

UMETNOST I FILOZOFIJA

PRISTUP 'ODNOSIMA' FILOZOFIJE I UMETNOSTI U XX VEKU

Zastupnici

Postoje sasvim različiti i neuporedivi slučajevi odnosa umetnosti i filozofije, zato, po mišljenju Morisa Vajca¹ (Morris Weitz), nepotrebno je davati uopštenja jednog posebnog odnosa umetnosti i filozofije da bi se objasnili neki drugi odnosi, koji jesu sasvim različiti i neuporedivi slučajevi i umetnosti i filozofije. Te različite odnose nazivam, sasvim neodređeno, 'zastupanjem', a 'zastupanje' može između ostalog značiti:

1. upotrebu 'koncepta', 'pojma' ili 'imena' umetnosti u filozofiji ili 'značenja' filozofije u umetnosti na onaj način na koji je filozof Ludvig Vitgenštajn (Ludwig Wittgenstein) odredio pojam 'značenje': "Za veliku klasu slučajeva u kojima se koristi reč 'značenje' – iako ne za sve slučajeve njene upotrebe – tu reč možemo ovako da objasnimo: značenje jedne reči je njena upotreba u jeziku. A značenje jednog imena ponekad se objašnjava na taj način što se pokazuje njegov nosilac"², a slikar Marsel Dišan (Marcel Duchamp) zamisao *ready made*-a: "Godine 1913. došao sam na srećnu ideju da na kuhinjsku stolicu pričvrstim točak bicikla i da ga posmatram kako se okreće. Nekoliko meseci kasnije, kupio sam jevtinu reprodukciju zimskog večernjeg pejzaža, koji sam nazvao *Apoteka*, pošto sam na horizont dometnuo dve

¹ Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics". iz Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia 1987, str. 150-153.

² Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd 1980, str. 56 (43).

male tačke, jednu crvenu, drugu žutu. U Njujorku 1915. godine, u jednoj prodavnici robe za domaćinstvo, kupio sam lopatu za sneg, na kojoj sam napisao: 'unapred slomljene ruke' (*In advance of the Broken Arm*). Nekako u to vreme, reč *ready-made* je počela da označava ovu formu manifestacije"³, itd...

2. ukazivanje, blisko filozofu Luju Altiseru (Louis Althusser), da filozofija nema svoj predmet spoznaje, već da se konstituiše kao subjekt želje, kao polje borbe, dominacije i intervencije, a ne kao domen znanja – na primer, Nenad Mišćević o Altiserovom razumevanju 'zastupničkog' odnosa filozofije i politike piše: "Da filozofija nema predmet u onom smislu u kojem ga imaju znanosti znači konstataciju nesvodljive razlike između filozofije i znanosti. Filozofija ne može nikad postati znanost, niti znanost može zamijeniti filozofiju kako bi to htjele neke teorije filozofije. Govor filozofije (ako uopće postoji) nije niti čisti govor znanosti, niti potencijalno istiniti govor ideologije, već nečist govor kojemu je predmet uvijek već izmaknut i odgođen. Nečist, tj. uvijek već u dodiru s nečim što više nije govor i što pripada jednoj drugoj domeni. (...) Filozofija se konstituira na istom načelu, kao (rascjepljeni) subjekt žudnje, kao polje borbe, dominacije i interveniranja, a ne kao domena znanja. Filozofija stoga nema predmet spoznaje (on za nju postoji samo preko poretka znanosti – strukturalnog reda) ali zato ima ulog o kojemu nastoji njezina žudnja, i oko kojeg se vodi borba. Filozofija, uhvaćena u poredak istine, intervenira na razmeđu imaginarnog i strukturalnog, s jednim ulogom: ulog je sama praksa znanosti. Rečeno Althusserovim rječnikom, filozofija zastupa politiku u domenu znanosti, odvajajući imaginarno od znanstvenog i osiguravajući tako kao svoj ulog znanstvenost znanosti same, a istodobno zastupa politiku u teorijskom području. Imamo posla s dva poretka, političkim i znanstvenim, gdje filozofija figurira kao zastupljena svojom intervencijom u jednom od njih."⁴;

3. identifikovanje, opisivanje i objašnjavanje 'aktivnosti' umesto ukazivanja na ontološku disciplinarnu suštinu – na primer, kao što to čini jezički pesnik Čarls Bernstin (Charles Bernstein): "Druga tradicionalna distinkcija filozofije i poezije sada zvuči anahrono: filozofija se bavi sistemom građenja i doslednošću, a poezija lepotom jezika i emocijom. Pored grotesknog

³ Michel Sanouillet, Elmer Peterson (eds), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London 1975, str. 141-142.

⁴ Nenad Mišćević, *Marksizam - post-strukturalistička kretanja Althusser, Deleuze, Foucault*, Prometej, Rijeka 1975, str. 72.

dualizna ove distinkcije (kao da doslednost i zahtev za izvesnošću nisu emocionalni), ovo gledište pretpostavlja da poeziju i filozofiju treba definisati proizvodom njihovih aktivnosti, u prvom slučaju doslednim u drugom lepim tekstovima. Pre će biti da se ni filozofija ni poezija ne mogu definisati kao produkti filozofirajućeg i poetskog mišljenja, već kao procesi (aktivnost) filozofirajućeg ili poetskog mišljenja.”⁵

4. pozivanje na definicije označitelja Žaka Lakana (Jacques Lacan) da “jedan označitelj zastupa subjekt za neki drugi označitelj” ili “za jedan označitelj svaki drugi označitelj može da zastupa subjekt” ili “jedan označitelj zastupa subjekt za sve druge označitelje”⁶, drugim rečima, ‘jedno umetničko delo zastupa subjekt za sva druga umetnička dela’ ili ‘jedno umetničko delo zastupa subjekt za filozofski diskurs’ ili ‘jedan filozofski diskurs zastupa subjekt za sva umetnička dela’,
ili

5. ukazivanje da odnos umetnosti i filozofije ‘ličići’ na situaciju pravnog procesa (suđenja) u kome ‘zastupnici’ govore u ime okrivljenog i žrtve, ali i u ime metateksta koji zastupa ‘narod’, ‘vladara’, ‘Boga’, ‘univerzalnu pravdu’ ili ‘istinu’⁷ – sasvim slučajno sam gledao na televiziji, i kao što je uobičajeno ne od samog početka, jedan film engleski ili američki o Francuskoj na kraju srednjeg veka; junak je bio advokat (*counselor*, engl.) koji je pred sudom ‘zastupao’ svinju koja je optužena da je ubila dete, mada su svi znali da je ubica deca sin lokalnog vlastelina, pri tome ‘predmetna’ svinja je bila vlasništvo lepe Egipćanke koju je voleo mladi advokat, itd. – višestrukost zastupanja društvenih, emocionalnih i metafizičkih odnosa (vlastele i sveštenstva prema građanstvu, građanstva prema strancima, ljudi prema životinjama, muškarca prema ženi, svakodnevice prema transcendentnom, površine prema dubini, laži koja je posredovana kao metaistina ‘pisma’ prema istini svakodnevice, nevinosti prema krivici) tematizovana je ovom filmskom pričom i ‘meni’ ponuđena u jednom formalnom smislu kao model za predočavanje odnosa umetnosti i filozofije, itd. ...

