

ПОЈАМ КОНТЕКСТА – РАЗЛИЧИТИ ТЕОРИЈСКИ ОКВИРИ

Сажетак: У раду се проблематизују различити теоријски оквири за могуће појмовно одређење контекста. Започиње са лингвистичким тумачењем као најранијем покушајем издвајања и дефинисања контекста у односу на перформатив: конвенционалним и партиципативним схватањем контекста. Затим се наставља са деконструкцијом контекста која представља раскид са лингвистичким приступом и истовремено уздизање контекста на ниво појма. Следећи теоријски оквир је Бурдијеов појам поља сила који контексту даје релациони карактер – скуп односа, а не елементата – и ослобађа га супстанцијалистичких рецидива. Међутим, тек увођењем Делезовог појма ризом и асамблажа као ризомског модела повезивања прави се радикалан одмак од дуалистичких матрица које урачунавају претходни теоријски оквири: формалистички (уметничко дело *вс.* контекст), лингвистички (текст *вс.* контекст, субјективно *вс.* објективно), деконструктивистички (присуство *вс.* одсуство, прималац *вс.* пошљалац) и поље сила (унутар *вс.* изван поља). Предлог за ново одређење контекста који одговара савременом тренутку и савременој уметности и урачунава достигнућа свих претходних теоријских оквира је флуидни контекст – термин преузет од Баумана (флуидна модерна).

Кључне речи: текст/контекст, деконструкција, поље сила, ризом, асамблаж, савремена уметност, флуидни контекст

Лингвистичка тумачења контекста

Све до седамдесетих година прошлог века, питање контекста, углавном, није било актуелно или се узимало здраво за готово, као очигледност. Често је упоређиван са црном кутијом због претпоставке да околности имају утицај на

одређени феномен, али да је природу тог односа тешко одредити. Најранији покушаји издвајања и дефинисања контекста као засебног појма везани су за лингвистику. Интересовање за контекст јавља се под утицајем филозофије језика и проучавања говорних чинова. Најмања комуникациона јединица је говорни чин: извођење одређеног акта као што је изјава, питање, наређење, захваљивање или честитање. Чин се може састојати од једне или више реченица, али јединица лингвистичке комуникације није, као што се може претпоставити, симбол, реч или реченица, већ продукција симбола, речи или реченице у одређеном чину, чиме контекст добија, битну функцију у комуникацији у најширем смислу.¹

Контекст је у лингвистици имао двојако значење: околности у којима настаје текст и околности у којима се чита. Оба случаја упућују на оно што иде уз текст, а не шта је у самом тексту. Остин говори о контексту као скупу „одговарајућих околности”² неопходних за извођење и разумевање перформатива. Овим је тежиште померено са самог текста као централног елемента перформатива на нешто изван, што је конститутивно за његово значење, а то су неопходни услови за извођење перформатива. Да би се перформатив уопште извео, околности морају бити одговарајуће, а да би биле одговарајуће, мора се успоставити одређена конвенција. Самим тим Остин изједначава контекст са конвенцијом.³

Конвенционално схватање контекста врло брзо је постало предмет критике, а повод је инсистирање на разлици између литерарног текста и говорног чина по питању контекста, што је Остиново полазиште: литерарна дела нису директно повезана са социјалним контекстом, а говорни чин јесте. Разлика је врло једноставна: говорник и слушалац се налазе у конкретной ситуацији, лицем у лице. Они се међусобно разумеју зато што се налазе у истој ситуацији која одређује значење њиховог говора. С друге стране, аутор и читалац се скоро никад не срећу: једина ствар која им је заједничка је сам текст. Значења која су транспарентна у говорном чину и

1 Searle, J. (1969) *Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 16.

2 Austin, J. L. (1962) *How do things with words*, Oxford University Press, p. 6.

3 Као неопходне услове за извођење перформатива он наводи следеће: „(А. 1) Мора постојати прихваћена конвенционална процедура која ће омогућити да изјављивање одређених речи буде праћено одређеним околностима које ће гарантовати исправност перформатива; (А. 2) особе и околности у датом случају морају бити одговарајуће за извођење одређене процедуре; (Б. 1) сви учесници у процедури морају је извести исправно и (Б. 2) у потпуности. (Ц. 1) Процедуре су прилагођене особама које имају одређене мисли, емоције и интенције учесника такође морају бити укључене и учесници се морају понашати у складу с њима.” Исто, стр. 14-15.

одређеној ситуацији губе на разумевању када нису везана за конкретне околности. То је разлика између конвенционалног и контекстуалног значења. Литерарни језик се разликује од обичног говора зато што је утемељен у конвенцији која је позната и аутору и читаоцу. Конвенција нема додирних тачака са контекстом као ни однос између аутора и читаоца.

Међутим, очигледност ове разлике може се довести у питање јер претпоставка да контекст има исто значење за све учеснике не мора нужно бити прихваћена.⁴ Контекст није само конвенција, скуп датости које унапред знамо, већ истовремено и производ нашег разумевања конвенција и претпоставки о томе како их разумеју други. Такође, иако перформатив следи логику конвенција, његово одвијање се не може у потпуности антиципирати. Из тога следи да контекст зависи од низа чинилаца чији се уплив не може сасвим контролисати што му даје, не фиксни, већ променљив карактер.

Ако је контекст скуп конвенција, онда су конвенције битне и за извођење перформатива и за читање текста као неопходан услов за регулисање односа између учесника перформатива односно аутора текста и читаоца. С друге стране, ако контекст поред конвенција урачунава и друге елементе, онда његова улога постаје много значајнија, комплекснија у говорном чину, али и у тексту. У оба случаја разлика између конвенционалног и контекстуалног значења се не чини више саморазумљивом и тако очигледном. То показује да су разлике између перформатива и литерарног текста мање него што се то на први поглед може закључити. Циљ критике конвенционалног схватања контекста није у томе да покаже да је контекст нешто необјашњиво, већ да контекст није једноставан, очигледан и да завређује статус појма. Дијк нарочито истиче значај разумевања датих околности у односу на конвенционални оквир. Он контекст не види као објективно стање којем се додељује функција узрока за интерпретацију одређеног текста, већ интерсубјективну конструкцију која се продукује кроз интеракцију учесника као чланова одређене заједнице.

