

Jovan Čekić

IZMEŠTANJE HORIZONTA

FMK



Fakultet za medije i komunikacije
Univerzitet Singidunum
Beograd 2015.

Biblioteka *Philoxenia* #10

Jovan Čekić

**IZMEŠTANJE
HORIZONTA**

Jovan Čekić
IZMEŠTANJE HORIZONTA

Biblioteka: *Philoxenia*

Izdavač:
Fakultet za medije i komunikacije
Karađorđeva 65, 11000 Beograd, Srbija
Tel: +381(11) 2624 265
Email: cmk@fmk.edu.rs
www.fmk.singidunum.ac.rs

Za izdavača: Nada Popović Perišić

Recenzenti:
prof. dr Miško Šuvaković, dr Ivan Milenković

Redakcija: Obrad Savić, Aleksandra Prole
Lektura: Marija Lazović
Grafičko oblikovanje: Borut Vild
Štampa: Artprint, Novi Sad, 2015.

ISBN 978-86-87107-46-5



Sadržaj

Događaj i umetnost	9
Recikliranje aure	139
Izmeštanje horizonta	157
Pogled stranca	173
Nestajanje frika:	
Betmen i haosmos	185
S onu stranu uzvišenog:	
Melanholija Larsa fon Trira	203
Veliko ubrzanje	223
Eksperiment s realnim	253
Biografija autora	269

IZMEŠTANJE HORIZONTA

Događaj i umetnost

Podela slika na one *obdarene sličnošću* i *slike bez sličnosti*, unutar zapadnog mišljenja ocrtava dve prikrivene linije koje su se menjale i razvijale, ali koje su kod Žila Deleza prisutne sve vreme u različitim modusima. Prva je nastala iz obrasca slike-kopije iz kojeg su se, kroz čitavu istoriju mišljenja, razvijale i uspostavljale dogmatske slike mišljenja, arheologija-umetnost i niz aparata/dispozitiva koji su konstituisali dominantnu realnost neke istorijske formacije. Druga je pak od samih početaka okrenuta eksperimentu s realnim. U svojim nastojanjima da mapira događaje, ona je razvijala slike-karte i konstruisala nove slike mišljenja. Iz te linije se razvijala umetnost-kartografisanje čestica-znakova-dogadaja koja je sa avantardnom umetnošću i tehničkom reprodukcijom slika počela da menja naše viđenje i razumevanje sveta. Te slike-karte su u radovima Paula Klea (Paul Klee) – bez obzira na to da li su u pitanju skice za predavanja, nabacaji za dalje razmišljanje ili gotovi radovi – postajale čvorista, mašine povezivanja sa kompleksnim i haotičnim mrežama sveta. Utoliko ne iznenađuje što je Kleov *Angelus Novus* (1920)¹ bio toliko značajan Valteru

1 Paul Kle, *Angelus Novus*, tuš, kreda u boji i smeđi premaz,
318 x 242 mm, Muzej Izraela, Jerusalim.

Benjaminu, ili, što poglavlje o refrenu u *Hiljadu platoa*,² jednom od najvažnijih filozofskih dela 20. veka, započinje baš njegovim crtežom, *Mašina koja cvrkuće*³ (1922). Paul Kle je bez sumnje jedan od umetnika avangarde koji je po svom senzibilitetu, sa svojim »ličnim metodom u slikanju«, na granici između narativnog i dijagramskog, onoga što iz fluksa postajanja izvlači figuru, jednako kao što figuru rastače u haosu nekodiranih fluksova. Njegov pristup je privlačio mnoge mislioce (Martin Hajdeger /Martin Heidegger/, Adorno, Gadamer, Benjamin /Walter Benjamin/, Sartr /Sartre/, Merlo-Ponti /Merleau-Ponty/, Liotar /Lyotard/, Fuko /Foucault/, Derida /Derrida/, Delez /Deleuze/, Pjer Klosovski /Pierre Klossowski/), a posebno one koji su imali sklonost nelinearnom pristupu istorijskim faktima, koji su nastojali da uhvate smisao u konstelacijama ili mapiranjima. Kle je svojim »mislećim okom« samo potvrdio da mišljenje nije moguće fiksirati unutar jedne privilegovane oblasti, da je Hajdegerova konstatacija da mi još ne mislimo i da je danas naš najveći strah upravo strah od mišljenja ono s čime se umetnost, isto koliko i filozofija, mora suočiti baš u trenutku kada je čovečanstvo poverovalo u nezaustavljivost napretka.

Kle je, svojim mislećim okom, uspevao da zamuti ili gotovo izbriše granicu između filozofije i umetnosti, što će zbuniti svakoga ko veruje u apsolutnu autonomiju bilo koje od ovih oblasti pojedinačno. Njegova predavanja iz Bauhausa⁴ dokumentuju to prelaženje granice ukazujući na to koliko je svođenje umetnosti na retinalno – ono što je neprestano kritikovao Marsel Dišan (Marcel Duchamp) – tek efekat kapitalističke mašine. Tananost i krhkost Kleovih radova, često simplifikovana i gotovo svedena na infantilnost, nastoji da

2 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Tisuću platoa*, Sandorf & Mizantrop, Zagreb, 2013.

3 Paul Kle, *Mašina koja cvrkuće*, transfer otisak crtež perom na kartonu, obojen akvarel bojama, 64,1 x 48,3 cm, Muzej moderne umetnosti, Njujork.

4 Paul Klee, *Notebooks: The Thinking Eye v. 1*, Lund Humphries Publishers Ltd, 1973.

razbijje svaku avangardnu iluziju o moći umetnosti da se suprotstavi kretanju kapitala. No ta istančanost istovremeno opominje koliko je mišljenje opasno kada ga je moguće ote-lotvoriti u takvoj krhkosti kao što je crtež tušem na listu istr-gnutom iz školske sveske. Ono naoko infantilno kod Klea bliže je heraklitovskoj strategiji koja je igru kamenčićima s decom na trgu prepostavljala uzaludnim raspravama s poli-tičarima u gradskoj većnici. U tom smislu njegov »infantili-zam« uspeva da izmakne ustaljenim manipulacijama dećjom kreativnošću kojoj tržište umetnosti pribegava svaki put kad nije pogodan trenutak da se re-aktivira pojam genija. Kle je u svojim studijama polazio iz sredine, od onoga između aktiv-nog i pasivnog, kako bi ocrtao dijagram nekog događaja koji se još nije u potpunosti aktuelizovao u nekom stanju stvari ili rasplinuo u prošlosti. U njegovim predavanjima iz Bauhausa te analize središnjeg, onog što se nalazi između aktivnog i pasivnog, samog događaja koji izmiče uobičajenim natkodi-ranjima statusa stanja stvari, upućuju na neophodnost da se fragmenti povežu u konstelaciju ili da se mapiraju obrasci koje čestice događaja ocrtavaju u fluksu postajanja. Najzad, i sam Kle kao da je u sredini – negde između Maljevića i Dišana, jer se u njegovim radovima mogu naći i »crni i beli kvadrat«, jednako kao što se mogu naći crteži koji neodoljivo podsećaju na »skice za veliko staklo«, ali u drugom registru. Gradeći neobične klastere s ovim, ali i mnogim drugim auto-rima, čitav je Kleov opus negde u sredini između filozofa i umetnika, markirajući tako, bez obzira na sve ekstreme, mesto koje avangardni umetnik zauzima u moderni. U tom smislu opaska Marsela Dišana da ga ne zanima umetnost već umetnici, izmešta težište na dinamička mapiranja, na ona nomadska kretanja na koja je umetnik osuđen nakon avan-gardnih preispitivanja samog statusa umetnosti.

Avangardna se pobuna protiv autonomije umetnosti može shvatiti pre svega kao pobuna protiv zatvaranja umetnosti u rezervat unutar građanskog društva, ali i kao pobuna protiv zatvaranja u bilo kakve rezervate. Tako je avangardno zalaganje za brisanje granice između umetnosti i života, zapravo neprihvatanje onih natkodiranja koja uspostavljaju

tu granicu u ime autonomije i opstanka umetnosti unutar kapitalističke mašine. Za Birgera (Peter Bürger) pak, autonomija umetnosti je kategorija buržoaskog društva koja omogućava da se opiše »izdvajanje umetnosti iz mreže životne prakse«⁵ unutar neke istorijske formacije. Kao ideološka kategorija, autonomija umetnosti na jednoj strani povezuje momenat istine, po kome je umetnost zaista izdvojena iz životne prakse, a na drugoj momenat neistine koji takvo stanje stvari prevodi u njenu »suštinu«, čiji je efekat »pogrešna« predstava o potpunoj autonomiji ili nezavisnosti umetničkog dela od društva.

Za avangardu, autonomija umetnosti samo maskira funkcionalisanje jednog aparata, fukoovski rečeno dispozitiva, zapravo jedan heterogeni skup koji – svojim diskursima, institucijama, arhitektonskim formama, regulacionim odlukama, zakonima, administrativnim merama, naučnim izjavama, filozofskim, moralnim i filantropskim stavovima, dakle kako onim što izgovara tako i onim što ne izgovara – uspostavlja i kontroliše ono što se kolokvijalno naziva umetničkom scenom. Dispozitiv je tako sistem odnosa – ali i priroda veza – koji se može uspostaviti među heterogenim elementima i konstitutivni je momenat u uspostavljanju granica neke scene, zapravo relativnog horizonta unutar koga se jedino aktuelizuju događaji relevantni za umetnost. Njegova dominantna strateška funkcija je kako stabilizovanje tako i neprekidna kontrola, mašina vidljivosti i režima iskazivosti, kao konstitutivnih momenata dominantne realnosti unutar jedne istorijske formacije. Tako je avangardni napad na autonomiju umetnosti, koji unutar građanskog društva određuje njen status, zapravo nastojanje da se različitim strategijama ne samo destabilizuje već u potpunosti onemogući funkcionalisanje tog dispozitiva kao jednog od konstitutivnih momenata dominantne realnosti buržoaske kulture. Iz tog ugla avangarda je mnogo bliža nomadskim ratnim mašinama nego pret-

⁵ Peter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga/Alfa, Beograd 1998, 72.

hodnici kakve velike armije koja uvek pripada državnim aparatima. Različitim strategijama avangarda razara stabilizovane matrice vidljivog i izrecivog, koje funkcionišu poput kišobrana koji nas štiti od haosa, otvarajući prostor za upad ne-značenjskih čestica događaja – haosema.

Avangardni se projekat najčešće shvata kao preplitanje dva stremljenja, gde je na jednoj strani zahtev za brisanjem granice između umetnosti i života, a na drugoj utopijski projekat izgradnje boljeg društva. Ukoliko avangardna produkcija nastoji da obriše granicu između umetnosti i životne prakse, onda njena intencija nije da neku »zastarelu i prevaziđenu« umetničku produkciju zameni drugom, novijom, već da dovede do raspadanja čitavog dispozitiva umetnosti koji određuje i konstituiše njen autonomni status, pa samim tim i status umetničkog dela. Kada međutim Birger konstatiše da avangardni utopijski projekat »da se iz umetnosti organizuje jedna nova životna praksa«,⁶ nije uspeo, onda iz toga sledi da je čitava avangardna produkcija postala tek jedan od mnogih segmenata unutar linearno shvaćene istorije umetnosti. Razloge za to on pre svega vidi u tome što je neoavangarda institucionalizovala avangardu kao umetnost i tako definitivno anulirala avangardne intencije. Efekat ovog neuspeha je dvostruk, jer na jednoj strani institucija umetnosti ostaje i dalje izdvojena iz životne prakse, dok je na drugoj strani kategorija umetničkog dela restaurirana. No kako se u slučaju avangardne produkcije pre može govoriti o manifestacijama nego o umetničkim delima – što ne znači da avangardisti nisu proizvodili nikakva dela i da su ih zamenili trenutnim priredbama poput dadaističkih predstava – onda je i krajnji efekat ovakve produkcije potpuna izmena kategorije dela. U tom smislu avangardna manifestacija je dvostruka artikulacija; na jednoj strani ona nastoji da izmakne svakom zatvaranju u rezervate maskirane autonomijom, dok na drugoj svojim intervencijama nastoji da mapira čestice događaja izvan granica nekog aktuelnog stanja stvari. Dakle, benjaminovski

6 Isto, str. 77.

rečeno, potrebno je dići u vazduh taj okamenjeni i zatvoreni svet kao skup različitih zatvaranja u rezervate, ali treba i fragmente koji su ostali nakon te eksplozije povezati i montirati na drugačiji način, u konstelacije, kako bi se preko njih ocrtaли drugačiji obrisi obrazaca ili »kristala događaja«.

Postavlja se pitanje kakvi su efekti te radikalne promene kategorije dela nakon neuspeha avangarde, kao i u kojoj meri je izmenjeno čitanje čitave umetnosti ili, kako bi to Benjamin rekao, čitav karakter umetnosti. Radikalna promena koju je donela avangarda, prema Birgeru, »čini prepoznatljivim određene opšte kategorije umetničkog dela u njihovoј opštosti⁷. Efekat ovako radikalnog reza unutar linearnog kontinuuma razvoja umetnosti implicira da avangarda ne može biti shvaćena iz ranijih stadijuma umetnosti, već obrnuto, da prethodni stadijumi umetnosti u građanskom društvu mogu biti shvaćeni idući unazad od avangarde. Na drugoj strani, ukoliko je avangarda doista uspostavila diskontinuitet, onda se taj rez može razumeti kao obrazac od kojeg se čitava umetnička produkcija – ne samo retroaktivno, već i kasnije, čitava savremena umetnost – može sagledati. Benjaminova fascinacija tehničkom reprodukcijom, posebno filmom, uprkos Birgerovoj kritici nekih njegovih stavova, pre svega upućuje na otvorenost avangardne umetnosti spram *tehne* ili tačnije prema svakom napretku tehnike, danas bi se moglo reći od kompjutera do bio i nano tehnologija.

Ukoliko je u osnovi te avangardne matrice dvostruka artikulacija kao nepristajanje na zatvaranje u rezervate bez obzira na to da li je u pitanju stanje stvari ili stanje duha, ali i kao drugačije povezivanje, mapiranje čestica događaja, onda je ta otvorenost spram *tehne* konstitutivni momenat ovakvog pristupa. Tako je na osnovu iskustava avangarde moguća arheologija različitih nastojanja da se dovede u pitanje granica između umetnosti i života, koja bi učinila vidljivom unutrašnju logiku kretanja umetnosti, a gde je život shvaćen kao neiscrpana banka događaja ili čista imanencija. Nakon iskusta-

7 Isto, str. 28.

va avangarde i onoga što se posle nje razvijalo kao radikalno mišljenje u umetnosti, retroaktivno se čitava umetnost može posmatrati kao manje ili više uspelo brisanje ili zamućivanje ove granice. Što je dalje od razumevanja događaja umetnost je dalje i od života kao uslova da misli vlastito vreme, ali i svako drugo vreme, ono koje je nepovratno prošlo kao i ono koje dolazi. Brisanje ove granice prepostavlja da se težište umetničke produkcije s reprezentacije izmešta na mapiranje događaja. Tako je u osnovi avangardne strategije izmeštanje težišta s reprezentacije nekog stanja stvari koje prepostavlja organsku celinu i hermeneutički krug interpretacije odnosa celine i delova, kako kaže Birger, na principe konstrukcije, zapravo na benjaminovsko montažno povezivanje fragmenata u konstelacije, koje izmiče zatvaranju u granice nekog aktuelnog stanja stvari. Nasuprot linearnosti istorije, Benjamin uspostavlja konstelacije kao mogućnost da se preko drugaćijih povezivanja fragmenata dosegne do čitljivosti povesti. Tako je konstelacija povezivanje fragmenata prošlosti i sadašnjosti, dijalektička konfiguracija heterogenih vremena u čistoj temporalnosti. Avangarda nije jedan u nizu umetničkih pokreta koji se nižu od početka 20. veka unutar linearog shvatanja istorije, već epohalni rez, tačka preloma od koje se menja čitav karakter umetnosti gde dela više ne reprezentuju, već mapiraju događaje.

Benjaminov montažni konstruktivizam polazi upravo od toga da su nakon avangarde i pojave tehničke reprodukcije, objekti, gradevine, tekstovi i slike, fragmentirani, polomljeni i raspršeni, razbacani i izbačeni iz svog uobičajenog konteksta tako da ih je moguće rekomponovati u savremene kritičke konstelacije. Figura konstelacije se, kao pletora, sastoji od zasićenosti tačkama koje zajedno komponuju shvatljiv i čitljiv, mada kontingentni i promenljivi obrazac (pattern). Pojam konstelacije istovremeno prepostavlja mogućnost potencijalne obmane ili greške, bilo kojih šema ili obrazaca, kao i njihovu kontingenciju. Zbog toga svaku konstrukciju konstelacije treba uzimati kao jednu od permutacija između bezbroj mogućih konfiguracija, povezivanja i korespondencija.

Obrazac koji se uspostavlja nekom konstelacijom čini vidljivom neku ideju tako što skup pojmove koji služi njenom predstavljanju ocrtava kao njihovu konfiguraciju. Pre svega zato što, za Benjamina, fenomeni nisu sadržani ili ote-lovljeni u idejama, već su ideje »njihovo objektivno, virtuelno uređenje, njihova objektivna interpretacija«.⁸ Upravo u takvom objektivnom, virtuelnom uređenju, ideje se prema objektima odnose kao konstelacije prema zvezdama. U tom smislu su ideje »veće konstelacije, i time što su elementi kao tačke obuhvaćeni u takvim konstelacijama, fenomeni su podjeljeni i spaseni istovremeno«.⁹ Zadatak je pojmove da ove elemente, koji su tačke/čvorista unutar konstelacije, izvu-ku iz fenomena, što se najjasnije predstavlja u ekstremima pa utoliko svaki pojam potiče od ekstremnog. Benjaminov konstruktivistički princip pretpostavlja zaustavljanje mišljenja koje konstelaciji, zasićenoj napetostima, zadaje šok »usled kojeg se ono kristališe kao monada«.¹⁰ U takvom pristupu istorijski predmeti se pojavljuju kao monade, a ne kao stanja stvari ili scene koje se linearно nižu jedne za drugim, zatvore-ne u svojoj autonomiji, mimo i izvan sveta.

Nijedan status aktuelnog stanja stvari nije uzrok samom sebi, niti proizvod kauzalnog neksusa gde se sled zbivanja »propušta kroz prste kao brojanice«, već se taj status uočava uspostavljanjem neke konstelacije u kojoj jedno sada, »sadašnjost«, stupa u odnos s nekim (određenim) prošlim. Konstelacija nastaje u blesku, u spoju gde ni prošlost ni sadašnjost ne dominiraju niti uspostavljaju hegemoniju tako što bi jedno bacalo svetlost na drugo. Povezivanje koje nastaje u spoju sadašnjosti i prošlosti je »čista temporalnost«; odnos onoga-što-je-bilo i onog sada neka je vrsta *screenshota* nema progresije, već je ono što nastaje dijalektička slika, koja »izne-nada izbija«.¹¹ Prvi korak za ovakva povezivanja, gde iz sićuš-

8 Valter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, Logos, Veselin Masleša, Sarajevo 1989, 13.

9 Isto, str.14.

10 Walter Benjamin, *Eseji*, Nolit, Beograd 1974, 88.

11 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Belknap Press, 2002, p

nih fragmenata nastaju velike konstrukcije, jeste »prebacivanje principa montaže u istoriju«,¹² kako bi se u analizi malih individualnih momenata otkrio »kristal totalnog događaja«. Konstelacija je tako nelinearno, montažno povezivanje fragmenata (koji u tom povezivanju zadobijaju svojstva monada), gde se u »dijalektičkim slikama« ocrtava smisao nekog istorijskog događaja. Svaka konstelacija je povezana s drugim konstelacijama čineći kosmos ideja kao umreženih i stalno promenljivih konstelacija. Unutar takve mreže za Benjamina ideje su ne više samo konstelacije već i lajbnicovske monade gde svaka ideja sadrži i sliku sveta. Tako su Benjaminove »dijalektičke slike«, kao i Delezove kasnije »slike mišljenja«, nastojanja da se razviju konceptualni alati za mapiranje događaja, kako bi se ocrtao smisao nekog »kristala« ili obrasca događaja.

Sa stanovišta avangarde, kao što je drugačije povezivanje fragmenata nekog aktuelnog stanja stvari zapravo montažni princip konstrukcije tako je i nacrt budućeg, oko koga bi se »organizovala neka nova životna praksa«, zapravo kartografsanje virtuelnih čestica događaja koje se nisu aktuelizovale u datoj istorijskoj konstelaciji. Avangardna montaža je povezivanje heterogenih entiteta (fragmenata), čime se iscrtavaju vektori virtuelnih i aktuelnih čestica, pa samim tim i nastojanje da se mapiraju čestice događaja i konstruišu drugačiji klasteri, kako bi se došlo do viška smisla, onog koji prevazilazi smisao stabilizovan unutar dominantne realnosti. Tako, iz ugla mapiranja događaja, one potencijale koje je detektovala avangardna produkcija ne treba izjednačavati s mogućim i tako ih svoditi na promašaj, jer prvo pripada virtuelnom, a drugo aktuelnom, a oba su stvarna. Kada se avangardna produkcija izmešta s onu stranu reprezentacije, ona se više ne bavi mogućim u zatečenom stanju stvari, već potencijalnim, tako što detektuje virtuelne čestice događaja koje preleću neko stanje stvari mada se nikada nisu aktuelizovale u njemu. Iz ugla mapiranja događaja avangardna montaža je poveziva-

462.

12 Isto, str. 461.

nje kako aktuelnih tako i virtuelnih čestica/putanja događaja. Utoliko je Maljevičev bespredmetni svet klaster virtuelnih čestica koji se nikada nije aktuelizovao u datom stanju stvari, ne zato što je nemoguć, već zato što je potencijal, čija je aktuelizacija otvorena za budućnost. Kada Maljevič svoje kasnije »realističke« portrete potpisuje crnim kvadratom, on nedvosmisleno želi da uspostavi razliku u odnosu na klasičnu slikarsku reprezentaciju, gde postaje jasno da nakon iskustava avangarde umetničko delo više nije moguće čitati kao reprezentaciju. To izmeštanje težišta s reprezentacije na događaj pretpostavlja i drugačije sklopove i povezivanja, gde je na jednoj strani Maljevičev »Crni kvadrat« (ruska avangarda), a na drugoj Dišanova »Fontana« (Dada i nadrealizam). U takvoj konstelaciji svaki od ovih radova zadobija višak smisla od onog drugog rekonstituišući čitavo polje umetnosti kao ne-autonomno, dakle kao ono koje nije zatvoreno u rezervate vladajuće društvene mašinerije i dominantne stvarnosti. Moglo bi se reći da, prilično »traljavo« slikan, a kasnije i po potrebi »kopiran« crni kvadrat, ili izgubljen i kasnije preko šest stotina puta multipliciran »pisoar/fontana« zaista nemaju nikakve veze s umetničkim delom kako se ono shvata u autonomnim umetničkim rezervatima.

U istorijskim formacijama i društvenim mašinama koje im pripadaju, umetnost na različite načine kartografiše događaje nastojeći da pređe granice onog vidljivog i izrecivog unutar dominantne realnosti vlastite epohe. Čak i kada je nedvosmisleno u funkciji moći, ona, po logici Dišanovog »koeficijenta umetnosti«, kao kolateralni efekat iznosi na video i ono što nije nameravala, neku slabost ili glupost, inherentnu onome što nastoji da veliča. Ali istovremeno taj kolateralni efekat može da ocrtava liniju izlaska iz bilo kog tipa rezervata koji se zatvorio u kalup/modlu koja je konstitutivni momenat u produkciji dominantne realnosti. Kada u tekstu »Stvaralački čin«, iz 1957. godine, Dišan uvodi svoje razumevanje umetnosti kao i određenje »koeficijenta umetnosti« on upravo iz iskustva avangarde upućuje na neophodnost izmeštanja tačke gledanja. Za njega umetnost, kao i emocija, može biti rđava, dobra ili ravnodušna, pri čemu iskaz »ravnodušno«

treba razumeti kao uslov za mogućnost bilo kakvih mapiranja čestica događaja. Analogija s emocijama donekle upućuje na stanje u kome se može sagledati status nekog stanja stvari, stanje u kojem su dobri ili loši emotivni upisi u potpunosti suspendovani – anestezirani. Ta suspenzija je ocrtana u Dišanovom tumačenju izbora nekog redimejda, ali je ona isto tako prisutna i u njegovom određenju »koeficijenta umetnosti«. Izbor redimejda se temelji na absolutnoj vizuelnoj ravnodušnosti, to znači da je u potpunosti liшен dobrog ili lošeg ukusa, kao politike pogleda, jer je upravo ukus konstitutivni momenat za status nekog predmeta unutar stanja stvari. U takvoj situaciji izbor predmeta je određen ukusom, a ne njegovim mestom unutar polja sila koje se aktuelizuje u datom stanju stvari. Ono što Dišan naziva totalnom anestezijom jeste izlazak iz bilo kog statusa stanja stvari koje funkcioniše poput rezervata, a čije su granice određene ukusom ili emocijama. Dobar ili loš ukus/emocija jeste efekat dominantne realnosti, dok tek oslobođen od bilo kakvog ukusa ili emocije subjekt ne bira predmet, već obrnuto, predmet bira njega. Tek s takvim pristupom predmet postaje afekt/putanja koji ocrta čitavo polje sila, kako s onim aktuelnim tako i s onim virtualnim česticama događaja koje orbitiraju oko nekog stanja stvari. U tom smislu je i određenje umetnosti kao ravnodušne, nasuprot lošoj i dobroj, ono koje posmatrača uspeva da izmesti u ravan mapiranja nekog događaja i tako stvori uslove za drugačije povezivanje sa svetom. Sam umetnik nije svestan razlike između svojih namera i njihovog ostvarenja upravo tu razliku između onoga što je nameravao da ostvari i onoga što je ostvario, Dišan naziva ličnim »koeficijentom umetnosti« koji je sadržan u delu. Tako se lični »koeficijent umetnosti« određuje kao aritmetički odnos između neizraženog, ali nameravanog, i nenameravanog, ali izraženog i on je nesumnjivo u korelaciji sa stepenom ravnodušnosti u odnosu na dobar ili loš ukus. Zahvaljujući ovom koeficijentu na jednoj strani je moguće detektovati manjak, ili odsustvo nekog afekta bez obzira na namere umetnika, a na drugoj se može dogoditi da se pojavi neki afekt kao čista kontingencija, tako što probije nešto nenameravano, ali ipak izraženo. Tako »koefici-

jent umetnosti« ne samo što otvara mogućnost drugačijih povezivanja, kako onoga što nedostaje tako i onoga što je slučajno probilo, već otvara i prostor interpretacije, tačku prošiva sa spoljašnjim. Dakle bez obzira na umetnikove namere, dobru volju ili njegovu unutrašnju borbu, napore i sl., tek posmatrač – koji detektuje mapiranje, koje je zahvaljujući ravnodušnosti uspelo da izmakne zamkama dobrog ili lošeg ukusa, mode, zahtevima tržišta, nekoj politici pogleda i sl. – dovodi delo u dodir sa spoljašnjim svetom. U suprotnom, umetnik biva uvučen u igru nekritičkog ponavljanja bilo kog oblika izraza, krećući se od jednog obeležja do drugog u skladu s dominantnim ukusom svog vremena, nesvestan »da je za posmatrača, više nego za umetnika, umetnost droga koja stvara naviku«.¹³ U tom kontekstu Dada je bila ne samo pobuna protiv hegemonije fizikalne strane slikarstva već ona vrsta nihilizma koji omogućava da se postane slobodan. Izaći iz stanja razuma, izbeći uticaj neposredne okoline i prošlosti, pobeći od klišea, za Dadu je značilo neprihvati ostajanje u bilo kom od tih rezervata. Kao sredstvo za čišćenje, trebalo je da Dada oslobodi umetnika kako više ne bi bio »rob obeležja«, isto koliko i posmatrača njegove narkomanske zavisnosti od umetnosti. Na taj način Dada je razarala svako uživanje u redundanci koja poput pozadinskog šuma ispunjava dominantnu realnost u kojoj participira i umetnost prihvatajući kapitalističku aksiomatiku i čvrste segmentirane.

Benjaminovo povezivanje ili čak izjednačavanje efekata, Dade i filma, čiji je zajednički imenitelj bio saznajni šok, izmešta težište na razbijanje i destabilizovanje bilo kojih zatvorenih rezervata. Saznajni šok je na jednoj strani potvrđivao onu adornovsku konstataciju da je celina, kao skup svih rezervata, neistinita, a na drugoj da je fragmente moguće i drugačije montažno povezivati, odnosno mapirati. Varvarizam Dade je sredstvima avangardnih manifestacija nastojao da stvori efekte koje publika dobija tek s filmom. Umetničke

13 Marcel Duchamp, *Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1984, 47.

manifestacije Dade postaju središte skandala tako što napadaju i izazivaju posmatrača i za razliku od slikarstva koje poziva posmatrača na kontemplaciju unutar nekog statusa stanja stvari, Dada i film takav pristup čine nemogućim. U tom smislu je Benjaminu presudna pojava filma, pre svega zbog njegove sposobnosti »da utvrdi svakojake ljudske reakcije u kojim god konstelacijama« čiji je konstitutivni momenat i ono »optički nesvesno«. Benjaminovo »optički nesvesno«, koje donosi tehnička reprodukcija, može se razumeti kao detektovanje virtualnih čestica događaja koje je montaža učinila daleko vidljivijim nego što je to bio slučaj sa slikama pre pojave filma. Kada se kod Hičkoka (Hitchcock) avangardni šok zamenjuje saspensom i mentalnim slikama, kako to konstatiše Delez, onda se sa scene kao reprezentacije nekog stanja stvari, prelazi na tkanje kao mrežu odnosa. Istovremeno postaje jasno da je arborecentna struktura, koja je inheren-tna sceni i različitim natkodiranjima koja određuju status stanju stvari, svedena na površinu tkanja s čvorištima različitog intenziteta. Montaža kao mogućnost nelinearnih povezivanje heterogenih elemenata unutar tog tkanja najavljuje mrežu s različito povezanim čvorištima.

Kao mišljenje vlastitog vremena, umetnost je neodvojiva od događaja, bilo da ih »pred-stavlja«, bilo da je sama događaj ili oscilira između ova dva pristupa, ona je neprekidno preispitivanje njihove konzistencije. Čak i kada je pretendovala na totalno zahvatanje događaja, kao što je to slučaj s Vagnerom, ili kada je emfatički ukazivala na pojedine, ponekad marginalne ili nebitne, fragmente unutar događaja, umetnost prisiljava na mišljenje. Fragment kroz koji se prelama celina, kako je kritička teorija Adorna ili Benjamina nastojala da ocrtava učinke logike raspadanja dominantne realnosti, pre svega upućuje na mogućnost drugačijih povezivanja. Ovi fragmenti, zahvaljujući avangardnim mapiranjima, prerastaju u čvorišta, čestice događaja koje mogu formirati različite serije linearne ili nelinearne, pravih ili izlomljenih linija, koje mapiraju događaje. Ove čestice, kao mašine povezivanja, različito su kodirane ili natkodirane unutar društvenih mašina, pa tako određuju načine i intenzitete poveziva-

nja, kako u ljudskim tako i u ne-ljudskim registrima unutar određenih istorijskih formacija.

Ako je Žil Delez filozofiju razumevaо kao geofilozofiju, a koncept (pojam) kao događaj, onda je ono što je nastoјao da razvije u svojim knjigama moguće razumeti kao kartografisanje događaja. Čini se da za njega, kao uostalom ni za Benjamina, nije moguća neka opšta teorija događaja. Moguće je samo praviti karte, jer postoji bezbroj načina da se mapira neki događaj. Na jedan način to će se raditi na filmu, a na potpuno drugi način u slikarstvu, filozofiji, ili u književnosti i nauci, tako da ono što ostaje jeste stavljati te različite karte jedne preko drugih, kako bi se na trenutak ocrtao »krystal totalnog događaja« i konzistencija sveta. Dva toma o kapitalizmu i šizofreniji Deleza i Gatarija, izlažu samo konstrukciju nekih osnovnih alata; na primer tehnosfera sa svojim mašinama, koje u nehijerarhizovanim mrežama nisu ništa drugo do čvorista koja funkcionišu kao mašine povezivanja. Kafkine knjige kao male mašine povezuju se s birokratskom mašinom, na način koji osvetljava, ponekad tek u bleskovima, patologiju događaja unutar birokratske mašine, ali tek pošto se uveže na nju. To je kartografisanje-umetnost koje traga za putanjama i postajanjima s onu stranu relativnog horizonta događaja, i postavlja se nasuprot arheologiji-umetnosti koja traga za personalnim procesima sećanja i kolektivnim idealima komemoracije, gradeći monumentalnu autonomiju unutar granica nekog stanja stvari.

Događaji se zbivaju ne samo unutar nekog stanja stvari već i kao fluksevi koje treba kodirati ili kao postajanja-nečim da bi se razumelo to kretanje ili kao prevoji koji se sustižu – to samo zavisi od vrste mapiranja kojem se pribegava. Afekt je svaka promena koja se tiče nas ili nečega što ne pripada svetu ljudskog, možda je baš zato najzahtevnije to postajanje-ljudskim. Afekt je neodvojiv od znaka, a znak od hotimičnog susreta, a susret je pak moguć samo ako se kreće, a kretati se znači biti nomad. Od afekta, preko znaka do nomadskog kretanja – samo je tako moguće mapirati događaje kao klasterе u kojima se hvata višak smisla, onaj koji izmiče natkodiranjima unutar dominantne realnosti. Postoje i drugačija mapi-

ranja, ali se ona ne tiču događaja, najčešće se tiču nekog stanja stvari ili stanja duha, što ne isključuje njihovu upotrebu za mapiranje događaja. Mapiranje događaja nije moguće bez toga da i samo bude događaj koji ne pretenduje na hegemoniju isto koliko i ne prihvata da bude u rezervatima dogmat-ske slike mišljenja, bez obzira na istorijsku formaciju u kojoj nastaje.

Zatvaranje/Uokvirenje

Kako je nastao taj zatvoreni, utamničeni svet, koji je, kako tvrdi Benjamin, pojava tehničke reprodukcije, posebno filma, digla u vazduh? Moglo bi se reći kao neprestano ukrštanje i preplitanje dve logike koje su u osnovi oblikovanja tog novog sveta; na jednoj strani to je logika raspadanja, koju je Adorno prepoznao u onom »rastakanju svega čvrstog« unutar procesa kapitalističke modernosti, a na drugoj logika mnoštva koju Benjamin vidi u nastajanju urbane mase u velikim gradovima devetnaestog veka, čije prve obrise nastoji da ocrti svojim montažnim konstrukcijama konstelacija. Paradoks tog ukrštanja u tome je da se, s raspadanjem starih feudalnih formi, zapravo teži uspostavljanju takvih odnosa iz kojih će nastati daleko čvršći aparati, oni u koje se može verovati, u koje se može pouzdati kako bi svet postao predvidiv u tolikoj meri da se njime može upravljati. Unutar logike raspadanja, »rastkanje svega čvrstog« značilo je dekodiranje i odbacivanje svega onoga iz pretkapitalističkog sveta što je blokiralo racionalnu kalkulaciju učinaka. Tako stvarnost »čvrstog« kapitalizma nastaje neprekidnim revolucionisanjem proizvodnje unutar kapitalističke maštine, koja, s različitim vrstama segmentiranosti, kao načinom da se kontroliše mnoštvo, uspostavlja jasna uporišta i linije kretanja, gde subjekt unutar svakog segmenta (modle/kalupa) započinje ispočetka: porodica, škola, fabrika, bolnica, možda zatvor. Na drugoj strani ta stvarnost je u velikoj meri određena novovekovnom naukom, koja je, kao teorija stvarnog, prema Hajdegeru, presudan način na koji nam se predstavlja sve što postoji. S procesima neprekidnog revolucionisanja proizvodnje, prožimanja gipke

i krute segmentirane stvari i nastanka novovekovne, to jest zapadnoevropske nauke, koji se neprekidno ukrštaju i nadopunjaju, nastaje novo doba, koje će Hajdeger odrediti kao »doba slike sveta«. U osnovi ove slike jeste uokvirenje sveta u proračunljivo stanje stvari gde svet postaje pozornica s bezbroj scena, a čovek *subjectum*. U tom i takvom svetu događaji se aktuelizuju u nekom stanju stvari s jasno određenim relativnim horizontom događaja kao granicom koja deli ono unutrašnje od spoljašnjeg i beskonačnog. U »čvrstom« i segmentiranom kapitalizmu, to zatvaranje subjekta u određena stanja stvari, u kojima se događaji mogu kontrolisati i predviđati s velikom izvesnošću, nastaje ono što je kapitalističku stvarnost, po Benjaminovom sudu, pretvorilo u zatvoreni i utamničeni svet. Svaki događaj koji je aktuelizovan u tako zatvorenom i kontrolisanom stanju stvari prerasta u rezervat kao scenu na kojoj subjekti tek glume unapred napisane uloge »s automatizovanjem masa, državnim režijama, politikom kao ‘umetnošću’: s Hitlerom kao rediteljem...«¹⁴ U takvom svetu stvaraju se realni uslovi za mogućnost onih »fantastičnih reterritorializacija kapitalizma« u kojima dolazi do opasnog preklapanja stanja duha i stanja stvari u funkciji fašističke, ili bilo koje totalitarne estetizacije politike i sveta života. To zatvaranje bilo je u funkciji kontrole događaja, gde kontrolu pre svega treba razumeti kao mogućnost proračunavanja, u smislu konstrukcije, odnosno anticipacije budućeg, i re-konstrukcije prošlog. Dijagram odnosa sila ocrtava to uokvirenje događaja unutar kodiranog i proračunljivog stanja stvari putem neprekidne promene i finih podešavanja kako rada mašina vidljivosti tako i režima izrecivosti. Kada po Nićevom (Nietzsche) sudu, reaktivne sile preuzmu dominantnu ulogu u oblikovanju čitave zapadne kulture, proces uokvirenja dostiže svoj zenit. Sledeći logiku raspadanja i »čvrsti« kapitalizam počinje da se rastače najavljujući sledeću promenu samog sveta.

14 Žil Delez, *Film 2, Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd 2010, 329.

Neupadljivo stanje stvari – Hajdeger

Na strelji vremena ili tajmlajnu zapadne civilizacije, moguće je, prema Hajdegeru, razlikovati barem tri sveta: grčki, srednjovekovni i novovekovni, od kojih svaki ima svoje vlastito određenje kako svega bivstvujućeg (sveta), tako i čovekovog mesta u njemu. Svet, ili bivstvujuće u celini, za srednji vek je *ens creatum*, ono što je stvorio Bog tvorac, kao najviši prauzrok. Svako bivstvajuće, dakle svaki entitet, uključujući i čoveka, pripada određenom stepenu tog poretku unutar onoga što je stvoreno i kao takvo je u funkciji božanske kreatcije koja je izvan čovekovog poimanja. Nasuprot tome, svet je za Grke ono što se pojavljuje i otvara istovremeno obuhvatajući i čoveka. U takvoj konstelaciji čovek ne predstavlja sebi svet tako što ga posmatra u smislu subjektivne percepcije, već je takvom svetu čovek »onaj-od-bivstvujućeg-posmatrani«.¹⁵ Konsekvenca tog obrta – da je čovek posmatran od bivstvujućeg – jeste da čovek biva uvučen i zadržan u tom svetu, pa samim tim on biva i nošen njegovim suprotnostima i obeležen njegovim razdorom. Ni u jednom od ova dva sveta čovek ne konstituiše vlastito mesto tako što sebi predstavlja svet kao nešto predmetno, već je njegovo mesto pre efekat različito shvaćenog odnosa sila iz kojega se uspostavlja svet. Upravo stoga čovek nije u stanju da kontroliše stanje stvari u kome se zatekao, bilo zbog toga što je ono određeno božanskim planom u čiji smisao on ne može da pronikne, bilo zbog sukoba mitskih sila, u kojima je njegovo mesto kolateralni efekat. Tek s novim vekom čovek počinje postepeno da zadobija kontrolu nad stanjem stvari, jer je na delu ukrštanje dva procesa: procesa pretvaranja sveta u sliku i procesa pretvaranja čoveka u *subjectum*.

S pojavom novog veka započinje proces radikalne promene sveta i konstituisanje čovekovog mesta u njemu. Kao suštinske za nastanak novog veka Hajdeger će odrediti pet linija koje se razvijaju tako da menjaju razumevanje i topolo-

15 Marin Hajdeger, Šumski putevi, Plato, Beograd 200, 72.

giju odnosa sila u tolikoj meri da dovode do promene sveta i čovekovog mesta u njemu. Prva od ovih linija nastaje s pojmom novovekovne nauke, druga s pojmom mašinske tehnike, treća s ulaskom umetnosti u vidokrug estetike, četvrta kada se ljudsko delanje shvata i realizuje kao kultura i, najzad, kao petu Hajdeger navodi obezboženje, stanje neodlučnosti što se tiče Boga i bogova. U tom procesu nastajanja novog sveta ove linije se na različite načine prepliću i otvaraju prostor za razvoj svake pojedinačno kako bi s novim svetom uspostavile i arborescentnu kulturu.

Suštinska pojava novog veka, prema Hajdegeru jeste da nauka prerasta u istraživanje, a to znači da naučnik biva zamenjen istraživačem i da se saznavanje uspostavlja kao istraživanje. Istraživanje raspolaže svetom na dva načina: kada može da ga proračuna u njegovom budućem toku ili kada ga naknadno izračunava kao prošlost, gde se u prvom slučaju uspostavlja priroda, a u drugom istorija. Kada priroda i istorija postaju predmet objašnjavalačkog predstavljanja, onda ono što na taj način postane predmet *jeste*, smatra se bivstvujućim, odnosno može se smatrati onim-stvarnim, kao stanje stvari koje pripada svetu. Ovo popredmećivanje bivstvujućeg, uspostavljanje nekog stanja stvari, vrši se u pred-stavljanju čija je osnovna težnja da svaki entitet dovede pred sebe na takav način da čovek koji računa može biti siguran u bivstvujuće, odnosno može posedovati izvesnost u pogledu sveta. Da bi uopšte mogao da proračunava, odnosno istražuje, bilo u smislu anticipacije (priroda) ili rekonstrukcije (istorija), čovek bivstvujuće mora da pred-stavi kao neko stanje stvari i tako zadobije sigurnost i izvesnost u pogledu sveta. Tako je subjektivizam novog veka, kao nastajanje čoveka koji računa, neodvojiv od objektivizma, kao uspostavljanja stanja stvari koje je moguće proračunati. Stanju stvari je inherentna proračunljivost, zbog toga se ne može govoriti o bilo kakvom stanju stvari, a da ono nije u nekom stepenu proračunljivo. Tek u takvom sklopu moguće je da se nauka uspostavi kao istraživanje i da se i istina pretvori u izvesnost predstavljanja – što započinje s Dekartovom metafizikom. Hajdeger napominje da s početkom novog veka, od 17. veka naovamo, reč »stvar-

no« znači isto što i »izvesno« i da ovo klizanje značenja nije nimalo slučajno.

Doba slike sveta nastaje onda kada je svet shvaćen kao slika, to je Hajdegerovo određenje novovekovnog sveta, koji se upravo po tome razlikuje od onog grčkog ili srednjovekovnog. S nastankom novog veka na delu je ukrštanje procesa pretvaranja sveta u sliku kao proračunljivog stanja stvari i proces pretvaranja čoveka u *subjectum*, kao onoga koji je sposoban da pro-računava. Ta promena sveta je neodvojiva od onog trenutka kada čovek postane prvi i pravi *subjectum*, dakle entitet (ono bivstvujuće) na kojem se temelji sve bivstvajuće u pogledu svog bivstvovanja i svoje istine. No da postane »centar povezivanja bivstvujućeg kao takvog« moguće je jedino ukoliko se shvatanje bivstvajućeg promeni u celini – ukoliko sam svet postane sklop proračunljivih stanja stvari. Svet, kao bivstvajuće u celini, koji obuhvata kako prirodu i kosmos tako i istoriju, zapravo je sklop, manje ili više proračunljivog, mnoštva stanja stvari. Slika sveta podrazumeva da tek kada se to bivstvajuće u celini uspostavi kao sklop proračunljivih stanja stvari, za nas postaje merodavno i obavezujuće. Zbog toga sliku ne treba shvatiti kao nekakav otisk, već pre kao »imati sliku o nečemu«, dakle ne kao da smo uopšte predstavili neko bivstvajuće, neki entitet, već to pre upućuje na proračunljivost pred-stavljenog. Računanje prema Hajdegeru ne treba shvatati u uskom smislu samo kao operisanje brojevima. Naprotiv, za njega računati u širokom, dakle suštinskom smislu znači: »računati s nečim, to jest nešto uzeti u obzir, na nešto računati, to jest nešto očekivati«.¹⁶ Tako svako popredmećivanje stvarnog u neko stanje stvari jeste računanje, bez obzira na to da li su u pitanju kauzalna, morfološka ili druga objašnjenja. Svako popredmećivanje je već kodiranje nekog stanja stvari, to jest uslov za mogućnost računanja kao anticipacije budućeg i re-konstrukcije prošlog.

Zbog toga, kad imamo sliku o nečemu, to znači da predstavljeno bivstvajuće pred nama stoji, naime pojavljuje se,

16 Martin Hajdeger, *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999, 43.

kao sistem. Pod sistemom ne treba podrazumevati veštačko spolašnje kvalifikovanje i sastavljanje, već jedinstvo sklopa stanja stvari koje je imanentno pred-stavljenom kao takvom, koje korespondira sa samim projektom predmetnosti bivstvujućeg, dakle samog sveta. Kako suštini slike pripada sistem, te i svet kao sistem postaje vidljiv tek u slici sveta, tako s nastankom sveta-slike sistem počinje da dominira u različitim registrima, a ne samo u mišljenju. S nastankom slike sveta, kada se bivstvovanje bivstvujućeg traži i nalazi u predstavljenosti bivstvajućeg, kao proračunljivog sklopa stanja stvari, nastaje ono što ovu epohu čini novom u odnosu na prethodne. Novovekovno pred-stavljanje, *re-presentatio*, jeste ono što ovu epohu radikalno razlikuje od prethodnih, jer je reprezentacija ona tačka u kojoj se neprekidno ukrštaju i razvijaju ta dva procesa gde svet postaje slika, a čovek *subjectum*. Re-prezentacija, pred-stavljanje, jeste dešavanje kada čovek stiče sliku o svetu (bivstvajućem) i to tako što ono postojeće stavlja pred sebe »kao nešto nasuprot-stojeće«, dakle kao proračunljivo stanje stvari, te dovodi u vezu s predstavljačem, naime s čovekom koji računa, a tu vezu određuje (utiskuje, kaže Hajdeger) kao merodavnu oblast. Dakle, relativni horizont nekog događaja aktuelizovanog u nekom stanju stvari uspostavlja se kao merodavna oblast u zavisnosti od stepena proračunljivosti, kao anticipacije i rekonstrukcije. Izvesnost predstavljanja, to jest istina, zavisi od uspostavljanja ove merodavne oblasti koja određuje relativni horizont događaja nekog stanja stvari. Istovremeno novovekovna suština predstavljenosti upućuje na iskonsku moć imenovanja, gde »predstaviti« znači »staviti pred sebe i do sebe«, zbog čega se »bivstvajuće«, kao nezaustavljeni fluks postajanja, zaustavlja u nekom stanju stvari i »tek tako dobija pečat bivstvovanja«. Dakle, s reprezentacijom koja je u osnovi nauke kao istraživanja dobijamo nešto »poput zaustavljene slike«.

Zahvaljujući ovakvom načinu sticanja slike, čovek samog sebe prenosi na pozornicu, zapravo u otvoreni krug »uošteno-i-javno predstavljenog«. Tako čovek sebe postavlja kao pozornicu, produkuje jedno stanje stvari kao scenu, »na kojoj od sada bivstvujuće mora sebe da pred-stavlja, da pre-

zentuje, to jest da bude slika».¹⁷ Model pozornice najpre pretpostavlja zaustavljanje bivstvujućeg kao neproračunljivog fluksa postajanja, potom aktuelizovanje nekog događaja u stanje stvari kao uspostavljanje scene s relativnim horizontom događaja, kao granicom merodavne oblasti u kojoj događaji mogu da se anticipiraju ili rekonstruišu, odnosno proračunaju. Tek s tako uspostavljenom scenom bivstvujuće biva prinuđeno da se pred-stavlja, da se re-prezentuje, da bude slika nekog stanja stvari koje je moguće proračunati. Samo se na tako postavljenoj sceni odigravaju događaji koje je moguće proračunati, bilo kao konstrukcija (anticipacija) budućeg, bilo kao re-konstrukcija prošlog. Tako scena, kao proračunljivo stanje stvari, postaje dominantnim modelom za svet-sliku koji nastaje s novim vekom i koji svoj vrhunac dostiže s panoptičkim ustrojstvom, kao sklopom modli/kalupa, tj. scena, u kojima različiti oblici mikromoći uspostavljaju statuse stanja stvari, pa samim tim i scenarija događaja unutar njih. Scena kao model određuje izvesnost, pouzdanost i proračunljivost nekog stanja stvari kao i njegov relativni horizont događaja kao granicu, tako što uspostavlja koordinatni sistem kao uokvirenje koje suspenduje beskonačno.

Od kraja 18. veka čovekov odnos prema svetu (bivstvujućim-u-celini) određuje se kao pogled na svet. Tako, od trenutka kada svet postane slika, položaj čoveka se određuje kao pogled na svet, ali od 19. veka sve više kao pogled na život. S obzirom na to da je čovek kao *subjectum* svoj život uzdigao do položaja centra svih povezivanja, onda, da bi se nešto prihvatio kao relevantno stanje stvari (bivstvujuće) treba da se u nekom stepenu ili intenzitetu unosi i odnosi na taj život, dakle tek kada se i ukoliko se do-življava, odnosno postane doživljaj. Doživljaj unutar nekog stanja stvari, kao aktuelizovanog događaja, za *subjectum* kao onoga koji proračunava, biva pred-stavljen kao slika, zapravo kao mogući sklop vidljivog i izrecivog u mnjenju. Različiti pogledi na svet jesu različiti tih sklopova vidljivog i izrecivog kao modusa proračunljiv-

17 Isto, str. 73.

vosti nekog stanja stvari u kome se prepliću mnjenja kao dominantna doksa jednog vremena i episteme kao znanje koje odgovara različitim stepenima proračunljivosti, tj. racionalnim pristupima. Svako od njih je u funkciji zatvaranje neke scene u rezervat kao mesto manje ili veće izvesnosti u pogledu stvarnog.

Ukoliko se novi vek može razumeti kao proces osvajanja sveta kao slike, onda »sliku« treba razumeti kao »tvorevinu predstavljačkog proizvođenja«,¹⁸ kao proces uspostavljanja različitih mašina vidljivosti i režima iskazivosti koje kao modusi proračunljivosti korespondiraju nekom stanju stvari. Samo takvo predstavljačko proizvođenje čoveku obezbeđuje položaj u kojem on može da bude onaj entitet koji svetu daje meru i određuje pravac. Taj položaj se obezbeđuje, raščlanjuje i izražava kao pogled na svet, onda te i taj proces osvajanja sveta kao slike razvija kao borba pogleda na svet. U toj borbi čovek koristi neograničenu moć proračunavanja, planiranja i odgajanja svih mogućih stanja stvari kao različitih uokvirenja. Nauka kao istraživanje sada se uspostavlja kao dominantna forma u kojoj čovek smešta sebe u svet tako što najpre zaustavlja fluks postajanja u neko stanje stvari, a potom što unutar njega određuje koordinatni sistem kao okvir koji suspenduje beskonačno, gde se relativni horizont nekog aktuelnog događaja često izjednačava s granicom samog sveta.

Ono što Hajdeger naziva borbom pogleda na svet, gde bi jedna tvorevina predstavljačkog proizvođenja nametnula svoju hegemoniju zapravo je borba za uspostavljanje dominantne realnosti. Pogled na svet određuje stepene vidljivog i izrecivog kao najracionalnijeg proračuna unutar nekog stanja stvari, a samim tim se određuje i njegov stepen zatvaranja u rezervate koji u toj borbi mogu da rezoniraju u dominantnoj realnosti kao što je to slučaj s panoptičkim ustrojstvom. Novi vek kao proces tako je *work in progress* nastajanja sveta-slike, gde svet postaje ogromna pozornica s bezbroj zatvorenih scena/rezervata i scenskih slika kao produkata različitih

18 Isto, str. 75.

pogleda na svet, to jest život, koje se bore za hegemoniju. Svaka scena/rezervat konstituiše se kao stanje stvari, koje zadobija svoj status u zavisnosti od toga koji se događaj aktuelizovao na njoj. Subjekt pripada nekoj sceni u zavisnosti od uloge koja mu je dodeljena unutar tog statusa i relativnog horizonta događaja aktuelnog stanja stvari. Scena/rezervat pak, zahvaljujući mašinama vidljivosti i režimima iskazivosti koje ispostavljaju različite tvorevine predstavljačkog proizvođenja, uspostavlja relativni horizont događaja koji poput membrane, ekrana, propušta ili odbija nekodirane čestice događaja koje upadaju spolja. Rezervat tako funkcioniše kao natkdirajuća normalizacija događaja unutar nekog stanja stvari.

Prema Hajdegeru, problem s ovako uspostavljenim svetom nastaje pre svega jer ono-prisutno nije moguće svesti na status stanja stvari, nije moguće skup stanja stvari izjednačiti sa stvarnim, kao što ni subjekt nije moguće svesti na onog koji računa, nije moguće instrumentalni um izjednačiti s mišljenjem.

Zbog čega ono-prisutno nije moguće svesti na sliku proračunljivog stanja stvari? Pre svega zbog toga što je predmećivanje samo jedan od načina na koji se ono-prisutno pojavljuje i nudi naučnoj obradi, naučno predstavljanje nikada ne može da zaokruži suštinu prirode, čoveka, povesti, jezika. Ukoliko je predmetnost kao proračunljivo stanje stvari samo jedan od načina kako se ono-prisutno pojavljuje *subjectumu*, utoliko to onda implicira da postoji neko »neupadljivo stanje stvari« koje izmiče ovakvom pred-stavljanju. Tako se to neupadljivo stanje stvari ne može zaobići, mada ostaje nedostupno naukama koje stvarno svode na proračunljivo stanje stvari. Ta neupadljivost stanja stvari nije efekat toga što nama ne pada u oči ili što mi na to ne obraćamo pažnju. Naprotiv, neupadljivost se i zasniva upravo na tome da se stanje stvari ne pojavljuje samo po sebi, ono samo je krivo, ili ono je samo uzrok te nedostupnosti, pa ga stoga stalno zanemarujemo. Tako se postavlja pitanje na koje nauka nikada ne može nedvosmisleno odgovoriti, da li se sa svojom predmetnošću »priroda pre povlači nego što nam pokazuje

skrivenu punoću svoje suštine«.¹⁹ To povlačenje se može razumeti dvostruko: na jednoj strani ono-prisutno kao neupadljivo stanje stvari biva tek delimično i nepotpuno uokvireno popredmećivanjem u neko proračunljivo stanje stvari, na drugoj, samom *subjectumu*, kao onome koji računa, zahvaljujući hegemoniji ovakvog uokvirenja, ostaje nedostupno i zanemareno sve ne-proračunljivo a ipak prisutno – stvarno. Tako, prema Hajdegeru, onaj veberovski instrumentalni um korespondira s proračunljivim stanjem stvari, dok filozofija kao mišljenje zadržava ili zadobija privilegovanu poziciju, tako što promišlja neupadljivo stanje stvari, uračunavajući istovremeno i uvide nauka.

Ako je nauka teorija stvarnog, onda određenje tog stvarnog, po Hajdegerovom sudu, upućuje na »delovanje« stavljanje i proizvođenje, što označava način na koji ono-prisustvujuće prisustvuje. Delovanje znači staviti i proizvesti, bez obzira na to da li se nešto iz sebe pro-izvodi u prisustvovanje, ili da čovek stavљa i proizvodi nešto. U slučaju (moderne) nauke teoriju treba shvatiti kao (obespokojavajuće-upličuću) obradu stvarnog, koja baš zahvaljujući toj obradi »odgovara osnovnoj crti samog stvarnog«. Nauka se upliče u ono-stvarno, tako što »pritešnjuje« ono-stvarno kako bi ga nagnala da stanje stvari prikaže kao tkanje preglednih nizova datih uzroka koje samo tako postaje pregledno i koje je onda moguće pratiti. U osnovi takvog pred-stavljanja tih osnovnih crta stvarnog, nalazi se zahtev za što preciznijim precrtavanjem najoptimalnijih rezultata proračunavanja stanja stvari u slici-kopiji.

U umetnosti se takođe razvijaju različiti nizovi ili serije koji se ponekad ukrštaju, a ponekad paralelno razvijaju, ne bi li tako omogućili pojavljivanje onog-stvarnog unutar neke istorijske formacije. Hajdeger ističe da osnovna crta ovakvog delovanja i dela počiva na tome »da se nešto pojavljuje u neskrivenosti, da se u njoj nalazi, da u njoj leži«. Ovo donekle podseća na anegdote povezane s nizom Mikelandelovih

19 Isto, str. 46.

nedovršenih skulptura, čije se šire implikacije protežu sve do Dišanovog izbora redimejda. Mikelanđelovo objašnjenje zbog čega su te skulpture ostale nedovršene pretpostavlja shvatanje kreativnog čina koje se zasniva na tome da on ne vaja figure, već ih oslobada iz kamena. To znači da neke figure nije mogao da oslobodi, jer je greška nastala još u kamenolomu kada je birao kamen za pojedine skulpture, jer je pogrešno u tim komadima »video«, kako bi rekao Hajdeger, da se u njemu nalaze i da u njemu leže – baš te figure. Kasnije, nakon što je počeo da ih oslobađa, uvideo je svoju grešku u izboru pa utoliko nije mogao da ih dovrši, odnosno oslobodi. To oslobađanje jeste upravo Hajdegerovo »pojavljivanje u neskrivenosti«, dok je vajanje nasilno »utiskivanje« figure u kamen, a ne njeno oslobađanje. Vajanje kao oslobađanje je moguće, jer Mikelanđelo još u kamenolomu u određenim blokovima »vidi« stanje stvari, dok je njegovo delovanje, kao »pritešnjivanje« onog-stvarnog, u izboru kamenog bloka. Upravo se u izboru, kao delovanju koje »sažima« ono stvarno, približavaju Mikelanđelo i Dišan, prvi s izborom kamenih blokova, a drugi s izborom redimejda, čije oslobađajuće pojavljivanje destabilizuje dominantne stvarnosti.

Polazište da je svet-slika nastao s novim vekom, kad se nauka kao istraživanje uspostavlja kao dominantna forma, neodvojivo je od Hajdegarovih razmišljanja o razvijanju i preplitanju druge dve linije, umetnosti i tehnike. *Ars i tehne* kao konstitutivni momenti u nastajanju sveta-slike – ne samo što razvijaju strategije reprezentacije i konstituisanja *subjectum* – već istovremeno otvaraju pitanja o opasnosti raspadanja sveta-slike, a samim tim i o promeni suštine tih konstitutivnih momenata. Na samom kraju eseja o umetnosti Hajdeger će se pozvati na Hegelovu konstataciju da mi više nemamo apsolutnu potrebu da u umetničkom obliku prikažemo neki sadržaj, odnosno, da je za nas umetnost »po svom najvišem određenju, prošlost...« Hajdeger ističe da su u pitanju najo-buhvatnija razmišljanja o suštini umetnosti koja Zapad ima, te da preko ovog stava ne možemo preći tako što ćemo reći da su od tog vremena (Hegelova predavanja su održana 1828/29) do danas nastala mnoga umetnička dela. S obzirom na to da

ovu mogućnost Hegel nikada nije poricao, čini se da u ovom slučaju nije moguće aktivirati onaj diskurs o »kraju svega«, pa samim tim i o »kraju umetnosti«. Naprotiv, ovde se pre svega radi o marginalizaciji umetnosti tog *ars* i dominaciji *tehne*, o jednom novom i drugačijem odnosu sila koji će promeniti svet, a samim tim ne samo čovekovo mesto već i njegovo sna-laženje u svetu. S »velikim ubrzanjem« ta promena dobija svoje prve obrise, a time se upravo aktuelizuje ovaj Hegelov stav o kome, iz Hajdegerovog ugla, odluka još nije donesena, mada do tog trenutka (novembar 1935) ovaj stav ostaje da važi. Ako se ispustavi da je istina koja se iznosi tim stavom konačna, to bi značilo da umetnost više nije »suštinski i nužan način na koji se dešava istina«,²⁰ otvara se pitanje zašto je to tako, pa samim tim i šta onda ako je to tako? Ali, Hajdegerov pristup je u najmanju ruku ambivalentan; ako Hegelov stav ostaje da važi, bez obzira na to što odluka još nije doneta, a i pitanje je da li će ikada i biti doneta, pre svega, jer iza tog stava stoji čitavo zapadno mišljenje počev od Grka pa sve do danas (ili do Hajdegera). Ta sumnja, da li će odluka uopšte biti doneta, čini se da s rastakanjem sveta u kapitalističkoj modernosti više takoreći uopšte ne postoji. Slavoj Žižek se na izvestan način, gotovo decidno, slaže s tim Hegelovim stavom: da, umetnost će i dalje postojati, ali težište kapitala se izmestilo na novi sklop nauke i tehnike i upravo je u tome najveća opasnost. Tačnije, danas »jedino nauka (konceptualno znanje)«²¹ uživa to hegelovsko apsolutno poštovanje što implicira da se u hajdegerovskom pristupu težište premešta na modernu tehniku/nauku, dok se ono *tehne/ars* majstora, kao i čitava umetnost, ubrzano marginalizuje. Na neki način, to može biti jedan od simptoma da je epoha doba slike sveta došla do svog kraja i da je svet počeo da se menja.

20 Marin Hajdeger, *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000, 28.

21 Slavoj Žižek, *U odbrani izgubljenih stvari*, Akademска knjiga, Novi Sad 2011, 70.

Vermer i Piter de Hoh

U čemu je razlika između Vermera (Vermeer) i Pitera de Hoha (Pieter de Hooch), ili čak čitave delfske škole? De Hoh se pre svega interesuje za stanje stvari, za što preciznije obuhvatanje nekog aktuelnog događaja iz kojeg bi posmatrač mogao pouzdano da zaključi šta se u tom trenutku zbiva. To su slike-kopije koje jasno ocrtavaju neku situaciju, svakodnevnu situaciju-akciju kao odgovor na to »šta se događa?«. Slika-kopija se u većoj ili manjoj meri tiče neke scene – one u kojoj je »čovek centar svih povezivanja«, čak i kada je u pitanju mrtva priroda, jer uvek postoji neki aranžman, postavljanje na scenu tih ne-živih fragmenata.

Razlika između Vermera i Pitera de Hoha počiva, pre svega, u pristupu događaju. De Hoh, kao gotovo svi umetnici delfske škole, nastoji da što preciznije precrta svakodnevno stanje stvari, tako da se razlika između njega i ostalih umetnika sličnog pristupa takvoj žanrovskoj re-prezentaciji može svesti na borbu različitih gledišta, mada je bliža narcisizmu malih razlika. U osnovi takvog pristupa jeste fokusiranost na što preciznije ocrtavanje relativne granice aktuelnog događaja kao scene, jer je ono spoljašnje, izvan te granice, drugo stanje stvari, druga scena kojoj je opet neka treća scena spoljašnja. Takav je slučaj s De Hohovim »Igračima karata u sunčanoj sobi« iz 1658, gde se jedan aktuelan događaj, kao stanje stvari, postavlja na scenu i jasno odvaja od događaja koji se može videti kroz otvorena vrata, gde žena upravo prolazi spolja. Scena kartanja obuhvata četvero ljudi, dama i dva gospodina za stolom i jedan posmatrač koji стоји usredsređeni su na igru, a gledalac može prepostaviti šta će se dogoditi kada dama otkrije svoje karte, kao i redundancu sledeće akcije. Ono spoljašnje izvan horizonta tog aktuelnog događaja funkcioniše poput pozadinskog šuma bezbroj aktuelnih događaja koji se odvijaju sličnom logikom unutar jasno ocrtanih granica. Vrata u tom slučaju ocrtavaju granicu scene kao relativni horizont tog aktuelnog događaja tako da žena koja ulazi treba da pređe taj horizont kako bi iz jednog stanja stvari »upala« u drugo. Iz jedne scene u drugu, *subjectum*

menja uloge u zavisnosti od statusa stanja stvari, scenarija koji se izvodi i odgovara toj sceni. Gledalac može da prepostavi kako će se ona, na osnovu prethodnih slika-kopija različitih situacija ponašati ili uklopiti u aktuelni događaj. Slično je i s »Enterijerom s figurama« (1663–65) gde se na »primarnoj sceni«, kao dominantan aktuelni događaj vidi par s decom, dok se na desnoj strani, na »sekundarnoj sceni« istovremeno odigrava sasvim drugi događaj, susreta dvoje ljudi. Tu se scene kao stanja stvari multipliciraju i nadovezuju, najpre »primarna«, par s decom, potom »sekundarna« čovek okrenut leđima koji nekoga čeka i najzad »tercijalna«, poslednja scena u kojoj se čovek pojavljuje na vratima. To što stanja stvari na scenama koje nisu u fokusu ponekad zadobijaju tajnovite obrise, samo potvrđuje da fokus prepostavlja i stepene proračunljivosti, pouzdanosti i predvidivosti. To je neobična perspektiva aktuelnih stanja stvari čija jasnost i izvesnost gubi na intenzitetu, gde je po logici linearnosti fokus na »primarnoj sceni«.

Ova logika perspektive proračunljivosti ponajbolje se može videti u slikama kao što je »Pogled niz hodnik«, Samuela van Hogstratena (van Hoogstraten, 1662), gde se jasno odvojene celine nižu linearno kao scene koje su prepostavke za neko stanje stvari, za aktuelizaciju događaja. To su unutrašnji nizovi različitih scena kao stanja stvari, varijacije aktuelnih događaja koji se nižu unutar linije kretanja *subjectuma*, dok je ono spoljašnje splet bezbroj takvih linija, koje kao čvorista visokog intenziteta čine jedan grad – u ovom slučaju Delf. Sam život *subjectuma* je poput tog hodnika, linearno kretanje s jedne scene u drugu, iz jednog aktuelnog stanja stvari u drugo, to je slika-kopija života jednog od najrazvijenijih evropskih društava tog vremena.

