za govor. Maintenant je, poput subjectile, nesvodljiv i neprevodiv pojam. Rečima Deride, maintenant je vid potpisa, signature, čiji intenzitet „autentičnosti“, ili bolje reći efekat „autentičnosti“, zavisi od njene re-iterabilnosti, re-iteracije, odnosno, ponavljanja i performativnosti – singularnog slučaja premeštanja, događaja/akcije/intervencije koji biva omogućen upisivanjem, beleženjem. Upisana signatura podrazumeva aktualno ili empirijsko ne-prisustvo one/onoga koja/i potpisuje.

1 Platon (1995) Timaj, prev. Marjanca Pakiž, Vrnjačka Banja: Eidos, str. 105 – 107.

2 Kristeva, J. (1984) Revolution in Poetic Language, New York: Columbia University Press, p. 26.

3 Idem.

4 Kipnis, J. and Leiser, T. (1997) Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman, New York: The Monacelli Press, p. 20.

5 Ibid. p. 12.

6 Derrida, J. (1982) Margins of Philosophy, prev. Alan Bass, Brighton: The Harvester Press, p. 3.

7 Ibid. p. 5 – 6.

Taj potpis označava ali i zadržava vezu se njenim/njegovim „prošlim prisustvom“ — u „prošlom sada ili prošloj prezenciji“ (maintenant). Drugim rečima, maintenant je u izvesnom smislu upisano, inkorporirano u uvek već „evidentnu i singularnu prezentnu punktualnost forme signature“. U potrebi vezivanja za izvor prezencije, ono što mora biti zadržano je „apsolutna singularnost potpisa-događaja i potpisa-forme: čista reproduktivnost čistog događaja“.¹ Da bi signatura, beleg, potpis imao svoju komunikativnu funkciju, odnosno, da bi bio čitljiv, on mora imati ponavljajuću, iterabilnu, imitirajuću formu. Sugnatura mora na neki način biti odvojena od prezencije i singularne intencije njene produkcije: „Čak i u krajnjem slučaju mog pisanja nečega sa ciljem da bude omogućeno za čitanje sada, ovo sada je konstituisan, podeljen – samom iterabilnošću onoga što proizvodi sada.“²

Maintenant, u tom smislu, zadržava prekid, tj. relaciju prema drugom kao takvu. Maintenant (u prev. sada, od franc. particip glagola maintenir – održavajući, podržavajući; od franc. se maintenir – ostajanje, trajanje; od franc. main tenant, ruke koje drže) ili možemo reći, zadržka, pričuva, ocrtava, prema Deridi, ono što se uvek već dešava, ono što se upravo sada desilo, ili obećava da se upravo sada desi „arhitekturi i preko arhitekture“; Ali tako da ono što treba da se desi upravo sada ne implicira prisustvo singularnog događaja, budući da sintagma uvek već upućuje na skladišta značenja čije je označeno prisustvo naknadno, sa zadržkom, (nachträglich), rekonstituisano.³ Pretnja rečju „upravo“ ne dozvoljava da maintenant bude determinisano logikom istorijskog, hronološkog strukturiranja, jer ono prkosi domenu hijerarhijskih, hronoloških ili istorijskih odrednica, poput, recimo, prefiksa post- (post-moderna, post-strukturalizam, itd). Maintenant je „'rizik' reverzibilnosti ili ponavljanja, transformacije i permutacije“ za logiku istorijskog progresivno-utopijskog kretanja, u utilitarnoj potrebi održanja stabilnosti, jasnim odvajanjem determinanti pre i posle.⁴

Stavljajući maintenant u pogon u tekstu Point de folie-Maintenant l'architecture, Derida denuncira normativnu, istorijsku i tradicionalnu, funkcionalnu i antropomorfnu postavku „arhitekture arhitekture“ zasnovanu na Vitruvijevoj proporciji i teleološkom modelu staništa – mesta boravka, i njenih invarijanti, kao osnovnu paradigmu svega što nazivamo Zapadnom kulturom.⁵ Još je Žorž Bataj, recimo, na samom početku tridesetih godina prošlog veka, zalažući se za zamisao „anti-arhitekture“, rekao u svom Kritičkom rečniku da je arhitektura „izraz prave prirode društva“, da su autoritativnost, moć i prohibicije izražene u aktuelnim arhitektonskim konstrukcijama.⁶ Prema Deridi arhitektura je izazov za dekonstrukciju, budući da ona generiše poseban odnos prema reprezentaciji: „Sve druge umetnosti imaju telos reprezentacije, ali za arhitekturu se čini da ne zavisi od nje.“⁷ Hajdeger je, kako Derida napominje, pisao o hramu kao praznom prostoru koji je spreman za nastanjivanje Boga, što je krajnji paradoks logocentrizma, budući da je arhitektura, začudno, „prisutnija“ i u isto vreme „odsutnija“ nego bilo koja druga umetnost: „Ovakav odnos prema reprezentaciji sugerije da u arhitekturi nalazimo nešto što protivreči metafizici reprezentacije i tako svemu u vezi sa reprezentacijom, uključujući i subjekt reprezentacije. Eto zbog čega je arhitektura više logocentrična, i u isto vreme manje logocentrična u odnosu na druge umetnosti“.⁸

1 Derrida, J. (1988) Limited Inc, Evanston IL: Northwestern University Press, p. 20.

2 Ibid. p. 49.

3 Derida, Ž. (2007) Pisanje i razlika, Sarajevo – Zagreb: Šahinpašić, str. 226.

4 Hays, K. M. (1998) Architecture Theory since 1968. Cambridge – London: The MIT Press, 1998, p. 570.

5 Ibid. p. 89.

6 Bataille, G. Critical Dictionary, in: Krauss, R. and Michelson, A., October, No. 60., London – New York: The MIT Press, p. 25.