„Контексти су субјективни, партиципативни конструкти.”⁵

Супротно формалистичком схватању као скупа објективних околности – социјалних, политичких, културних – контексти су конструкти партиципаната или субјективне дефиниције у комуникационим ситуацијама. Када се говори о одређеним

4 Schleusener, J. (1980) Convention and the Context of Reading, *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 4, p. 669-680.

5 Van Dijk, T. A. (2008) *Discourse and Context*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 16.

„околностима”, оне се, не само описују, већ и интерпретирају. То не значи да објективна димензија не постоји, већ да је од много мање важности у односу на субјективну интерпретацију.⁶ Ако је контекст интересубјективна конструкција, онда је сваки текст/перформатив јединствен јер се састоји од одређеног броја релација упркос идентичним социјалним датостима. Ово је уједно и тумачење које се у лингвистици највише удаљава од конвенционалног одређења контекста. Увођењем субјективности истиче се променљивост, динамичност што је у постструктуралистичким теоријама прихваћено као једно од главних обележја контекста.

Деконструкција контекста

Деконструкција контекста представља раскид са лингвистичким терминолошким одређењем и радикализацију његове комплексности. Питањем „Постоји ли строг и научни појам контекста?”, Дерида проблематизује контекст као појам, а не пратећи елемент дискурса, „скуп датости”, „одговарајуће околности” или низ конвенција.⁷ Полазиште у Деридиној критици конвенционалног схватања су тзв. граничне ситуације од којих се Остин ограђује јер не подлежу правилима конвенционалног контекста. Остин издваја присуство као један од неопходних услова за извођење перформатива: присуство учесника перформатива, односно субјекта говора и примаоца. Изостајање присуства допуњује се реферирањем на првобитну ситуацију која укључује присуство или потпис као ознаку присуства. Из тога следи да је перформатив, на известан начин, празан уколико га изговара глумац или ако се појављује у песми или солилоквију. Остин овакве примере назива паразитским у односу на нормалну употребу језика и искључује их из своје анализе јер одударују од перформатива у уобичајеним околностима. Дерида, с друге стране, истиче, не присуство, већ одсуство као неопходни услов за сваку врсту комуникације.

На примеру писма као перформатива за чије извођење није неопходно присуство, Дерида первертира Остинову аргументацију. Опште прихваћено полазиште у лингвистици је да се писани знак намеће у одсуству примаоца и да је одсуство примаоца, у ствари, модификација његовог присуства. Тако се потпис тумачи као „ознака присуства” аутора јер реферира на првобитну ситуацију у којој је аутор био присутан. Насупрот томе, Дерида истиче да је за писмо

6 „Да је контекст скуп објективних социјалних датости, сви људи у истим социјалним околностима би причали на исти начин.” Исто, стр. 16.

7 Дерида, Ж. (1984) Потпис, догађај, контекст, *Дело*, год. XXX, бр. 6, Београд.

неопходна апсолутна одсутност примаоца: да би одређено писано саопштење имало функцију писма, оно мора бити читљиво „упркос апсолутном ишчезнућу сваког одређеног примаоца уопште. Оно треба да буде поновљиво – итерабилно – у апсолутном одсуству примаоца или емпиријски утврдивог скупа прималаца.”⁸ Одсуство, не само да је присутно у писму, већ је за њега конститутивно. Дерида затим наводи један гранични пример у којем је итерабилност писма доведена у питање, а то је писмо које је идиоматично у толикој мери да је читљиво само за два субјекта. Да ли је онда то заиста писмо јер неиспуњава своју основну функцију, а то је читљивост? Ово је пример граничне ситуације јер је функција писма због искључивања могућности читања, и самим тим немогућности итерабилности, доведена у питање. Оваквим тумачењем једно од кључних одређења писма, итерабилност, доведено је у везу са одсутношћу примаоца.⁹

Међутим, поред одсуства примаоца, Дерида одсуству даје још један ниво значења тако што уводи и одсуство пошиљаоца као услов за функционисање писма. Да би један спис био спис, потребно је да он настави да “‘дела’ и да буде читљив, чак и ако оно што се назива аутор списа више не одговара ономе што је написано, ономе што изгледа да је потписао, па било да је привремено одсутан, било да је мртав, или уопште узевши, да му не иде у прилог интенција тог списа или апсолутно актуална и присутна брига о пуноћи његовог значења, чак и оног које се, изгледа, уписује ‘у његово име’”¹⁰. Ове одлике писма, како Дерида истиче, не важе само за писмо, већ се могу применити на сваку врсту искуства.

Ишчезнућем примаоца и одашиљача мења се функција контекста. Конвенционалност као унапред дефинисан скуп правила замењена је отвореним, незасићеним контекстом. Истовремено, дисквалификована су одређења контекста као конвенционалног и ограничавајућег. Контекст постаје променљив, итерабилан. Дерида истиче још једно обележје контекста, а то је могућност увезивања са другим контекстима. Он назива то „снагом прекида са својим контекстом, тј. са скупом присуства која чине моменат његовог уписивања”.

8 „Писмо које не би било структурално читљиво – итерабилно – и након смрти примаоца, не би ни било писмо.” Исто, стр. 15.

9 „Свако писмо, дакле, да би било оно што јесте, мора бити способно да функционише у радикалном одсуству сваког примаоца који се уопште може емпиријски утврдити. А ово одсуство није нека континуирана модификација присуства, него је прекид присуства, „смрт” или могућност „смрти” примаоца уписана у структуру ознаке.” Исто, стр. 16.

10 Исто, стр. 16.

„Снага прекида” указује на ослобађање од првобитног, „правог” или оригиналног (одашиљача, примаоца, контекста) и могућност калемљења на друге контексте:

„Ниједан контекст се не може затворити у себе.”¹¹

Датости везане за првобитни контекст као што су социјалне, економске, политичке околности постају тек једно од могућих контекстуалних одређења, „увек отворена могућност његовог истрзања и његовог калемљења” у друге контекстуалне ланце. Сва три обележја контекста – итерабилност, независност од првобитног контекста и могућност увезивања у нове контексте – Дерида издваја, не само као обележја писаног знака, већ и говора и сваке врсте искуства што оцртава ново појмовно одређење контекста.