Naznačene mogućnosti (formule i naracije) tek su pripreme za pristup primerima ‘zastupanja’ umetnosti i ‘zastupanja’ filozofije. U sledećim redovima izvešću

⁵ Charles Bernstein, “Writing and Method”, iz *Content's Dream. Essays 1975-1984*, Sun&Moon Press, Los Angeles 1986, str. 218.

⁶ Žak Lakan, “Prevrta subjekta i dijalektika želje u frejdovskom nesvesnom”, iz *Spisi*, Prosveta, Beograd 1983, str. 298.

⁷ Sasvim različiti autori ukazuju na ovaj pravnički modus: Barthes, Lacan, Derrida, Wittgenstein, Rorty, i drugi.

'modele' (moguće svetove) uporedivih i neuporedivih odnosa 'zastupanja' umetnosti i filozofije.

Umetničko delo prethodi diskursu filozofije

Kaže se da umetničko delo prethodi teorijskom (filozofskom) diskursu. Polazi se od uverenja da je umetničko delo izraz ili posledica individualnog, intuitivnog, originalnog i neponovljivog umetničkog čina stvaranja. Umetnost nastaje iz 'neprozirnosti' intuicija umetnika. Umetnik stvara, govorio je slikar Džekson Polok (Jackson Pollock), kao što stvara priroda. Po Čarlsu Harisonu (Charles Harrison): "... individualni umetnik se slavi zbog toga što uporno proširuje granice kulture i psihe, koje on (ili sasvim retko ona) izvodi tragajući za novim efektima. Tako, na primer, rad američke 'prve generacije' slikara, ili posebno Poloka, povezan je sa oslobođenjem i pročišćenjem umetničkih izvora izraza (ekspresije), i sa mogućnošću veće spontanosti i trenutačnosti u slikanju."⁸ U opisanom modelu ukazuje se da je umetničko delo slično prirodi (prirodnom predmetu, situaciji ili događaju). Umetničko delo je, zato, izvan diskursa teorije ili filozofije. Filozofija (teorija): (a) imenuje, (b) opisuje i prevodi iz nediskurzivnog u diskurzivno, (c) objašnjava intencije, koncept ili umetničko delo u odnosu na druge diskurse, (d) posreduje u komunikaciji u okvirima kulture, i (e) interpretira neizrecivo 'čulnog' ili 'materijalnog' ili 'vitalnog' umetnosti ukazujući na ono što je izrecivo u filozofiji. Filozofski ili teorijski diskurs pojavljuje se kao naknadni višak smisla, značenja i vrednosti u odnosu na samo umetničko delo. Pri tome, ontologija dela (umetnosti) i ontologija diskursa (filozofije) jesu dva različita neuporediva 'sveta prisutnosti' koja se tek približno, trećim metadiskursom (diskursom filozofije o filozofiji i umetnosti) mogu dovesti u izvesnu deskriptivnu, eksplanatornu i interpretativnu korespondenciju.

Umetničko delo i javni metatekst kulture

Umetničko delo postoji u odnosu na javni metatekst kulture. Polazi se od teze da je umetničko delo ljudski i društveni proizvod koji samim tim uspostavlja i nosi izvesna specifična (razlikujuća) značenja. Ta značenja nisu nešto što izvire iz umetnika ili iz predmeta koji je on načinio ili iz 'ogledalne prirode' tog predmeta u odnosu na svet, već iz nužnosti da je to što je

⁸ Charles Harrison, "A Kind of Context", iz *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford 1991. str. 4-5.

umetnik načinio u izvesnom 'intertekstualnom odnosu' sa metatekstovima ili metatekstom kulture.⁹ Drugim rečima, jedna slika Karavađa (Caravaggio) ili Kandinskog ne prikazuje svet, odnosno, jedna muzička kompozicija Hajdna (Haydna) ili Šenberga (Schoenberg) ne izražava ljudski duh ili ljudske emocije, zato što liči na 'svet' ili 'duh', već zato što stoji u intertekstualnom interpretativnom odnosu na javni metatekst epohe ili civilizacije (u evropskoj tradiciji, na primer, takav tekst je biblijski tekst; u zemljama realnog socijalizma takav tekst je Marksov /Marxov/ ili Lenjinov tekst) ili u odnosu na pojedinačne tekstove kulture, umetnosti, filozofije, politike, religije ili, čak, 'privatne jezike' koji su vremenom ušli u domene 'javnog jezika' kulture. Odnos između metateksta kulture i pojedinačnog dela umetnosti, u umetnosti XX veka, nije najčešće 'stabilan' i 'invarijantan' odnos potvrđen društvenim ugovorom, već, naprotiv, od slučaja do slučaja otvoren promenama ('prodorom označitelja u označeno').