7 Kipnis, J. and Leeser T. (1997) Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman, New York: The Monacelli Press, p. 8.

8 Idem.

Derida naziva Čumijev „Park de la Vilet“ (Parc de la Villette) i njegove distorzirane kubove „arhitekturom događaja“ i „iskustvom oprostorenja“, jednom rečju, arhitekturom drugog. Dok je svaki punctuum „asemantičkog ludila“ (folie) Čumijevog Parka raskidajući, time što prekida kontinuitet konstrukcije, maintenant održava „sve na okupu“ što na neki način ocrtava endogeni, poludeli odnos između sociusa i disocijacije. Paradoksalno, maintenant održava arhitekturu u disocijaciji arhitekture. „Park de la Vilet“ (sl.2) i njegovo maintenant, tako, prkosi logocentričnoj i istorijskoj, utilitarnoj zasnovanosti arhitekture; ona nije pak ni arhiviranje prošlosti, niti zastupa političke, etičke, teorijske, naučne premise. Poput Deridine khore, koja ne može biti reprezentovana, ili figure subjectile, ona je nestabilni prostor koji provocira logocentričnu pretenziju na kategoriju arhitekture kao utilitarne, koherentne tvorevine. Čumijev „Park de la Vilet“ ne predstavlja, ali kao i khora ili subjectile omogućava i indicira prostor za moguća zastupanja.

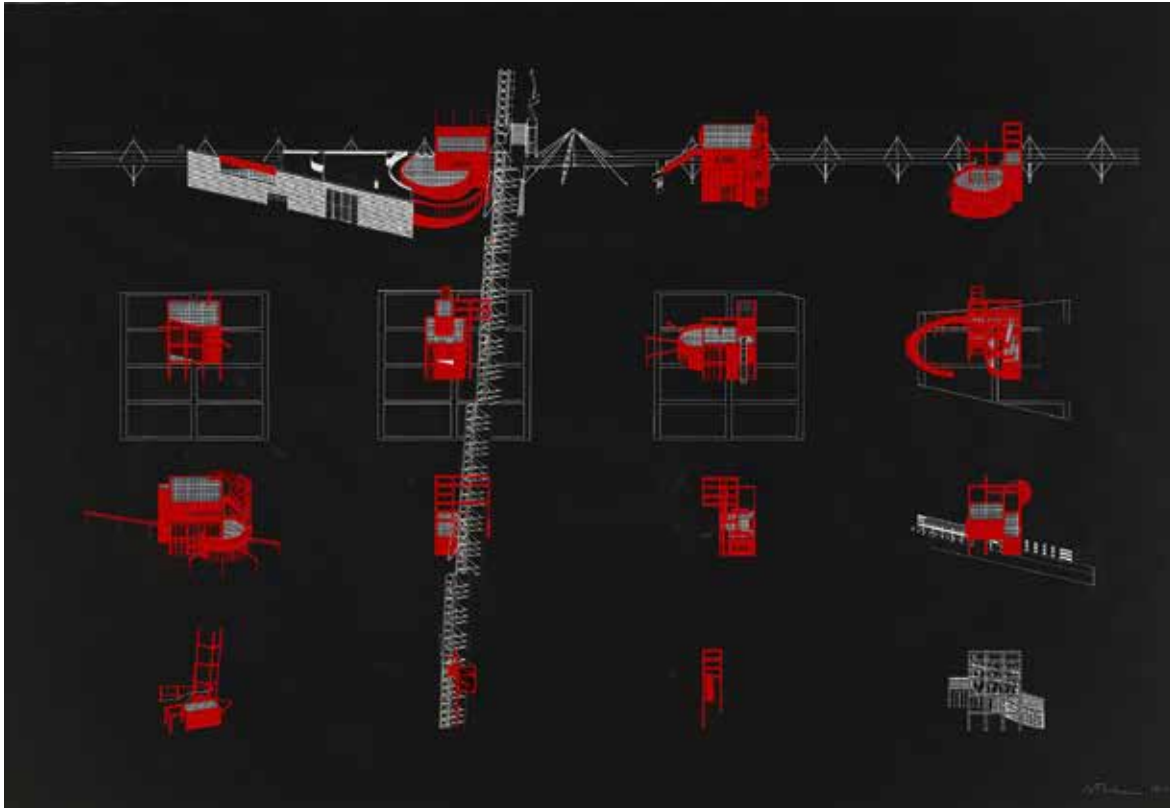
Derida naziva Čumijev „Park de la Vilet“ (Parc de la Villette) i njegove distorzirane kubove „arhitekturom događaja“ i „iskustvom oprostorenja“, jednom rečju, arhitekturom drugog. Dok je svaki punctuum „asemantičkog ludila“ (folie) Čumijevog Parka raskidajući, time što prekida kontinuitet konstrukcije, maintenant održava „sve na okupu“ što na neki način ocrtava endogeni, poludeli odnos između sociusa i disocijacije. Paradoksalno, maintenant održava arhitekturu u disocijaciji arhitekture. „Park de la Vilet“ (sl.2) i njegovo maintenant, tako, prkosi logocentričnoj i istorijskoj, utilitarnoj zasnovanosti arhitekture; ona nije pak ni arhiviranje prošlosti, niti zastupa političke, etičke, teorijske, naučne premise. Poput Deridine khore, koja ne može biti reprezentovana, ili figure subjectile, ona je nestabilni prostor koji provocira logocentričnu pretenziju na kategoriju arhitekture kao utilitarne, koherentne tvorevine. Čumijev „Park de la Vilet“ ne predstavlja, ali kao i khora ili subjectile omogućava i indicira prostor za moguća zastupanja.