„Инсистирао бих на тој могућности: на могућности истрзања и калемљења цитата, могућности која припада структури сваке ознаке, говорне или писане, и која конституише сваку ознаку у писању, пре и изван сваког хоризонта семио-лингвистичке комуникације; у писању, што значи у могућности да функционише, на извесној тачки, одвојено од свог ’првобитног’ значења и од своје припадности неком контексту који се може заситити и који обавезује. Сваки знак, језички или нејезички, говорни или писани, унутар мале или велике јединице, може да се цитира, да се стави међу наводнике; тиме он може да прекине са сваким датим контекстом, бесконачно производећи нове контексте на начин апсолутно незаситљив. То не претпоставља да ознака важи изван контекста, него обратно, да постоје само контексти без икаквог средишта за апсолутно усидрење. Могућност цитирања, подвостручења или двострукости, итерабилност ознаке нису случајности или аномалије, него су оно (нормално/анормално) без чега ознака не би могла имати функцију коју зовемо ’нормалном’ ”.¹²

Од лингвистичког до деконструктивистичког читања контекст се постепено ослобађа фиксних одређења: скуп датости као што су политичке, економске и друштвене околности постају варијабилне, субјективне интерпретације чиме се доводи у питање њихов објективни, односно, непроменљиви карактер. Са Деридиним читањем, појам контекста се ослобађа и примаоца и пошиљаоца – то су две последње непроменљиве инстанце из лингвистичког тумачења. Са Бурдијевим појмом „поља сила” контекст добија

¹¹ Исто, стр. 17-18.

¹² Исто, стр. 22.

релациони карактер ослобађајући се и последњих рецидива супстанцијализма наслеђених из веза са перформативом, писмом и потписом.

Контекст као поље сила

У студији *Правила уметности*, објављеној 1992. године, о генези и структури поља књижевности у 19. веку, Пјер Бурдије разрађује појам интелектуалног поља који је увео у једном од својих ранијих текстова.¹³ Своју почетну тезу о аутономији интелектуалног поља Бурдије модификује и проширује концептом поља које конституишу културни, економски, политички и симболички капитал као главни извори друштвене моћи. Из тога следи да је интелектуално поље само део поља моћи којем је истовремено и подређено. Овакво схватање дестабилизује доминирајући ефекат есенцијалистичких или идеалистичких теорија уметности које у први план стављају уметника као ствараоца, индивидуу, субјект, с једне стране, и детерминистичких, механистичких и марксистичких анализа која за полазиште имају уметничко дело као производ друштвених односа. Теоријски концепт поља сила може се применити на контекст: одсуство фиксних полазишта (субјективистичких, објективистичких...), статичних категорија које дају приоритет једној сили (економској, политичкој...) или одређењу (стваралац, уметничко дело). Како Бурдије тумачи формирање интелектуалног поља?

У 19. веку писци и уметници подређени су новим видовима доминације која се огледа, пре свега, у фигури буржуја, појави „индустријалаца и трговаца огромног богатства, поспешена индустријском експанзијом Другог царства, скоројевића без образовања спремних да читавом друштву наметну моћ новца и њихово виђење света, исконски нетрпељиво према стварима интелекта.”¹⁴ Ово је последица увезивања економске и политичке моћи, владавине новца у свим регистрима друштвеног деловања па самим тим и у регистру уметности који све више добија димензију профитабилности у складу са кретањем капитала.¹⁵ Бурдије то назива

13 Бурдије, П. (1970) Интелектуално поље и стваралачка замисао, *Култура* бр. 10. Београд: Завод за проучавање културног развита (објављен 1969. у Француској).

14 Бурдије, П. (2003) *Правила уметности*, Нови Сад: Светови, стр. 76.

15 „У недостатку истинских особених инстанци признавања (универзитет, на пример, са изузетком Колеж де Франса, нема никакву улогу у оквиру поља), политичке инстанце и чланови царске породице врше директан утицај на књижевно и уметничко поље, не само санкцијама које погађају новинске и друге публикације, већ такође и путем материјалних и симболичких добити које могу додељивати: ренти, могућности

структуралном подређеношћу: с једне стране ту је тржиште које намеће правила и, с друге стране, принцип „сродних веза” утемељен на политичким, економским или родбинским релацијама између појединца и позиција моћи (државе). Директна веза између писаца, уметника и позиција моћи одвија се преко тзв. неформалних институција, а то су салони који доприносе структурирању књижевног поља.

Међутим, преко Бодлера, Флобера, Золе и Манеа и појаве боемије, која заступа начин интелектуалног преживљавања независно од структура моћи, у другој половини 19. века постепено се афирмише схватање о могућности или моћи уметности да постоји независно од званичног признања која долазе са позиција моћи. Оно што Бурдије нарочито истиче у формулисању оваквог гледишта је пласирање идеје аутономије. У овом процесу аутономизације књижевног поља посебно место заузимају Бодлерове ликовне критике Салона које су заслужне за увођење радикално нове улоге критике: критичар више није само судија који уметничко дело процењује, првенствено из угла његове техничке савршености, анализе садржаја, углавном историјског, и истицањем његових морализаторских начела, што за последицу има свођење уметничког дела на познато, усклађивање са већ постојећим и озваниченим канонима представљања.

Успостављање аутономије интелектуалног поља условило је појаву фигуре интелектуалца унутар аутономног „симболичког простора” који се конституише насупрот економској, политичкој и верској власти, „као свет за себе који подлеже сопственим законитостима”.¹⁶ У име аутономије поља из којег долази, он се укључује у друга поља, као што је, на пример, политичко поље. Њему није више потребна инстанца из неког другог поља у чије име он ствара, било да је то држава, друштво, црква, „истина” јер он своју позицију говора формира унутар интелектуалног поља, заступа интересе тог поља и из те позиције може да делује и у другим пољима. Ипак, најзначајнија промена условљена успостављањем аутономије интелектуалног поља је дестабилизација универзалног ауторитета у уметничком пољу оличног у Академији, успостављање плуралитета гледишта које

извођења на позоришној сцени, у концертним дворанама или излагања у Салону (чију је контролу Наполеон III покушао да одузме Академији), плаћених функција или места, почасних одликовања, академије, институција, итд.” Исто, стр. 78.