Kada je Dejvid Hokni (David Hockney) 2001. objavio svoju knjigu o »tajnom znanju« (*Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*) kao rezultat saradnje s fizičarem Čarlsem Falkom (Charles M. Falco), postavljena je Hokni–Falkova teza. Obojica su tvrdili da je napredak u realističkom predstavljanju u zapadnoj umetnosti postignut pre svega zahvaljujući upotrebi optičkih pomagala kao što su

kamera opskura, kamera lucida, ili zakriviljena ogledala. Prema Hoknijevim istraživanjima upotreba optičkih pomagala datira još od renesanse, ali svoju primenu dostiže oko 1600, pre svega s Karavađom (Caravaggio), gde je od presudnog značaja bio njegov desetogodišnji boravak u Rimu od 1595. Neke njegove slike iz tog perioda donose nova optička rešenja i neobičnu, gotovo uznemirujuću neposrednost. Te slike su poput sklopa, hladne preciznosti, senzualnog realizma i neobične oniričnosti i prilično pomerene u odnosu na geometrijsko shvatanje perspektive u renesansnoj umetnosti. Tako je fotografija, po Hoknijevom sudu, mnogo stariji, nego što mi mislimo, zapravo taj tip slika je mnogo stariji mada svoju hemijsku fiksaciju zadobija tek u 19. veku. Umetnici su, od Direra (Albrecht Dürer), Holbajna (Holbein), Van Ajka (Van Eyck), Rafaela, Karavađa, Velaskeza (Velasquez), Halsa, pa sve do impresionista, koristili različita optička pomagala, tako da su njihove slike ličile na optičke projekcije. Prema Hokniju bi se, polazeći od fotografije, mogla odrediti tri perioda u istoriji umetnosti. Prvi bi obuhvatao upotrebu optičkih pomagala od renesanse do sredine 19. veka, gde se manje ili više može detektovati njihova upotreba. Za taj period je važno imati u vidu da se na optička pomagala dugo gledalo kao na opasne stvari, koje su kao bliske veštičarenju bile pod kontrolom crkve. Drugi period nastupa s pojavom fotografije, kada umetnici nastoje da se vrati u vreme pre optičkih pomagala i tu bi pored engleskih prerafaelita spadali i umetnici poput Van Goga (Van Gogh), Sezana (Paul Cézanne), eventualno Pikaso. Najzad treći period, onaj čiji smo savremeniци, određen je pojavom digitalnih slika i upotrebom kompjutera za njihovu manipulaciju. Prema Hokniju, ova manipulacija znači da se promene na slici ponovo vrše rukom, crtanjem. Istovremeno, ta Hoknijeva podela na tri pristupa, sugerise da se težište premešta s re-prezentacije, na shvatanje događaja, tačnije na umetnikov odnos prema statusu nekog aktuelnog stanja stvari.

Ako postoji neosporni napredak u realističkom prikazu, gde bi se čak moglo govoriti »o fotografiji bez emulzije«, onda je pre svega reč o što preciznijem »fotografском« precr-

tu nekog stanja stvari. U neku ruku, fotografija je samo vrhunac u razvoju linije koja započinje još s renesansom, da se što preciznije precrtava određeno stanje stvari. Dakako, status nekog stanja stvari mogao se kretati od mitskog i religioznog do svakodnevnog i žanrovskog, što je pretpostavljalo da »stanje stvari«, sve do početka novog veka, može biti najrazličitija mešavina božanskog i ljudskog. Istraživačko saznavanje i istraživačko predstavljanje sve se više fokusiraju na aktuelno stanje stvari koje je samim tim pretpostavljalo proces marginalizacije i eliminacije božanskog i transcendentnog iz aktuelnog stanja stvari. Taj proces bi se mogao posmatrati kao Benjaminov nestanak aure, koji svoje puno značenje, kao retroaktivni prošiv, zadobija s pojmom fotografije i posebno filma. Rastakanje aure započinje – i ne samo zbog toga što umetnici upotrebljavaju različita optička sredstva kako bi postigli fotografski efekat, već isto tako što se sve više usredstuju na stanje stvari unutar relativnog horizonta nekog aktuelnog događaja.

Ako je Tim Dženison (Tim Jenison) u svom filmu (*Tim's Vermeer*, 2013) otisao korak dalje od Hoknija, demonstrirajući još jednostavniju upotrebu optičkog pomagala u Vermerovom slikarstvu, to samo otvara još jednu, »prikrivenu« liniju unutar ovakvog pristupa. S upotrebom optičkih pomagala umetnici se mogu daleko više fokusirati na mapiranje događaja nego na što realističniji prikaz nekog stanja stvari, na ono »predstavljačko proizvođenje«. Čini se da je otvaranje ove druge linije ono što je primarno kod Vermera, te otuda njegove situacije nisu više toliko jasno fokusirane na neku scenu, mada uvek polaze od nje. Kao dva pola ovog pristupa, poput umetnikove slike mišljenja, nalaze se portreti »Astronoma« (1668) i »Geografa« (1669) koji kao da se nalaze u gotovo identičnim situacijama (prostorijama) u traganju za što preciznijim zvezdanim i geografskim kartama. Preciznost karte treba razlikovati od preciznosti precrtavanja nekog aktuelnog stanja stvari. Karta ovde nije način povezivanja različitih scena kao jasno uočljivih stanja stvari, već uključuje ono Hajdegerovo neuočljivo stanje stvari. U tom smislu, Vermerova svetlost, kao i stepen zamućenosti, nastoji da skrene pažnju na

intenzitet osvetljavanja koji nije u funkciji izoštravanja vidljivosti stanja stvari kao što preciznijeg precrtyavanja, već je u funkciji skretanja pažnje na to neuočljivo stanje stvari. Telo ovde nije sklop anatomije i perspektive, čija izražajnost zavisi od jačine svetla, već stepen osvetljenosti kao i bilo koja druga stvar. Stepen osvetljenosti stoga upućuje na preklapanje astronomskih i zemaljskih karata, kako bi se mapirao događaj izvan jasno ograničenog stanja stvari. Zbog toga se kod Vermera stepen osvetljenosti odnosi na neuočljivo stanje stvari, gde bi povećanje stepena odgovaralo opsegu mapiranja neuočljivog stanja stvari, a ne povećanju jačine svetla radi što preciznijeg precrtyavanja nekog aktuelnog stanja stvari. Stepen osvetljenosti se tiče događaja i povezuje fragmente, čestice događaja, dok se jačina odnosi na stanje stvari unutar relativnog horizonta aktuelnog događaja. Tako stepen osvetljenosti povezuje sve Vermerove slike, jer ne uspostavlja jasno ocrtanu granicu stanja stvari, već je zamućuje, bez obzira na to da li je u pitanju granica prostora, tela ili stvari. Sklop stepena osvetljenja i zamućenosti čini da neuočljivo stanje stvari postaje ono-prisustvujuće – stvarno, mada i dalje za nas ostaje skriveno. Taj stepen osvetljenosti pokazuje kako telo ulazi u kompoziciju sa stvarima i prostorom sobe, koji opet ulazi u kompoziciju s ulicom, drugim građevinama, Delfom – gradom, državom, planetom, Sunčevim sistemom, kosmosom, onim beskonačnim. To je veza između geografa i astronoma, zemaljskih i astronomskih karti, iz čijih preklapanja neuočljivo stanje stvari postaje stvarno, mada ostaje nevidljivo. Vermerov stepen osvetljenosti ocrtava sam prag mapiranja događaja unutar jedne istorijske formacije, povećanje stepena značilo bi prelazak tog praga, pa samim tim nova i drugačija mapiranja. Ali povećanje stepena osvetljenosti neodvojivo je od optičkih pomagala koja bi omogućila da se pređe prag tog stepena osvetljenosti.

Postoje dva razumevanja stanja stvari kod Hajdegera. Jedno koje polazi od toga da neko proračunavanje kao re-predstovanje konstituiše stanje stari i *subjectum*, ono proračunljivo i onog koji proračunava. Iz tog odnosa nastaju različita gledišta koja se bore za hegemoniju, ta borba ima uporište u

preciznosti proračuna koja onda daje izvesnost u pogledu nekog stanja stvari. Moglo bi se reći da je neko stanje stvari manje ili više upadljivo, u smislu da je tačno precrtnato, u zavisnosti od preciznosti proračunavanja ili reprezentovanja. To važi kako u pogledu prošlog, kao re-konstrukcije, tako i u pogledu budućeg kao anticipirajuće konstrukcije. Kako je unutar toga *subjectum* tačka svih povezivanja, to znači da on sebe postavlja na scenu. Sam izraz »scena« prepostavlja scenario kao osnovni narativni obris događanja kao i relativno precizno određen, tj. ograničen, prostor za odigravanje nekog događaja.

Drugo polazi od toga da ovakvom pristupu izmiče neu-padljivo stanje stvari, ono koje izmiče proračunavanjima instrumentalnog uma. Ono suštinsko nekog *ars* (kao umetnosti i pre-moderne *tehne*), kod Hajdegera je događanje istine koje treba odvojiti od događanja unutar proračunljivog stanja stvari kakvo imamo u slučaju nauke i moderne tehnike. U čemu je onda razlika između te dve vrste zahvatanja događaja? U slučaju proračunljivosti, ono uočljivo i precizno u ime izvesnosti sklanja i eliminiše sve što je neuočljivo za taj način reprezentacije. To prepostavlja da takvo proračunljivo iznošenje na videlo, pred-stavljanje, proizvodi efekat skrivanja nekih momenata stanja stvari koji ne odgovaraju ili čak ne prihvataju takvo događanje istine. Nasuprot tome, umetnost i filozofija, ili pre mišljenje (jer je i filozofija u velikoj meri prihvatile naučni pristup), pristupaju nekom stanju stvari na takav način da reprezentacija ne eliminiše ona neu-očljiva stanja stvari, već ih, naprotiv, uključuje dopuštajući im da dođu u prisustvo, da izađu na videlo na njima inheren-tan način, tako da se u tom slučaju može govoriti jedino o događanju istine. To znači da događanje istine, ili potpuno zahvatanje događaja, ne pravi razliku između uočljivog i neuočljivog stanja stvari, već naprotiv stvara uslove da se ta razlika i ne pojavi u dovođenju bilo kog stanja stvari u prisustovanje. To prepostavlja da se događanje istine mora u potpunosti uskladiti s ritmom samog bića i da se taj ritam mora osluškivati i sa-čekati, a ne afektuirati ili na bilo koji način inicirati.

U tom slučaju scena nije ocrtana *subjectumom* kao centrom svih povezivanja, već je promenljiva u zavisnosti od toga kako nešto i kojim ritmom dolazi u prisustvovanje i kako se zahvaljujući toj pastirskoj tehnici koja može biti kombinovana s tehnikom majstora i umetnika, nešto iznosi na videlo kao događanje istine. Tako treba razlikovati događaj koji je »iznuđen« modernom naukom i tehnikom od događaja koji se otvara ili dolazi u prisustvovanje posredstvom »dopuštajućeg pojavljivanja« umetnosti i filozofije. Dva pristupa događaju se ne isključuju. Jedino što u prvom pristupu leži opasnost, ne samo jer može doći do pogrešnog proračuna već i zbog toga što takvom uokvirenju, s obzirom na to da zahvata samo jedan uzak spektar stvarnosti ili događaja, izmiče ritam ili pulsiranje bitka koji se može »uhvatiti« tek ako se uključi i ono neuočljivo stanje stvari. U tom smislu je Hajdeger zabranut za budućnost umetnosti i mišljenja, jer samo u njihovom pristupu ostaje sačuvano to neuhvatljivo stanje stvari pa samim tim i mogućnost osluškivanja pulsa bića. S marginalizacijom umetnosti i mišljenja raste opasnost od lošeg ili pogrešnog proračuna u pogledu bitka, jednog suviše mehaničkog pristupa koji vodi do Aušvica ili totalnog uništenja u nekom atomskom sukobu.

Segmentiranost i kartografisanje događaja

Za razliku od Hajdegerove scene kao jednog stanja stvari Delez i Gatari (Felix Guattari) polaze od toga da je za neko stanje stvari ili aktuelni događaj, segmentiranost konstitutivni momenat u uspostavljanju kako individua tako i čitavog društvenog polja. Da bi se ocrtalo neko stanje stvari treba imati u vidu tri osnovne linije segmentiranosti ili bolje rečeno tri paketa linija, s obzirom na njihovu mnogostruktost: najpre linije krute makrosegmentiranosti, potom linije gipke ili mikrosegmentiranosti i najzad linije bekstva. Pojedinci ili grupe, društveni prostori – sve je sazdano od te tri vrste linija koje nas komponuju kao što komponuju i našu kartu. Iz njihovog ugla, sve je stvar kartografije, iscrtavanja linija, njihovih intenziteta, preseka, stapanja ili preklapanja; sve je išarano

tim linijama koje imaju različite ritmove i različite su prirode. Neke od njih mogu biti važnije, neke su delimično nametnute spolja, neke nastaju slučajno, a neke moramo stvoriti čak i kada nemamo nikakav model. Kod ovakvih mapiranja linije koje se izdvajaju zavise od usvojenog sistema koordinata, tako da u delezovskom univerzumu slika one osciliraju između slika-kopija, koje su bliže predstavljanju neke scene, i slika-karata koje nastoje da mapiraju događaj. Jedan sistem koordinata je na delu u slučaju Davidovog (Jacques-Louis David) »Krunisanja Napoleona« (1805–07) a sasvim drugi u Žerikoovom (Théodore Géricault) »Splavu Meduza« (1818–1819), David polazi od krute makrosegmentiranosti nastojeći da što preciznije precrta jedno stanje stvari, aktuelni događaj ustoličenja cara, vodeći računa o mestu svake figure, liniji pogleda, hijerarhiji koja mora biti vidljiva na prvi pogled. Žeriko, naprotiv, polazi od jednog mikrosegmenta ili čak jedne linije spasa, kako bi mapirao događaj u kojem je aktuelno stanje stvari tek polazište koje će nakon izlaganja slike izazvati skandal. Sama slika je tu događaj koji destabilizuje čitavo društveno polje, dok je »krunisanje« re-prezentacija stanja stvari u funkciji stabilizacije novog centra moći, zapravo uspostavljanje nove scene.

Značaj svake od tih linija nije moguće svesti na to kako su krute segmentiranosti društveno determinisane, pre-determinisane, natkodirane od državnog aparata, niti da je gipka segmentiranost nešto imaginarno i fantazmatsko. Isto tako ni linije bekstva ne treba svoditi na nešto lično, gde svaki pojedinač za sebe beži od lične odgovornosti ili sveta kao da je u pitanju eskapizam – u pustinju ili umetnost, svejedno. Važnost linija zavisi od toga da li se polazi od krute segmentiranosti ili linije bekstva; u svakom slučaju, gipka segmentiranost funkcioniše kao vrsta kompromisa između ove dve linije i može se dogoditi da se prikloni jednoj ili drugoj strani.

Osim toga, ove linije nije lako rasplesti zbog njihove uzajamne immanentnosti, jer svaka deluje u drugima. Linije bekstva su imantentne društvenom polju, jer ocrtavaju stalna nastojanja da se izade iz različitih zatvaranja u pojedine segmente. Gipka segmentiranost koja neprekidno razgrađuje

blokade i zatvaranja krutih segmenata, često u svojoj ravnim re-konstituiše ono što razgrađuje: mikro-Edipe, mikroformacije moći, mikrofašizme. Dok linija bekstva, koja bi trebalo da ocrta izlaz ili drugačija povezivanja, može pasti u regresiju i tako obnoviti najkruće segmente, što je i najveća opasnost koja vreba ovu liniju.

Iz različitih preplitanja i preseka tih linija, njihovih stapanja i razdvajanja, nastaju karte segmentiranosti individua i društvenog prostora iz čijih se preklapanja ocrtavaju različita stanja stvari kao aktuelni događaji.

Iz Žerikoovog ugla, slika je pre svega stvar kartografisanja, dok su stanja stvari i aktuelni događaji tek polazišta za mapiranje događaja. Tu nema više scene, s jasno postavljenim granicama i arborescentnom strukturom, koja prepostavlja transcendenciju, natkodiranje ili gospodara-označitelja koji dodeljuje smisao čitavom polju. Postoje samo linije čije su putanje određene topologijom čitavog polja koja nastaje iz odnosa aktivnih i reaktivnih sila. Zapravo, ništa nije fiksno, i čak i ne treba stvarati iluziju o stabilnosti i izvesnosti kao u slučaju scene, već se sve neprekidno menja u zavisnosti od preplitanja tri linije segmentiranosti. Stanje stvari je pre jedna stabilizacija tih odnosa u jednom segmentu, i u svakom trenutku može biti destabilizovano bilo upadom neke čestice događaja iz drugog segmenta, bilo aktualizacijom neke virtuelne čestice događaja u datom stanju stvari. Subjekt nije »tačka svih povezivanja«, već presek različitih linija koje ulaze u odnos sa spoljašnjim linijama, strukturirajući neki aktuelni događaj. U tom slučaju pitanje »šta se dogodilo?«, ne polazi od proračunljivosti *subjectuma*, kao re-konstrukcije prošlog, već je pre svega stvar mapiranja odnosa tih linija iz kojih proizlazi status datog stanja stvari. Stanje stvari u tom slučaju nastaje iz sklopa različitih segmentiranosti dok se relativni horizont aktuelnog događaja može, mada i ne mora, poklapati s granicama pojedinačnog segmenata. Tako uspostavljena stanja stvari, unutar društvenih mašina, uključuju različite vrste segmentiranosti koje se ne isključuju već naprotiv prepliću, preklapaju ili smenjuju. Segmentiranost je poput infrastrukture svakog aktuelnog događaja, svakog stanja stvari, jer

smo segmentirani svuda i u svim smerovima. Život je prostorno i društveno segmentiran, a čovek je segmentirana životinja. Segmentiranost kuće je u funkciji njenih prostorija, ulice u poretku grada, fabrike prema prirodi poslova, pa je ona konstitutivni momenat u strukturiranju nekog aktuelnog događaja ili stanja stvari.

Sam pojam segmentiranosti nastao je u etnologiji kako bi se objasnila takozvana primitivna društva koja funkcionišu bez uspostavljenog centralnog državnog aparata, globalne vlasti i specijalizovanih političkih institucija. Klasična suprotnost između primitivne segmentiranosti i centralizovanog društva državnog karaktera ili čak moderne države, zapravo je irelevantna. Polazeći od toga Delez i Gatari smatraju da je moguće razlikovati dva tipa segmentiranosti: na jednoj strani »primitivnu« i gipku, a na drugoj »modernu« i krutu. Primitivna segmentiranost je relativno gipko tkanje segmentiranosti koje je organizovano putem kodova i teritorija, klanskih rodoslovlja i plemenske teritorijalnosti. Moderna segmentiranost se zasniva na tome da država ne samo da vrši moć nad segmentima koje podržava, ili kojima dozvoljava da opstaju, već i sama ima i nameće sopstvenu segmentiranost. Moderni život nije uklonio segmentiranost, naprotiv, doveo je do njenog neviđenog učvršćivanja, a osim toga, ni hijerarhija, koja je dominantna odlika državnih aparata, nije isključivo piramidalna.

Tako unutar moderne i krute segmentiranosti neke sredene i hijerarhizovane organizacije može postojati gipka segmentiranost kodirana klanovski sa svojim nevidljivim teritorijama, njihovim granicama i pravilima igre. U savremenim društvima često neki kruti segment samo maskira gipku segmentiranost, njene primitivne kodove i teritorijalnosti koji zahvaljujući nekom incidentu, ili bilo kakvoj destabilizaciji, mogu da izbjiju na površinu ili čak promene status nekog stanja stvari. Tako general iz Kjubrikovog (Kubrick) *Dr Strejndžlava* narušava velike hladnoratovske segmente Istoka i Zapada; »šta se dogodilo?« ludilo koje izmiče kontroli koje se uspostavlja unutar segmenta vojske ili mikropolitika koja izmiče makropolitici hladnoratovske ravnoteže straha. To su

ona kretanja koja neprekidno izmiču i klize negde izvan nat-kodirajućih mašina državnog aparata, bez obzira na to da li je u pitanju general ili revnosni pilot atomskog bombardera. Nešto uvek izmiče i beži izvan okvira stabilizovanog stanja stvari ili se nešto neočekivano, neki potencijal, aktuelizuje menjajući čitav tok ili destabilizujući krute makrosegmente. Jedno kvantumsko kretanje podstiče »poludelog« generala da započne III svetski rat, verovanje da je hlorisanje vode zapravo komunistička zavera i želja da se demokratski svet od toga zaštiti. A onda ponovo, iz samog središta demokratske moći, u trenutku kada postane jasno da je armagedon neizbežan, provali mikrofašizam koji se trenutno kristalizuje u makropolitiku, jer su se stvorile takve okolnosti. Utoliko rečenica Dr Strejndžlava upućena američkom predsedniku, *Mein Führer, probodao sam*, samo potvrđuje prisustvo tog puzećeg mikrofašizma koji čeka priliku da prohoda. U takvim situacijama aktuelizuju se sve linije segmentiranosti, natkodiranja, dualne mašine, rasizmi i seksizmi u ime samog opstanka ljudskog roda, koji je jedan od osnovnih obrazaca događaja.

Svaka od ove dve linije, kako gipka (primitivna) tako i kruta (moderna), prepostavlja tri vrste segmentiranosti koje se ne isključuju već se naprotiv, nadopunjaju. U zavisnosti od tačke gledanja ove tri segmentiranosti, binarna, cirkularna i linearna, uvek su međusobno povezane, prelaze jedna u drugu i preobražavaju se. Upravo iz tog preplitanja i povezivanja nastaju različita stanja stvari i aktuelni događaji koji ostaju u granicama jednog segmenta. Najčešće se prepostavlja da se relativni horizont nekog aktuelnog događaja poklapa s granicama segmenta; besna domaćica retko izlazi na ulicu da iskaže svoje nezadovoljstvo, jer je to druga segmentiranost, gde se iskazuje nezadovoljstvo protiv rata ili zagodenja životne sredine i sl.

Binarne segmentiranosti nastaju na osnovu velikih dualnih suprotnosti, kako društvenih staleža tako i na osnovu muškog i ženskog, odraslog i deteta i sl. U primitivnim ili gipkim segmentiranostima binarna opozicija nastaje kao posledica »n-dimenzionalnih mnogostrukosti«, mašina i sklopova koji sami po sebi nisu binarni. Tako se podela na slabe i

jake unutar neke lokalne bande uspostavlja u zavisnosti od vladajućih kodova, teritorije koju kontroliše, ili poslova kojima se bavi. Bande mlađih i organizovane kriminalne grupe, pobunjeni seljaci i privatne vojske, svi su drugačije binarno segmentirani, jer se presecaju s drugim linijama u različitim sredinama i intenzitetima.

U modernom, krutom modusu segmentiranosti, binarna segmentiranost postoji zasebno i povezana je s velikim mašinama direktnе binarizacije, tu je dualna segmentiranost podignuta na nivo samodovoljne ili čak samorazumljive organizacije. Na primer, podela na slabe i jake unutar škole prepostavlja dualne mašine koje pripadaju krutim segmentirnostima koje odvajaju privatne i javne škole, bogate od siromašnih, veoma uticajne i manje uticajne roditelje i sl. Unutar segmenta privatna škola – bogati učenici – uticajni roditelji – uspostavlja se jedno stanje stvari koje samo formalno važi i za suprotan siromašni segment, dok se aktuelni događaji, od onih niskog intenziteta, do incidenata, sasvim drugačije uspostavljaju u svakom od njih. Bilo bi dovoljno samo paralelno postaviti scene iz holivudskih tinejdžerskih komedija koje tretiraju iste probleme u jednom i u drugom segmentu, šta obući, s kim otići na matursko veče, kako reaguju roditelji i sl., da bi se videlo kako je dualna segmentiranost konstitutivna za aktuelne događaje. Ono što dopušta prelazak iz jednog u drugi segment svodi se na medijske slike-klišee kada, na primer, siromašan, ali veoma talentovan student dolazi u skupu školu zahvaljujući svom talentu, ili nasuprot tome, primer osiromašenja dobrostojeće porodice, nakon finansijske krize 2008, koja je stoga primorana da šalje decu u javne škole. U takvim slučajevima odgovor na pitanje »šta se dogodilo?« pre svega upućuje na neki incidentni događaj, slučajnost ili prisilu, koji omogućuje prelazak iz jednog segmenta u drugi. To su manje ili više uspostavljeni klišei koji samo potvrđuju koliko su ovakvi incidenti tek proizvod moćne krute dualne segmentiranosti

Cirkularne segmentiranosti se poput krugova šire u sve većim diskovima i kolutovima: posao, četvrt, grad, zemlja, svet. Kao kod Džojsovog (Joyce) umetnika u mladosti:

Dablin, Irska, Zemlja... *recite mi где završava kosmos i počinje ono beskonačno.* Što se tiče cirkularne segmentiranosti ona u primitivnom modusu glatke segmentiranosti ne prepostavlja koncentrične krugove koji imaju isto središte, već je pre u pitanju mnoštvo čvorova (animističkih očiju) ili crnih rupa koje ne rezoniraju zajedno, ne padaju u istu tačku i ne stiču se u istoj središnjoj crnoj rupi. Cirkularna segmentiranost prepostavlja središte koje poput crne rupe u zavisnosti od intenziteta istovremeno strukturira i relativni horizont aktuelnog događaja. U savremenom gipkom modusu ovi krugovi koegzistiraju sa svojim kodovima i teritorijama, poput različitih urbanih bandi ili mafijaške podele teritorija, gde sukobi nastaju bilo da dođe do narušavanja koda, uvreda ili preotimanje nekog posla, bilo da dođe do upada na nečiju teritoriju. U zavisnosti od moći vođe i hijerarhijske ustrojenosti čitave bande, menja se i intenzitet ili gravitaciona moć centra koji poput crne rupe samim tim određuje i relativni horizont aktuelnog događaja kao i granicu tog cirkularnog segmenta. Tu se mikromoći uspostavljaju ili smenjuju u skladu s mikropolitikama koje određuju važeće kodove, što može dovesti do nove borbe za moć ili teritorije, kao što je to slučaj s Don Korleoneom u Kopolinom *Kumu*, koji smatra da mafija ne treba da uđe u posao s drogom.

Samo neka radikalna promena ili spoljašnji incident može dovesti do toga da savremene primitivne segmentiranosti počnu, i to samo dok su ugrožene, da rezoniraju u zajedničkoj crnoj rupi. Bilo da je reč o dogovoru lokalnih bandi, ili mafijaških vođa, spoljašnja pretinja dovodi do rezonancije, koja ponekad, kao u slučaju pobuna mladih (London i Pariz) završava u izlivima gneva i destrukciji, ali tu nema nikakvog programa ili strategije, već je reč o trenutnoj rezonanciji različitih crnih rupa. Pitanje »šta se dogodilo?« u takvim slučajevima najčešće ima trivijalan ili bizaran odgovor koji se ne može u potpunosti zadovoljiti time da je, na primer, policija pretukla nekog od pripadnika jedne bande i sl.

U modernim društвима centralizovano nije suprotstavljeno segmentiranom, tako da u krutom modusu segmentiranosti ovi krugovi ostaju distinkтивни, mada postaju koncen-

trični i definitivno arborizirani. Segmentiranost postaje kruta, u meri u kojoj svi centri tih krugova rezoniraju, a crne rupe padaju u jednu tačku, koja se poput tačke preseka situira negde iza svih očiju. Centralizovana država se konstituiše tako što cirkularnu segmentiranost uspostavlja kao koncentrisanost zasebnih krugova ili što središta dovodi u rezonancu, u tom slučaju državni aparat funkcioniše kao rezonantna mašina. Upravo je u slučaju fašizma moguće videti kako su makro i mikro segmentiranosti neodvojive, kako prelaze jedna u drugu, kako se međusobno prepostavljaju, bez obzira na to što se razlikuju »jer nemaju iste termine, iste relacije, istu prirodu, istu vrstu mnogostrukosti«.²² Fašizam je neodvojiv od mikrožarišta koja se umnožavaju i uvek su u interakciji, i upravo tu postaje vidljivo kako je svaka politika istovremeno i mikropolitika i makropolitika.

Za Deleza i Gatarija fašizam je najfantastičnija ekonom-ska i politička reterritorializacija unutar kapitalizma, a mogućnost njegovog ponovnog uspostavljanja unutar bilo koje buduće kapitalističke formacije stalno je prisutna. Pozivajući se na Vilhelma Rajha (Wilhelm Reich), oni konstatuju kako mase nisu nevino prevarene. Naprotiv, pod određenim uslovima, one su želele fašizam i ta perverzna želja masa konstitutivni je momenat ovakvih zatvaranja. Isto tako, fašizam je neodvojiv od čvoristâ koja se množe u različitim tačkama, koja su u neprekidnoj interakciji »prije nego što će odjeknuti sva zajedno u nacionalsocijalističkoj državi«.²³ Mogući su najrazličitiji fašizmi: ruralni fašizam, fašizam grada, četvrti, fašizam mladih, fašizam para, porodice, škole ili kancelarije... Svakom od tih fašizama odgovara neka crna mikrorupa koja je samostalna i komunicira s drugim pre nego što počne da rezonira u velikoj središnjoj crnoj rupi. Svi ovi mikrofašizmi mogu se kristalizati u makrofašizam, ali isto tako mogu plutati sami, često zanemareni ili neopaženi, unutar društvenog polja.

22 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Tisuću platoa*, Sandorf & Mizantrop, Zagreb 2013, 273.

23 Isto, str. 238.

Ono što fašističku reterritorializaciju čini najfantastičnjom jeste takva promena u radu kapitalističke mašine koja teži da se stanje duha i stanje stvari u potpunosti preklope u nekoj dominantnoj realnosti. Takva promena u režimu rada društvene mašine pokreće velike dualne mašine iz kojih će nastati, na primer, degenerisana umetnost i eugenika, koje u svakom od svojih registara treba da ukažu na ne-normalno, na devijantno, na anomalije, na sve što treba odstraniti. To odstranjivanje stvara uslove za idealno preklapanje stanja duha i stanja stvari čime se uspostavlja dominantna realnost kao apsolutno čista iznutra i zatvorena prema spolja, prema svemu što dostignuti stepen čistoće može na bilo koji način dovesti u pitanje. U tom smislu, fašizam uspostavlja referentni okvir onog najfantastičnijeg zatvaranja, prema kojem se određuje stepen svih drugih zatvaranja, manje ili više fantastičnih reterritorializacija unutar kapitalističke mašine. Kulturalna eugenika koja funkcioniše kao kontrola distribucije blokova čulnih utisaka pretpostavlja dva koraka koji se nadopunjaju. Na jednoj strani, čišćenje od degenerisane umetnosti: u iskazivom preko spaljivanja knjiga, a u mašinama vidljivog preko izbacivanja avangardnih i modernističkih dela iz muzeja, do zabrane rada pojedinim umetnicima. Na drugoj, preko sakupljanja umetničkih dela na osvojenim teritorijama koja pripadaju čistoj arijevskoj kulturi. Za fašizam svako kartografsanje događaja je ne-normalno i devijantno, jer ono upućuje na mnoštvo različitih i heterogenih povezivanja, koja ocrtavaju događaj i destabilizuju aktuelno stanje stvari, otuda se avangardni pristupi shvataju kao bolesni i devijantni. Zbog toga svako mapiranje događaja, kao kolateralni efekat, ocrtava prisustvo i intenzitet mikrofašizama unutar nekog društvenog polja, koji u određenim okolnostima mogu rezonirati i tako pasti u veliku crnu rupu.

Svaka fantastična reterritorializacija imenuje se ili preimenuje u zavisnosti od svog intenziteta u odnosu na tu najfantastičniju – fašističku. Svaka u nekom povesnom trenutku, u nekom spletu okolnosti može da implodira u crnu rupu, s jasno ocrtanim horizontom događaja – granicom. Što je reterritorializacija manjeg intenziteta, njene granice su nejasnije

i zamućenije, kao i mogućnost njenog određenja. Najzad, ovakve reterritorializacije variraju u intenzitetu u zavisnosti od okolnosti, nestaju i ponovo se vraćaju, nekada snažnije, a nekad slabije. Čini se da je kapitalizmu imanentno to neprekidno osciliranje intenziteta, tako da je kod ovakvih fantastičnih reterritorializacija osnovno pitanje: koliko fašizma?

Postoje, međutim, takva fantastična zatvaranja (reterritorializacije) čiji intenzitet nije toliki da bi pala u crnu rupu i koja, sa svojim mikropolitikama i ekonomijama, poput plutajućih segmenata, opstaju unutar sve nestabilnije topologije društvenog polja. U zavisnosti od intenziteta, neka fantastična reterritorializacija može funkcionišati kao klan, kao urbana banda, kao rasizam bez rase ili interesna grupa, tajno društvo i sl. Unutar topologije savremenih društava svaka od ovih reterritorializacija jeste poput rezervata, bez jasnih granica – proizvod kako spoljašnjih okolnosti tako i vlastitog izbora, poput Rajhove perverzne želje koja u takvim zatvaranjima nalazi svoje zadovoljenje. Takve su reterritorializacije relativno niskog intenziteta, a opet dovoljno fantastične da svoju moć neprekidno obnavljaju u različitim političkim konstellacijama: od monarhije, preko socijalizma, do demokratije. Takve segmentiranosti, koje nastaju kao to specifično zatvaranje u rezervat, retko pripadaju određenim teritorijalnostima, one su, pre svega, stanje duha koje ne korespondira sa stanjem stvari, već je konstitutivno za jedan poseban status bilo kog stanja stvari. Rezervati prepostavljaju taj rascep, jer se konstituišu unutar svake društvene mašine i na poseban način participiraju ili pre parazitiraju u njenim stabilizovanim vidljivostima i izrecivostima kao konstitutivnim momentima dominantne realnosti.

Kod takvih reterritorializacija u uspostavljanju dominantne realnosti na delu su mikropolitika i mikroekonomija slika i znakova koje se, pre svega, tiču kontrole distribucije blokova čulnih utisaka i koje nastoje da stvore stabilan sklop percepcata i afekata. U rezervatima ta politika i ekonomija distribucije dovode do distorzija i zakriviljenja društvenog polja i tako restrukturiraju vidljivosti i iskazivosti, onaj momenat fantastičnog unutar jedne reterritorializacije. Efekat ove politike rezervata neka je vrsta zaslepljenosti, strukturira-

nje slepog polja unutar ekrana koji propušta samo određene blokove čulnih utisaka. Fantastična reterritorializacija jeste blokiranje senzibiliteta, afekata i percepata koji ne potpadaju pod neki status stanja duha, uspostavljanje ekrana koji propušta samo određene čulne blokove. Na drugoj strani, čak i kada indeksira određene fenomene, subjekt rezervata nije u stanju da ih imenuje, tako da je neprekidno u nekom nesaglasju s onim »spolja«, izvan rezervata, u permanentnom neprihvatanju bilo kakvog smisla izvan redundancije. Utoliko svako povezivanje s nečim spolja pogoda ovu zaslepljenost. Činjenje vidljivim tako što će se imenovati ili izneti na video neki fenomen, uprkos tom nesaglasju, najčešće priziva onu strategiju spoznajnog šoka koji svoje polazište ima u avangardnoj umetnosti i filmu. Ta zaslepljenost isključuje bilo kakav senzibilitet za afekte, čestice događaja koji upućuju na promene u odnosu sila što strukturiraju same mašine vidljivosti i režime iskazivosti. To čini da ova zatvaranja u rezervat funkcionišu kao odupiranje svim promenama, pohranjujući u isto vreme melanholiju za starim vremenima i skepticizam prema »pomodnim novotarijama«, kojih se, već koliko sutra, niko neće sećati. Rezervati su savremene meke i programirane segmentiranosti koje plutaju između Agambenovog logora, kao modela moderne i kompleksnosti umreženog sveta, između mikrofašizma i dezintegracije unutar mreže.

Rezervat kao posebna topologija zatvaranja ne prepostavlja preklapanje, kao što je to kod najfantastičnijih zatvaranja različitih mikrofašizama, već decentriranost, neprekidno klizanje i nepoklapanje stanja duha i stanja stvari. Upravo to klizanje čini da je rezervate teško locirati. Kao mikročvorista koja se prostiru po čitavom društvenom telu, oni su konstitutivni momenat, tamna energija, dominantne realnosti. Svaka emancipacija je nastojanje da se ona zatvaranja senzibiliteta, ono kulturno slepilo spram afekata i percepata izvan bilo koje fantastične reterritorializacije – uklone. U umetnosti politička emancipacija je, pre svega, emancipacija senzibiliteta za ono drugo, različito, kako izvan tako i unutar bilo koje segmentiranosti. Kao rastakanje jednog »stanja duha«, onih slepih mrlja koje blokiraju senzibilitet za drugačije blokove

čulnih utisaka, umetnost je mikropolitika drugačijih povezivanja, neprekidno mapiranje događaja. Moglo bi se reći da u primitivnim društvima postoji isti broj središta moći kao i u društvima državnog karaktera, razlika je u tome što se ova druga ponašaju kao »rezonancijski aparati« koji organizuju rezonanciju, dok je prva koče i inhibiraju. Rezervati su takva središta moći koja je veoma teško locirati, jer osciliraju između primitivnih i državnih središta moći, priklanjajući se čas jednima čas drugima, zapravo sprovode svoju mikromoć koristeći jedne ili druge u zavisnosti od okolnosti.

Linearne segmentiranosti prepostavljaju jedan ili više pravaca gde je svaki segment, poput fukoovskih modli/kalupa okvir za jednu epizodu ili »proces« gde su individue uvek one koje procesuiraju ili su procesuirane, u porodici, školi, fabrici, vojscu. Linerna segmentiranost organizuje ogromne prostore ogradenosti, odnosno zatvorenosti, tako da individua ne prestaje da prelazi iz jednog zatvorenog segmenta u drugi. Svaki od ovih segmenata ima svoje sopstvene zakone, hijerarhijsku i arborescentnu strukturu, tačke moći: prvo porodica, potom škola (»Nisi više kod kuće«), pa kasarna (»Nisi više u školi«), potom fabrika... Fuko je u svojim analizama disciplinarnih društava pokazao kako nastaje ovaj tip segmentiranosti preko koncentracije, raspodele u prostoru, uređenja u vremenu kako bi se komponovale proizvodne snage čiji bi efekt bio veći od zbira njihovih sastavnih sila. Najzad, linearna segmentiranost deluje preko mašine natkodiranja, čime se *more geometrico*, uspostavlja homogeni prostor, tako da natkodirani segmenti gube sposobnost razvijanja i dinamični odnos s drugim segmentima. Zahvaljujući ovoj geometriji dolazi do podudaranja segmenata unutar različitih linija; tako platni režim uspostavlja podudarnost između monetarnih segmenata, segmenata proizvodnje i segmenata potrošnih dobara. Upravo u ovakvoj podudarnosti različitih segmenata »čvrsti« kapitalizam dostiže svoj vrhunac, tako da se svako stanje stvari re-prezentuje kao proračunljivo i predvidivo.

Društvena mašina oscilira između dva pola gde se na jednoj strani nalazi mašina natkodiranja, a na drugoj mašina mutacije. Prva definiše krutu segmentiranost, jer proizvodi,

odnosno reproducuje, dualne segmentiranosti, dovodi u rezonancu sva središta, dok linearnim segmentiranjima, *more geometrico*, širi homogeni, deljivi, u svim smerovima izbrzadani prostor. Mašina natkodiranja povezana je s državnim aparatom, mada je ne treba izjednačavati s njim. Ova mašina će se u nekim uslovima definisati više svojom geometrijom, u drugim pak »aksiomatikom«, mada će sve vreme u različitim režimima koordinirati dualne mašine, rezonantne mašine i linearne geometrijske mašine kao svoje delove. Državni aparat ne treba izjednačavati s geometrijom ili aksiomatikom zato što je on samo sklop reterritorializacija koji, u određenim granicama i uslovima, efektuiru mašinu natkodiranja. Na drugom polu se nalazi mašina mutacije koja operiše uz pomoć dekodiranja i deteritorijalizacije čiji efekat je otvaranje različitih linija bekstva iz zatvaranja koje nameće kruta segmentiranost. Kapitalistička mašina oscilira između ova dva pola, na jednoj strani s natkodiranjem i krutom segmentiranošću ona zadržava momenat »starih despotskih mašina«, na drugoj bezbrojnim mutacijama, ona dekodirajući »rastače sve čvrsto«, dok deteritorijalizujući »neprekidno revolucioniše proizvodnju«. Ovo osciliranje između dva pola prisutno je u svim registrima, kako u režimima izrecivog, tako i u mašina vidljivosti. Tako se diskurs i slike Hladnog rata vraćaju povodom neke lokalne krize ili sukoba, jer mašina natkodiranja nastoji da nadomesti istrošene kodove i nepostojeće teritorijalnosti iz vremena dominacije dva hladnoratovska segmenta. Ali se veoma brzo takvi režimi iskazivosti i mašine vidljivosti dekodiraju i rastaču, kao zastareli ili prevaziđeni u nekoj novonastaloj situaciji, dok se istovremeno pojavljuju novi koji revolucionišu proizvodnju slika i znakova.

Mašina mutacije sa svojim linijama bekstva upravlja onim što Delez i Gatari, pozivajući se na Gabrijela Tarda (Gabriel Tarde) i njegovu mikrosociologiju, nazivaju kvantnim tokovima. Segmentirana makrolinija bila je povlašćeni predmet istraživanja dirkemovski orijentisane sociologije; to su velike kolektivne reprezentacije, uglavnom binarne, rezonantne i natkodirane. Nasuprot tome mikrosociologija Gabrijela Tarda nastoji da istraži kvantumske tokove, koji ostaju

nevidljivi i izmiču istraživanju makrosegmentacija. On polazi od toga da takve kolektivne reprezentacije prepostavljaju ono što tek treba objasniti, a to je »sličnost miliona ljudi«. Tard se fokusira na svet pojedinačnosti, na infinitezimalno, gde male imitacije, opozicije ili invencije čine subreprezentacijsku materiju. Takav pristup nije moguće svesti na odnose među pojedincima, već je pre reč o toku, ili talasu, u kojem je imitacija širenje toka, opozicija je binarizacija, a invencija je spajanje ili povezivanje raznovrsnih tokova. Prema Tardu, tok je verovanje ili želja (dva aspekta svakog sklopa), pa je stoga svaki tok uvek tok verovanja i želje. Temelj svakog društva su verovanja i želje, jer su tokovi koji su kao takvi podložni »kvantifikaciji«. Tako mikroimitacije, opozicije i invencije funkcionišu poput kvantumskog toka koji obeležava neko širenje, neku binarizaciju ili spajanje verovanja i želja. Unutar ovog mikrodomena verovanja i želje svako razlikovanje društvenog i pojedinačnog gubi značenje, jer kvantumske tokove nije moguće pripisati pojedincima, niti ih je moguće podvrgnuti natkodiranju kolektivnih označitelja.

Kruta linija segmentiranosti podrazumeva natkodiranje kao zamenu za odumirujuće kodove, dok su segmenti reterritorializacije, različiti stepeni i intenziteti zatvaranja na toj natkodirajućoj ili natkodiranoj liniji. Natkodirajuća mašina neprestano zatvara, začepljuje i preseca linije izlaska ili bekstva iz manje ili više zatvorenih segmenata. Nasuprot tome, mutacijski kvantni tok podrazumeva nešto što nastoji da pobegne iz tih zatvorenih segmenata i oslobođiti se dominantnih kodova, dok su kvantni znaci ili stepeni deteritorializacije, tačke izmicanja ili bekstva na tako dekodiranom toku. Za umetnost se, od Čaplina do Džefrija »Djuda« Lebovskog braće Koen, neko stanje stvari uspostavlja unutar područja koje se nalazi upravo između ovih polova, između dva referencijalna sistema, makrolinija segmentiranosti i mikrokretanja kvantumskog toka.

Umetnost uračunava segmentiranosti i njihove linije preplitanja, kako bi mapirala neki događaj u ravni kompozicije, upućujući na njegovu konzistentnost ili nekonzistentnost, otkrivajući ta mesta, ili čvorišta, ne ulazeći u razloge i

objašnjenja. Ona pre svega detektuje ta mesta, bilo kao velike pomake unutar makrosegmanata bilo kao mikropomake unutar kvantumskih linija, one koji izmeštaju verovanja ili premeštaju želju. Ali zahvaljujući tome, ova mapiranja detektuju promene u odnosu sila koje se prelamaju kako u makropolitičkom prostoru tako i u mikropolitici. Ono što se ponajpre može detektovati unutar ove politike, jesu promene u radu mašina vidljivosti i režima iskazivosti. Jedna mikropolitika može promeniti funkcionisanje mašina vidljivosti tako što će učiniti propustljivijim one granice ili membrane koje uokviruju neko stanje stvari. Nešto će se izneti na videlo, učiniti vidljivim, očiglednim, što drugi ne vide, jer su zatvoreni u svojim segmentima, rezervatima i njihovim mašinama vidljivosti, a istovremeno to što je postalo vidljivo nije moguće izreći, jer pretpostavlja drugačije režime iskazivosti. Tako neko mapiranje postaje poruka u boci (Adorno) ili čak mnoga mapiranja i nisu ništa drugo, ali čekaju svoj trenutak da budu dešifrovana. Ona šifriraju povesni događaj unutar jednog stanja stvari koje pripada nekoj istorijskoj formaciji.

Kada Tarantino u *Dangu* polazi od jednog stanja stvari, koje je moguće svesti na nasilje nad crnačkom populacijom, on iz toga mapira jedan događaj koji se pre svega tiče rasizma, kao onoga što se sve vreme događa u Americi. Rasizam za njega nije nešto što pripada istoriji, naprotiv, to je događaj niskog intenziteta, mada se predstavlja kao incident, koji tek povremeno izbjije. Utoliko postaje jasna njegova reakcija kada u jednom intervjuu povodom tog filma odbija da govori o nasilju, koje se već upisuje poput klišea u njegove filmove, i insistira na problemu rasizma. Rasizam je događaj relativno niskog intenziteta koji je konstitutivan za topologiju čitavog polja, bez obzira na to da li je u pitanju klasičan ili rasizam bez rase. Postoji bezbroj rasizama koji međusobno rezoniraju stvarajući taj događaj niskog intenziteta koji je kao podloga preduslov da na bilo kojoj tački unutar polja u svakom trenutku može da probije nasilje.

U intervjuu²⁴ za Kanal 4 (Channel 4 – Krishnan Guru-Murthy) povodom filma *Django*, Tarantino je veoma burno reagovao na insistiranje voditelja da odgovori na pitanje o vezi između uživanja u nasilju na filmu i u stvarnom životu. Ako se ima u vidu kontekst u kojem je intervju vođen, ova reakcija postaje dodatno zanimljiva. U tom je trenutku američka administracija (Dž. Bajden/J. Biden/) pokrenula seriju razgovora s filmskim stvaraocima i onima koji prave videoigre nasilnog sadržaja. Tarantinova reakcija je zapravo pokušaj da se čitava njegova pozicija ne uvuče u novonastali dnevopolitički kontekst, gde je zbog sve češćih oružanih incidenta u školama administracija bila prinuđena da reaguje. Za Tarantina je mnogo važnije mapiranje događaja od istorijskih činjenica, jer se tako otvara mogućnost da se neki fenomen sagleda ne samo u drugačijem svetlu već i u drugačijem intenzitetu koji on možda u stvarnom životu nikada ne dostiže. Intenzitet nekog događaja tako dobija svoje realne obrise, mada se u realnosti nikada ne aktuelizuje u tom intenzitetu. U tom smislu postaje jasnije Tarantinovo insistiranje da filmsko nasilje, čiji intenzitet zavisi od ravnoteže s drugim komponentama u filmu, treba razlikovati od nasilja u stvarnom životu, jer jedino tako ono nije u funkciji maskiranja sistemskog nasilja. Njegova reakcija pre svega upućuje na to da špageti western *Django* nije film o nasilju, već film o ropstvu, pa dakle i o rasizmu – zapravo o onome o čemu se u Americi čuti kao o tamnoj strani istorije.

24 U intervjuu za britansku televiziju Channel 4 News 10. januara 2013. Tarantino je priznao da je uživao u snimanju nasilnih filmova, ali je insistirao da »To je film, fantazija. To nije pravi život.« Na pitanje kako može biti siguran da ne postoji veza između uživanja u nasilju na ekranu i uživanje u pravom nasilju, reditelj je, međutim, odbio da odgovori. »Neću da odgovorim na vaše pitanje«, rekao je. »Niti sam vaš rob, niti ste vi moj gospodar ... Nije vaša briga, dođavola, šta ja o tome mislim.« <http://www.theguardian.com/film/2013/jan/11/tarantino-krishnan-guru-murthy> (Pristupljeno 1. 10. 2015.)

Ono što Badiju (Badiou) naziva atonalnim svetom, zapravo je dominacija savremene gipke segmentiranosti unutar društvenog polja, koja uspostavlja nove kodove i virtuelne programirane teritorijalnosti, postajući neuhvatljiva sa svojim brzim premeštanjima i nemogućnošću natkodiranja od državnog aparata. Te se virtuelne teritorijalnosti aktuelizuju, kao različiti temporalni segmenti, bez obzira na to da li su u pitanju logori ili istraživački centri, u zavisnosti od okolnosti i trenutnog odnosa sila. Ono što maskira savremenu meku, programiranu segmentiranost jeste naivno verovanje da ona kao »primitivna« pripada nekom drugom vremenu i nekim prevaziđenim društvenim formacijama. Naprotiv, ona je sve vreme prisutna i, zahvaljujući promenama u tehnologiji i politici (tehnologije 21. veka i neoliberalno-konzervativna politika), preuzima tačke moći distribuirajući ih unutar mreže. Bilo bi, međutim, prenagljeno poverovati da je kruta segmentiranost koju uspostavlja državni aparat preko svojih mašina natkodiranja nepovratno rastočena logikom raspada-nja. Pre bi se moglo reći da i natkodiranje dobija novu formu i da drugačije preplitanje političke i tehnološke moći uspostavlja natkodiranja koja se razlikuju od onih koja su pripadala »čvrstom« kapitalizmu i svetu-slici.

Umetnost unutar društvene mašine, jednako kao i interpretativni diskursi koji se množe oko njene produkcije, oscilira između scenske re-prezentacije i mapiranja događaja. U osnovi takvog pristupa svaka scena je kodirana po principu logike drveta, kao hijerarhizovan model fiksiranih relacija između diskretnih entiteta. Reprezentacijski model stabla pre svega se zasniva na principu precrtavanja, koji je moguće beskonačno reprodukovati, jer logika stabla i jeste logika precrtavanja i reprodukcije. Stablo artikuliše i hijerarhizuje precrtavanja koja su kao lišće stabla. Svaka bi scena trebalo da bude slika-kopija sveta u malom, zapravo kad god imamo arborescentnu strukturu, ona neprekidno proizvodi slike-kopije. Zbog toga je svaki rezervat slika-kopija sveta, gde se elementi prirode, čoveka, povesti, jezika, na osnovu natkodirajuće strukture ili podupiruće ose, pojavljuju i uklapaju kao precrtavanja aktuelnog stanja stvari sveta u nekoj istorijskoj formaciji. U tom slučaju bi se

borba pogleda na svet mogla razumeti kao nadmetanje za što jasnija i preciznija precrtyavanja aktuelnog stanja stvari, kao »tvorevine predstavljačkog proizvođenja« u slici-kopiji.

Ako bi se s nastankom doba slike težište izmestilo na liniju kulture, onda je u osnovi preplitanja i nadopunjavanja spomenutih pet Hajdegerovih linija koje se razvijaju s novim vekom, uspostavljanje arborescentne strukture iz koje nastaje jedna od dominantnih grupa slika – slike-kopije. Kao što preciznija i što pouzdanija precrtyavanja proračunljivog stanja stvari slike-kopije jesu kopije sveta u malom. Slike-kopije ne mapiraju događaje, već je pre reč o precrtyavanjima koja uključuju proračunavanja, u smislu rekonstrukcije i predviđanja događaja, koji po logici kopije, treba da se, u aktuelnom stanju stvari uokvire u redundancu, kad se minimalne oscilacije uspostavljaju kao tačke uživanja. U srcu takve ponovljivosti događaja leži i pouzdanost i izvesnost u pogledu nekog stanja stvari. Problem s ovakvim pristupom je u tome što, iako se čini da reprodukuje nešto drugo, precrtyvanje zapravo reprodukuje samo sebe, i tako neprekidno upumpava redundance umnožavajući ih.

Čini se da je i sam Hajdeger bio svestan toga da dobu slike sveta odgovara jedna tužna slika mišljenja koja sve svodi na fotografiju, na zaustavljene slike postajanja, uživanju u redundanci i zatvaranju događaja u rezervate pouzdanosti i izvesnosti. Njegova konstatacija da izvan takvih uokvirenja postoji i neupadljivo stanje stvari, koje kao prisutnost onog-stvarnog izmiče istraživanju nauke otvara prostor umetnosti i filozofiji, stavljajući ih tako u dominantnu ili privilegovanu poziciju.

Otkriti prirodu događaja

Jednom prilikom Delez će reći²⁵ da se u svim svojim knjigama trudio da otkrije prirodu događaja. Njegove bi studije trebalo

25 »U svim svojim knjigama sam se trudio da otkrijem prirodu događaja; to je filozofski pojam koji je jedini sposoban da izbaciti glagol biti i atribut.« Žil Delez, *Pregovori*, Karpos, Novi Sad 2010, 206.

čitati kao različite pristupe u razumevanju prirode samog događaja, različite tačke gledanja, od kojih svaka istovremeno uključuje konstruisanje različitih konceptualnih alata. To u velikoj meri i objašnjava njegovo shvatanje filozofije kao otvorenog sistema, kao pristupa koji se čuva toga da nam kaže šta je to sama bit događaja, koji čak sumnja da je uopšte pravi pristup. Dakle, nije presudno reći šta nešto jeste, šta je njegova bit (suština), već kako funkcioniše, kako se upotrebljava, kako se karta povezuje sa svetom u konstelaciji sila unutar neke istorijske formacije. Otvoreni sistem ne prepostavlja postojanje univerzalnog modela koji važi za sve moguće situacije u svim vremenima. Delez je zajedno s Gatarijem ponudio konceptualne alate koji nisu nepromenljivi modeli čija bi prima osiguravala pouzdan rad interpretativne mašine. Naprotiv, takav pristup prepostavlja neprekidno mapiranje događaja unutar stalno promenljive topologije polja neke istorijske formacije, kao i razvijanje novih konceptualnih alata. Mapiranja mogu biti ljudska isto koliko i ne-ljudska, ali svako od njih otkriva nešto od prirode događaja. Ako se Delezove interpretacije čitaju kao različita mapiranja događaja, onda se koncepti koje je razvio mogu primenjivati, menjati ili razvijati novi, da bi došlo do stvaranja novih konceptualnih alata koji bi mogli da se nose s promenom čiji se obrisi ocrtavaju na početku 21. veka.

U osnovi takvog pristupa jeste nastojanje da se napravi radikalni otklon u odnosu na arborescentnu kulturu koja dominira čitavom istorijom zapadnog mišljenja. Dakle, kad god se govori o mapiranju događaja, govori se i o povezivanju heterogenih entiteta različitih mnoštava (rizomu). Mnogi pokušaji mapiranja koja pripadaju arborescentnoj kulturi, nisu mapiranja događaja, već su u pitanju nastojanja da se što detaljnije i što preciznije opiše ili precrta neko stanje stvari. Arborescentna kultura kao normalizacija, kao uspostavljanje dominantne realnosti, prepostavlja pripitomljavanje, dresuru i selekciju, naime logiku isključenja onoga što ometa stabilizaciju i normalizaciju u određeni status stanja stvari. Segmentirani, arborescentni i hijerarhizovani aparati strukturirani su tako da uspostavljaju vlastitu logiku povezi-

vanja kako unutar njih tako i pojedinačnih aparata s drugim aparatima.

Mapiranje događaja polazi od pretpostavki najpre »da je filozofski koncept događaja jedini sposoban da izbaci glagol biti i atribut«,²⁶ potom da dogmatske slike mišljenja ne donose ništa novo kada se gotovo mehanički primenjuju u promenjenim okolnostima i, najzad, da se sam svet promenio ili je počeo da se menja i da je gubitak vere u svet jedan od simptoma te promene.

U prvom slučaju se sveobuhvatno, staticno Jedno, Bitak kao sve što jest, zamenjuje postajanjem – poljem čija se topologija neprestano menja u zavisnosti od odnosa sila. Postajanje je prostorno-vremenska topologija u neprekidnom konstituisanju i rastakanju, mesto na kome se logika mnoštva i logika raspadanja prožimaju. Taj svet je konstituisan kao mreža heterogenih entiteta, od kojih svaki ima vlastiti modus povezivanja s drugim entitetima, inherentan njegovom modusu egzistencije. U drugom slučaju slika mišljenja je obrazac (pretpostavka) za nastajanje svih drugih slika koje na različite načine mapiraju neki događaj. Svako mapiranje događaja, bilo da se radi o filozofiji, nauci ili umetnosti, moguće je svesti na tri osnovna tipa slika koji se prožimaju i prepliću na najrazličitije načine: slike-klišee, slike-kopije i slike-karte. Svaka od tih slika odgovara različitim pristupima topologiji neke ravni; u prvom slučaju slike-klišei odgovaraju mnjenju, doksa kao »mišljenje koje nastaje po kalupu prepoznavanja«, u drugom slučaju slike-kopije nastoje da što preciznije precrtaju neko stanje stvari, dok u trećem slučaju slike-karte mapiraju neki događaj uključujući kako njegove aktuelne tako i virtuelne čestice. Ako je toj podeli slika moguće pripisivati neku vrednost, onda je ona najbliža Dišanovom određenju umetnosti prema kojem umetnost može biti loša, dobra ili ravnodušna. Ta tri tipa slika neprekidno se prepliću i prožimaju u nastojanjima da ocrtaju jedno stanje sveta. Svet je za nas topologija događaja koji su nam dostupni u tom preplita-

26 Žil Delez, *Pregovori*, Karpos, Novi Sad 2010, 206.

nju slika i znakova, čestica događaja, iz čijih klasterskih povezivanja nastojimo da proniknemo u smisao događaja i njihovu konzistenciju.

Mesto s koga silazi pauk – Delez i uokvirenje

Problem uokvirenja Delez preispituje iz ugla prevazilaženja zatvaranja u bilo kakve reterritorializacije koje funkcionišu poput rezervata. Nešto se reterritorializuje, da bi se dalje deterritorializovalo kroz neki oblik dekadriranja i uključivanja onog izvan rama, čime se otvaraju drugačije linije koje je moguće slediti, kako bi se izašlo i pobeglo iz zatvaranja u okamenjene statuse stanja stvari i slika mišljenja. Rezervat je, naprotiv, takva reterritorializacija koja nastoji da suspenduje svaku dalju deterritorializaciju, nastojeći da održi stabilnim i nepromenljivim neko stanje stvari ili sliku mišljenja, unutar fiksnih i nepropustljivih granica.

U Delezovom pristupu, ono što bi bilo apsolutno zatvoren sistem zapravo nije moguće, jer ne postoji neko stanje stvari koje se aktuelizuje iz haotičnog, a da iz njega ne preuzme potencijal i tako ostaje povezano s virtuelnim. I u najzatvorenjem sistemu uvek postoji nit koja ukazuje na virtuelno, »na mesto s kojega silazi pauk«,²⁷ ta nit neprekidno upućuje na haos kao banku svih mogućih čestica događaja koje se nisu aktuelizovale u nekom stanju stvari. Upravo zbog toga se filozofija i umetnost, u svojim kartografisanjima, a polazeći od nekog stanja stvari, susreću s pitanjem da li u aktuelnom potencijal može biti stvoren, obnovljen ili proširen. Tako se ono »šta se dogodilo?« neprekidno prepliće s onim »šta će se dogoditi?« – re-konstrukcija prošlog, s anticipiranjem budućeg.

Nauka je okrenuta aktuelizovanju događaja u nekom stanju stvari, određenju njegove granice, ustanovljavanju koordinatnog sistema i funkcija između stvari i tela. Stanja

²⁷ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, Izdavačka književna radionica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1995, 154.

stvari su uređene mešavine koje nastaju iz fantastičnih usponjenja, gde usporiti znači postaviti granicu u haosu kao univerzalnu konstantu koja se ne može prevazići. Tek s uspostavljanjem granice, ograničena stvar biva moguća pa samim tim i neko stanje stvari. Svaka granica je u neposrednom odnosu s neodređenim, inače bi, u suprotnom, bila iluzorna, dok bi svako određenje bilo negacija. Upravo na tome počiva teorija nauke i funkcija, pa su stoga, iz perspektive nauke, stanja stvari funkcije unutar kojih je moguće razlikovati stanja, stvari i tela. Stanja su uređene mešavine veoma različitih tipova i statusa, stvari su interakcije, dok su tela komunikacije. Stanja upućuju na geometrijske koordinate sistema za koji se pretpostavlja da su zatvoreni, stvari na energetske koordinate povezanih sistema, tela na informatičke koordinate nepovezanih, to jest zasebnih sistema.

Delez, za razliku od Hajdegera, filozofiji u odnosu na nauku ne pridaje nikakav privilegovani metapolozaj, već su kod Deleza u pitanju dve različite putanje, odnosno dve tačke posmatranja, dva pristupa događaju. Filozofski koncepti (pojmovi) okrenuti su konzistenciji događaja, a to znači da filozofija pomoću koncepta (pojma) iz nekog stanja stvari neprestano ekstrahuje konzistentan događaj – poput keženja Češirske mačke, bez mačke, u *Alisi u Zemlji čuda*. Naučne funkcije su okrenute referenciji stanja stvari ili mešavinama, tako da nauka preko funkcija neprekidno aktuelizuje događaj u stanju stvari, stvari ili telu na koje može referirati. U nauci je funkcija ta koja određuje neko stanje stvari, stvar ili neko telo, kao ono kada se neko virtualno aktuelizuje na jednom planu referencije i u jednom koordinatnom sistemu. Te dve putanje se razlikuju utoliko što prva silazi od virtualnog do stanja stvari tragači za funkcijama i referencijama kao što je to slučaj s naukom, dok se druga uspinje od stanja stvari prema virtualnom tragači za konceptima (pojmovima) i konzistencijama događaja kao u slučaju filozofije. To su, međutim, dve različite linije, jer nije reč o istom virtualnom; virtualno od koga polazi silazna putanja, kako bi došla do stanja stvari, haotično je, dok je virtualno do kojeg dolazi uzlazna putanja polazeći od stanja stvari, virtualnost koja je postala konzistentna.

U nastojanju da pred-stavi događaje, umetnost se približava nauci, kada nastoji da što preciznije precrti neko stanje stvari postavljajući tela i stvari unutar koordinata jasno određenih prostora. S renesansnim otkrićem perspektive i poznavanjem anatomije, slike-kopije su poput predstavljačkih mašina sve preciznije uspostavljale različite scene i s njima relativni horizont aktuelnog događaja. Status nekog stanja stvari određivao se prema logici povezivanja percepcija i radnji aktera na sceni kao manje ili više uspela ilustracija nekog već poznatog narativa. S obzirom na to da su kod slika-kopija afekti najčešće izjednačeni s emocijama, čitava afektivna konstelacija bila je konstitutivni momenat u uspostavljanju relativnog horizonta događaja i prelazak te granice značio je upad u događaj, ili ulazak na scenu. Sama granica nekog stanja stvari određena je intenzitetom događaja, tako da, s prelaskom relativnog horizonta događaja, posmatrač postaje akter i učesnik u onome što se zbiva na sceni.

Relativni horizont događaja unutar nekog aktuelnog stanja stvari kod slika-kopija najčešće se uspostavlja tako što blokovi čulnih utisaka zadobijaju emotivni intenzitet i tako određuju status tog stanja stvari. Posmatrač tako može biti uvučen u aktuelni događaj bilo da prihvata ili osporava njegov status, na taj način on se sledeći neko mnjenje opredeljuje za neku od strana u pred-stavljanju događaja. Tako se, na primer, filmski gledalac postavlja u situaciju da bira stranu u scenama mučenja osumnjičenog za pripremu terorističkog napada u nekom filmu. Na jednoj strani je »profesionalni ispitičač«, koji je spreman da upotrebi sva sredstva torture da bi dobio informaciju, dok se na drugoj, nasuprot njemu postavlja neko (drugi agent, neki vladin službenik i sl.), ko ne opravdava baš sva sredstva u slučaju ispitivanja osumnjičenog. Relativni horizont događaja uspostavlja se iz otvorenosti; sama tortura zavisi od toga da li okrivljeni odmah isporuči podatke koji se od njega traže ili to odbije. Unutar biopolitičkog polja, svaki prostor može da se reterritorializuje u agambenovski logor u kojem je sve moguće i u kojem je sve dozvoljeno. Svako opredeljivanje je u funkciji normalizacije i pomeranja praga tolerancije u odnosu na određene fenome-

ne kako bi se legitimisao status stanja stvari, ali ono je pre svega uspostavljanje relativnog horizonta aktuelnog događaja. To prepostavlja da postoji gravitaciona tačka (centar crne rupe) od koje intenzitet događaja slabiti, ali upravo intenzitet tog slabljenja i određuje njegov horizont događaja. Tada horizont funkcioniše poput granice, propustljive membrane, ekrana, ili tek ocrtava liniju kao markaciju u zavisnosti od statusa koji događaj zadobija unutar neke situacije ili nekog šireg sklopa. Svaki afekt može da funkcioniše kao tačka gravitacionog povlačenja koje može dovesti do prelaska horizonta događaja i upada u događaj. Za umetnost svaki subjekt ili stvar potencijalno ima tu moć privlačenja, tu moć uvlačenja u dogadaj, ali i obrnuto, može da maskira neki događaj, da ne predstavi pravi status stanja stvari i sl.