Svet umetnosti

Umetnost nije samo umetničko delo, već i 'svet umetnosti'. Američki filozof Artur Danto (Arthur C. Danto) je sredinom 60-ih izneo karakterističnu tezu o 'transcendentnoj' (drugačijoj) prirodi umetnosti. On eksplicitno iskazuje: "Videti nešto kao umetnost zahteva nešto što ne može oko da vidi – atmosferu teorije umetnosti, znanje istorije umetnosti: jedan svet umetnosti."¹⁰ Drugim rečima, umetnost nije predmet (slika, skulptura, građevina) ili situacija (ambijent, scenski raspored, instalacija) ili događaj (muzičko delo, projekcija filma, scenski čin), već konstitutivni odnos 'sveta umetnosti' u kome se taj predmet, događaj ili situacija pojavljuju kao umetničko delo: "Svet treba da bude spreman za određene stvari, svet umetnosti ništa manje nego stvarni svet. To je uloga teorije umetnosti, danas kao i uvek, da učini mogućim svet umetnosti i umetnost. Nikada se ne bi desilo da slikari iz Laskoa stvore umetnost na zidovima pećine, da nije bilo neolitskih estetičara."¹¹ Ovakav pristup može se identifikovati kao 'transcendentan' zato što nagoveštava prisustvo umet-

⁹ Jean-Francois Groulier, "Reading the Visible", *Art Press* no. 177. Paris, 1993, str. E15-E17. Videti navod reči Marca Devadea u tekstu Paul Rodgers, "Toward a Theory/Practice of Painting in France", *Artforum*, New York, April 1979, str. 59, kao i Louis Marin, "Questions, Hypotheses, Discourse", iz *To Destroy Painting*, The University of Chicago Press, Chicago 1995, str. 15-29.

¹⁰ Arthur Danto, "The Artworld", from Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia 1987, str. 162.

¹¹ *Ibid*, str. 164.

ničkog dela kao umetničkog dela onim što nije u umetničkom delu, ali jeste 'suštinski naddeterminišuće' za njega. Drugim rečima, jedna afrička maska u Britanskom muzeju, Dišamova lopata ili pisoar na izložbi u Boburu ili bilo koja slika Anrija Matisa (Henri Matisse) na bilo kom zidu ne dele zajednička morfološka svojstva po kojima su umetničko delo: maska pripada 'svetu' rituala, lopata je načinjena kao upotrební predmet (alatka za čišćenje snega), a Matisova slika kao autonomno i izuzetno umetničko delo modernizma (slika slikarstva). Sva tri navedena predmeta su identifikovana imenom 'umetničko delo' tek u jednom mogućem istorijskom svetu koji nudi određenu (ne bilo koju) teoriju 'sveta umetnosti' i 'umetničkog dela': teoriju postojanja (ontologije), teoriju gledanja (receptije), teoriju stvaranja (poetika), teoriju interpretacije (filozofija) i teoriju upotrebe (upotreba je 'praktična' pokazna interpretacija odnosa predmeta, umetnosti i filozofije). Ovaj kontinuum ne postoji u drugim istorijskim ili geografskim 'kultura-ma', već u kulturi zapadne hegemonije autonomne moderne umetnosti u odnosu na religiozno, magijsko, političko, upotrebno, itd. Zato, Artur Danto identifikuje svoju 'ontologiju umetnosti' rečima: "Moje gledište, filozofski, jeste da interpretacija konstituiše umetničko delo, tako da vi nemate, kao što je bilo, umetničko delo na jednoj strani a interpretaciju na drugoj."¹²

Transgresija, umetnost i filozofija

Avangardne transgresije u umetnosti su 'otkloni' (subverzije, prekoračenja, prekidi, iskoraci, inovacije, eksperimenti, revolucije) u odnosu na dominantne vladajuće hijerarhije moći u umetnosti, estetici, kulturi i društvu. U avangardnim umetnostima kasnog XIX i ranog XX veka avangardne transgresije označavale su:

1. kritiku (subverziju) dominantne institucije estetičkog (vrednosti čulnog, receptije), umetničkog (stvaranja umetničkog dela), egzistencijalnog (oblika ponašanja i funkcija umetnosti u istorijskom društvu i kulturi) i političkog (modela realizacije društvene ideologije kao strukture moći), i
2. projektovanje 'novog' kao dominantne odrednice aktuelnosti (modernosti) ili budućnosti (utopija, optimalna projekcija).¹³

¹² Arthur C. Danto, "The Appreciation and Interpretation of Works of Art", iz *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York 1986, str. 23.

¹³ Aleksandar Flaker, "Optimalna projekcija", iz *Poetika osporavanja. Avangarda i književna levica*, SK, Zagreb 1984.

Avangardna transgresija je, zato, istovremeno 'prethodnica' dominantne modernističke kulture i, zatim, njena imanentna kritika i prevazilaženje u ime 'novog' ili 'drugog'.

Filozofiju 'transgresije' anticipirao je francuski mislilac i pisac Žorž Bataj¹⁴ (Georges Bataille). Ukazuju se dve karakteristične transgresije diskursa razuma. Prva transgresija uvodi niže elemente (plač, krik, tišinu, omaške). Druga transgresija ukazuje na više elemente (provocira simbolički kôd iznutra, problematizuje garante i legitimnosti smisla). Suočavajući ove dve transgresije provocira se i problematizuje 'procep' (zev) između visokog i niskog. Žak Derida¹⁵ (Jacques Derrida), na tragu Žaka Lakana¹⁶ (Jacquesa Lacana), sugerše da transgresija pravila diskursa implicira transgresiju opšteg Zakona. Za Bataja 'transgresija' je jedno 'unutrašnje iskustvo' u kome individua, ili, u slučaju ritualizovanih transgresija kakva su kolektivna slavlja, društvo, prekoračuju granice racionalnog, svakodnevnog ponašanja, vođenog profitom, produkcijom i samočuvanjem. U transgresiji se moć zabrane ospoljava. Transgresija koristi moć zabrane ('ludog Zakona'). Transgresija rečnički (i postbatajevski) jeste i: 1. subverzija, prekid, lom i revolucija – doslovnost subverzije, prekida, loma i revolucije u individualnoj egzistenciji; 2. parodija transgresije – po Marselu Plejneu (Marcelin Pleynet) "u naše vreme, nema više transgresije, nema više subverzije, nema više prekida" samo "parodija transgresije, parodija subverzije, simulakrum, ponavljanje prekida"¹⁷; 3. odsustvo značenja; 4. materija bez metafizike (bas matérialisme); 5. ekstaza i anarhija; 6. intervencija tela u tekstu (écriture corporelle); 7. teorija potrebe za manjkom ili gubitkom, a ne teorija gubitka ili manjka; 8. klizanje (glissement, sliding); 9. opasnost naspram sublimnog; 10. horizontalnost naspram vertikalnosti; 11. entropija naspram stvaranja i proizvodnje, 12. bezizvornost i beskućništvo; 13. arhitektura protiv arhitekture; 14. erotizam, 15. opozicija perverzije i normalnosti, 16. funkcije interpretacije i 'slepe tačke' koju svaka interpretacija otkriva, 17. besformno (informe, formeless), 18. pro-

¹⁴ Allan Stoekl (ed), *Georges Bataille. Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. Denis Hollier, *Against Architecture. The Writings of Georges Bataille*, The MIT Press, Cambridge Mass 1995.