¹⁶ Исто, стр. 76.

за крајњи исход има могућност да сваки уметник креира сопствени свет и сопствени поглед на свет.¹⁷

У пољу уметности то је значило низ промена које у основи имају одбацивање друштвене функције уметности: одбацивање хијерархије жанрова и сваке дидактичке, моралне или политичке функције уметности, не само обавезе да служи нечему, већ такође да нешто кажу. Бурдије ово доводи у везу са настојањем уметника да се ослободе надмоћи писаца. То значи да се доминантно схватање уметности формира, не у зависности од хијерархизованог, централизованог апарата који има универзалистичке претензије, већ у односу на промене односа сила у оквиру поља.

Уметничко поље је место свеопште борбе за позицију моћи, успостављање ауторитета у одређеној области која повлачи за собом и дефиницију уметника односно коме је допуштено да се назове уметником или да каже ко јесте уметник. Ово је од кључног значаја јер одређује ко уопште може да уђе у интелектуално поље (уметничко, књижевно и сл.). Истовремено, онај ко одлучује о томе, контролише границе поља и хијерархију у њему.¹⁸ Пољем увек доминира схватање које намеће одређена сила која свој интерес представља као истину и настоји да је одржи да би сачувала своје позиције супротстављајући се силама које је доводе у питање. Поље дефинише однос моћи, капитала (економског, симболичког), стратегија и интереса.

Вредност уметничког дела и његово позиционирање унутар поља је производ односа сила, тачније доминантне силе унутар поља која производи *веровање* у вредност уметничког дела. Успостављање „колективног веровања у игру” унутар поља Бурдије назива *illusio*. Он такође истиче да је за исправан начин анализе уметничког дела неопходно ослобађање од *illusia*. *Illusio* или одређено опште прихваћено схватање одређеног уметничког дела није некакво природно стање, случајност или скуп околности или вредности као такве, већ наметање вредности од стране доминантних сила

17 „Довођење Академије у питање поново покреће наизглед завршену историју неког уметничког стваралаштва затвореног унутар ограниченог света унапред одређених могућности и отвара се према истраживању неограниченог света могућности. Мане нарушава друштвена утемељења одређеног и апсолутног гледишта уметничког апсолутизма (као што нарушава идеју о привилегованим осветљеним местима, будући да се светло отада сусреће повсуда на спољашњости предмета), он успоставља плуралитет гледишта, који је уписан у само постојање поља”. Исто, стр. 193.

18 „Одредити границе, одбранили их, контролисати уласке значи бранити успостављени поредак у пољу.” Исто, стр. 318.

унутар поља. То не значи да *illusio* треба занемарити као нешто што долази споља и није суштински везано за само уметничко дело. Сасвим супротно, анализа уметничког дела је неодојива од његовог позиционирања унутар поља јер уметничко дело као такво постоји једино унутар поља и у том смислу је *illusio* кључан за његово разумевање.

Истовремено, улазак у одређено поље, дефинисање његових граница, проглашавање уметником или вредности уметничког дела нису резултат одређеног договора, усвајања одређених (не)објективних критеријума или консензуса, „већ су производ и улог сталног сукоба. Другим речима, стваралачки принцип тог ‘система’ и принцип који га уједињује је сама борба.”¹⁹ То је и разлог зашто исто дело нема и увек исту позицију, већ се она константно мења у односу на однос сила у самом пољу. То, истовремено, отвара могућност да се са самим уметничким делом ради као са материјалом, односно да се његово значење мења, обликује, понавља унутар трансформисаног поља што је, уосталом, и један од веома присутних поступака у савременој уметности. За уметника то значи да, као што не може да контролише вредност свог рада и његово позиционирање унутар поља, на исти начин не контролише ни значење свог рада. Може се претпоставити да, на пример, један добро позициониран уметник у време владавине Тита који је радио једну од његових чувених биста није могао претпоставити да ће она (или њена реплика) у одређеном тренутку постати део инсталације која пародира „живот и дело” поменутог државника и значај тог дела и уметника из неког претходног „односа сила”. Међутим, у савременој уметности уметник мора да има свест о контексту јер је то једини начини да „контролише” свој рад у одређеном „пољу сила”.

Промене које се дешавају у пољу између ових супротстављених струја условљавају промену унутар читавог поља јер, ма колико била маргинална, свака промена производи другачију констелацију сила у оквиру поља. Промена, по неписаном правилу, најчешће долази од стране нових у пољу или оних који располажу најмањим симболичким капиталом и стога теже да такав однос снага промене. Најмлађи у пољу не значи нужно да су биолошки најмлађи, већ да су последњи ушли у поље или је њихова позиција била маргинализована. Они који су најбоље позиционирани унутар поља теже да ту позицију и задрже те је стога њихова главна активност окренута ка контролисању граница поља односно контролисању „новина” које дестабилизују њихову

¹⁹ Исто, стр. 328.

позицију. Такође, новина у пољу најчешће наступа као разлика у односу на постојећу приоритетну позицију која се доводи у питање. Истовремено, улазак у поље претпоставља познавање и усвајање правила игре, јер сваки нови учесник мора да рачуна на установљени поредак и простор могућег деловања.

Увођењем појма *поља сила*, Бурдије је формулисао специфично појмовно одређење контекста као скупа односа у којем значењски оквир уметничког рада није једном за свагда дат, већ се формира у односу на исход борбе тих сила, а контролише га доминантна сила унутар поља. Поред променљивости, итерабилности (поновљивости) и отворености које су произашле из деконструкције, са Бурдијевим *пољем сила* контекст добија релациони карактер јер је скуп односа, а не елемената као последњих остатака супстанцијалистичког схватања контекста. Такође, увођењем појма *поља сила* релативизована је доминантност дуалистичке матрице присутна у постојећим приступима: формалистичком (уметничко дело вс. контекст), лингвистичком (текст вс. контекст, субјективно вс. објективно) и деконструктивистичком (присуство вс. одсуство, прималац вс. пошиљалац). То је уједно и корак ка контексту у којем се, на супрот дуалности, уводи потпуно другачији начин увезивања, а може се довести у везу са Делезовим појмом асамблажа и ризомским моделом мишљења.