Kod ovako pojednostavljenog pristupa relativni horizont događaja i granica neke scene se poklapaju, osiguravajući da se jedna slika mišljenja uspostavi kao ona koja korespondira ovakvom stanju stvari. Ideal apsolutnog poklapanja stanja duha (*state of mind*) i stanja stvari (*state of affairs*) vodi okamenjenim dogmatskim slikama mišljenja. Scena prepostavlja ono pred-sebe-postavljanje i subjekta, pred-stavljanje za nekog subjekta i utoliko je svet postao slika. Takav svet-slika zahteva što precizniju kopiju nekog stanja stvari kako bi se odredio dominantno kao »ispravno« stanje duha. Utoliko su to slike-kopije nekog aktuelnog stanja stvari, koje istovremeno određuju i njegov status, ali i mogućnosti njegovog uvezivanja s drugim stanjima stvari koja, sva zajedno, rezoniraju konstituišući pozornicu sveta unutar neke istorijske formacije. Slike-kopije nekog stanja stvari fokusirane su na preciznost, na ono što ih približava »naučnom pristupu«, u klasičnom pristupu to je varijabilni sklop anatomije i perspektive. To znači da slika treba što preciznije da prekopira, precrta jedno stanje stvari i tako se približi onom »stvarnom« i »prirodnom« u nekom događaju. Narativi o umetnicima kao onima koji izučavaju leševe i konstruišu različite naprave za perspektivu kako bi što preciznije »uhvatili« stanje stvari razvijaju se od renesanse do moderne. Slika-kopija se oduvek

odnosila na stanje stvari, čak i u slučajevima kada se bavila devijantnim fenomenima i anomalijama. Sve devijacije i anomalije jesu neka vrsta »greške« poput grešaka u mišljenju koje, baš zato što su »greške«, nisu u stanju da destabilizuju dogmatsku sliku mišljenja. U umetnosti se te »greške« najčešće maskiraju ludilom ili ekscentričnošću umetnika, a ne kao nastojanje da se destabilizuje slika-kopija nekog stanja stvari, tačnije da se dovede u pitanje njen ideo u konstituisanju dominantne realnosti. Akademizam je drugo ime za neprekidno usavršavanje različitih alata za što preciznije precrtavanje nekog stanja stvari. Akademija je uspostavila rangiranje slika u pet kategorija u zavisnosti od toga da li su izražavale uzvišene ili banalne ideje kao i intelektualnih napora u njihovoj izradi. Na najvišem mestu su se nalazile istorijske slike s obzirom na to da su se ticale božanskih ili ljudskih dela i da su zahtevale najveću imaginaciju i umeće. Potom je sledio portret, jer se ticao živih, značajnih ljudi, a zatim žanrovsko slikarstvo sa scenama iz svakodnevnog života anonimnih ljudi. Na pretposlednjem mestu bilo je slikarstvo pejzaža, koje nije zahtevalo previše mašte, već izostrenu percepciju budući da priroda nije statična. Najzad, na poslednjem mestu, nalazila se mrtva priroda sa svojim manje ili više složenim aranžmanima. Didro (Denis Diderot), kao jedan od prvih umetničkih kritičara, zalagao se za uvođenje i kategorija »moralnog slikarstva«, smatrajući da površna sličnost sa žanrovskim slikarstvom nedovoljno uzima u obzir značaj moralne poruke. Moglo bi se reći da ova kategorizacija pre svega određuje, uspostavlja i rangira značaj pojedinih aktuelnih događaja, kao i važnost statusa jednih stanja stvari u odnosu na druga. Arheologija-umetnost upravo je to rangiranje »važnosti« događaja, od monumentalnog do banalnog i trivijalnog, upisala kao konstitutivni momenat u uspostavljanju autonomije umetnosti.

Dakako, preciznosti kao precrtu inherentno je nedovođenje u pitanje datog statusa stanja stvari unutar dominantne realnosti, naprotiv, svako se dovođenje u pitanje može smatrati greškom nastalom kao efekat ekscentričnosti ili ludila. Ono što bi u slikama-kopijama probilo kao kolateralni efekat

»koeficijenta umetnosti« moglo se tolerisati kao neuspelo ili nepotpuno delo ili čak stvar oskudnog talenta. Ludilo bi tada dobijalo anegdotski karakter izmeštajući se u ravan ispada koji će često u kasnijim retroaktivnim čitanjima dobijati vizionarski ili genijalni predznak. Upravo ovaj kolateralni efekat »koeficijenta umetnosti«, ta moć greške, otvara sliku-kopiju prema virtuelnim česticama događaja, onima koje izmiču aktuelnom statusu stanju stvari. Preciznost slike-kopije pretpostavlja je logiku isključenja kao preduslov za izbegavanje greške ili čak pada u ludilo. Upravo je ta logika omogućavala stabilan rad mašina vidljivosti i režima iskazivosti kao konstitutivnih momenata dominantne realnosti. Ta logika, inheren-tna slikama-kopijama, vrhunac dostiže u fašističkoj umetnosti, kada se bolesna i devijantna umetnost tretira u istoj ravni s genetskim »greškama« kod nekog organizma. S fašizmom preciznost i čistoća konvergiraju u nastojanju da aktuelizuju samo neko prihvatljivo stanje stvari/duha i eliminišu svaki kolateralni efekat, grešku ili ludilo. Ideal slike-kopije kreće se u rasponu od apsolutne preciznosti do apsolutne čistoće gde je stanje duha kopija stanja stvari, a stanje stvari kopija stanja duha. Dakako ovaj ideal pre svega zbog kolateralnog efekta »koeficijenta umetnosti« ne može biti dostignut, jer neprekidno kontingenčni upadi remete idealno preklapanje horizonta događaja s granicom scene na kojoj se odvija. Na drugoj strani ona kvantumska mikrokretanja produkuju nepredvidive efekte, destabilizujući i izmičući tim ograničenjima i preklapanjima, ona iscrtavaju ili makar naznačavaju linije izlaska, mogućnost uzmicanja i neprihvatanja.

Benjaminova estetizacija politike polazi od dvostrukе artikulacije gde je politika ili moć ono što stvara uslove da se nešto pojavi ili iskaže, a estetika ono što određuje i kontroliše rad mašina vidljivosti ili režime iskazivosti. U oba slučaja na delu je logika isključenja, kako bi što preciznije odredila načine reterritorializacije i scene na kojima će se aktuelizovati događaji u skladu s nekim od scenarija čiji su osnovni obrasci ocrtni estetizacijom politike. Sve izvan ovih narativnih obrazaca kreće se u rasponu od greške do ludila, dok je ekscentričnost ono što se kreće na samim obodima ovih obrazaca, uvek izložena opa-

snosti da padne u grešku ili ludilo. To je svet kao pozornica na kojoj bezbroj zatvorenih scena okiva subjekte unutar okamenjenog statusa stanja stvari. Film je upravo taj svet digao u vazduh, pretvorio ga u »prašinu činjenica« ili čestica-znakova-događaja i tako otvorio prostor s onu stranu relativnog horizonta događaja, za kretanje i lutanje između krhotina i fragmента starog sveta. Umetnost-kartografisanje nastaje iz preplitanja tehničke reprodukcije i avantgardne destabilizacije autonomije umetnosti, a umetnik, kao postajanje-nomadom, počinje da se kreće različitim medijima kako bi tu prašinu čestica-znakova-događaja povezao na drugačiji način.

Još je sa stoicima, međutim, uspostavljena temeljna razlika između aktuelnog događaja kao stanja stvari, mešavine tela i bestelesnih događaja, »koji se poput dima dižu iz samog stanja stvari«.²⁸ Tako je umetnost-kartografisanje povremeno probijala i otvarala svoj prostor unutar neke od postojećih akademskih kategorija ili na samim njihovim obo-dima, kako bi ocrtala obrise događaja s onu stranu granice nekog stanja stvari. Tako se mrtve prirode u video-radovima Sem-Tejlor Vud (Sam-Taylor Wood) raspadaju pred očima gledalaca dajući im do znanja da kraj uvek uključuje i proces raspadanja, skriven ili podrazumevan od posmatrača u okamenjenom stanju stvari. U tim je radovima prisutno i neko veštačko, »plastično voće« koje procesom raspadanja nije zahvaćeno, nedvosmisleno upućujući da se sam događaj nikada u potpunosti ne aktuelizuje u nekom stanju stvari. Taj momenat razlikovanja događaja od njegove aktuelizacije jedan je od važnih aspekata Delezovog razumevanja događaja koji je u-deo u svemu što se događa, mada izmiče sopstvenoj aktuelizaciji. Zbog toga je događaj nesvodiv na stanje stvari, mada se u nekom stepenu aktuelizuje u njemu, u telu ili doživljenom, jer kod događaja postoji senovit i pritajen deo koji se neprestano izuzima ili dodaje njegovoj aktuelizaciji. Događaj se razlikuje od stanja stvari, jer niti počinje niti se završava već, s obzirom na to da je sačuvao beskonačno kreta-

28 Isto, str. 160.

nje, virtuelnom dodeljuje konzistenciju. Kao virtuelno koje se razlikuje od aktuelnog, događaj je realan, a ne aktuelan, idealan, a ne apstraktan. Ta virtuelnost otkriva sasvim drugu realnost, jer u njoj više ne tražimo šta se događa od jedne tačke do druge, od trenutka do trenutka, budući da je ova realnost s onu stranu svih mogućih funkcija. Događaj je postajanje i treba ga razumeti kao međuvreme, ono što se nalazi između dva trenutka ili dve aktuelizacije u nekom stanju stvari, što nije ni večnost ni vreme. Kao međuvreme, događaj je isčekivanje i rezerva, mrtvo vreme u kome se ništa ne događa, kao ogromnost praznog vremena ono sapostoji s trenutkom ili vremenom zbivanja. Međuvremena se poput lejera superponiraju, postavljaju jedno preko drugog, za razliku od vremena koja dolaze jedno za drugim. U tom smislu se različita kartografsanja događaja (filozofije ili umetnosti), poput karata postavljaju jedna preko drugih, jer se ona odnose na različita međuvremena. Kartografisanje događaja aktuelna stanja stvari i međuvremena dovodi u istu ravan koja se postavlja izvan vremenskog horizonta Kronosa i linearne strele vremena, mada ih uključuje. Svi događaji – koji se sastoje iz mnoštva heterogenih, uvek istovremenih komponenti (čestica događaja) – postoje u međuvremenu koje ih navodi da komuniciraju kroz zone koje nije moguće jasno ocrtati ili učiniti vidljivim, jer su to varijacije, modulacije, intermeca, singulariteti novog beskrajnog poretka.

Od Goje (Goya) do Linča (David Lynch) u umetnosti postoji jedna linija koja svoja mapiranja započinje upravo u tim sivim i nejasnim zonama, gde čestice-znaci-događaja nemaju jasna i nedvosmislena značenja već upućuju na smisao koji se u svakom trenutku prelama izvan samog stanja stvari. Kod Linča, jeza je uvek ona tačka, polazište, za izmeštanje iz kuće kao zatvorenosti, okamenjenog sklopa koji zatvara subjekte u njihovom malom svetu stabilizovanih vidljivosti i izrecivosti. Jeza makar na kratko deteritorijalizuje taj svet, da bi se čak i nakon povratak u njega video drugim očima, ili da bi subjekt postao nešto drugo. Jeza na drugačiji način raspoređuje afekte i percepse, čineći vidljivim one događaje koji su do tog trenutka upućivali na pozadinski šum: »nešto se

događa«, ali i detektujući sile opskurne i mračne koje teraju na promenu, na izmeštanje izvan okamenjenog sklopa. Kod Linča je taj sklop samozadovoljna provincija, rezervat čija je teritorija ograničena naseljem, blokom zgrada, isto koliko i svakodnevnim dosadnim ritualima. Sila se pojavljuje kao jeza u neobičnim susretima s ličnostima koje se transformišu na različite načine, ali koje na neki nedokučiv način sam junak priziva, jer su uslov njegove transformacije. Kod Linča svaka promena tačke gledanja prepostavlja dvostruku promenu kako subjekta tako i objekta, jer bez te promene nije moguće mapiranje događaja niti izlazak izvan zatvorenih granica nekog stanja stvari.

Sastavni delovi događaja aktuelizuju se ili ostvaruju u jednom trenutku, dok se sam događaj aktuelizuje u vremenu koje prolazi između tih trenutaka. U virtuelnosti se zbog toga ništa ne zbiva, jer su njeni sastavni delovi međuvremena i događaji kao »složena postajanja«.²⁹ U virtuelnosti se ništa ne zbiva, mada se sve menja, zbog toga što postajanje neprestano prolazi kroz svoje sastojke i uspostavlja događaj koji se aktuelizuje negde drugde i u drugom trenutku. Mada vreme prolazi i odnosi trenutke, međuvreme je to koje donosi i nanovo uspostavlja događaj. Na jednoj strani koncept (pojam) jeste ono što shvata događaj, njegovo postajanje kao i njegove nerazdvojive varijacije, na drugoj funkcija zahvata stanje stvari, jedno vreme i promenljive s vremenski određenim vezama. To su dva tipa produkovanja i reprodukovana, koncept (pojam) ima realnost virtuelnog, onog netesnog, neprolaznog, dok funkcija ima realnost aktuelnog stanja, funkcija tela i doživljenog. Mada u oba slučaja postoji kretanje, transformacija i stvaranje, postaviti pojam i opisati funkciju znači produkovati dva tipa mnoštva koja se ukrštaju.

Potrebno je razlikovati relativni i apsolutni horizont događaja, prvi uokviruje ili obuhvata opazivo stanje stvari, ponaša se kao granica i menja se s posmatračem. Dok apsolutni horizont događaja kao ono neograničeno apsolutno, plan

29 Isto, str. 200.

imanencije, zapravo je rezervoar ili skladište čisto pojmovnih događaja, nezavisan je od svakog posmatrača. Uvek se neki plan poput rešeta, membrane ili ekранa postavlja preko haosa, za filozofiju je to plan imanencije, za nauku plan referencije, a za umetnost plan kompozicije. Plan imanencije je prefilozofski, mada nije nešto unapred dato filozofija ga prepostavlja, i naseljava konceptima (pojmovima) kao događajima koji ocrtavaju apsolutni horizont događaja. S obzirom na to da nije ni mišljenje ni misliv pojam, plan imanencije je slika mišljenja i to ona slika kojom predstavljamo »značenje mišljenja, služenje mišljenjem, orijentisanje u mišljenju«. S obzirom na to da mišljenje zahteva beskonačno kretanje ili kretanje beskonačnog, onda je slika mišljenja ono kretanje u kome se prepliću kretanja Prirode i Mišljenje, kao neprestano tkanje.

Film *Blow-Up* (*Uvećanje*, 1966) Mikelandela Antonionija upravo istražuje odnos između relativnog horizonta događaja, koji uokviruje neko stanje stvari, i apsolutnog horizonta događaja kao ono što se otvara prema neograničenom i apsolutnom. Tradicionalne slike, pokazuje Antonioni, više nisu u stanju da predstave svet, pre svega zato što »sam svet više nije moguće drugačije predstaviti osim kao aproksimaciju«.³⁰ Narativi su aproksimacije koje nastoje da ocrtaju obrazac nekog događaja polazeći od njegove aktualizacije u nekom stanju stvari. Mogući obrazac aktuelnog događaja u *Blow-Upu*: poznati londonski fotograf slučajno snimi ubistvo u jednom parku, ali to ne može da dokaže (pokaže). Iz ovako postavljenog obrasca aktuelnog događaja može nastati bezbroj narativa, no ono što pre svega zanima Antonionija jeste odnos između relativnog i apsolutnog horizonta događaja, ili između okvira koji određuje neko stanje stvari i međuvremena koje upućuje na događaj.

Sasvim pojednostavljeno bi se moglo reći da fotografije koje glavni junak slučajno snimi u londonskom parku ocrtava-

30 Michelangelo Antonioni, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*, University Of Chicago Press, 2007, 100.

vaju okvir jednog stanja stvari, odnosno relativni horizont aktuelnog događaja. Na drugoj strani, sam film mapira događaj koji obuhvata različite aktuelne događaje, kao i međuvreme, ono kada se ništa ne dešava. Različita aktuelna stanja stvari jesu snimanje manekenki u studiju, snimanje ljubavnika u parku, kupovina avionskog propelera u antikvarnici, ručak s galeristom, poseta prijateljima slikaru i njegovoj ženi, velika zabava na kraju. Međuvreme je ocrtano linijom kretanja glavnog junaka od jednog aktuelnog događaja do drugog, kada se ništa ne dešava, kao i njegovim »prosvetljujućim« susretom s gomilom mlađih koji na kraju filma igraju tenis bez reketa i loptice. Od svih tih aktuelnih događaja ima samo nekoliko slučajnih susreta, ili slučajnih upada u stanje stvari, neki su u parku, kao onaj s ljubavnim parom, ili gomilom mlađih. Svi ostali susreti planirani su ili nagovešteni na neki način, i za njih se ne bi moglo reći da su nastali kao kontingenčni i neplanirani.

Do prvog slučajnog susreta dolazi tako što Tomas, dok čeka vlasnicu antikvarnice, odlazi u obližnji park gde, besciljno šetajući, nasumice fotografiše ptice. Gledalac na osnovu nekoliko kadrova shvata da je park rezervat/segment izdvojen od ostalog gradskog prostora ogradom, veoma uređen i održavan. Slučajni susret s parom koji se penje na sledeći nivo u parku, fotografa uvlači u jedno stanje stvari, mada on nastoji da ne pređe relativnu granicu aktuelnog događaja. On sve vreme pokušava da zadrži distancu u odnosu na događaj koji fotografiše. Ono što ga uvlači u aktuelni događaj isti su oni znaci koji će ga kasnije prisiliti i da rekonstruiše to stanje stvari na osnovu svojih snimaka. Prva serija znakova nastaje u trenutku pošto je već napravio niz snimaka; kada devojka to primeti, ostavlja partnera, dolazi do njega i dosta nervozno traži film. Ubeđuje se s njima, nudi novac da otkupi negative, čak u jednom trenutku histerično pokušava da mu otme aparat. Druga serija znakova nastaje kada ona kasnije nenajavljeni dolazi u studio i nedvosmisleno mu daje do znanja da je spremna da učini sve što od nje zatraži kako bi došla do negativa. Postoji još jedan međuznak – dok je Tomas sa svojim galeristom na ručku, neko pretura po njegovim kolima i

beži kada on izade da vidi šta se događa. Bez tih znakova Tomas ne bi ni rekonstruisao aktuelno stanje stvari, zapravo ne bi se upustio u uvećanja delova fotografija, tragajući za smisлом onoga što se tog popodneva dogodilo u parku, kada i otkriva zločin. Antonioni se u ovome slaže s Delezovim čitanjem Prusta: postoje znaci koji nas nagone na mišljenje, na rekonstrukciju nekog (prošlog) stanja stvari ili konstrukciju i anticipaciju budućeg. Uvek smo uvučeni u neki događaj ili rekonstruišemo aktuelno stanje stvari kada nas pogodi neki znak u slučajnom susretu. Znak je taj koji nas tera da predemo relativni horizont aktuelnog događaja, bilo tako što zaista bivamo uvučeni u njega, na primer kada pokušavamo da sprečimo nasilje, bilo da nastojimo da rekonstruišemo neko stanje stvari, na osnovu različitih dokumenata. Spoljašnji upad »stranca« u neko stanje stvari tada rekonstituiše čitav događaj, menja mu pravac, otvara nove linije njegovog kretanja. Znak u tom susretu ne mora imati neko određeno značenje, čak može biti neznačenjski znak, afekt koji nema nikakvu unapred upisanu emociju ili smisao, tek neka promena koja skreće ili privlači pažnju.

Postoji još jedna linija koju Antonioni naznačuje i koja otkriva još jednu dimenziju aktuelnih događaja. Naime, u razgovoru s galeristom, Tomas napominje kako je snimio izuzetno zanimljive fotografije tog jutra u parku i da bi one mogle da uđu u knjigu koju upravo spremaju. Antonioni tu upućuje na moguću situaciju u kojoj se nije pojavila prva serija znakova u parku, situaciju u kojoj devojka nije primetila fotografa u parku, to znači da Tomas ne bi analizirao fotografije i da bi se dokument jednog ubistva našao u monografiji poznatog fotografa, a da to niko nikada ne bi saznao – čak ni on sam. Ne samo da postoji čitav niz aktuelnih događaja u kojima se ne pojavljuju tako eksplicitni znaci, tako da nam izmiču linije i smisao događaja koji se s njima otvara, već, isto tako, često nismo u stanju da ih prepoznamo i detektujemo.

U drugoj knjizi o filmu, Delez napominje kako se čini da je Antonionija interesovao »horizont događaja« na način koji je bliži istočnjačkom pristupu nego zapadnom. Ovaj pojam je za Zapadnjake dvosmislen pre svega jer se, na jednoj

strani, odnosi na običan horizont svakodnevice, a na drugoj, na neuhvatljiv neprekidno izmičući kosmološki horizont. Za Istok isti horizont povezuje kosmos i svakodnevnicu, »trajnost i promenljivost, u jedinstvenom vremenu kao nepromenljivoj formi promenljivog«.³¹ To objašnjava Antonionijev pristup događaju u *Blow-Upu*, upravo nas različite linije segmentiranosti onemogućavaju da sagledamo taj kosmološki horizont događaja. To je jasno na samom početku filma kada Tomas – prljav i odrpan, izlazi iz fabrike, gde je fotografisao radnike za svoju knjigu – ulazi u skupoceni rols-rojs da se odveze do svog studija; to je prelazak iz jedne krute segmentiranosti u drugu, koji prožima dispozitiv umetnosti. Fotograf će naslutiti pravu prirodu događaja tek zahvaljujući slučajnim susretima u parku, dok će gledalac naslutiti koliko smo zatvoreni unutar relativnog horizonta događaja i kako nam izmiču različita međuvremena.

Postoji još jedna komponenta koju ističe Antonioni, čak i kada shvatite šta se događa, najčešće to nemate kome da saopštite, jer su oni kojima bi to imalo smisla saopštiti zatvoreni u vlastitim segmentiranim stanicama, pa tako i nedostupni u svojim aktuelnim stanjima stvari. Tomas ne može da saopšti ono što je saznao svojim prijateljima slikaru i njegovož ženi, kao ni svom galeristi, jer su oni potpuno zatvoreni unutar relativnog horizonta aktuelnog događaja; u prvom slučaju to je seks, u drugom parti s mnogo droge i alkohola. Najzad, Antonioni otvara još i pitanje šta ostaje od događaja kada neko stanje stvari prođe ili nestane, a kada je mogućnost njenovog dokumentovanja svedena na minimum, apstraktnu mrlju koja je ostala na fotografiji enormnog uvećanja lica žrtve. Antonioni tu kao da povlači analogiju s apstraktним slikarstvom, Tomasov prijatelj i sused, slikar, slika upravo takve poentilističke apstrakcije koje se retroaktivno mogu razumeti kao još jedno uvećanje nekog stanja stvari čiji nam smisao izmiče. Zapravo, to su slučajevi u kojima ono što ostaje nije dovoljno da bi se rekonstruisalo neko stanje stvari pa

31 Žil Delez, *Slika-vreme*, Institut za film, Beograd 2010, 39.

samim tim i dogadaj. Na neki način, te »mrlje događaja« i njihovi nejasni obrisi jedino su što ostaje kad neko stanje stvari prođe bilo da su to materijalne mrlje ili naša sećanja, koja rekonstruišemo iz takvih mrlja.

Na kraju filma Antonioni kao da u tri scene nastoji da sumira svoje razumevanje različitih obrazaca koji određuju vrste događaja. Prvi započinje još jednim slučajnim susretom, kada Tomas ponovo vidi devojku iz parka. Gledalac nije siguran da li ju je fotograf zaista video ili je u pitanju njegova fantazija, u svakom slučaju on zaustavlja kola i kreće da je traži. U tom traganju ulazi u klub u kome sviraju Yardbirds, zapravo prelazi relativni horizont događaja u koji biva uvučen, što Antonioni demonstrira njegovim učestvovanjem u »borbi« za vrat gitare koju je gitarista polomio i bacio u publiku. Pošto se najzad dočepa vrata gitare, koji je u tom stanju stvari »taj mračni predmet želje«, Tomas uspeva da od drugih obožavatelja pobegne na ulicu, gde baca to čega se dočepao kao bezvredni komad drveta. Antonioni kao da ovom scenom nastoji da demonstrira kako gravitaciona tačka nekog aktuelnog događaja može biti bilo šta, da je predmet želje funkcija trenutnog statusa stanja stvari. No, čim se izade iz tog stanja stvari, ono što je funkcionalo kao gravitaciona tačka, predmet želje ili fetiš moći unutar tog aktuelnog događanja, zapravo je sasvim bezvredno kada se izade iz tog stanja ili se njegov status promeni.

Druga scena preispituje obrazac kada neki aktuelni događaj može funkcionisati poput crne rupe koja zarobi subjekt unutar granica aktuelnog događaja. Tomas dolazi na veliku zabavu da potraži svog galeristu, s kojim se video tog jutra, kako bi mu ispričao šta se dogodilo u parku. Galerista je, međutim, toliko »naduvan« da zapravo nije u stanju da prima bilo kakve informacije. Tomas pokušava da mu kaže kako je važno da odu u park i snime leš, na šta mu galerista odgovara da on nije fotograf. Na trenutak se čini da se Tomas dvoumi da li da pođe sam u park, jer odgovara galeristi da je on fotograf, ali galerista koji je krenuo u jednu od prostorija, vraća se i odvlači ga s njim. U sledećem kadru vidimo fotografu kako se budi u praznom stanu, dan je i on kao da se setio

kuda je pre dosta vremena krenuo. Odlazi u park i na mestu gde je prethodne noći našao leš, otkriva da ga više nema. Antonioni ne pokazuje šta je bilo to što je Tomasa čitavu noć zadržalo unutar jednog stanja stvari, čak i ne ocrtava relativni horizont događaja, već jedino pokazuje efekat njegove gravitacione moći. Ponekad nije ni bitno šta je tačka oko koje se strukturira neki događaj; poput Hičkokovog »mekgafina« to može biti bilo šta, ono što je važno jeste njegov intenzitet.

Poslednji kadar kao da sumira Antonionijevo shvatanje obrasca aktuelnog događaja. Mladi koji su na početku filma besciljno jurili gradom, sada se svojim džipom spuštaju u park i prolaze pored Tomasa koji je upravo otkrio da više nema leša. Dvoje od njih ulaze na ograđeni teniski teren i započinju pantomimu teniskog meča bez loptica i reketa, dok ostali gledaju naslonjeni na ogradu. Tomas takođe stoji uz ogradu, ali podalje od ostalih, izolovan i pomalo zatečen čitavim stanjem stvari. U jednom trenutku nepostojeća loptica »preleti« preko ograde i jedan od igrača »zamoli« fotografa da im je vrati. On odlazi do mesta gde je loptica »pala« i snažnim zamahom je vraća igračima.

Čini se da Antonioni nastoji da pokaže kako je za obrazac događaja mnogo manje važan narativ koji ga objašnjava, od linija čestica događaja iz čijeg preplitanja, ukrštanja i preseka nastaje neko stanje stvari. Ili, čak, da se na osnovni obrazac događaja mogu prikačiti najrazličitiji narativi, kao i obrnuto, da neki narativi maskiraju obrazac događaja. Zapravo je nevažno ko je ubijen, ko je ubica, ko je devojka, koja je njena funkcija i sl.; postoje samo linije kretanja koje se otelovljaju u nekom obrascu događaja, poput onoga »rođen sam da bih otelovio tu ranu«. Na tom si mestu u tom trenutku da bi vratio lopticu, ali to shvataš tek kada nema loptice, kada postoji neka pantomima koja ti ukazuje na kretanje jedne linije koja se nije otelovila i da je i ona konstitutivni momenat jednog obrasca događaja. *Blow-Up* je traganje za obrascima događaja tako da gledalac ne zna šta se »zaista« dogodilo, jer nema paralelnog narativa u kojem bi imao uvid u motive ubistva i način kako je izvedeno. Naprotiv, to što on prati jeste kako dolazi do upada subjekta u neki aktuelni događaj i kako od

događaja koji je prošao ostaje nešto poput apstraktne mrlje u nečijem sećanju. Tako dokumenti, na primer anonimne slike, fotografije ili neki osammilimetarski kućni film, bez svedoka koji se sećaju narativa koji opisuje status tog stanja stvari, postaju mrlja, poput Tomasovog uvećanja, trag koji ne vodi nikuda. Ono što se iz njega može rekonstruisati nije narativ, već obrazac u kome se on otelovio u određenom intenzitetu u datom stanju stvari.

Tomas se tako nalazi u paradoksalnoj situaciji, ne može da dokaže šta se dogodilo, a iz ugla posmatranja onih spolja zapravo se ništa nije dogodila, a opet sve se promenilo. Postoje situacije u kojima se ništa ne događa, ili nam to izmiče, ostaje tajna, a opet se sve menja, jer je događaj negde između dva stanja stvari od kojih nijedno nema takav intenzitet da menja pravila igre ili šta drugo. To je pogled koji nastaje zahvaljujući radu mašina vidljivosti i režima iskazivosti unutar različitih segmentiranosti. Upravo tako ove mašine određuju kako će neki aktuelni događaj biti viđen unutar različitih segmenata, koji će tip slika odgovarati njegovom iznošenju na video: da li je to slika-kopija ili slika-karta. Svaka od ovih slika pretpostavlja i neku sliku mišljenja, dogmatsku ili onu koja traga za nečim novim ili nečim što izmiče uobičajenim re-prezentacijama. Nijedan od ovih tipova slika nije čist, nije apsolutno zatvoren, jer uvek nešto izmiče, probija, sledeći spomenuti Dišanov koeficijent umetnosti.

Plan konzistencije je naseljevanje plana imanencije konceptima (pojmovima) događajima, kao što je u slučaju umetnosti to ocrtavanje plana kompozicije blokovima čulnih utisaka (sensacijama) kao sklopom afekata i percepata. S obzirom na to da i pojmovi uključuju percepse i afekte, moglo bi se reći da se filozofski plan imanencije i umetnički plan kompozicije, posebno nakon iskustava apstraktne i konceptualne umetnosti, presecaju ili interferiraju na planu konzistencije. Šta su čestice događaja, kako se povezuju i kako se aktuelizuju, zavisi od mapiranja, tako da u slučaju umetnosti to mogu biti percepti i afekti koji izmiču filozofskim konceptima ili naučnim funkcijama, ali tako što mogu da ih nadopune. Otuda, kada se preklapaju karte nekog doga-

đaja koje zahvataju različite statuse stanja stvari ili različita međuvremena, može na videlo izići veoma različita struktura događaja, gde su čestice događaja raspoređene na takav način da ukazuju na pukotine u konzistenciji sveta. To preklapajuće nadopunjavanje pokazuje kako heterogene čestice događaja rezoniraju izvan dominantne realnosti neke istorijske formacije. Tako na primer sproveđenje torture nad teroristima ili onima koji su za to osumnjičeni, u različitim mapiranjima otvaraju niz nekonzistenciju kao i potencijal konzistencije koji se u nekom budućem trenutku može aktuelizovati. Na jednoj strani holivudska produkcija nastoji da takve torture »normalizuje« sledeći logiku po kojoj ma koliko bila strašna, tortura »spasava« hiljade ili čak milione mogućih žrtava. Na drugoj strani su dokumenti o tome ko se i kako može naći na listi potencijalnih terorista, kako se takve liste prave, ko ih pravi, ko odlučuje da se stupi u akciju i sl. Na trećoj pak svedočenja onih koji su se, mada nevini, našli u takvim zatvorima, u nekim slučajevima i više godina i kroz šta su prošli. Najzad, različiti koncepti torture koji su se razvijali od inkvizicije do staljinističkih ili nacističkih tortura, policijskih i sl. Svaka od ovih karata detektuje heterogene čestice događaja, ponekada za »objektivnog« posmatrača, sasvim nevažne, ali sve one otvaraju liniju uspinjanja do virtuelne konzistencije događaja. Ma koliko u ovom slučaju takva virtuelna konzistencija bila strašna, ona ukazuje na bezbroj potencijala kao rezervi tog potencijalnog užasa koji se u svakom trenutku mogu aktuelizovati u neočekivanom stanju stvari.

O afektu

... mislim da koncepti (pojmovi) uključuju dve dimenzije, percep-te i afekte. To je ono što me zanima, ne slike. Percepti (les percepts) nisu percepcije, oni su paketi oseta i odnosa koji žive nezavisno od bilo koga ko ih doživljava. Afekti nisu osećanja, oni su postajanja koja se prelivaju preko bilo kog ko živi pomoću njih (i stoga postaje neko drugi). ... Afekt, percept i koncept (pojam) tri su neraz-

*dvojive sile koje teku iz umetnosti u filozofiju i iz filozofije u umetnost.*³²

Zbog čega ne slike? Na jednoj strani mogao bi se dati sasvim ransijerovski odgovor: slike za Deleza nisu kopije stvari, već su one same stvari, »skup onoga što se javlja«, odnosno skup onoga što jeste. Iz ovakve postavke, napominje Ransijer, sledi logičan zaključak da film nije naziv za umetnost, već za određenu stvarnost. »Sliku ne grade ni pogled, ni mašta, ni umetnost. Sliku i ne treba graditi. Ona postoji sama po sebi. Ona nije predstava duha. Ona je materija-svetlost u pokretu. Suprotno tome, lice koje gleda i mozak koji osmišljava oblike jesu zatamnjeni ekran koji zaustavlja kretanje slika u svim pravcima. Materija je oko, slika je svetlost, a svetlost je svest.«³³ Kada Ransijer analizira Delezovu podelu na dva tipa slika, sliku-pokret i sliku-vreme, on onda povlači paralelu s filozofijom prirode i filozofijom duha. Slika-pokret je organizovana prema logici senzomotoričke šeme, ta slika je element prirodnog povezivanja s drugim slikama po jednoj uopštenoj logici koja je analogna logici povezivanja percepcija i radnji. Ovaj tip slika pre svega precrta jedno stanje stvari, a ono što čini senzomotoričku šemu jesu funkcije koje logično povezuju slike kako bi se ocrtao neki aktuelni događaj. U tom slučaju svi flešbekovi, halucinacije, vizije ili različita predviđanja samo su u funkciji tog ocrtavanja granice ili relativnog horizonta događaja. Isto tako, ove su slike u funkciji jedne hronologije koja unutar vremenskih koordinata, po logici Kronosa, situira te slike i njihova povezivanja.

Na drugoj strani, slika-vreme raskida s ovakvom logikom, jer tu u prvi plan dolaze čisto optičke i zvučne situacije koje se dalje ne razvijaju u radnje. Logika ovih slika zasniva se na tome da se aktuelna slika ne povezuje s nekom drugom postojećom slikom, već s vlastitom virtuelnom slikom. Tu se svaka slika odvaja od ostalih kako bi se otvorila prema vlasti-

32 Žil Delez, *Pregovori*, Karpos, Novi Sad 2010, 200.

33 Žak Ransijer, *Filmska fabula*, Clio, Beograd 2010, 122.

toj beskonačnosti. Veza između slika ne zasniva se na senzomotoričkim povezivanjima, već na odsustvu takvih povezivanja, na intervalu između slika, gde povezivanja nisu određena logikom akcije ili situacije, već se uvek nanovo uspostavljaju iz praznog prostora. Zapravo slika-vreme je očišćena od uzročno-posledičnih odnosa, veza akcije i reakcije koje označavaju njihove odnose, umetnik sada uspostavlja immanentnu ravan u kojoj se događaji, »koji su bestelesni učinci, odvajaju od tela i komponuju u vlastitom prostoru«.³⁴ Tako se za razliku od Kronosa koji odgovara slici-pokretu, ovde uspostavlja druga temporalnost, neodređeno vreme događaja koje su stoici nazivali Ajonom.

Ransijer napominje da rascep između dva tipa slika ne treba razumeti kao dva suprotna tipa slika koji bi odgovarao različitim razdobljima filmske umetnosti, već da je pre reč o dve različite tačke gledanja na sliku. Tako je prelaz s jednog tipa slika na drugi i jednog razdoblja filmske slike na drugo, zapravo prelaz na drugu tačku gledanja istih slika. U tom smislu slika-pokret nas, specifičnošću filmskih slika, poput filozofije prirode, uvodi u »u haotičnu beskonačnost metamorfoza materije-svetlosti«. Slika-vreme, poput filozofije duha, pokazuje nam »kako misao razvija moć samerljivu tom haosu«.³⁵

Iz ugla mapiranja događaja, međutim, moglo bi se reći da kod Deleza postoje tri osnovna tipa slika iz kojih i nastaje podela o kojoj govori Ransijer. Najpre bi se moglo reći da postoje slike-kopije stanja stvari, koje događaje zatvaraju unutar relativnog horizonta događaja sledeći senzomotoričku šemu. Neko stanje stvari tada odgovara sceni na kojoj se zbijaju različite akcije i reakcije i tako nastaju situacije koje određuju status tog stanja stvari. Ovim slikama-kopijama odgovaraju različiti tipovi slika, s njima odgovarajućim znacima, koje se u filmu mogu svesti na sliku-pokret. Potom postoje slike-karte, koje polazeći od nekog stanja stvari nastoje da

34 Isto, str. 123.

35 Isto, str. 125.

mapiraju događaje, koje su s one strane relativnog horizonta događaja, jer u sebe uključuju virtuelne slike i čestice događaja, potencijale koji se još nisu aktuelizovali u nekom stanju stvari. Tako mapiranju događaja u filmu odgovara slikavreme, upravo jer raskida uzročno-posledične veze koje ocrta vaju neko stanje stvari i njegov relativni horizont događaja. Najzad, montaža, koja odgovara senzomotoričkoj šemi, u funkciji je što preciznijeg ocrtavanja nekog aktuelnog stanja stvari, ona re-prezentuje aktuelni događaj unutar njegovog relativnog horizonta. Na neki način, montaža nastoji da izjednači granicu nekog stanja stvari kao scenu unutar koje se nešto odvija, s relativnim horizontom aktuelnog događaja. Nasuprot ovakvom pristupu je montaža kao mapiranje, kao povezivanje čestica događaja, a ne slikâ iz kojih nastaje nova akcija ili situacija, unutar umetnosti to je ona linija koja se u umetnosti oslanja na iskustva različitih avangardnih eksperimentisanja.

Najzad, postoje i slike-klišei koje nastaju iz redundantnog ponavljanja slika-kopija, sve dok ne postanu sveprisutne kao spoljašnje ili unutrašnje slike koje održavaju celinu. Te slike su u osnovi kapitalističke inflacije slika i njihove beskrajne cirkulacije gde svet, kako primećuje Badiju, nije ništa drugo do »anarhija manje ili više regulisanih, manje ili više kodiranih flukseva u kojima se razmenjuju novac, produkti i slike«.³⁶ U takvom svetu na delu je »beskrajni režim cirkulacije«, regulisanih ili kodiranih flukseva, koji stvara neku vrstu lupa (loop), ili beskrajnog kruženja. Ovde napomena »manje ili više« upućuje da sva regulisanja i kodiranja nisu potpuna, da zapravo dosta toga ne uspeva, izmiče, ostavljajući čitave segmente fluksa tek delimično regulisanim ili kodiranim. Dakako, taj svet kod Badijua nije ništa drugo do kapitalistički sistem, čije funkcionisanje uračunava taj manjak kodiranja i regulacije. Manjak je zapravo ono što upućuje na razliku u intenzitetu, gde bi ono »manje« trebalo da bude marginalizo-

36 Alain Badiou, *Infinite thought*, Continuum, London, New York 2003, 49.

vano u smislu da je regulisanje i kodiranje manje važno u ovom trenutku, dok je »više« ono što je od trenutnog značaja za funkcionisanje sistema. Upravo tu se otvara pukotina/šiza politike i moći imanentna duhu pozognog kapitalizma, gde moć funkcioniše upravo na zahtevu za »manje«, kako regulacije tako i kodiranja, dok politika, reklo bi se bezuspešno, pokušava da uspostavi ono »više«. Tako ono što se naziva razvodom politike i moći, svoje polazište ima upravo u razlici intenziteta, gde je »manje« na strani moći, dok je »više« na strani politike. U ovom slučaju bi se »beskrajni režim cirkulacije« onda mogao razumeti kao beskrajna igra između moći i politike, između zalaganja za »manje« ili »više« upravo nekog stepena regulacije i kodiranja. Moglo bi se prepostaviti da je emfatička fokusiranost filozofije, od sredine 20. veka, na jezik, simptom da je ona »manje ili više« uhvaćena u igru beskrajne cirkulacije kapitalističke maštine regulisanja i kodiranja. Bitna odlika našeg sveta, posmatranog kao »beskrajni režim cirkulacije«, jeste brzina koja eliminiše svaku koherencnost i konzistentnost mišljenja. Jasno je da je opredeljivanje, u ovom slučaju filozofije, za jednu od strana u ovoj igri, u najmanju ruku naivno, te je utoliko razumljivo zašto se Badiju zalaže za to da filozofija uspostavi tačku prekida. Kako razumeti tu tačku prekida? Pre svega kao izlazak iz beskrajnog režima cirkulacije, gde jezik nije apsolutni horizont mišljenja, ali i kao uspostavljanje izvesne ležernosti, zaustavljanje, fiksiranje u odnosu na histerično ubrzanje sveta.

Najzad, moglo bi se reći da, iz ugla mapiranja događaja, podela na tri vrste slika korespondira i s delezovskim slikama mišljenja, u kojima dogmatske slike mišljenja svoje polazište, ali i svoje utočište, zadobijaju u slikama-kopijama koje se neprekidno ponavljaju pozivajući se na htjenje mislioca ili na metodu, sasvim je svejedno. Slike-klišei su mnjenja, i funkcionišu po logici prepoznavanja. Nasuprot tome, nove slike mišljenja pozivaju na različita mapiranja događaja, zbog toga je neophodno neprestano razvijanje novih konceptualnih alata, a ne njihovo popravljanje i usavršavanje. To posebno dobija na važnosti ako se ima u vidu da sama društvena mašina menja režim rada, gde se polako uspostavlja delezovsko

društvo kontrole, i nastaje neki drugi, Badijuovski atonalni svet, koji više nije onaj Hajdegerov svet nastao iz doba slike sveta. U tom smislu je razumljiva Delezova opaska da su filmske slike neka vrsta uputstva za čitanje svih drugih slika, jer su različite tačke gledanja na mapiranje i razumevanje događaja.

Pre svega, jer se slike u klasičnom smislu svode na figurativnu reprezentaciju nekog stanja stvari, to su slike-kopije koje ostaju zatvorene unutar relativnog horizonta nekog aktuelnog događaja. Ono što Deleza zanima jesu karte, zapravo različite vrste kartografisanja događaja, slike-karte koje iznose na videlo figuru kako bi mapirale neki događaj (Sezan, Kle, Bejkon/Bacon/ itd.). Iz tog ugla posmatrano, nisu slike-kopije manje vredne, već naprosto težište stavljaju na pitanje koje opseda svaku umetnost, a to je pitanje njenog odnosa s funkcijom ili naukom. Na drugoj strani, slike-karte težište izmeštaju na svoj odnos, a to je posebno naglašeno u apstraktnoj i konceptualnoj umetnosti, s konceptom (pojmom) ili filozofijom. Na sličan ili isti način razlikuju se i dogmatske slike mišljenja od novih slika mišljenja, prve su arborescentne i tragaju za korenima nekog fenomena ili stanja stvari, druge su kartografske i nastoje da na različite načine mapiraju događaje, povlačeći različite linije u zavisnosti od koordinatnog sistema, od linija segmentiranosti do dijagramske odnosa linija sila.

Svako umetničko delo je blok čulnih utisaka, odnosno jedan sklop percepata i afekata. U tom smislu je svako umetničko delo neka vrsta spomenika koji neki događaj inkorporira i čuva unutar bloka čulnih utisaka. Za Deleza, važno je da umetničko delo ne aktuelizuje virtuelni događaj, već ga inkorporira, uključuje u sebe, što znači da je ona paukova nit za uspinjanje prema virtuelnom inherentna svakom umetničkom delu. Virtuelni događaj tako dobija telo, život, univerzum, pri čemu ti univerzumi nisu ni virtuelni ni aktuelni, već mogući; kao egzistencija mogućeg, oni upućuju na kvantne linije, na kretanja mimo i izvan segmentiranosti i izbrazdanih društvenih prostora. Na drugoj strani, događaj koji je inkorporiran u umetničkom delu otvara, ili bar upućuje, na glatki prostor gde su događaji stvarnost virtuelnog oblici misli-Prirode koja preleće sve moguće univerzume.

Umetnost, poput prirode, povezuje dva živa elementa: Kuću i Univerzum, *Heimlich* i *Unheimlich*, teritoriju i deteritorijalizaciju, konačne sklopove i veliki beskonačni plan kompozicije. Kuća je tako početak umetnosti, jer je arhitektura, kao i kod Benjamina, prva umetnost koja čak i u svojoj naj-primitivnijoj formi, ocrta planove, uklapa »ramove«, koji će u formi različitih uokvirenja biti prisutni u umetnosti od slikarstva do filma. Ta uokvirenja, ramovi i njihovi spojevi, ocrtavaju prostor za sklopove čulnih utisaka, koji se, poput filozofskih koncepata (plan imanencije) ili naučnih funkcija (plan referencije), postavljaju ili instaliraju na jedan ogromni plan kompozicije. Upravo s ovim planom kompozicije otvaraju se linije napuštanja ili bega, kuće, teritorije, rezervata, mikro ili makro segmentiranosti, jer one prolaze kroz svaku teritoriju kako bi omogućile kretanje prema univerzumu.

Složeni čulni utisak kao uokvirenje percepata i afekata, reterritorializuje se na tom beskrajnom planu kompozicije, konstruišući svoje kuće, ocrtavajući svoje teritorije i zahvaljujući takvim uokvirenjima predeli postaju čisti percepti, a likovi čisti afekti. Ove reterritorializacije se menjaju u zavisnosti od istorijske formacije i njoj inherentnih mašina vidljivosti i režima iskazivosti: od Kanaleta do lend-arta, od Velaskeza do Bejkona ili ajkule Dejmijena Hersta (Damien Hirst). To su različita uokvirenja i različiti odnosi prema horizontu plana kompozicije, neka su bliža slikama-kopijama, a neka slikama-kartama. Istovremeno, blokovi čulnih utisaka deteritorijalizuju sistem mnjenja kao ono što uspostavlja dominantnu realnost objedinjujući vladajuće percepcije i afekcije u prirodnoj, istorijskoj i društvenoj sredini. Takva deteritorijalizacija dekodira normalizovan i stabilizovan rad mašina vidljivosti i režima iskazivosti i tako destabilizuje mikro i makro segmentiranosti dominantne realnosti. Tako se dominantna realnost nekog provincijalnog mesta kao toplog doma – *Heimlich* – od Brojgela i Goje do Linča i braće Čapman (Chapman) deteritorijalizuje preko onog Frojdovog *Unheimlich*, jezovitog i nepoznatog, kao neprekidno prisutnog ali podzemnog polja sila. Ocrтava se vektor koji se kreće od kiča do užasa, od cvetnih bašti i srećnih ljudi u situacijama s klasičnih slika »dobre

uprave« i reklama iz nedeljnih magazina pedesetih, do mraka podzemnog sveta i užasa samouništenja. Plan kompozicije je bezbroj različitih reterritorializacija što se poput čvorišta povezuju u mrežu umetnosti-kartografisanja koja ne mari toliko za pravce ili stilove, već stavlja težište na različite односе sila stabilizovane u dijagramu neke istorijske formacije. Iz ugla kartografisanja-umetnosti, u prvom planu je odnos dijagrama koji pripadaju različitim istorijskim formacijama i način na koji su različiti događaji mapirani u umetničkim delima koja su mišljena kao slike-karte. Ta čvorišta su mašine povezivanja, kako sa svetom tako i s drugim čvorištima koja se nalaze na planu kompozicije.

Zbog toga blokovi čulnih utisaka kao uokvireni skloovi percepata i afekata postavljeni na plan kompozicije čine da percepti više nisu percepcije, a afekti afekcije. Percepti su nezavisni od stanja onih koji ih doživljavaju, kao što ni afekti više nisu sentimenti niti afekcije; to su entiteti koji imaju svoju sopstvenu nezavisnu vrednost, s onu stranu svega što je doživljeno, oni postoje i u odsustvu čoveka. Umetničko delo nije ništa drugo do sklop čulnih utisaka koji postoji sam po sebi i jedini zakon njegovog stvaranja jeste da taj sklop mora da stoji sasvim sam. Kao nešto što inkorporira događaj taj sklop percepta i afekta da bi stajao sasvim sam na planu kompozicije mora da uključuje nešto i od plana konzistencije događaja. Samo ono konzistentno može da stoji samo, bez obzira na to da li je u pitanju filozofski pojam na planu imanencije ili blok čulnih utisaka na planu kompozicije. Moglo bi se reći da se kao različito mapiranje događaja, filozofski koncept i umetnički blok čulnih utisaka pre svega prožimaju se na planu konzistencije na kojem se ocrtavaju klasteri čestica događaja, kako aktuelnih tako i virtuelnih.

S obzirom na to da se tiču događaja kao postajanja, afekti su čovekova postajanja ne-ljudskim, a percepti ne-ljudski predeli prirode, jer čovek nije u svetu, već postaje sa svetom. Tako postajanje ne-ljudskim stoji na suprotnom polu od onog Hajdegerovog *subjectuma*, kao centra svih povezivanja, mapiranje nasuprot reprezentaciji, karta nasuprot sceni, varijacije nasuprot statičkom prikazu. Afekt kao to postajanje

ne-ljudskim ne znači da jedno kopira drugo kako bi postalo to drugo; naprotiv, kapetan Ahab ne kopira velikog belog kita, kao što osa ne kopira orhideju, to je pre stvar kartografsanja, preuzimanje mapiranje događaja onog drugog, sagledavanje njegovih linija, segmenata, izlazaka, ritmova, pragova... Događaj kao postajanje jeste stvar kartografsanja kao načina orijentisanja različitih entiteta u svetu, a ne pokušaj da se fantazmatski prekopira moguće stanje stvari tog entiteta i pred-stavi i reprezentuje na osnovu nekih proračuna. Čovek nije centar svih povezivanja, jer zahvaljujući čistim afektima – dakle onim koji nisu unutar nekog statusa stanja stvari već su obavijeni jednim emotivnim ili značenjskim nabojem – on može ući u ne-ljudska mapiranja. To istovremeno prepostavlja da u univerzumu postoje afekti koji se tiču drugih entiteta i koji izmiču svakoj ljudskoj reprezentaciji, ali možda ne i ne-ljudskom mapiranju. Zbog toga su avangardna mapiranja istovremeno i nastojanja da se ne-ljudska mapiranja uspostave kao drugačija povezivanja sa svetom, zbog toga od avangarde umetnička dela sve više postaju mašine povezivanja, a sve manje predstavljačke mašine.

Sa afektom je problem, kao ističe Brajan Masumi (Brian Massumi), to što u našem kulturno-teorijskom vokabularu ne postoji specifikacija za afekt. Naš celokupni vokabular izведен je iz teorija značenja, koje su još uvek vezane za arborescentne strukture. Na drugoj strani, afekt se najčešće široko koristi kao sinonim za emociju, mada oni pripadaju potpuno različitim registrima i slede drugačiju logiku. Za Masumija i emocija i afekt su intenziteti, ali krucijalna razlika među njima jeste da se emocija poseduje i nju je moguće prepoznati, dok afekt ne može biti kvalifikovan pa ga nije moguće posedovati ili prepoznati. Afekt je intenzitet koji u jednom trenutku dostiže ono što se naziva kritičnom tačkom, tačkom bifurkacije ili u teoriji haosa singularnom tačkom. To je tačka okreta u kojoj neki fizički sistem paradoksalno otelovljuje mnoštvo, u normalnim okolnostima, međusobno isključujućih potencijala, od kojih je samo jedan »odabran«. U tako nastalom »faznom prostoru« postaje vidljiv onaj dijagramski odnos sila, dimenzija virtuelnog koja izmiče percepцијама ili

je blokirana emocijama. Afekt određuje njegova dvostruka simultana participacija, na jednoj strani virtuelnog u aktuelnom, a na drugoj aktuelnog u virtuelnom. Afekt je, iz ugla aktuelnog stanja stvari, kao tačka gledanja, virtuelan, jer su u njemu smeštene različite virtuelne perspektive. Ono što Masumi određuje kao autonomiju afekta upravo je ta njegova »participacija u virtuelnom³⁷«, njegova otvorenost za potencijalne interakcije. Afekt je autonoman u zavisnosti od stepena u kojem uspeva da umakne ograničenjima i zatvaranjima nekog tela ili stanja stvari, čija je aktuelizovana potencijalnost. Ovo izmicanje nije moguće percipirati upravo zbog toga što su percepcije i emocije, ono što zahvata i ograničava afekte, blokirajući njihov potencijal drugačijih povezivanja i interakcija. Iz tog ugla posmatrano, moglo bi se reći da stepen autonomije afekta određuje da li su umetnička dela bliža slikama-kopijama ili kartografisanjima događaja. Afekt, koji je blokiran različitim linijama mikro i makro segmentiranost – koji je zatvoren relativnim horizontom događaja koji predstavlja, pa je time njegova autonomija svedena na minimum – pripada slikama-kopijama. Afekt s visokom autonomijom pak, i kad polazi od zatvorenog stanja stvari, otvara linije izlaska, pokazujući u kojoj meri aktuelno egzistirajuće stvari ili tela žive i kroz to što im beži, što prelazi relativni horizont nekog aktuelnog događaja. U tom smislu slike-karte, preko svojih mapiranja, gde afekti upravo zahvaljujući takvim mapiranjima zadobijaju visoku autonomiju, ocrtavaju, na jednoj strani, kako linije zatvaranja tako i linije mogućih izlazaka, a na drugoj, potencijale različitih povezivanja i interakcija.

Davidovo »Krunisanje Napoleona« nastoji da što preciznije »rekonstruiše« jedan istorijski događaj; to je slika-kopija-stanja-stvari. To »što preciznije« treba razumeti kao saobrazno i odgovarajuće kako onome šta se dogodilo, tako i Napoleonovim zahtevima kako da se pred-stavi to što se dogodilo.

37 Brian Massumi, »The Autonomy of Affect«, *Cultural Critique*, No. 31, *The Politics of Systems and Environments*, Part II. (Autumn, 1995), pp. 83–109, 96.

Mikelanđelo i papa, David i Napoleon; re-prezentacija je neodvojiva od različitih centara moći, unutar polja moći ona je konstitutivni momenat dominantne realnosti. Moglo bi se reći da ova monumentalna slika rekonfiguriše dato polje sila kako bi se načinilo strukturalno mesto za cara – gospodara označitelja, ili da slika samo potvrđuje koliku je važnost Napoleon pridavao propagandi. Žak-Luj David je dobio narudžbinu za ovu sliku od Napoleona, pa je utoliko njegov pristup, kao što je to uostalom slučaj s čitavim neoklasicizmom, pokazatelj promena u radu mašina vidljivosti koje učestvuju u uspostavljanju nove dominantne realnosti koja nastaje iz napoleonovskog dijagrama sila. Monumentalnost se ogleda već u formatu slike: 6,21 x 9,79 m, ali i u činjenici da su mnogi od učesnika kasnije pozirali umetniku. David je čitavu rekonstrukciju događaja u svom studiju postavio kao scenu, gde su pored kartonske makete unutrašnjosti katedrale Notr Dam učesnici bili postavljeni kao voštane figure. Umetnik je svaku figuru, poput glumaca na sceni, predstavio u polju moći koje je markirano mestom svakog od učesnika u ceremoniji, dok su svi pogledi fokusirani na krunu, koju je car podigao, dok kruniše caricu.

Napoleonovi zahtevi su intervenisali u samo činjenično stanje stvari; najpre, njegova majka, koja se nalazi u samom centru slike u VIP loži, zapravo uopšte nije bila prisutna na ceremoniji. Potom, papa je prikazan kao da blagosilja čitav događaj, dok je u pripremnim skicama sedeо s rukama na kolenima, najzad, imperatorove sestre su prikazane kao posebna grupa na levoj strani slike, mada su za vreme ceremonije držale carski plašt. Davidova slika se obično tretira kao spoj istorijskih činjenica i umetničke slobode, te je utoliko razumljivo i njegovo odustajanje od prvobitnog prikaza čitavog događaja, gde se vidi kako je Napoleon sam sebe krunisao dok papa sedi nepokretan gotovo katatoničan u pozadini. Na prvi pogled, moglo bi se reći da je Davidovo prihvatanje carevih zahteva, radikalno odstupanje od osnovnih načela slike-kopije – što preciznije precrtavanje »stvarnog« stanja stvari. Slika-kopija, međutim, upravo uključuje zahteve koje moć ispostavlja, bilo direktno ili indirektno, ona i nije ništa drugo

do re-prezentacija stanja stvari koja svoj status zadobija jer uračunava pogled moći, jer mu pred-stavlja ono što ona želi da vidi. Isto tako, »stvarnost« nekog stanja stvari, koju isporučuje slika-kopija, jeste konstitutivni momenat dominantne stvarnosti, stabilizacija i normalizacija mašina vidljivosti i režima iskazivosti unutar polja moći. Slika-kopija i nije ništa drugo do re-prezentacija moći kao ispoljavanje one aktivne sile koja prisvaja smisao neke stvari ili stanja stvari unutar neke istorijske formacije. U tom smislu upravo Davidovo prihvatanje Napoleonovih zahteva i jeste pravo stanje stvari, ono čini vidljivim stvarni odnos sila, upravo svojim neistrajanjem na činjenicama. Paradoks slike-kopije je u tome da insistira na što preciznijem precrtyavanju nekog stanja stvari, ali ne činjeničnog, a još manje idealnog, već upravo stvarnog „kakvo je ono iz ugla dominantne stvarnosti i politički nesvesnog neke istorijske formacije.

Za razliku od fotografije, koja beleži slučajnosti jezika tela ili mikrofiziologije lica, one znakove koji potpadaju pod frojdovsku logiku omaške, slikar je u mogućnosti da reprezentuje taj »stvarni« status stanja stvari. On, zapravo, natkodira svaku slučajnost ili omašku u funkciji arborescencije koja događaj aktuelizuje u jedno stanje stvari eliminisanju sve spoljašnje upade neželjenih afekata i percepcata. Tu nije u pitanju toliko idealizacija jednog događaja, već pre svega njegova normalizacija kao konstitutivni momenat uspostavljanja nove dominantne realnosti, gde su afekti već prevedeni u emocije koje usmeravaju percepciju. Umetnik se postavlja u ulogu »neutralnog« posmatrača koji nastoji da stanje stvari svede na određene funkcije (gde je čije mesto, ko šta gleda, radi i sl.), a afekte na što preciznije znakove-informacije. U takvoj konstelaciji gledalac je informisan upravo tako što mu je rečeno šta treba da veruje ili makar da se pretvara da veruje. Fotografija je »istinita« pre svega jer beleži ono benjaminovsko »optički nesvesno« koje odgovara frojdovskoj psihopatologiji svakodnevnog života, gde nesvesno kao »vizuelna omaška« probija u sliku. Ona zbog toga teži serijalnosti jer treba izabrati ono što najviše odgovara prezentaciji traženog statusa stanja stvari; utoliko je »nemoguće« naći fotografiju gde je

pored, na primer, Staljina radnik s kiselim osmehom, rukovodilac s natmurenim ili sumnjičavim licem i sl. Ono što je kasnije otkriveno na nekim fotografijama, kao zamena pojedinih rukovodilaca običnim radnicima ili seljacima, ili čak kao samo uklanjanje nekih (Nikolaja Ježova pored Staljina 1940, Kamenjeva i Trockog pored Lenjina, 1920. i sl.) sama je istina slikarstva koje produkuje slike-kopije. U tom je smislu Bartova postavka o licu kao polju sila, koje fotograf, u činu fotografisanja, dovodi u ravnotežu, konstitutivna za što »preciznije« ocrtavanje nekog stanja stvari. Ali slikar nema taj problem; on već »zna« kako ocrtati neko stanje stvari unutar onih serija koje su u neposrednoj funkciji re-prezentacije moći, npr. portreti kraljevske porodice.

Desetak godina posle Davidovog »Krunisanja«, Teodor Žeriko će naslikati »Splav Meduza«, sliku-kartu koja svedoči o nastojanju da se mapira jedan događaj polazeći od aktuelnog stanja stvari, brodoloma fregate *Meduza*. Dve godine posle tragedije 1818. Žeriko će započeti s pripremama i istraživanjima za što potpuniju rekonstrukciju brodoloma. Za svoja istraživanja on će, pored novinskih izveštaja o nesreći, koristiti detaljna svedočanstva koja su napisali i 1817. objavili u knjizi *Brodolom fregate Meduza, deo ekspedicije za Senegal 1816.* brodski inženjer i lekar. Pošto je pročitao sva raspoloživa svedočenja o tragediji i napravio brojne skice kompozicije i portreta preživelih, Žeriko je unajmio inženjera Aleksandra Koreara (Alexander Corréard) da nacrta plan i napravi maketu splava, potom intervjuisao njega i brodskog lekara Anrija Savinjija (Henri Savigny). Žeriko je razmatrao brojne situacije kako bi ocrtao čitav događaj uključujući i pobunu (prvo krvoproliće na splavu), kanibalizam, splav viđen iz ugla jedrenjaka *Argusa*, da bi na kraju odabrao trenutak kada su brodolomci prvi put ugledali *Argus*.

Na prvi pogled može se učiniti da se njegov postupak ne razlikuje mnogo od Davidovog u radu na krunisanju: makete, realni učesnici se portretiraju i sl. Postoje, naravno, i znatne razlike, David je prisustvovao krunisanju, slika je rađena za poznatog naručioca i sl. Krucijalna razlika je, međutim, u pristupu događaju. David rekonstruiše jedno stanje stvari kao

aktuuelni događaj od istorijskog značaja bez ikakvih odstupanja u odnosu na dominantnu stvarnost. Žeriko, naprotiv, polazi od rekonstrukcije jednog stanja stvari kako bi ocrtao čitav niz čestica događaja čije se putanje nalaze izvan relativnog horizonta aktuelnog događaja. *Meduza* je jedan od četiri broda na putu za novu koloniju Senegal. Kapetan Ug Diroa de Šomare (Hugues Duroy de Chaumereys), bio je politički postavljen, mada nikada nije komandovao brodom, a kamoli flotom. Kada se brod nasukao nadomak afričke obale, kapetan i guverner su među prvima pobegli čamcima za spasavanje kojih nije bilo dovoljno. Inženjer je napravio veliki splav (20 x 7 m) na koji se ukrcalo 149 brodolomnika. Nisu imali kompas, čebad ni hranu i stajali su u vodi do pojasa. Prve noći je izbila tuča i do jutra je ostalo 130 preživelih. Tuče i glad vodili su u smrt i kanibalizam. Kada je splav dve nedelje kasnije otkrio brod *Argus*, na putu da preuzme zlato s *Meduze*, na splavu je bilo 15 preživelih, od kojih je njih pet umrlo ubrzo nakon spasavanja.

Osim toga, Žeriko prelazi tada važeće akademske grane, njegovi subjekti su bili anonimusi. To je važna komponenta zbog toga što je publika u to vreme očekivala jasne narative – da zna koga posmatra (posebno u slici koja predstavlja samo jednog čoveka) i da razume šta je učesnik radio. Posmatrači su ocenjivali umetnikovu veštinu i po tome koliko uspešno komunicira, tačnije s kolikom preciznošću predstavlja neki narativ, pa je utoliko svaka nejasnoća ili konfuzija bila ravna greški. Za razliku od akademskog i neoklasističkog slikarstva, Žerikoov narativ nije samostalan (autonoman). Naprotiv, da bi odgovorio na pitanje »šta se dogodilo?« posmatrač mora da uračuna i različite čestice događaja, one koje je umetnik otkrio u svojim istraživanjima, a koje preleću preko aktuelnog stanja stvari i koje nije moguće videti na slici.

Reakcije kritike kretale su od toga da je u pitanju grozan spektakl, ali ipak divna slika, do zamerki umetniku da je još uvek neuki zanatlija koji bi trebalo da ozbiljnije proučava umetnost Davida i ostalih neoklasističkih majstora. Posetioci Salona 1819. sudili su o slici u skladu sa svojim

političkim opredeljenjima i simpatijama. Oni koji su podržavali burbonskog kralja Luja XVIII (brata Luja XVI) smatrali su da je slika odvratna i da besmisleno prenaglašava ljudsku patnju. Oni koji su bili lojalni, bilo Napoleonu ili revolucionarnim republikanskim idealima, veličali su njeno poštenje i demaskiranje opasnih posledica političkog nepotizma. »Splav« je nagrađen zlatnom medaljom, ali u oblasti žanr-slikarstva, a ne istorijskog slikarstva koje je bilo najviše rangirano. Žeriko će 1920. odneti »Splav« u London i izložiti ga u Egipatskom holu. Preko 40.000 posetilaca platilo je ulaznice da vide sliku. Tako je Žerikoova slika-karta i sama postala događaj visokog intenziteta.

Moglo bi se reći da slike-karte imaju različite stepene kartografisanja, različite intenzitete povezivanja sa svetom, koji u većoj ili u manjoj meri čine vidljivim konzistenciju sveta, s onu stranu nekog aktuelnog horizonta događaja. Umetnost-mapiranje jeste dolaženje do sveta, a ono nije pravolinjsko napredovanje, već je krivudanje, zastajanje, vraćanje, ponekad čak i gubljenje u traganju, ili potpuni pad u kliše. Uvek su u pitanju različita stepenovanja koja unutar mašina vidljivosti i režima iskazivosti variraju, dolaze do granica ili pragova, u nastojanju da izmeste relativni horizont nekog aktuelnog događaja. Najzad postoje konceptualne i tehnološke granice intenziteta povezivanja sa svetom, gde bi vizuelna pretrpavanja bila nesavladiva, a preterana povezivanja besmislena. Kartografisanje događaja ukoliko istovremeno ne preispituje kako konzistenciju samog aktuelnog događaja od koga polazi tako i konzistenciju sveta u kojem događaj nastaje, gubi onaj višak smisla prema kome stremi i pada u romantičarsku autističnost neshvaćenog umetnika.

Zbog toga je svaki blok čulnih utisaka jedno pitanje koje, kako to pokazuje Fransoa Zurabišvili (François Zourabichvili), razvija i odmotava liniju neodvojivu od mišljenja, bez obzira na to da li je u pitanju filozofija, nauka ili umetnost. Povlačenje takve linije je konstitutivni momenat svakog mapiranja događaja, a ona započinje od slučajnog susreta, da bi preko znaka uputila na afekt, a preko njega i na logiku sila.

Segmentiranosti sa svojim linijama i preplitanjima, s svojim mikro i makro politikama, kvantumskim linijama bega, konstitutivni su momenat nekog mišljenja spoljašnjeg – kao prepoznavanje, mnjenje, doksa, one već određuju smisao i istinu neke situacije. Te linije segmentiranosti u funkciji su reaktivnih sila koje pre svega karakteriše odbacivanje heterogenog, ili spoljašnjih relacija, zatvaranje tačke gledanja unutar sebe u jednu dogmatsku sliku mišljenja. Upravo zbog toga neko stanje stvari se uspostavlja kao scena, a mišljenje kao »tvorevina predstavljačkog proizvođenja«, izjednačava se sa što preciznijom reprezentacijom tog stanja stvari. Segmentiranosti kao konstitutivni momenti zatvaranja u mnjenju ili dogmatske slike mišljenja, blokiraju i suspenduju mogućnost nehotičnog susreta sa znacima, one ih prevode u poznato ili čine neprimetnim unutar određenog statusa stanja stvari. Relativni horizont događaja tada funkcioniše kao membrana, ekran koji propušta određene čestice-znake-događaja, koje zahvaljujući stabilizovanom radu mašina vidljivosti i režima iskazivosti renderuje slike i znakove dominantne realnosti.