[parergon]

Pitanje o subjectile, oprostorenju, maintenant, dovodi nas do samog ruba (perargon) – praga koji treba preći kako bi se stiglo do reprezentacije, onoga što jeste delo, ili u terminima Kantove filozofije ergon. Ovo pitanje nas vodi ka Deridinoj dekonstrukciji Kantovih estetičkih premisa, elaboriranih u Kritici moći suđenja, odnosno, ka dekonstrukciji njegove ontološke, estetičke postavke „čistog estetskog suda“.

Prema Kantu, postoji procep (abyss), granica ili „srednji član“ (Mittelglied) između međusobno odeljenih sfera na relaciji pojmova poput objekt – subjekt, priroda – um, spoljašnje – unutrašnje itd. koji, kako treća kritika kaže, treba biti razrešen metafizičkim jedinstvom. Ovaj posrednički član ili srednja artikulacija jeste estetski sud (Urteil). Osnovni cilj Kantove Kritike moći suđenja je da otkrije sponu, vezu za prevazilaženje diskontinuiteta – „srednju artikulaciju“, transfer ili liniju premošćavanja između prve i druge kritike, kritike čistog teorijskog uma i kritike praktičnog uma. Kantovu teškoću u određenju „trećeg člana“ Derida izlaže u sledećem paragrafu: „Čini se da Kant istovremeno kaže dve protivrečne stvari: da treba odvojiti srednji član kao odvojiv deo, da treba izvršiti podelu dela, ili takođe da treba raščlaniti celinu ponovo oblikujući nexus, povezanost, ponovo pripajanje dela dvama velikim stubovima korpusa.“¹ Premda estetski sud ne pripada ni čistoj ni praktičnoj sferi, Kant, ipak, u trećoj kritici tvrdi da on povezuje opozicione sfere u metafizički sistem koji demonstrira sličnosti, ili tačke povezivanja između sve tri kritike. Drugim rečima, zadatak treće kritike u Kantovoj Kritici moći suđenja se sastoji u transcediranju rascepa između prve i druge kritike, koje se odvija analoški, tj. posredstvom simbola. Ovo pomirenje je predstavljeno u trećoj kritici kao trebanje (sollen) koje se projektuje u beskonačnost. Međutim, problem Kantovog ispitivanja i analize estetskog suda proizvodi paradoks sadržan u samom insistiranju na uokviravanju koje (bi) sa jedne strane (trebalo da) definiše autonomnost umetničkog dela/umetnosti, i sa druge

¹ Derida, Ž. (2001) Istina u slikarstvu, prev. sa franc. Spasoje Čuzulan, Nikšić: Jasen, str. 44.



Bernard Tschumi, *Parc de la Villette*, Paris, 1982-1998. (sl.2)



Bernard Tschumi, *Parc de la Villette*, Paris, 1982-1998.

specifičnost estetskog suda. Ovaj problem, tako, proizvodi temeljnu podelu na opozicije.¹ Uokviravanje je uslov za ergon. Zatvaranjem predstave i zaštitom njene unutrašnjosti proizvodi se ono što je „odbačeno“, ono što ne ulazi u kontekst smisla predstave, jednom rečju, njena spoljašnjost koja joj je bliska, sa kojom se dodiruje i komunicira. Problem treće kritike koja treba da transcendirira konflikt između ova dva pola i okonča „teleološko kretanje“ je u tome što ona u svojoj operaciji uvek već proizvodi spoljašnjost. Ta „spoljašnjost“ izaziva ponavljanje operacije uokviravanja u svrhu dostizanja mogućeg cilja, sadržanog u metafizičkom pomirenju, koje ona nudi, odnosno, prevladavanju jaza između suprotstavljenih entiteta. Cilj treće kritike, tako, „podstiče“ ekonomiju želje za novim uokviravanjem proizvedene spoljašnjosti, čiju proceduru Derida naziva „energeia parergonalne logike“.²

Pojam perargon, koji Derida evocira, prvi put se u Kantovoj upotrebi pojavljuje u „Analitici lepog“. Prema Kantovom određenju, perarga je dodatak delu koji ne čini integralni deo unutrašnjeg sadržaja dela već ima funkciju pomoćnog, dekorativnog elementa poput okvira slike, kolonada palate, draperije na statui. Parargon (grč. para + ergon)³ ima i značenje nečeg izuzetnog, nesvakidašnjeg, neobičnog, tako da implicira izvesno dopadanje, „zavođenje uma“, drugim rečima, višak kome se često pripisuju osobine „natprirodnog“, misterije, čuda. Treba podsetiti da bez obzira što parargon „preti“ čistom, formalnom sudu ukusa prema Kantovoj koncepciji, on ga može i podržati. Za Kanta, parargon ne mora biti nužno isključen, već samo pod određenim uslovima. On može povećati sviđanje ukusa ukoliko se pojavljuje kroz svoju formu, koja je ključna kategorija same predstave (ergon), što ga čini, kako bi Derida rekao „normalnim perargonom“, međutim, ukoliko ne podleže zakonu čistog ukusa, odnosno, ne poseduje formalnu lepotu, parargon deluje kao ukras. Saglasno tome, Kant upućuje da parargon mora biti oslobođen „svake empirijske čulne materijalnosti“. Imajući u vidu da su čisti ili formalni estetski sudovi, u Kantovoj estetici, jedini sudovi ukusa u pravom smislu reči, može se zaključiti da sve ono što pripada domenu empirijskog dopadanja (sudovi čula), premda delimično mogu učestvovati u formiranju čistih sudova, podrazumeva element koji ne sme nikako postati osnovni sadržaj dela, budući da se „estetski sud mora odnositi na unutrašnju lepotu, a ne na ono što je oko.“⁴ Razlog tome je što taj sekundarni element, samim tim što je sekundaran, deluje „sa strane“, drugim rečima, na margini. Zato je Derida, možemo reći, i izrazio interes za preispitivanje ovog kantovskog pojma, imajući u vidu da je, kako piše u Istini u slikarstvu, „filozofski diskurs uvek bio protiv perargona“... jer, u dekonstrukciji, pitanje ovog protiv i jeste problematičan.