Контекст као асамблаж

Увођењем појма *поља сила* уводи се отклон од бинарног приступа, али је радикални раскид са овим приступом везан за појам ризом и асамблаж као ризомски модел повезивања. Ако се упореди схватање контекста као *поља сила* и асамблажа, разлика је у квантитету и опсегу: асамблаж представља мултиплицирање поља. Оно што је за Бурдијеа поље сила, за Делеза је фрагмент асамблажа. Мултиплицирање *поља сила* указује на усложњавање контекста, а може се довести у везу са ризомским моделом мишљења и савременим уметничким праксама. Ризомски модел мишљења, не само да је близак савременој уметности, већ се може рећи да је савремена уметност – ризомска. Зашто је савремена уметност ризомска?

Ризом као систем или антисистем, без центра, централистичког уређења или хијерархије представља увођење плуралистичког модела мишљења. Традиционални концепт мишљења, у најширем смислу, базиран је на подражавању, репрезентацији, при чему се инсистира на разлици између света (реалности) и представе (репрезентације) и на

схватању света као уређене, органске целине. То претпоставља постојање одређене идеје, „слике света”, односно истине која објашњава свет, надопуна је природи и, у извесном смислу, ради на њеном усавршавању. Основни принцип „слике света” је бинарна логика: стварност/репрезентација, истина/неистина, природа/уметност, субјекат/објекат, уметничко дело/аутор, форма/садржај, површина/дубина, суштина/појавност, означитељ/означено, свесно/несвесно, говор/писање, реалност/идеологија... Насупрот томе, ризом је парадигматични пример инвенције новог концепта и методолошки се може разумети као нова „слика мишљења”. Делез и Гатари наводе неколико начела ризомског начина мишљења која, слично деконструкцији, не функционишу на принципу дуалног, већ ризомског повезивања.²⁰ Она се могу детектовати у савременим уметничким праксама што отвара могућност да се савремена уметност посматра као ризомска.

Прво је начело *повезивања и хетерогености*.²¹ Ако се примени на уметност, може се довести у везу са дестабилизовањем строгих граница између различитих дисциплина, медија и медијске специфичности која је једно од кључних обележја модернистичке уметности. Ово начело блиско је постмодерној уметности у којој велике поделе (нпр. између ликовне и примењене, елитне и масовне уметности...) нестају и замењују их бројне хибридне појаве. Истовремено, за савремену културу је карактеристично да се промене у оквиру одређеног система не морају нужно објашњавати или анализирати унутар истог система, већ се могу довести у везу и са променама у неком другом систему. На пример, промене у језику не морају нужно да се анализирају из позиције лингвисте, већ се њихов узрок може тражити и у другом пољу. То упућује да процеси који се одигравају у језику не произилазе нужно из некакве дубинске структуре мишљења, већ на њих утиче низ елемената који долазе из других система. У уметничком раду то је његова контекстуална сензибилност која није везана само за уметнички, већ и друге регистре (социјалне односе, политику, економију, популарну културу, генетски инжењеринг, постколонијални дискурс...).

Друго, *начело мноштва* одговара процесу екстернализације и такође се може довести у везу са контекстуалном

20 Делез, Ж. и Гатари, Ф. (2011) Ризом, (прир.) Чекић, Ј. и Благојевић, Ј. *Моћ/Медији*, Београд: Факултет за медије и комуникације.

21 „ма која тачка неког ризома може се и мора, повезати са ма којом другом тачком. Сасвим је другачије код дрвета или корена који утврђују једну тачку, један поредак”. Исто, стр. 10.

сензибилношћу уметничког рада.²² То је укидање приоритета унутрашњег повезивања елемената уметничког рада у једну кохерентну структуру која има смисао, суштину (чија је метафора управо унутрашњост) и урачунава некакав јединствени принцип или систем надкодирања који додељује тај смисао, било да је то уметник, одређено схватање уметности, идеологија, „истина” или политичко становиште. Насупрот том дубинском, вертикалном или унутрашњем повезивању, оно следи логику хоризонталног повезивања које укључује бројне елементе и односе. Истовремено, *начело мноштва* у супротности је са идејом о утицају која подразумева да нешто споља утиче на уметнички рад, већ полази од тога да свака промена има ефекат на све односе у *пољу сила*.

Треће, *начело неозначавајућег прекида* упућује на то да се ризом на било којој тачки, линији може прекинути, а да то истовремено не значи његов нестанак. То би значило да се одређено значење не може једноставно избрисати из уметничког рада у случају да је он предлогак, референца или „материјал” за продукцију другог рада. То се може довести у везу и са Деридиним тумачењем контекста и његове итерабилности, снаге прекида са изворним контекстом и могућности *калемљења* на друге контексте. На примеру уметничког рада, то би значило да његов „смисао” или значење није нешто непроменљиво, дато, већ се конституише у сталном процесу кретања у уметничком пољу.

Последње, *начело картографије и пресликавања* је нарочито занимљиво у контексту уметности и питања оригинала и копије која су, без сумње, обележила 20. век. Делез и Гатари праве разлику између карте и копије. Копија је готов модел, матрица која се примењује на различите ствари, преко које се све објашњава, док је карта долажење до нове матрице. С техничком репродукцијом започет је процес дестабилизације оригинала и копије, а завршен је крајем 20. века са дигиталним технологијама. Током овог процеса, питање копије, оригинала, копија копије често је проблематизовано. За ове појмове значајан је контекст, нарочито када се има у виду да су понављање, цитирање, постпродукција, апропријација и сви други *cut&paste* поступци у функцији произвођења новог склопа, уметничког рада са другачијим контекстуалним и значењским оквиром, а не преношење исте матрице или, делезовски речено, *карте*, а не копије.

22 „Мноштва се одређују споља: помоћу апстрактне линије, недогледнице или линије напуштања територије по којој мењају природу прикључујући се на друге линије.” Исто, стр. 12.

Велико убрзање у свим регистрима на крају 20. века – од технолошких промена и убрзања у свим сегментима свакодневног, приватног до глобалних промена на свим нивоима друштвеног деловања – условило је да су све фиксне позиције унутар одређеног система постале променљиве. „Брзина претвара тачку у линију.”²³ Ако се узму у обзир ова начела и промене које се дешавају у свим регистрима, а чији је заједнички именитељ брзина, ризом је модел мишљења најближи савременој уметности: отворени систем у којем су тачке, фиксне позиције замењене линијама кретања, хијерархијско и централистичко уређење замењено склоповима или асамблажима, дуализми мноштвом, а органско јединство – умрежавањима.