¹⁵ Jacques Derrida, "De l'économie restreinte à l'économie générale", *L'Écriture et la différence*, Editions du Seuil, Paris 1967. str. 373-384.

¹⁶ Slavoj Žižek, *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana 1984, str. 18.

¹⁷ Marcelin Pleynet, "Les problèmes de l'avant-garde", *Tel Quel* no. 25, Paris 1966, str. 82.

laznost, 19. otvoreno delo, 20. trauma, 21. ulaz u projekt, 22. prekoračenje dimenzija tela, 23. obećana eliminacija simbola, metafore i alegorije i 24. entropija smisla.¹⁸ Zato, umetnost i filozofija nisu ni dva odvojena sveta ni dva komplementarna sveta, već područje arbitrarnosti i transgresije u odnosu na ono što postaje Zakon umetnosti ili Zakon filozofije ili Zakon u odnosu na umetnost i filozofiju.

Prikazivanje umetnosti u filozofiji

Hajdegerov (Heidegger) slučaj je indikativan. On ukazuje, filozofskim diskursom koji jeste slika (mimēzis) 'misli', na umetnost. Ta umetnost o kojoj govori Hajdeger nije ni ta konkretna istorijska umetnost, ni umetnost koja je ideal (idealni lik) željene umetnosti. On govori o umetnosti radi filozofije koju filozofija prikazuje jezikom koji se izmišlja u filozofiji od tragovala filozofske metafizike. Ne bez razloga Hajdeger zapisuje: "Šta je umetnost trebalo bi da se da razabrati iz dela. Šta je delo možemo iskusiti samo iz biti umetnosti. Svako lako opaža da se krećemo u krugu."¹⁹ ili "Šta se ovde zbiva? Šta je u delu na delu? Van Gogova slika je otvaranje toga što oruđe, par seljačkih cipela, uistinu jeste. Ovo biće istupa u neskrivenost svog bitka."²⁰ Nisu u pitanju cipele naslikane Van Gogovom rukom, niti činjenica da to nisu cipele ratara, već umetnika ili umetnikovog prijatelja.²¹ U pitanju su 'one prave cipele' u 'pravom umetničkom delu'. A, 'pravo umetničko delo' nije istorijski konkretna umetnost, već fikcionalno (teorijski oblikovano) umetničko delo kojim filozofija za svoje potrebe (potrebe filozofske istine ili govora o filozofskoj istini umetnosti) projektuje umetničko delo koje posreduje za filozofiju, odnosno, za filozofsku zapitanost zabrinutost ili, čak, užas 'bestemeljnosti' i 'beskućništva' zapadnog mišljenja.

Diskurs umetnika: od Van Goga do Maljeviča

Pogledajmo jednu specifičnu priču o teoriji i umetnosti, na primer, onu o kojoj govori Lorens Alovej

¹⁸ Yve-Alain Bois, Rosalind Kraus (eds), *l'informe. Mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris 1996, str. 7.

¹⁹ Martin Hajdeger, "Izvor umetničkog dela", *Uvod u Hajdegera*, autorsko izdanje, Beograd 1993, str. 7.

²⁰ *Ibid.* str. 18.

²¹ Meyer Shapiro, *Selected Papers. Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* vol. 4, George Braziller, New York 1994, str. 138-139.

(Lawrence Alloway)²². Spisi umetnika mogu se pratiti u prošlost do primera iz XV veka: Gilbertijevi (Ghilberti) *Komentari* ili Albertijeve (Alberti) *Rasprave slikarstva*. Prvi intervju datira iz XVI veka, kada je Brendeto Varači (Brendetto Varachi) propitivao umetnike (Mikelandelo /Michelangelo/, Broncino /Bronzino/). U XVII veku se pojavljuje prepiska umetnika (Rubens /Rubens/, Pusen /Poussin/) i knjige umetnika (Šarl le Brun /Charles Le Brun/). Poznata je polemika između pisca Didroa /Diderot/ i umetnika Falkonea /Falconet/. U XIX veku umetnici pišu pisma Pisaro /Pissarro/, Van Gog /Van Gogh/, putopise ili sećanja Hent /Hunt/, Gogen /Gauguin/. Spisi nastali u kasnom XIX veku nisu tehnički saveti niti traktati, već *govor* u prvom licu umetnika o sebi, umetnosti i svetu.

Šta nam gomja grubo ispričana *priča* kazuje? Ukazuje na izvesne promene u statusu i identitetu umetnika od srednjeg veka kroz renesansu do modernog doba i modernizma. Shematski: srednjovekovni umetnik bio je umetnik *zaronjen* u totalizujući metajezik hrišćanstva, metajezik koji je obezbeđivao legitimnost i, svakako, prećutni i samorazumevajući kontinuum između sveta, umetnika i dela. Napuštenost u kojoj se našao moderni umetnik, umetnik koji više nije *zaronjen* u veliki jedinstveni-homogeni metajezik sveta, društva i moći religiozne totalizujuće transcendencije, prisiljava ga da identifikuje i zastupa svoje JA. Mišel Fuko²³ /Michel Foucault/ pisao je da je subjekt istorijska pojava. 'Teorija umetnika' je anticipirana u devetnaestovekovnim privatnim spisima umetnika (pismu, dnevniku, prepisci, putopisu), da bi u XX veku bila formulisana kao *ne celi* metajezik za posebnu (ličnu: autopoetika; specifičnu: pedagogija; specijalizovanu: filozofija umetnosti) namenu. I, zato, šta znači termin 'teorija umetnika' ako se zna:

1. da je zamisao teorije umetnika nastala u određeno doba umetnosti (slikarstva, skulpture) i u određeno doba *diskursa* (načina saopštavanja misli, produkcije teksta);
2. da je teorija umetnika mišljena i iskazivana, kao zamisao, kao koncept i projekt u diskursu koji je uključivao izvesne odnose strukturalno i aksiološki između govora (i pisma) i pojavnosti umetničkog predmeta (predmeta, situacije i događaja);

²² Lawrence Alloway, "Artist as Writers, I: Inside Information", iz *Network. Art and the Complex Present*, UMI Research Press, 1984, str. 208.