U svojim analizama Prustovog suprotstavljanja filozofskoj ideji »metode«, Delez pokazuje kako je za njega mnogo važnija ideja »prinude« i »slučaja«, jer se istina ne nalazi dobrom voljom, niti sklonošću, već se odaje u nehotičnim znacima. Traženje istinitog zavisi od susreta s nečim što nas nagoni na razmišljanje, a upravo je znak taj predmet susreta i ono što nas prisiljava na mišljenje. Znak je ono što izmiče reprezentaciju. Upravo to izmicanje i čini spoljašnji svet interesantnim, jer svet je komponovan ni od čeg drugog do od znakova, koji čine da gubi svoje jedinstvo, svoju homogenost i istinito pojavljivanje unutar uokvirenja neke dogmatske slike mišljenja. Pogrešno bi bilo, kako naglašava Zurabišvili, ako bismo susret izjednačili s prepoznavanjem, naprotiv susret je samo iskustvo neprepoznavanja, neka vrsta kvara u samom mehanizmu prepoznavanja. Ono što karakteriše znak jeste implikacija, neka vrsta umotavanja ili uvijanja smisla. Znak ne implicira smisao bez toga da ga istovremeno ne eksplicira, znak je struktuiran upravo kroz ta dva kretanja,

implikacije i eksplikacije, koje nisu suprotstavljene već komplementarne: nešto ne eksplicira bez impliciranja i vice versa. Eksplikacija je traganje za istinom, tumačenje, odgontanje, objašnjavanje... zapravo po-kretanje mišljenja. Istovremeno ona prepostavlja, s obzirom na to da »svaka vrsta znakova ima povlašćenu liniju vremena«,³⁸ da je samo vreme mnoštvo, pluralizam koji umnožava kombinacije znakova i linija vremena. Tako različite vrste znakova nejednako učestvuju u više vremenskih linija. Najpre je potrebno iskusiti nasilni učinak nekog znaka, kada je mišljenje prisiljeno da traži smisao znaka. Smisao je kao druga strana znaka, eksplikacija onoga što znak implicira. S obzirom na to da znak obuhvata heterogene elemente i zbog toga izmiče fiksiranim reprezentacijama, znak tako stvara uslove da se pojavi druga tačka gledanja. Znak je uvek neka ekspresija koja otvara »mogući svet«, virtuelni i inkompozibilni sa svetom subjekta, ali koji može postati njegov ukoliko on postane drugi tako što zauzme novu tačku gledanja. Susret sa znakom je tako dvostruk, na jednoj strani on je nasilje nad postojećim dominantnim značenjem, nad nekim homogenim miljeom kako ga uspostavlja dogmat-ska slika mišljenja, a na drugoj on čini da misao postane aktivna, jer stiče iskustvo o relaciji sila između tački gledanja. Ovaj znak-smisao afektuirala samo subjekta u postajanju, onog koji se nalazi u procepu između dve individuacije, što Delež naziva larvalnim subjektom.

U tom smislu neki susret je afekt, odnosno znak koji je uzrok tome da tačka gledanja komunicira tako da afekte čini senzibilnim kao različite tačke gledanja. Odnosno »od momenta kada posmatramo stvari kao nešto afektuirano mi više ne govorimo u terminima objekta: mi smo već u elemen-tu sila«.³⁹ Ovde je u igri ono Ničeovo stanovište koje objedinjuje silu i tačku gledanja ili makar u sili vidi afirmaciju tačke gledanja. »Stvar« nije samo tačka gledanja već je relacija

38 Žil Delež, *Ničeo filozofija*, Plato, Beograd 1999, 19.

39 François Zourabichvili, *Deleuze: A Philosophy of the Event with The Vocabulary of Deleuze* ed. by Gregg Lambert – Daniel W. Smith, Edinburgh University Press, 2012, p 71.

između sila, zbog toga što je znak senzacija ili afekt, on čini da se pojavljivanje nove tačke gledanja utiskuje u nedefinisanog subjekta. Zbog toga je sam pojam afekta neodvojiv od logike sila.

Logika sila

Biće sile je množina, jer je svaka sila u suštinskom odnosu s nekom drugom silom, stoga je absurdno misliti silu u jednini. Odnos jedne sile prema drugoj nikada nije negativan, nпротив, kada jedna sila potčini drugu silu ona je ne poništava, već afirmiše vlastitu razliku i uživa u toj razlici. Iz relacione prirode sila određuje se njen principijelni atribut: moć da afektuirala ili da bude afektuirana. Ne postoji jedna sila već je uvek u pitanju odnos ili relacija makar dve sile, tako svaki afekt implicira relaciju sila, upotrebu jedne sile nad drugom. Sila nije samo ono što afektuirala (aktivna sila) već i ono afektuirano (reaktivna sila), senzibilna materija ili materijal na kome je sila izvršena. Zbog toga je i moć podeljena, nekada aktivna, nekada pasivna. Teorija smisla i mišljenja neodvojiva je od logike sila upravo zbog toga što je misao u fundamentalnoj relaciji prema afektu. Misao nikada neće biti izazvana unutar mišljenja ako pre toga nije prvo afektuirana nečim spolja. Svaka sila je za Deleza prisvajanje, dominacija, eksploracija jedne količine stvarnosti. Zbog toga, da bismo otkrili smisao neke stvari, ljudskog, biološkog ili fizičkog fenomena, treba da znamo koja sila tu stvar prisvaja, svojata, koristi, ili se preko nje izražava. Tako neki fenomen nije privid, niti pojava, već znak, simptom koji smisao nalazi u nekoj aktuelnoj sili. Fenomeni mogu menjati smisao u zavisnosti od sile koja ih je prisvojila, pa je stoga istorija neke stvari zapravo istorija smene sila koje su je prisvajale i »koegzistencije sila koje se bore da je prisvoje«.⁴⁰ Smisao nekog događaja, fenomena, reči ili misli, uvek je višestruk u zavisnosti od sila koje je svojataju. Aktivna sila kao težnja ka moći znači prisvojiti, dočepati se,

40 Žil Delez, *Niče i filozofija*, Plato, Beograd 1999, 8.

podjarmiti, dominirati. Pojam sile je po svojoj prirodi pobednički, jer je odnos sile s drugom silom, odnos nadvladavanja; jedna nadvladava (aktivna sila), a druga je nadvladana (reaktivna sila). Kod sile ne postoji odnos uništavanja ili uklanjanja, jer bi time izgubila drugu silu spram koje se određuje nadvladavajući je. U tom bi se smislu moglo reći da Benjaminova izlagačka sila ne uništava kulturnu silu koja je do pojave tehničke reprodukcije bila dominantna, već je podređuje i nadvladava. Tako je razaranje aure, simptom promene u odnosu dve sile, a ne uništenje kulnih vrednosti, naprotiv kapital će neprekidno reciklirati auru, mada je kultna sila izgubila svoju moć i postala reaktivna. Ali upravo je kao reaktivna, kao ispoljavanje afekata koji još uvek upućuju na kultnu vrednost, na ono trajno, ovde i sada, na daleko i nedostižno, u funkciji kapitala. Tako se bez obzira na to da li su u pitanju aktivne ili reaktivne sile, tri koncepta: sile, spoljašnjeg i afekta se sve vreme prožimaju. Susresti spoljašnje uvek je biti prisiljen, biti nehotice afektuiran; ili pre, neki afekt je nehotičan (od prirode, neke situacije i sl.) jer dolazi iz spoljašnosti, tako je afekt indeks sile koja sebe ispoljava na mišljenju spolja.

Kod Deleza, međutim, logika sile ima još dva aspekta. Na jednoj strani sile se u jednom trenutku stabilizuju u odnosu koji strukturira njihov dijagram, takva stabilizacija formira stratum ili istorijsku formaciju s njima inherentnim mašinama vidljivosti i režimima iskazivosti. Na drugoj strani, s pojavom novih sila čiji obrisi počinju sa se ocrtavaju s novim tehnologijama 21. veka, odnos između spoljašnjih i unutrašnjih sila u čoveku najavljuje radikalno drugačije individuacije, one koje neće odgovarati konceptu čoveka kakav smo do tada imali.

Dijagram je osnovna karta odnosa sila, njihove gustine i jačine, to više nije auditivna ili vizuelna arhiva, već pre svega karta, kartografija primenjiva na svako socijalno polje. Ta nova neoblikovana dimenzija odvojena je od bilo koje specifične primene i oslobođena svih prepreka u svom funkcionalanju, zapravo dijagrami funkcionišu kao apstraktne mašine i ne znaju ni za kakvu razliku u formi između sadržaja i izraza niti između diskurzivnih i nediskurzivnih formacija. Ono što

logiku sila čini tako važnom za Deleza upravo je činjenica da ova mašinerija omogućava da se vidi i govori, ona prethodi svakom vidljivom i izrecivom. Ta apstraktna mašina ne funkcioniše tako da reprezentuje svet, naprotiv, ona proizvodi novi tip stvarnosti, novi model istine, zbog toga dijagram ne može biti predmet istorije, već proizvodi istoriju »tako što rastura prethodne realitete i značenja«.⁴¹ Kao prostorno-vremensko mnoštvo dijagram je fluidan i nepostojan, unutardruštveni i u nastajanju; s obzirom na to da neprestano proizvodi mutacije, to implicira da u istoriji ima onoliko dijagrama koliko ima društvenih polja. Utoliko je za kartografisanje-umetnost polazište neko stanje stvari, kako bi se, prelazeći njegove granice, mapirao događaj i ocrtao dijagram sila koji određuje stepene vidljivosti i iskazivosti unutar neke istorijske formacije. Mapiranje događaja isto tako detektuje promene u odnosu sila, kada dolazi do raspadanja dominantne stvarnosti i važećeg modela istine, kada se pojavljuju nove vidljivosti i drugačiji režimi iskazivosti.

Zbog toga, za Deleza, postoji centralna diferencijacija koja unutar dijagrama obrazuje na jednoj strani vidljive materije, a na drugoj iskazive funkcije. Ona se otelovljuje u dva divergentna i različita pravca i izbjiga na mestu gde se nalazi »prekidač formi« stvarajući pukotinu između vidljivog i iskazivog. Te dve formacije vidljivog i iskazivog jedna drugu pretpostavljaju mada su nesvodive jedna na drugu, ostaju heterogene, nisu izomorfne, između njih nema nikakve direktnе kauzalnosti niti simbolizacije. Ta pukotina je konstitutivna za svaki odnos između dijagrama (apstraktnih mašina) i konkretnih sklopova (asamblaža, dispozitiva, rasporeda ili aparata) i ona unutar svakog sklopa uspostavlja mašine vidljivosti i režime iskazivosti. Novi tip stvarnosti i novi modeli istine nastaju upravo tako što dolazi do promene u odnosu sila unutar dijagrama, pa tako i u radu mašina vidljivosti, i režimima iskazivosti, čiji je efekat razaranje prethodnih reali-

41 Žil Delez, *Fuko*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, Sremski Karlovci 1989, 40.

teta i značenja. Dijagram neke epohe (renesansni, barokni, Napoleonov, Tačerove i Regana...), nekog društvenog polja, ili pojedinačnog sklopa, samo je stabilizacija odnosa sila u nekom vremenskom periodu unutar kojeg mašine vidljivosti i režimi iskazivosti rade u relativno stabilnim režimima uspostavljajući dominantnu realnost i važeće modele istine. Tako je svaki sklop (asamblaž, aparat, dispozitiv) mešavina vidljivog i izrecivog, čija se relativna stabilnost uspostavlja u zavisnosti od odnosa znanja i moći. Na jednoj strani, znanje obuhvata vidljivo i izrecivo, a moć je njegova pretpostavka, na drugoj, moć podrazumeva znanje kao diferencijaciju bez koje ne bi mogla da pređe u delo. Tako svaki model istine upućuje na određeni tip moći, kao što svako znanje ili nauka podrazumeva neku moć na delu koja se sprovodi.

Odnos između dijagrama (apstraktnih mašina) i konkretnih sklopova moguće je posmatrati kao dva pola gde se neprimetno prelazi iz jednog u drugi. Upravo u tom prelaženju nastaju različite segmentirane, tako je moguće da se pojedini sklopovi podele u tvrde i kompaktne linearne segmentirane, nepropustljive i diskontinuirane (škola, vojska, fabrika...) dok drugi dobijaju savitljivu i raštrkanu mikrosegmentiranost. Moguće je da se jedan model, na primer zatvor, proširi na sve ostale segmente, kao jedna kontinuirana funkcija-zatvor čini da škola, kasarna ili fabrika funkcionišu poput zatvora. Na delu je ono što Delez naziva »koeficijentom ostvarenja dijagrama«, što znači da se svaki sklop u određenom stepenu u određenom intenzitetu ostvaruje u apstraktnoj mašini. Što je taj stepen ili intenzitet veći, jedan model sklopa može da se proširi na ostale sklopove, neka vrsta rezonantne mašine čini da taj model odgovara čitavom društvenom polju. No ovaj koeficijent ostvarenja dijagrama varira kako od jednog sklopa do drugog tako i unutar pojedinačnog sklopa, od jednog društvenog polja do drugog ili u istom društvenom polju. Tako nastaje nejednaka distribucija vidljivosti i iskazivosti u različitim sklopovima unutar istog društvenog polja ili istorijske formacije, pa slike-kopije s nejednakom preciznošću pred-stavljaju različita stanja stvari. Upravo ta različita pred-stavljanja rezoniraju uspostavljajući

dominantne realnosti maskirajući na taj način ne-konzistencije unutar nekog društvenog polja.

*Good afternoon, Mr. Beale.
They tell me you're a madman.*

Network (Mreža, 1976) Sidnija Lumeta (Sidny Lumet), svakako je jedan od prvih filmova koji je ocrtao promenu u odnosu sila, znanja i moći, nastajanje novog tipa stvarnosti pa samim tim razaranje prethodnih realiteta i značenja. Film je nastao pet godina pošto je Ričard Nikson (15. avgusta 1971) zvanično ukinuo konvertibilnost dolara u zlato, što je dovelo do stvaranja današnjeg režima promenljivog, plutajućeg kursa svetskih valuta. Tim potezom otvorena su vrata za nastajanje neoliberalnog tržišnog fundamentalizma, po kome neregulisana tržišta sama od sebe mogu da osiguraju privredni rast i napredak, a koji će s Reganom i Margaret Tačer dobiti svoju političku legitimnost.

Ta promena odnosa sila eksplisitno je opisana u monologu koji će Artur Džensen (jedan od bosova UBS-a /Union Broadcasting System/) održati na samom kraju filma, da bi Hauardu Bilu, »poludemom« voditelju, ocrtao osnovne obrise promene i novonastajućeg stanja stvari unutar sistema. Iz današnjeg ugla moglo bi se reći da je glavni junak *Networka* Hauard Bil, jedan od prvih »zviždača« koji će svojim »otkačenim« nastupima na televiziji pokrenuti mase. Povod za ovaj Džensenov monolog bio je poslednji Bilov nastup u kome je on »razotkrio« puteve novca i ulogu američkih korporacija i finansijskih institucija u prodaji nacionalnog bogatstva Arapima. Bilovo »ludilo« je istovremeno i razlog njegovog uspeha koji se naravno meri rejtingom koji njegov šou ima. Matrica ovog »ludila« je prilično jednostavna; razotkrivanje različitih »nepravdi« u društvu, ili »opscenosti« samog medija televizije (»Televizija nije istina. Mi se bavimo iluzijama.«) i pozivanje gledališta da javno, u realnom vremenu dok traje sama emisija, demonstrira svoje nezadovoljstvo tako što će izlazeći na prozor uzvikivati, »Jebeno sam besan i neću ovo više da trpim«. Sva ova »razotkrivanja«, kao i ispoljavanje

masovnog nezadovoljstva, zapravo nemaju neku težinu dokle god su u funkciji visokog rejtinga UBS-a i, naravno, dok ne razotkriju onu »pravu stvar« – puteve novca. »Just... follow the money« je još od filma *Svi predsednikovi ljudi* Alana Pakule (1976) formula koja nepogrešivo kartografiše mreže moći i interesa. Vrhunac Bilovog »ludila« zapravo je u bukvalnoj realizaciji ove *Deep Throat* formule, tačnije u iscrtavanju čitave mreže pred milionskim auditorijumom, kao i zahtevu da se pošalje protestni telegram Beloj kući.

Kao reakcija na ovaj poslednji nastup »poludelog« voditelja, monolog Artura Džensena na jednoj strani ocrtava »pravo stanje stvari«, dok na drugoj anticipira buduće promene unutar sistema. Ono što, po Džensenovom sudu, izmiče Hauardu Bilu, jeste da u novom tipu stvarnosti zapravo nema razlike između prirodnih sila i društvenih sila, tačnije da su zakoni prirode i zakoni biznisa vanvremenski. Tako se Bilova intervencija izjednačava s amaterskim »petljanjem«, što se, poput čarobnjakovog šegrta, igra s primalnim silama, u naivnom uverenju da će tako promeniti nešto, tačnije da je moguće zaustaviti konstituisanje novog dijagrama čiji su efekati nastajanje novog tipa stvarnosti i novog modela istine. Hauard Bil ne shvata da je uspostavljen novi odnos sila u kome se novi tip istine svodi na izjednačavanje prirodnog i društvenog kao ono nepromenljivo i vanvremensko koje determiniše totalitet života na ovoj planeti. U novom tipu stvarnosti društveni odnosi se ispostavljaju kao prirodni fenomeni, kao »ekološki balans«, dok se na drugoj strani različite ekonomski, političke, ili bilo koje druge krize pojavljuju, poput oluja, zemljotresa ili udara meteorita.

Šta je po Džensenovom sudu problem Hauarda Bila? Upravo to što kao »star čovek« on misli u zombi pojmovima, zastarelim terminima, u označiteljima koji se povezuju u neku smisaonu mrežu kao što su nacije, ljudi, demokratija, Rusi, Arapi, Amerika, Zapad, Treći svet i sl. Za Artura Džensena, međutim, ne postoji nijedan od tih označitelja, već samo jedan holistički sistem sistema, kao jedan gigantski, prepleteni, interaktivni, multivarijabilni, multinacionalni dolarski dominion. Džensen objašnjava da je ono što deter-

miniše totalitet života na ovoj planeti zapravo internacionalni sistem valuta, tačnije da finansijski kapital preuzima dominantnu ulogu nad drugim oblicima kapitala (industrijskim, komercijalnim) i određuje šta je to prirodni red stvari danas, u dijapazonu od atomske, subatomske do galaktičke strukture stvari. Svet u kome živimo nije više svet nacija i ideologija, već kolegijum korporacija, nemilosrdno određenih nepromenljivim zakonima biznisa. Upravo zbog toga što je svet biznis, Džensen, na drugoj strani, anticipira novi savršeni svet u kojem neće biti rata ni gladi, pritisaka ni brutalnosti, u kome će svi nemiri biti pacifikovani, dosada zaboravljena, a sve potrebe obezbeđene. Svet će biti jedna globalna ekumen-ska holding kompanija za koju će raditi svi ljudi.

Jedan od efekata nastajanja ovog globalno umreženog, isprepletanog, interaktivnog, multivarijabilnog sistema sistema, pod hegemonijom finansijskog kapitala, svakako je jedna neobična igra vremensko-prostornih izoštravanja i zamućivanja najrazličitijih granica. Ono što sledi iz Džensenovog monologa jeste da se fukoovski aparati/dispozitivi kao zatvorene modle-kalupi transformišu u interaktivna multivarijabilna čvorišta u funkciji mreže. Naivnost Hauarda Bila ogleda se pre svega u tome što on veruje da čvorišta imaju vlastitu autonomiju (etimološki, autonomija znači zadati samom sebi vlastiti zakon) na osnovu koje stupaju u veze s drugim čvoristima. Ali to više nije slučaj, autonomija se raspada, jer čvorišta više nisu u stanju da sama sebi zadaju zakone, već zakon dolazi iz mreže i zavisi od intenziteta povezivanja.

Da li je ludak onaj koji iznosi istinu o malverzacijama unutar nekog sektora? Da li postoji razlika između Hauarda Bila i bilo koga ko ukaže ili argumentovano pokaže kako funkcioniše sistem, čak i ako nema bilo kakve »vizije«, političke, religiozne ili mistične u ime kojih to radi. Kada jedan »common guy«, kao što to za sebe kaže Edvard Snouden (Edward Snowden), razotkrije NSA projekat globalnog prisluškivanja *Prism*, onda se, iz perspektive dominantne neoliberalne slike mišljenja, takav postupak može predstaviti kao ludilo, jer svaki otklon i iskorak izvan aksioma koje produkuje kapitalistička mašina, tačnije mreže njenih aparata-sklopova, zadobija

odlike ne-normalnog, pa samim tim i varvarskog. Skandal koji je izbio oko projekta *Prism* pokazuje kako, na jednoj strani, za moć već odavno nema nikakve razlike između privatnog i javnog, dok, na drugoj, pokazuje kako se različiti aparati, u ovom slučaju korporativni i državni, povezuju pod jednim širim kišobranom, a to je rat protiv terorizma. S ovim brisanjem/zamućivanjem granice svaka se individua tretira kao singularnost koja potencijalno može biti uvučena u borbu protiv terorizma, jer je sam koncept terorizma sklop varijacija čiji smisao unutar različitih diskursa može biti različito aktualizovan. Ali ova granica je zamućena već povezivanjem različitih aparata u mrežu koja se suprotstavlja terorističkim mrežama koje su isto tako odavno izbrisale granicu između civilnog i vojnog sektora. Ovo brisanje granica ne treba povezivati samo s važećim dualizmima (privatno-javno i sl.) već je to samo simptom brisanja svih granica, tako da neka singularnost nije samo kontrolisana (praćenje telefona, mejlova, veba, bankarskih računa ...) već i virtualno ucenjena u zavisnosti od toga s kojim je aparatima povezana. Ono što odlikuje nastajući društvenu formaciju tako je aktuelna kontrola i virtualna ucena, koje se mogu svesti na pojam duga, a subjekt na zaduženog čoveka (Mauricio Lacarato /Maurizio Lazzarato/), bez obzira na to da li je u pitanju ekonomski ili simbolički kapital.

Čvorište

Ukoliko se kapitalizam retroaktivno posmatra kao nastajanje mreže, ili mrežnih klastera koji se međusobno povezuju na mnoge načine, onda bi se moglo reći da su čvorišta tih mreža, nakon Fukooovih analiza dispozitiva, na različite načine i u različitim varijacijama prisutna, pre svega kao mesta ograničenja i kod drugih teoretičara (poput Deleza, Badijua, Agambena, Kastelsa /Casselsa/ ili Latura /Latoura/, i sl.) kao konstitutivni momenti u razvoju kapitalizma. Iz tog ugla fukoovski dispozitiv može da posluži kao osnovni, početni model za analizu formiranja čvorišta kao mesta ograničenja. Dispozitiv je konstitutivni momenat u strukturiranju modli-kalupa, relativno autonomnih mesta ograničenja kao čvorišta u nastajanju

mreže. Čvorišta i umrežavanja nastaju paralelno, ali tek u kasnijoj fazi kapitalizma, kada ovo kretanje pređe tehnološki prag (sateliti, internet) počinje se govoriti o informatičkom ili umreženom društvu. Sam Fuko je dispozitive razumeo kao skup (klastere) umreženih heterogenih elemenata koji sadrže diskurse, institucije, arhitektonska rešenja, poretke, zakone, upravne mere, naučne izjave, filozofske, moralne, humanističke tvrdnje, dakle, kako ono što je rečeno tako i ono što nije rečeno. Ukoliko je sam dispozitiv mreža koju je moguće uspostaviti među ovim heterogenim elementima, onda je potrebno identifikovati prirodu veze koja može da postoji između njih. Tip povezivanja se menja, jer svaki od elemenata može da se pojavi u najrazličitijim funkcijama i pozicijama kako bi se iz ove igre strukturisalo neko mesto ograničenja. Može se dogoditi da ova logika ograničenja, u zavisnosti od istorijskog trenutka, glavnu funkciju dispozitiva vidi u tome da odgovara nekoj nužnoj potrebi. Ono što od fukoovskog dipozitiva čini čvorište neke mreže jeste njegova dominantna strateška funkcija, njegova sposobnost da se uvek upisuje u igru sila. Ta sposobnost prepostavlja nekakvu manipulaciju odnosima sila, nekakvu intencionalnu (ne nužno i racionalnu ili odgovornu) intervenciju u te odnose sila u nameri da se dijagramski odnosi usmere u određenom pravcu, razviju, blokiraju, stabilizuju, upotrebe i sl. Upravo to intervenisanje unutar dijagramskih odnosa sila produkuje znanja koja određuju granice nekog dispozitiva, ali ga istovremeno unapređuje i usavršava.

Iz tog ugla moglo bi se reći da se svaka promena jednog ili više heterogenih elemenata unutar nekog dispozitiva može u različitim intenzitetima proširiti unutar umreženih, relativno autonomnih, dispozitiva. U zavisnosti od intenziteta same promene i brzine njenog širenja može se govoriti o manjim ili većim modifikacijama ili krizama. Moglo bi se, čak, reći da su racionalno i odgovorno intervenisanje unutar odnosa sila, kako bi se stvari stabilno razvijale u određenom pravcu, modifikacije koje vode unapređenju i usavršavanju samih modli-kalupa kao mesta ograničenja. To bi donekle odgovaralo onome što Delez u svom eseju o Fukoovim dispozitivima, naziva novinom nekog aparata u odnosu na one koji mu

prethode ili našom savremenošću, jer »novo je savremeno«. S obzirom na to da mi pripadamo dispozitivima i delujemo s njima, neophodno je da u svakom aparatu pravimo razliku između onoga što smo (što mi već više nismo) i onoga što postajemo: deo istorije, deo savremenosti. Dok bi pak svaka iracionalna, glupa ili neodgovorna intervencija unutar odnosa sila vodila do destabilizacije ne samo modli-kalupa kao čvorišta već i čitavog ustrojstva kao mreže autonomnih aparat. U takvim slučajevima kriza koja zahvata neke segmente društvenog polja istovremeno maskira promenu unutar jednog ili više dispozitiva/aparata/sklopova, promene njihovog povezivanja, ali i promene u samom ustrojstvu – mreži. Tako će svaka kriza, bez obzira na njen obim, zapravo biti simptom promene unutar samih aparata, sklopova koji, čak i ako su minimalni, mogu imati kasnije efekte u nekim sledećim kri-zama. Same promene mogu nastati bilo da dolazi do promene unutar odnosa elemenata u samom aparatu koji reaguju na neke promene odnosa sila, bilo zbog pojave novih sila, kao što je to bio slučaj s pojavom tehničke reprodukcije, koja je prema Benjaminu prestrukturirala čitavo društveno polje. Tako se aparati-kalupi ili usavršavaju ili u potpunosti napuštaju zbog njihove sposobnosti ili nesposobnosti da reaguju i odgovore na promenu odnosa sila. Svaka promena unutar aparata istovremeno određuje i njegovu mogućnost povezivanja i interakcije s drugim aparatima, koji su takođe pretrpeli određene promene. Te promene dovode do poremećaja pret-hodno uspostavljene ravnoteže unutar samih aparata i njihovih međusobnih povezivanja. Svaka ravnoteža unutar i između heterogenih aparata – mreže, tako se čita kao proračunljivo stanje stvari i stabilizacija dominantne realnosti.

Logika ograničenja

Kada Delez čita Fukoove aparate kao mašine koje čine da neko vidi ili govori, onda on ocrtava logiku ograničenja koja je immanentna svakom aparatu kao modli-kalupu. Aparate ne treba shvatati ni kao subjekte ni kao objekte, već pre svega kao režime koji moraju biti definisani za vidljivo i izrecivo, uraču-

navajući tu sve njihove devijacije, transformacije, mutacije. To znači da svaki aparat ima vlastiti režim svetla i iskaza, tako da način i priroda povezivanja heterogenih elemenata unutar nekog dispozitiva distribuiru vidljivo i nevidljivo, kao i izrecivo i neizrecivo. Svaki režim unutar nekog aparata određen je istorijskom formacijom, tačnije dijagramom odnosa linija sila koji čini da nešto za neku epohu uopšte bude vidljivo i izrecivo. Tako su režimi pojedinih aparata efekat dvostrukе artikulacije, na jednoj strani neprekidne igre sila, a na drugoj njihovog manipulisanja i intervenisanja u odnosima sila. U zavisnosti od toga kojim aparatima pripada neka individua i s kojim aparatima deluje, određen je horizont onog vidljivog i izrecivog tog subjekta. Tako unutar jedne istorijske formacije postoje ravni (lejeri) s različitim aparatima, s kojima se individua povezuje i čime se određuje mesto ograničenja, dakle modla-kalup kojoj neki subjekt pripada. Te ravni su hijerarhijski ustrojene, poput kakvog vojnog aparata koji je bio jedan od osnovnih modela za koncipiranje čitavog ustrojstva, pa su tako načini povezivanja heterogenih čvorista u najvećoj meri već unapred određeni.

Agamben predlaže opštu podelu postojećeg na dva velika skupa, gde su na jednoj strani živa bića (ili supstancije) a na drugoj strani dispozitivi (aparati). Između njih kao treći nastaje skup subjekata kao rezultat odnosa živih bića i dispozitiva. Tako individuum može biti mesto mnogih procesa subjektivacije u zavisnosti od toga s koliko je dispozitiva povezan. Ukoliko se još više uopšti već prilično široka klasa Fukooovih dispozitiva, onda bi se pod dispozitivom moglo doslovno imenovati bilo šta »što ima mogućnost uhvatiti, usmjeravati, odrediti, presresti, oblikovati, nadzirati i jamčiti geste, ponašanja, mnjenja i diskurse živih bića«⁴². U tom slučaju u dispozitive ne možemo ubrajati samo zatvore, ludnice, škole, ispovedaonice, fabrike, discipline, pravne mere i sl. dakle sve ono što je očigledno povezano/umreženo s vlašću,

42 Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*. Roma: Nottetempo, 2006. (Prevod Mario Kopić.)

već isto tako pero, pismo, literaturu, filozofiju, agrikulturu, cigaretu, plovidbu, računare, mobilne telefone i – zašto ne – sam jezik, kao najstariji dispozitiv. Iz ovakvog uopštavanja proizlazi da danas gotovo da ne postoji trenutak u životu individua koji ne bi bio oblikovan, kontaminiran ili nadziran nekim dispozitivom.

Upravo stoga je za Agambena današnju fazu kapitalističkog razvoja moguće definisati »kao gigantsku akumulaciju i proliferaciju dispozitiva«,⁴³ što na jednoj strani prepostavlja da se s vertikalnih hijerarhija prelazi na horizontalna povezivanja čvorista. Na drugoj strani, ova konstatacija upućuje na to da se težište moći izmešta sa samih dispozitiva na mrežu. Ukoliko su u ranoj fazi kapitalizma dispozitivi uspostavljeni kao hijerarhija relativno autonomnih čvorista, što je značilo da su stepen umrežavanja određivala sama čvorista, onda se u sledećoj fazi ova autonomija sve više smanjuje, bez obzira na ravan kojoj pripada neko čvoriste. Ove promene upućuju na to da ono što se naziva globalnom krizom na samom početku 21. veka, zapravo maskira radikalnu promenu režima rada kapitalističke mašine, odnosno čitavog ustrojstva. Iz tog razloga Delez napominje da bi bilo pogrešno pomisliti kako je Fuko moderno društvo disciplinskih aparata postavio nasuprot starim aparatima suverena. Disciplina koju je opisao Fuko polako odlazi u istoriju, a savremeni aparati zadobijaju oblik »otvorene i konstantne kontrole koja se veoma razlikuje od skorašnjih zatvorenih disciplina«.⁴⁴ To je ona linija koja započinje s Barouzovom (Burroughs) najavom da će naša budućnost biti više kontrolisana nego nadzirana. Prelazak u društvo kontrole prepostavlja izmeštanje težista na mrežu, ali isto tako i promenu samih čvorista, pa time i nove režime vidljivog i izrecivog isto kao i nove forme subjektivnosti.

Sa tim izmeštanjem i drugaćijim povezivanjima, aparati počinju da gube svoju modla-kalup odliku i prelaze u modu-

43 Đordđe Agamben, *Dispozitiv i drugi eseji*, Adresa, Novi Sad 2012, 74.

44 Žil Delez, *Pregovori*, Karpos, Novi Sad 2010, 255.

laciјe, tačnije u privremene stabilizacije svojih sklopova, rezvarete koji sve više zavise od povezanosti s drugim aparati-ma koje diktira mreža. Kod tih povezivanja njihov intenzitet i kapacitet se menja u realnom vremenu, kao što se odnosi na berzi menjaju u realnom vremenu i zavise od ogromnog broja komponenti. Aparati se uvezuju u klastere, koji se opet uvezuju u superklastere, kada se moć izmesti u superklastere, onda ona više nema potrebu za klasičnim reprezentacijama. Njihova se reprezentacija najbolje može prepoznati na nivou dizajna, pa u tom slučaju možemo govoriti o novim reprezen-tacijama moći kao immanentnim samim produktima. To done-kle objašnjava da neke softverske kompanije sada nastoje da naprave vlastiti hardver, koji odgovara njihovim specifičnim potrebama (telefon, tablet uređaj, i sl.) post-PC ere.

Tako nastajuća istorijska formacija na početku 21. veka uspostavlja novi stratum, što implicira drugačiju podelu vidljivog i izrecivog kao i različite varijacije te podele, ali isto tako i koeficijent ostvarenja dijagrama. U prethodnim dijagramima mašine vidljivosti i režimi iskazivosti stabilizovani su unutar jednog praktičnog rasporeda, kada nastaju različiti aparati/sklopovi (asamblaži ili dispozitivi) čime je ustano-vljen model istine koji, iz ugla mapiranja događaja, produkuje slike-kopije koje se odnose na jedno stanje stvari ili referen-ta. Na drugoj strani, unutar iste istorijske formacije, mašine vidljivosti i režimi iskazivosti mogu da produkuju slike-karte, koje preispituju koeficijent ostvarenja dijagrama, kao i različite segmentiranosti. Tako u mapiranju događaja slike-karte nastaju polazeći od toga »šta se dogodilo?« kako bi se od linija segmentiranosti i linija izlaska iz njihovih zatvaranja, došlo do linija sila i dijagrama koji upućuje na to »šta će se dogoditi?«. U rasponu između ovih pitanja filozofija i umet-nost su mapirale događaje kako bi preispitale konzistenciju jedne istorijske formacije ili jednog stratuma, zapravo konzi-stenciju sveta. Svaka istorijska formacija ili stratum treba da se mapira kao čitav opseg okolnosti: u kojim situacijama, gde i kada, kako i sl., jer filozofski pojma (koncept) ili umetnički sklop afekata i percepcata treba da iskaže događaj, a ne suštinu. S nastanjem nove istorijske formacije, novi dijagram uspo-

stavlja novi tip stvarnosti, drugačije mašine vidljivosti i režime iskazivosti, koji zahteva novi odnos umetnosti i filozofije, ali i drugačija mapiranja događaja i njihovih temporalnosti.

U novoj konstelaciji sila slika-karta pretpostavlja drugačiji tip individuacije nekog života ili entiteta, od onoga koji se pojavljuje u slici-kopiji; u prvom slučaju imamo ravan »konzistencije ili kompozicije haecceiteta, koji poznaje samo brzine i afekte«,⁴⁵ dok u drugom postoji ravan formi, supstancije i subjekta. To su dve vrsta temporalnosti, u prvom slučaju to je neodređeno vreme događaja, Ajon, »lebdeća linija koja poznaje samo brzine i neprestano deli ono što se zbiva na već-tu i još-ne-tu, prekasno i prerano, nešto što će se dogoditi i nešto što se upravo dogodilo u isto vreme«.⁴⁶ U drugom slučaju Kronos, kao vreme mere koje utvrđuje stvari i osobe, što razvija formu i determiniše subjekt. Kao dva modusa individuacije i dva modusa temporalnosti, prvi se tiče događaja, a drugi stanja stvari kao aktuelizovanog događaja. Hekceiteti su takvi modusi individuacije u kojima je sve odnos kretanja i mirovanja, kapacitet da se afektuiira i da se bude afektuiran. Takve individuacije mogu biti godišnja doba, sat, datum, kiša, vetar, zagađenje štetnim česticama i sl. i u umetnosti-kartografsanju one nisu puka scenografija (*mises en place*), već samo svojne individuacije koje su konstitutivni momenti metamorfoze stvari i subjekata. Hekceiteti, kao čestice događaja,⁴⁷ nisu nikakav dekor ili pozadina gde se smešta subjekt, hekceitet je celokupni sklop definisan longitudom i latitudom, brzinama i afektima. Mi sami smo longituda i latituda, skup brzina i sporosti između neformiranih čestica, skup nesubjektiviranih afekata. Mi smo ono što, zajedno s drugim entitetima, prestaže biti subjekt i postaje događajem u sklopovima koji su

45 Gilles Deleuze i Felix Guattari, *Tisuću platoa*, Sandorf & Mizantrop, Zagreb 2013, 292.

46 Isto.

47 Ovde se koristimo Vajthedorovim terminom, čestice događaja, koji, čini se Delez sve vreme ima u vidu posebno u knjizi o Lajbnicu i baroku *Prevoj – Lajbnic i barok (Le pli - Leibniz et le baroque)*, 1988), ali i u razmatranjima koncepta hekceiteta.

neodvojivi od sata, godišnjeg doba, atmosfere, vetra, kiše i sl. U tom smislu u slici-karti čestice-znaci-događaja ulaze u kompoziciju kao konstitutivni momenti jednog konzistentnog sklopa koji treba čitati kao životinja-lovi-u-pet-sati, gde pet sati, to mesto, jeste ta životinja. Svaki sklop se u slici-karti pojavljuje kao klaster čestica događaja, iz koga se ocrtava osnovna šema događaja. Nju ne treba vezivati za konkretne narative koji su samo polazišta kako bi se ocrtao koeficijent ostvarenja nekog dijagrama unutar date istorijske formacije i njenih mašina vidljivosti i režima iskazivosti.

To da neko vreme, neko određeno vreme, može biti individuacija demonstrira Kristijan Markli (Christian Marclay), u svom radu *The Clock* (film, 2010). Čitav rad je nastao iz montaže različitih scena iz istorije filma (preko 10.000 rezova) u kojima se sledi hronologija jednog dana. Markli je došao na ideju da pronađe klipove za svaki minut za sva dvadeset četiri sata. Kada se poznati isečci tako montiraju, oni dobijaju vlastitu logiku, ritam i smisao. No čini se da otkrivaju nešto od prirode događaja ili načina na koji ga percipiramo unutar Kronosa. Ono što nas zbumuje upravo je činjenica da hronološko vreme postaje hekceitet, individuacija koja uobičajeni narativ čini irelevantnim. Zapravo, takav pristup nam pokazuje u kojoj meri naša okrenutost, ili fokusiranost na narativ maskira obrasce događaja. Ono što vidimo u Marklijevom videu bliže je tom lutanju misli, dnevnim snovima, koji toliko okupiraju naš um i koji nemaju uzročno-posledičnu strukturu nizanja u vremenu. Vreme se ovde kreće linearно, čak zadivljujućom preciznošću, ali aktuelni događaji nemaju logičan sled, već više liče na delezovske virtuelne slike koje kruže oko aktuelnih slika formirajući kristale vremena. Ono što dodatno pojačava taj efekat jeste zadivljujući sinhronicitet vremena koji se vidi u radu s realnim vremenom koje u tom trenutku proživljava posmatrač tog rada. Efekat je tako dvostruk; na jednoj strani gledalac vidi nešto što je blisko svakodnevnom lutanju uma, što ne sledi nikakav linearni narativ, a opet ima neki smisao. Na drugoj strani on prepoznaće u kojoj meri je njegov »realni« trenutak uokviren različitim makro i mikro segmentiranostima i logikom line-

arnog narativnog sleda. Kada je samo vreme individualizacija, hekeitet koji se u svakom sekundu otvara prema virtuelnim slikama našeg kulturnog pamćenja, onda se kao nekakav negativ, u posmatraču ocrtaju blokovi i segmentiranosti nje-govog realnog vremena. Tek tako individualizovano vreme, u kojem je svaki trenutak okružen doslovno hiljadama virtuelnih slika, pokazuje osnovne obrise Ajona u kome se upisuju obrasci događaja. Mi smo zatvoreni u Kronosu i našim linearnim narativima, scenarijima koji nas vezuju za aktuelne događaje i stanja stvari i tako blokiraju sagledavanje događaja. Marklijev rad veoma ubedljivo demonstrira moć antinarativa u kome se ništa ne događa a opet se, za gledaoca nakon posmatranja ovog rada, sve menja. Na drugoj strani, s ovim virtuelnim slikama otvara se pukotina i u samom Kronosu, kao linearnom sledu događaja, demonstrirajući da se unutar dominantne realnosti zbiva bezbroj aktuelnih događaja, ne samo u nekom gradu ili državi već i na čitavoj planeti. Svaki od njih je ispresecan najrazličitijim linijama segmentiranosti i kvantnim tokovima, koji nekad konvergiraju, a nekad se razilaze, stvarajući uslov za sasvim drugačije spojeve, povezivanja i preplitanja. Ono što su u tom radu filmski kadrovi, u stvarnom životu se događa kao sinhronicitet tog rasprskavanja linija čestica događaja, koje je moguće mapirati u traganju za konzistencijom sveta-događaja.

U Delezovom ključu slika-kopija je ono što bi odgovaralo figuraciji, kao što preciznijem prekrtu nekog stanja stvari, rasporedu i odnosu tela i predmeta unutar tako uspostavljene scene. Slika-karta pak traga za figurama, što su, kao kod Bejkona, zakriviljenja i distorzije koje nastaju kao efekat linija sila i tako mapira neki događaj polazeći od datog stanja stvari. Scena je tu tek naznačena poput crteža kredom na podu, dok su mikro i makro segmentiranosti ocrtane trodimenzionalnim kockama ili pravougaonicima, često upućujući na makrosegmentiranosti koje poput »ruskih lutki/babuški« obuhvataju čitavo stanje stvari, ili se baš na njemu presecaju (Velaskez, Bejkon, Herst). U tom smislu figura ocrтava dijagramske odnose sila, ona je karta dijagrama koji čine da nešto uopšte bude vidljivo ili iskazivo, na tom telu i njegovim dis-

torzijama koje su efekat sila kojima je izloženo. Figura nastaje kao učinak koji neki odnos sila ima na nju, kao izraz dominacija jednih i povlačenja drugih, bez obzira na to da li je ocrtana apstraktno ili realistički, bez obzira na to u kojem mediju je realizovana.

Slike-karte probijaju i u figurativnim slikama, gde je slika-kopija samo polazište, nešto što zadovoljava važeće kodove, destabilizujući ih u većoj ili manjoj meri, često na enigmatičan način šifrirajući ili umotavajući, previjajući kartografsanje događaja izvan vidljivog stanja stvari. Taj postupak poput Delezovog pauka povlači jednu nit prema virtuelnom događaju, na manje ili više uspešan način, skrivenije ili manje skriveno. Zbog toga ne postoje čiste slike-kopije, jer ono što je apsolutno zatvoreno, što ne povlači nikakvu nit prema događaju, jesu slike-klišei, kao čiste redundancy u funkciji očuvanja celine, ma koliko ona bila neistinita. Moglo bi se tako reći da savremena kineska umetnost na neki način retroaktivno pokazuje različite linije bekstva, koje su u vreme komunizma bile zaprečene ili nevidljive, kada na primer, kombinuje logo koka-kole s mladim crvenogardejcima iz vremena Maove crvene knjižice. U vremenu jednopartijskog kapitalizma, međutim, u onome što Žižek detektuje kao razvod kapitalizma i demokratije, ovakvi pristupi su više komercijalizacija melanholičnih sećanja nego mapiranje stvarnih događaja, jer se u novonastaloj konstelaciji umetnici hapse, ne zbog svojih radova i mišljenja već zbog toga što nisu platili porez. Upravo se u tome može videti ne samo koliko je moć simboličkog kapitala svedena na minimum, ili ponekad u potpunosti eliminisana, već u kolikoj meri je došlo do mutacije u odnosu sila unutar novonastajuće istorijske formacije, što je dovelo do radikalne promene u režimu rada kapitalističke mašine.

Ukoliko su afekt, percept i koncept (pojam) tri nerazdvojive sile koje teku iz umetnosti u filozofiju i iz filozofije u umetnost, onda se, s promenom režima rada kapitalističke mašine, njihovo preplitanje postavlja na nove osnove. Savremena umetnost sa slikama-kartama inkorporirala je iskustva avangardi i neoavangardi s novim digitalnim tehn-

logijama, istovremeno s povlačenjem i raspadanjem krute segmentiranosti i sve većom dominacijom meke i programirane segmentiranosti ona nastoji da ocrtu promenu sveta. Da bi se ta promena učinila vidljivom, neophodno je da se te tri sile, afekt, percept i koncept, kao mapiranja čestica-znaka-događaja i karte koje nastaju u filozofiji i umetnosti, na novi i drugačiji način postavljaju jedne preko drugih. S tom promenom, slike-kopije su sve više u funkciji estetizacije kapitala ili postaju neka vrsta »stabilne« valute koja još jedina izmiče berzanskim oscilacijama i varijabilnim kursevima različitih svetskih valuta. Tako su i slike-klišei (spoljašnje isto koliko i unutrašnje) u funkciji globalne cirkulacije slika i znakova koji, zahvaljujući različitim medijskim mrežama uspostavljaju celinu, neprekidno nadomešćujući zastarele kodove.

Sa nastajanjem atonalnog sveta, gde su se situacije i okolnosti radikalno promenile, mišljenje se – bilo da je ono koje misli pomoću pojmove, funkcija ili čulnih utisaka – suočava s drugačijim izazovima. S »velikim ubrzanjem« događaji zadobijaju novu dinamiku, a virtuelne čestice događaja, potencijali, aktuelizuju se u heterogenim sferama i šire unutar različitih mreža s nepredvidivim posledicama unutar bezbrojnih teritorijalnosti i rezervata. Atonalni svet, s izostankom čvrstih uporišta, ocrtava nove obrise dijagrama koji na jednoj strani uspostavljaju nove meke i programirane segmentiranosti, a na drugoj, pojavu novih sila i drugačiji odnos između tih spoljašnjih sila i sila u čoveku. To implicira da se tri načina mišljenja ne poistovećuju, već ukrštaju i prepliću na jedan drugačiji način u mapiranju događaja, tako što se splet između njihovih planova (imanencije, kompozicije, referencije) drugačije prelima na planu konzistencije. Čini se da na početku 21. veka ta ukrštanja dostižu vrhunac kada »sam čulni utisak postaje čulni utisak pojma ili funkcije, gde pojam postaje pojam funkcije ili čulnog utiska a funkcija postaje funkcija čulnog utiska ili pojma«.⁴⁸ Tada afekti, kao

48 Žil Delez i Feliks Gatar, *Šta je filozofija?*, Izdavačka književna

čestice-znaci-događaja, zahvaljujući svojoj autonomiji, kod ovakvih mapiranja ne ostaju zatvoreni unutar relativnog horizonta nekog stanja stvari ili aktuelnog događaja, već se otvaraju prema virtuelnom i potencijalnom. Tako dobijene karte preklapaju se u neprekidnom preispitivanju konzistencije sveta, koji ulazi u doba antropocena, gde višak bio-moći, ma koliko disperzivan i neuhvatljiv, zadobija novi smisao upravo zbog promene odnosa sila – dijagrama.

O mapiranju

Ono što nazivamo 'mapom' ili ponekad 'dijagramom', skup je različitih linija koje funkcionišu istovremeno (mapu stoga čine linije na dlanu). Naravno postoji puno različitih vrsta linija, i u umetnosti i u društvu ili osobi. Neke linije predstavljaju nešto, druge su apstraktne. Neke linije imaju segmente, druge su bez segmenata. Neke talasaju kroz prostor, druge idu u određenom pravcu. Neke linije bez obzira na to da li su apstraktne ili nisu, okrtavaju okvir, druge ne. One najlepše upravo to čine. Mi mislimo da su linije konstitutivni elementi stvari i događaja. Tako sve ima svoju geografiju, svoju kartografiju, svoj dijagram. Ono što je zanimljivo čak i kod osobe, jesu linije koje sačinjavaju te osobe, ili koje oni čine, ili uzimaju ili stvaraju. Zašto učiniti linije osnovnjim od nivoa ili obima? Mi to ne radimo. Postoje različiti prostori u korelaciji s različitim linijama i obrnuto (ovde se opet može uesti naučni termin kao što su Mandelbrotovi fraktali). Ovaj ili onaj tip linija obuhvata ovu ili onu formaciju prostora ili obima.⁴⁹

Ukoliko umetnost na svoj način »govori ono što deca kažu« onda se njena »infantilnost« pre svega sastoji u tome što, slično deci, nastoji da na drugačiji način poveže čestice događaja, i tako izmakne ograničenjima scene, stanja stvari i reprezentacije. Umetnost polazi od geografije nekog miljea, kako bi

radionica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad
1995, 253.

49 Žil Delez, *Pregovori*, Karpos, Novi Sad 2010, 58.

ocrtala klastere čestica događaja, kartu iz koje se pojavljuje dijagram odnosa sila.

Mapiranje događaja je istraživanje nekog miljea, »putem dinamičkih putanja i iscrtavanja mapa po njima«.⁵⁰ To dinamičko mapiranje ima dve strane, ono je dvostruka artikulacija; na jednoj strani mape tih putanja menjaju samog subjekta kretanja, na drugoj, restrukturiraju pojavljivanje i razumevanje sveta. Tako se iz sveta kao velike pozornice, koja obuhvata bezbroj scena s njihovom arborescentnom strukturom, pojavljuje svet koji kao sistem mreža povezuje različite čestice događaja. Kartografska koncepcija sa svojim slikama-kartama, nasuprot arheološkoj koncepciji s njenim slikama-kopijama; horizontalna povezivanja, gde se svaka mapa modifikuje u odnosu na sledeću, nasuprot vertikalnim hijerarhijama gde neka osovina determiniše kretanja od vrha prema dnu.

Slike-karte koje nastaju kao mape sačinjene od čulnih blokova, percepata i afekata, od putanja i intenziteta; one mišljenje izmeštaju s onu stranu slike-kopije kao reprezentacije, ali i reprezentacije uopšte. Kartografisanje-umetnost nasuprot arheologiji-umetnosti, to su dva razumevanja umetnosti ili dva načina kako umetnost pristupa događaju, od kojih jedan već pripada (nastajućem) svetu-mreži, a drugi svetu-slici, onom čije je obrise Hajdeger ocrtao kao »doba slike sveta«. Prvi mapira događaje unutar jedne teksture vidljivog i izrecivog, dok drugi reprezentuje, pred-stavlja aktuelizovane statuse nekog stanja stvari. U prvom slučaju imamo problemski pristup, dok u drugom imamo aksiomatski, prvi polazi od eksperimenta, dok drugi polazi od teorema koje treba dokazati. Prvi funkcioniše poput nomadskih (ratnih) mašina i mapira događaje putujući kroz najrazličitije miljee, dok drugi funkcioniše poput državnih aparata čije natkodirajuće mašine neprekidno produkuju kopije kao reprezentacije nekog statusa stanja stvari. Slika-karta deteritorijalizuje sva zatvaranja tragajući za onim što prethodi bilo kom stabilizo-

50 Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, University Of Minnesota Press, 1997, p. 61.

vanom i dominantnom režimu slika i znakova, dok slika-kopija, naprotiv reterritorializuje slike i znakove kako bi natkodirala događaj aktualizovan u nekom stanju stvari. Umetnici neprekidno balansiraju ili igraju između te dve vrste slika i znakova u zavisnosti od odnosa sila u nekom polju moći, različitih segmentiranosti unutar date istorijske formacije. To određuje njihovu (kreativnu) strategiju i mogućnosti pomača, oni koji nemaju nikakvu strategiju produkuju slike-klišee u funkciji održanja dominantne realnosti. Kapitalizam i slika se prožimaju, jer kapitalizam raskida s kulturom pisma, što još uvek ne znači da je u pitanju civilizacija slike, naprotiv, natkodirajućoj i aksiomatskoj prirodi kapitalizma najviše odgovaraju slike-klišei. Pre svega, jer je istinska aksiomatika socijalna, a ne naučna, ona zajedno s velikom mašinama natkodiranja konstituiše društveno polje tako što normalizuje i stabilizuje mašine vidljivosti i režime iskazivosti.

Delezovo shvatanje mapiranja, za razliku od drugih sličnih pristupa, polazi od toga da je mapiranje neodvojivo od događaja, jer svaki događaj prepostavlja različita povezivanja čestica događaja na teritorijama, miljeima, sklopovima, ravnima, stratumima, istorijskim formacijama i sl., što zavisi od tačke gledanja. Ovako povezane čestice događaja čine jednu geografiju kao teksturu-tkanje koje se neprekidno previja u zavisnosti od promena intenziteta čorišta i njihovih povezivanja unutar ove mreže-klastera. Iz različitih preseka te mreže-klastera nastaju mapiranja, ti preseci tekture događaja ocrtavaju odnos aktivnih i reaktivnih sila unutar neke istorijske formacije. Mapiranje pre svega zavisi od mašina vidljivosti i režima iskazivosti date istorijske formacije, od slika i znakova koji su joj dostupni, koji su se nataložili i stabilizovali u nekom stratumu strukturirajući tako dominantne realnosti.

Dominantne realnosti su efekat mašine natkodiranja, koja u funkciji različitih aparata (državni, naučni, umetnički, politički i sl.) stabilizuje tako što ograničava i zatvara mašine vidljivosti i režime iskazivosti, najčešće kako bi uspostavila određeni status stanja stvari. Nasuprot njima, kartografisanje nastoji da sačuva kretanja, gde se čestice događaja konstituišu ili kao preseci različitih putanja koje pripadaju heterogenim

registrima ili kao intenziteti različitih afekata. U pitanju je jedna dinamička, nomadska kartografija, čija beleženja promena nastoje da se približe registrovanju u realnom vremenu, što je pitanje *tehne* koliko i koncepta. To znači da se svaka mapa modifikuje u odnosu na sledeću ili prethodnu kako bi detektovala i procenila pomake koji nastaju u nekom vremenu. Kartografisanje je prožimanje dva tipa mapa koje se uvek odnose jedna na drugu: karte putanja i mape intenziteta kao konstelacije afekata. Sami afekti su modifikacije postajanja, čestice događaja, takve modifikacije »koje nastaju putem osećanja razlike«,⁵¹ bez obzira na njihov intenzitet, afekti su neprekidno indeksiranje promenljivog odnosa sila.

Mapiranja započinju istraživanjem geografije neke sredine, miljea, iscrtavanjem dinamičkih putanja po njima. Svaki milje je sačinjen od kvaliteta, supstanci, moći i događaja, ulica, apartman, kvart, čitav grad, mnoge druge teritorije, ali i najrazličitije reterritorijalizacije, funkcionišu kao milje koji je moguće mapirati. Svaka putanja objedinjuje subjekt koji putuje i subjektivitet miljea, stepen u kojem se on reflektuje u onome ko se kreće kroz njega. Svaki pokušaj da se shvati neko mapiranje prepostavlja taj »identitet putovanja i onoga kroz šta se putuje«. Svaka rekonstrukcija nekog mapiranja i njegovih putanja nastoji da pronikne u intenzitet tog suprožimanja onoga koji se kreće i miljea kroz koji se kreće. Otuda čovekovo postajenje ne-ljudskim nije prelaženje iz jednog doživljenog stanja u drugo, a još manje kopiranje nečega ili nekog, već je najbliže preuzimanju tih dinamičkih mapiranja drugih entiteta. »Identitet« koji nastaje iz takvih mapiranja jeste interakcija nekog entiteta (ljudskog ili ne-ljudskog) s konstelacijom afekata koji čine milje unutar koga se kreće, različitog je intenziteta i stepena obuhvatanja takve konstelacije.

Razumeti takva kartografisanja donekle liči na detektivski posao koji svoje polazište nema u fiksnim tačkama koje

51 Adrian Johnston – Catherine Malabou, *Self and emotional life: philosophy, psychoanalysis, and neuroscience*, Columbia University Press, New York 2013, 30.

određuju neki milje – one samo policiji služe kao reperi, gde se granice nekog stanja stvari poklapaju s relativnim horizontom događaja – kao ono što sputava da se mapira čitav događaj. Šta su neprekidni dijalozi Šerloka Holmsa ili Poaroa s nekim policijskim inspektorom, do rastakanje tih fiksnih repera, brisanje granica u nastojanju da se ocrtaju putanje, aktualne i virtualne unutar nekog miljea – kartografska aktivnost nasuprot precrtyavanju u zatvorenom statusu nekog stanja stvari. »Nešto se dogodilo« prožima se s onim »nešto će se dogoditi«, jer u sadašnjosti, prošlo i buduće čine vremenski sklop, u kojem je neophodno mapirati neki, najčešće incidentni događaj – ubistvo, krađu i sl. Mapiranje tu ne znači »ući u um« nekog zločinca, već proniknuti i razumeti njegove karte, način na koji povezuje čestice događaja – preuzeti njegova mapiranja kao postajanje-zločincem. Ili, kao što je slučaj s Alisom u Zemlji čuda, preuzeti kartografisanja drugih, ne-ljudskih entiteta, zajedno s različitim transformacijama koje često mogu biti neoznačavajuće čestice, čestice intenziteti. Kopiranje uvek prepostavlja subjekta kao tačku svih povezivanja, dok je mapiranje kretanje kao postajanje ne-ljudskim.

Mapiranje uključuje i ono što Delez naziva kristalima nesvesnog, koliko se imaginarno kao virtualna slika međuprožima se stvarnim putanjama i vice versa. Svaka putanja ima dva dela, imaginarno i realno, koji se neprekidno razmenjuju jedno u drugom, prožimaju, prepliću i tako putanje libida postaju vidljive u kristalima nesvesnog. Aboridžini i deca se tu ne razlikuju od umetnika, koji svoja kretanja povezuju s putovanjem u snovima kada nastaju »neke prošivene rute« gde prostor i vreme treba čitati kao mape. Uvek se takva nastojanja, kao što je to slučaj s nadrealistima, mogu banalizovati, svesti na dosetke ili natkodirati romantičarskim klišeom o umetnicima izgubljenim u svojim snovima, kako bi se minimalizovala ona dimenzija političkog gde libido sledi svetsko-istorijske putanje. Umetnost te kristale nesvesnog mapira kao neprekidna prožimanja virtualnog i aktuelnog, gde se unutar jednog stanja stvari i putanja koje ga čine, neki potencijal pojavljuje kao konstitutivni momenat na njihovim kartama.

Pored mapa putanja, koje su u relaciji prema prostoru, postoje i mape intenziteta, gustoće, kao onog što popunjava prostor i čini topologiju koja stoji naspram putanja, koja ih ponekad određuje ili usmerava. Takva topologija intenziteta odgovara distribuciji afekata, zapravo mape intenziteta su te koje distribuiraju afekte, njihova povezivanja i zatvaranja konstituišu slike: tela, predele, miljee... One uvek mogu biti modifikovane ili transformisane u zavisnosti od afektivne konstelacije koja ih determiniše. Upravo ta konstelacija afekata, kao mapa intenziteta, jeste postajanje – ono što stvara uslove za iscrtavanje dijagrama sila od čijeg odnosa zavisi vidljivo i izrecivo svakog stratuma, svake istorijske formacije. Tako postoje dva tipa mapa – one putanja i one afekata – koje se odnose jedna na drugu i čiji stepen određenosti ili tip determinacije zavisi od vremena kome pripadaju, Ajonu ili Kronosu.

Kao konstitutivni momenti umetničkog dela, percepti detektuju putanje unutar neke istorijske formacije, nekog sklopa vidljivog i izrecivog; istovremeno, oni čuvaju putanje iz jednog vremena, iskustvo kretanja koje se uvek u drugačijim okolnostima može aktuelizovati. Konstelacija afekata pak, koja iscrtava linije postajanja, u sklopu s tim putanjama čini da sama umetnost prestaje biti monumentalna i postaje *hodologična*. Kao studija linija/putanja, umetnost »pravi mape, obe ekstenzivne i intenzivne« da mapira događaje različitih intenziteta izvan nekog statusa, stanja stvari. Tako se kod Vermera unutar jednog miljea pojavljuju karte ili slike drugih umetnika kao percepti koji upućuju na iskustva drugih kretanja (ili ih uključuju), na mrežu različitih izlaza, mogućih ili potencijalnih. Mapiranje-umetnost neprekidno ocrtava te linije izlaska iz različitih rezervata, aktuelne i virtuelne, ali istovremeno čini vidljivim i različita zatvaranja, blokade, sputavanja koja konstituišu relativni horizont događaja.

Za arheologiju-umetnost, čitava istorija umetnosti jeste istorija koja nastoji da unutar neke kulture uspostavi duboku vezu između nesvesnog i memorije; to je memorijalna, komemorativna ili monumentalna konцепција koja na takav način tretira kako umetnike tako i umetnička dela, gde su muzeji

rezervati osposobljeni za očuvanje, identifikaciju i autoidentifikaciju. Arheologija-umetnost je obrazac na kojem počiva dispozitiv umetnosti, njegova autonomija unutar kapitalističke mašine, koji svaku sliku-kartu, svako kartografisanje prevedi i pretvara u sliku-kopiju, dodeljujući joj mesto u svojoj hijerarhiji, određujući istovremeno na taj način i stepen monumentalnosti. To se ponajbolje može videti u tome koliko su s ovakvim pristupom marginalizovani različiti fenomeni u umetnosti, uključujući i savremenu. Utoliko postaje jasno da je avangarda nastojala da uspostavi kartografisanje-umetnost kao immanentno povezivanje slika-karti sa svetom kao geografijom događaja. Iz ugla arheologije-umetnosti to je bilo shvaćeno kao brisanje granice između umetnosti i života, dok su slike-karte, bez obzira na medij u kome su se pojavljivale, shvaćene kao drugačiji status umetničkog dela.

Mapiranje-umetnost, polazeći od promenljive konstelacije afekata, na drugačiji način razumeva svet; to više nije velika pozornica s bezbroj simultanih scena na kojima se unutar jasno ocrtanih granica stanja stvari odigravaju i aktualizuju događaji. Nije to svet odvojenih modli/kalupa, s njima svojstvenim pravilima igre, »gde uvek počinješ ispočetka«, kodovima koji se raspadaju, ali koji neprekidno bivaju nadomešteni mašinom natkodiranja. Tu slike-kopije ne obuhvataju događaje u njihovoј povezanosti i interakciji, već učestvuju u nastajanju dominantne realnosti, u stabilizovanju mašina vidljivosti i režima iskazivosti. One su konstitutivni momenat različitih mikro i makro politika segmentiranosti, zahvaljujući kojima se uspostavlja ono što se može reći ili videti unutar jedne epohe.

Za kartografisanje-umetnost svet se pojavljuje i ocrtava iz heterogenih povezivanja i prožimanja konstelacije afekata, tu u igru ulaze brojni sistemi znakova, u kojima se semiotički lanci povezuju s različitim načinima kodiranja bioloških, političkih, ekonomskih lanaca, kao i s različitim statusima stanja stvari. Mapiranje-umetnost polazi od nekog zatečenog statusa stanja stvari kako bi učinila vidljivim ta heterogena povezivanja koja zamagljuju i prevazilaze njihove granice. Svet se tada pojavljuje samo kao privremeno stabilizovanje stanja stvari

oko čvorišta čiji intenzitet varira i koja nastaju iz preseka različitih linija koje izmiču krutim segmentiranoštima. Nasuprot različitim segmentiranim zatvaranjima, nalaze se sklopovi koji streme mnoštvu i menjaju svoju prirodu zajedno s umnožavanjem priključaka. Ako u slikama-kopijama stanja stvari zadobijaju svoj status upravo zahvaljujući tome što postoje jasno određene tačke i njihovi položaji kao što je to slučaj s arborescentnim hijerarhijskim strukturama, onda za slike-karte postoje samo različite linije i njihovi intenziteti. U preseku tih linija granica nekog stanja stvari je privremena stabilizacija koja upućuje na događaj koji ga prevazilazi, na ono nematerijalno koje je konstitutivni momenat svakog sklopa.

Više se ne može govoriti o jedinstvenom svetu, već o mnoštvu sklopova koji se povezuju, zapravo o jedinstvu se može govoriti samo kada vlast preuzme označitelj, a tada svet postaje pozornica s bezbroj scena kao manje ili više određenih statusa stanja stvari. Od mnoštva doći do jednog, znači dodati posmatranom sistemu jednu praznu dimenziju, natkodirati sklopove, povući linije segmentiranosti, preseći linije heterogenih povezivanja, odvojiti semiotičke lance i uskladiti sve s uspostavljenim segmentiranoštima. Uspostaviti jasne okvire za modle/kalupe, uspostaviti rezervate, ustanoviti načine njihovog povezivanja i interakcije. Za Deleza, mnoštva se ne mogu natkodirati, ona nemaju dodatnu dimenziju u odnosu na broj svojih povezivanja i interakcija, zbog toga slike-karte preispituju konzistenciju mnoštva, ili konzistenciju sveta, a ne njegovo jedinstvo. S takvim pristupom unutar nekog aktuelnog događaja ocrtava se čitava mikropolitika društvenog polja, čvorišta moći i njihovo priključivanje na različite semiotičke lance, jezičke, gestualne, perceptivne, mimetičke, saznajne. Ne postoji jezik po sebi, ni univerzalni govor, nema idealnog govornika, ni homogene jezičke zajednice, samo postoji mnoštvo dijalekata, narečja, žargona, stručnih jezika i sl. To su sklopovi poput Los Andelesa u *Blade Runeru* Ridlija Skota, gde se sve vreme mešaju različiti semiotički lanci, s tehnološkim lancima, ne-ljudskim entitetima u nesagledivoj kompleksnosti na bezbrojnim info-ekranima.

Takva mnoštva zadobijaju različita značenja i mogu se pripisati različitim društvenim formacijama kao što je to slučaj s fašizmom, gde je jedno užasno mnoštvo već dato i određeno svojim linijama ili dimenzijsama, iz čijih preseka i preplitanja nastaje individualni fašizam, grupni fašizam ili fašizam kao društvena formacija. No pitanja značenja i pripisivanja sporedna su, jer isto tako se formiraju različite linije iz kojih nastaju zatvaranja različitih intenziteta, na primer rasizmi, rasizmi bez rase i sl. Iz takvih mnoštava nastaju one fantastične reterritorializacije koje se kreću u rasponu od rezervata do agambenovskih logora, s bezbroj hibridnih i vremenski ograničenih međuformi.

Svet koji se pojavljuje u kartografisanju-umetnosti takođe sadrži linije segmentiranosti po kojima je stratifikovan, podeljen na teritorije, organizovan, označen, ali istovremeno sadrži i linije napuštanja teritorije ili bilo kakvih zatvaranja. Uvek nešto izmiče i postoji nasuprot strukturiranim segmentima, tako da i ako dođe do prekida tih različitih povezivanja, ona se mogu nastaviti negde drugde s nekim drugim linijama. To naravno ne isključuje mogućnosti da se nađu organizacije koje će izvršiti novu stratifikaciju celine, formacije koje vraćaju moć označitelju, od avangarde do rokenrola, od muzeja do izdavačkih muzičkih kuća, to se neprekidno ponavlja u umetnosti. Najzad, to se i dogodilo s avangardnom umetnošću kada je postala jedan od segmenata linearno shvaćene istorije arheologije-umetnosti i kada su njene slike-karte prevedene u slike-kopije. Tek iz ovakvog prevodenja i pristajanja na njega kao definitivnog »konačnog rešenja«, može se govoriti o krahу ili neuspehu avangardnog utopijskog projekta da se organizuje »jedna nova životna praksa« kao mogućnost drugačijeg povezivanja sa svetom.