Ова нова слика мишљења има паралеле са многим репрезентационим технологијама и моделима мишљења везаним за те технологије чему иде у прилог и чињеница да се ова теорија јавља у последњој деценији 20. века, у периоду када нове технологије улазе, у јаком смислу, у најразличитије регистре глобалног друштва. Било би погрешно и сувише поједностављено закључити да је филозофија условљена технолошким развојем или да технологија следи филозофију, али би се могло рећи да обе припадају истом историјском тренутку. Делезова и Гатаријева позиција не може се посматрати одвојено од промене са аналогног на дигитално што је једно од најзначајнијих обележја савременог света. У ширем смислу, систем уметности се може позиционирати као ризомски у којем се сваки уметнички рад увезује или има потенцијал да се увезе са сваким другим уметничким радом. Истовремено, уметност се ризомски увезује са другим артифицијелним или „природним” системима. Овај принцип повезивања се може препознати и у начину функционисања уметничког рада: оно није затворено у себе, непроменљиво, већ отворено ка споља: ка посматрачу, конкретном простору у којем се налази и с којим ступа у однос и функционише као асамблаж – што је још једна тачка приближавања ризомског начина мишљења и савремене уметности.

Асамблаж је форма/модел/концепт ризомског начина мишљења. То је скуп или склоп, како се врло често и преводи, хетерогених елемената. Увођењем концепта асамблажа дошло је до промене од дуалистичког ка плуралистичком мишљењу: у склопу хетерогених елемената нарочито је битно на који начин су ти елементи повезани. Оно што је у дуалистичкој, хијерархизованој и централистичкој структури организам или органско повезивање делова у целину, у

23 Делез, Ж. и Гатари, Ф. нав. дело, стр. 26.

ризомском мишљењу је асамблаж. Кључна разлика између органског начина повезивања и асамблажа је следећа: организам конституишу *унутрашње везе*, а асамблаж *спољашње везе*.²⁴ За *унутрашње везе* је карактеристично да су делови једне целине подређени осталим деловима и целини. То значи да део издвојен из целине губи свој интегритет јер је његова функција дефинисана у односу на целину. Истовремено, делови независни од целине нису органски повезани са њом. Насупрот томе, у спољашњим везама, делови су аутономни: издвајањем из целине задржавају свој идентитет и могу да се прикључе другим асамблажима и граде нове везе. У спољашњим везама нагласак је на везама и релацијама, а не самим деловима. Такође, асамблаж није тоталитет/целост/целовитост, тако да се делови могу одвојити без прекидања веза. Везе унутар асамблажа нису логички нужне, већ условно обавезујуће: на примеру пчеле и цвета оне су резултат заједничке историјске еволуције.²⁵ То је уједно и једна од кључних разлика у односу на органске теорије код којих су везе између делова нужне.

Разликовање између *органског* и *неорганског* увео је и Биргер који је у својој теорији авангарде централно место дао управо појму неорганског уметничког дела.²⁶ Колаж на којем анализира неорганско уметничко дело идентичан је делезовском асамблажу тако да се може говорити о једној линији развоја која повезује авангардне уметничке праксе с почетка 20. века и теорију асамблажа на крају истог века. Критика репрезентације и слике света као тоталитета, такође повезује теорију асамблажа и авангардни поступак монтаже, појма преузетог из филмске уметности који своју примену има и у визуелним уметностима. На крају, и сам појам асамблаж преузет је из ликовних уметности и пракси везаних за авангардна истраживања. Асамблаж је уметничка техника у којој се комбинују различити неуметнички материјали и предмети у реализацији уметничког рада. За асамблаж је нарочито битно на који начин су ти елементи повезани. Ово упућује на везе између авангардних истра-

24 DeLanda, M. (2006) *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, London: Continuum.

25 Најпознатији примери инсект и цвет, човек, коњ и узенгије; Делез, Ж. и Парне, К. (2009) *Дијалози*, Београд: Федон.

26 „Класичар ствара своје дело с намером да да живу слику тоталитета; ову интенцију класичар следи чак и кад представљени сегмент реалности ограничава на давање тренутног штимунга. Авангардист, напротив, спаја фрагменте с намером да презентује смисао (при чему смисао може бити и указивање на то да више нема никаквог смисла). Дело се више не ствара као органска целина, него се монтира од фрагмената.” Биргер, П. (1998) *Теорија авангарде*, Београд: Народна књига, стр. 108-109.

живања с почетка и плуралистичког начина мишљења с краја 20. века.

У делезовско-гатаријевској терминологији асамблаж није статични термин, већ процес повезивања. Асамблаж као концепт мишљења урачунава, не само успостављање веза између различитих елемената и анализу тих елемената у умрежавању, већ и саме везе, начин на које су оне успостављене. Нови асамблажи у социјалној теорији приступају схватању по којем је свет кретање, успостављање веза, превоја, а не структура. У том смислу може се довести у везу и са појмом „поља сила”, такође релационим моделом повезивања.

„Асамблаж је начин на који се индивидуални организми и предмети могу разумети у свом непосредном окружењу у којем се налазе.”²⁷

Контекст је, као и асамблаж, променљива, динамична, ефемерна структура у којој не постоји строго дефинисано поље значења, већ се значење увек изнова продукује у односу на распоред и начин увезивања између елемената. Значење уметничког рада није непроменљиво, дефинисано, фиксирано, ограничено, већ је производ увезивања и у сталном процесу настајања. Увезивање се одвија споља, по хоризонталу у оквиру *дијаграма*²⁸ који представља поље могућности, план конзистенције, скуп сингуларности који структурира простор могућности унутар асамблажа.²⁹ Мултиплицирањем поља сила, усложњавањем односа и трансформисањем сила одређеног интензитета у динамична, променљива кретања контекст је добио комплексно појмовно одређење и постао је неизоставни део уметничког рада. Оно што је у формалистичком кључу изједначавано са скупом датости, околности, очигледности, на крају 20. века је низ променљивих односа, кретања чије је дејство неодвојиво од уметничког рада и чији је доминантни вид функционисања – флуидност. Такође, може се закључити да је уметнички рад на крају 20. и почетку 21. века ризомски мишљен, а контекст је попут асамблажа.