²³ Michel Foucault, *The Order of Things: An Archeology of the Human Science*, Random House, New York 1970.

3. da teorija umetnika nije samo *pomoćno* sredstvo u službi stvaranja ili proizvodnje predmeta, situacije ili događaja (umetničkog dela), već je prvenstveno u službi međusobnog zastupanja umetničkog dela, sveta i istorije umetnosti.

I sada uočimo razliku između stadijuma diskursa u doba Vinsent van Gogovih pisama bratu²⁴ i 'filozofije' suprematizma²⁵ Kazimira Maljeviča. Pisma su 'govor' modernog subjekta koji se konstituiše kao hipotetičko autonomno 'Ja' u domenu nužnosti identifikovanja intuicija, privatnosti egzistencije i autopoetičkog srićanja 'istine slikarstva'. Van Gog građanin postaje 'Van Gog' subjekt umetnosti kroz paralelizam prakse, egzistencije i mišljenja. U slučaju Kazimira Maljeviča situacija je sasvim drugačija. On deluje u situaciji društvene (buržoaske i, zatim, boljševičke) revolucije, decentriranog eklektičnog modernizma i nastajanja posebnih diskursa: diskursa boljševičke revolucije, diskursa književnog teorijskog formalizma, alegorijske besede teozofije i diskursa samoposmatrajućeg autonomnog slikarskog modernizma. Sa slikama *Crni kvadrat* (1913-15?) i *Beli kvadrat na belom* (1917-18) temeljna praktična (poetička) pitanja slikarskog suprematizma ("Pod suprematizmom razumevam supremaciju čistog osećanja u likovnoj umetnosti"²⁶) rešena su. Tokom 20-ih Maljevič postavlja teorijska pitanja, koja ga na kraju vode izvan umetnosti ka posredovanju 'ideje o suprematizmu' u odnosu na filozofiju, politiku i realigiju. Ta pitanja su:

1. pitanja nauke o slikarstvu (teorija 'adicionog elementa'),
2. pitanja umetničkog obrazovanja i
3. pitanja o mogućem 'suprematističkom svetu'.

Maljevičevo slikarstvo, skulptura, arhitektura i primenjena umetnost, koji nastaju tokom 20-ih godina, nisu umetnost u njenom inicijalnom, nevinom i doslovnom stvaralačkom smislu, već pokušaj da se slikarstvo, skulptura, arhitektura i primenjena umetnost pokažu kao zastupnici filozofije suprematističkog sveta.

²⁴ Ronald De Leeuw (ed), *The Letters of Vincent Van Gogh*, Penguin, USA, 1996.

²⁵ Slobodan Mijušković (ed), *Maljevič. Supremetizam - bespredmetnost*, SIC, Beograd 1980.

²⁶ Kazimir Maljevič, *Nepredmetni svijet*, Galerija Nova, Zagreb 1981, str. 65.

(Ne)sporazumi s Vitgenštajnovom
filozofijom

Paradoksalno je da je veliki filozof, koji je verovao da je razrešio sve tajne i paradokse filozofije (*Tractatus*) danas čitan i interpretiran u svetu umetnosti i sinhronim svetovima teorije (kritici, estetiци, filozofiji umetnosti) kao paradigmatički uzor pisma u umetnosti²⁷. Razmotrimo ovaj paradoks. Vitgenštajnovе knjige *Tractatus*²⁸ (1922) i *Filozofska istraživanja*²⁹ (1953) nisu pisane kao poetičke studije, knjige iz estetike ili filozofije umetnosti, naprotiv, one su pisane kao knjige o *poslednjim* pitanjima filozofije i to filozofije koja je *sklona* mišljenju o nauci (prirodnoj ili formalnoj nauci). Međutim, već od neodade i fluksusa s kraja 50-ih (beležnice slikara Džaspera Džonsa /Jasper Johns/, zamisli kompozitora Džona Kejdža /John Cage/) preko minimalne i konceptualne umetnosti 60-ih (dela slikara Mela Bošnera /Mel Bochner/, koreografa Ajvona Rajnera /Yvonne Rainer/, konceptualnog umetnika Džozefa Košute /Joseph Kosuth/ i grupe Art&Language ili grupe Kôd) do postmodernih strategija 70-ih, 80-ih i 90-ih godina (poezija i teorija američkog pokreta *l=a=n=g=u=a=g=e poetry*, filmski eksperiment Dereka Džermana (Derek Jerman), dekonstruktivistička proza Ketijer Aker /Kathy Acker/) njegova filozofija se čita na sasvim drugačiji, možemo reći *asimetričan* način u odnosu na filozofiju kao filozofiju nauke.

Na primer, Džasper Džons je kritiku modernističke grinbergovske autonomije pikturalne plohe slikarstva (uspostavljene u rasponu od apstraktnog ekspresionizma do postslikarske apstrakcije) *razarao* uvođenjem neestetickog konceptualnog odnosa između *reči* i *slike* (na primer, slika *Fool's House*, 1962) po uzoru na Vitgenštajnovu raspravu *upotrebe reči* u knjizi *Filozofska istraživanja*³⁰. Instrumentalna moć ukusa (kantovskog suđenja na osnovu ukusa) suočena je, dramatično, s kritičkim i kritičnim moćima konceptualne analize slikarstva i konceptualizacije manuelno-pikturalne analize slikarstva. Zatim, konceptualni umentik Džozef Košut je ideju rada u umetnosti kao oblika

²⁷ Marjorie Perloff, *Wittgenstein's Ladder*, University of Chicago Press, Chicago, 1996. i Jorn K. Bramann, *Wittgenstein's Tractatus and the Modern Arts*, Adler Publishing Company, Rochester 1985.

²⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP 'Veselin Masleša' i 'Svetlost', Sarajevo 1987.

²⁹ Videti belešku 2.

³⁰ Videti belešku 2.

teorijskog istraživanja 'propozicija' u kontekstu umetnosti zasnovao na analogiji sa zamislama Vitgenštajnovih istraživanja 'propozicija' u filozofiji³¹. On svoj umetnički rad vidi kao umetnost koja preuzima kompetencije filozofije: 'umetnost posle filozofije'. Umetnost se identifikuje posredstvom jezičkih 'igara umetnosti' koje su način kritičkog autorefleksivnog *lečenja* umetnosti od zabluda i bolesti estetike kao filozofije ukusa. Suočavanje teorije (Vitgenštajnovе filozofije) i umetnosti (Košutovih umetničkih dela kao izraza analitičkih propozicija) ne vodi ka razumevanju umetničkog dela kao centralnog činioca umetnosti, već umetnosti kao aktivnosti ili sasvim eksplicitno kao prakse specifičnog načina konceptualizovanja funkcija umetničkog dela kao proizvoda i umetnosti kao proizvodnog konteksta.