Isto tako, različita mapiranja mogu da se preklapaju u nekom hvatanju viška vrednosti koda, jer svako od njih obezbeđuje napuštanje teritorije. Tako koncert Talking Headsa, *Stop making sense*, na jednoj strani izmiče dominantnoj muzičkoj produkciji u tom trenutku, a na drugoj, preuzima elemente umetničkog performansa. Nije u pitanju podražavanje, sličnost ili koketiranje s umetničkom scenom, već dva hetero-

gena niza, muzike i performansa, hvataju taj višak vrednosti koda i otvaraju linije izlaska iz zatvorenih teritorija. To je začetak viralnih strategija, gde se čitavo polje virusira tako da otvara mogućnost drugačijih povezivanja, što naravno ne isključuje apropijacijsku moć različitih aparata u funkciji kapitala koji to natkodiraju brzom produkcijom slika-kopija i tako nanovo zatvaraju ove izlaze. Inače mašina apropijacije neprekidno zatvara linije napuštanja i anulira višak koda, tako što izbacuje bezbroj, manje ili više uspelih kopija ili reprodukcija, koje zahvaljujući redundanci »normalizuju« uzdrmano stanje stvari uspostavljajući još jednu od scena. Različite mimi-krije, kopije, reprodukcije u funkciji su održavanja dispozitiva arheologije-umetnosti, njene autonomije unutar društvenog polja, kako bi se zaustavilo drugačije umrežavanje sa svetom.

Tako se vraća scena i reprezentacija, isecaju se linije povezivanja sa svetom, obesmišljava se onaj avangardni san o brisanju granice između umetnosti i sveta (života), sva heterogena i nekontrolisana povezivanja bivaju marginalizovana ili suspendovana. Iz avangardne tačke gledanja svako umetničko delo je kao čvorište, presek heterogenih linija, mašina povezivanja sa svetom. Tako umetnost-arheologija neprekidno vraća strukturalni i generativni model, scenu i reprezentativni model drveta, koji dopušta različita grananja, ali, pre svega, zadržava načelo kopije – beskonačno reproducovanje. Arborecentna struktura se zasniva na logici drveta, što je logika kopije i reproducovanja, a njen cilj je opis stanja stvari, uravnoteženje intersubjektivnih odnosa i ispitivanje svih sivih zona unutar mašina vidljivosti i režima iskazivosti. Logika kopije i reprodukcije sastoji se u preslikavanju nečeg što je dobijeno gotovo, pre svega zahvaljujući mašinama natkodiranja, dok arborecentna struktura povezuje kopije i svrstava ih u hijerarhiju. Zato su slike-kopije hijerarhizovane, pre svega, u zavisnosti od preciznosti precrtavanja nekog stanja stvari. Politika slika-kopija svodi se na overavanje kopija (*certified copy*) koju odobrava i vrši nadležna instanca, muzej, tržište ili... iz perspektive arheologije-umetnosti to je sasvim svejedno.

Kopija svako kartografisanje, svaku sliku-kartu, prevodi u sliku-kopiju, ona organizuje i neutrališe mnoštva u skladu sa

sopstvenim osama značenja. Problem je u tome što kopija jedino reprodukuje samu sebe, mada misli da reprodukuje nešto drugo; ona je opasna, jer uvodi redundancy i širi ih po čitavom društvenom polju. To se dogodilo s avangardom i neoavangardom, ali i s postmodernom umetnošću, koja uprkos Liotarovim nastojanjima i intervencijama nije uspela da sačuva mnoštvo, već je, naprotiv, postala jedan od mnogih pravaca linearne shvaćene istorije arheologije-umetnosti. Kad god postoji arborecentna struktura, postoji i označitelj gospodar koji unutar linearnih segmentiranosti učvršćuje tu vertikalu i određuje relativni horizont događaja. Izvan toga se ništa ne događa, ili se barem ne tiče onih unutar rezervata, nema afekata i percepcata što prelaze horizont koji poput membrane ne propušta ništa što ne dopušta gospodar. Označitelj tako rekonstituiše scenu jezika, uskladjuje režime iskaza i usaglašava mašine vidljivosti, jer su diskurzivne formacije sa svojim arborecentnim strukturama još uvek dominantne u odnosu na ne-diskurzivne. S digitalnom kulturom, međutim, s demokratizacijom i inflacijom slika – a nešto slično dogodilo se i s diskursom, primer je inflacija viteških romana u 17. veku – ta dominacija diskurzivnih formacija počinje da slabiti. Unutar arborecentne kulture i dominacije diskurzivnih formacija, to izjednačavanje režima iskazivosti i mašina vidljivosti izvan rezervata umetnosti zadobija odlike ne-kulture ili čak varvarstva. Na drugoj strani, zahvaljujući programiranim aparatima, kao što to pokazuje Fluser (Vilem Flusser), slike tehničke reprodukcije uključujući i digitalne, osciliraju između slikalista i slika-kopija, čiji je informacijski potencijal sveden na minimum, na beskrajno upumpavanje redundanci.

Slike-karte nastoje da mapiraju događaje, tako što se povezuju sa svetom, što s njim grade karte, one su pre svega usmerene eksperimentisanju s realnošću, a ne kopiji nekog već određenog statusa stanja stvari. Svojim priključivanjem na različite linije i sklopove, one su deo sveta, ali i neprekidno preispitivanje njegove konzistencije. Kao mašine povezivanja, slike-karte su i same događaji koji neprekidno osciliraju između umetničkog dela, političke akcije, drugačijeg mišljenja; rečju, mogu se na različite načine povezati sa svetom.

Eksperiment s realnim nije moguć ukoliko sama slika-karta nije događaj nekog intenziteta. Slika-karta je uvek stvar izvođenja, stvar nekog performativa, dok slika-kopija neprekidno upućuje na »kompetenciju«, na neku višu instancu – označitelja koji dodeljuje smisao čitavom polju, hijerarhizuje i razvrstava. S tačke gledanja čvrstog kapitalizma i krutih segmentiranosti, razumljivo je da su nastojanja avangardne umetnosti shvatana kao destabilizovanje i brisanje granice, a ne kao drugačiji eksperimentalni modus povezivanja sa svetom kao izmeštanje s onu stranu relativnog horizonta događaja.

Isto tako je moguće poći od ne-konzistencije sveta koja se ocrtava iz nekog događaja, od onoga što čini da probijaju slike i znakovi koji nešto remete, ometaju, zatvaraju unutar zatečenog stanja stvari, što čak upravo omogućuju njegov status. Iz ugla arborescentne logike mnoge slike-karte izgledaju kao nekonistentne, jer drugačije povezuju čestice događaja, ili uključuju različita čvorišta koja su strukturirana kao slike-kopije. PR različitih terorističkih grupa, slike reke izbeglica i Katelanova (Maurizio Cattelan) »obešena deca« i »Pinokio« koji se utopio i čije beživotno telo pluta u bazenu postavljenom u jednom od vodećih svetskih muzeja, čine konstelaciju čestica-znakova-događaja koja mapiraju nekonistentnost sveta. Za slike-karte svet se pojavljuje poput mreže čija su čvorišta mašine povezivanja, gde se komunikacija uspostavlja između bilo koja dva suseda, gde linije i načini povezivanja nisu određeni unapred, gde je sinhronizacija nezavisna od neke centralne instance. Dinamička mapiranja tada uključuju promenljive konstelacije afekata, na drugačiji način povezuju čestice događaja da bi ocrtali promene u dijagramu odnosa sila. Istovremeno postoje medijske slike-kopije koje natkodiraju takva povezivanja, kidaju veze i segmentiraju čitavo polje smeštajući izbeglice u ravan politike, humanitarnih katastrofa i sl., dok se umetnost smešta u ravan stanja duha, kontemplaciju ili tržišnu vrednost koju je dostiglo neko umetničko delo. Izaći iz takvih segmentiranosti prepostavlja neprekidnu produkciju slika-karti kao mašina povezivanja koja izmiču ustanovljenim mrežama i neprekidno pokazuju njihova ograničenja i uspostavljaju druge mreže.

Prema novoj gipkosti: meke i programirane segmentiranosti

Moglo bi se reći da s nastanjem novog dijagrama aktivne sile preuzimaju stare, gipke, »primitivne« segmentiranosti, transformišući ih u nove meke, savitljive i programirane segmentiranosti, dok su sile krute i makro segmentiranosti u povlačenju ili ostaju prikrivene, otvarajući tako prostor za pojavu novih sila. Bio-moć oscilira između svojih krajnjih tački: atomske moći i višaka bio-moći, gde su u prvom slučaju još uvek prisutne krute, makrosegmentiranosti, dok se s viškom bio-moći pojavljuju nove, meke i programirane segmentiranosti. Obrisu ovih krutih segmentiranosti ocrtevaju se u različitim krizama, kada dolazi do ponovnog zatvaranja unutar starih teritorijalnosti ili reterritorializacije radi zaštite nekih interesa, grupa i sl. Na drugoj strani istovremeno nove programirane segmentiranosti osvajaju društveno polje i projbijaju u različitim mikropolitikama, kada u zavisnosti od okolnosti nove segmentiranosti i privremeni rezervati koji su nastali iz njih, počnu da rezoniraju u nekoj središnjoj tački, koja u svakom trenutku može da završi u crnoj rupi.

Konzistencija sveta se menja i zadobija drugačije oblike kada se s povlačenjem krutih segmentiranosti, koje su bile u osnovi čvrstog kapitalizma, težište izmešta na meke, savitljive i programirane segmentiranosti, najavljujući tako i samu promenu sveta kao izlaska iz dugog doba slike sveta, scene i reprezentacije. Meke i programirane segmentiranosti konstituišu atonalni svet, svet bez čvrstih uporišta, s privremenim rezervatima, bez gotovo ikakve autonomije ispresecani linijama koje spajaju ili konstituišu čvorista različitih mreža. Ako su mašine natkodiranja unutar linearnih segmentiranosti uspostavljale disciplinarna društva, s mekim i programiranim segmentiranostima nastaje, prema Delezovom sudu, društvo kontrole. Tako se iz čvrstih i jasno ograničenih modli/kalupa čvrstog kapitalizma prelazi u beskrajne modulacije iz kojih nastaju privremeni rezervati kao forme različitih zatvaranja.

Nove meke i programirane segmentiranosti uspostavljaju individualizovane granice, koje, u zavisnosti od nivoa pri-

stupa elektronske kartice, omogućavaju da neka osoba prođe ili ne prođe neku barijeru određenog dana u određeno vreme, između određenih časova. Kod mekih, programiranih segmentiranosti nisu toliko važne barijere i granice koliko program/kompjuter koji locira i identifikuje svaku čip/osobu u svakom trenutku i sprovodi univerzalnu modulaciju. Ono što su unutar linearne segmentiranosti bile modele ili jasni i razgovetni kalupi (škola, fabrika, bolnica ...) s mekim i programiranim segmentiranostima postaju modulacije (biznis, korporacija, evaluacija...) samodeformišući oblici koji se neprekidno menjaju iz momenta u moment. Tako nastaju temporalni rezervati, s granicama poput ekrana/membrana čija propustljivost zavisi od nivoa pristupa »pasvorda« koji dobija neka čip/osoba. Ovi se rezervati mogu uspostaviti u najrazličitijim registrima, kao privremene teritorijalnosti unutar prostora grada ili unutar prostora različitih mreža: informacija, znanja, kapitala i sl. Novi rezervati su produkti beskrajnih modulacija i interakcija programiranih mreža iz čijih preseka nastaju, kao sklop aktuelno/mogućeg i virtuelno/potencijalnog.

Nisu to više one gipke i »primitivne« segmentiranosti koje nastaju u senci krutih segmenata maštine natkodiranja koju afektuira državni aparat. Meke i programirane segmentiranosti kolonizuju i državni aparat, kako bi ga restrukturirale u skladu s pojavom i ustoličenjem novih sila. To restrukturiranje je najbliže onom višku bio-moći koji izmiče svakom suverenitetu kakav je bio u vremenu čvrstog kapitalizma i krutih segmentiranosti. S razvijanjem tehnologija 21. veka čini se da biopolitika ne stremi restrukturiranju moći, već višku bio-moći kao drugom polu atomske moći, koja je još jedini pokazatelj da se krute segmentiranosti nisu raspale, već poput sive pretnje neprekidno lebde nad svetom.

Sa ovom promenom, individua postaje dividua, koja sve vreme oscilira između dva pola, subjekta koji pripada sceni, za koga su događaji različiti scenariji upisani u slike-kopije unutar nekog stanja stvari i singularnosti koja pripada mreži i konstituiše se različitim povezivanjima sa svetom, mrežom preko različitih slika-karti. S novim tehnologijama i mrežama

događa se nešto slično kao s avangardom, gde mašine apropijacije i natkodiranja, singularnosti neprekidno prevode u subjekte-na-mreži, a slike-karte u slike-klišee koje sve više dominiraju programiranim umreženim hijerarhizovanim aparatima. S »tamnom mrežom«, »big data«, NSA kontrolom, mekim i programiranim segmentiranostima, atonalni svet i društvo kontrole uspostavljaju novu dominantnu realnost.

Pojava novih sila

Sa ovom promenom i slike (klišei, kopije, karte) ulaze u tranziciju, postajući i same često simptomi promene. Na kraju drugog toma knjige o filmu Delez postavlja pitanje šta će se dogoditi s filmom; najpre pred naletom elektronske slike i videa uopšte, a potom i sa, u tom trenutku, evidentno nezau stavljivim širenjem digitalne slike. S pojavom novih tehnologija, njegovo pitanje »koje nove sile ostvaruju svoj uticaj na sliku, i koji novi znaci osvajaju ekran?⁵² dobija drugačiji smisao. Pre svega, jer se sam ekran transformiše, više to nisu ekrani (bioskopski, televizijski, radarski) koji dominiraju u vremenu čvrstog kapitalizma, već info-ekrani, informativne table, holografske projekcije i sl., koji u realnom vremenu predstavljaju modulacije podataka (date) i na nov i interaktivan način se povezuju s mrežama sveta.

Svet je postao ekranizacija podataka gde »informacija zamenjuje prirodu, a mozak-grad, ... zamenjuje oči prirode«,⁵³ koja blokira afekte ili ih renderuje na nov način na info-ekranima. Tako nove slike manje podsećaju na filmske kadrove, a više na neprekidni talas poruka, na pretrpan mozak-ekran koji stalno upija nove informacije, »to je spoj mozga i informacije, spoj mozga i grada, koji su zamena za ranije postojeći spoj oka i prirode«.⁵⁴ Afekt je blokiran kada se prevede na puku informaciju, koja tada određuje načine njihovog pove-

52 Žil Delez, *Film 2, Slika-vreme*, Filmski centar Srbije, Beograd 2010, 339.

53 Isto.

54 Isto, 333.

zivanja s drugim česticama događaja, koje su tim povezivanjem na info-ekranima takođe transformisane u informacije i pretvorene u slike-kopije jednog stanja stvari. U takvima slučajevima stanje stvari najčešće poziva na što hitniju intervenciju ili angažman u granicama nekog statusa stanja stvari. Na primer kod slika, ljudskih stradanja, izbeglice, ratovi i sl. ili prirode (životinje i biljke) razorene u nekoj ekološkoj katastrofi, afekti prevedeni u informacije najčešće se povezuju s emocijama (sažaljenje, briga, nastojanje da se pomogne i sl.), dok se sama katastrofa izjednačava s prirodnom nepogodom, a pravi razlozi i krivci za tu katastrofu marginalizuju se i čine nevidljivim. Afekti prevedeni u informacije gube svoju autonomiju, oni više ne upućuju na virtuelne potencijale, niti na drugaćija povezivanja i interaktivnosti, naprotiv, sliku-kartu prevode u sliku-kopiju koja postaje konstitutivni momenat u uspostavljanju statusa stanja stvari.

Već s modernim filmom, Delezova slika-vreme najavljuje info-ekrane, jer detektuje samosvojni poredak slika i znakova. Ona upućuje na mapiranja događaja koji izlaze izvan granica jednog stanja stvari tako što dovodi do posebnog ulančavanja prethodno rascepkih slika – i tako povezuje heterogene čestice događaja. Klasični linijski narativ se razdvaja u dve linije audiovizuelnih podataka koji se slažu u slojeve koji se neprekidno mešaju, dodiruju i povezuju, te na različite i promenljive načine stupaju u odnose retroaktivnog dejstva, kako bi se mapirao neki događaj. To je glavno obeležje onih filmskih autora (Ziberberg /Syberberg/, bračni par Straub-Ulije /Straub-Hillet/, Margerit Diras /Marguerite Duras/...) koji, razdvajanjem vizuelnog i zvučnog (vidljivog i izrecivog), nastoje da izraze svu složenost i kompleksnost informativnog prostora. Zašto? Pre svega da bi pokazali da različiti fenomeni, na primer figure poput Hitlera, bivaju mogući samo preko onih informacija koje grade njihovu sliku u nama. Ono što informaciju čini svemoćnom je njena ništavnost, njena korenita nedelotvornost. Upravo zahvaljujući toj nedelotvornosti informacija stiče moć, zapravo njena moć i jeste u tome što ostaje bez učinka. Na drugoj strani, informacija je skup naredaba, odnosno slogana, kruženje

naredaba i slogana. Kada je neko informisan, rečeno mu je na šta treba da bude spreman, u šta bi trebalo da veruje, čak je dovoljno i da se, paskalovski, samo ponaša kao da veruje. Informacija je konstitutivni momenat u nastajanju sistema kontrole. Upravo zbog toga umetnost nema nikakve veze s komunikacijom, s tim beskrajnim kruženjem informacija, jer kao čin otpora ona nastoji da deblokira ili spreči transformisanje afekta u informaciju. Samo autonomni afekti, kao čestice događaja, povezani u klastere mogu da mapiraju događaj, kao informacije oni su blokirani za heterogena povezivanja i postaju ili puke naredbe, uputstva u šta bi trebalo da se veruje ili su sasvim ništavni. U društvu kontrole filozofija, jednako kao i umetnost, treba da oslobođe afekt od tog neprekidnog prevođenja u informaciju, jer je to preduslov za svako mapiranje događaja. Kao čin otpora umetnost je opiranje smrti autonomije afekta koja nastaje u trenutku kada se transformiše u informaciju i uđe u beskrajnu cirkulaciju kapitala.

Druga komponenta koja povezuje moderne film i sliku-vreme s info-ekranima jeste raspadanje senzornomotoričkog obrasca, odnosno linearног narativa, jer naracija proistiće iz tog obrasca, a ne obrnuto. S obzirom na to da dolazi do onih situacija na koje se više nije moglo reagovati, nastaju okruženja u kojima su veze slučajne, a prostori više nemaju tačno utvrđena svojstva. To su čisto optičke ili zvučne situacije u kojima likovi ne znaju kako da odgovore, zapravo ne postoji produžetak u vidu akcije ili reakcije, kao što je to bio slučaj sa slikom-pokretom unutar jasno ocrtanih granica nekog stanja stvari. Upravo gubitak učinka – nemogućnost osećanja ili delanja – biva nadomešten sposobnošću viđenja, nekom vrstom hičkovskog saspensa koji zamenuje avangardni šok. S obzirom na to da situacija više ne prerasta u akciju posredstvom afekta, pa se samim tim više ne postavlja pitanje šta će se videti u sledećoj slici, težište se izmešta na to šta treba videti na ovoj slici, tačnije koji su to »opisi« s kojima se suočavamo. Samim tim što je sačuvala afekt od toga da bude preveden u informaciju, što afekt ne vodi u akciju niti upućuje na sledeću sliku, slika-vreme je, sa svim svojim varijacijama, otvorila prostor za različita mapiranja događaja i povezivanja s mrežama sveta.

Sa raspadom senzomotoričkog obrasca, pa samim tim i linearnih narativa, ono što se ocrtava s kartografisanjem čestica događaja jesu obrasci događaja, gde se narativ konstituiše iz montaže nelinearnih »opisa«. U zatvorenom stanju stvari, u rezervatima kao scenama, narativ postoji, jer to prepostavlja sliku-kopiju kao osnovno polazište i scenario koji se odvija unutar relativnog horizonta aktuelnog događaja. Do raspada linearog narativa dolazi s mapiranjem, zapravo s mogućnošću drugačijih povezivanja, menja se i opis/narativ, ali ne i obrazac događaja. Unutar obrasca događaja može se pojaviti pukotina koja otvara prostor za potencijalno, za kontingencije iz kojih nastaju nove nužnosti. Na drugoj strani, ovaj obrazac čini vidljivim dijagram sila i virtuelne čestice događaja, kao potencijale koji se mogu aktuelizovati. Kada su afekti neprevodivi na informacije i obrazac događaja je nesvodiv na opšta mesta, topose, već nastaje nelinearni opis/narativ, ono što čini vidljivim taj obrazac s obzirom na to da povezuje heterogene čestice događaja i ne može se natkodirati.

Na novim info-ekranima, afekti se mogu pojavljivati kao informacije ili kao čestice-znaci-događaja. Kao informacije afekti, u uređenim serijama i sekvenciranjima konstituišu se slike-kopije koje korespondiraju sa sistemom kontrole, s mekim i programiranim segmentiranostima atonalnog sveta. Slike-kopije se sada tiču privremenog statusa nekog stanja stvari i funkcionišu poput rezervata kao privremenih zatvaranja, bez obzira na to da li su u pitanju naučnoistraživački centri ili izbeglički logori. Sa svakom promenom topologije polja i novom konstelacijom informacija koja nastaje iz toga, smisao slika-kopija može biti promenjen. Smisao nekog aktuelnog događaja – poput plutajućeg kursa valuta čija se vrednost neprekidno menja u zavisnosti od odnosa i dogovora različitih finansijskih centara – neprekidno varira, jer je uvek moguće intenzivirati ili minimalizovati neku informaciju u zavisnosti od medijskog centra koji je renderuje na info-ekranima. Smisao različitih aktuelnih događaja nastaje iz koegzistirajućih metastabilnih stanja jedne modulacije, dok je

dominantna realnost »neka vrsta univerzalne transmutacije«.⁵⁵ Inflacija slika-kopija je u funkciji neprekidnog rastakanja i rekonfiguracije dominantne realnosti, dok je recikliranje aure informacija o beskrajnom traganju za dosezanjem stabilnosti i jedinstva sveta koji neprekidno izmiču.

Na drugoj strani, kao čestice događaja, afekti se povezuju u klastere kako bi mapirali događaje gde slike-karte više ne reprezentuju svet, već preispituju njegovu konzistenciju u ravni događaja u realnom ili nekom prošlom ili budućem vremenu. Na info-ekranima kao čestice-znaci-događaja, afekti su detekcija mikropromena, varijabli, unutar, ne više samo medijske sfere, već promena mnogo šireg opsega, od klime, tržišta, ili kapitala do populacije, čiji efekti mogu imati nesagledive posledice. Atonalni svet je kompleksni sklop ovih varijabli, koje utiču ne samo na promene unutar pojedinih serija-linija već i na promene drugih linija s kojima nisu direktno i neposredno povezane. Ovi sklopovi uključuju nove spojeve mašina treće generacije i čoveka, i variraju od slučaja do slučaja, ali uvek im je cilj da postave pitanje o budućnosti. Investicioni kapital kolonizuje budućnost stavljući težište na finansiranje pojedinih tehnologija ili biznisa i tako stvara infrastrukturu za različite i često nepredvidive spojeve čoveka s drugim entitetima. To je efekat promene odnosa u dijagramu sila, ali i pojave novih sila koje probijaju iz različitih pukotina ili nekonzistencija događaja i počinju da dominiraju nad drugim silama.

Najčešće se težište stavlja na »silicijumsku« silu, kao da je ona u osnovi promene sveta; promenu, međutim, nije moguće svesti samo na digitalno, a pogotovo ne samo na informaciju, kako se ona najčešće shvata u medijskoj sferi. Sile koje se pojavljuju ostvaruju svoj uticaj s pojavom novih tehnologija 21. veka, o čemu govori i Delez na kraju knjige o Fukou, ali i sam Fuko u svojim razmatranjima pojave biopolitike kada govori o višku bio-moći⁵⁶ o novim političkim i

55 Žil Delez, *Pregovori*, Karpos, Novi Sad 2010, 255.

56 »Višak bio-moći (*biopouvoir*)... se pojavljuje kada je čoveku

tehnološkim preduslovima za stvaranje, modifikovanje i uništenje života koji prevazilaze svaki ljudski suverenitet. Istovremeno ovaj »višak« otvara prostor za ne-ljudska mapiranja koja više neće uključivati čoveka, jer je s potencijalima novih tehnologija, *subjectum* kao centar svih povezivanja, doveden u pitanje. Samim tim postavlja se pitanje o nekim budućim kombinacijama odnosa sila u čoveku s nekim drugim, spoljašnjim silama. Svaka forma je jedna kombinacija odnosa sila, pa se tako i forma-čovek pojavljuje tak kada sile u čoveku uđu u odnos s vrlo posebnim silama spolja, što implicira da »čovek nije oduvek postojao i neće uvek postojati«.⁵⁷ Iz Delezovog ugla transformacija sila u čoveku (sila življenja, sila govorenja i sila proizvodnje) započinje kada se svaka od ovih sila »sakupi«, »prikupi«, »sažme«, što pretpostavlja da su se život, jezik i rad odvojili ili »odlepili« od biologije, lingvistike i ekonomije. To sažimanje nastaje u trenutku kada biologija prelazi u molekularnu biologiju, zapravo kada se disperzivni život »sakupi u genetičkom kodu«, odnosno sakupi i regrupiše u mašinama treće generacije (kibernetičkim i informatičkim mašinama), ili kada se jezik sakuplja u odvajanju književnosti od lingvistike. Nešto slično se događa i kada se digitalne slike »sažimaju« u novi sklop aparata/softvera, čiji je efekat inflacija slika unutar umreženih info-ekrana, čime se uspostavlja novi odnos između diskurzivnog i ne-diskurzivnog, iskazivog i vidljivog. Upravo zahvaljujući ovakvim »sažimanjima« info-ekrani na

tehnički i politički data mogućnost ne samo da uređuje život već da izazove umnožavanje života, da proizvodi život, da proizvodi čudovišta, da – u krajnjem slučaju – proizvodi virusе koje je nemoguće kontrolisati i koji će biti univerzalna propast. To je strahovito širenje bio-moći koja će, nasuprot onome što sam malopre govorio za atomsku moć, prevazići svaki ljudski suverenitet«, prema Mišel Fuko, *Treba braniti društvo, Predavanje na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad 1998, 308.

57 Žil Delež, *Fuko*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1989, 127.

drugačiji način renderuju podatke, »date«, koji se onda distribuiraju u različitim mrežama kao informacije ili čestice-znaci-događaja. Kao informacije info-ekrani renderuju date u slike-kopije koje pretpostavljaju, proizvode ili računaju na nekog subjekta, kao i na neko stanje stvari i scenu. Na drugoj strani, info-ekrani renderuju date koje ostaju autonomni afekti, kao čestice-znaci-događaja iz kojih nastaju slike-karte, koje pretpostavljaju, proizvode ili računaju na singularnosti kao jedno od mnogih čvorista sveta-mreže. Dividua je neprekidno osciliranje individua između subjekta koji pripada sceni i singularnosti koja se uvezuje na mreže, to je rascep/šiza inherentna atonalnom svetu, gde ni scena ni mreža više ne funkcionišu kao čvrsta uporišta.

Braća Čapman, sa svojim »tragičnim anatomijama« (»Tragic Anatomies«, 1996) kao da upućuju na mogućnost novog izgona, ovoga puta iz sveta koji svakako nije raj već, naprotiv, polako prerasta u pakao. Različita genetički modifikovana bića (DNA Zygotic) nastaju iz tog pakla kao nastavak linije viška bio-moći koja započinje s fašističkom eugenikom kako bi kulminirala u permanentnom ratu. Njihov rad, »Pakao« (»Hell«, 1999) nije, kao što bi se to moglo učiniti na prvi pogled, rekonstrukcija holokausta, već je, naprotiv, moguća posthumana budućnost koja proizlazi iz viška bio-moći i mogućnosti genetskih modifikacija, kada se svet transformiše u pakao. To je skulptura za koju je upotrebljeno 60.000 nacističkih vojnika igračaka koje su modifikovane i prerađene kako bi ocrtale jednu liniju od Boša (Bosch), Brojgela (Bruegel) i Goje koja neprekidno pokazuje užase na koje su ljudi spremni. Smešteni u staklenim vitrinama, poput istorijskih i prirodnjačkih rekonstrukcija, ove igračke vojnika, s mnogim upadima od dinosaure do razapetih Mekdonaldovih klovnova, zapravo se međusobno uništavaju. Od postulata čiste rase do viška bio-moći čini se da fantastične reterritorializacije, poput fašizma, kao svoj obrazac događaja imaju upisan algoritam samouništenja.

Unutar krutih segmentiranosti mapiranje događaja je deteritorijalizacija nekog stanja stvari kao zatvorene modle/kalupa, mogućnost da se sagleda čitav sklop, da se vidi njego-

va povezanost s drugim skloporima i njegovo mesto unutar neke istorijske formacije. Zbog toga je mapiranje događaja unutar ovakvih segmentiranih dvostrukih artikulacija; najpre se, polazeći od geografije jednog stanja stvari, kartografiše neki događaj, potom se preko njega dolazi do dijagrama sila iz koga je moguće sagledati konzistenciju nekog sklopa, čiji je konstitutivni momenat taj događaj.

Sa nastajanjem atonalnog sveta, mekih i programiranih segmentiranih, info-ekrani mapiraju transformacije, »sažimanja«, pojavu novih sila, kao i promenu njihovih odnosa, kako bi na drugačiji način ocrtali obrasci događaja. U zavisnosti od različitog koeficijenta ostvarenja dijagrama, obrasci su poput programa koji se realizuju u nekom stepenu u zavisnosti od njihovog rezoniranja s drugim događajima. Obrazac događaja sada je algoritam programa koji se ostvaruje u nekom događaju, a koji se može modifikovati ili menjati kako u ravni »sažimanja« podataka, data, tako i u ravni njegovog rezonovanja s drugim događajima. Problem nastaje kada se modifikovani ili izmenjeni obrazac događaja počne realizovati, jer je njegovo rezoniranje s drugim događajima nepročušljivo, pa samim tim i nepredvidivo. Utoliko je razumljiva zabrinutost jednog dela naučne zajednice u pogledu daljeg razvijanja veštačke inteligencije, genetskog inženjeringu ili samoreplicirajućih mašina. Čovek se našao u poziciji čarobnjakovog šegrta, koji može pokrenuti moćne sile, ali ih nakon toga ne može zaustaviti. U tom smislu »big data« nije tek otkrivanje navika potrošača koje će velike kompanije i agencije za advertajzing koristiti da bi povećale prodaju svojih proizvoda, već traganje za obrascima događaja i mogućnosti njihove modifikacije. Krajnji cilj ovakvih traganja zapravo je kontrola koeficijenta ostvarenja dijagrama, koju ne treba razumeti kao distopiju, već pre kao nastojanje da se održi status quo ali i kao simptom nemogućnosti da se ocrtaju obriši budućnosti. Čini se da mapiranje budućeg nije moguće bez promene čitavog ustrojstva sistema, bez izmeštanja s onu stranu relativnog horizonta događaja.

Moglo bi se reći da marginalizacija umetnosti i dominacija nauke i tehnike 21. veka u velikoj meri leži u tome što je

umetnička produkcija još uvek dominantno oslonjena na slike-kopije nekog stanja stvari. Verujući da je samo tako kritična, inovativna ili komercijalna, umetnosti su u velikoj meri izmakla upravo ta »sažimanja« koja su nauku i tehnologiju 21. veka okrenula prema istraživanju obrazaca događaja. U tom smislu postaje jasno da su slike-kopije na jednoj strani u funkciji estetizacije kapitala i vrlo brzo padaju u slike-klišee koje neprekidno upumpavaju redundancy u besmislenoj cirkulaciji kapitala, slika i znakova. No, isto tako, mnoga umetnička dela funkcionišu poput valute ili čak preuzimaju funkciju nekadašnje zlatne podloge, izmeštajući se u ravan između umetnosti i kapitala, kao što i muzeji sve više funkcionišu poput banaka ili trezora za čuvanje te valute.

Na drugoj strani, takve slike maskiraju ili marginalizuju ona kartografisanja čestica događaja koja nastoje da ocrtaju različite obrasce događaja i mogućnost drugačijeg povezivanja sa svetom, čiji je preduslov postajanje-nečim-drugim. Jedna serija Banksijevih (Banksy) radova ocrтava liniju postajanja-pacovima, kao ono što uprkos svim toksičnim tvorevinama kapitala još opstaje u urbanim prostorima megalopolisa. Njegove intervencije pokazuju da ono »Nothing lasts forever« neprekidno, poput dima, lebdi iznad čitavog ustrojstva kapitalističkog sistema, kao potencijal koji se u svakom trenutku može aktuelizovati. To donekle podseća na one dokumentarne emisije o svetu bez ljudi, gde najveće šanse za opstanak imaju upravo životinje poput pacova. Sa svojim pacovima Banksi markira urbane tačke i topologiju poništanja i marginalizovanja ljudskosti. Njegovi pacovi su ponekad gotovo neprimetni na pojedinim mestima, ili pak groteskno predimenzionirani na nekim fasadama. To postajanje-pacovom građanina efekat je kapitalističke mašine u kojoj svako, bez obzira na zanimanje, živi pacovskim životom, jer je gurnut u svet pukog opstanka i razmnožavanja. Iz perspektive sistema on je neka vrsta zamorčeta nad kojim se neprekidno vrše najrazličitiji opiti, od kulturnih i ekonomskih do genetskih i informacijskih. Čovek-pacov je neprekidni objekt pogleda moći, čak i onda kada poveruje da je siguran ili slobodan. Banksijevi su pacovi utoliko ono što odlikuje današ-

nju populaciju, jedna amorfna biomasa koju sistem neprekidno pretvara u horde pacova kao ogledne životinje, nad kojima je moguće vršiti najrazličitije opite. Na drugoj strani, pacov je inteligentna, žilava, rizomska životinja koja neprekidno izmiče tom pogledu, pojavljuje se na neočekivanim mestima, preživljava u gotovo nemogućim uslovima, neprekidno iznalaže da pobeđe.

Čini se da za Banksija čitav sistem funkcioniše po onom obrascu događaja koji je Hana Arent nazvala »banalnošću zla«. Sliku »The Banality of the Banality of Evil«, Banksi je 2013. za vreme svog »boravka« u Njujorku, donirao humanitarnoj organizaciji *Housing Works*, prodata je za 615.000 dolara na dobrotvornoj aukciji i sada se nalazi u privatnoj kolekciji. Slika je, naravno, sasvim banalna; na jednostavnoj drvenoj klupi na obali jezera fašistički oficir okružen brezama uživa posmatrajući planinski predeo pod snegom. Poza koju figura zauzima na slici gotovo se nimalo ne razlikuje od poze koju ima neki od posmatrača u velikom muzeju dok sedi na klupi i posmatra neku od monumentalnih slika. Način na koji je slika urađena najbliži je akademskom kiču koji se prodaje po evropskim turističkim centrima, ali i »eminentnim« galerijama.

U nazivu slike dva puta se pojavljuje banalnost: *Banalnost banalnosti zla*, kao da je Banksi želeo da naglasi da banalnost zla nije moguća kao nešto autonomno i samostalno, da se ta banalnost umnožava sa svakim sledećem posmatračem i tako formira mrežu. Uživanje u nekom pseudoalpskom pejzažu jeste banalnost, ali kada u tome uživa neki mali fašista koji je samo olicenje banalnog, onda je to banalnost banalnosti zla. S obzirom na to da je slika prodata privatnom kolekcionaru, naglasak se stavlja na to kako se banalnost umnožava poput virusa ili odraza u naspramnim ogledalima. Tako će vlasnik slike, koji možda na sličan način sedi u svojoj biblioteci ili salonu neke vile, produžiti tu seriju posmatrača koja započinje s fašistom na klupi, a onda se nastavlja sa svakim sledećim. No upravo činjenica da je slika prodata na dobrotvornoj aukciji *Housing Worksa* ocrtava liniju funkcionisanja banalnosti zla. Na jednoj strani je to kontemplativno

uživljavanje / uživanje u slici, kao ne-mišljenje, kao nepostojanje nikakvog afekta kao čestice-znaka-događaja, koji prisiljava na mišljenje. Na drugoj je dobročinstvo – »charity«, kao ono što neprekidno maskira banalnu i svakodnevnu produkciju zla, inherentnu izmenjenom režimu rada kapitalističke mašine, čija promena upravo ubrzava s nastankom fašizma. Banalnost zla se reprodukuje sa svakim sledećim posmatračem kao što se, poput overene kopije, ponavlja u svakom sledećem »revolucionisanju proizvodnje«. Zbog toga nije toliko u pitanju fašizam drugih koliko fašizam nas samih, kao što u Ziberbergovom filmu nije u pitanju Hitler, već je to pitanje o Hitleru u nama, o nekoj manje ili više uspeloj kopiji, jer, ako je verovati Vilhelmu Rajhu, mase su želete fašizam.

Nije li banalnost zla upravo mrežni koncept, fenomen čiji se obrisi ocrtavaju tek iz povezivanja i umrežavanja kopija, tako da je donekle jasno zbog čega Hana Arent nije uspela da ga dovede do pojma. S Banksijevom intervencijom taj fenomen zadobija smisao kopije zla, ali i zla koje je inherentno kopiji, koje je u osnovi arborescentnih prekrštavanja. Zlo probija i u onom nasilju nad pravljenjem karata malog Hansa, malog Riharda i hiljade dece, kako bi ih vratili u slike-kopije, tate, mame, učitelja, šefa, kapitaliste. Banalnost zla je obrazac događaja koji neprekidno umrežava i povezuje kopije, čiji je algoritam upisan u svako kontempliranje kao opuštajuće ne-mišljenje koje suspenduje sve čestice-znake-događaja koje navode na mišljenje, na produkciju karti koje prelaze okvire nekog stanja stvari i izmeštaju relativni horizont događaja.

Zbog toga je neophodno produkovati znake-pacove, na neočekivanim mestima u gradu, na zaraćenim područjima, na platnima kao najklasičnije slike, bilo gde, jer oni su čestice-znaci-događaja, koji opстоje nasuprot banalnosti zla. Oni čine podzemnu mrežu koja se opire toj banalnosti čak i kada su prisiljeni da je žive i podnose, jer ipak »nothing lasts forever«. Onda je baš zbog toga, u samom centru globalne umetnosti, ako je Njujork to još uvek, neophodno još jednom i nanovo razmisiliti o banalnosti zla. Pre svega, jer sistem svojim mašinama apropijacije i slikama-kopijama, neprekidno banalizuje svako promišljanje banalnosti zla.

Kada se govori o avangardnoj promeni statusa umetničkog dela, onda se pre svega misli da je, bez obzira na medij u kome je izvedeno, pravac kome pripada, to jedno nastojanje da se mapiraju čestice događaja na drugačiji način. Fotografije, filmovi, kolaži, predstave, slike i sl. postaju umetnička dela tek kada se provuku kroz filtere arheologije-umetnosti, pre toga oni su samo karte, mašine povezivanja. Ovi filteri su linije, paketi mikro i makro segmentiranosti koji neprekidno slike-karte pretvaraju u slike-kopije da bi suspendovale mogućnost drugačijeg povezivanja sa svetom-mrežom. Ti filteri neprekidno rekonstituišu scenu, scenarije prošlog i budućeg, *subjectuma* i svet-sliku što, u atonalnom svetu, nije ništa drugo do kopija sveta iz doba slike sveta. S atonalnim svetom, svet oscilira između ta dva pola, a individua između subjekta i singularnosti (dividua), to je svet tranzicije iz jednog doba sveta u drugo, iz sveta-slike u svet-mrežu. Tako se svet jedan-put pokazuje kao pozornica ljudske patnje, a istovremeno i kao mreža različitih interesa koji do toga dovode. Ali kada se čestice događaja povežu u klastere koji mapiraju i jedno i drugo, počinje se ocrtavati nekonzistencija sveta, koju ne treba izjednačavati s pozivima za angažovanjem ili zahtevima za utopijskim nacrtom budućeg sveta. Takvo izjednačavanje dolazi iz arheologije-umetnosti i u funkciji je »normalizacije« i stabilizacije dominantne realnosti. Normalizacija neprekidno poziva na otvaranje još jedne scene, iznalaženje nekog novog *izma*, koji bi funkcionalisan kao događaj koji sređuje i poboljšava sistem, krpi njegove pukotine, nadomešta i maskira nekonzistentnosti, unapređivao sistem ne dovodeći ga ni jednog trenutka u pitanje. Nekonzistentnosti su samo linije koje se otvaraju s česticama-znacima-događaja i ocrtavaju različite obrasce događaja iz čijih rezonanci probijaju pukotine unutar dominantne realnosti.

Umetnost-karografsanje s novim mapiranjima ne isključuje druga, već naprotiv afirmiše drugačija mapiranja kao pozitivnu distancu koja će omogućiti da razlike koje ispostavljaju karte mogu biti stavljene jedne preko drugih. Takva mapiranja su nova i po tome što će uračunavati stavljanja karti jednih preko drugih, ne samo unutar registra umet-

nosti već i nauke i filozofije, kako bi se tako ocrtala konzistencija sveta. Unutar takvih preklapanja probijaju nekonzistentnosti, anomalije, rezonance koje prete da svet povuku u neku novu crnu rupu fašizma, nekog tehno-totalitarizma i sl. Uspostavljanje hegemonije samo jedne vrste mapiranja uvek je u funkciji kapitala i reaktivnih sila koje su oblikovale dosadašnji duh kapitalizma. S takvim mapiranjima biće moguće ocrtati novi odnos između spoljašnjih sila i sila u čoveku, odnos koji više neće biti shvaćen kao brisanje bilo koje granične, između umetnosti i života ili između čoveka i maštine, već kao drugačije povezivanje sa svetom-mrežom. U tom svetu čovek nije centar svih povezivanja, već samo jedno od čvorista koje svoje mesto obezbeđuje produkujući maštine povezivanja koje mapiraju događaje i preispituju konzistenciju sveta.

Mogao bi se Benjaminov esej o tehničkoj reprodukciji čitati kao jedan od prvih spisa koji detektuju iscrtavanje novog dijagrama sila, tu slepu mašineriju koja »proizvodi jedan novi tip stvarnosti«,¹ i tako omogućava drugačiju vidljivost i izrecivost. Ta tačka preokreta nastupa kada se kultna vrednost, koja je dominirala do trenutka pojave tehničke reprodukcije, smenjuje izložbenom vrednosti. Sila koja preuzima aktivnu ulogu i uspostavlja izložbenu vrednost kao dominantnu, prestrukturira polje vidljivog i izrecivog, tako što istovremeno, na jednoj strani, menja strategije reprezentacije moći, a na drugoj stvara uslove za mogućnost konstituisanja novog kritičkog diskursa. Uspostavljanje nove mašinerije vidljivosti Benjamin će videti kao produbljivanje apercepcije kako optičkog tako i akustičkog opažajnog sveta. Ovu promenu on ilustruje Frojdovim analizama omaške u *Psihopatologiji svakodnevnog života*. Uslov za mogućnost nastajanja »optički nesvesnog«, međutim, nije dovoljno svesti tek na tehničke mogućnosti kamere, kao što su pomeranja, uvećanja i sl. Ovo

1 Gilles Deleuze, *Foucault*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1988, 35.

produbljivanje percepcije ne bi bilo moguće bez radikalne promene samih mesta vidljivosti. Sva mesta vidljivosti su, do trenutka pojave filma, strukturirana kao zatvoreni, utamničeni, sapeti prostori poput kancelarija, soba, stanica ili fabrika. Taj svet zatvorenih, ukalupljenih mašina nadziranja vrhunac dostiže upravo u trenutku pojave tehničke reprodukcije. Pojava filma je simptom radikalnog ubrzanja procesa kapitalističke deteritorijalizacije kada se »za desetinku sekunde« raspada utamničeni, kazamatski svet. Efekat razaranja ovog sveta na jednoj strani je dekodiranje aure, a na drugoj regresisanje slika u fluks slika tehničke reprodukcije, čija se disperzija od tada nezaustavljivo širi po društvenom polju.

Pojmove dekodiranja i deteritorijalizacije uvode Delez i Gattari kako bi ocrtali nestabilni horizont kapitalističke istorijske formacije. Moderna civilizovana društva oni definišu procesima dekodiranja i deteritorijalizacije flukseva u kapitalističku proizvodnju, dok je naličje ovog procesa reterritorializacija i ponovno uvođenje fragmenata koda. To su dve strane istog novčića. Dekodirati »znači razumeti jedan kod, prevesti ga na odgovarajući način, ali isto tako to znači i uništiti ga kao kod, dodeliti mu neku arhaičnu, folklornu ili rezidualnu funkciju«.² Kako bi se obuzdalo nekontrolisano kretanje dekodiranih flukseva po društvenom polju, jedna od osnovnih funkcija države upravo je njihovo regulisanje reterritorializacijom, kada se formiraju nove teritorijalnosti. Te nove teritorijalnosti najčešće su veštačke, rezidualne i arhaične, ali je njihova funkcija potpuno aktuelna; zaustaviti, ograničiti, kontrolisati. Zahvaljujući tim neoarhaizmima, moguća su nova razgraničavanja, ponovno uvođenje fragmenata koda, vaskrsavanje starih kodova, uspostavljanje pseudokodova ili žargona. U kapitalizmu je, kako za Deleza tako i za Benjamina, fašistička država bila pokušaj ekonomске i političke reterritorializacije. Sa ubrzanjem deteritorijalizacije započinje proces u kome se sve čvrsto i stabilno rastače u tečno i fluidno (rasta-

2 Gilles Deleuze, Felix Gattari, *Anti-Oedipus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1983, 265.

kanje svega čvrstog / Marks). To je dakle trenutak kada teški / čvrsti / zgušnuti / sistemski kapitalizam započinje da prelazi u ono što Z. Bauman (Zygmunt Bauman) naziva fluidnom ili tečnom modernošću, zapravo lakim / fluidnim / kapilarnim / mrežnim kapitalizmom.³ Benjamina upravo zanimaju efekti ovog ubrzanja, čije započinjanje on izjednačava s pojavom tehničke reprodukcije. To je razlog zbog čega se njegova promišljanja pre svega kreću u polju umetničke produkcije, mada pitanje s kojim započinje svoju analizu prelazi okvire umetnosti.

Benjaminovo pitanje

Svoje pitanje Valter Benjamin u eseju o tehničkoj reprodukciji, formuliše u nekoliko koraka – najpre se, gotovo istovremeno s pojavom tehničke reprodukcije, nametnulo i pitanje *da li je fotografija umetnost?* Čini se da ovako formulisano pitanje za njega nije bilo od velike važnosti, bez obzira na to što su u raspravi uzeli učešće Lamarten (Lamartine), Delakroa (Delacroix), Bodler, kao i mnogi drugi, moglo bi se reći da su to ipak samo bila »silna i zaludna oštoumlja«. Zašto? Pre svega jer pokretanje ovog pitanja, kao i čitava rasprava, za Benjamina, maskiraju, mnogo važnije, prethodno pitanje; naime, *nije li se pronalaskom fotografije izmenio celokupni karakter umetnosti*. Ovaj drugi korak Benjamin će eksplikirati u različitim registrima, od estetskog do političkog, kao nastojanje da se ukaže na to da je čitava rasprava zapravo simptom svetskoistorijskog obrta čijeg značaja ni jedna strana u sporu nije bila svesna. Tako se pojava slika-reprodukciye u trećem koraku ispostavlja kao proces koji prevazilazi područje umetnosti, jer reprodukcija ne samo što »izuzima reproducovanu sa područja tradicije« već, kako to Benjamin primećuje interpretirajući stavove Abela Gansa (Abel Gance) iz 1927. godine, poziva na sveobuhvatnu likvidaciju tradicije. Tako bi to

3 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity Press, Cambridge 2000, 120.

poslednje pitanje, mada neizgovoren, moglo da glasi *nije li sa pojavom tehničke reprodukcije započeo proces likvidacije tradicije?* To bi značilo da na mesto koje je pripadalo tradiciji dolazi ono što bi se moglo imenovati kao nova nestabilnost, čiji je efekat neprekidno osciliranje čitave umetničke produkcije između »estetizacije politike« (fašizam) i »politisacije umetnosti« (socijalizam).

Danas se i dalje neprekidno postavlja ovo uvodno, maskirajuće pitanje, kao i nedoumice povezane s njim. Ono probija u najrazličitijim raspravama o tome da li je klasična slika i uopšte upotreba klasičnih materijala, u odnosu na druge medije, gotovo u potpunosti marginalizovana. Sasvim pojednostavljen, ova »briga« za sliku može se prepoznati u nastojanju da se njeno prisustvo na različitim umetničkim manifestacijama uravnoteži u odnosu na druge umetničke postupke.

Vidljivo

Promene koje nastaju sa ubrzanjem deteritorijalizacije Benjamin vidi kao početak dva paralelna procesa; prvi je propadanje aure, a drugi regrupisanje i sakupljanje slika u tehničkoj reprodukciji. Ako svaka istorijska formacija ima vlastiti način opažanja, onda se promene u načinu opažanja, koje donosi tehnička reprodukcija, mogu shvatiti kao propadanje aure. Odlika tog opažanja jeste rastresenost nasuprot kontemplaciji, ali isto tako posmatrač zadobija novu, dišanovsku konstitutivnu ulogu, ali sada kao onaj koji testira – ne udubljujući se.

Kada Benjamin govori o propadanju aure, šta je zapravo to što propada? Jedna ljuštura koja funkcioniše kao ono što okiva, ograničava, zatvara i tako ocrtava neki relativni horizont događaja, zapravo fiksira i stabilizuje režime rada mašina vidljivosti i polja izrecivosti. Njegova opaska da nam se činilo da nas naše kafane, ulice, sobe, kancelarije ili fabrike »beznadežno sapinju« u jedan utamničeni, kazamatski svet, implicira koji je krajnji efekat tog procesa stabilizacije. Taj ograničeni i zatvoren prostor, čvrstog, stabilnog kapitalizma

dostiže svoj prag, svoju granicu, sa pojavom tehničke reprodukcije. S pojavom filma taj utamničeni svet je odleteo u vazduh i mi »tako smo hladnokrvno počeli tumarati među njegovim nadaleko razbacanim ruševinama«.⁴ Funksionisanje ovog procesa stabilizacije možda je najblže onim Fukoovim analizama nastajanja društva nadziranja i disciplinovanja i njegovim mašinama zatvaranja. Kako ograničiti i kontrolisati masu, kako određenom broju individua nametnuti određeno ponašanje, određeni diskurs – zbog toga je jedan od efekata razaranja aure ponovno uspostavljanje mase kao matrice. Auratsko umetničko delo samo je simptom te istorijske linije sveopštег zatvaranja, učvršćivanja, stabilizacije i sistematizacije različitih prostora ograničenja. Proces raspadanja aure prevazilazi okvire umetnosti, utoliko što sa ubrzanjem sama deteritorijalizacija menja karakter, pa tako na mesto stabilnog i sistemskog kapitalizma stupa nova nestabilnost i umrežavanje. Ali se isto tako s novom topologijom reterritorijalizacije ta linija zatvaranja nanovo uspostavlja u heterogenim enklavama, rezervatima, po čitavom društvenom polju.

Dekodiranje aure Benjamin ocrtava kako preko određenja samog pojma tako i preko efekata koji nastaju sa pojavom tehničke reprodukcije. Koji su konstitutivni momenti aure? Konstelacija koja se strukturira oko pojma aure može se svesti na kulturnu vrednost, daleko i nedostupno, jedinstvenost, kontekst tradicije kao ovde i sada, autentičnost. Određenje aure kao »neponovljive pojave daljine, koliko god da je blizu to što je udaljeno«,⁵ Benjamin će izjednačiti s kultnom vrednošću umetničkog dela u kategorijama prostorno-vremenskog opažanja. Upravo to daleko, koje se izjednačava s nedostupnim, glavno je svojstvo kultne slike. Isto tako, aura je garant jedinstvenosti umetničkog dela koja je istovetna s njegovom urašlošću u kontekst tradicije. Svaki auratski način postojanja umetničkog dela nikada se u potpunosti ne odvaja od njego-

4 Walter Benjamin, »Umetničko djelo u doba tehničke reprodukcije«, u *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb 1986.

5 Isto.

ve obredne funkcije, pa se tako svaka jedinstvena vrednost »autentičnog« umetničkog dela temelji na obredu. Zapravo, sa sekularizovanjem umetnosti na mesto kultne vrednosti stupa autentičnost. S obzirom na to da autentičnost neke stvari u sebi kao konstitutivne momente integriše sve što je u njoj prenosivo – poreklo, materijalno trajanje kao i sve ono što je čini istorijskim svedočanstvom – sa reprodukcijom upravo to istorijsko svedočanstvo biva uzdrmano.

Koji su efekti pojave tehničke reprodukcije? Umetničko delo se po prvi put u svojoj istoriji emancipuje od svog parazitskog postojanja u obredu. Ovde i Sada umetničkog dela izostaje, tačnije, gubi se njegovo jednokratno postojanje na mestu na kojem se zatiče. Menja se socijalna funkcija umetnosti; ako je do tog trenutka umetnost bila utemeljena na obredu, ona se sada utemeljuje u politici. Najzad, sama autonomija umetnosti biva dovedena u pitanje. Razaranje aure je upravo proces dekodiranja kultnih vrednosti, koje samim tim zadobijaju jednu arhaičnu, folklornu ili rezidualnu vrednost. Istovremeno, svako auratsko postojanje umetničkog dela pretpostavlja nove arhaične teritorijalnosti, koje sada nastaju u funkciji kapitala, u procesu regulacije dekodiranih deteritorijalizovanih flukseva. Od socijalističkog realizma, nove slike osamdesetih, do restrukturiranja Zbirke Sači (*Saatchi's collection*) početkom novog milenijuma, regulacija dekodiranih flukseva na brojne načine nastoji da vrati auru, pa tako i da je spase, stavljajući naglasak na neki od njenih konstitutivnih momenata, od uronjenosti u tradiciju (nacionalnu ili političku), jedinstvenosti, autentičnosti i sl.

Regrupisanje

S raspadanjem tih zatvorenih mesta čvrstog kapitalizma, masa postaje osnovna matrica oko koje se regrupišu slike tehničke reprodukcije. Taj rastući značaj mase u moderni nedvosmisleno probija u neodoljivoj potrebi da se stvari prostorno i ljudski »primaknu«, da se iz najveće blizine ovlada predmetom posredstvom reprodukcije. Kao što su u (klasičnoj) slici jednokratnost i trajanje tesno isprepletani, tako su u

slikama tehničke reprodukcije isprepletane kratkotrajnost i ponovljivost. Ta matrica se emfatički ocrtava u spektaklu ratnih slika, gde masa samu sebe gleda u lice.

Taj proces rastakanja i propadanja aure Adorno je nastojao da sagleda u širem kontekstu kako bi se stvorili uslovi za mogućnost formulisanja »logike raspadanja« kao logike moderne *par excellence*, zapravo kao neki teorijski *work in progress* imantan avangardnoj umetničkoj produkciji. Nasuprot Benjaminu, on je proces regrupisanja, video pre svega u narastanju kulturne industrije kao onoj produkciji koja pod tehnološkim monopolom eliminiše svaku razliku, i to upravo onda kada je veliča. U tom smislu proizvodi kulturne industrije samo potvrđuju da je kapitalizam uspostavio neku vrstu lupa (*loop*) kao beskrajno kruženje stereotipa (značkova, slika, robe). Ni za Deleza kapitalizam nije nikakva kultura slike, već pre svega kultura klišea, koja u velikoj meri korespondira sa osnovnim dijagramom rasporeda sila koji određuje režime rada kapitalističke društvene mašine, dakle sa fukoovskim društvom nadziranja. U sferi proizvodnje, jednako kao i u društvenoj ili medijskoj sferi, na delu su mašine kalupljenja, neprekidno produkujući isto – tako korespondiraju fordovski način proizvodnje i kultura klišea. S pojavom digitalnih slika, međutim, slika-programa, proces regrupisanja i sakupljanja počinje da zadobija bitno drugačije obrise od onih koje je imao u vreme nastanka eseja o tehničkoj reprodukciji što, za Deleza, implicira radikalnu promenu odnosa između spoljašnjih sila sa silama u čoveku.

Izrecivo

Sa novim dijagramom sila menja se i polje izrecivosti, sa ovim rezom svaka ranija upotreba nasleđenih pojmoveva spada pod ono što Benjamin naziva »nekontrolisanom primenom«. Ovakva se upotreba ispostavlja kao spoljašnji, naknadni upis, koji samo potvrđuje da promenu koja započinje sa slikama tehničke reprodukcije na taj način nije moguće dovesti do pojma. To spoljašnje probija u svim pokušajima da se film tumači unutar jedne semiologije (pa dakle kao jezik), kao što

to pokušava Abel Gans poredeći film sa hijeroglifima, ili (ikonološki) kao što čini Severen-Mars (Séverin-Mars) poredeći film sa slikama Fra Andelika. Iz Benjaminovog ugla ovakva nastojanja nisu ništa drugo do naknadni, retrogradni upis kulturnih elemenata u filmsku sliku. Upravo tu leži teškoća primene pojmove tradicionalne kritike u odnosu ne samo na tehničku reprodukciju već i na čitavu radikalnu umetničku produkciju od avangarde do danas. To znači da u trenutku dominacije izložbene vrednosti u kritički diskurs probijaju elementi kultne vrednosti, čime se kritički potencijal umetničke produkcije marginalizuje ili potpuno previđa. Danas je taj naknadni upis konstitutivni moment teorijske amnezije koja nastaje iz kompromisa sa potrebama tržišta, ili je diktirana trenutnim pomodnim kretanjima. No ova amnezija svoje pravo uporište zapravo nalazi u efektima nove topologije reterritorializacije, kao preduslova za svako promišljanje jedne logike mnoštva.

Isto tako se i primena tradicionalnih (estetičkih) pojmove na tehničku produkciju pokazala kontraproduktivnom ili u najboljem slučaju irelevantnom. To nedvosmisleno probija u Benjaminovoj opasci da je potrebno dobar broj nasleđenih pojmove, kao što su *stvaralaštvo*, *genijalnost*, *večna vrednost* ili *tajanstveno*, naprsto ostaviti po strani. Ovakvim postupkom Benjamin želi da redefiniše odnos između teorije i moći. Na jednoj strani, »nekontrolisana primena« ovih pojmove vodi do prerade »činjeničnog materijala u fašističkom smislu«. Na drugoj strani, ovim se postupkom stavljanja na stranu otvara prostor za uvođenje novih pojmove u teoriju umetnosti, čija je osnovna razlika u odnosu na one nasleđene u tome što su potpuno neupotrebljivi u svrhe fašizma. Uvođenje novih pojmove ne znači nasuprot totalizujućim aproprijacijama uspostaviti ili fiksirati jednu teoriju koja je immanentna samoj moći, naprotiv, to znači neprekidno stvaranje novih pojmove.

Delez će u jednom razgovoru sa Fukoom upravo ovakav odnos između teorije i moći zastupati kao jedinu moguću strategiju kritičkog mišljenja. On polazi od toga da je u prirodi moći da totalizuje, kako se teorija po vlastitoj prirodi suprotstavlja moći, taj se netotalizujući moment uspostavlja

kao konstitutivni moment u njenom suprotstavljanju moći. Kako se moć transformiše, tačnije, kako se menja dijagram sila koji konstituiše polje moći, tako i teorija mora da se menja, umnožava, pa je u tom smislu beskorisno bilo kakvo prerađivanje teorije. U tom slučaju, jedino što ima smisla jeste konstruisanje novih teorija, onih koje korespondiraju sa promenama odnosa sila unutar neke istorijske formacije, a samim tim i različitim režimima vidljivog i izrecivog. U ovom trenutku moglo bi se reći da i nemamo drugog izbora do da stvaramo, umnožavamo teorije, kao konstitutivni moment svake strategije otpora totalitarizmu.

Problem sa pojmovima koji se preuzimaju izvan umetnosti upravo je u tome što oni ne stvaraju nove pojmove, što ne stvaraju nove teorije, naprotiv, ovakvim se postupkom anestezira svaki otpor. Tako, u slučaju filma, pojmovi koji se najčešće preuzimaju jesu oni koji dolaze iz oblasti lingvistike ili psihanalize. Moguće je povezati kadriranje s kastracijom, ili krupni plan sa parcijalnim objektom, ali Delez ne vidi šta nam to može reći o filmu. Kada filmsku sliku redukuje na iskaz, lingvistika, takođe, samo primenjuje spoljašnje pojmove na film, čime se njena osnovna karakteristika, njeno kretanje, ostavlja izvan razmatranja. Time se blokira jedan od osnovnih uvida; da je narativ u filmu tek indirektan produkt kretanja i vremena. To je sasvim na liniji one Hičkokove opaske, u razgovorima sa Trifoom, da je bolje pokazati nešto što je junak doživeo nego pustiti da on to ispriča u kameru. Osnovni problem sa semiologijom filma upravo je u tome što polazi od činjenice da je film zasnovan na naraciji. Kristijan Mec (Christian Metz) na osnovu toga i iznosi pretpostavku da su sekvence slika, čak i svaka slika pojedinačno, jedan kadar, zapravo rečenice ili, bolje rečeno, govorni iskazi: tako se kadar može smatrati najmanjim narativnim iskazom. Ovakav pristup previđa činjenicu da filmska slika dobija lažan izgled čim na njeno mesto dođe iskaz, pre svega zbog toga što joj je oduzet pokret kao njeno izvorno vidljivo obeležje.

Šta zapravo blokira ta »nekontrolisana primena« spoljašnjih pojmova? U Benjaminovom slučaju upravo onaj uvid da se kamera drugačije obraća oku nego priroda ne samo što

na mesto prostora prožetog čovekovom svešću stavlja »optički nesvesno« već čini vidljivom novu strukturu materije. Kod Deleza materija koja se pojavljuje na filmu poseduje neku čitljivost, kao otvorenost za različita povezivanja koju ne bi trebalo blokirati ili ograničavati bilo kakvom primenom spoljašnjih pojmoveva. Jer upravo nam film nudi čitljivu materiju, kao neku vrstu pretpostavke ili uslova preko kojeg jezik gradi svoje »predmete«. Ta čitljiva materija sastoji se od prejezičkih slika (misaonih kretanja i procesa) i prejezičkih znakova (tačaka posmatranja tih kretanja i procesa) koji imaju vlastitu logiku. To je prethodnica svakog značenja, prvi označitelj iz kojeg jezički sistem crpi jezičke iskaze sa značenjskim jedinicama i operacijama, ali se ono što je iskazivo, sa svojim slikama i znacima, razlikuje od ove materije. Otuda i Delezov stav da je potrebno razviti semiotiku, a ne semiologiju filma, jer je u semiotici, teoriji o znacima, jezik samo jedan od mogućih režima znakova.

Nestabilnost

Da li je danas moguće nanovo postaviti, donekle preformulirano, Benjaminovo pitanje? Nije li se tek sa pojavom digitalnih slika, slika-programa, izmenio celokupni karakter umetnosti? Zapravo, nije li sa pojavom digitalnih slika, raspadanje aure, o kojem govori Benjamin, dovedeno do kraja. To bi značilo da je ovaj proces moguće razumeti kao ono što započinje s pojavom slika tehničke reprodukcije (slika-reprodukciјa), a završava se sa digitalnim, programiranim slikama (slika-program). Kao ono što prevaziđa područje umetnosti, taj proces je istovremeno i simptom prelaska iz društva nadziranja kao linearog kretanja individue iz jedne institucije u drugu (škola, fabrika, možda bolnica ili zatvor) u društvo kontrole kao nestabilni sklop »fluidnih« i beskrajnih modulacija čije su promenljive granice određene kodom i *passwodom*. Ono što Benjamina zanima jeste silovito i nezaustavljivo ubrzanje – fluks slika – koje donosi pojavljivanje nove sile te linija koju ono povlači. Čini se da ta linija vodi potpunom raspadanju aure, njenom kraju, posebno u trenutku pojave

digitalnih slika-programa. Možda bi upravo u duhu Badijuove opaske da treba objaviti kraj svih krajeva, trebalo prestati promišljati kraj aure kao poslednju tačku na liniji ovog ubrzanja.

Sa ubrzanjem, relativna deteritorijalizacija svetskog kapitalizma sve manje ima potrebu da se reterritorializuje preko moderne nacionalne države. Naprotiv, globalizacija rastače sam suverenitet ovih država, i tako otvara mnogo veći prostor za nastanak heterogenih reterritorializovanih fragmenata. Mnoge od ovih heterogenih teritorijalnosti ne samo što uspostavljaju vlastite kodove ili vaskrsavaju stare, već i koegzistiraju sa onim veštačkim, virtuelnim, programiranim ili čak potpuno ispraznjenim enklavama, ostavlјajući mogućnost transkodiranja između njih. Ovako nastali fluidni i nestabilni entiteti su u funkciji novih umreženih moći, ponekad anestezirani i umrtvljeni do neprepoznatljivosti, kako bi bili pobuđeni, aktivirani i umreženi, ponekad neprekidno aktivni kako bi svojim prisustvom pobuđivali lažnu mogućnost povratka nekadašnje stabilnosti. Nova nestabilnost nastoji da se predstavi kao *randomly*, spontano i neregulisano aktiviranje i pasiviziranje različitih heterogenih teritorijalnosti, zapravo kao kolateralni efekat nove dinamike deteritorijalizacije. No, šta ako stvari stoje upravo obratno – da dinamika i intenzitet aktiviranja i pasiviziranja heterogenih teritorijalnosti upućuje na to da je nova nestabilnost jedan od konstitutivnih momenta u režimu rada nastajućeg društva kontrole?

U umetnosti ta nestabilnost u ime slobode izbora ostavlja otvoreni prostor za različite linije koje mogu da polaze kako iz tradicije i politike tako i iz avangarde ili tehnologije. Tako na jednoj strani sistem neprekidno rekonstituiše i reciklira auru od njenih već raspadnutih fragmenata, na drugoj stimuliše subverzivne i kritičke prakse, na trećoj veliča tehnoinovativnost i eksperiment.