Ново одређење контекста: флуидни контекст

Пол Чен говори о савременој уметности на следећи начин: „Има је свуда, налази се свуда, доступна је свима и свуда се

27 Dewsbury, J. D. (2011) *The Deleuze-Guattarian assemblage: plastic habits*, Area, London: Royal Geographic Society, p. 148.

28 Дијаграм је такође Делезов појам (прим. аут.).

29 DeLanda, M. нав. дело, стр. 30.

’осећа као код куће’”.³⁰ Уметност је постала предмет попут било ког другог; уметничка дела се стварају да би била изложена на уметничким изложбама, бијеналима. О уметности се пише да би се уметничка дела ценила, куповала и да би се изложбе посећивале. Уметност је сама себи постала сврха, а да би остала уметност она се нигде не треба „осећати као код куће”. То је квалитет који је, по његовом мишљењу, уметност изгубила.³¹ Сличан став о свеprisутности уметности има и Ив Мишо који савремену уметност изједначава са „плиновитим стањем”:

„То је као да, што више има љепоте, има мање умјетничких дјела, или што мање има умјетности, умјетничко се гомила и свему даје боју, прелазећи такорећи у стање плина или паре и прекривајући све ствари као неком измаглицом. Умјетност се распинула у естетски етер, ако се сјећамо да је за физичаре и филозофе након *Newtona* етер био она готово непримјетна средина која прожима сва тијела.”³²

Нестајање дела и њихово трансформисање у „естетски етер” резултат је различитих процеса од којих Мишо издваја два. Први је замена дела као предмета искуствима. Уметничко дело више није нужно физички предмет, што се може видети већ у уметности неоавангарде када се јавља и проблем медијског и жанровског одређења уметничког дела. Уметничко дело може да буде практично све. „Намјере, ставови и концепти постају надомјесци дјела. То ипак није крај умјетности: то је крај њезине владавине над предметом.”³³ Други процес је хиперпродукција уметничких дела.³⁴ Мишоово

30 Chan, P. (2009) *What Art Is and Where it Belongs*, e-fluks 10.

31 „Уметност се не налази само у кућама и уобичајеним местима на којима је очекујемо, попут галерија, непрофитних институција, музеја, предворја корпорација, и сличног. Уметност се налази на фасадама зграда, на напуштеним пољима, на небу, у кухињама, речним лађама, на демонстрацијама, у часописима, на човековом телу, као сувенир, излази кроз микрофоне и пројектује се на платна свих могућих облика и величина. Уметност припада овде. Ово би требало да буде добра вест за уметнике. Ипак”; Chan, P., нав. дело.

32 Mišo, I. (2004) *Umjetnost u plinovitom stanju*, Zagreb: Naklada Ljevak, p. 9. (Michaud, Y. (2003) *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Éditions Stock).

33 Исто, стр. 10.

34 „С тога гледишта, дјела нестају не због испаривања или хлапљења, него напротив, због вишка и чак преобиља, хиперпродукције: умножавајући се, стандардизирајући се, постајући доступна потрошњи у готово нимало различитим облицима у многобројним светилиштима умјетности, која су и сама постала средствима масовне комуникације (музеји су мас медији). Постоји такво мноштво и такво изобиље дјела, таквава нагомиланост богатстава, да су она изгубила своју снагу..... свједоци смо

одређење савремене уметности као „уметности у плиновитом стању” преузето је од Баумановог концепта флуидне модерности.

По Бауману „флуидна модерност”³⁵ представља садашњу фазу капиталистичког друштва у којем доминира временска димензија и њене одреднице: пролазност, тренутачност, променљивост, пропадљивост...³⁶ Насупрот томе, појава модерне и раног капитализма представља фазу „чврсте модерности” или доба хардвера, карактеристично по опседнутости величином и простором. Простор је „привилегована”/ примарна димензија реалности, док је време у функцији поседовања и контроле простора што се најбоље може видети у Бенетовом паноптикону као моделу мишљења и контролисања простора. У функцији простора су и предмети, чврста тела која најчешће служе за мапирање или „освајање” простора. Јасне и фиксирани просторне димензије умањују важност времена, „делотворно се опиру његовом току или га чине неважним” или урачунавају његову хомогеност, једнообразност, једном речју, вечност. С друге стране, „описи флуида су до једнога полароида и не иду без датума на дну слике.”³⁷ Тренутачност је једно, по Бауману, потпуно ново својство савременог друштва које има консеквенце у свим регистрима људског деловања. Док се чврсти предмети повезују са трајношћу, вечношћу – урачунавају слику вечности – и самим тим чине „природним” човеково стремљење ка вечности, у флуидном стању модерности „слика вечности” је замењена пролазношћу или, као што Вирилио каже:

„Прошли смо од естетике појављивања, стабилних форми, до естетике нестајања, нестабилних форми.”³⁸

Чврстој модерни одговара традиционално схватање контекста као скупа датости, околности унутар којих настаје уметничко дело. Покушаји аналитичке филозофије да дођу до дефиниције уметности могу се повезати са чврстим модернизмом, као добом хардвера. Дефиниција је по себи стабилна, непроменљива, чврста и она одговара тој територијалној

рационализације, стандардизације и трансформације естетичкога искуства у доступан и калибриран производ.” Исто, стр. 11.

35 Bauman, Z. (2011) *Tekuća modernost*, Zagreb: Naklada Pelago, str. 10. (Bauman, Z. (2000) *Liquid Modernity*, Cambridge: Polity Press)

36 Постојећа одређења су још: постмодерно друштво, друштво друге модерности (Ulrich Beck).

37 Bauman, Z. нав. дело, стр. 10.

38 Вирилио, П. и Лотрингер, С. (2011) *Чисти рат: двадесет пет година касније*, Београд: Факултет за медије и комуникације, Центар за медије и комуникације, стр. 78.

тежњи: да се одређена појава дефинише, ограничи и одвоји од свих других појава. Флуидној модерности одговара нови тип контекста, флуидни контекст, који представља тренутну ситуацију, тренутни скуп елемената.