Moja rasprava statusa Vitgenštajnovе filozofije u interpretativnim okvirima umetnosti započinje zapažanjem da Vitgenštajn ne nudi ni: moto (parolu, stav) koji potkrepljuje uverenja (ukus, namere) umetnika ili teoretičara umetnosti, odnosno, da on ne govori ništa o umetnosti ili umetničkom. Ali, "Šta za umetnike čini Vitgenštajnov filozofski tekst?" Njegov filozofski tekst pokazuje kako se može autorefleksivno iz jezika filozofije posmatrati, analizirati i raspravljati sistem jezika filozofije, kako filozofija zastupa filozofske jezičke igre za filozofiju u konkretnoj 'životnoj aktivnosti'. I upravo to Vitgenštajnov filozofski tekst nudi umetnosti, jednu otvorenu analogiju: kako iz 'jezika' umetnosti posmatrati, analizirati, raspravljati i proizvoditi sistem 'jezika umetnosti', odnosno, kako umetnost diskurzivnim putem zastupati za umetnost u odnosu na filozofiju i teoriju. Na tim osnovama su umetnici posle kasnih 50-ih godina postavili filozofsko pitanje, ne u filozofiji koja govori o umetnosti, već u umetnosti (slikarstvu, muzici, plesu, poeziji, filmu) delatnim jezicima umetnosti o prirodi njihovog rada (subjekta u procesu). Vitgenštajnovо filozofsko delo obećalo je, upravo, takav paradigmatički pristup: ne filozofirati o filozofiji, već se pitati i demonstrirati svoju upitanost posebnim delatnim jezikom kojim se govorni ili pišući, slikajući ili vajajući, pevajući, svirajući ili igrajući subjekt služi, odnosno, zastupa za druge 'tekstove' kulture i istorije.

³¹ Joseph Kosuth, "Art after Philosophy", iz *Art after Philosophy and after. Collected writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1991, str. 13-32.

Od nauke o muzici ka teoriji na delu

Arnold Šenberg je izveo jednu od izuzetnih revolucija: doveo je u pitanje tonalni sistem i ponudio stvaralački i teorijski odgovor ukazivanjem na zamisao atonalne muzike. Ono što me zanima jeste intertekstualni odnos njegove rasprave muzike i njegovog kompozitorskog stvaralaštva. Taj odnos je nefilozofski i usmeren je protiv estetike kako je ona shvaćena krajem XIX i početkom XX veka: "Ako mi pođe za rukom da učenika naučim zanatskoj strani naše umetnosti potpuno, bez ostatka, kako to uvek može stolar, biću zadovoljan. A bio bih ponosan kad bih, varirajući jednu poznatu izreku, smeo da kažem: učenicima komponovanja oduzeo sam lošu estetiku, ali sam im za uzvrat dao dobar zanatski nauk."³² Šenberg je, kaže Karl Dalhaus³³ (Carl Dalhaus), odbacio kao suvišni diskurs metafizike muzički lepog i ponudio je sasvim različite diskurse o muzici: diskurs pedagoga, diskurs teoretičara muzike, diskurs muzikologa, diskurs kompozitora i, svakako, diskurs zastupanja konceptualizacije preobražaja (dekonstrukcije) tonalne u atonalnu muziku. Međutim, Šenberg je pravi modernista, a to znači da je njegova teorija autonomni 'sistem' artikulacije diskurzivnog smisla koji sledi nakon i izvan stvaralačkog muzičkog čina. Šenbergovo delo je autonomno u odnosu na njegov diskurs i njegov diskurs je spoljašnja rasprava muzike, gotovo naučna (muzikologija, teorija muzike).

Naprotiv, kod Džona Kejdža³⁴ od 40-ih ka 90-im godinama dešava se drugačiji proces: odigrava se *teorija na delu*. U Kejdžovom delu je došlo do razvoja koji je vodio izvan muzike ili, drugim rečima, do razvoja muzike kao 'proširene delatnosti' koja može biti u intertekstulnom odnosu sa muzikom Drugog, drugim umetnostima ili oblicima diskurzivnog izražavanja i prikazivanja. To što nastaje kao teorijski diskurs može se identifikovati kao:

(a) 'metamuzika' – govori se o 'premeštanju' odrednica ontologije muzike (intencionalnog izražavanja zvukovima) u teorijsko-tekstualni diskurs o muzici koji se realizuje na mestu i u uslovima u kojima se očekuje izvođenje muzičkog dela (intencionalnog stvaranja ili

³² Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, University of California Press, Berkeley, 1983, str. 12.

³³ Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1992, str. 5.

³⁴ Marjorie Perloff, Charles Junkerman (eds), *John Cage. Composed in America*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.

izvođenja strukturiranih zvukova) – kao da ‘muzika’ (institucija) zastupa neko posebno ‘filozofsko’ ili ‘teorijsko’ u kontekstu muzike (institucije) u odnosu na njoj spoljašnji filozofski i teorijski diskurs;

(b) ‘predavačka poezija’ (*lecture poetry*) – govori se o premeštanju iz jedne umetničke discipline (muzike) u drugu umetničku disciplinu (poeziju) i to ne bilo koju poeziju, već avangardnu poeziju koja poetski (izražajni) karakter diskursa suočava sa fragmentima ili tragovima metajezika o umetnosti, politici, egzistenciji, religiji, i

(c) ‘tekstualna produkcija’ – govori se o tekstu koji nije ni muzika ni poezija, već ‘tekstualna produktivnost’ u umetnosti, a reći da je tekst produktivnost – da toj definiciji pridemo postupno, prvo spolja, kroz njen normativni aspekt – znači reći da tekstualno pismo pretpostavlja, kao svoju taktiku, osujećivanje deskriptivne orijentacije jezika i uočavanje jednog postupka koji stvara prostor za puni razmah njegove generativne sposobnosti³⁵ – drugim rečima, jedan tekst umetnosti zastupa muziku za druge tekstove muzike, umetnosti (poezije, književnosti), teorija umetnosti i kulture, filozofije, itd.