Linija koja se povlači iz tradicije ne funkcioniše sa kopijama aure, niti sa bodrijarovskim simulakrumima, već je pre u pitanju reciklaža koja istovremeno reciklira i onu »nekontrolisanu primenu« tradicionalnih pojmovova. Upravo takvu funkciju ima aura u filmu Ridlija Skota (Ridley Scott) *A Good year* (*Dobra godina*, 2006). U jednoj od završnih scena pojav-

Ijuje se Van Gogova slika »Put sa čempresima i suncem« iz 1890. godine. Londonski japi, uspešni berzanski broker (koga igra Rasel Krou /Russel Crowe/), zahvaljujući nasledstvu koje mu je ostavio ujak, ponovo otkriva francusku provinciju i sve prednosti »autentičnog« života vlasnika vinograda. Zaljubljuje se u lokalnu lepoticu, takođe vlasnicu restorana u čijem se predvorju nalazi reprodukcija Van Gogove slike. Kada odluči da raskine sa svojim prethodnim životom i da ostane da živi u tom svetu gde se još »poštuje tradicija«, on kao nadoknadu za dotadašnje brokerske uspehe uzima original Van Goga, a ne novac koji se obično nudi u takvim transakcijama. Na samom kraju filma gledalac shvata da je on kao u kakvom performativu potvrdio svoj povratak »pravim vrednostima« tako što je na mesto reprodukcije u provincijskoj kafani svoje izabranice postavio original »Čempresa«. Ovaj neizrečeni performativni iskaz nedvosmisleno sugeriše da je to ono pravo mesto, njeno »Ovde i Sada«, koje pripada toj slici. Tim gestom Van Gogova slika se ponovo »uranja« u tradiciju francuske provincije kojoj i pripada (slika je nastala u Sen Remiju između 12. i 15. maja, 1890), i time joj se u potpunosti recikliira aura koju je ova slika tek »delimično« posedovala kao original, dok je bila zatvorena i sklonjena unutar neke od brokerskih kuća u Londonu.

Aura se neprekidno vraća u nekim od reterritorializovanih rezervata, aktuelizuje se ili nanovo pasivizira za potrebe sistema umetnosti, naizgled spontano, ili kao pomodni trend, novo preispitivanje, lični gest kao u slučaju pojedinih privatnih kolecionara. U nastajućem sistemu kontrole, ona je zapravo tek sećanje, resantiman na vreme stabilnosti i izvesnosti, koje maskira sveopštu nestabilnost kao konstitutivni moment promenjenog karaktera deteritorijalizacije i nove topologije reterritorializacije. Globalizacija čini vidljivim to da kapitalizam može da se prilagodi svakoj civilizaciji od Zapada do Istoka, da zapravo ne postoji »kapitalistički pogled« na svet, niti neka kapitalistička civilizacija, već stalno promenljiv odnos sila maskiran »stabilnim« slikama-klišejima. Sa Benjaminom nestabilnost započinje osciliranjem između »estetizacije politike« i »politizacije umetnosti« kao

dve krajnje tačke u kojima se kritički diskurs strukturira između »nekontrolisane primene« i stvaranja novih pojmoveva. Danas nova nestabilnost ne oscilira između »estetizacije kapitala« i »angažovane umetnosti«, jer takav pristup već uračunava »nekontrolisanu primenu« spoljašnjih i zastarelih pojmoveva, bez obzira na predznak koji nose. Zapravo svaki izbor između ponuđenih opcija već je unapred u funkciji »estetizacije kapitala«. Ono što se nudi jeste neprekidna, gotovo historična igra između pobuđivanja i pasiviziranja najrazličitijih reterritorializovanih heterogenih rezervata rasutih po umetničkom polju. Zbog toga pitanje novih pojmoveva i teorija treba postaviti na drugačiji način, kako bi se izbegao pad u bilo kakvu »estetizaciju«.

U sadašnjem trenutku Benjaminova opaska, da je sa pojavom tehničke reprodukcije i sama autonomija umetnosti dovedena u pitanje, dobija novi smisao. Zapravo, pojava digitalnih slika jeste simptom koji upućuje na to da su, u ovoj igri neprekidnog pobuđivanja i pasiviziranja, za sistem, bez obzira na polje kojem pripadaju, svi reterritorializovani rezervati u istoj ravni. Tako je za novu topologiju reterritorializacije nestabilnost ono što omogućava da se unutar ovih rezervata prema potrebi u svakom trenutku može reciklirati auratsko sa svojim »ovde i sada«, kontekstom tradicije ili autentičnošću. Umetnost je samo poseban slučaj ove reciklaže auratskog, koja se javlja u najrazličitijim registrima od mikrofašizma, mikrorasizma, do lokalpatriotizma i tako dalje. Kao kod svake reciklaže, i ovo je recikliranje aure u funkciji jedne od mnogih »ekologija« pozognog kapitalizma, gde auratsko delo nije reprezentacija umreženih moći već, s onu stranu svake reprezentacije, zadobija formu »brige« za ravnotežu u kulturnom i političkom polju. Ona se previše ne razlikuje od brige za manjinske grupe, siromašne i izbeglice, jer i to su jedni od mnogih rezervata u funkciji nove nestabilnosti, kao i diskurs čija se konstelacija spoljašnjih i zastarelih pojmoveva pažljivo strukturira oko svake od ovih »briga«.

Sa ubrzanjem deteritorijalizacije raspadanje aure i regrupisanje slika zadobija drugačiji karakter, preciznije ocravajući novi dijagram sila. Sada dekodiranje aure funkcioni-

še poput rđave beskonačnosti, kao beskrajno raspadanje/recikliranje aure, čiji je efekat nemogućnost da se artikuliše suprotstavljanje sistemu u formi bilo kakve alternative ili utopijskog projekta. Uzrokovano nestabilnošću, ono što preostaje samo je »randomly« proces neprekidnog aktiviranja i pasiviziranja različitih rezervata u društvenom polju. Pojava digitalnih slika, slika-programa, vraća u igru Benjaminovo pitanje, ponovo maskirajući mnogo važnije prethodno pitanje koji su efekti procesa regrupisanja i sakupljanja uopšte. Delez će, u svojoj knjizi o Fukou, konstatovati pojavu novih spoljašnjih sila, koje ulaze u drugačiji odnos sa silama u čoveku. Efekat njihovog pojavlјivanja čini da se razbijeni život počinje sakupljati u genetskom kodu, da se razbijeni rad sakuplja i regrupiše u kibernetičkim i informatičkim mašinama treće vrste, a jezik se sakuplja u agramatičnosti atipičnih izraza. To implicira da neka buduća forma ne mora nužno biti forma-čovek kakvog danas poznajemo, da u nastajućoj istorijskoj formaciji mesto koje je do sada imala arheologijatu metnost više ničim nije zagarantovano. Zapravo, o umetnosti više i ne treba misliti kao o mestu, autonomnom rezervatu koji koegzistira sa drugim rezervatima unutar kapitalističke mašine. Možda je u sadašnjem trenutku kartografisanje umetnost bliže iscrtavanju linija, tačnije vektora koji će presecati druge heterogene rezervate, i tako formirati klastere, kao tačke otpora iz kojih će započeti oslobođanje života, rada i jezika.

Balabanov i druga tačka gledanja

Svojim filmom, *O monstrumima i ljudima* (*Pro urodov i lyudey*, 1998) Balabanov iz drugog ugla mapira isti epohalni događaj, pojavu tehničke reprodukcije, ali u ovom slučaju na marginama moderne. Čitav film prati ne samo dolazak prvih aparata tehničke reprodukcije u Rusiju, tačnije Sankt Peterburg, najpre foto-aparata, a nešto kasnije i filmske kamere, već i promenu unutar društvenog polja koja nastaje s njihovom pojavom.

Nasuprot Benjaminovoj konstataciji da u filmu, tom novom i moćnom mediju, »masa gleda sebe u lice«, Balabanov

će potpuno eliminisati masu. On će Benjaminov »legitimni zahtev da se bude reprodukovani« uspostaviti gotovo kao delez-gatarijevsku želeću mašinu koja u pozadini pokreće čitavu »industriju«, kako bi učinio vidljivim slepe tačke unutar društvenog polja. Najsuptilnija referenca na Benjamina upravo se ogleda u činjenici da je Sankt Peterburg slikan »nadrealistički« poput Atžeovog (Atget) Pariza, kao prazan, gotovo napušten grad, gde samo akteri povremeno upadaju u tu prazninu. Nema mase, nema matrice, tu je jedino fragmentirano, moglo bi se reći opsceno brujanje želje – da se bude reprodukovani. Čitav film je snimljen u melanholičnoj sepiji što asocira na vreme nastanka tehničke reprodukcije i neodoljivo uvlači gledaoca stvarajući kod njega utisak da je to baš tako bilo. A čitav niz »usputnih« citata sa samih početaka filma, poput limijerovskog voza koji čini se da stalno i iznova ulazi u stanicu, ili motiva klišeiziranih pornografskih slika koji se redundantno smenjuju, kao da stvara pozadinski šum univerzuma čitave moderne.

S pojavom tehničke reprodukcije, unutar dijagramskog rascepa na vidljivo i izrecivo, kod Balabanova se emfatički izoštrava podela na one koji vide i one koji ne vide, na one koji iskazuju i one koji to nisu u stanju. Ako fukoovsko »društvo nadziranja« svoj vrhunac dostiže s pojавom tehničke reprodukcije, onda je u takvom društvu *nadzirati* u velikom stepenu sinonim za *videti*. Balabanov kao da polazi od one kolokvijalne krilatice »on gleda, ali ne vidi«. Tu se naravno postavlja pitanje »Šta ne vidi?«, a samim tim i »Šta je to vidi?«. *Videti* uvek uključuje višak smisla u odnosu na gledanje, zurenje, napasanje pogleda. Između tog *gledati* i *videti*, postoji nešto što bi se možda moglo nazvati »sa-gledati«, što je možda najbliže onom delezovskom određenju Hičkokovih »mentalnih slika«. Kada neko počinje da vidi, on prvo počinje da sagledava. Šta sagledava? Sagledava mrežu drugih pogleda. Tačnije vidi i ono što nije u samom vidnom polju dato kao predstavljeno – mrežu odnosa. Balabanov upravo nastoji da pokaže kako se strukturira mreža pogleda, i da istovremeno na beskompromisan način ukaže na slepu tačku unutar društvene mašine koja se najčešće određuje kao »građanska klasa«.

On nastoji da ocrta obode tog slepog polja iz koga predstavnici te klase, jednostavno, ne vide.

S pojavom tehničke reprodukcije događa se pomak, koji u idealnom modelu panoptikona stvara pukotinu, a samim tim se i sam automatizam Bentamove (Bentham) mašine dovodi u pitanje. Na jednoj strani to je onaj benjaminovski diktum da masa postaje matrica, tačnije da masa više nije tek objekat strukturiran radom panoptičke mašine, masa više nije ta koja se gleda, već počinje, zahvaljujući filmu, da »vidi«, počinje da hvata neki višak smisla. To je revolucionarni potencijal tehničke reprodukcije. Na drugoj strani, Balabanov u potpunosti pervertira priču i tehničku reprodukciju okreće prema onom opscenom: nastanku pornografije. Zašto je to važno? Zato što je pornografija tačka, mesto, na kome se pojavljuje ono vidljivije od vidljivog. Dakle, »producent« koji se pojavljuje u filmu je čovek koji vidi. Šta vidi? Vidi zaslepljenost, tačnije, samu slepu tačku građanske klase. Upravo zahvaljujući tome on »vidi sve«: vidi horizont njihovog smisla, vidi horizont njihove želje i u isto vreme vidi horizont onoga što oni gledaju (u šta oni zure), a zapravo ne vide; vlastitu nemoć i impotenciju. Građanska klasa je slepa, a samim tim, u duhu grorišarovskog istočnog despotizma, više nije sposobna da vodi i vlada. To što ona ne vidi, simptom je njene nemoći, i upravo time se otvara pukotina kroz koju oni spolja, »varvari«, upadaju i destabilizuju čitavo polje, pomeraju horizont smisla.

Za razliku od Benjamina, koji filmskog operatera stavlja u istu ravan sa hirurgom, dakle sa nekom preciznošću i ulaženjem u samu nutrinu stvari, Balabanov radikalno drugačije pozicionira umetnika. Moglo bi se reći da Balabanov postavlja još jednu tezu koja radikalizuje Benjaminovu ideju o politizaciji umetnosti; on zapravo pokazuje da u takvoj mreži pogleda građanski umetnik nije ništa drugo do funkcija onoga koji vidi, tačnije funkcija producenta, čak i kada postane »uspešan«. Njegova slava nema veze s umetnošću; rečju, on ostaje unutar horizonta građanske zaslepljenosti i postaje uspešan upravo zbog toga što ne dovodi u pitanje dominantnu realnost.

Postavlja se pitanje šta je onda funkcija umetnika čiji cilj nije da bude građanski umetnik, koji ne pristaje na slepilo vlastite klase. Svojim filmom, Balabanov već odgovara na to pitanje pokazujući da je zadatak umetnika da vidi i one koji vide. To je gotovo hičkokovska pozicija umetnika koji, ako ne želi da upadne u zamku zaslepljenosti koju mu postavlja društvena mašina, mora istovremeno videti i one koji vide i one koji ne vide – mora se okrenuti misaonim slikama. On treba da vidi mrežu svih tih pogleda, ali i pogled onoga koji vidi i koji, na beskrupulozan način, re-strukturira društveno polje. Onaj ko je na mestu onoga koji vidi može biti, kao u istočnim despotijama, ili kao u filmu Balabanova, glup, sirov, bolestan ili neobrazovan. Uostalom, na samom kraju filma gledalac shvata da producent nije nikakav moćnik, naprotiv, da se radi o slomljenom »edipalcu« i bolesnom čoveku, epileptičaru, što je irrelevantno, jer se on nalazi na mestu »onoga koji vidi«, upravo opscenu želju u pogledu drugih koja je za njega samo simptom njihove zaslepljenosti. On uračunava tu zaslepljenost drugih, i to je postulat od kojeg Balabanov polazi, a to slepilo drugih, sa čijom se opscenom željom on poigrava, uslov je za mogućnost drugačijeg viđenja. Za Balabanova to je model; u jednom društvenom polju sila, uspostavljanje novog medija uvek ima i svoju drugu opscenu stranu. Nemamo nikakvih razloga da verujemo da se tako nešto ne događa i danas sa dolaskom digitalnih medija i nastankom ekranske kulture.

Moglo bi se pomisliti da se ova dva mapiranja jednog epohalnog događaja-reza isključuju unutar jednog linearног istorijskog toka. Ako je Balabanov blizak hičkokovskim »mentalnim slikama«, koje se fokusiraju na tkanje odnosa, ili pogleda, onda je Benjamin sa svojim zahtevom za politizacijom umetnosti nasuprot estetizaciji politike, blizak jednom zahtevu za neprekidnom deteritorijalizacijom. Moglo bi se reći da i jedan i drugi vide opasnost od zaslepljenosti unutar političkog polja, koja kod Benjamina vodi u fašističku reterritorializaciju, a kod Balabanova u servilno opsluživanje producijske mašine bez obzira na njenu političku orijentisnost. U tom smislu se politizacija umetnosti i mentalne slike

ne isključuju, naprotiv prepostavljaju jedna drugu kao uslov za mogućnost otpora bilo kakvoj fantastičnoj reterritorializaciji kako u iskazivom i vidljivom tako i u novim slikama mišljenja.

U starom adornovskom ključu, čini se da jedan deo savremene umetničke produkcije nepogrešivo šifrira promene koje se, gotovo neosetno, dešavaju unutar društvenog polja. Tako se i *Kosmopolis*, roman Dona Delila, savremenog američkog pisca i preciznog posmatrača upravo takvih promena, može čitati kao knjiga o gradu, ili kao knjiga o otkačenom milijarderu i njegovim fatalnim hirovima. No čini se da je to pre svega knjiga o promenama u režimu rada društvene mašine. Dešifrovati te promene ne znači, samim tim, da ih je nužno imenovati, još manje podvesti pod neki pojam (postindustrijsko, postinformatičko ili postmoderno), već pre svega znači dovesti ih u vezu sa drugim simptomima promene u različitim registrima, tako da oni jedni na druge bacaju drugačije svetlo. Ova promena je možda najbliža onom delezovskom *postajanju nečim*, koje još uvek nije moguće ili, možda, više nije ni potrebno imenovati, čiji obrisi ne sugerišu nikakav fiksni i nepromenljivi horizont, već se neprekidno menjaju i transformišu u različitim stepenima i intenzitetima. U umetnosti to *postjanje* ne poznaće više nikakve izme, kao što je to bio slučaj sa modernom kada se činilo da u nekom gotovo

linearnom sledu jedan »izam« smenuje drugi, podvodeći se olako pod, prilično nespretni, pojam napretka. Naprotiv, čini se da ovo *postajanje* prepostavlja da koegzistiraju, ili se čak i prepliću potpuno disparantni i, kako se nekada činilo, isključujući obrasci događaja. Ta koegzistencija paralelnih svetova upućuje na prve obrise jedne logike mnoštva. Tako se ovo *postajanje* sve teže može čitati kao puka promena paradigme, već pre kao radikalni civilizacijski rez, koji prepostavlja promenu u svim registrima dominantne realnosti.

Ako se sadašnji stupanj civilizacije definiše dekodiranjem i deteritorijalizacijom flukseva u kapitalističku proizvodnju, kao što čine Delez i Gatari onda se pojавa heterogenih čestica događaja koje izmiču ovom kretanju ocrtava kao konstitutivni momenat samog kretanja. U ovakovom pristupu apsolutna deteritorijalizacija se razume kao kretanje koje nije sputano nikakvim ograničenjima, što je možda najbliže onom neoliberalnom snu o globalnom i nesputanom kretanju kapitala. Na drugoj strani, relativna deteritorijalizacija je ono što se ostvaruje u najvećoj mogućoj meri unutar ograničenja neke istorijske formacije. Moglo bi se reći da se pojavi globalnih gradova ispostavlja kao produkt ove relativne deteritorijalizacije, kao najviša tačka unutar jednog istorijskog kretanja. Zapravo globalni gradovi su efekat globalizacije, čak i kada ona nije u potpunosti sprovedena, tačnije oni su produkt jednog stepena ostvarenja promjenjenog dijagrama sila. Ali, s nastankom globalnih gradova i sam konstrukt grada zadobija drugačiji oblik. Dolazi do odvajanja od same teritorijalnosti, tako da grad postaje neka vrsta klastera koji sada obuhvata i orbitu. Ovakav grad-klaster nastaje kao produkt preseka najrazličitijih sfera, od mehanosfere, semiosfere do info i dromosfere. Zahvaljujući preseku ovih sfera, ne samo što grad postaje klaster već se istovremeno umrežava sa drugim gradovima klasterima i upravo ga ta dvostruka transformacija i čini globalnim gradom.

Don DeLilo u *Kosmopolisu* ocrtava transformaciju Njujorka u globalni grad, čije zgrade označavaju kraj spoljašnjeg sveta, jer se već nalaze u budućnosti, »u vremenu izvan

geografije i opipljivog novca¹. Te su zgrade tek simptom započete promene koja se sve manje povezuje s geografskom koordinatama samog grada, a sve više s različitim entitetima unutar globalnih klastera. Ova promena prepostavlja da najrazličitiji fluksevi i dalje presecaju telo društva, od onoga proizvodnje ili radne snage, do onih koji su kodirani kao kretanje indeksa na svetskim berzama. Ti se fluksevi, međutim, različito kodiraju unutar mreže globalnih gradova, a sasvim drugačije u onim fragmentima koji izmiču deteritorijalizaciju. Zašto? Pre svega jer je globalni grad konstrukt koji nastaje kao efekat preseka različitih sfera, mada se istovremeno, kako unutar njegove teritorije, tako i izvan nje, nalaze nedekodirani fragmenti. Tako je globalni grad obrazac same globalizacije, gde nove umrežene moći koegzistiraju sa moći lokalnih teritorijalnih despota, bandi ili »otkačenih« pojedincata, kao što veliki prodajni lanci supermarketa koegzistiraju sa starim bakalnicama ili softverske korporacije s hakerskim garažama. Unutar globalnog grada ovakvi fragmenti nisu nešto strano ili spoljašnje, još manje ono što remeti njegovo funkcionisanje, naprotiv, oni su poput promenljivih i nikada potpuno nefiksiranih entiteta inkorporirani u njegovu konstrukciju, bilo kao etno, supkulturni ili neki drugi entiteti.

Sasvim pojednostavljen, DeLilov *Kosmopolis* je priča o ekscentričnom njujorškom japiju Eriku Majklu Parkeru koji, jednog aprilskog jutra, svojim ogromnim kolima kreće na šišanje. Usput mu se događaju najrazličitije stvari, od susreta sa ženom i ljubavnicama, do anarhističkih demonstracija. U svojim kolima na kompjuterskim ekranima on sve vreme prati jačanje japanskog jena na svetskim berzama. Zbog loših procena i pogrešnih transakcija on gubi svoje i ženino bogatstvo. Najzad, na samom kraju romana, susreće se sa svojim ubicom Benom Levinom, koji je ranije bio zaposlen u njegovoj firmi. Moglo bi se reći da je to ne baš tipična priča o

1 Don DeLilo, *Kosmopolis*, prev. Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd 2004. 41.

»slomu« jednog japija, ili priča o arogantnoj zaslepljenosti, i razočaranom službeniku koji se sveti svom poslodavcu.

Jednako je tako moguće reći, međutim, da DeLilo u toku tog aprilskog dana ne prati kretanje svog junaka, već kretanje vektora, putanje, čija je tačka susreta, sa jednim rascepljenim subjektom, kao što će se ispostaviti na samom kraju romana – fatalna. Taj rascepljeni subjekt pripada nekom od teritorijalnih fragmenata, a njegovo uboličavanje započinje ispovešću Benoa Levina. Na drugoj strani sam vektor pripada klasteru globalnog grada i njegovo kretanje započinje odlukom Erika Majkla Parkera da ode kod svog frizera na šišanje. Tako se glavni junak (Erik) i njegov ubica (Beno) nalaze u dva različita registra; prvi u registru deteritorijalizovanog kretanja, a drugi u registru reterritorializovanog fragmenta neke teritorije. U romanu postoje i druge putanje, kao što je ona predsednika države koji je upravo došao u posetu Njujorku, zatim putanja njegove žene Elze Šifrin, koja se gotovo besciljno kreće po gradu ili putanja pogrebne povorke čuvenog repera Bruta Feza, koja se ritualno kreće ulicama kako bi njegovi obožavatelji mogli poslednji put da ga pozdrave. Moglo bi se reći da je vektor koji određuje kretanje Erika Majkla Parkera dominantan, te da je utoliko on i glavni junak ovog romana. Upravo zahvaljujući njegovom, gotovo braunovskom kretanju, DeLilo ocrtava obrise najrazličitijih fragmenata koji ostaju unutar teritorije, nedekodirani i nedeteritorijalizovani, ali integrisani poput kakvih delova megamašine globalnog grada. Baš zbog toga što pripada tom novom klasteru, Erik Majkl Parker je mnogo više vektor, a mnogo manje glavni junak, ili čak i jedini protagonist DeLilovog *Kosmopolisa*. No upravo zbog toga moglo bi se reći da on uopšte nije junak, nije ni lik, a još manje subjekt. Zašto? Niјe junak, jer, čini se da čitalac nema nikakvu tačku identifikacije sa ovim ekscentričnim milijarderom. Isto tako nije ni lik, jer kao da ne odgovara ubičajenim obrisima »fiksiranih« romanesknih likova, zapravo, kao lik on se tek konstituše unutar različitih situacija koje često i sam inscenira; muž, ljubavnik, *boss*, genijalni tumač kodova berze i sl. Moglo bi se reći da nije ni klasični subjekt, jer ne postoji prepoznatljiva, a još manje fiksna tačka neke ideološke interpelacije. Niјe čak ni

»čovek bez svojstava« 21. veka, jer njegova flanderska ravnodušnost dekodira, kako fragmente teritorije, tako i različite semiotičke lance, poput robe u izlogu. Zapravo on je najbliži onome što je Vajthed nazvao superjektom, on je tačka, čvorište, različitih uvezivanja, koja neuhvatljivo kliza menjajući tačke gledanja, što njegovog šefa obezbeđenja često dovodi na sam rub očajanja. Za njega su sve »druge« individue koje se kreću vlastitim putanjama poštujući jedan »pakt nedodirljivosti« i hijerarhije pogleda, zapravo tek »stranci na ulici, beskrajni niz neznanaca, dvadeset jedan život u sekundi, šetnja kroz različite rase na njihovim licima i pigmentima, kapljice najprolaznijeg postojanja« ... dok je smisao njihovog prisustva ... »u tome da čovek ne mora da ih gleda.«² Ukoliko je Erik Majkl Parker superjekt, taj globalnim klasterom transformisani subjekt, onda, i za njegov apartman, a pre svega za njegova kola, možemo reći da su objekti ili isto tako transformisani objekti.

Objektil je, kao što je Bernar Kaše (Bernard Cache) to demonstrirao, savremena concepcija tehnološkog objekta, koja se ne odnosi na početak industrijske ere, a još manje na ideju standardizacije koja se još drži suštine sličnosti i nameće zakon konzistencije, što prepostavlja da je objekt produkovani bilo za mase, bilo od mase. Naprotiv, novi objekt se drži našeg sadašnjeg stanja stvari, gde fluktuacija normi zamenuje permanentnost zakona. Tu objekt zauzima mesto u varijabilnom kontinuumu, što znači da industrijski automati ili serijalna mašinerija zamenuju standardizovane, ukalupljene forme. Novi status objekta više se ne odnosi na prostorne klišee – drugim rečima, ne na relaciju forma-materija, već na vremensku modulaciju koja implicira koliko počinjanje kontinuirane varijacije materije toliko i kontinuirano razvijanje formi. Delez u svojoj studiji o baroku napominje da je objekat u ovom slučaju »maniristički, ne esencijalistički: on postaje događaj.«³ DeLilo pokazuje tu transformaciju objekta u

2 Don DeLilo, *Kosmopolis*, prev. Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd 2004, 28.

3 Gilles Deleuze, *The Fold, Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, 1993. p. 19.

objektil, kada se kola od kancelarije transformišu u ordinaciju, a onda u oklopno vozilo koje se probija kroz masu demonstranata, pa ponovo u kompjuterski centar ili omanji TV studio. Kola postaju objektil koji se sve vreme transformiše, u zavisnosti od teritorije kroz koju prolazi i događaja na koje se nadovezuje ili privatnih potreba vlasnika.

Ali kao što se objekt intenzivno menja, isto se događa i sa subjektom. On više nije neka precizna tačka, već mesto, pozicija, mesto događaja, »linearni fokus«, linija koja izbija iz linija. Ova linija reprezentuje stepene varijacije savijanja, i to se može nazvati tačkom gledanja. Takva je osnova perspektivizma, što ne znači zavisnost u poštovanju prethodno datog ili definisanog subjekta; naprotiv, subjekt bi bio ono što dolazi na tačku gledanja, ili pre ono što ostaje na njoj. To je razlog zašto se transformacija objekta odnosi na korelativnu transformaciju subjekta: subjekt nije sub-jekt, već, kao što to kaže Vajthed »superjekt«. Relacija koja postoji između varijacije i tačke gledanja ne znači da su samo u pitanju različita gledišta, već, pre svega, to da je svako gledište zapravo tačka gledanja na varijaciju. Tačka gledanja nije ono što varira sa subjektom, barem ne u prvoj instanci: već je to, naprotiv, uslov u kojem neki eventualni subjekt shvata varijaciju (metamorfozis) ili nešto = x (anamorfozu). Taj perspektivizam za Deleza nije varijacija istine u skladu sa subjektom, već uslov u kojem se istina varijacije pojavljuje subjektu. To je sama ideja barokne perspektive. Perspektivizam je, za njega, zapravo pluralizam. Superjekt svojim neprekidnim izmeštanjem na različite tačke gledanja dospeva do istine u varijabilnom društvenom polju atonalnog sveta.

Zbog čega je važan ovaj barokni perspektivizam kao uslov u kojem se istina varijacije pojavljuje subjektu? Pre svega, jer je objektil događaj, entitet koji se transformiše i menja u zavisnosti od rezoniranja sa drugim objektilima događajima i česticama događaja (hekceitetima). Mada je iz ugla perspektivizma takva razlika irelevantna, jer se pre svega radi o česticama-znacima-događaja čije uskladivanje i rezoniranje produkuje bezbrojne varijacije i transformiše subjekt u tačku gledanja na te varijacije – superjekt.

Upravo u tom perspektivističkom ključu DeLilov bi se junak mogao smatrati superjektom – singularnošću koja neprekidno produkuje/hvata smisao iz tačke gledanja na varijaciju. Njegovo kretanje, kao dominantnog vektora, sve vreme se ukršta sa fragmentima različitih kodova i teritorijalnosti ocrtavajući tako jedan multiverzum globalnog grada. Sami fragmenti ovog multiverzuma formiraju se u procesu reterritorializacije, u najrazličitijim registrima. Svaki fragment se neprekidno uspostavlja kao granica, teritorijalna i/ili semiotička, kao ono što nastaje zahvaljujući binarnoj logici neprekidnog razvijanja dihotomija u svim lejerima realnog, a započinje sa onim naše/njihovo. Te nove teritorijalnosti često su veštačke, rezidualne, arhaične, one međutim imaju potpuno aktuelnu funkciju, rezervata. Dok su u velikim industrijskim gradovima, čvrstog kapitalizma ovi fragmenti poput »cigli« bili ugrađeni u novonastajuću građevinu, sa mekim i programiranim segmentiranostima rezervati su najčešće promenljivi i fleksibilni entiteti. Unutar takvih rezervata uspostavlja se »mala« društvena mašina čija je funkcija da produkuje jedan neprekidni proces razgraničavanja, bilo tako što ponovo uvodi fragmente koda, bilo tako što vaskrsava stare kodove, izumeva pseudokodove ili natkodira zastarele i napuštene kodove. Njihova funkcija je pre svega da se odupru dekodiranju globalne civilizacijske mašinerije. Dekodirati, zapravo, znači razumeti jedan kod i prevesti ga na odgovarajući način, no, unutar tog deteritorijalizujućeg kretanja, to možda ponajviše znači uništiti ga kao kod, dodeliti mu arhaičnu i folklornu funkciju. Iz ugla Erika Majkla Parkera, različiti kodovi i teritorijalnosti tek su rezidualni fragmenti nekog drugog vremena, nešto što se po samoj logici funkcionisanja globalnog grada, slučajno nalazi na liniji njegovog kretanja. No ma koliko se ovo kretanje činilo linearnim – kada se iz početne tačke luksuznog stana kreće ka drugoj tački, frizerskoj radnji iz vremena njegovog detinjstva – ono to zapravo nije. Na jednoj strani, to su različiti preseci kretanja unutar samog superjekta/vektora, na drugoj, to su nepredvidive promene spoljnih okolnosti izazvane kretanjem drugih vektora.

Ove unutrašnje preseke Don DeLilo predstavlja kao već dogovorene sastanke, kada u njegova ogromna kola, objektil koji funkcioniše kao radni prostor, ordinacija i sl. »upadaju« njegovi zaposleni sa svojim izveštajima, savetima ili prognozama. Sam spisak službenika, od šefa kompjuterskog obezbeđenja, lekara koji pregleda njegovu prostatu, šefice finansija, njegove teoretičarke i sl. govori o različitim vrstama sastanaka. Svaki od tih sastanaka samo je presek kretanja ovog vektora koji tako unutar linearног kretanja strukturiraju neko nelinearno vreme, poput rezova koji u vešto montiranom filmu ocrtavaju obrise konteksta. Spoljašnje okolnosti DeLilo najčešće pokazuje kao efekat različitog stepena bezbednosti, kako unutar teritorije kroz koju se prolazi, tako i unutar infosfere, gde se sve vreme na info-ekranima prati paralelno kretanje jena i drugih valuta, ali i lokalne ili globalne vesti. Kada Erikov telohranitelj Torvald sve vreme govori o stepenima ugroženosti, to samo znači da se u globalnom gradu, kosmopolisu, jedino može govoriti o stalno promenljivim stepenima i intenzitetima, bez obzira na to da li je u pitanju bezbednost, uspeh u poslu, seks ili bilo šta drugo. Tako u epizodi sa ubistvom Artura Repa, direktora Međunarodnog monetarnog fonda, koga Erik ni najmanje ne uvažava, DeLilo pokazuje to preplitanje različitih intenziteta. Na jednoj strani, to ubistvo produkuje visok stepen spoljašnje ugroženosti, a na drugoj, to je tek snimak pušten u unutrašnjosti njegovih kola – tačka intenzivnog uživanja – koji je moguće bezbroj puta ponavljati. Za Eriku ovo prožimanje spoljašnjih/unutrašnjih intenziteta, nije moguće odvojiti kao dva različita prostora, jer bi to prepostavljalo svojevrsno suspendovanje otvorenosti za neka drugačija kretanja, koja nastaju upravo zahvaljujući ovakvom prožimanju i koja poput kakvog nekodiranog fluksa, izmiču svima oko njega. Zato se njegova insomnija ne odnosi samo na beskrajne neprospavane noći, već na sve situacije neke povećane budnosti u kojima se nalazi, dok svi drugi oko njega »spavaju« uljuljkani u vlastitim »tvrdim« subjektivnostima. To je drugačija logistika percepcije koja – čak i kada se iz ugla nekog subjekta čini da je to nešto što izmiče etičkim kodovima, kao u slučaju njegovih ljubavnica,

ili u slučaju melanholičnog susreta sa starim bricom kod koga ga je prvi put na šišanje vodio otac – zapravo samo funkcioniše kao ponavljanje, poput »večnog vraćanja istog«. Zadovoljstvo je ponekad tek efekat ovog ponavljanja ili neke minimalne razlike, ali ne i cilj. Erik nije nikakav mačo, još manje veliki *boss*, ili možda melanholični Edip, kako ga želi videti njegov ubica Beno Levin, taj rascepljeni subjekt čije je pravo ime Ričard Šits, već vektor, koji se u različitim preseцима povremeno stabilizuje u neku tačku gledanja – superjekt, kao nešto s čim je moguće komunicirati.

Moglo bi se reći da svaki superjekt ima neku vrstu slabe tačke, Ahilove pete, i da se ona najčešće pokazuje u trenucima njegovog susreta sa »realnim«, kada on fatalno strada, puca ili pokušava da se vrati izvornom subjektu. Čini se da je superjekt neka vrsta prelaznog, čak eksperimentalnog subjekta koji nastaje i funkcioniše unutar precizno određenih koordinata preseka različitih sfera globalnog grada i nastajućeg društva kontrole. Na jednoj strani »realno« se ispostavlja kao ono hajdegerovski ne-proračunljivo, kao devijacija koja izmiče bilo kakvom uklapanju u koordinatni sistem. Na samom kraju kretanja vektora Erik-superjekt se suočava sa tim asimetrično ne-proračunljivim, i to u razgovoru sa svojim ubicom Benom-subjektom (sam DeLilo ga nepogrešivo, u tom završnom dijalogu između njih dvojice, gotovo sve vreme naziva subjektom). Pošto su konstatovali kako obojica imaju asimetričnu prostatu, Beno, koji je nekada radio kod Erika (a tu se i krije njegov motiv da ga ubije), ponukan tom konstatacijom, iznosi svoje tumačenje kako je došlo do toga da Erik prokocka svoje i ženino bogatstvo. Zapravo, držeći se svog modela analize, koji je zastrašujuće i sadistički precizan, Erik je prevideo značaj asimetrije, »onoga što malo odstupa od modela⁴ male hirove, poremećaje oblika; on, rečju, nije osluškivao svoju prostatu i njenu benignu i bezopasnu anomaliju. Odgovor se zapravo krije u njegovom telu, u njegovoj

4 Don DeLilo, *Kosmopolis*, prev. Zoran Paunović, Geopoetika, Beograd 2004, 176.

prostati, u njenoj asimetričnosti. Na drugoj strani, susret superjekta s »realnim« nastaje isto tako i kao efekat redukcije, pre svega »data« iz infosfere, bilo kao njen kompletno nestajanje, bilo kao svođenje pristupa informacijama na zanemarljivu meru. Ova redukcija može biti iznuđena, ili dobrovoljna, ali sa tom redukcijom, superjekt je prinuđen da se ili retransformiše u subjekt koji pripada sceni, nekom stanju stvari ili da fatalno završi. Tako bi se čitavo kretanje Erik-vektora moglo posmatrati kao dvostruki proces; kao redukcija podataka koji dolaze iz infosfere, fatalno suočavanja sa ne-proračunljivim, ali i kao retransformacija superjekta u subjekt.

Ovaj udar »realnog« ne mora uvek da ima iste posledice; zapravo on ih nikada i nema. To se emfatički pokazuje u filmu Ridlija Skota *A Good Year* (2000) koji je, takođe, priča o japiju čiji se sudar s »realnim« završava na sasvim suprotan način od onoga kako se to zbiva sa DeLilovim junakom. Upravo zato što ovaj film spada u 3P filmove (*pleasant, pretty and predictable*) ili u *tourist gastro-porn*, kako ga je nazvala engleska kritika, ovaj udar »realnog« se predstavlja kao »simpatična« kombinacija iznuđenog i dobrovoljnog u procesu re-transformacije superjekta. Ovaj film, međutim, isto tako ocrtava još jednu važnu odliku ovakve reterritorializacije, onu koju je Radomir Konstantinović nazvao »duhom palanke«.

Na samom početku filma shvatamo da je glavni junak Maks Skiner, agresivni berzanski mag, japi koji nepogrešivo dekodira kretanja vrednosti akcija tako da kupovinom ili prodajom, »drma« čitavim tržištem. Skiner živi u Londonu i iznenada je prinuđen da ode u francusku provinciju, kako bi regulisao papire oko nasleđstva koje mu je ostavio ujak Henri. Tamo susreće Fani, vlasnicu bistroa, koja, naravno, postaje žena njegovog života. Udar »realnog«, Ridli Skot pokazuje kao seriju simpatičnih i komičnih situacija zahvaljujući kojima se hladna arogancija Maksa Skinera polako razlaže i rastapa u toplini i neposrednosti duha palanačkog rezervata. U samom početku svog boravka u rezervatu palanci on je još uvek navezan na moćnu klastersku mašineriju iz koje dolazi, ali, kako vreme odmiče, postaje jasno da je potreba za njenom podrškom sve manja. Sve vreme se, paralelno sa ovom redukcijom,

prepliću sladunjavi kadrovi sećanja iz vremena koje je proveo na tom imanju sa svojim ujakom Henrijem, kao što su slike igranja šaha, tenisa, kriketa ili probanje vina i lenčarenje na bazenu i sl. Isto tako se upadi onog neproračunljivog pokazuju kroz različite susrete sa meštanima, bilo na imanju ili u gradiću, ili kao dugi kadrovi imanja okupani suncem. Tako da je preplitanje ovih slika-klišea, kako slika sećanja tako i slika nepatvorene opuštenosti, nedvosmisleni simptom natkodiranja (uspostavljanja palanačkog duha) unutar rezervata. Za razliku od DeLilovog junaka, koji sofisticirano čita semiotičke režime immanentne različitim teritorijalnostima, kod Maks Skinera ta kombinacija sladunjavih slika-klišea u koje se sve više utapa, ne produkuje nikakva čitanja, nikakvu interpretaciju, naprotiv, ona otvara polje hedonističkog prepuštanja onom *tourist gastro-porn* efektu.

Palanka je rezervat koji pluta između sela i grada, zato je ona svuda i nigde i, u tom smislu, gotovo je u potpunosti kompatibilna s novim globalnim imperijalnim umrežavanjima moći koja su dematerijalizovana i gotovo neuvhvatljiva. Upravo zahvaljujući procesu periferijske reterritorializacije, duh palanke instalira svoju mašinu natkodiranja, i tako uspeva da od palanke načini jedno paradoksalno prostorno-vremensko zakriviljenje, rezervat koji nije ni selo ni grad. Isto tako, to stanje duha strukturira i individuu, koja nije ni seljak ni građanin, nije, dakle, nikakav izraz subjektivnosti, već subjekt-objekt, ili objekt-subjekt koji je istovremeno i gledalač i glumac u pozorištu zlobe, pakosti i zluradosti, koje ne priznaje razliku između gledaoca i glumca, »u kome svako gleda jer svako glumi, i svako glumi jer (svako) gleda⁵. U filmu *A Good Year* simptomatično je svako odsustvo jasne i nedvosmislene zlobe ili negativnosti, tek povremeno probijaju poneki znaci zluradosti, sitnih pakosti i poruge. Takav primer je scena u kojoj se Maks nađe u praznom i prljavom bazenu iz kojeg ne može da izade, dok je njegov sofisticirani

5 Radomir Konstantinović, *Filosofija palanke*, Nolit, Beograd 1981, 20.

mobilni telefon, kao jedina izvesna veza sa svetom, ostao na samoj ivici bazena koji on ne može da dohvati. Kada se pojavi Fani, ona mu »pomaže« na način tipičan za palanku: ona mu se, zapravo, pomažući mu, istovremeno i sveti za njegovo arogantno ponašanje na putu, kada je on svojim malim kolima proletoe pored nje takvom brzinom da je pala sa bicikla u jarak. Ona ga zato najpre, pakosno, »identificuje« kao vlasnika malog auta (palanka uvek barata podsmeđljivim nadimcima), a potom mu istovremeno »pomaže« tako što će mu se odužiti za incident na putu, puštajući vodu u bazen. Tako on mora poprilično da pluta u blatu i prljavoj vodi, da sačeka da se bazen napuni pa da tek onda izade, što mu daje dovoljno vremena da razmisli o svemu.

Kako funkcioniše ova mašina natkodiranja u palanačkom duhu? Pa, tako što strukturira jedno despotsko nad-ja palanke koje dodeljuje smisao čitavom polju, koje se u svim registrima, od efekata realnog i strategija predstavljanja, do jezika i strategija palanačkog diskursa, javlja kao konstanta, kao norma, program, regulator, korektor, natkodirajući tako sve upade spoljašnjih kodova, stvarajući jedan specifično palanački horizont smisla. Natkodirati ovde znači trajno suspendovati, ili makar oslabiti sva dekodiranja koja dolaze spolja, iz sveta, bilo kao novum, bilo kao razlika, drugačiji uvid, drugi ugao posmatranja i sl. Natkodirati, dakle, znači uspostaviti i očuvati jedan okvir, frejming, u jeziku jednakom kao i u određenom statusu stanja stvari. Dok pluta u prljavoj vodi, Maks je mnogo manje objekt osvete, a mnogo više subjekt natkodiranja koji treba da prihvati despotsko nad-ja palanke kao jedinog gospodara.

Zapravo, Fani je samo sublimno palanke, njena osnovna matrica je njen stil, koji se postavlja kao suprotnost arogantnom japiju, pa tako ona funkcioniše kao mesto očuvanja osnovnih »ljudskih« vrednosti. Stil je inače najviše načelo palanke. Po svom osnovnom opredeljenju, palančanin je verniji palanci nego samom sebi. Zato on sebe ne može da prizna kao subjekt, jer bi tako ugrozio palanku kao volju. Samim tim on nije pojedinac na personalnom putu već sumum jednog iskustva, jedan stav i jedan stil. To jako osećanje stila,

proizlazi iz izvanredno jakog osećanja kolektiviteta, zamrznutog (ili oličenog) u tom stilu. Stil kao sublimacija kolektivite-ta implicira da se samo svet palanke, duh palanke, priznaje kao subjekt. I upravo nam duh palanke otkriva da »nema nad-ja izvan stila, nekog nad-ja koje ne bi bilo 'stilsko' i da nema stila koji ne bi bio ovo nad-ja.«⁶ Taj palanački duh, kao duh nad-ja, zapravo je duh kolektivne volje koja nas je uzela pod svoje, koja nas štiti od svega, a pre svega od nas samih, od onih izazova i iskušenja koja se zovu *ja*, koja se pojavljaju kao lična odgovornost ili kao lična preduzetnost. Za palanku ne postoji subjekt nego stilizacija subjekta, koja natkodira svako *ja* u kolektivitet tako da je svako subjekt iskaza, društvena ličnost, palančanin, čovek s nadimkom, obično pogrdnim, izvedenim na osnovu nekog nedostatka, a ne subjekt iskazivanja, privatna ličnost, čovek sa imenom i prezimenom. Moglo bi se reći da je *A Good Year* film o susretu jedne stilizacije subjekta i superjekta, susret koji bi trebalo da je unapred pro-mašen ili osuden na nesporazume i konflikte. No upravo to što se Fani sve vreme predstavlja kao neko ko ima svoje *ja*, čiji preduzetnički duh (vlasnica je restorana) i borbenost (sama poslužuje, pere sudove i kao »pravi gazda« zatvara radnju) samo potvrđuje da nije u pitanju nikakav otklon od palanač-kog duha, već, naprotiv, stil. Ono što sve vreme nedvosmisle-no probija u gotovo svim situacijama jeste binarna logika dihotomije, čije je osnovno polazište ona podela na naše i njihovo, iz kojeg konsekventno proizlaze svi odnosi. Zbog toga, kada Maks pokaže spremnost da bude jedan od njih, on postaje i objekt želje, dote, on je samo strano telo, turista čije hirove treba istrpeti u okviru jedne tipično palanačke ekonomije podsmeha, servilnosti i sitnih interesa.

Palanački duh je duh jednoobraznosti, pre svega duh gotovog rešenja, obrasca, veoma određene forme, slika-klišea. Čuvajući palanku kao vrhovnu volju, kao svoje nad-ja, palančanin pre svega čuva ovaj stil jednoobraznosti. Zašto? Pre

6 Radomir Konstantinović, *Filosofija palanke*, Nolit, Beograd 1981.

svega jer je njegova služba stilu zapravo služba sigurnosti. Nemajući vlastitu volju, stilizovan kao individua po obrascu kolektivne volje, palančanin je sklonjen u sigurnost opštega. Moglo bi se reći da je to dovođenje do jednoobraznosti osnovna funkcija ove mašine natkodiranja, dok je sigurnost efekat ove funkcije – zajedno, oni čine konstitutivne momente njenog funkcionisanja. Nema sigurnosti bez jednoobraznosti, kao što nema jednoobraznosti koja ne stvara sigurnost. Jednoobraznost je garant da važeći kodovi palanke funkcionisu kao mašina natkodiranja. Ona, isto tako, pokazuje da vrhovna volja i nije ništa drugo do paranoidno i despotsko nad-ja, koje sebe mora stilski da ujednači u vremenu i prostoru, u prošlosti i sadašnjosti kao i budućnosti, ali, isto tako i u jeziku, u strategijama predstavljanja, ideologiji i politici. Zbog toga sve što Maks Skiner doživljava ili preuzima zapravo je uklapanje u duh jednoobraznosti. Utoliko su slike njegovih sećanja ili slike kada on odluči da ostane, samo opšta mesta, slike-klišeji koji po logici palanačkog natkodiranja postaju dominantna strategija reprezentacije. Te slike su ono fantazmatsko drugo globalnog grada ukalupljeno u dualnim reprezentacijama hladno/toplo, brzo/lagano, sivo/boja, mračno/svetlo. Tako su svi kadrovi iz globalnog grada klaustrofobični, hladni, u zagasitoplavim tonovima, dok su slike iz provincije otvorene, tople, pune svetlosti i boja.

Sa pojavom mreže globalnih gradova stvaraju se uslovi za mogućnost nastanka nove imperije koja bi se, kako to napominje Saskija Sassen (Saskia Sassen) »konačno mogla razviti u mrežu imperijalnih i subimperijalnih gradova«.⁷ Kao rezultat ovog umrežavanja nastao bi jedan novi tip policentrične geografije »mnoštva centara i prostora moći«. Ta nova imperijalna struktura od ranijih se razlikuje po tome što je smeštena na mnoštvu nacionalnih teritorija, a njene institucije se delimično uspostavljaju izvan nacionalnih država i međudržavnog sistema. Postavlja se pitanje šta je sa onim

7 Saskia Sassen, *Gubitak kontrole, Suverenitet u doba globalizacije*, Beogradski krug, Beograd 2004, 112.

rezervatima koji ostaju izvan ovih novih umrežavanja moći, zapravo, da li ti rezervati sa narastanjem imperije samim tim bivaju osuđeni da postanu provincijalna palanka. Na jednoj strani, samo pitanje je već palanačko, jer prepostavlja dualizam iz kojeg polaze sva reterritorializujuća natkodiranja, na drugoj, ono samim tim ne prepostavlja nikakvo stepenovanje intenziteta umrežavanja, što je, čini se, glavna odlika globalnih klastera. Najzad, sam svet palanke je, kako to Konstantinović emfatički ponavlja, jedan lutajući duh, zapravo jedan nemogući duh. Zbog toga nijednog momenta ne bi trebalo izgubiti iz vida da svet palanke postoji samo kao stanje duha, da je, dakle, sam duh palanke jedna apsolutna palanka, za kojom zaostaje svaka stvarnost palanke. Duh palanke nema svoj svet u kome bi mogao savršeno da se materializuje, koji bi bio njegovo idealno oličenje, sa nastajućom promenom odnosa i rasporeda sila moglo bi se reći da je on virtuelan. Upravo zbog toga, ovaj duh može da se aktuelizuje, svuda i u svakom trenutku, u nekom postupku, omaški, stavu ili interpretaciji, potvrđujući tako svoju vitalnost i moć. Smešten unutar jednog civilizacijskog okvira, duh palanke se, pre svega opire tom, za njega besmisleno otvorenom, pluralizmu sveta, kao nesagledivom haosu mnoštva smislova.

Zato je moguće da se ovaj duh aktuelizuje u globalnom klasteru, jednako kao i u globalnom gradu, ili negde sasvim na obodima ovih novih umrežavanja. Rezervati koji izmiču imperijalnoj deteritorijalizaciji nisu a priori osuđeni na dominaciju palanačkog duha. Na neki način imperija i rezervati su kompatibilni upravo zbog same logike funkcionalisanja klasterskog konstrukta tako da u pojedinim slučajevima mogu da međusobno funkcionišu kao fantazmatski drugi. Sama imperija pothranjuje oba ova fantazma, tačnije određene slike-klišee, opšta mesta koja redundantno obnavlja unutar infosphere. Zbog toga, na jednoj strani, svaki superprojekt može da računa na to da postoji divlje ili bajkolikо mesto na koje u svakom trenutku može da ode ili da se »vrati«. To je slučaj sa Maksom Skinerom koji se vraća u mesto svog detinjstva i nastavlja »tradiciju« dendi ujaka koji je voleo vino (što ne znači da je baš umeo i da ga pravi). Na drugoj strani svaki

reterritorializovani subjekt nekog rezervata mašta o tome da može da se uveže u moćnu globalnu mrežu u nekom od globalnih centara moći. To je slučaj sa Erikom Majklom Parkerom, koji iz reterritorializovanog njujorškog fragmenta uspeva da se uveže u najmoćniju mrežu i postane jedan od najbogatijih ljudi. Njegov dolazak kod starog frizera je mnogo manje melanholičan od Maksovog dolaska u ujakovu kuću, pre bi se moglo reći da je to neka vrsta *reality checka*, koji neprestano potvrđuje da on nema kuda da se vратi. Moglo bi se tako reći da DeLilov junak završava tragično, ne samo zbog toga što nema, ili ne želi, da se bilo kuda vrati, niti zbog toga što ne pristaje na to da se transformiše, u subjekt, ili u bilo kakvu stilizaciju subjekta, već možda ponajviše zbog toga što nema nikakvo fantazmatsko drugo kao tačku izmicanja ili povratka. Kod superjekta fantazmatski drugi nije nužno simetrični konstrukt, već isto tako može biti nešto neproračunljivo, asimetrično, drugo koje se nalazi na bilo kojoj tački unutar globalnog klastera.

Za razliku od linearnosti društva nadziranja, gde se uvek započinje iznova, nastajuće društvo kontrole strukturiše se kao nelinearni i otvoreni konstrukt preseka različitih sfera, gde su granice virtualnih ili aktuelnih teritorijalnosti određene pasvordom. Novo umrežavanje moći uspostavlja se kao »otvoreni« i »tolerantni« sistem za sva moguća uvezivanja ne samo unutar moćne mreže već isto tako i unutar različitih fragmentarnih teritorija – rezervata. Naravno, svako premeštanje iz jednog rezervata u neki drugi zahteva pasvord, ali istovremeno ne prepostavlja linearno kretanje immanentno ranijoj istorijskoj formaciji. To znači da novi klasteri ne funkcionišu po binarnoj logici segmentiranja i neprekidnog razvijanja dihotomija, pa, tako, rezervat nije jedino drugo klastera, nije druga strana istog novčića, već je tek jedno od mnogih čvorista koja mogu da funkcionišu kao fantazmatski drugi u nekim statusima stanja stvari ili rezervatima unutar klastera. To su možda prvi obrisi jedne logike mnoštva koja prepostavlja da je moguće »slobodno« izabrati rezervat, ali da je, isto tako, individua tada osuđena na puku stilizaciju subjekta ili transformaciju u superjekta.

Kada se pogleda Kjarostamijev film *Certified Copy* (*Overena kopija*, 2010) nekako se nameće pitanje nije li Evropa, na pomalo prikriveni način, još uvek opsednuta pogledom stranca, konstruktom koji bi za nju trebalo da funkcioniše kao nekakav korektiv. Stranac bi zapravo bio pogled onog drugog, bez obzira na to da li dolazi »spolja« sa Orijenta, poput Kjarostamija, ili je to pogled stranca u vlastitoj kulturi, ili jeziku, kako bi to rekli Delez i Gatari za Kafku. Ako se u prvom slučaju radi o »upadu stranca« iz neke druge istorijske formacije ili stratuma, onda bi se u drugom slučaju moglo govoriti o »postajanju strancem« u vlastitoj istorijskoj formaciji. *Certified Copy* je prvi Kjarostamijev film izvan Irana, sniman u Toskani, ujedno i prvi film sniman sa profesionalnim glumcima (Žilijet Binoš /Juliette Binoche/ i operski pevač Vilijam Šimel /William Shimell/). Film se bavi problemom originala i kopije, tačnije zastupa stav da sama kopija ima određenu vrednost, mada se taj pristup, kako to napominje glavni junak ovog filma, može primeniti i van umetnosti. Ova usputna napomena čini se da bi mogla da posluži kao putokaz za razumevanje tog pogleda stranca, koji u raspravi o originalu i kopiji vidi ono što se nalazi u samom središtu tog

aparata/dispozitiva koji se naziva Evropom. Za pogled stranca upravo je taj koncept originalnosti, koji se provlači kroz čitavu evropsku istoriju, ili barem od renesanse, ono što je počelo da ometa sam rad aparata.

Evropa je, kako pokazuje Alen Grorišar (Alain Gros-richard), bila opsednuta pogledom stranca još od 1669. godine, kada je izaslanik Visoke porte posetio Luja XIV, pa sve do sredine 18. veka. Postojala je ogromna književna produkcija sa istočnjačkom tematikom, koja je despotski Istok predstavljala kao onog Drugog koji nas gleda i koji nas se tiče. Za potrebe ove produkcije bilo je izmišljeno bezbroj očiju, od očiju »turskog uhode« do očiju »kineskog uhode«, kako bi se otkrivale naše vlastite tajne. Taj izmišljeni pogled, za koji su govorili da je pogled stranca, bio je u funkciji uživanja u otkrivanju sebe samih posredstvom despotskog Istoka. Zahvaljujući tom pogledu, Evropljani su otkrivali istinu o svom vladaru, svom pokoravanju, svom načinu vođenja ljubavi, svojim ludostima i sl. Bitna odlika tog pogleda, koji je za tadašnjeg Evropljanina pogled drugog čoveka, upravo je u tome da zna o meni više nego ja sam. No, napominje Grorišar, svako nastojanje da se vidi iza onoga za šta se mislilo da tamo, u tom drugom svetu, predstavlja mesto sa koga me to oko gleda, napisletku prepoznajemo sami sebe i naš svet. Ali čak i ako je u osnovi tog fantazma o pogledu stranca, jedna dominantna mreža pogleda, ostaje da je stvarna funkcija samog fantazma da ono što je skriveno ili izmiče ustaljenim vidljivostima »iznese« ili »izvuče« na videlo i tako učini vidljivim savremenicima. To je ona slepa tačka koja je konstitutivni momenat svake istorijske formacije. Moglo bi se čak reći da taj fantazam prepostavlja uslove za mogućnost stvarnog iskustva drugačijeg viđenja, za razliku od onog kantovskog uslova svakog mogućeg iskustva. To implicira da se svako drugačije viđenje unutar neke istorijske formacije, u manjoj ili većoj meri, izjednačava s pogledom stranca, pa samim tim i sa strancem. Ukoliko je stranac funkcija tog drugačijeg viđenja, jedno decentrirano mesto u vidljivosti, onda svako, ako se nađe na tom mestu, može biti stranac, kako onaj koji »upada« spolja, tako i onaj koji »postaje« strancem u vlastitoj kulturi.

Stranac

Kako to da stranac vidi više? Najpre, on dolazi spolja, izvan društvene i istorijske formacije u koju je »upao«, pa se samim tim može pretpostaviti da postoji razlika u režimima iskaza i načinima gledanja. Stranac je tako onaj koji upada u stratum koji nije njegov, o kojem zna malo ili gotovo ništa. U fukoovskom pristupu svaka istorijska formacija je jedan sloj, stratum koji se sastoji od iskaza koji je sačinjavaju i vidljivosti koje je ispunjavaju. Svaki sloj pretpostavlja određenu podelu vidljivog i iskazivog koja mu je immanentna i koja određuje njegove unutrašnje granice, tako da između različitih slojeva dolazi do varijacija te podele – vidljivo menja način, a iskazi menjaju režim. Upravo su ove varijacije unutar različitih stratuma, ponekad čak i minimalna izmeštanja, ono što je konstitutivno za pogled stranca, jer pretpostavljaju različite mašine viđenja i drugačije režime iskaza. Ovakav pristup takođe pretpostavlja da unutar nekog stratuma ništa nije skriveno, jer svaka epoha kaže sve što može da kaže i učini vidljivim sve što pripada vidljivosti. Problem je, međutim, u tome što ništa nije odmah vidljivo, niti neposredno čitljivo. Zbog toga je potrebno iz reči i jezika »izvući« iskaze, kao što je iz stvari i pogleda potrebno »izvući« vidljivosti, »očiglednosti«, koje odgovaraju tom stratumu. Moglo bi se reći da se ovo »izvlačeње« iskaza i vidljivosti pre svega odnosi na ono postajanje strancem u vlastitoj kulturi, da je to pokušaj da se izmakne od neke konstitutivne zaslepljenosti koja je immanentna svakoj istorijskoj formaciji. Subjekt koji vidi – i način na koji vidi – tek je jedno mesto u vidljivosti, jedna funkcija izvedena iz mašinerije vidljivosti. Ova mašinerija ne mora biti optička, pre je u pitanju jedan sklop organa i funkcija, kombinacija radnji i trpnji, akcije i reakcije, koja nešto čini vidljivim i očiglednim.

U slučaju postajanja strancem moglo bi se govoriti o nekoj vrsti transformacije, kada se od posmatrača postaje strancem – u vlastitom jeziku i kulturi. U zapadnoj tradiciji uz posmatrača se, kako napominje Hana Arent (Hannah Arendt), vezuje jedan poseban mir, izostanak svake vrste dela-

nja ili pometnje, zapravo, apstinencija od svake upletenosti i pristrasnosti neposrednih interesa koji bi ga činili delom stvarnog sveta. To povlačenje je još u svojoj izvornoj formi počivalo na otkriću da samo posmatrač (*spectator*), a nikada delatnik, može znati i razumeti spektakl (*spectacle*). *Scholē* je nužan uslov za posmatrački način života, što prepostavlja uzdržavanje od običnih, svakodnevnih delatnosti, kako bi se dokolica (*scholē*), koja je pravi cilj svih drugih delatnosti, sprovela u delo. Jedan od prvih i najjednostavnijih oblika promišljenog i aktivnog neučestvovanja u svakodnevnom životu pominje Diogen Laertije: život se tu shvata kao svečani skup, gde jedni dolaze da bi se takmičili za nagradu, drugi iznose robu kako bi je prodavali, dok samo najbolji dolaze kao posmatrači (*theatai*). »Istinu« o spektaklu može razumeti samo posmatrač, jer samo on zauzima položaj koji mu omogućava da vidi igru u celini. Povlačenje na mesto koje se nalazi izvan igre predstavlja, kako uslov za rasuđivanje, za konačnu presudu u tekućem nadmetanju, tako i razumevanje smisla igre.

Za razliku od pukog posmatrača koji je izmaknut u odnosu na spektakl nekog datog stanja stvari (trgovaca, zabavljača, potrošača), postati stranac poput Kafke znači materijalizovati tu izmeštenost kao razliku, što omogućava da se nešto učini vidljivim. To je nekakav, gotovo kafkijanski »preobražaj« iz posmatrača u stranca u vlastitoj kulturi, koji nema nikakva pravila, varira od slučaja do slučaja, ali prepostavlja nekakvu produkciju. Utoliko je postajanje strancem uvek materijalizacija tog pogleda koji vidi drugačije spojeve, drugačije efekte i to »izgovara« u drugačijoj formi. Takva izmaknutost implicira mogućnost drugačijih povezivanja, koja opet tako »vide« ona skrivena čvorista ili prikrivene veze. Za razliku od stranca koji dolazi spolja, koji upada (*intruder*) iz neke druge društvene i istorijske formacije, postajanje strancem u vlastitoj istorijskoj formaciji takvo drugačije viđenje čini spoljašnjim. Utoliko se ta dva pogleda mogu preklapati, a opet, mogu se fokusirati na različite komponente, kao dva tipa izoštravanja, kao dve vrste želje da se nešto učini očiglednim.

Stranac prepostavlja drugačije vidljivosti i iskazivosti, samim tim i različitu strukturu pogleda koji tako »vidi više« od nas samih. To »više« znači videti ne samo neko dato, zatečeno stanje stvari kao što je to slučaj s posmatračem, već i one čestice događaja koje nisu neposredno aktuelizovane, koje klize preko, mimo, kroz, ili oko nekog stanja stvari ostajući nevidljive za običnog posmatrača. Pogled stranca uključuje te čestice događaja, njihove znake kao nešto što ne pripada horizontu stabilizovane vidljivosti kojim je ograničen – pa samim tim i zatvoren – čak i pogled posmatrača. Videti događaj, ili fragmente događaja koji se nisu aktuelizovali, čestice događaja koje su »već bile« ili koje »još nisu« u datom stanju stvari, to zapravo znači »videti više« od onih koji su uronjeni u neko stanje stvari. To znači postati strancem.

Aparat Evropa

Iz današnjeg ugla Evropu je moguće razumeti kao jedan aparat u neprekidnom nastajanju i usavršavanju. Sve više se, međutim, čini da se taj aparat pomalo uspavao, kao što to tvrdi Sloterdijk i trebalo bi da se probudi, jer je ušao u ustaljeni i predvidivi režim rada, zaboravljajući da je u njegovoj osnovi eksperiment, kako to vidi Bauman. U svakom slučaju, nešto se neočekivano događa s tim aparatom i on je, čini se, počeo da posustaje, da se zamara, usporava i sl. To bi značilo da se taj aparat Evropa misli kao skup najrazličitijih postupaka, znanja, analiza, zakona, institucija, gotovo kao jedan grandiozni fukoovski dispozitiv u nastajanju, koji se konstituiše kao mreža heterogenih elemenata i koji se kao takav uspostavlja nasuprot drugom – Orijentu. Zahvaljujući tome, Evropa, kao poluostrvo Azije, sebe vidi kao nekakav poseban, originalni aparat, u odnosu, ne samo na Aziju, već i na čitav svet. Možda bi se neki od tih heterogenih elemenata mogao izdvojiti po svojoj originalnosti, ali se tehnika, ono hajdegerovsko *tehne*, ispostavlja kao ono originalno »evropsko«, zahvaljujući kome se konstituše Okcident – Zapad, koji se više ne uspostavlja kao nešto što samo stoji nasuprot Orijentu, već se planetarno širi. Ono što je bio Okcident biva zamenje-

no planetarnim širenjem svetske civilizacije oblikovane tim *tehne*, pa tako dolazi do evropeizacije sveta, a Evropa stoji iza te planetarne dominacije tehnologije. Tako evropsko *tehne*, dakle, ono koje je u hajdegerovskom razumevanju neodvojivo od umetnosti, polaže pravo na originalnost, na jedan *copyright* koji se širi na sve elemente aparata, i svaki od njih pojedinačno ima pretenzije da planetarno dominira.

To istovremeno znači da postoji izvesna odbojnost prema kopijama, tačnije da one imaju status falsifikata, krivotvorenja, te da su u takvim slučajevima podložne zakonskom sankcionisanju. Jedino što se toleriše to je overena kopija, čiji status nije moguće dovesti u pitanje. To samo znači da je sam aparat ona instanca koja overavajući neku kopiju potvrđuje da ona potiče od originala i da kao takva može biti puštena u opticaj. Aparat svakako neće tolerisati bilo kakvu intervenciju koja bi mogla da naruši vernost originalu, jer bi time ugrozila i sam original, ali i autoritet i legitimitet instance koja overava. Dakle, overena kopija je podložna proveri, jer je u svakom trenutku moguće sravnjivanje u odnosu na original. Svako odstupanje od originala povlači određene sankcije. Neoverena kopija je falsifikat koji na ozbiljan način dovodi u pitanje sam opstanak originala, jer pretenduje da zauzme njegovo mesto i samim tim razori i preuzme njegovu auru, benjaminovsko »sada i ovde«, njegovu autentičnost.

Certified Copy (Overena kopija)

Ono što možda najviše pobuđuje pažnju u Kjarostamijevom filmu jeste zbuњujući preokret, tačka u kojoj se čitava perspektiva menja, a u koju gledalac biva uvučen naglo i bez ikakve pripreme. Dvoje glavnih junaka koji su do tog trenutka bili stranci koje je povezivalo zajedničko interesovanje za umetnost, transformišu se u nešto što bi odgovaralo sredovečnom bračnom paru koji je upravo neuspelo proslavio petnaestogodišnjicu braka. Do tog momenta, razgovor se manje više kretao oko problema originala i kopija. Nakon te tačke, njihov odnos prerasta u zamorne i ponekad neprijatne rasprave bračnog para umornog od vlastite veze. Sam prelom se

događa poput kakvog obrta u teoriji govornih činova kada konobarica iz restorana u koji su svratili pita ženu, koja je na trenutak ostala sama za stolom, za njenog muža. Ona u prvom momentu ne negira da joj je to muž. Nakon njegovog povratka za sto, njih dvoje zaista počinju da se ponašaju kao sredovečni bračni par i to traje do kraja filma. Gledalac je uvučen u promenu tačke gledanja samog režisera koji to čini ne baš potpuno na način kako Zapad želi da mu se isporuči taj pogled stranca. Sam Kjarostami će u jednom intervjuu reći da je na kanskoj projekciji dva puta zadremao za vreme projekcije filma, što mu se ranije dešavalo samo ako su u pitanju bili filmovi nekih drugih reditelja, ali ne njegovi. Dakle, *Certified Copy* i sam autor percipira kao nečiji tuđ film, tačnije kao film stranca, sniman u drugačijoj kulturi, različitom jeziku, drugačijim uslovima, što je uslovilo i njegov drugačiji odnos prema sopstvenom filmu. Isto tako, ono što gledalac vidi kao pogled stranca, ispostavlja se kao enigmatična i zbujuća transformacija u odnosu dvoje ljudi.