Ако се крене од формалистичког схватања контекста као скупа датости или непроменљивих, преко лингвистичких теорија, деконструкције до поља сила и асамблажа, уочава се ослобађање контекста од појединих, а затим свих компоненти стабилности. Ефекат овог процеса је постајање контекста флуидним – променљивим, тренутним, отвореним. Лингвистичке теорије истичу околности као неопходан услов, скуп правила и конвенција неопходних за извођење перформатива. Истовремено, наговештавају дестабилизовање непроменљивог, објективног и увођење интересубјективног контекста који за полазиште има, не објективне, дате и затечене околности, већ њихову субјективну перцепцију која зависи од појединца, учесника и доводи у питање постојање „објективног стања”, што контексту даје динамичан карактер. Ипак, радикални прекид са фиксираним, непроменљивим одређењима контекста дешава се са деконструкцијом контекста када се и пошилаца/произвођач и прималац доводе у питање, а перформатив дефинише преко њиховог одсуства, а не присуства. Са урачунавањем одсуства примаоца и пошилаца перформатив је ослобођен везивања за првобитни контекст и постаје отворени систем који се може калемити, увезивати на друге контексте. То контекст чини, не само динамичним, већ и итерабилним, незасићеним и отвореним. С појмом поља сила контекст се ослобађа свих фиксних одређења и добија релациони карактер, као скуп односа који повезују тачке моћи унутар једног поља. На савим супротном крају од формалистичког одређења контекста је асамблаж као модел савременог, флуидног контекста карактеристичан за крај 20. и почетак 21. века. Асамблаж представља одсуство било ког константног/непроменљивог елемента унутар склопа: тачке моћи које конституишу поље сила замениле су, услед великог убрзања, линије кретања тако да је контекст постао, не само отворен и променљив скуп тачака, већ склоп линија кретања: хетерогених, тренутних и флуидних.

Флуидни контекст сажима у себи особености свих претходних постструктуралистичких модела контекста: отвореност, динамичност, интересубјективност, незасићеност, итерабилност, релационо увезивање са другим контекстима, мноштво мрежа односа, константну промену односа сила и значења. Кључне разлике између формалистичког приступа и савременог, флуидног контекста су следеће:

- везан за првобитни контекст / ослобођен првобитног контекста
- константа, скуп датости / променљив, увек нова увезивања
- затворени систем / отворени систем
- спољашан у односу на рад / интегрисан у рад
- социјални контекст / контекст значења (који одређује да ли је нешто уопште уметничко дело).

Од непроменљивог, објективног, спољашњег скупа „околности”, контекст на крају 20. века, постаје променљив и као такав интегрални део уметничког рада. Тиме је контексту, поред постојећег формалистичког одређења – претпоставке и услови који као такви постоје независно од уметничког дела – придодат нови ниво функционисања као отвореног, хетерогеног система, једном речју, асамблажа. За разлику од социјалног контекста који уметничком делу даје детерминишући карактер, сводећи га на производ одређених околности у којима настаје, флуидни контекст даје вишак смисла који се као такав једино може детектовати уколико се уметнички рад посматра контекстуално.

ЛИТЕРАТУРА:

- Austin, J. L. (1962) *How do things with words*, Oxford University Press.
- Bauman, Z. (2011) *Tekuća modernost*, Zagreb: Naklada Pelago.
- Биргер, П. (1998) *Теорија авангарде*, Београд: Народна књига.
- Бурдије, П. (2003) *Правила уметности*, Нови Сад: Светови.
- Бурдије, П. (1970) Интелектуално поље и стваралачка замисао, *Култура* бр. 10, Београд: Завод за проучавање културног развика.
- Chan, P. (2009) *What Art Is and Where it Belongs*, e-fluks 10.
- DeLanda, M. (2006) *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, London: Continuum.
- Dewsbury, J. D. (2011) *The Deleuze-Guattarian assemblage: plastic habits*, Area, London: Royal Geographic Society.
- Делез, Ж. и Парне, К. (2009) *Дијалози*, Београд: Федон.
- Делез, Ж. и Гатари, Ф. Ризом, у: *Мох/Медији*, приредили Чекић, Ј. и Благојевић, Ј. (2011), Београд: Факултет за медије и комуникације.
- Дерида, Ж. (1984) Потпис, догађај, контекст, *Дело*, год. XXX, бр. 6, Београд.

Mišo, I. (2004) *Umjetnost u plinovitom stanju*, Zagreb: Naklada Ljevak.

Schleusener, J. (1980) Convention and the Context of Reading, *Critical Inquiry* Vol. 6, No. 4.

Searle, J. (1969) *Speech Acts*, Cambridge: Cambridge University Press.

Van Dijk, T. A. (2008) *Discourse and Context*, Cambridge: Cambridge University Press.

Вирилио, П. и Лотрингер, С. (2011) *Чисти рат: двадесет пет година касније*, Београд: Факултет за медије и комуникације, Центар за медије и комуникације.

Maја Stanković

Faculty of Media and Communications, Belgrade

CONTEXT – DIFFERENT THEORETICAL FRAMEWORKS

Abstract

This article presents different theoretical frameworks for analyzing the notion of context. It starts from linguistic interpretation as the earliest attempt of defining the context in relation to the performative: conventional and participatory context. Then, it continues with deconstruction of the context which represents breaking with the linguistic approach and, at the same time, raising the context to the level of a term. The next theoretical framework is the Bourdieu's concept of a social field as a field of forces that gives to the context a relational character – set of relations rather than elements – and sets it free from substantial recidivism. Nevertheless, the Deleuze's term of a rhizome and assemblage as rhizomatic model of connectivity makes a radical shift from dualistic matrix evident in all previous approaches: formalistic (artwork vs. context), linguistic (text vs. context, subjective vs. objective), deconstructivist (presence vs. absence, the recipient vs. sender) and the social field as a field of forces (in vs. out). The liquid context – the term taken from Bauman (liquid modernity) is a new framework for defining the context which is related to contemporary moment and contemporary art and includes achievements of all previous theoretical frameworks.

Key words: *text/context, deconstructivism, social field as a field of forces, rhizome, assemblage, contemporary art, liquid context*