I još jedna razlika! Šenberg gradi spoljašnji autonomni metatekst o muzici koji ima relativno konzistentnu strukturu opisivanja, objašnjavanja i interpretacije. ‘Diskurs kompozitora’ se konstituše u međuprostoru razlikujućeg fenomena muzike, diskursa muzikologije i mišljenja filozofije. Naprotiv, Kejdž produktivnost teksta postavlja kao otvoreni eklektični intertekstualni odnos *pisma iz ‘muzike kao sveta umetnosti’* koje postupcima umetnosti (jedne otvorene i neodređene discipline prikazivanja, izražavanja i činjenja) preuzima *glasove religije kao sveta egzistencije* (D.T. Suzuki /Daisetz Teitaro Suzuki/), *politike kao sveta egzistencijalnih i bihejvioralnih uverenja* (Dejvid Toro /David Thoreau/ i *filozofije kao sveta postupaka u jeziku* (Ludvig Vitgenštajn). Ali, šta znači preuzimati *GLASOVE* religije, politike i filozofije? To nije postmoderni citat (arbitramo preuzeti i navedeni glas Drugog iz arhiva ili lavirinta tekstualnih hipoteza), ali ni modernistička eksplikacija mota (steitmenta, uverenja ili diskurzivnog verifikovanja čina), već akt ili akcija u tekstu (analogija performativnog akta ili govornog

³⁵ Fransoa Val, “Tekst kao produktivnost”, iz Cvetan Todorov, Osvald Dikro (eds), *Enciklopedijski Rečnik nauka o jeziku 1-2*, Prosveta, Beograd 1987, str. 322-323.

čina)³⁶. Zato, u slučaju Kejdžovih tekstova (pismo) ili predavanja (govor) može se izneti teza o *teoriji na delu*. Značenje jednog teksta, na primer, teksta "Predavanje o ničemu"³⁷ (1959) nije značenje teksta kao zatvorenog sistema konzistentnih značenja, ali nije ni značenje teksta koji uspostavlja arbitrame ili nužne odnose sa drugim tekstovima umetnosti, kulture ili teorije, već značenje koje dobijaju reči činom izvršenja (zapisivanja, izgovaranja, mentalnog predočavanja, semantičkog, sintaktičkog ili tipografskog zastupanja u pisanju ili u čitanju).

Prag između filozofije i književnosti

U spisima Žaka Deride ne postoji znak jednakosti između književnosti i filozofije, pisanja u književnosti i pisanja u filozofiji, ali postoji jedno otvoreno ili odloženo obećanje 'prolaza' ili 'praga': obećanje o 'bliskom' (intimnom) odnosu književnosti i filozofije ili o prelasku praga koji deli filozofiju i književnost.

Prvo: šta je filozofija ako nije mišljenje? Odgovor može biti, na primer: filozofija je pisanje. Ali, gde je 'izvor' pisanja i šta pisanje pokazuje? Kome ili čemu se pisanje pokazuje: mišljenju, duhu, drugom tekstu, samom pisanju ili biti umetnosti, biti pisanja, biti filozofije? Hajdeger bi, možda, izrekao: "Mi se pitamo za bit umetnosti?" Ako se vratimo od Hajdegera ka Deridi tada je odgovor postavljen kao 'bujica pitanja': "Šta je književnost? I pre svega, šta je to 'pisati'? Kako je moguće da činjenica pisanja može uneti nemir u pitanje 'šta jeste?' i čak 'šta to znači?' Reći ovo drugim rečima, ... kada i kako jedan upis postaje književnost i šta se dešava kada se to desi? Čemu i kome treba biti zahvalan? Šta se odigrava između filozofije i književnosti, nauke i književnosti, politike i književnosti, teologije i književnosti, psihoanalize i književnosti? Pitanje je dvostruko inspirisano u meni željom koja se odnosila takode na određenu zapanost: zašto, konačno, upis mene tako fascinira, preokupira, vodi? Zašto sam tako fasciniran upotrebom upisa u književnosti?³⁸ Pitanja ne samo da su pitanja postavljena o 'upisu', ona su *upis* 'izveden' na način na koji

³⁶ Džon Serl, *Govorni činovi. Ogledi iz filozofije jezika*, Nolit, Beograd 1991. i Dž. L. Ostin, *Kako delovati rečima. Predavanja na Harvardu 1955 godine*, Matica srpska, Novi Sad 1994.

³⁷ John Cage, "Predavanje o ničemu", iz Miša Savić, Filip Filipović (eds), *John Cage. Radovi / tekstovi 1939-1979 - izbor*, SIC, Beograd 1981, str. 60-71.

³⁸ Reči Žaka Deride iz David Carroll, *Paraesthetics. Foucault Lyotard Derrida*, Methuen, New York 1987, str. 83.

se ne može sasvim jasno razdvojiti *upis* (pisanje) književnosti i *upis* (mišljenja) filozofije. Nije u pitanju dijahronijska igra pitanja-odgovora: šta je bilo prvo, književnost ili filozofija, ili da li književnost postaje filozofija ili filozofija pismom prelazi prag književnog upisa, itd.? U pitanju je proizvodnja upisa koji čine složenim razlikovanje 'izvora' od 'ušća' upisivanja ili ostavljanja traga (pisanja). Ne, to nije epohalni obrt filozofije u predfilozofsko ili postfilozofsko pisanje proze, poezije ili eseja, već je u pitanju 'nestabilnost upisa' na pragu između filozofije i književnosti. Svakodnevnost pisanja na 'pragu' između književnosti i filozofije čini da se 'zastupnički' odnos književnosti i filozofije predočava kao 'privilegovan', ali ne i konačan: "Za Deridu je pitanje posebnosti književnosti blisko povezano sa problemom upisa u opštem smislu, književnost je vrsta privilegovanog praga (prolaza) u pisanje – praga (prolaza) koji, takođe, vodi u nauku, filozofiju, politiku, psihoanalizu, itd., i pribavlja kritička gledišta o ovim poljima. Nelagodnost koju Derida izražava povodom sopstvene fascinacije književnim upisom treba da se suoči, zalagao bih se za to, sa teškoćama uvođenja u prikazivanje ovog 'praga' (prolaza), i, mnogo važnije, sa teškoćama da se sačuva takva fascinacija od izjednačavanja književnosti sa pisanjem – kao što su to mnogi učinili u njegovo ime. Kada je pisanje izjednačeno sa književnošću, prag (prolaz) pribavljen književnošću jedino se otvara sebi: tako da kažem, prag (prolaz) odmah se zatvara kada je na pitanje šta književnost jeste (i šta pisanje jeste) dat konačan odgovor."³⁹