Naziv filma, inače i naslov knjige glavnog junaka, neka je vrsta putokaza za njegovo razumevanje, posebno ako se ima u vidu da je alternativni naziv knjige, kako to napominje autor, *Zaboravi original i nabavi dobru kopiju*. Na samom početku se ističe da pisac nije stručnjak u ovoj oblasti, niti je istoričar umetnosti, da čak i ne pripada umetničkom establišmentu – moglo bi se reći da se i sam oseća kao stranac u odnosu na oblast kojom se bavi. On napominje da je rasprava koja se vodi o pitanju kopije i originala, nešto što opterećuje Evropu još od vremena Lorenca Medičija koji je naredio Mikelandželu da svoju skulpturu Kupidona izvaja na antički način kako bi dostigao veću cenu. Čitav razgovor upućuje na to koliko je evropski diskurs, barem od vremena renesanse, pa dakle i sama Evropa, opsednut originalom, zapravo copyrightom na samu originalnost. Opsednutost originalom simptom je koji nedvosmisleno upućuje na to da reprodukcija, kopija, za razliku od originala, unutar zapadnoevropske tradicije ima isključivo negativne konotacije. Autoru knjige se ovakav pristup u najmanju ruku čini čudnim, ako se ima u vidu da smo mi u krajnjoj instanci samo DNK replika naših predaka.

Utoliko, ako se povuče paralela između reprodukcije u umetnosti i reprodukcije ljudskog roda još više čudi taj negativan odnos spram reprodukcije, odnosno kopije, u umetnosti. Najzad, način na koji posmatramo stvari, menja njihovu vrednost: tako bi kod nekog portreta, ono što smatramo originalom bila samo reprodukcija lepote, na primer devojke sa slike, dok bi zapravo ona bila pravi original. Nakon ovih razmišljanja autora, sagovornica konstatiše kako on tvrdi da originali uopšte ne postoje, što implicira da original isključivo pripada životu. Sve reprezentacije su, čak i one koje nazivamo originalima, zapravo kopije, reprodukcije originala koji je u nekom trenutku pripadao životu kao čistoj imanenciji. Iz ovog ugla čini se da nam, ukoliko ne promenimo način na koji gledamo stvari, izmiče sam smisao života, njegova jedinstvenost, autentičnost i originalnost. Tako, pomalo paradoksalno, uz svu opsednutost evropskog diskursa originalom, ono što njemu izmiče upravo je original kao ono što pripada imanenciji života, dakle, sam događaj.

Utoliko ne čudi što ta diskusija u vezi s originalom, i kopijom, u drugom delu filma neosetno prerasta u beskrajne i isprazne rasprave sredovečnog bračnog para. Kako razumeti smisao ovih beskrajnih rasprava? Na jednoj strani, one su trivialna potvrda da evropski narativ o originalu, svojim istražnim ponavljanjem više nije u stanju da produkuje bilo kakav smisao; naprotiv, kao da se približava onom hajdegerovskom brbljanju. Na drugoj strani, ovaj diskurs očrtava unutrašnje granice jedne reterritorializacije u kojoj su vidljivosti i iskazivosti stabilizovane tako da izvan tog zatvorenog kruga ispravnog narativa kao nešto »spoljašnje« – ostaje sam život.

F for fake (1973)

Film *F for fake* Orsona Velsa (Orson Welles) u velikoj meri korespondira sa Kjarostamijevim filmom, mada u prvi plan stavlja prevaru, u kojoj je umetničko delo, bez obzira na to da li je u pitanju original ili falsifikat, tek jedan od momenata vidljivosti. Zbog toga *F for fake*, iz sasvim drugačijeg ugla, ispituje opsednutost Zapada originalom – iz ugla onih koji

obmanjuju – falsifikatora i prevaranata. Film kombinuje fragmentarne priče dva umetnika, ali i falsifikatora, slikara Elmira de Horija (Elmyr de Hory) i pisca Kliforda Irvinga (Clifford Irving), sa fragmentima iz života Hauarda Hjuza (Howarda Hughes), kao i delova opusa samoga Velsa, poput onih iz *Rata svetova* (1938). *Fake* se odnosi na obmanu u najširem smislu, na prevaru koja treba da nadmudri eksperte, tačnije one koji izdaju sertifikate, koji overavaju da li je nešto original ili falsifikat. Za Velsa obmana ima nešto od magije koja interveniše, ne samo u stanju stvari već i u samom događaju, ma koliko ta intervencija izgledala neverovatno. Obmana uključuje mnogo više od pukog sravnjivanja, prosuđivanja i overavanja od nekog eksperta ili institucije; ona destabilizuje samo stanje stvari koje prepostavlja jednu stabilnu mašineriju vidljivosti. Velsa zapravo zanima obmana kao pukotina u realnom, koje za njega nije ništa drugo do okamenjena i stabilizovana vidljivost. Šta znači obmanuti nekoga u odnosu na to što mu postojeći okvir unutar nekog stanja stvari dopušta da vidi ili što mu je izneto na videlo? Vidljivost je ovde upravo ona mašinerija koja se ne definiše samo vidom, već kombinacijom radnji i trpnji, akcije i reakcije, koje je moguće preusmeravati, podsticati ili usporavati i sl. kako bi se rekombinacijom više čula otvorila ta pukotina i nešto drugo iznelo na svetlost.

Problem s obmanom je u tome što ta pukotina u realnom može da otvori jednu liniju koja ne potпадa pod mogućnost sertifikovanja, što izmiče svakom overavanju od nadležnih institucija ili eksperata da li je nešto original ili falsifikat. U takvom slučaju može se govoriti jedino o prevari, jer se više ne radi o originalu ili falsifikatu, već o nečem što interveniše u samoj mašineriji vidljivog, praveći pomeranja unutar samog sklopa. Iz Velsovog ugla moglo bi se reći da se svako otvaranje serije koja ne bi potpadala pod falsifikat ili overenu kopiju proglašava prevarom, bez obzira na to kako je i ko otvorio tu liniju. U filmu se navodi jedna anegdota prema kojoj Pikaso greškom svoju sliku proglašava falsifikatom, a kada mu sagovornik skrene pažnju da je bio prisutan dok ju je radio, on odgovara da on može naslikati lažnog

Pikasa kao bilo ko drugi. Sličan problem se otvara i u Vendersovom (Wenders) *Američkom prijatelju* (*Der amerikanische Freund*, 1977) u kojem je umetnik proglašen mrtvim kako bi prevarant njegove slike, koje on i dalje radi, mogao prodavati skuplje. Sa takvim pristupom postaje jasno da obmana ne uključuje nužno samo falsifikat, naprotiv, original isto tako može biti deo prevare. Problem nastaje, kao što je to Vels pokazao u *F for fake*, ne toliko sa kopijama, koliko s onim serijama koje u duhu originala otvore neki novu seriju. To bi bio slučaj kada falsifikator ne kopira pojedine radeve nekog umetnika, već na njegov način, upotrebljavajući isti materijal, u njegovom maniru slika potpuno nove slike koje ovaj nikada nije naslikao. Dakle, falsifikator tada aktuelizuje jednu virtualnu seriju radeva koja svoje polazište ima u originalu. Ova serija ne potпадa pod određenje kopije, a još manje pod ono što može biti overena kopija, ali ipak nekako participira u auri originala.

Može se reći da Vels čitavim svojim pristupom, od narativa do montaže, sledi onaj adornovski diktum po kome je zadatak umetnosti da unese haos u red. Postoji neka stabilizacija koju nazivamo realnim, jedan uređeni i stabilizovani režim rada unutar mašinerije vidljivosti koja ne dopušta bilo kakva drugačija viđenja. To znači da se vidljivost kao sklop organa i funkcija (kombinacija radnji i trpljenja, akcija i reakcija), standardizovao, okamenio u reterritorializaciji, i tako uspostavio horizont (granicu) vidljivosti unutar nekog strata. Uneti haos znači nanovo deteritorijalizovati taj uređeni i stabilizovani red, onaj način viđenja koji u svojoj produkciji smisla i značenja više ne korespondira s promenama u stvarnosti. Unošenje haosa destabilizuje rad maštine vidljivosti, otvara i raspršuje zatvorenost, stvara pukotine u realnom, kako bi se ponovo reterritorializovao u nekom viđenju koje stvara uslove za drugačiju produkciju smisla i nova značenja. To je slučaj sa umetnikom iz Vendersovog filma: on ne falsificuje samog sebe, on otvara novu seriju, a opet, iz ugla sistema, on je falsifikator i prevarant. Na drugoj strani, obmana ukazuje na unutrašnje granice nekog aparata, u ovom slučaju aparata umetnosti, koji se svojim procedurama stara da maši-

nerija vidljivosti što stabilnije funkcioniše, pa samim tim i kontroliše horizont vidljivosti. Na neki način, postajanje strancem prepostavlja destabilizovanje standardizovane mašinerije vidljivosti, te »velike« umetnosti koja nije ništa drugo do zatvaranje u određene kontrolisane serije za koje aparat poseduje sertifikat da su originali. Utoliko se može razumeti ona Dišanova tvrdnja da su naši muzeji prepuni osrednjih dela, jer toj stabilizovanoj vidljivosti koju kontroliše aparat, u njenoj opsednutosti originalom, mnogo toga izmiče, pre svega, sam život, kao što je to demonstrirala Dada. Utoliko avangardni san o brisanju granice između života i umetnosti dobija drugačiji smisao: original postoji samo kao život, kao čista imanencija, kao događaj – sve ostalo su kopije, reprodukcije koje upućuju na original.

Za pogled stranca Evropa je aparat stabilizovane i zatvorene vidljivosti, koji unapred uračunava taj pogled stranca, kao onaj koji će a priori prihvati i potvrditi originalnost i autentičnost samog aparata, njegovo »sada i ovde« po kojem se u svakom pogledu odvaja od ostalih aparata. U takvoj konstelaciji taj pogled funkcioniše samo kao korekcija, ono što omogućava sistemske ispravke, minorne korekcije, kako bi se, po logici overenih kopija, aparat neometano multiplicirao. To je obezbeđeno mestom koje stranac ima unutar svake vidljivosti, još od grčkog stratuma, pa sve do danas. Ta korektivna uloga koja je dodeljena strancu onemogućava bilo kakvo dovođenje u pitanje originalnosti na kojoj počiva aparat. Istovremeno, to implicira da bi se multipolarni svet pozogn kapitalizma na početku 21. veka mogao razumeti kao mreža autonomnih i zatvorenih aparata/čvorista koji pretenduju na originalnost i autentičnost, a s tim i na logiku overenih kopija. Iz ovakve zatvorenosti nastaje neka vrsta zaslepljenosti, nemogućnost da se vidi bilo šta drugo izvan, ali i nemogućnost da se izmesti u odnosu na unapred određeno mesto posmatrača unutar neke vidljivosti određenog stratuma. Utoliko nas pogled stranca poziva da promenimo način na koji gledamo stvari, da i sami postanemo stranci, a ne puka funkcija stabilizovane i zatvorene vidljivosti, kao usputni efekat funkcionisanja nekog aparata. To bi, pre svega, značilo

promeniti način na koji posmatramo aparate, njihovu pretenziju na onu originalnost kojoj izmiče život, koja perpetuira logiku overenih kopija.

Kada Agamben, današnju fazu kapitalističkog razvoja definiše kao gigantsku akumulaciju i proliferaciju aparata/dispozitiva, onda se tu pre svega radi o raspadanju autonomnih i zatvorenih aparata na bezbroj umreženih aparata i reterritorializacija. Može se govoriti o pojavi nove sile koja se kao Mreža uspostavlja paralelno sa globalizacijom, o premeštanju težišta moći sa autonomnih aparata na kompleksnu i nesagledivu Mrežu. Sa nastankom multipolarnog sveta i sami aparati, kao čvorista hijerarhizovane moći, počinju gubiti svoju neprikosnovenu autonomiju, pa se pre može govoriti o dominaciji Mreže čija čvorista više nisu stabilni i zatvoreni aparati povezani u panoptičku mašineriju. Zapravo, pre se može govoriti o aparatima i reterritorializacijama bez obzira na registar u kojem se pojavljuju, koji nastaju kao temporalne funkcije Mreže. Ti aparati/čvorista sada se konstituišu, ne više po logici overenih kopija, već prema logici mnoštva gde se neprekidno mogu dodati nova n-čvorista. Logika mnoštva, uključuje originale i umnožavanje overenih kopija tek kao jedan od segmenata Mreže, kao jednu od komponenti s kojom je moguće povezivanje i onih serija koje svoje polaziste ne moraju imati u originalu. Time se stvaraju uslovi za mogućnost da se život preseca i povezuje s drugim entitetima, kako bi sa njima gradio drugačije sklopove koji nam se danas mogu činiti nezamislivim.

»Why so serious?«

Na jednom od plakata za drugi film iz trilogije o Betmenu vidi se zamućena figura Džokera kako po staklu ispisuje »Why so serious?«, a ovaj ispis se produžava u *Joker-smile* poklapajući se s njegovim blago zakriviljenim licem. Ima u tom pitanju nešto od Dada-logike, koja je zaboravljena i marginalizovana sa »novim duhom kapitalizma« (Lik Boltanski (Luc Boltanski) i Ev Kjapelo (Ève Chiapello), na neki način preuzeta i pervertirana od sistema, tako da je čitava igra postala zastrašujuće »ozbiljna«, ili, kako primećuje Dona Haravej (Donna Haraway), prešlo se sa onoga »sve je rad« na »sve je igra« – i to smrtonosna. Dadaizam, »nakrcan varvarizmima«, malogradansku je kontemplaciju nad umetničkim delom, destabilizovao stvarajući od njega ono što je Valter Benjamin nazvao »središte skandala«. Svi Dada-varvarizmi zapravo su provale fragmenata haosa u tadašnju logistiku percepcije, ne samo umetničkog dela već i vlastitog okamenjenog i okovanog sveta. Utoliko se džokerovsko pitanje, sledeći ovu Dada-logiku, preokreće gotovo dadaističkim gestom u ono: »zašto tako ozbiljno shvatamo sistem?«

Nema nikakve sumnje da je, na samom početku 21. veka, sa Kristoferom Nolanom (Christopher Nolan), priča o Betmenu dobila neki novi pravac, prvi film *Batman Begins* snimljen je 2005, potom, *The Dark Knight* (*Vitez tame*), 2008. i najzad *Dark Knight Rises* (*Vitez tame: Povratak*) 2012. Ta promena u pristupu pokušaj je iskoraka izvan onih stereotipa koje je Holivud već uspostavio i koji svojom okoštalošću ponajviše svedoče o krizi same holivudske produkcije. Na izvestan način kriza samog narativa mogući je simptom jedne mnogo šire krize našeg sveta, ili, kako se to obično podrazumeva, zapadnog sveta. To je svet koji više ne želi, kako to kaže Badiju, da mišljenje uspostavi kao revolt, kao pobunu. Za to postoje najmanje dva razloga. Prvi je da je taj svet sebe već proglašio slobodnim svetom, da sebe, posebno od hladnoratovskih vremena, sve vreme predstavlja kao »slobodni svet«, da sebe vidi kao »ostrvo« slobode na planeti, koja je inače svedena na ropstvo ili razaranje. Na drugoj strani, taj naš svet je standardizovao i komercijalizovao uspostavljanje takve slobode podređujući se monetarnoj uniformnosti s takvim uspehom da nema više potrebe za revoltom s obzirom na to da nam je u njemu sloboda garantovana. Badiju, međutim ističe da nam se u takvom svetu ne garantuje slobodna upotreba naše slobode, s obzirom na to da je ta upotreba u stvarnosti već »kodirana, usmerena i kanalisana beskrajnim sjajem robe«.¹ Istovremeno, naš svet je pod velikim pritiskom zbog toga što je izložen snažnom ne-logičkom režimu komunikacije. Ta komunikacija stvara univerzum sačinjen od nepovezanih slika, opaski, izjava i komentara, a čiji je prihvatljivi princip nekoherentnost. Sledeći ta određenja, čini se da upravo iz te nekoherentnosti probijaju fragmenti koji ocrtavaju promenu u odnosu sila koja determiniše ono vidljivo i izrecivo unutar nastajuće istorijske formacije koju je u najširem smislu moguće odrediti kao novi duh kapitalizma.

1 Alain Badiou, *Infinite Tought, Truth and the Return to Philosophy*, Continuum, London, New York 2004, 50.

Bitna odlika ovog novog duha jeste da kapitalizam, u proizvodnom procesu, sa svoje hijerarhijske, fordističke strukture, prelazi na postfordistički, umreženi oblik, čime se transformiše i legitimiše kao egalitarni projekat. Ono što novi duh kapitalizma donosi jeste izvanredna moć apropijacije, preuzimanja najrazličitijih modela koji su često nastajali kao alternativa ili suprotstavljanje kapitalističkoj mašini. Globalizacija emfatički pokazuje da sam kapitalizam nije neka posebna civilizacija, da ne postoji neki specifični način koji bi život činio smislenim. Sa procesima deteritorijalizacije i dekodiranja kapitalizam je prvi društveno ekonomski poredak koji »detotalizira značenje« upravo stoga što nije globalan na ravni značenja. Kapitalizam se može prilagoditi svim civilizacijama, jer ne postoji »kapitalistički globalni pogled na svet«, pa samim tim ni »kapitalistička civilizacija«. No unutar samoperpetuirajuće cirkulacije kapitala, kapitalizam se ispostavlja jedino kao »civilizacija klišea«. Pre svega jer za one koji učestvuju u tom besmislenom funkcionisanju kapitalističke mašine, ovaj manjak smisla na jednoj strani nadomešta religija koja otkriva svoju misiju u jamčenju smislenog života, a na drugoj, ogromna masmedijska mašinerija za proizvodnju klišea.

Moglo bi se reći da čitav narativ o Betmenu neprekidno dovodi u pitanje to naše samorazumevanje vlastitog sveta kao ostrva slobode, nastojeći da pokaže da unutar takvog sveta uvek postoje sile koje tu podrazumevajuću slobodu mogu da dovedu u pitanje. Naša civilizacija je poput tanke kore koja svakog trenutka, zahvaljujući nekoj prirodnoj ili društvenoj katastrofi, može da pukne i strovali se u haos hobsovskog rata svih protiv svih. Betmen je, u takvoj konstelaciji agent reda, pa samim tim i sistema za koji, u duhu savremenog cinizma, zna da nije savršen, ali koji, uz neminovne korekcije, ipak funkcioniše za dobrobit mnogih.

Nastajanje frika: Batman Begins (2005)

Prvi film iz nove trilogije *The Dark Knight*, svakako da nije slučajno strukturiran oko straha, što je i osnovno uokvirenje unutar koga se pojavljuje čitav narativ o Betmenu. Ekranska

istorija serijala o Betmenu započinje 1943. godine kada je filmska kompanija Columbia Pictures snimila prvu seriju u kojoj se Betmen i Robin bore protiv japanskog agenta neobičnog imena Dr Tito Daka koji mislima kontroliše robeve »zombije«. Daka je zlokobni *Jap spy* sa uvrnutim orijentalnim umom. Taj prvi serijal odiše ksenofobijskom, preuveličavajući strah prema došljacima i strancima, s posebnim naglaskom na antiaziskom postperharburovskom rasizmu. S Nolanovom trilogijom, strah se upisuje kao konstitutivni momenat sistema, pa bi se moglo reći da je to njegovo neuhvatljivo prisustvo jedan od simptoma promene u režimu rada kapitalističke mašine. Ta promena, koja postaje sve vidljivija nakon pada Berlinskog zida, ocrtava se već u onome što je Z. Bauman opisao kao prelazak iz čvrste u fluidnu modernu, Ž. Delez kao prelazak iz društva nadziranja u društvo kontrole, dok A. Badiju to naziva atonalnim svetom. Na neki način, svaki od ovih pristupa nadopunjuje se u svom postpanoptičkom staništu, a u njihovoj osnovi je nastajanje nove, globalne nestabilnosti, koja postaje immanentna novom duhu kapitalizma. Upravo stoga strah koji nastaje kao efekat ove nestabilnosti difuzan je, rasut, nejasan, nevezan, neusidren, u slobodnom pokretu, bez jasnog cilja i uzroka, bez vidljivog smisla i značenja, svuda se naslućuje, ali se nigde ne vidi. Zahvaljujući toj nestabilnosti, opasnosti postaju globalne, a strah sveprisutan.

U filmu *Batman Begins* ocrtana je mala istorija subjektivnih strahova Brusa Vejna koja se razvija linearno, sledeći postojeće klišee o nastanku trauma u ranoj mладости, čija je matrica upisana unutar onog edipalnog trougla tata – mama – dete. Traumatsko iskustvo Brusa Vejna i njegov strah od slepih miševa nastaju nakon dečakovog pada u isušeni bunar, kada ga »napadnu« slepi miševi. Ta scena naleta slepih miševa neprekidno se ponavlja u različitim situacijama, da bi kao noćna mora proizvodila onaj traumatski blokirajući strah u kritičnim situacijama. »Don't be afraid« poslednje su reči umirućeg oca upućene sinu, dok će mu istu rečenicu (»Don't be afraid, Bruce«) uputiti i učitelj borilačkih veština iz »Lige senki« prastarog tajnog društva koje se brine o ravnoteži između dobra i zla unutar društvene mašine, tako što uništa-

va sve imperije kada padnu u dekadenciju i zlo, od Rima do Gotam sitija.

Kada se u jednoj, tipično holivudskoj sceni mladi Vejn uspravlja u pećini koja će postati baza budućeg *frika* Betmana, dok oko njega lete rojevi slepih miševa, tu nije reč samo o tome da se subjekt mora suočiti sa vlastitim strahom kako bi prevladao svoju traumu, već isto toliko i o tome da ovakvo suočavanje s najrazličitijim strahovima postaje svakodnevno, gotovo uslov opstanka, u novom režimu rada društvene mašine. Njena moć se u značajnoj meri temelji na strahu, tačnije na onome što se naziva sekundarnim ili izvedenim strahovima. U svojoj studiji o strahu, Zigmunt Bauman razlikuje tri vrste opasnosti iz kojih nastaju ovi sekundarni strahovi: najpre, tu je pretnja po život i imovinu; zatim, opasnosti opštije prirode koje prete trajnosti i pouzdanosti društvenog poretka i, najzad, opasnosti koje prete nečijoj poziciji u svetu. U umreženom svetu ove opasnosti se neprekidno ukrštaju i prepliću spremajući se da napadnu u svakom trenutku bez ikakve naijave, pa je ono najstrašnije kod straha upravo njegova sveprisutnost. Savremeni život se u takvoj konstellaciji ispostavlja kao neprekidno traganje za strategijama i sredstvima koji nam omogućavaju da odložimo ovu sveprisutnost opasnosti. Najčešći način da se odupremo tim strahovima jeste da, ukoliko nam izvesnosti već neprekidno izmiču, primenimo »tihu utišavanje« kao neku vrstu relativizovanja opasnosti (budućnost je maglovita, opasnosti nepoznate, može biti gore, zašto sada brinuti i sl.), ili da makar vidimo koliki su rizici; dakle, da se suočimo sa opasnostima tako što ćemo pokušati da izračunamo njihovu verovatnoću.

Brus Vejn, za razliku od ponuđenih strategija, otkriva vlastitu, moglo bi se reći šizo-strategiju, neprekidnog suočavanja sa opasnostima koje prete, ne više samo njemu kao pojedincu već čitavoj zajednici (kriminal, korupcija ili »izopačeni« pojedinaca i sl.). S obzirom na to da spada u one »ultra-high-net-worth individuals«, Vejn ubrzano po povratku iz dobrovoljnog izgnanstva, razvija svoju šizo-strategiju tako što ostaje oličenje onoga što Slavoj Žižek naziva »liberalnim komunistima«, ali istovremeno postaje *frik*, koji se u kostimu

koji nalikuje slepom mišu neposredno bori sa opasnostima. Zahvaljujući ovoj šizi to postajanje *frikom* maskira se »liberalnim komunistom«, kao što se isprazni sistemski »humanitarni rad« plutokrate, nadopunjuje konkretnim intervencijama frika unutar sistema. Matrica svakog superheroja temelji se na različitim varijacijama ove šizo-strategije u kojoj se dva registra nadopunjaju, istovremeno maskirajući jedan drugog, kako bi se konstituisao jedan emfatički singulani način suočavanja sa opasnostima.

Postavlja se pitanje kakav je odnos sistema prema frik. Na jednoj strani, svako ko se odluči za vlastitu strategiju suočavanja s opasnošću biva osuđen da postane frik u uobičajenom značenju te reči, pa tako izložen podsmeđljivim pogledima, sumnjičavosti ili podozrenju. Na drugoj, frik postaje prihvatljiv jedino ukoliko je u funkciji sistema, poput hakera koji biva zaposlen u nekoj od vladinih agencija ili korporacija upravo zbog toga što je provalio njihove sigurnosne sisteme, ukazujući na taj način na slabosti i propuste u sistemu. Ukoliko završi poput običnog kriminalca, postajući tako kraker (*cracker*), on je i dalje u funkciji reprezentacije moći sistema da se suoči s devijantnim i nastranim pojedincima, ma koliko oni bili genijalni. Tako se ova dihotomija *hacker vs. cracker*¹ mnogo manje temelji na moralnim načelima nekog pojedinca i njegovog odnosa prema zajednici, a mnogo više na moći aproprijacije, preuzimanju, od samog sistema. Iz ugla sistema svaki pojedinac je, poput Šredingerove mačke, virtuelno i haker i kraker, a kako će se aktuelizovati mnogo više zavisi od potreba reprezentacije i aproprijacijske moći samog sistema nego od njegovih ličnih poteza i uverenja. Trebalo bi razlikovati frika agenta-sistema, kao onoga koji je uvek već uvučen u ovu virtuelnu dihotomiju čija aktuelizacija zavisi od

1 »Hackeri ... nisu bezobzirni 'kompjutoraši' čiji je cilj razbijati šifre, ilegalno ulaziti u sustave i unositi pometnju u promet informacija između računala. Oni koji se tako ponašaju nazivaju se crackers i hakerska kultura ih obično odbacuje ...« Manuel Castells, *Internet galaksija*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb 2003, 52.

slučajnosti ili trenutnih »potreba« sistema, od frika superheroja kao »onoga za koga se prepostavlja da je izvan sistema«.

U reterritorijalizovanim enklavama, poput Gotam sitija, sve slabosti današnje civilizacije postaju vidljive, a samim tim i immanentna nestabilnost čitavog sistema koji sve vreme balansira na krhkoj ravnoteži između kakve-takve stabilnosti i onoga što Z. Bauman naziva »implozijom civilizacije«². Ono što se, u poslednjih nekoliko godina, nakon mnogih prirodnih katastrofa poput cunamija ili uragana, pojavljuje kao sve prisutnija opasnost jeste strah od decivilizovanja, odnosno, strah od raspadanja elementarnih stubova civilizovanog života. Tada se najčešće govorи o »sindromu *Titanika*«, gde je Titanik naše trijumfalističko, samozadovoljno, slepo i licemerno društvo, dok se ledeni bregovi mogu pojaviti u najrazličitijim formama: kao finansijski krah, nuklearna ili ekološka katastrofa, socijalni nemiri, terorizam, verski fundamentalizam i slično.

Freak (nakaza) vs. Schemer (kombinator, spletkaroš, intrigant) – The Dark Knight (2008)

Drugi film iz ove trilogije strukturiran je oko primarnog sukoba dve estetske figure, dva frika, kao dve absolutne suprotnosti u svakom pogledu, od fizičkog izgleda do koncepta koji zastupaju; Betmen kao »agent reda« i Džoker kao »agent haosa«. Uobičajeno se Džoker određuje kao mračno-inteligentni psiho-klovni, psihotični ubica koji ubija iz sporta i sl. Sa ovim filmom, međutim, njegove interpretacije postojećih odnosa sila u društvenom polju mnogo su bliže dada-logici, onom *Why so serious?*, nego što bi se to moglo očekivati od holivudskog blokbastera. Nije li neobična kombinacija sveprisutnog straha i savremenog cinizma ono što nas navodi da sistem uzimamo isuviše ozbiljno, nije li upravo sva ta ozbiljnost ono što nas zaslepljuje i blokira?

2 Zigmunt Bauman, *Fluidni strah*, Mediterran Publishing, Novi Sad. 2010.

Sa Džokerovim intervencijama pre svega se strukturalno mesto frika »kao onoga za koga se prepostavlja da je izvan sistema« radikalno dovodi u pitanje. To se posebno vidi u trenucima kada se Betmen nalazi sa Džokerom, koji ga suočava s tim šta znači postajanje frikom i koje je njegovo mesto u simboličkoj mreži. Jedna od takvih scena je ona u kojoj Betmen preuzima ulogu »lošeg policajca«, napuštajući tako mesto onoga koji je »izvan sistema«, mimo svake korupcije i spletkarenja. Džoker dovodi u pitanje baš ovu pretpostavku, tačnije to strukturalno mesto svakog superheroja kao onoga ko je »izvan sistema« i postojeće društvene mreže, a koji opet, svojim intervencijama sve vreme nastoji da stabilizuje i uravnoteži sistem, ne dovodeći ga ni jednog trenutka u pitanje. Upravo je to ona tačka koju pogađa Džoker kada objašnjava da je za »njih«, zapravo za čitav sistem, Betmen frik isto kao i on i da se njih dvojica nadopunjaju. (»Ti mene dopunjuješ... Za njih, ti si samo nakaza poput mene. Potreban si im sada, ali kad im više ne budeš trebao otkačiće te kao gubavca.«)³ Zapravo to mesto – izvan sistema, neko spolja – tek je loša šala, ma ko da se nalazi na njemu, ono je tek jedna od funkcija koja se aktivira samo kada je potrebna samom sistemu, najčešće u formi »strukturalnog prilagođavanja«.

Posmatrano iz Džokerovog ugla Betmenov fantazmatiski konstrukt da se ne nalazi na mestu »izvan sistema«, više liči na sizifovsku poziciju, u kojoj često zatičemo nekog junaka crtanog filma, koji beskrajno zatvara rupe na brodu, koje se neprekidno otvaraju, kako bi sprečio njegovo potapanje u nadi da će se tako dokopati neke obale. Kada podseća Betmena da su za sistem obojica frikovi, Džoker referira na uobičajenu upotrebu termina gde se frik određuje kao osoba koja ima nešto upadljivo neobično u svom izgledu ili ponašanju, osoba opsednuta nečim, ili osoba koja pokazuje neuobičajeno mnogo entuzijazma za neki specifični interes, ali i šire,

3 »*You complete me. ... To them, you're just a freak like me. They need you right now but when they don't they'll cast you out like a leper.*«

kao nešto abnormalno, aberantno, iregularno, monstruozno, atipično. Za Džokera, međutim, frik nije ništa monstruozno, dakle nije ga moguće podvesti pod ova uobičajena određenja, naprotiv, frik je onaj koji vidi stanje stvari u njihovom nastajanju, tačnije u njihovoj aktualizaciji (»Vidite, ja nisam monstrum. Ja sam samo jedan korak ispred.«⁴). Frik se tako ne nalazi izvan sistema, već kao nešto što je immanentno sistemu on vidi promenljive odnose unutar društvenog polja, kao efekat promene odnosa aktivnih i reaktivnih sila. Iz Džokerovog ugla, frika je moguće odrediti, na jednoj strani kao agenta nekog koncepta, neke aktivne sile (»I'm an agent of chaos.«) dakle ne-sistema, a na drugoj, kao onoga koji стоји nasuprot kombinatorima (»I'm not a schemer.«) kao agentima reaktivnih sila, zapravo agentima sistema. Džoker samo podseća Betmena da je borba protiv haosa nemoguća bez izvesne saradnje s neprijateljem, tačnije s njim, pre svega jer je, na drugoj strani, mnogo važnija borba protiv mnjenja, koje se sve vreme predstavlja kao ono što nas upravo štiti od haosa postavljajući zaštitni kišobran između nas i haosa. Kombinatori (schemers) su iz tog ugla samo agenti mnjenja, oni koji neprekidno krpe i održavaju taj kišobran.

Ako bi se iz Delezovog razumevanja haosa mogla povući nekakva paralela sa ovakvim određenjem frika, onda bi on odgovarao »konceptualnoj personi«, zapravo »estetskoj figuri«, kao singularnosti koja uranja u haos tako što buši taj zaštitni kišobran, dok bi kombinator (*schemer*), kao subjekt koji je u funkciji sistema, na tom kišobranu postavljenom ispred haosa, krpio te rupe mnjenjima i povremeno dočrtavao najrazličitije figure u skladu s ranije ustanovljenim obrascima. U delezovskoj topologiji mi proizvodimo jedno mnjenje, iz razloga što naši organi nisu kadri da opažaju sadasnjost, a da pri tom ne nameću saglasnost sa prošlim, koje onda funkcioniše kao »amrel«, kišobran koji nas štiti od haosa. Na tom kišobranu moguće je islikati najrazličitije figure jedne *Urdoxa*-e iz koje bi proizlazila naša mnjenja – »klišei«.

4 »See, I'm not a monster. I'm just ahead of the curve.«

Ekskurs o haosu

Za delezovsko, prilično složeno određenje haosa, manje je važan nered od beskonačne brzine kojom se u njemu raspršuje svaka forma. Haos je praznina, koja nije ništavilo, već jedno virtuelno u kome su sadržane sve moguće čestice i iscrtane sve moguće forme. Kao beskonačna brzina rađanja i zamiranja, haos je virtualni rezervoar događaja, u kome se sve moguće forme pomaljaju, iscrtavaju, da bi istog časa nestale bez konzistencije i referencije, bez posledica. U skladu s kosmolоškom aproksimacijom, haos bi bio suma svih mogućnosti, tako da događaji nastaju u haosu, u haotičnom mnoštvu, međutim, samo pod uslovom da interveniše neka vrsta ekrana. Moglo bi se reći da haos ne egzistira, da je jedna apstrakcija, pre svega jer je neodvojiv od ekrana koji čini da se nešto – nešto pre nego ništa – pojavi iz njega. Haos je, nasuprot Jednom, čisto Mnoštvu, čista disjunktivna različitost, dok je nešto, Jedno, koje nije neko unapred dato jedinstvo, već nedefinisani element, određeni singularitet. »Kako Mnoštvu postaje Jedno? Veliki ekran treba da bude postavljen između njih.«⁵ Ecran, koji je nešto poput bezoblične elastične membrane, ili elektromagnetcnog polja, čini da se nešto pojavi iz haosa čak i u onim slučajevima kada se to nešto jedva razlikuje. Iz ugla fizičke aproksimacije, haos je suma senki, dok je ekran taj koji oslobađa tamnu pozadinu haosa, a ova pozadina, ma koliko se malo razlikovala od crnog, ipak sadrži sve boje. U samoj osnovi Prirode nalazi se ekran koji funkcioniše kao beskonačna mašina za precišćavanje. Isto tako haos bi, sa psihičke tačke gledanja, bio univerzalna vrtoglavica, suma svih mogućih percepacija, dok bi ekran odvajao one diferencijale koji mogu biti integrirani u sredenu percepцију. Kada se kaže da haos ne egzistira, onda se pre svega misli da je on donja strana, samo dno, velikog ekrana. Haos kasnije komponuje beskonačne serije celina i delova, a ta aleatorna razvijanja nama mogu da

⁵ Gilles Deleuze, *The Fold, Leibniz and the Baroque*, University of Minnesota Press, 1993, 76.

izgledaju haotičnim ili zbog toga što nismo sposobni da ih sledimo ili zbog same nedovoljnosti naših vlastitih ekrana.

Za Deleza umetnost, nauka i filozofija iscrtavaju planove po haosu. One se razlikuju od religije koja ispred haosa postavlja kišobran, na kojem oslikava nebeski svod, figure jedne *Urdoxa*-e iz koje bi trebalo da proizidu naša mnjenja. Zahtev filozofije, nauke i umetnosti jeste da se taj svod rastrgne i uroni u haos. Svaka od tih disciplina iz haosa donosi nešto različito; filozof u haosu nalazi beskonačne varijacije, naučnik promenljive varijabile, umetnik beskonačne varijete. Svako uranjanje je postavljanje jednog plana-rešeta. Umetnik se zapravo nalazi između haosa i mnjenja koje neprestano produkuje klišee, ali i klišee kao dominantne trendove, komercijalne standarde i sl. To što umetnost na razne načine buši taj kišobran i propušta fragmente haosa, ne znači da je umetnost haos, već komponovanje haosa. Iz ovog komponovanja nastaje vizija ili čulni utisak, zapravo jedan džojsovski *haosmos*. Taj komponovani haos nije predviđen niti unapred zamišljen, umetnost preobražava haotičnu dinamiku beskrajne entropije u haoидnu raznovrsnost. Zapravo između haotičnog stanja i haoидnog stanja potrebno je postaviti niz koordinata i faznih prostora kao niz rešeta koja bi bila »pragovi haosa«. Haoидno stanje je jedna kompleksnost za koju se čini da je u određenim istorijskim formacijama koliko-toliko perceptibilna. Tako su haoide realnosti koje nastaju na planovima koji presecaju haos. Ono ne-filozofsko, ne-umetničko, ne-naučno nalazi se tamo gde se plan sučeljava s haosom. Svakoj od tih disciplina potrebno je to *ne* u svakom trenutku njihovog postojanja i razvoja. To je neka nemisleća misao u kojoj umetnost, filozofija i nauka postaju nerazlučivi.

Kod filozofije, nauke i umetnosti prisutna su tri različita presecanja haosa, tri različita plana-rešeta: filozofski plan imancije, naučni plan referencije i umetnički plan kompozicije. Filozofija u svom pristupu haosu nastoji da sačuva beskonačne brzine i da istovremeno »zadobije konzistenciju prime-

renu virtuelnom.«⁶ Nauka se, naprotiv, odriče beskonačnog i beskonačne brzine, nastojeći da zadobije referencu koja je kadra da aktuelizuje virtuelno. Za umetnički plan kompozicije moglo bi se reći da u svom odnosu prema virtuelnom rezervoaru događaja u haosu oscilira između toga da zadobije konzistenciju kao i da aktuelizuje virtuelno, stvarajući konstelacije univerzuma ili afekte i percepste. Umetnost misli, ništa manje od filozofije (ali putem afekata i percepata) i često se događa da dva entiteta prelaze jedan u drugi.

Između haosa i dijagramskih crta plana imanencije, Delez i Gatari umeću jednog preciznog operatora, konceptualnu personu; pojmovne likove u slučaju filozofije, estetske figure i parcijalne posmatrače u slučaju umetnosti i nauke. Taj lik uranja u haos, da bi iz njega izvukao određenja od kojih pravi dijagramske crte na planu konzistencije. On poput Ničevog ili Malarmeovog igrača kockicama nasumice iz hazarda-haosa vadi pregršt kockica i baca ih na sto. Istovremeno svakoj kockici koja padne na sto taj lik pridružuje intenzivne crte koje šifriraju područje stola, poput pukotina ili šara na nekoj površini, stvarajući šifru koja ranije nije postojala. Zapravo sam dijagram, odnosno, jedno stanje dijagrama, uvek je mešavina slučajnog i zavisnog, gde »gvozdena ruka nužnosti trese čašu sa kockicama slučaja«.⁷

Ako se vratimo na Džokerovu konstataciju da je on agent haosa, postavlja se pitanje kako možemo razumeti tu Džokerovu tvrdnju? Na jednoj strani, ona znači da je, kao agent, Džoker estetska figura koja probija onu branu, onaj kišobran koji se stavlja ispred haosa i tako zapravo propušta fragmente haosa ili haoide, u realno. Na drugoj strani, on teži da se neprekidno uvezuje s drugim agentima aktivnih sila bez kojih iscrtavanje šifriranih figura ne bi bilo moguće. Utoliko je moguće razumeti njegovu tvrdnju da se on i Betmen nadopunjaju (»What would I do without you? ... You complete

6 Žil Delez – Feliks Gatari, *Šta je filozofija*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1995, 148.

7 Žil Delez, *Fuko*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1989, 90.

me.« »Šta bih ja bez tebe?... Ti mene dopunjavaš.«) Džoker zapravo predlaže drugačiju šizo-strategiju gde će sam frik biti neka vrsta šizofrenog sklopa, različitih varijacija mogućih komponenti koje se kristališu oko tačke proboga tog kišobran-a, koji se kao mnjenje postavlja ispred haosa, kako bi istovremeno propustio i šifrirao fragmente haosa. Tek kao ovakav šizo-sklop, frik može da bude agent nekog koncepta, neke aktivne sile, kao subjekt on postaje agent sistema, okamenjene slike mišljenja ili mnjenja. Razlika između Džokera i Betmena je u tome što prvi zna da je frik sklop i da je kao takav zapravo agent jednog koncepta, dok drugi još uvek, sasvim u duhu savremenog cinizma, veruje da je ovo jedan od »najboljih mogućih svetova«, ali da su mu povremeno potrebne sitne ispravke i intervencije, da bi ostao u ravnoteži.

Sa ovim drugim pristupom, međutim, maskira se linearno shvatanje »napretka«, kao sasvim »prirodne«, ciklične, smene haosa i reda (kriza i oporavak), što je kliše iz kojeg Džoker nastoji da izvuče Betmena. Zašto? Pre svega zbog toga što se o postavljanju i održavanju stereotipa i klišea brinu kombinatori, kao oni koji sve vreme popunjavaju one pukotine na kišobranu koji nas štiti od haosa. Kombinator se najčešće određuje kao osoba koja je uvučena u pravljenje tajnih i nepoštenih planova iz nekih ličnih interesa. Džoker sve vreme kombinatore određuje kao one koji imaju planove (»Da li zaista izgledam kao čovek s planom? Da li znaš šta sam ja? Ja sam pas koji juri automobile. Ne bih znao šta da radim kad bih uhvatio neki. Znaš, ja samo nešto radim. Mafija ima planove, panduri imaju planove, ... Znaš, oni su kombinatori, krojaći planova. Kombinatori koji pokušavaju da kontrolišu svoje svetove. Ja nisam kombinator. Ja pokušavam da im pokažem koliko su zapravo jadni njihovi pokušaji da kontrolišu stvari.«).

Tako se frik postavlja nasuprot kombinatoru, kao onome koji pokušava da kontroliše stvari koji preko neprekidne pro-duk-cije i krpljenja stereotipa i klišea održava jednu okame-njenu sliku mišljenja i jedno stanje stvari koje određuje gra-vitaciono polje »normalnosti« našeg sveta. Kao estetska figu-ra, frik sledi onu Dada-logiku (»Why so serious?«) koja dest-a-

bilizuje kombinatore i njihove kombinatorske planove. Kao šizo-sklop frik propušta fragmente haosa istovremeno stvarajući onu šifru koja svojim serijama slika i znakova tera na mišljenje.

Postavlja se pitanje da li je Betmen spremam da prihvati tu Dada-logiku koju zastupa Džoker. Odgovor se nalazi na samom kraju filma, kada policijski komesar (Džejms Gordon /James Gordon/) i Betmen otkrivaju da je okružni tužilac (Harvi Dent poznat kao Two-Face) »poludeo«, da je uzeo pravdu u svoje ruke i da izravnava račune na svoj način (bacanjem novčića) mimo zakona. Oni shvataju da je time dovedeno u pitanje verovanje da je unutar sistema moguće naći »poštene« ljude, sposobne da sprovode zakone, pa stoga odlučuju da krivicu za sve njegove zločine svale na Betmena. Time se iznosi na videlo samo funkcionisanje sistema u kojem je moguće, da se od superheroja tek jednim potezom sklizne u kriminalca, ali i vice versa – da od kriminalca isto tako može nastati (super)heroj. Najzad, da je laž i prevara upravo »cena koja se mora platiti« kako bi građani poverovali da sistem funkcioniše, ali i vice versa, da je istina ono što dovodi do haosa i ruši sistem. Time se potvrđuje da je Betmen, ali i svaki superheroj, za sistem uvek već u onoj Šredingerovoj kutiji iz koje može biti izvučen kao kriminalac ili superheroj u zavisnosti od trenutnih potreba stabilizacije sistema. Zapravo, da je njegovo mesto »izvan sistema«, tek iluzija koju profesionalci iz sistema, kombinatori, promovišu u javnosti pre svega zbog vlastitih interesa, a time, po njihovom sudu, i samog sistema.

Kraj legende: povratak schemera – *Dark Knight Rises* (Vitez tame: Povratak, 2012)

Kada se na jednom od plakata poslednji film iz ovog serijala o Betmenu najavljuje kao kraj legende (*The Legend Ends*), onda bi to moglo da se razume kao cinična konstatacija da se s novim duhom kapitalizma, nepovratno promenilo polje sila u kojem je narativ o Betmenu, ili bilo kom drugom superheroju, mogao da zadobije neke »ozbiljne« ili čak mitske razme-

re. Zapravo poslednji nastavak je najbliži onome što Mark Fišer (Mark Fisher) naziva »kapitalističkim realizmom« kao široko rasprostranjenim uverenjem da je kapitalizam jedini održivi politički i ekonomski sistem, ali, takođe, da je u ovom trenutku nemoguće čak i zamisliti koherentnu alternativu za njega.

Odsustvo agenta haosa određuje okvir trećeg nastavka, čime se težiše čitave priče izmešta u ravan koju kontrolišu kombinatori. Betmen zapravo nema više dostojnjog protivnika, jer vrlo brzo postaje jasno da, sa nestankom Džokera, pojava bilo kog negativca samo maskira moć kombinatora. Ako su kombinatori svi oni koji »imaju planove«, koji ne birajući način pokušavaju da »kontrolišu stvari« onda čitav film retroaktivno upućuje na to da u umreženom kapitalizmu borba za hegemoniju jednog »plana« (bipolarni svet) pripada prošlosti i da jedino može da završi kao farsa. Poruka filma je gotovo trivijalna: u sadašnjem sistemu, svaka pobuna pripada nekom prošlom i prevazidrenom modelu, pa stoga neminovno završava kao farsa. Zašto? Farsa se, u duhu one Marksove opaske iz *Osamnaestog brimera Luja Bonaparte*, ispostavlja kao najprimereniji način da se čovečanstvo lakše, to jest veselije, rastane od svoje prošlosti. U multipolarnom svetu pravila igre se menjaju i unutar umreženih moći razvija se jedna globalna klasa, a dominantni diskurs je savremeni cinizam.

Nešto od te umreženosti sistema probija u onoj sceni filma kada policajac odbija da zaštitи Vol striit od pobunjene gomile govoreći unezverenom bankaru da on svoj novac drži »u slamarici«, na šta mu ovaj odgovara da njegov novac neće ništa vredeti ukoliko razuzdana rulja provali u »srce sistema«. Tako jasna granica između Vol strita i Mejn strita, ne samo što biva zamućena već pokazuje u kojoj meri strukture sistema neprekidno izmiču i postaju neuvhvatljive nedvosmislenim određenjima. To je efekat koji proizlazi iz novog režima rada kapitalističke mašine koja sve više funkcioniše kao bezbroj modulacija i varijacija različitih umrežavanja heterogenih entiteta, koji se tek privremeno stabilizuju, globalno ili lokalno, kako bi maskirali permanentnu nestabilnost. U ovako

promenljivoj topologiji multipolarnog sveta na početku 21. veka, nema više relativno stabilnih mreža, ni stabilnih strukturalnih mesta, kao što je to bio slučaj sa hladnoratovskim, bipolarnim svetom kraja 20. veka, njih zamenjuju tek privremene stabilizacije koje se rastaču sa svakom sledećom modulacijom. U takvom svetu novu globalnu elitu (1 odsto), čiji se članovi regrutuju iz populacije kombinatora, odlikuje odbacivanje svakog teritorijalnog ograničenja, pa je samim tim ona eksteritorijalna i nomadska, dok one ostale (99 odsto) sistem imobilizuje ili pokreće najrazličitijim strategijama. Novu tehniku moći odlikuje neangažovanje, beg, izmicanje, zaobilaznje – rečju neuhvatljivost,

Sa ovim nestankom strukturalnog mesta na kojem se nalazio frik otvaraju se dve linije: jedna koja se, sledeći ove modulacije, povremeno stabilizuje u neke od klišea i stereotipa, i druga koja se imanentno suprotstavlja sistemu. Ova prva linija razvija se u senci odsustva agenta haosa, čime se stvara uslov za mogućnost beskrajnog recikliranja klišea. To samo znači da je Džokerova pretenzija da, zajedno s Betmenom, radikalno otvoriti prostor onog adornovski »tragičnog« suočavanja sa »mitskom pretnjom« sistema nepovratno propala, pa je samim tim novi negativac (Bejn) tek komedijant, a čitava priča završava kao farsa. Bejn je samo komedijant jednog promjenjenog konteksta čiji su zbiljski heroji, poput Betmena i Džokera, umrli. Njihova smrt samo potvrđuje da se simbolički sistem u kojem je postojala podvojenost između mejnistrima i kakve-takve »alternative« raspala, tačnije da je mašina aproprijacije progutala alternativu ostavljajući na njeno mesto tek *fejk*-supstitucije čija je funkcija da beskrajnim recikliranjem maskiraju nestanak frika kao agenta-koncepta.

Druga linija bi uračunavala ovu promenu u režimu rada kapitalističke mašine, pa bi unutar nje frik još jedino bio moguć kao šizo-sklop dva, ili možda više, agenata nekog koncepta, koji se u različitim intenzitetima kristališe oko agenta haosa, kao onoga koji neprekidno probija kišobran koji održavaju kombinatori. Upravo zbog toga što je, sa novim duhom kapitalizma, njegovo strukturalno mesto prestalo da postoji, frik je još jedino moguć kao imanentna pretnja, a koji

neprekidno dovodi u pitanje i samo funkcionisanje sistema svojom Dada-logikom. On u svakom trenutku može da omogući propuštanje fragmenata haosa, onih haosoida koje će dekodirati postojeće kodove i regulacije i tako destabilizovati postojeći sistem.

U trećem nastavku Gotam siti postaje reterritorializacija u kojoj se vanredno stanje i logor poklapaju, mesto gde »krajnje situacije« ili »granična stanja« postaju nešto normalno – paradigm svakodnevice. Sasvim u agambenovskom ključu, to postajanje logorom Gotam sitija, samo potvrđuje da je svaka reterritorializacija virtuelni logor, ali isto tako da u umreženom svetu svaka zatvorena enklava lako može biti isključena iz globalne mreže i prepuštena sama sebi. Vanredno stanje i zatvaranje grada, usled pobune koja uključuje kako tajne organizacije poput »Lige senki«, tako i onaj »ljudski otpad« poput zatvorenika, tek demonstrira da, u promenjenom polju sila, svaka pobuna završava kao farsa. U osnovi pobune je ono vraćanje ravnoteže između dobra i zla, koje već vekovima sprovodi »Liga senki«, dok osnovna matrica eliminacije zla neobično podseća na »teroristički akt«, jer pretpostavlja uništenje grada tako što atomski generator koji je namenjen za produkciju energije, pretvara u atomsku bombu. Istovremeno, sama pobuna evocira sve one klišee koji, iz ugla sistema, odlikuju svaku »revoluciju«: od haosa na ulicama, uzimanja bogatima, do prekih sudova, kao farsu koja u promenjenim okolnostima samo potvrđuje osnovne postulate savremenog cinizma, da svaka pobuna vodi u »imploziju civilizacije«.

Čini se da bi »kraj legende« trebalo shvatiti sasvim u duhu savremenog cinizma čija je osnovna poruka »rezignirano uverenje da je svet u kojem živimo, ako ne baš najbolji od svih mogućih svetova, onda barem najmanje loš, takav u kojem bi svaka radikalna promena samo pogoršala stvari«.⁸ U tom ciničnom ključu kraj legende, kao uostalom i sve krajeve

8 Slavoj Žižek, *Druga smrt neoliberalizma*, Fraktura, Zagreb 2010, 45.

koji su u opticaju, treba razumeti kao ukrštanje dve linije: na jednoj strani da se narativ o životu neke osobe ili nekom događaju završio, što, na drugoj strani, ne znači da se serijal neće nastaviti, ali sada samo kao beskrajno recikliranje klišea. Tako su unutar globalne kulture straha, svi strahovi koje produkuje sistem zapravo u funkciji jednog preventivnog straha; straha od radikalne promene samog sistema.

S onu stranu užvišenog: Melanhолija Larsa fon Trira

Melancholia is »not so much a film about the end of the world as a film about a state of mind.

Lars fon Trir

Postoji nekoliko naučnih scenarija o kraju sveta. Moguće je da u nacionalnom parku Jeloustoun, u Sibiru ili, već, na nekom drugom mestu na planeti, proradi supervulkan koji bi izbacio dovoljno pepela i ugljen-dioksida da uništi život na Zemlji. Tu je i scenario koji je često korišćen u holivudskim filmovima poput udara asteroida koji se sastoje od kamenja i metala ili komete koju čini led i prašina, a veličina razaranja je proporcionalna veličini objekta koji bi udario u Zemlju. Moguća je, takođe, apokalipsa koju bi izazvale mikroskopske alge koje bi se proširile na sve vodene površine i tako izazvale fatalnu promenu Zemljine atmosfere. U naučnofantastičnim filmovima već su korišćeni scenariji sa apokaliptički patogenim virusima koji stižu iz kosmosa ili pak nastaju na Zemlji, bilo da ih proizvode teroristi ili »beže« iz neke tajne laboratorije. Nauka ovakve scenarije ne isključuje, mada ih tretira kao manje verovatne. Mogući scenario je i eksplozija supernove koja bi, ako bi se dogodila na razdaljini koja je manja od 16,5 (do 33) svetlosnih godina od Zemlje, mogla imati fatalne

posledice, od potpunog uništenja, do nastanka novog ledenog doba. Postoje i scenariji koji predviđaju promene na Suncu: tako će za milijardu godina Sunce sijati za oko deset procenata jače, što će dovesti do toga da okeani proključaju, a klima na Zemlji bude zbrisana. Najzad, nije nemoguće da dođe do promena u orbiti planeta koje kruže oko Sunca, pa se može dogoditi da Merkur padne na Sunce ili da se sudari s Venerom i izbacи Mars izvan solarnog sistema. Najgori scenario je da se Merkur sudari sa Zemljom, što bi uništilo Zemlju, iako je njena masa gotovo dvadeset puta veća od Merkura. Naučnici prepostavljaju da je verovatnoća da u narednih pet milijardi godina dođe do fatalne nestabilnosti u orbitama planeta, samo jedan procenat.

Melancholija Larsa fon Trira, mogla bi se, na prvi pogled, svrstati u filmove katastrofe, možda najbliža ovom poslednjem naučnom scenariju gde dolazi do destabilizacije planetarnih orbita. Melancholija, po kojoj je film i dobio ime, naziv je planete koja se krije iza Sunca i koja na svakih deset hiljada godina ulazi u smrtonosnu igru (*dance macabre*) sa Zemljom. U toj smrtonosnoj igri ulog je opstanak sveukupnog života na Zemlji, jer se postavlja pitanje je da li će doći do sudara dve planete? U ovakvoj postavci svakako ima nečeg nadrealnog u odnosu na dosadašnje naučne uvide koji se tiču Sunčevog sistema. Fon Tirova opaska, izrečena na konferenciji za štampu u Kanu, da *Melancholija* nije toliko film o kraju sveta, koliko o stanju duha na početku 21. veka, donekle objašnjava taj nadrealni momenat. Tako se od Melancholije, kao planete koja će uništiti život na Zemlji, čitava priča izmešta u drugi registar, na stanje duha kao mogući razlog nestanka naše civilizacije. Radnja filma se događa u zamku koji gleda na more, sa terenom za golf i ergelom rasnih konja; jezik kojim se govori je engleski, a valuta je dolar. Taj spoj finansijskog (liberalno) i aristokratskog (konzervativno), na nekom neodređenom mestu na Zapadu, ocrtava dominantni neoliberalni fantazam o uspehu. Ako je neoliberalizam doveo do restrukturiranja klasnih odnosa i do odvajanja nove elite, one koja funkcioniše po principu »samo za članove«, onda se Fon Tirova analiza stanja duha fokusira na tu plutajuću eksteritorijalizovanu

globalnu elitu, skeniranu u jednom ekstremnom trenutku – nekoliko dana pre kraja sveta.

Film je podeljen na dva jednakata dela koji dobijaju nazive po sestrama, »Džastin« i »Kler«, dok je uvodni deo sastavljen od nekoliko naizgled nepovezanih scena koje, u maniru hičkokovskog saspensa, najavljaju ono što će se dogoditi, tako da gledalac na samom početku saznaje da će doći do sudara dve planete. U ovom uvodnom delu pored fragmenata koji se odnose na sestre i sudar dveju planeta, emfatički se izdvajaju dva citata: prvi je prikaz reprodukcije Brojgelovih *Lovaca u snegu* iz 1665. godine koji se lagano raspadaju, dok je u drugom glavna junakinja prikazana kao Ofelija sa istoimene slike Džona Evereta Milea (John Everett Millais) iz 1852. godine.

U prvom delu prikazano je svadbeno veselje koje Kler (Šarlota Genzbur /Charlotte Gainsbourg/) organizuje sa svojim bogatim mužem Džonom (Kifer Saderland /Kiefer Sutherland/) za svoju sestru Džastin (Kirsten Dunst). Na početku filma, mladenci kasne više od dva sata tako da ne samo što je dovedeno u pitanje sve što je planirano – tombola, pozdravni govor, muzika i sl. – već i ono što je trebalo da bude »spontano«, postaje komično. Sam Fon Trir će za te komične momente napomenuti da su mnogo manje smešni nego što se to čini na prvi pogled, zapravo njihova je funkcija da dekodiraju ustaljene rituale pokazujući svu banalnost ovakvih ceremonija. Dok Džastin nikako ne može da se identificuje s ulogom koja joj je dodeljena, prepostavlja se zbog teške depresije od koje pati, dotle Kler sve vreme nastoji da se rituali što više poštiju, kako bi se incidenti koji otkrivaju »prljavu porodičnu tajnu«, sveli na minimum, i tako dobio privid »normalnosti«. Ona kao što kaže Hana Arent poseduje onaj »užasavajući dar za samozavaravanje klišeima«, za uživanje u redundanci, i nikako ne može da razume svoju sestruru Džastin koja upravo to ne prihvata kao garant »realnosti«. Prvi deo filma obiluje nizom nesporazuma, promašenih susreta, incidenata, demonstrirajući sve vreme, smetnje u »normalnom« radu društvene mašine. Stiče se utisak da je Džastin glavni razlog tih smetnji (kvarova, bagova), njen ponasanje, njena nemogućnost da se prilagodi, ponekad i

njena arogancija. Kler pak, sve vreme, manje ili više uspešno, nastoji da otkloni te kvarove, i da stvari, kad god iskliznu ili prete da iskliznu, vrati u »normalu«. Njena je osnovna strategija da ispunji neizgovorenu želju svoje sestre Džastin, i uzmajući u obzir njenu bolest da je, kao glavnog aktera čitavog događaja, suoči s njenom željom. Ali kako film odmiče, postaje jasno da je mnogo manje u pitanju nekakva individualna želja ili »želja drugog«, a mnogo više nemogućnost da se veruje u rituale koji omogućavaju »normalno« funkcionisanje društvene mreže. Džastin je mnogo manje subjekt koji ima potrebu da »odglumi« svoju ulogu na sceni, a mnogo više singularnost koja bira načine i vreme povezivanja s drugim singularnostima. Bačena na scenu, ona kao da je tužna što radi nešto u šta ne veruje i što, zapravo, ne želi, ali istovremeno i uplašena da to ne radi dobro, da sve vreme negde greši.

U drugom delu, »Kler«, obuhvaćeno je vreme nekoliko dana pre fatalnog sudara Melanholijske Zemlje. Postaje jasno da je Džastin teško bolesna i Kler pribegava onome što Delez naziva rekodiranje kroz porodicu (*oboleti od porodice i izlečiti se kroz porodicu, ovo nije ista porodica*). Ona se brine o sestri izvlačeći je iz krize, do momenta kad postaje jasno da se neuimni kraj približava. Tu dolazi i do neke vrste promene kod Džastin koja, kako se čini, iz depresije klizi u melanholijsku počinje da izgovara stvari koje do tada nije mogla.

Moglo bi se reći da postoje dve linije, dva niza različitih režima slika i znakova koji se sve vreme u filmu presecaju, u kojima se ono izrecivo i ono vidljivo nadopunjaju. Iz tih presaka nastaju nekad »komične« ili »ozbiljne«, nekad teško čitljive ili apsurdne situacije, ali povezani u klaster, ti preseci čine vidljivom jednu pukotinu unutar kapitalističke mašine iz koje probija nešto što bi bilo najbliže onom što je Hana Arent nazvala »banalnost zla«. Prvu liniju je moguće vezati uz Fon Trirovo čitanje liotarovskog pojma uzvišenog, kao *par excellence* postmodernog umetničkog postupka. Druga linija se povezuje s melanholijom, koja je za Fon Trira neka vrsta eluzivnog i neuhvatljivog, možda čak i mističnog znanja, uvida ili mišljenja koje izmiče kodiranju i regulisanju od kapitalističke mašine.

Negde u prvoj trećini filma, Fon Trir jednom scenom otvara pomalo enigmatičnu liniju u odnosu na Liotarovo shvatanje užvišenog. Džastin odlazi u biblioteku i zatiče muža i sestru kako razgovaraju. Nakon kratke i neprijatne pauze, muž odlazi, a Kler prenosi Džastinu o čemu je razgovarala s mužem, da se on žali kako čitavo veče ne može da dopre do nje. Džastin pokušava da opravda svoje »nenormalno« ponašanje objašnjenjem da je svesna koliko je mnogo novca Džona (njenog zeta) koštala svadba. Kada joj sestra odgovara da se tu ne radi toliko o novcu koliko o tome da li ona to zaista želi, Džastin neubedljivo odgovara da se trudi i da se smeška sve vreme. Kler na to reaguje pomalo ljutito prebacujući joj da ona sve njih laže i nakon toga napušta sobu. Iz tog kratkog fragmenta postaje jasno da Džastin ne uspeva da odglumi ono što se od nje očekuje, kako privatno tako i za pogled drugih. Utoliko ono što sledi dobija formu nekakvog privatnog performativa iznošenja istine na videlo. Kada Džastin ostane sama u biblioteci, nakon nekoliko trenutaka, gledalac može da vidi da se u mnoštvu otvorenih knjiga nalaze reprodukcije različitih Maljevičevih suprematističkih slika: jasno se mogu razaznati *Belo na belom*, *Crni kvadrat*, *Crni krug* i različite suprematističke kompozicije. Kada posle nekoliko sekundi shvati o kojim se reprodukcijama radi, Džastin počinje da zamenjuje knjige s reprodukcijama: umesto Maljeviča stavlja, najpre, Brojgelovu sliku *Lovci u snegu*, zatim *Ofeliju* Džona Evereta Milea, pa ponovo Brojgela – *Zemlju dembeliju* i još nekoliko reprodukcija starih majstora. Postavlja se pitanje kako razumeti takav postupak? Ne krije li se iza toga Fon Trirov radikalno drugačiji odnos prema postmodernoj umetnosti, pa tako i prema Liotarovom tumačenju Kantovog pojma užvišenog? Moglo bi se poći od samog filma: nije li pokušaj da se predstavi Armagedon, ideja o kraju života na Zemlji, ono što odgovara liotarovskom diktumu o postmodernoj umetnosti i njenom zadatku o prikazivanju neprikazivog?

Ako bi Liotarovo čitanje Kantovog pojma užvišenog poslužilo kao polazište za moguću interpretaciju Fon Trirove *Melanholije*, čini se da bi još uvek nešto izmicalo u takvom pristupu. Liotarovo tumačenje Kanta umnogome se nadove-

zuje na Adornove uvide iz *Estetičke teorije* po kojima se, od svih estetičkih kategorija, jedino uzvišeno može održati pod udarom avangardne umetničke produkcije. Zašto?

Ako bi se u kontekstu recentne umetničke produkcije Kantovo uzvišeno čitalo, u liotarovskom ključu, kao nastojanje moderne umetnosti da predstavi ono nepredstavlјivo, onda se postavlja pitanje kako razumeti to nepredstavlјivo? Sam osećaj uzvišenog nastaje kada moć imaginacije ne uspeva da predoči neki predmet koji bi se, makar i samo u načelu, slagao s nekim pojmom. Tako, na primer, možemo posedovati ideju o svetu, ili ideju jednostavnog (nedeljivog), apsolutno velikog, ili apsolutno moćnog; nismo, međutim, u stanju učiniti vidljivim, predstavlјivim tu jednostavnost, veličinu ili moć. To su ideje čije predočavanje nije moguće. Zapravo, uz pomoć takvih ideja ne spoznajemo ništa stvarno ili iskustveno. Moderna umetnost bi trebalo da učini vidljivim nešto što se može razumeti, ali što nije moguće videti, niti učiniti vidljivim. Taj manjak, ta nemogućnost unutar mašinerije vidljivog, imenovan je već kod Kanta kao mogući indeks nepredstavlјivog koji upućuje, pre svega, na ono bezoblično ili odsustvo oblika. Tako je moguće govoriti o *negativnoj prezentaciji* ili praznoj *apstrakciji* kada je u pitanju ono beskonačno ili apsolutno, pa je utoliko ono biblijsko »Ne treba da činiš sliku ...« (Izlazak, 2, 4), za Kanta, najuzvišenije mesto u Bibliji. Nadovezujući se na tu liniju, Liotar skicira estetiku uzvišenog slikarstva kao onu koja će prikazivati, »predočavati« nešto, ali negativno, tako što će izbegavati figuraciju ili predočavanje, biće »belo« poput Maljevičevog kvadrata. Aksiomatiku slikarske avangarde moguće je sumirati kao fokusiranje na nepređivo kroz vidljive prezentacije, tako što će činiti vidljivim braneći da se vidi, ali i tako što će stvarati zadovoljstvo samo nanoseći bol.