Polazeći od Kantovog određenja, Derida piše da je parargon atopičan jer ne predstavlja ni delo (ergon) ni materiju izvan dela, „ni unutar ni spolja, ni iznad ni ispod“ već sam rub koji odvaja delo od njene eksternosti. Samim tim, Derida naglašava, perargon je „osuđen“ da se „uvek već deli na dva“. Premda učestvuje u smeštanju dela ili bolje reći smešta delo, poput subjectile ili maintenant, parargon ipak, za razliku od ovih figura-pojmova, ne ostaje neodređen. Parargon ne ostaje neodređen zato što „ne pada sa strane“, jer se nalazi baš na samoj granici, na samom rubu. Kao takav, on je blizak zamisli subjectile, imajući u vidu da je graničan pojam, ali dok subjectile anticipira predstavu „iz podloge“ (ekran) kao medijatorni prostor koji treba biti perforiran, na kome i u kome treba dejstvovati, kao ono što je podrška i povlači se nakon činjenja, perargon je uvek tu da ide „protiv sa strane i pored ergona“; perargon uokviruje, (sl. 3) za razliku od subjectile koji u vidu podrške samo omogućava generisanje vizuelne predstave. Čini se da se perargonom pokušava odgovoriti na pitanje „šta je to?“, jer, „pitanje šta je? konstruiše okvir

1 Rodowick D. N., *Impure Mimesis, or the Ends of the Aesthetic*, in: Brunette, P. and Wills D. (1994) *Deconstruction and the Visual Art*. Art, Media, Architecture, Cambridge: Cambridge University Press, p. 98.

2 Ibid. p. 99.

3 Royle, N. (2003) *Jacques Derrida*, London – New York: Routledge, p. 15.

4 Derrida, Ž. *Istina u slikarstvu...*, op. cit. str. 70.

Polazeći od Kantovog određenja, Derida piše da je perargon atopičan jer ne predstavlja ni delo (ergon) ni materiju izvan dela, „ni unutar ni spolja, ni iznad ni ispod“ već sam rub koji odvaja delo od njene eksteriornosti. Samim tim, Derida naglašava, perargon je „osuđen“ da se „uvek već deli na dva“. Premda učestvuje u smeštanju dela ili bolje reći smešta delo, poput subjectile ili maintenant, perargon ipak, za razliku od ovih figura-pojmova, ne ostaje neodređen. Parargon ne ostaje neodređen zato što „ne pada sa strane“, jer se nalazi baš na samoj granici, na samom rubu. Kao takav, on je blizak zamisli subjectile, imajući u vidu da je graničan pojam, ali dok subjectile anticipira predstavu „iz podloge“ (ekran) kao medijatorni prostor koji treba biti perforiran, na kome i u kome treba dejstvovati, kao ono što je podrška i povlači se nakon činjenja, perargon je uvek tu da ide „protiv sa strane i pored ergona“; perargon uokviruje, (sl. 3) za razliku od subjectile koji u vidu podrške samo omogućava generisanje vizuelne predstave. Čini se da se perargonom pokušava odgovoriti na pitanje „šta je to?“, jer, „pitanje šta je? konstruiše okvir koji prisvaja energiju onoga što je u potpunosti neasimilujuće i apsolutno potisnuto.“¹ Subjectile pak samo omogućava vizuelni tekst a ponekada čak može ponuditi odgovor na pitanje „kako“?



Allan McCollum_Plaster Surrogetes_1982-83 (sl.3)

1 Derrida, J. (1981) Economimesis, Diacritics, Vol. 11, The Johns Hopkins University Press, p. 25.

Deridino pisanje o/u Istini u slikarstvu implicira da nema jedinstvenog, transcendentnog izvora odakle delo (ergon) dolazi, za koje ono stoji, već kroz pisanje, u oprostorenju delo biva omogućeno. Jer, ono što daje utisak prisustva predstave, onoga što nam se pojavljuje u svojoj punoći prisustva, jeste efekat rada aparatusa čije kretanje proizvodi ovu „strukturalnu grešku“, iluziju. Ta je apertura uslovljena, prividna; ona je „efekat površine“ pisanja.¹ Neki perargon ukazuje na način odvijanja postupka uokviravanja – mogućeg načina „rađanja“ ergona, imajući u vidu da se sam mehanizam uokviravanja, koji omogućava pojavu, ne može pojaviti. Perargon nema funkciju reprezentovanja, niti predstavljanja slike kao proizvoda uokviravanja, već ih priziva u svesti.² Parergon, nije ni dodatak koji teži da ponudi predstavu, imajući u vidu da nedostatak u samoj predstavi, ergonu evocira parergon: „Nedostatak ergona je nedostatak parergona odeće ili stuba koji međutim ostaju izvan“.³ Drugim rečima, jedno je uslovljeno drugim.