Zaključak

Šta svi ovi primeri, a to su tek neki od mogućih, pokazuju? Krizni i samoubilački 'odnos' umetnosti i filozofije ili, nasuprot, ekstatičko i eklektičko bogatstvo 'uživanja smisla' (*jouissance*) mogućnosti 'zastupanja' umetnosti i zastupanja filozofije, ili nomadska premeštanja iz 'mogućeg sveta zastupanja' u 'mogući svet'? U trenutku kada više ništa nije po sebi razumljivo što se tiče umetnosti i što se tiče filozofije pitanje je:

– kako odrediti i opisati otvorenost, posebnost primera, eklektičnost ili nomadizam, tako da se dobije jedan sistemski pogled na umetnost i filozofiju⁴⁰?

³⁹ *Ibid.*, str. 83-84.

⁴⁰ Heinz Paetzold, "Kako zapolniti vrzel med filozofijo, umetnostjo in estetiko narave - poskus sistematike", *Anthropos* št. 3-4, Ljubljana 1996, str. 70-74.

– kako pokazati da su naša ‘bestemeljnost i beskućništvo’⁴¹ *normalno* ili barem *uobičajeno* ljudsko stanje, a to znači, da nije postalo tek sada samo po sebi razumljivo da ništa što se tiče umetnosti nije više samo po sebi razumljivo, pa čak ni njeno pravo na egzistenciju⁴², već da nikada nije bilo po sebi razumljivo da je nešto što se tiče umetnosti, ali i filozofije, po sebi razumljivo?

– kako biti ‘zastupnik’ u odnosu označitelja koji zastupa subjekt za neki drugi označitelj ili sve druge označitelje? ili

– kako svojim smrtnim i ranjivim telom TU i SADA razoriti ‘zastupnički’ ili ‘posredni’ ekran označenih⁴³ koji razdvajaju umetnost i filozofiju, i, zatim, suočiti se sa sopstvenim iskustvom telesnosti tog ‘loma’?

itd... itd...

Napomena

Javnu ‘realizaciju’ (izvođenje, *performance*) predavanja *ZASTUPNIČI: UMETNOST I FILOZOFIJA* – Pristup ‘odnosima’ filozofije i umetnosti u XX veku na *XIV međunarodnom kongresu za estetiku* (Simpozijum 1; 4. septembar 1998) u Ljubljani realizovao sam u saradnji sa balerinom i doktorom filozofije Džil Sigmen (Jill Sigman). Tekst predavanja koji se sada objavljuje nisam čitao, već sam javno pred publikom mislio i govorio o tezama naznačenim u tekstu. Tokom mog govora Džil Sigmen je izvela snažan i dramatičan ples. Između plesa i govora postojale su izvesne nužne ali i arbitrarne korespondencije i reakcije koje nisu bile unapred dogovorene.

Izlaganje sam započeo govorom koji nije bio zapisan i na izvestan način je ‘zastupao’ moj odnos prema izlaganjima drugih učesnika kongresa. Naknadnu rekonstrukciju i zapis prvog-uvodnog i završnog dela govora dajem ovde-i-sada:

Ko sam ja? Ja nisam Boris Grojs /Boris Groys/, Mihail Epštajn /Mikhail Epstein/, Komar i Melamid ili NSK-aj.

⁴¹ Videti belešku 19, str. 90.

⁴² Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd 1979, str. 25.

⁴³ Roland Barthes, “Rasch”, iz *The Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley, 1991, str. 308.

Moja baka je bila pripovedačica. Ona je volela da priča privatne i porodične priče. Ja sam pripovedač i pripovedam javne priče. Njena omiljena priča je bila o mom dedi i njegovim školskim drugovima Ludvigu Vitgenštajnu i, možda, Adolfu Hitleru. Danas nisam siguran da li je ta priča bila istinita. Ona je pričala da su moj deda i Ludvig Vitgenštajn, i možda Adolf Hitler, išli u istu osnovnu školu. Itd... Zašto vama ovo pripovedam? Zašto se vraćam pripovednom govoru? Zašto otkrivam tajne moje porodice? Zašto relativizujem odnose istine i laži, fikcije i doslovnosti?

Danas, ovde i sada, moj je zadatak da vratim filozofiju i estetiku mišljenju i govoru. Moram da je odvojim od 'papira' (teksta, čitanja) i da je vratim telu, mislima i glasu. Moram da učinim to, upravo, na onaj način, kako su to činili, na primer, Ludvig Vitgenštajn ili, na sasvim drugi način, Martin Hajdeger. Vitgenštajn je jednom izgovorio Raselovim (Russell) rečima "Filozofija je za mene pakao!" Sada, ja se pred vama i za vas mučim da mislim i govorim na engleskom jeziku o 'zastupanju' između umetnosti i filozofije. Ja vam pokazujem moj pakao misli. Pakao mojih misli i mog mozga. Moj zadatak je da vratim glas i misao filozofiji, da *njoj* vratim telo.

I izlaganje je zaključeno rečima: Naš zadatak je bio da filozofiji vratimo glas i telo Džil, zar ne?! Ovo je bila Džil Sigmen, balerina i filozof. Zahvaljujem joj se na beskrajnoj pomoći. Hvala!

Kasnije, tokom diskusije, neko je iz publike pitao zašto sam se vraćao porodičnim pričama, zašto sam pripovedao? Jedan mogući odgovor je bio: zato što se tako gradi istorija i tradicija – to su mehanizmi na kojima kulture postsocijalizma grade fantazam sopstvene fikcionalizovane realnosti. Ja dolazim iz takvog sveta (sveta dramatičnog i tragičnog postsocijalizma) i pokazujem vam kako se glas odnosi prema telu. Zatim je neko primetio da su telo plesa i glas predavanja u sukobu, da ometaju koncentraciju ili na ples ili na glas (papir). Moj odgovor je bio, nadam se, sasvim jasan, da je odnos tela i glasa bio izvan područja efekata mog 'papira' (teksta), da sam radio s teškoćama u koncentraciji – suočenje misli, glasa i tela.