Svaki okvir je u Deridinoj filozofiji razlike fraktura, artikulacija koja prisvaja, pridružuje i odbija, evakuira prostor na koji pretenduju iluzija, fikcija, istina, smisao, reprezentacija, predstava, glas, itd. Bez permanentne mogućnosti i potencijalnosti uokviravanja i re-uokviravanja, značenje svakog vizuelnog teksta bi bilo apsolutno zatvoreno, fiksirano. Deridino promišljanje parergona kao elementa koji tradicionalna estetika „drži na margini“, baš zato što je sam margina, upućuje na neophodnost transformacije estetskog, umetničkog objekta „izvan“ pojmovne sheme prepoznatljivog i samorazumljivog.⁴

[trag-pisanje]

„Ono što odlaže prisustvo, naprotiv, je polazište odakle je prisustvo najavljeno ili željeno u svom re-prezentatu, svom znaku, svom tragu...“⁵

Kada pređemo rub (perarga) u „unutrašnjost“ onoga što nam se otkriva u svojoj prisutnosti (eidos), drugim rečima, ako se prestupi granica, ali na takav način da „se nikada ne smeštamo u prestupanju“, nailazimo na vizuelni tekst ili pak znak. Znak ne može funkcionisati ukoliko ne referira na neki drugi znak koji ni sam kao takav nije prisutan, jer, znak se uvek već dodaje, „događa se u dodavanju, iznad i povrhu, te dolazi kao dodatak“.⁶ Kako gramatologija ukazuje, znak mora biti čitan u procesu brisanja, budući da je on uvek već zahvaćen tragom drugog znaka koji se kao takav nikada ne pojavljuje.⁷

Prema Deridi, igra razlika, čineći tkanje pisma, pretpostavlja sinteze i upućivanja, ne dozvoljavajući da se jedan element zatvori, fiksira i pojavi po sebi. Štaviše, ovo po sebi i jeste efekat igre razlika, sinteza i upućivanja. Učlanjivanje datih elemenata, (fonem ili grafem) generiše se na osnovu tragova drugih elemenata, koji čine tkivo vizuelnog teksta.⁸ Deridin, mnogo puta citirani iskaz da „ne postoji ništa izvantekstualno“ ili da „tekst ne poznaje granice“, čini okosnicu njegovog osnovnog argumenta da nema takvog nečega a da nije već efekat razlike, iterabilnosti i traga kao ne-prisutnog ostatka.⁹

1 Derrida, J. (2008) *The Apparatus or Frame, Dissemination*, London – New York: Continuum, p. 329.

2 Ulmer L. G. (1985) *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, p. 92–93.

3 Derida, Ž. *Istina u slikarstvu...*, op. cit.

4 Owens, C. *Detachment: from the parergon*, in: Bryson, S. and Kruger B. (1992) *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkely – Los Angeles – Oxford, p. 38.

5 Derrida, J. (1981) *Positions*, prev. Alan Bass, Chicago, University Chicago Press, p. 8.

6 Derrida, J. *Struktura, znak i igra u obradi ljudskih znanosti*, u: Beker, M. (1986) *Suvremene književne teorije*, Zagreb, SNL, str. 205.

7 U Deridinoj dekonstrukciji, tradicionalna semiološka postavka razlike između označitelja (manifestnog) i označenog (značenje, sadržaj) čije homogeno jedinstvo značenja u vidu znaka premošćava jaz, abyss, razliku kao takvu između ovih opozicija, nije više održiva. Cf. Derrida, J. (1976) *Of Grammatology*, prev. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. xxxix.

8 Derrida, J. *Positions...*, op. cit. p. 26.

9 Hill, L. (2007) *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*, Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press, p. 46.

„Ništa, ni u elementima ni u sistemu, nigde i nikad nije naprosto prisutno ili odsutno. Svuda su samo razlike i tragovi tragova.“¹ Razlika omogućava „označiteljski lanac“ odnosno kretanje smisla, utoliko što je svaki element, svojim pojavljivanjem na sceni prisustva, u relaciji sa prošlim elementom, na takav način da u ovom momentu pojavljivanja pušta da bude ispražnjen oznakom njegove relacije sa budućim elementom. Drugim rečima, trag se ne vezuje za ono što se naziva budućim ili prošlim, već konstituise sadašnjost preko relacije sa potisnutim. Ono što čini trag nesvodljivim, neprisutnim je interval (differ-Ance) koji ga odvaja od onoga što on ne predstavlja.² Prema Deridinoj gramatologiji, trag implicira nešto poput otiska prsta, stopala, šake. To je ono što se pojavljuje nama u prezentu, premda ne označava prisustvo. Trag može u vidu rezerve (nachtrag) substituisati „arhe-pisanje“ (archi-écriture) ili razliku.³

Metafizika prisustva teži da isključi drugo iz svog polja, pretendujući na formu (prezenciju), premda je neprekidno u vezi sa drugim, kaže Derida. Drugim rečima, forma je uvek već po sebi trag (ichnos) nekog neprisustva, ostatak besformnog, najavljujući i opozivajući njeno drugo u „celo“ metafizike: „Trag ne bi bio mešavina ili prolaz između forme i bezobličnog, između prisustva i odsustva itd, već ono što bežeći iz ove opozicije, čini opoziciju mogućom usled svog nesvodljivog ekscesa.“⁴

Dakle, nema konačnog značenja u vidu označenog sadržaja (znak), koje stoji autonomno u poretku vidljivog, oslobođeno igre razlika. Niti značenje može izdržati kontinuirano premeštanje i obrtanje razlika, odnosno, konstantno taloženje tragova u vidu „idealnog identiteta“.⁵ Ono što je označeno u prezentu nužno uključuje diferencirajući i neprisutan sistem označitelja u samom značenju. Možemo jedino da opozovemo tragove onoga što je pobešlo. Manifestni sadržaj, bilo da je u pitanju manifestno slike, fotografije, muzike, performansa, filma, teatra, itd. moguć je zahvaljujući pisanju (écriture) – nevidljivoj i nesvesnoj inskripciji tragova, koje mu prethodi i uslovljava ga; „Bivanje-primordijalnog mora biti mišljeno na bazi traga, a ne suprotno. Ovo protopisanje je na delu u samom poretku smisla. Smisao, budući temporalan u prirodi kako je Huserl zapazio, nikada nije jednostavno prezentan; uvek je već uključen u kretanje traga, što će reći u poredak označavanja.“⁶

Derida kaže u rukopisu Glas i fenomen da mi ne znamo da li je ono što je oduvek bilo prisutno, prezentno kao izvedena ili preinačena re-prezentacija jednostavnog prisustva u vidu 'suplementa', 'znaka', 'pisanja', ili 'traga' [...] starije od gledanja, slušanja, dodirivanja, da li je oduvek bilo zasnovano na modifikaciji i povratku pod starim imenima 'znaka' i 're-prezentacije'.⁷ Mogućnost ponavljanja u svojoj najopštijoj formi, što će reći, konstitucija traga jeste, kako Derida obrazlaže, mogućnost koja ne samo da mora nastaniti čistu aktualnost sadašnjeg, već se to mora desiti u samom kretanju razlike koju uvodi. Zapravo, idealnost forme prisustva, prezencije po sebi, implicira beskrajnu po-novljivost, po-vratak – kao vraćanje istog ad infinitum.

Punoća značenja, odnosno, iterabilnost, „struktura“ traga i/ili znaka, uvek je već nedostupna za percepciju ili uopšte intuiciju kao iskustvo prisutnog sadržaja.⁸ Vizuelna percepcija ili proces posmatranja, gledanja, tako, možemo reći, postaje područje operacije u(i)spisivanja i beleženja linija raz-graničenja, oznaka, okvira, koja ostavlja tragove. Na/u, crtežu, recimo, operišući između reprezentacije i njenog drugog, subjektile ili pak ekonomija uokviravanja proizvodi upravo ove tragove ne-opažanja smisla vizuelne reprezentacije; drugim rečima, ovaj pojam generiše lažno obećanje prisustva konačnog smisla vizuelne predstave. Mogućnost ponavljanja, odnosno iteracije, obeležava unapred sam prag percepcije.⁹

1 Derrida, J. Positions..., op. cit. p. 26.

2 Derrida, J. (1973) Speech and Phenomena. And Other Essays on Husserl's Theory of Signs, Evanston Il: Northwestern University Press, p. 143.

3 Jacques Derrida, Of Grammatology..., op. cit. p. xv.

4 Ibid. p. 128.

5 Ibid. p. xxxviii

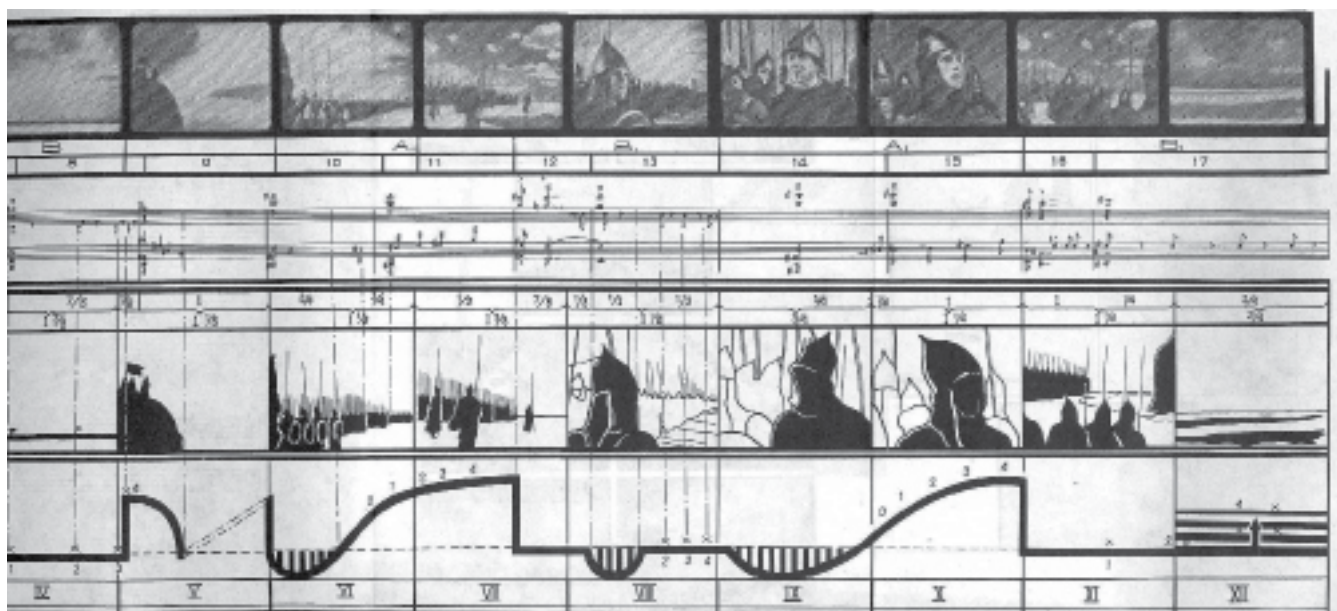
6 Ibid. p. 85.

7 Ibid. p. 103.

8 Derrida, J. (1998) Limited Inc, Evanston Il: Northwestern University Press, p. 121.

9 Derrida, J. and Richter, G. (2010) Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography, Stanford: Stanford University Press, p. 17.

Zato, recimo, u tekstu Cinema-graphia: Eisenstein, Derida, and the Sign of Cinema, Laura Oswald uvodi neologizam „kino-grafija“ (cinema-graphia) na tragu „kinematografije“, („umetnosti ili nauke pokretnih slika fotografije“) u cilju dekonstrukcije prioriteta slike nad pisanjem u konvencionalnoj teoriji filma od Ejzenštajnovog formalizma (sl. 4), do/preko Bazinove fenomenologije i Mecove psihosemiologije. Crtica između „kino“ i „grafija“, dakle, ima dvostruku funkciju: (i) označava dualnost, odnosno, dvostrukost koja biva maskirana gramatičkim premošćivanjem rečju – „to“ – („kinema-to-grafija“), i (ii) zahteva podelu označenog, naglašavajući, tako, proceduru pisanja kao oprostorenja i ekonomije koja ne dozvoljava da se dva entiteta zatvore u jedan jedinstveni pojam. Tako možemo reći da „kino-grafija“ izvodi svojevrsnu dekonstrukciju „kinematografije“. Prema Lauri Oswald, „kino-grafija“ označava teoriju ili praksu filma koja je usmerena ka ispitivanju relacija elemenata iskazivanja „preko okvira“, podrivajući utemeljenost filmske slike, ili filmskog vizuelnog jezika u logocentričnom prostoru renesansne, statične postavke okvira kao „prozora koji vodi u svet“ (mimesis). Ovakav postupak implicira obrt u hijerarhijskoj strukturalnoj sosirovskoj podeli slika/pojam koja bi trebalo da tvori celovito značenje, jer je fokus premešten na nestabilno kretanje pisanja, igru razlika u prostoru-vremenu „kino-grafije“. Pisanje na kome Derida insistira je, dakle, blisko onom koje Frojd u vidu metafore koristi da bi objasnio sadržaj i aparat, mašineriju psihe. Poput subjectile ili perargona, pisanje, da se poslužim rečima Laure Oswald, u vidu „eksternalizovane artikulacije označitelja u prostoru, 'izvan' tela, zaposeda poziciju margine“. ¹ Međutim, šta je to što u izvesnom smislu čini relaciju trag-pisanje, pisanje-trag liminalnom? U pitanju je rez koji je „prekid između utiska i otiska“; ² presek koji se događa u performativnom momentu učlanjivanja tekstova, ostavljajući evidenciju, trag. Upravo upisana crta ili pak ona crta koja treba biti povučena, izranja u vidu fantazmatskog traga memorije. (Filmska) slika je, stoga, premda je prividno reč o ikoničnoj predstavi zasnovanoj na mimetizmu stvarnosti, indeksnog karaktera, budući da beleži objekte iskustva, tačku gledišta.



Sergei Mikhailovich Eisenstein, dijagrami sekvenci za filmove Aleksandar Nevski (1938) i Oklopnjaca Potemkin (1925) – primeri Ejzenštajnovne intelektualne montaze (sl. 4)

1 Oswald, R. L. Cinema-graphia: Eisenstein, Derrida, and the Sign of Cinema, in: Brunette P. and Wills D. (1994) Deconstruction and the Visual Art. Art, Media, Architecture, Cambridge: Cambridge University Press, p. 254–255.

2 Derrida, J. (2002) Trace at archive, image et art, Dialogue. Collège iconiaue: INA. 25. 06.

Zaključak

Deridino pisanje o vizuelnoj umetnosti implicira restituciju drugog unutar vizuelnog polja, situiranjem grafičkog područja kao prostora kretanja, ritma, oscilacija. Pisanje kao oprostorenje omogućava pogled, percepciju, prizor, i može biti, sa jedne strane, kako Derida naglašava, eksplicitno svojstvo proizvodnje dela u zavisnosti od „prirode“ umetničkog izraza (poput arhitekture ili skulpture), i sa druge strane, implicitan aspekt onoga što ostaje nevidljivo. Nevidljivo, pak, za Deridu, ne podrazumeva nešto što je jednostavno suprotno vidljivom, kako objašnjava u eseju „Memoari slepog“ (Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines, 1990.) već jednu zamisao vizuelne umetnosti kao umetnosti „slepoće“ – onoga (pisanje) što uslovljava i omogućava viđenje. Iskustvo pisanja, crtanja, slikanja, beleženja kamerom, grafičke inskripcije i utiskivanja, odvija se oprostora vanjem; ono je kretanje i zaposedanje prostora. Zato značenje vizuelne predstave nikada nije zatvoreno, štaviše, ona se uvek otkriva za nova čitanja. Ova zamisao je na delu u Deridinom pisanju o vizuelnom koje interveniše na uvek „nov“ način, u ponavljanju i performativnom otpuštanju vokabula *subjectile*, *parergon*, *maintenant*, *R +*, *passé-partout*...čineći da utvrđene i samorazumljive granice govora o vizuelnoj umetnosti budu olabavljene. One su homonimi, fragmentirane reči koje ne pripadaju jeziku, ostatak koji ne mogu biti asimilovani diskursom. Rečima Deride, ove reči imaju „eksplozivno svojstvo“, jer se njihovim otpuštanjem „neverbalno pojavljuje kao verbalno.“ Upotrebom njihovih „autentičnih“ naziva, prekida se tvrdo jezgro diskurzivnog poretka.

U pokušaju da objasnimo razlike ovih vokabula, međutim, nailazimo na otpor, jer se one opiru obrazlaganju. Nailazimo na nesvodljivost ovih razlika. Ove reči se dodiruju, umnožavaju, „zgušnjavaju“, granaju, graniče i ono što se na trenutak čini da ih u njihovom značenju razgraničava, deli, u drugom, pak, izgleda kao da je to njihovo zajedničko, temeljno svojstvo. A sličnost je ispoljena u onoj meri u kojoj ove reči figuriraju na margini, rubu kanonskog, estetičkog promišljanja umetničkog objekta. U Deridinoj estetici razlike, pitanje ovog graničnog pojma, koji u zaposedanju liminalnog prostora ostaje neprevodiv, i jeste ključno. To je pitanje kako izbeći ili probiti pregradu, determinisanu dualnom podelom, ali ne u cilju destrukcije već promišljanja estetičke „specifičnosti“ na jedan drugi način – kako kaže Dejvid Kerol – nikako sa ciljem da se umani status teorije, već njen dogmatski karakter.

Deridina filozofija razlike ne obezbeđuje temelj za novu „praktičnu“ estetiku ili teoriju umetnosti, već ukazuje na potrebu situiranja kritičke i/ili kritične estetike u prolazu – estetike liminilnog.

Literatura

- Bataille, G. Critical Dictionary, in: Krauss, R. and Michelson, A. (1992) October, No. 60, London – New York: The MIT Press.
- Beker, M. (1986) *Suvremene književne teorije*, Zagreb: SNL.
- Brunette, P. and Wills, D. (1994) *Deconstruction and the Visual Art. Art, Media, Architecture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Carroll, D. (1987) *Paraesthetics. Foucault, Lyotard, Derrida*, New York – London: Methuen Inc.
- Derida, Ž. (2001) *Istina u slikarstvu*, Nikšić: Jasen.
- Derida, Ž. *Pisanje i razlika*, Sarajevo – Zagreb: Šahinpašić, 2007.
- Derrida, J. (1973) *Speech and Phenomena. And Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, J. (1976) *Of Grammatology*, Baltimore – London: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1981) *Economimesis, Diacritics*, Vol. 11, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, J. (1981) *Positions*, Chicago: University Chicago Press.
- Derrida, J. (1982) *Margins of Philosophy*, Brighton, The Harvester Press.
- Derrida, J. (1988) *Limited Inc, Evanston II* : Northwestern University Press.
- Derrida, J. (2008) *Dissemination*, London – New York: Continuum.
- Derrida, J. and Ferraris, M. (2002) *A Taste for the Secret*, Oxford: Blackwell.
- Derrida, J. and Richter, G. (2010) *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, J. and Thévenin, P. (1998) *The Secret Art of Antonin Artaud*, Cambridge – London: The MIT Press.
- Derrida, J. (2002) *Trace at archive, image et art*, Dialogue. Collège iconiaue: INA. 25. 06.
- Hays K. M. ed. (1998) *Architecture Theory since 1968*. Cambridge –London: The MIT Press.
- Kipnis, J. and Leiser, T (1997) *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*, New York: The Monacelli Press.
- Kristeva, J. (1984) *Revolution in Poetic Language*, New York: Columbia University Press.
- Owens, C. (1992) *Detachment: from the parergon*, in: Bryson S. and Kruger B., *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, Berkely – Los Angeles – Oxford: University of California Press.
- Platon, (1995), *Timaj*, prev. Marjanca Pakiž, Vrnjačka Banja: Eidos.
- Royle, N. (2003) *Jacques Derrida*, London – New York: Routledge.
- Ulmer, L. G. (1985) *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press.

Summary

This paper considers Derrida's theoritization of a visual text as double writing. The paper underlines and demonstrates that the notion of double writing in Derrida's understanding of the status of a visual work of art implies the condition of producing a visual text. Double writing is a border-line notion denoting an interval between the abolishment and appearance of a visual image. According to Derrida, visual text is never present, as elaborated within traditional ontological and essentialist conceptions of a work of art. A visual text is open and always dependent upon its "margin"- the liminal element (the other) revealing double writing, regardless of whether it is about the framework (parergon) of a work of art or the surface (foundation) of realization, i.e. the "appearance" of a visual image, or a trace, as the irreducibility of meaning that can be generated by a visual image.

Keywords: visual text, the other, parergon, subjectile, liminal, trace, writing, Derrida

Извори фотографија:

Архив Флу, Београд
Ауторска дела

Фотографије коришћене према Creative Commons лиценци за слободну документацију:
www.commonswiki.org/wiki/Commons:Licensing#Material_in_the_public_domain
http://sr.wikipedia.org/wiki/Википедија:Ауторско_право
Wikipaintings.org