Čini se da kod Larsa fon Trira prikazivanje tog nepriaktivog dobija sasvim drugi smer: ne u pravcu koji naznačava Kant, dakle onog bezobličnog; pre bi se moglo reći da njega zanima ono što blokira samu mogućnost prikazivog, tačnije, koji su to uslovi za mogućnost takve blokade? Fon Trir ne stavlja težište na to kako su različite avangarde ponizile i dis-

kvalifikovale realnost, kako to kaže Liotar, već ga mnogo više zanima kako su avangardni uvidi preuzeti od kapitalističke mašine, počeli da funkcionišu u različitim registrima diskvalificujući realnost, zapravo, čineći je nepredstavljivom. Jedan od konstitutivnih momenata u toj destabilizaciji realnog je neoliberalna strategija po kojoj se nešto društveno transformiše u »prirodno«, tako da sve što kapitalistička mašina aksimatizuje prerasta u »prirodno«, zadobijajući gotovo odlike prirodnih zakona koje nije moguće menjati. Tako se kao jedan od neizgovorenih aksioma neoliberalizma prečutno uspostavlja aksiom odsustva mišljenja: Ne razmišljaj, već delaj, »Nemoj samo pričati, učini nešto«. Sa pojavom krize 2008. godine, države su, gotovo trenutno, reagovale sa stotinama milijardi javnog novca za rešenje problema umesto da su promislile »kako je do njega uopšte došlo«¹. Na drugoj strani, Mladen Dolar primećuje da se ekonomска kriza 2008. naturalizuje kao prirodna katastrofa, dok se finansijske transakcije predstavljaju poput kantovski uzvišenog, s obzirom na to da se radi o sumama koje prevazilaze našu sposobnost predstavljanja. Utoliko se čini da Fon Trir, pomalo cinično, sledeći ovu logiku, i ne pokušava da pokaže, ne samo poreklo bogatstva već ni bilo kakve značajnije znake prisustva onih koji ne pripadaju ovoj novoj eliti. Džon, koji je nedvosmisleno predstavljen kao onaj koji poseduje novac, sve vreme veruje u moć »instrumentalnog uma« koji uz minimum greške može proračunati putanje Melanholije. On, ni jednog momenta, ne sumnja da će se dve planete mimoći, da bi, u trenutku kada se, upotrebotom sasvim primitivne sprave od komada drveta i savijene žice, pokaže da će do sudara ipak doći, on izvršio samoubistvo. To je ona ista vera u instrumentalno sa kojom japiji iz Vol strita »proračunavaju« investicije, ne obazirući se na bilo kakve opomene ili kritike. Tako oni koji gotovo perverzno uživaju u tom nepredstavljivom, zapravo, odlučuju o tuđim životima, o njihovim željama ili sreći, kao što je to

1 Slavoj Žižek, *First As Tragedy, Then As Farce*, Verso, London – New York 2009, 11.

slučaj sa Džastininom svadbom. Destabilizujući i dekodirajući sve nasleđene fordističke kodove neoliberalizam ih nadomešta postfordističkim modelom i svojom fluidnom, eksteritorijalizovano umreženom moći. Istovremeno, neoliberalna mašina neprekidno vrši parcijalna rekodiranja u tri principa: zakon, ugovor ili instituciju. Ova rekodiranja važe, pre svega, za one koji ne pripadaju toj novoj eliti, mada u pojedinim trenucima – i za neke od njih. Sve to je u funkciji održanja i opstanka sistema, a pod okriljem aksioma socijaldarvinizma. Na taj način se svaki postupak može opravdati zakonima tržišta; u svakom trenutku se može pozvati na pojedine stavke ugovora ili reformisati staru instituciju ili napraviti novu.

Postupak glavne junakinje u kojem ona Maljevićeve reprodukcije zamenjuje reprodukcijama starih majstora, mogao bi se razumeti kao kritika jedne zastarele i okamenjene slike mišljenja u čijoj osnovi je linearno razumevanje umetnosti i progrusa uopšte, po kome se ono ranije shvata kao prevaziđeno ili zastarelo. Ali, isto tako i kao opomena da se ne bi trebalo izgubiti iz vida da sistem neprekidno sprovodi različite apropijacije, od kojih je uzvišeno tek jedan od momenata prisvajanja. Kada je od sistema došlo do apropijacije (avangardnih) postmodernističkih postupaka, uzvišeno funkcioniše kao blokada svakog drugog mišljenja i iskustva, rečju, uzvišeno je u funkciji blokiranja mnoštva. Mnoštvo je moguće misliti kao koegzistenciju svih dotadašnjih civilizačijskih uvida po kojima se Maljević i Brojgel ili kompjuterske simulacije i neka jednostavna žičana naprava ne isključuju, već, naprotiv, nadopunjaju, kao različiti uglovi posmatranja. Maljevićev suprematizam je tako druga strana »karnevalskog« kod Brojgela koji i sam prikazuje nepredstavljivo, nešto što na samim slikama nije prisutno. Tek neprekidnim otvaranjem prema mnoštvu, uzvišeno avangarde bi moglo da drži otvorenom liniju uzmicanja u odnosu na apropijaciju od sistema. Premeštanjem reprodukcija Džastin demonstrira stav da se tek različitim povezivanjem slika i one same menjaju; da preko tog novog odnosa kartografišu neku zanemarenu, marginalizovanu istinu ili moć predosećanja. To je pluralna slika koju kapitalistička mašina neprekidno suspenduje, svojim

aproprijacijama i banalizacijama preko klišea. Banalno postaje svakodnevno, diskreditujući na taj način svaku moć anticipacija, čineći da i samo zlo u svojoj banalnosti postane svakodnevno, »prirodno«. Najzad, sam Maljević je u svojoj kasnijoj postsuprematističkoj fazi, slikao seljake i potpisivao se suprematističkim kvadratom na »realističkim portretima«. To vraćanje na telo, kao ničeanski »veliki um«, opominje da telo ne sme biti žrtvovano zarad bespredmetnosti kapitala koji »banalizuje uzvišeno«. Singularnost tela nije tek bespredmetni momenat u funkciji sistema, ne samo u logorima kao graničnim prostorima moderne, već i u najrazličitijim reterritorializovanim enklavama, gde ga je, u svakom trenutku, moguće svesti na »puki život«. Singularnost individue nije moguća bez tela, singularnog tela na koje moć više ne polaže pravo tako što mu dodeljuje različite uloge u kapitalističkom teatru linearнog napretka i ideologiji neprekidnog rasta. Takvo singularno telo nije više u funkciji konstituisanja celine, jer je iz njegovog ugla celina manja od svojih delova.

Pojavljivanje Brojgelove slike upućuje na to da Fon Trir nastoji da povuče izvesnu paralelu između postupka ovog umetnika i vlastitog postupka u filmu. Brojgel je od samog početka svrstavan među umetnike-filozofe, ali i među umetnike koji se koriste smehom kako bi ukazali na neke fenomene svog vremena. Flamanski slikar Karel van Mander je još 1604. okarakterisao Brojgelovu umetnost kao komičnu. On je smatrao da se samo neki od njegovih radova mogu posmatrati kao ozbiljno kontemplativni, bez smeha ili makar osmeha. Ipak, kao dominantan pristup u tumačenju njegovog rada uzima se onaj ozbiljno promišljen i didaktički pristup koji ga je svrstao u umetnike-filozofe, *pictor doctus* ili učene slikare. Možda je tome najviše doprineo Abraham Ortelijus, antverpenski kartograf koji je u svom albumu prijatelja (*Album amicorum*), pet godina nakon umetnikove smrti pisao da je Brojgel naslikao mnoge stvari koje nije moguće naslikati i da je u svim svojim radovima dolazio do onoga što bismo danas nazvali viškom smisla, s onu stranu naslikanog. Fon Trirova strategija, kao da objedinjuje ta dva pristupa: kada preko komičnih momenata, onog karnevalskog, upućuje na mišlje-

nje ili, kada preko odsustva mišljenja, koje emfatički probija kod gotovo svih učesnika na proslavi, pokazuje da jedino što ih još drži na okupu jesu kodirani rituali ispraznjeni od bilo kakvog smisla. To ponavljanje ispraznih rituala i odsustvo mišljenja jeste konstitutivni momenat moći nove neoliberalne elite. Isto tako, ova nematerijalna i fluidna moć umrežava »mediokritete«, one koji odsustvo mišljenja nadomeštaju »uživanjem u klišeima« i bez kojih »banalnost zla« ne bi bila moguća. Moglo bi se reći da je diktum koji se postavlja pred umetnost na početku 21. veka, zapravo, povratak pluralnom mišljenju kao jednom od konstitutivnih momenata svake subverzivne strategije, spram kapitalističke aproprijacije.

Možda se čitav pristup stanju duha za koji se interesuje Lars fon Trir razjašnjava u dijalogu između dve sestre, negde već pri završetku filma, kada postaje jasno da će doći do suda-r-a dve planete. U tom razgovoru Džastin konstatiše tri stvari: da smo sami u kosmosu, da život postoji samo na Zemlji i to ne još zadugo. Kada Kler doveđe u sumnju ne samo tu njenu tvrdnju već i sam njen modus znanja (»... ti uvek zamišljaš«), ona joj demonstrira mogućnost nekog drugačijeg znanja navodeći tačan broj zrna u lutriji sa pasuljom. Najzad, na trećem mestu je tvrdnja da je Zemlja zlo, da ne treba tugovati zbog njenog nestanka, jer nikome neće nedostajati – sve što ona zna pokazuje da je život na Zemlji zlo.

Prva konstatacija, da nema još neke inteligentne vrste u kosmosu osim nas, a Fon Trir čini se da, pre svega, polazi od onog »šta ako«, može imati zanimljive implikacije. Na jednoj strani, ona otvara pitanje specifične odgovornosti. Šta ako smo sami u ovom kosmosu, ako nema nikoga osim nas? Šta radimo sebi i drugima, gde pod drugima možemo razumeti, ne samo druge pripadnike vlastite vrste, već i sve druge, biljne i životinjske vrste, čitavu planetu? Na drugoj strani, pobornici multikosmose ovakva bi konstatacija mogla poslužiti kao polazište za moguću spekulaciju da u svakom univerzumu postoji samo jedna inteligentna vrsta kojoj taj kosmos pripada. Iz toga proizlazi da ima onoliko kosmosa koliko ima i intelligentnih vrsta. U ovom našem, mi smo jedina inteligencija, pa se onda postavlja pitanje zbog čega se tako ponašamo?

Šta nam je to promaklo u našem odnosu s našim jedinim kosmosom? Da li je u osnovi tog promašaja upravo ono stanje duha u kojem je zlo konstitutivni momenat u razvoju kapitalističke mašine, kako to konstatiše glavna junakinja?

Iz ove kosmološke perspektive, destabilizuje se onaj model posmatrača koji, kao na sceni, posmatra glumce na maloj plavoj planeti, koji sve više sumnjaju u to da će njihov prosvetiteljski projekat obuzdavanja zla i nasilja uspeti. Pre bi se moglo reći da se radi o nekom delezovskom »nad-previjanju« kosmosa kroz nas same, o imanenciji sa beskrajnim, koje se sve nezaustavljuje širi, o procesu subjektivizacije u kojem singularnost ponaviše asocira na Lajbnicovu monadu. Fon Trir ne zauzima onu postmodernističku poziciju u kojoj se Kantovo uzvišeno, prikazivanje neprikazivog, ispostavlja kao granica neke scene. Naprotiv, ovim »nad-previjanjem« beskraja u singularnosti, težiće se pomera, s onu stranu uzvišenog, s onu stranu granica reprezentacije. Subjektu, zbog njegovog konstitutivnog pripadanja sceni i strategijama predstavljanja, izmiče taj momenat odnosa s beskrajem, jer je on uvek već biće granice, neke scene. Nasuprot tome, singularnost, kao biće-za-beskonačno (Badiju), zbog svoje monadološke strukture kroz sebe uvek prelama deo tog beskraja. To je biće virtuelno neograničene umreženosti s beskrajnim kosmosom. Nije li slično i sa individuom u kapitalističkoj mašini? Na jednoj strani postoji ono nepredstavljivo najrazličitijih kapitalističkih transakcija (finansijskih, tehnoloških, onih koje se tiču znanja i sl.), a na drugoj različite scene u kojima se individua konstituiše kao subjekt za neku od unapred pripremljenih uloga. Za singularnost to nepredstavljivo više ne funkcioniše kao kantovski uzvišeno, već je pre nešto što nalikuje delezovskoj virtuelnoj »banci događaja«, koji se u svakom trenutku mogu aktuelizovati. Singularnost ne poznaje scenu, već jedino različita uvezivanja s virtuelnim slikama koje neprestano kruže oko nekog aktuelnog događaja. Takva uvezivanja s prošlim, ali i sa dolazećim (budućim) virtuelnim slikama, moguće je različito imenovati: od »viđenja«, uvida, mističnih znanja do intuicija. Ali, kako god ih imenovali, oni se izmeštaju s onu stranu nepredstavljivog.

Dve sestre kao dve moguće subjektivacije: Džastin, singularnost koja se unutar društvene scene teško ili nikako ne snalazi i Kler kao »normalni« subjekt koji nastoji da sve društvene rituale što preciznije odigra. Prva se, sa svojom nemogućnošću uvezivanja, iščitava kao depresivna, a druga, sa svojim opsesivnim nastojanjem i naivnom verom u neophodnost rituala, kao »normalna«. Tako se subjektivacija kreće između singularnosti, čiji senzibilitet ne pripada sceni, i subjekta koji se realizuje na sceni. Prvi se teško ili nikako ne snalazi na sceni, pre svega, jer ne veruje u uloge koje mu se dodeljuju, pa tako i ne može da ponavlja besmislene rituale u paskalovskoj nadi da će vera doći sama. To odlaganje mu se čini besmislenim jer implicira da se svako »sada« žrtvuje u ime zadobijanja budućeg verovanja. Fon Trir tako postavlja pitanje zašto bi se svako nepristajanje na parcijalna rekodiranja ili uopšte na banalnu kapitalističku aksiomatiku, istog momenta proglašavalo bolešću? Depresija se tako ispostavlja kao nemogućnost da se odgovori na ovo pitanje, ali, istovremeno, i kao bezuspšan pokušaj uzmicanja iz pakla kapitalističke »mašine sreće«. Ovde »usrećiti«, pre svega, znači rekodirati preko priznatih instrumenata kao što su zakon, ugovor ili institucija. Brak, porodica, posao, klasa, standardna kapitalistička serija koja ne trpi preterana uzmicanja, niti »previjanja«, ponajmanje sa beskrajnim kosmosom ukoliko nije shvaćen kao Bog ili nešto božansko. Na drugoj strani, singularnost ispada iz ove serije, jer drugačije vidi funkcionisanje društvene mašine. Njene granice nisu određene scenom i njoj pripadajućim reprezentacijama.

Ako je za glavnu junakinju, od samog početka filma, jasno da pati od teške depresije, onda, kako film odmiče, Fon Trir svoju junakinju mnogo više repozicionira kao melanolika, a mnogo manje kao savremenu depresivnu osobu. Ona je tako splet strahova i uvida, neke vrste znanja koje nastaje iz ovog neobičnog sklopa. Svi njeni strahovi proizilaze iz nemogućnosti da se, na jednoj strani, »uklopi« u društvenu mašinu, a na drugoj, da strukturira vlastiti sklop iskazivanja – mesto govora. To neiskazivo se pre svega povezuje s nečim svakodnevnim, banalnim, čak podrazumevajućim, u kojem ona

»vidi« nastajanje zla, a ne s »demonskim«, »radikalnim« ili »instrumentalnim« zlom. Zbog čega je to tako? Pre svega, ona je u posedu uvida ili znanja koja su immanentna samoj melanoliji, za koja, u društvu »instrumentalne racionalnosti«, ne postoji sklop iskazivanja, mesto govora i takav govor se podvodi pod ne-normalno.

Demonstracija tog znanja, ali i ta nemogućnost iskazivanja, prisutna je već na samom početku filma kada Kler organizuje lutriju u kojoj onaj koji pogodi koliko ima zrna pasulja u staklenoj tegli dobija nagradu. Tipična društvena igra u kojoj je verovatnoća da neko pogodi broj toliko mala da samu igru čini tek pukom zabavom, zapravo, malom mašinom društvenog povezivanja. Džastin, koja zna tačan broj zrna, to ipak ne izgovara. Zašto? Zato što zna da funkcija te igre nije u tome da bilo ko pogodi tačan broj zrna. Jedina svrha igre je da se oko te nemogućnosti, barem nakratko, napravi nekakvo događanje na sceni. Izgovoriti u takvom kontekstu tačan broj zrna, u najmanju ruku, znači demonstrirati »ozbiljnost« i težinu vlastite bolesti.

Čini se da je melanolija za Larsa fon Trira, ma koliko eluzivna i enigmatična, neka vrsta neobičnih uvida, ali istovremeno i uslov za mogućnost onog znanja koje izmiče uobičajenom i ustaljenom pojmu znanja. Sva određenja melanolije su od samih početaka vezivana za crnu žuč, telesnu tečnost čiji je poremećaj odgovoran za stvaranje najdestrukтивnijih konsekvensci. U Hipokratovim *Aforizmima* simptomi melanolije javljaju se kada strepnja i tuga opstaju dugo vremena. Melanolija doslovno znači crna žuč, gusta, mračna supstanca koja nagrizu. To je prirodna izlučevina kao što su krv, žuta žuč ili sluz. Melanolija se tradicionalno vezuje za zemlju, jesen (ili zimu), suvi element, hladni, severni vetar, crnu boju, starije godine (ili zrelost). Njena planeta je Saturn. Stanje koje danas nazivamo melanolijom samo je jedno od mnogobrojnih izraza patogene moći crne žuči, jer njena prevelika količina ili promena kvaliteta remeti skladnu ravnotežu telesnih tečnosti. Razlika u lokaciji lučenja crne žuči utiče na značajne promene u simptomima: ako krene na telo biće epilepsija, a ako se usmeri na inteligenciju, melanolija. U

ovom drugom slučaju, ona donosi izvesne povlastice kao što su nadmoć duha, pesnički ili filozofski genije. Ta tvrdnja koja se nalazi u Aristotelovim *Problemima*, imala je značajnog uticaja na kulturu Zapada. Kroz istoriju, veza između melanolije i intelekta posmatrana je iz različitih uglova, tako da se u nekim slučajevima melanolija posmatra kao uzrok genijalnosti, a u drugim kao posledica. U kontekstu »genija« melanolija se dovodi u vezu sa neuobičajenim uvidima. Istovremeno, povezuje se i sa bolešću ili ludilom. Simptomi koji se mogu posmatrati kao znaci ludila, mogu se interpretirati i kao znaci genijalnosti.

Možda je taj neobičan uvid kod Fon Trira moguće razumeti kao neko singularno »videti« u svetu u kojem nema ništa iza, u kojem je sve na površini. Ali je, preduslov za takvo »znanje«, koje može biti manje ili više genijalno, racionalno ili čak mistično, mišljenje. Zapravo, u pitanju je ona prinuda na mišljenje koje se ne zadovoljava parcijalnim rekodiranjima i uživanjem u ritualima, a čija je funkcija da maskira upravo odsustvo mišljenja. U tom ključu se melanolija – čak i ako neko nije sklon da poveruje u neobične, genijalne uvide – uspostavlja kao konstitutivni momenat mišljenja nasuprot aksiomatike odsustva mišljenja imanentne neoliberalnoj kapitalističkoj mašini. Postavlja se pitanje zbog čega oni koji vide ne reaguju? Da li uz melanoliju ide i nemogućnost izricanja? Nije li položaj melanolika u savremenoj pankapitalističkoj mašini sličan položaju u kojem se našao Demokrit kada su ga građani Abdere proglašili ludim i pozvali Hipokrata da ga izleči? Hipokrat je najpre porazgovarao s pacijentom i ubrzo shvatio da je njegov pacijent savršeno mentalno zdrav. Za ludilo ga optužuju samo zato što ga ne shvataju. Ako i postoji ludilo, po njegovim rečima, onda je ono pre zahvatilo Abderičane. Narod je u Demokritu video bolesnika, ali po lekarskom sudu, koji u toj oblasti ima snagu zakona, navodni ludak je jedan potpuno razuman čovek, a narod je taj koji treba da se leči. Nije li se u sličnom položaju našla i šizofrena kapitalistička mašina koja, na jednoj strani, parcijalnim rekodiranjima i aksiomatikama stimuliše odsustvo mišljenja, dok na drugoj, neprekidno ispostavlja zahteve za novim, radikal-

nim idejama i drugačijim uvidima koje bi po logici apropijacije preuzela radi vlastitog prograia i opstanka?

Upravo u ovom odsustvu mišljenja probija ono što je Hana Arent nazvala »banalnošću zla«, te otuda Džastin i konstatuje da je život na Zemlji zlo. Čini se da ta druga linija koju povlači Fon Trir, pre svega, stavlja težište na odsustvo mišljenja kao preduslov za banalnost zla, a mnogo manje na neobične moduse znanja. Glavna junakinja je kopirajter u agenciji za advertajzing, i njen nadređeni je upoznaje s mladićem kojeg je tek zaposlio u agenciji, zapravo, sa svojim nećakom. Predstavljajući Tima, svog nećaka, on napominje da ga je angažavao čim je saznao za njegovo obrazovanje koje je, po njegovim rečima koje čujemo u nastavku razgovora, savršeno ako radite u odnosima sa javnošću. Nakon nelagodne stanke, on sam odgovara da je u takvim poslovima, naravno, najbolje da je zaposleni bez obrazovanja. Zapravo, on je gotovo savršen, jer ne zna ništa, tako da ga je odmah zaposlio i to s vrlo dobrom platom. Njegov posao je da glavnoj junakinji iskamči slogan koji nedostaje za kampanju koja se upravo radi, a instrukcija koju dobija od svog šefa jeste da je prati, sve dok u tome ne uspe jer, inače, dobija otkaz. Šef je za Timu otelovljene samog zakona tržišta, a ne puki naredbodavac. Ova scena je simptom koji upućuje da se odnos između moći i znanja menja. Na jednoj strani, ne samo što moć kao posrednike upošljava mediokritete, ili one koji ne znaju, već, sa krizom 2008. postaje jasno da se čitava mreža moći u velikoj meri konstituiše upravo na odsustvu mišljenja. Angažovanje onih koji-ne-misle od moći, funkcioniše kao maska, kao da se samo u takvim slučajevima radi o šrafovima u birokratskoj mašini, dok su »prave« tačke moći u posedu nekakvog vrhunskog nepredstavljivog znanja, gotovo uzvišenog. Na drugoj strani, u tom promenjenom odnosu, moć sve više zavisi od lucidnih pomaka individualnih singularnosti, od »onih koji imaju ideje«, ali koje sve teže kontroliše uobičajenim metodama.

Uostalom, u filmovima koji su se bavili krizom na Volstritu 2008. godine, od *Inside Job* do *Margin Call* (*Crni ponedeljak*), probija simptom »Speak to me in plain English«, gde skidanje maske pokazuje da u pozadini nema ničeg, nikakvog

znanja, tek puko odsustvo mišljenja. Tako *big boss* u filmu *Margin Call*, u trenutku kada postaje jasno da počinje sunovrat finansijskog tržišta, svom podređenom, onome koji »zna« kaže; »Molim vas govorite tako kao da govorite deci ili zlatnom retriveru. To nije zbog manjka mozga, ako shvatate«.

Nešto slično se pojavljuje u *Melanholiji*, kada nećak Tim saznaće da je ipak dobio otkaz, uz konstataciju kako je posao malo nepredvidiv; jedan dan ste kralj, a sledeći prosjak. On će se, gotovo istog trenutka, obratiti Džastin s poslovnim predlogom: »Vi imate ideje, a ja imam smisao za posao.« Moglo bi se reći da kapitalistička mašina uvezuje »one koji imaju ideju« i one »koji imaju smisao za posao« u jedan paradoksalan sklop koji funkcioniše na udvostručenom manjku: nemanju znanja i nemogućnosti iskazivanja. Upravo takav sklop uspostavlja odsustvo mišljenja, jer oni koji ne misle – govore, a oni koji misle – ne dolaze do reči. To je ono što otvara prostor za »banalnost zla«.

Hana Arent u podnaslovu knjige o sudenju Ajhmanu (Eichmann), prvi put pominje »banalnost zla«. Sama Hana Arent naglašava da banalnost zla ne počiva na nekoj tezi ili na nekakvom učenju. Ona svoju tezu nije razvila u potpunosti, mada naglašava da odudara od naše teološke, književne ili filozofske tradicije mišljenja o fenomenu zla. Uobičajeno je da se zlo shvata kao nešto demonsko, kao delovanje iz zavisti ili da se pohlepa uzima kao »koren svega zla«. Ali, nakon sudenja u Jerusalimu, ona je promenila mišljenje i prestala da govori o »radikalnom zlu«. Ono što je nju zapanjilo na sudenju Ajhmanu, bila je očigledna površnost tog čoveka. Za neosporno zlo u njegovim delima nije bilo moguće utvrditi bilo kakav dublji koren ili motiv. U pitanju je bio sasvim običan čovek koji se može sresti bilo gde, a ne neko monstruozno demonsko biće. Isto tako, kod njega nije bilo ni traga čvrstih ideoloških ubedjenja, niti konkretnih zlih motiva. Ono što se emfatički isticalo nije bila glupost, već potpuno odsustvo mišljenja. Zbog toga za Hanu Arent zlo nikada nije »radikalno«, ono nema dubinu, niti bilo kakvu demonsku dimenziju. Ipak, ono može da naraste i da opustoši svet, jer se poput gljivica širi po površini. Upravo zbog tog pripadanja

površinskom, zlo je »izazov za misao«, jer misao pokušava da dopre do nekakve dubine, traga za korenom, no, kada se pozabavi zlom, doživljava neuspeh jer tamo nema ničega. To je njegova »banalnost«.

Za Hanu Arent taj »novi tip zločinca« nije moguće sve sti niti na običan šraf u birokratskoj mašineriji, niti na partiskog fanatika, a još manje na indoktriniranog robota. Zapravo, radi se o pojedincu koji dobrovoljno učestvuje u aktivnosti ma kapitalističke maštine (kriminalnog režima) i koji odgovornost za svoje postupke, prebacuje, kako na organizacionu strukturu tako i na zakon. On nije, naprosto, izvršavao naređenja. On se, pre svega, pokoravao zakonu. Kolokvijalno rečeno, on jednostavno nije shvatio šta čini. Tako je na delu samozavaravanje koje omogućava da se izbegne bilo kakvo suočavanje s pitanjem moralnosti svojih postupaka. »Banalnost zla« se odnosi na tu nepromišljenost, gde takva samozavaravanja i nedostatak prosuđivanja mogu da naprave veću pustoš nego svi oni, možda čoveku urodeni, nagoni za zlom zajedno. Taj užasavajući dar za samozavaravanje klišeima probijao je uvek tamo gde nije bilo rutinskih procedura, dok je govor sve vreme prožet frazama i klišeima. Svi ti klišei, poštallice, kao i sklonost konvencionalnim, standardizovanim kodovima izražavanja i vladanja, imaju funkciju da nas zaštite od stvarnosti. Tačnije, njihova funkcija je da nas štite od zahteva da mislimo. Hana Arent napominje da nije moguće sve vreme odgovarati na taj zahtev, jer bismo ubrzo iscrpeli svu snagu. No ono što odlikuje taj »novi tip zločinca« jeste to što taj zahtev uopšte ne poznaje. Na početku 21. veka to odsustvo mišljenja – tako uobičajeno iskustvo u našem svakodnevnom životu u kojem jedva imamo vremena, a kamoli sklonosti, da stanemo i mislimo – predstavljen je kao kolateralna šteta koja neminovno nastaje iz ubrzavanja kapitalističke maštine. Nije li samim tim otvoren prostor za banalnost zla, ako se problem dobra i zla, odnosno naša moć da procenimo da li je nešto dobro ili loše, dovodi u vezu s našom moći mišljenja?

Odsustvo mišljenja, zapravo, otvara prostor za nesputnu aktualizaciju banalnog zla u bezbrojnim registrima koji funkcionišu kao različite reterritorializovane scene, zatvorene

enklave, sa svojim klišeima, ritualima, frejmingom. Ako ne postoji demonsko totalizirajuće zlo, to ne znači, kako napominje Hana Arent, da treba tražiti »Ajhmana u svakom od nas«. Naprotiv, ono što preuzima kapitalistička mašina, nakon fašističke reterritorializacije, a što postaje konstitutivnim momentom u njenom neoliberalnom režimu rada je, pre svega, odsustvo mišljenja. Sa stanovišta singularnosti odsustvo mišljenja stvara uslove za nastajanje mreže gde se banalnost zla, kroz bezbroj minornih znakova, ponekad nepredstavljenih tačaka, uvezuje unutar kapitalističke mašine, maskirana strukturalnim slepilom kao neminovan efekat procesa napretka, ideologije rasta, slobodnog tržišta i sl. Upravo se odsustvom mišljenja, od eksperata Vol strita do nadobudnih političara, neprekidno aktuelizuje »banalnost zla« kao uslov njihovog opstanka unutar fluidnih mreža moći. Na jednoj strani, kroz odsustvo mišljenja, »banalnost zla« je immanentna kapitalističkoj mašini, na drugoj, nekakva »melanholična nauka«, koja to »vidi«, ipak nije u stanju ili ne nalazi načine da to iskaže, a još manje da mu se suprotstavi. Melanholija se tako unutar ovakvog sklopa postavlja kao nemogućnost iskazivanja, uprkos svim uvidima ili viđenjima onoga što izmiče okamenjenim slikama mišljenja. Ova blokada u različitim režimima iskazivog, u velikoj meri je nastojanje da se izmankne onom jeziku koji funkcioniše preko reči, naredaba ili slogana koji unutar kapitalističke mašine svaku komunikaciju čine besmislenom. Takva komunikacija neprekidno potvrđuje moć klišea kao preduslov za odsustvo mišljenja i uspostavljanje »banalnosti zla« kao konstitutivnog momenta opstanka i napredovanja unutar društvene mašine. Ako Hana Arent nije razvila svoje uvide o banalnosti zla u knjizi o Ajhmanu, to je možda, pre svega, zbog toga što je tu mnogo više reč o nekom sklopu koji blokira svako mišljenje i odsustvo mišljenja čini preduslovom za »normalno« funkcionisanje individue u kapitalističkoj mašini. Tako se odsustvo mišljenja, poput kantovski uzvišenih transakcija, uspostavlja kao nešto »prirodno«, kao uslov »normalnog« funkcionisanja sistema, gotovo samog opstanka ljudske vrste. »Melanholično znanje«, ono koje se nalazi izvan kodiranih flukseva i koje

nije regulisano, tako nije u mogućnosti da strukturira vlastite sklopove iskazivanja. Kao nešto neinstrumentalno, ovo znaće je u kapitalističkoj mašini izmešteno u prostor metafizičkog, onostranog, artističkog, iracionalnog ili mističnog. Ako je melanholijski simptom nemogućnosti da se suprotstavi frejmingu ocrtanom klišeima i sloganima, ali i prihvatanju banalnog zla kao nečeg »prirodnog«, gotovo ljudskog, onda je upravo u ovoj nemoći upisan i početak kraja ove civilizacije. Ali, isto tako, ako je beketovsko čutanje bilo jedna od mogućih strategija otpora na samom vrhuncu moderne, onda je drugačiji sklop vidljivog i izrecivog, uprkos svim blokadama ili upravo iz te nemogućnosti, uslov, ne samo svakog budućeg mišljenja, onog koje neće prečutkivati svakodnevnu prisutnost te banalnosti zla, već čini se i samog opstanka.

Svakako da je »promena« bila ona reč koja je obeležila Obamino kampanju iz 2008 godine, mada je oficijelni slogan zapravo glasio »Change we can believe in«, a prateće skandiranje mase »Yes we can«. Taj slogan imao je dosta varijacija koje su na različite načine potvrđivale da se radi o promeni u koju možemo da verujemo, ili bi trebalo da verujemo (»Change« versus »More of the Same«, »Vote for Change«, »Our Time for Change«, »It's about Time. It's about Change«, »Stand for Change«, »Organize for Change«, »We are the change we've been looking for.« »Change can't happen without you.« i sl.). Promena kao ono u šta bi trebalo da verujemo tako je dobila status informacije i ušla u globalnu cirkulaciju slika i znakova. Utoliko je razumljivo što je ta kampanja prešla granice američke lokalne politike i dobila globalne razmene. Postoji jedna linija koja, sledeći hladnoratovsku logiku, u tome želi da vidi promenu na čelu jedine preostale supersile. Istovremeno probija i druga linija koja ocrtava samu tu promenu; na jednoj strani kao prelazak na multipolarni svet, a na drugoj, kao promenu u režimu rada kapitalističke mašine gde se počinju ocrtavati unutrašnje granice samog sistema. U preplitanju te

dve linije čini se da ova druga počinje da zadobija prevlast uprkos svim nastojanjima zapadne medijske mašinerije da prvu održi kao dominantnu. Promena bi u tom slučaju značila da sa globalizacijom nastaje multipolarni svet, da velika hladnoratovska dualna mašina odlazi u istoriju, a istovremeno kapitalizam dolazi do svojih unutrašnjih granica, pa je utoliko promena sistema neminovna.

»Promena« kao plutajući označitelj trebalo je da bude nešto poput onoga što Žižek naziva znakovima budućnosti,² pa bi možda tu trebalo tražiti razloge za preuranjeno dodeljivanje Nobelove nagrade tek izabranom predsedniku. Tako izlazi da nagrada nije data na osnovu različitih predizbornih obećanja koja na ovaj ili onaj način pogadaju »globalnog« građanina. Naprotiv ona je data tek tom indeksiranju onoga što nije moguće imenovati u ovom trenutku, praznom globalno plutajućem označitelju, koji se na bilo kojoj lokaciji u bilo kom kontekstu u doglednoj budućnosti može materijalizovati i tako dobiti nekakav smisao. Ta linija koja se otvara sa upućivanjem na promenu, vrlo brzo poništava funkciju tog praznog označitelja, ona više nije stvar verovanja, nade ili bilo čega sličnog, već naprotiv, označitelj same nemogućnost da se ta promena misli kao radikalni zahtev koji se postavlja pred policentrični svet na početku 21. veka. U političkom polju zapadne demokratije taj označitelj se raspada, ili tačnije nije u mogućnosti da preraste u gospodara označitelja kako bi to rekli lakanovci, u susretu sa onim što Badiju naziva atonalnim svetom, koji čini se da pati upravo od nemogućnosti da se misli promena.

Negde u isto vreme, krah Vol strita i započinjanje svetske ekonomske krize biva uokvireno isto tako već izlizanim i praznim označiteljem; »pohlepa«, čiji se smisao, upravo u ovom kontekstu, ocrtava pre svega kao jedan od aksioma kapitalističke mašine. Tako se čini da je Geko, glavni junak Skorzezeovog (Scorseze) filma iz 1987. godine, tek bleda

2 Slavoj Žižek, *The year of dreaming dangerously*, Verso, London 2012, 127.

senka onoga što utelovljuje pohlepu na početku 21. veka, onoga što je prečutno trebalo biti merilo i izvesnost građanske klase i građanskog uopšte u doba čvrstog kapitalizma. Nije li ideja »kontrolisane pohlepe« u samoj osnovi građanskog konstrukta slobodnog preduzetništva. Ovde se kontrolisana pohlepa može razumeti poput pervertirane egzistencijski postavke da je moja pohlepa (sloboda) ograničena pohlepolom (slobodom) drugog. Tako se slobodno preduzetništvo čita u svojoj egzistencijalstičkoj karikaturi, kao građanska sloboda čiji se iskrivljeni odraz vraća kao u kakvom cirkuskom ogledalu u neobjasnivoj asimetriji; 1odsto »uspešnih« spram 99 odsto onih drugih. U doba hladnoratovske blokovske podele, pohlepa je uvek bila okrenuta prema onima spolja iza »gvozdene zavesе«, uvek u formi brige za građanske slobode unutar totalitarnih režima, ali isto tako i prema onima unutra, u vidu »humanitarnih« akcija onih koji su bili dovoljno pohlepni. S padom Berlinskog zida pohlepa dobija globalne razmere i njeno nezaustavljivo širenje svoje opravdavanje sve manje nalazi u građanskim slobodama i »humanitarnim« akcijama. Tako je taj neobični sklop dva prazna plutajuća označitelja »promena« i »pohlepa«, pre svega simptom koji pogda »zapadni svet« upravo u trenutku koji se najčešće naziva globalizacija, upućujući na to u kojoj meri je neophodno misliti promenu kao virtualni znak, potencijal koji dolazi iz budućnosti.

Ako se o krizi na početku 21. veka razmišlja kao o »tački preokreta« od koje započinje promena, onda samo lociranje ove tačke prepostavlja neko određenje prirode tog događaja kao i moguće linije koje se dalje iz njega razvijaju. Te linije ocrtavaju virtualne čestice događaja koje se, u zavisnosti od okolnosti, mogu aktuelizovati u nekom budućem stanju stvari i tako rekonfigurisati stabilizovana stanja stvari i njihov relativni horizont događaja unutar dominantne realnosti sistema. Zapravo, pre bi se moglo govoriti o izmeštanju globalnog horizonta, čiji se efekti, unutar različitih lokalnih stanja stvari, prelamaju na bezbroj načina.

U ovom trenutku moguće je ukazati barem na tri linije čije su početne tačke različito pozicionirane na streli vreme-

na, ali koje se prepliću i nadopunjaju formirajući ono što bi se moglo nazvati permanentnom krizom. Prvu od tih linija ocrtava Sloterdijk, pokazujući da je s pojavom masovnih medija i masovne kulture koegzistencija ljudi postavljeni na nove osnove. Tako je istovremeno humanistički model pripitomljavanja varvarskih impulsa izgubio svoju vekovnu ekskluzivnost, čime su se stvorili uslovi da se kontrola bestijalnih i varvarskih sila izmesti u ravan genetskog inženjeringu. Drugu, u svojim analizama bio-politike, moglo bi se reći gotovo usput, pominje Fuko određujući je kao višak biomoci. Ta linija ocrtava potencijale, čija bi aktuelizacija premašila svaku ljudsku suverenost, što implicira mogućnost stvaranja ne-ljudskih entiteta koji izmiču ljudskoj kontroli. Najzad, treća linija započinje sa onim što se naziva hipotezom o »velikom ubrzaju« i tiče se pre svega čovekovog uticaja na ekosistem Zemlje, mada se u umetnosti, posebno na filmu, efekti tog ubrzanja već ocrtavaju unutar onoga što je Delež nazvao gubitkom vere u svet.

Mnoga razmatranja ove tačke preokreta, ili krize humanističkog modela, orbitiraju oko pojave tehničke reprodukcije, kao onog toposa od kojeg započinje radikalna promena odnosa sila. Ova promena započinje upravo u trenutku kada je humanistički model, koji svoj zamah dobija Gutenbergovom tehničkom revolucijom, dostigao svoj vrhunac i ostvario gotovo absolutnu hegemoniju. U eseju o tehničkoj reprodukciji iz 1936. Benjamin će efekte pojave nove tehnike reprodukovanja uporediti sa eksplozijom koja je stari, okamenjeni svet digla u vazduh i stvorila uslove, kako za kretanje ili lutanje između tih razbacanih fragmenata tako i za drugačije ne-linearno povezivanje najrazličitijih fragmenata. Sam će Benjamin napomenuti da efekti ove promene daleko prevazilaze ispraznu raspravu o tome da li su fotografija i film umetnost, ono što je izmicalo svim učesnicima u ovoj diskusiji je upravo to da ova promena dovodi u pitanje ne samo dominaciju humanističkog modela, samo funkcionisanje tog modela u novoj istorijskoj konstelaciji, već i čitavu arborescentnu kulturu. Tako se *tehne* sada pojavljuje kao opasnost koja, ne samo što razara humanistički model već, po mnogim autori-

ma, zapravo ne nudi nikakav drugi model koji bi nadomestio prethodni. Utoliko bi se moglo reći da su Hajdegerovi spisi o tehnicu kao i njegovo razmatranje humanizma i umetnosti kompatibilni u svom nastojanju da na nove osnove postave pitanje odnosa *tehne* i *humanitas*.

Sloterdijkov odgovor na Hajdegerovo »Pismo o humanizmu«, mogao je u vreme svog nastanka (*Die Zeit*, Nr. 38; 16. 9. 1999) izazvati burne reakcije, zbog radikalnog preispitivanja važećeg modela humanizma, a potom i zbog neočekivanih otvaranja epohalnog pitanja o posthumanom. Danas se ovaj tekst pre može čitati kao pokušaj da se locira tačka preokreta na streli vremena od koje započinje promena, dakle onaj trenutak kada postojeći humanistički model koegzistencije ljudi u modernim masovnim društvima, nije više toliko delatan, a u skorijoj budućnosti, velika je verovatnoća da će biti radikalno marginalizovan.

Kako Sloterdijk ocrtava osnovni obrazac ovog modela? Po njegovom suđu prečutna prepostavka od koje polazi strukturiranje humanističkog modela jeste da ljudi visoke kulture oblikuje borba dve sile za dominaciju; jedna koja otvara prostor onom varvarskom, životinjskom i bestijalnom i druga koja taj prostor zatvara, ograničava, zapravo pripitomljuje ove varvarske impulse. Tako se latentna tema čitavog humanizma može svesti na pitanje kako čoveka obuzima divljaštvo, dok se njegova latentna teza, na kojoj se i zasniva obrazac humanističkog modela, svodi na postavku da »prava lektira pripitomljuje«. Ovde se ničeanski momenat pripitomljavanja ispostavlja kao učinak dresure i selekcije, zapravo učinak onoga što Niče naziva »kulturom« kao dominacijom reaktivnih sila. Čitava se dosadašnja kultura može razumeti kao »titanska borba« između sila pripitomljavanja i bestijalizovanja, pre svega preko njihovih medija čiji su osnovni modeli literarni klub i rimska gladijatorska arena. Velika dualna mašina tako na jednoj strani uspostavlja varvare kao agente haosa, sa njihovim deteritorijalizacijama, nomadskim kretanjima, otvorenosti prema haosmosu i drugaćijim povezivanjima. Na drugoj humaniste, kao agente reda, sa njihovim reterritorializacijama, zatvaranjima i ograničavanjem kretanja

kao pripitomljavanjem tog impulsa heterogenih i kontingen-tnih povezivanja.

Čitav je humanizam moguće odrediti kao telekomuni-kaciju u mediju pisma, onu koja stvara prijateljstva, pre svega, jer su knjige funkcionalne kao obimna pisma prijateljima. Topologija takve mreže pisama, u vremenu i prostoru, ocrta obrise humanističkog modela, kao dominantnog unutar čita-ve dosadašnje kulture pisma. Zajednički fantazam sveg huma-nizma svodi se tako na model literarnog društva u čijem je srcu fantazija sekte ili kluba, zapravo solidarnost onih koji su odabrani da budu pismeni. Reteritorijalizacija u sektu ili klub, jeste aparat/dispozitiv sa jasno uspostavljenim granica-ma gde se selekcija članova tog kluba vrši preko umrežavanja onih odabranih, a dresura određivanjem korpusa kanonske lektire i razvijanjem zajedničke ljubavi prema inspirativnom pošiljaocu.

Ali, kao što je to slučaj sa mnogim sektama, i humani-stički je projekat zadobio ekspanzionističke i univerzalističke pretenzije. Tako se model literarnog društva, u 19. i 20. veku, kao pragmatičan i programski, proširio na norme političkog društva. To je model koji natkodira čitavo društveno polje, neprekidno produkujući dualitete koji se nadopunjaju; pismeni i nepismeni, kulturni i varvarski, pripitomljeni i nepripitomljeni i sl. Ali isto tako i krute segmentiranosti i različite teritorijalnosti kojima individue pripadaju u zavi-snosti od njihovog mesta u odnosu na centralnu tačku u kojoj se nalazi klub ili sekta pismenih. U tom smislu je veština pisanja i tumačenja pisama predstavljala hijerarhizovanu i centralizovanu mrežu aparata/dispozitiva, koja se od vrha srušta prema dnu natkodirajući čitavo polje i uspostavljuju-ći dominantnu realnost neke istorijske formacije.

Razloge za to što je epoha humanizma nepovratno proš-la treba tražiti pre svega u tome što veština pisanja pisama više nije bila dovoljna za uspostavljanje telekomunikacijskih veza među stanovnicima modernog masovnog društva. S pojmom tehničke reprodukcije, kada masa postaje matrica, nastaje masovna kultura i kulturna industrija, čime se koegzi-stencija ljudi u današnjim društvima postavlja na nove osno-

ve. Upravo to uspostavljanje novih osnova za Sloterdijka je tačka okreta, zapravo početak nezaustavljive promene, čija je osnovna odlika da je radikalno postliterarna, postepistolografska, pa samim tim i posthumanistička.

Ako ono što se naziva posthumanim pre svega treba razumeti kao slabljenje hegemonije ove sekte, ili kluba humanaista, kao osnovne matrice dosadašnje kulture pisma, samim tim i prefiks post- u novoj konstelaciji ukazuje na nezaustavljive procese marginalizacije. U modernim društvima, od pojave masovnih medija, produkcija političke i kulturne sinteze, putem medija literature, pisma i humanizma, u potpunosti je marginalizovana. Marginalizacija, dakle, nije kraj *humanitas* već bekstvo, izmeštanje ili klizanje, zapravo »prevezivanje«, čvorišta moći izvan takve reterritorializacije, prevašodno zbog pojave i dominacije novih sila. Tako svi diskursi o kraju (umetnosti, humanistike i sl.) previđaju da se s pojmom novih sila kao efekat njihovog »sačimanja«, pa samim tim i prisvajanja smisla, težište moći i uticaja izmešta izvan *humanitas* i umetnosti. U tom smislu ova reterritorializacija kao model uspostavljanja društvene sinteze, biva ispražnjena, zastarela i marginalizovana, jer prevlast nad njom preuzimaju reaktivne sile pretvarajući je u jedan od mnogih rezervata u društvenom polju koje je restrukturirano s novim mekim i programiranim segmentiranostima. Tako se srušila ona iluzija da se velike političke i ekonomski strukture mogu organizovati prema modelu literarnog društva, što implicira da će naredni period čovečanstva, želeli to ili ne, biti doba odluka o politici ljudskog roda.

Sa otvaranjem prve linije prečutno se prepostavlja da je samo pitanje vremena kada će funkciju humanističkog pripitomljavanja preuzeti genetski inženjerинг, što će na dugi rok dovesti do »genetske reforme osobina ljudskog roda«. Čini se da će antropotehnologija budućnosti dospeti do eksplicitnog planiranja ljudskih svojstava, i barem iz dva razloga; prvi je unutrašnji i tiče se humanističkog pripitomljavanja drugim sredstvima, drugi je spoljašnji i zasniva se na samom opstanaku ljudske vrste u potencijalno radikalno promjenjenom sistemu zemlje. Možda je tome moguće dodati i treći, koji je

najbliži naučnoj fantastici, a to je modifikacija ljudskih bića kako bi bila sposobna za komunikaciju s budućim mašinama (AI).

Sa ovom promenom samo se *tehne*, ili tačnije moderna tehnika, uspostavlja kao nova i nepoznata matrica, te je utoliko Hajdegerov spis, ne samo o humanizmu već i onaj o tehnicima, postao nezaobilaznim štivom za razumevanje promene. No upravo se nepoznavanje potencijalnih efekata ove nove tehno-matrice može isto tako smatrati i razlogom rastuće opasnosti, jer ne samo što razara osnovnu matricu oko koje se strukturirala dosadašnja kultura već prepostavlja bitno drugačiji odnos između pripitomljavanja i bestijalizovanja. Čitav se posthumanizam, sasvim pojednostavljen, može razumeti kao zamućivanje granica, pre svega one između čoveka, kao *animal rationale* i *tehne*. Tako pripitomljavanje više nije samo stvar kulture u onom ničeanskem smislu, dresure i selekcije, već će u skorašnjoj budućnosti isto tako postati i stvar *tehne*, neke bio-tehne kao genetskog inženjeringu ili nekog budućeg kognitivnog inženjeringu i sl. To ne znači da će *tehne* u potpunosti isključiti *humanitas* kao model pripitomljavanja, dresure i selekcije, naprotiv, veća je verovatnoća da će se oni preplitati i nadopunjavati.

Čini se da Hajdeger u svojim razmišljanjima o tehnicima upravo želi da pokaže kako ono nekodirano, ono što je bliže nekom *ars*, ne treba tek tako odbacivati u ime tehničke racionalnosti sistema *Ge-stell* kao onoga što stoji spremno. *Ge-stell* (po-stavlje, po-stav) se određuje kao postavlje čiji sakupljalački činilac čoveku postavlja zahtev, tačnije izaziva ga »da ono stvarno razotkriva kao stanje na način ispostavljanja«.¹ Hajdeger napominje da glagol »postaviti« u nazivu »po-stav« ne znači samo izazivanje, već istovremeno podseća na ono iz čega potiče, na us-postavljanje i na pred-stavljanje kao ono koje dopušta da se ono-što-je-prisutno pojavi u neskrivenosti. U po-stavu se kao efekat moderne tehnike neskrivenost doga-

1 Martin Hajdeger, *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999, 20.

đa tako što se ono-stvarno razotkriva kao stanje. Razlika između stare i moderne tehnike upravo je u tome što stanje ne stoji više nasuprot čoveku kao predmet, tako da se čovek u odnosu na po-stav nalazi u specifičnom položaju. Razotkrivanje onog-stvarnog u po-stavu se ne događa negde s one strane svakog čovekovog postupka, ali se isto tako ne dešava samo u čoveku, niti je čovek taj koji daje meru tom dešavanju. Čini se da sa po-stavom nastaje jedan specifičan sklop čoveka i tehne u kome čovek ne dominira niti gospodari, a opet ostaje konstitutivnim momentom ovakvog sklopa.

Ono što se postavlja kao pitanje u ovakvom pristupu; nije li za sam pojam tehne, a posebno za moderni pojam tehnike kao hajdegerovski po-stav, konstitutivan upravo pojam pripitomljavanja? Tačnije možemo li mi uopšte misliti tehne, a da to uvek već nije i nekakvo pripitomljavanje gde se neki fluks (što uvek uključuje impulsivno, nekontrolabilno, nepredvidivo i sl.) stavlja pod kontrolu. Ova kontrola se tako izjednačava sa izračunljivim, pa samim tim i predvidivim. Dakle to izračunljivo svoje polazište ima u pripitomljavanju, tačnije, ne izračunava se ono što nije potrebno pripitomiti. Tako čitav niz fenomena ostaje izvan polja humanizma i upravo je to tačka od koje polazi Hajdegerova argumentacija protiv proračunljivog. Prepostavka je da takvim pristupom, gde se *tehne* shvaćeno kao interes za one fenomene koji se daju proračunati, uspostavlja kao neka vrsta sužavanja, tačnije smanjenja broja fenomena koji ulaze u vidokrug tu-bića. Tako se ovako shvaćenom *tehne* ne suprotstavlja *ars*, kao ono tehne koje ne počiva na proračunu, već se postavlja kao onaj pristup koji proširuje ovaj suženi prostor i povećava broj entiteta koji su dostupni tu-biću, pa time i smislu bitka. Radi se zapravo o dva modusa razotkrivanja jednom koje je kao *ars* bliže *poiesisu* i drugom koje je konstitutivni momenat sistema, po-stava.

Tehnika, kao razotkrivanje onog-stvarnog, se dakle ne cepta na dva isključujuća pristupa od kojih je jedan proračunljivo, a drugi ne-proračunljivo. *Tehne*, kako je vidi Hajdeger, neprekidno oscilira između ta dva pola, a problem koji nastaje zapravo je u tome što se sa modernom tehnikom težište

prebacuje samo na onaj pol u kojem dominira proračunljivo i koji svojim nezaustavlјivim razvojem marginalizuje drugi pristup. Čoveka kao humanitas treba shvatiti ne kao *animal rationale*, gde to racionalno nije ništa drugo do proračunljivo, već kao biće koje raspolaže i takvim tehne koje na načine neproračunljivosti takođe razotkriva ono-stvarno. Moglo bi se reći da su za Hajdegera ono proračunljivo i ono ne-proračunljivo komplementarni, a ne isključujući načini razotkrivanja onog-stvarnog. Opasnost koju donosi moderna tehnika leži upravo u njenoj isključivosti, zapravo u hegemoniji onog proračunljivog kao dominantnog načina razotkrivanja, što dovodi do sužavanja čovekovog uvida u ono-stvarno.

Zbog toga, sa slabljenjem hegemonije literarnog kluba, humanitas i tehne kao da zamenuju mesta, zadržavajući istu asimetriju privilegovanog mesta onih koji znaju. Ako sila humanističkog pripitomljavanja slabi, kako to konstatiše Sloterdijk, ako se njena oruđa, pa time i moć, marginalizuju, onda nadomestak za ovaj gubitak dolazi iz tehne, koje sa svojim genetskim manipulacijama sada interveniše unutar »golog života«. Pripitomljavanje se sa *bios* (političkog života) unutar koga je ono sproveđeno putem humanističkog modela izmešta na *zoe* (goli život), gde na scenu stupa tehne, od nacističkih logora i eugenike do genetskog inženjeringu. Ako je Agambenov logor doista model moderne, onda je logor ne samo mašinerija koja razgradije bios svodeći ga na zoe već, isto tako, i prvi simptom onoga što danas prepoznajemo kao odvajanje politike od moći, ili možda pre kao izmeštanje težišta moći sa humanitas na tehne. Svaka reterritorializacija je u neoliberalnoj mašini, rezervat kao virtualni logor unutar koga je »goli život« potencijalno otvoren za intervenciju tehne u ime pripitomljavanja. Ali čak i kod ovakvih intervencija ono humano se pridodaje kako bi puka tehnička intervencija zadržala svoju vezu sa humanizmom i tako maskirala samo pitanje o konceptu pripitomljavanja. Ako je Nićeovo razumevanje čitave kulture zapravo proces dresiranja i selekcije, onda bi se moglo reći da je čak i ako se govori o promeni, pre može govoriti o modifikaciji načina da se sprovede ono što je imanentno humanističkom modelu. Dresiranje će se

sada sprovoditi, jednako kao i selekcija genetskim intervencijama. Međutim, genetske manipulacije stvaraju mogućnost radikalnog ubrzanja razlikovanja životnih formi, ali isto tako posebno pretnju ne razlikovanja (brisanja razlika).

Posthumanizam se tako uspostavlja kao na jednoj strani slabljenja svih tehnika pripitomljavanja, dakle kao gubitak hegemonске moći literarnog kluba, a na drugoj strani kao otvaranje spram onog ne-humanog dakle spram onog prostora koji nije kodiran, koji izmiče kodiranju fluksa, pa se utoliko uspostavlja kao ono spoljašnje. Taj prostor spoljašnjosti se najpre otvara kao pitanje odnosa između čoveka i mašina, a potom i kao mogućnost strukturiranja paralelnog sveta samoreprodukujućih entiteta (mašina). U prvom slučaju upad ovih entiteta u realno jeste konstitutivni momenat samog realnog, ma koliko bio incidentan i nepotpuno proračunat dok u drugom slučaju imamo apsolutno spoljašnje, ono-realno koje ni na koji način više ne uključuje čoveka.

Čovek za Hajdegera nije nešto spoljašnje u odnosu na po-stav, sistem, naprotiv on je konstitutivni momenat po-stava, pa se tako postavlja pitanje zbog čega u samom tehne prebiva opasnost. Pored sve zamršenosti Hajdegerovih izvođenja, moglo bi se reći da opasnost tehne leži u tome da se može dogoditi da po-stav »ude u raspomamljeno kretanje ispostavljanja, kretanje koje onemogućuje svaki pogled u događaj razotkrivanja i koje tako iz temelja ugrožava odnos prema suštini istine«.² Sasvim pojednostavljeni, »raspomamljeno kretanje razotkrivanja« znači da je čovek isključen iz po-stava pa samim tim i iz svakog događanja istine. Iz ugla tehnologija 21. veka raspomamljenost bi se mogla razumeti kao mogućnost samorepliciranja i samoprogramiranja, dakle takva autonomnost po-stava koja više ne treba čoveka da bi je održavao i unapređivao.

Iz ugla humanitas raspomamljenost se izjednačava sa besom, besnilom, ludilom, neobuzdanošću, mahnitotošću, osi-

2 Martin Hajdeger, *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999, 30.

onošću, divljaštvom, jakom željom da se nešto dobije ili postigne i sl. U pitanju je kretanje koje izmiče kontroli i počinje da ludi, da gubi razum, dakle da proračunava mimo čoveka koji je tako isključen iz po-stava kao sklopa čoveka i mašine. Ono što radi mimo čoveka i izmiče njegovom pripitomljavanju može ući u raspomamljeno kretanje čiji krajnji ishod može dovesti do toga da se mašine okrenu protiv čoveka, ali isto tako može otvoriti prostor ne-humanog koji u potpunosti isključuje čoveka. U tom slučaju, koji još uvek mahom pripada svetu naučne fantastike, samo tehne se uspostavlja na drugačiji način, to više nije tehne »u kome je čovek kao saučesnik u razotkrivanju«, dakle moderna tehnika 20. veka, već je to tehne samoreplicirajućih i samoprogramirajućih mašina 21. veka. Osnovna razlika između ove dve tehne jeste da je prva humana i da je neodvojiva od čoveka, dok je druga ne-humana i ne zavisi od čoveka, dakle u pitanju su dva registra. Tako se pitanje o posthumanom ne svodi samo na odnos čoveka i mašine unutar prvog registra, već isto tako na ukidanje ili suspendovanje bilo kakvog odnosa čoveka i mašine u drugom registru.

Ne-humanost se ovde ne uzima kao suprotnost humantom, već pre kao skup onih entiteta koji su spoljašnji u odnosu na humana kodiranja i pripitomljavanja. Tako se ona nehumana kodiranja izjednačavaju sa nepripitomljenim, moguće varvarskim i poludelim. U tom smislu bi se moglo govoriti o nekoj budućoj formaciji sila, o dijagramu koji otvara potpuno novi prostor čije kodove i proračunavanja čovek neće biti sposoban da razume, pa samim tim neće učestvovati u događanju istine. Upravo je to ona opasnost koju Hajdeger vidi u tehne, u njenom raspomamljenom kretanju, čiji je kolateralni efekat marginalizacija i isključenje čoveka.

Moglo bi se tako ispostaviti da je tajna sveg razotkrivanja upravo u tome da po-stavu ne treba čovek, da je čovek samo prelazna faza u osamostaljivanju po-stava, koji više ne može da pripitomljava i kontroliše. Iz ovog ugla čini se da je posthumanizam još uvek previše human u svom shvatanju brisanja granice između mašine i čoveka. Posthumano iz tog ugla nije kraj čoveka već početak njegove marginalizacije,

njegovo zatvaranje u rezervat sa njegovim teritorijalnostima, kodiranjima i natkodiranjima.

Utoliko postaju jasniji razlozi zbog kojih se Hajdeger u svom »Pismu o humanizmu«, upravo suprotstavlja definisaju čoveka kao *animal rationale*, pre svega, jer se čovek razumeva kao animalitas proširen duhovnim, racionalnim dodacima. Hajdegerov se antivitalistički stav zasniva na postavci da se čovek od životinje razlikuje po ontološkoj razlici, pa se tako on ne sme posmatrati kao životinja s kulturnim ili metafizičkim dodatkom. Čovek je pre svega biće jezika (»Jezik je kuća Bitka, u njemu prebivajući čovek egzistira tako što pripada istini Bića čuvajući je.«³). Jezik u ovakvom pristupu ne funkcioniše kao medij sporazumevanja pa samim tim i pripitomljavanja, kao što je to slučaj sa humanizmom. Pre bi se moglo reći da je sa ovog stanovišta jezik osnovni ili prvi dispozitiv, u onom agambenovskom smislu, model čitave arborescentne kulture.

Dakle s rušenjem ove humanističke iluzije nameće se potreba artikulisanja epohalnog pitanja: »ako je humanizam kao škola pripitomljavanja čoveka propao, šta onda još pripitomljuje čoveka. Šta pripitomljuje čoveka ako su njegovi dosadašnji napori da sam sebe pripitom, u stvari, doveli samo do toga da on osvoji moć nad svim bivstvujućim? Šta pripitomljuje čoveka, ako je posle svih dosadašnjih eksperimenata sa vaspitanjem ljudskog roda ostalo nejasno koga ili šta vaspitač vaspitava, i zbog čega?«⁴ Čini se međutim da se pitanje odgajivanja i formiranja čoveka više ne može postaviti na kompetentan način samo u okviru teorije pripitomljavanja i vaspitanja. Ukoliko se s novim dijagramom sila otvara prostor ne-ljudskih entiteta, onda se težište premešta na moduse povezivanja čoveka i tih entiteta, to nije stvar brisanja granice, već prelaska praga. U suprotnom čovek će ostati zatvoren unutar relativnog horizonta događaja, granica nekog

3 Prema: Martin Hajdeger, *Putni znakovi*, Plato, Beograd 2003.

4 Peter Sloterdijk, *U istom čamcu*, Beogradski krug, Beograd 2001, 115.

stanja stvari koje je sam postavio i poverovao da je osvojio »moć nad svim bivstvujućim«.

Druga linija

Ovako formulisana pitanja, posebno onaj segment koji se tiče osvajanja moći »nad svim bivstvajućim«, u velikoj meri korespondira s Fukoovim analizama prelaska iz discipline u biopolitiku, gde se fokus moći sa pojedinačnih »poslušnih tela« premešta na populaciju. Ali ovaj prelazak ne znači da nastanak bio-moći isključuje disciplinarnu moć. Naprotiv, to pretpostavlja neprekidno nadopunjavanje dva niza; niz, telo – organizam – disciplina – ustanove, uklapa se s nizom, populacija – biološki procesi – regulacioni mehanizmi – država. Sa biopolitikom vlast je u 19. veku prisvojila život ili preuzeala brigu nad životom. Pre svega zahvaljujući dvostrukoj igri tehnologije discipline i tehnika regulacije ona je uspela da prekrije čitavu površinu od organskog do biološkog, od tela do populacije. Vlast je tako preuzeala brigu nad životom uopšte, gde je na jednoj strani telo, a na drugoj populacija. Upravo zbog toga što se tehnologija discipline i tehnologija regulacije nadopunjavaju ili ukrštaju u različitim dispozitivima, one su konstitutivni momenti humanističkog pripitomljavanja varvarskih impulsa. Na taj način ovaj novi sklop discipline i regulacije koji je u osnovi čitave bio-politike, ostaje unutar granica humanističkog modela.

No na krajnjim tačkama vršenja bio-moći pojavljuju se i njeni paradoksi. Tako se na jednoj strani, kao prvi ekstrem, nalazi »atomska vlast«, a na drugoj ono što Fuko naziva »viškom bio-moći«. Sa mogućnošću upotrebe atomskog oružja, u slučaju »atomske vlasti« imamo upotrebu moći suvereniteta koja ubija i čak može da ubije i sam život na čitavoj planeti. U tom slučaju se pojavljuje višak suverenog prava tako da moć ne može da bude bio-moć, kakva je od početka 19. veka, dakle ona koja garantuje život. Nasuprot tome, drugi ekstrem se pojavljuje kao »višak bio-moći« u odnosu na suvereno pravo. »Višak bio-moći pojavljuje se kada je čoveku tehnički i politički data mogućnost ne samo da uređuje život, već da

izazove umnožavanje života, da proizvodi život, da proizvodi čudovišta, da – u krajnjem slučaju – proizvodi viruse koje je nemoguće kontrolisati i koji će biti univerzalna propast. To je strahovito širenje bio-moći koja će (nasuprot atomskoj moći), prevazići svaki ljudski suverenitet.⁵

Sa otvaranjem ove druge linije to strahovito širenje bio-moći, ne samo što probija granice humanističkog modela već preti da izmakne svakoj ljudskoj kontroli. Ono što bi u ovom slučaju bila tačka okreta, zapravo je stvaranje političkih i tehnoloških uslova za uspostavljanje tog »viška bio-moći« kao dominantnog načina kapitalističke produkcije. U političkom smislu to je ono što se naziva »novim duhom kapitalizma«, »neoliberalnim kapitalizmom« ili već... ali bi se moglo ocrtati kao dominantni uticaj finansijskog kapitala (kolonizacija budućnosti), privatizacija javnih dobara (voda, energija, javni servisi), izvlačenje viška vrednosti iz gotovo svih socijalnih aktivnosti, svođenje svih aspekata života na funkciju tržišta, redefinisanje ljudskog bića kao »vlasnika« sveg »ljudskog kapitala«, tako da on postaje preduzimač sebe samog i sl. Politika ovde postaje neodvojiva od tehnološke moći izmeštajući se iz humanističkog kluba ili sekete u mreže tehno-moći.

U tehnološkom smislu to je ono što se naziva tehnologijom 21. veka na čije je potencijalne opasnosti, ali i radikalnu razliku u odnosu na tehnologiju 20. veka, među prvima ukazao Bil Džoj (Bill Joy), polazeći od pitanja; da li ćemo za budućnost uopšte biti potrebni. U tom kontekstu film *Transcendence* (*Virtuelna svest*) Volija Pfistera (Wally Pfister, 2014) zanimljiv je barem iz dva razloga; prvi je reakcija dela naučne zajednice, a drugi nastojanje da se učini vidljivim aktualizacija virtuelnih potencijala novih tehnologija 21. veka koje konvergiraju u entitetu koji se naziva »transcendens« (*transcendence*, veštačka inteligencija). Taj film ne spada u one koji će se pamtitи po svojim »umetničkim« kvalitetima – kritika ga je na samom startu otpisala. Možda u tome pro-

5 Mišel Fuko, *Treba braniti društvo*, Predavanje na Kolež de Fransu iz 1976. godine, Svetovi, Novi Sad 1998, 308.

bija predrasuda kritičara, s obzirom na to da je film režirao Voli Pfister, direktor fotografije u poznatim holivudskim blokbasterima (*The Dark Knight Rises*, *Inception*, *The Dark Knight*, *Batman Begins*, *Insomnia* itd.) pa otuda primedbe o neizgrađenim likovima, razbijenom narativu i sl. Ono što će verovatno ostati zapamćeno u vezi s ovim filmom jeste reakcija Stivena Hokinga (Stephen Hawking) na film u vidu opomene da treba dobro razmisliti pre nego što se upustimo u dalji razvoj veštačke inteligencije⁶ (AI). Ova se opaska nadovezuje na, danas već pomalo zaboravljeni, tekst Bila Džoja u *Wiredu* iz 2004 godine⁷ kada je on ukazao na moguće posledice nekontrolisanog razvoja tehnologije 21. veka. Džoj pre svega skreće pažnju na ozbiljne i nesagledive implikacije stvaranja samoprogramirajućih i samoreplicirajućih mašina, ali i na to da se nova tehnologija razvija izvan bilo kakve državne kontrole unutar korporacija ili čak malih start-up preduzeća. Na izvestan način reakcije oba naučnika potvrđuju onu Fukouovu opasku da sa »viškom bio-moći« tehnologija 21. veka može izmaći svakoj ljudskoj kontroli.

Moglo bi se, međutim, poći od toga da upravo taj nedostatak »umetničkog« u filmu *Transcendence* doprinosi efektu realnosti, budućnosti koju ne želimo da vidimo. Film čini vidljivim recentna naučna predviđanja skorašnje budućnosti, pa samim tim i istinu o jednom neumitnom kretanju tehnologije o čijim smo efektima možda prekasno počeli da razmišljamo. U ovom slučaju mogli bismo preokrenuti onu

-
- 6 »Moguće je zamisliti tehnologiju koja će nadmudriti finansijska tržišta, preteći istraživače u istraživanjima, a vođe u manipulaciji, i koja će razviti oružje kakvo ne možemo ni zamisliti. Dok kratkoročni uticaj veštačke inteligencije zavisi od toga ko je kontroliše, dugoročni uticaj zavisi od toga da li ju je uopšte moguće kontrolisati.« Stephen Hawking: »*Transcendence* looks at the implications of artificial intelligence – but are we taking AI seriously enough?«, *The Independent*, 1 May 2014.
- 7 Bil Džoj, »Zašto nismo potrebeni budućnosti«, *Vrata panike, Telo, društvo i umetnost u mreži tehnološke derealizacije*, Priredio Vladimir Kopićl, Trans, Novi Sad 2005, 209.

Ničeovo opasku, pa bi se utoliko moglo reći, da umetnost više nije u mogućnosti da nas zaštitи od istine, što je u sadašnjem trenutku jedan od konstitutivnih momenata njene marginalizacije. Film kao da to potvrđuje, jer bi se čitava priča mogla svesti na gotovo trivijalno pitanje; šta zapravo čovečanstvo želi? Samim tim i koje su to odluke koje se moraju doneti kako bi se ta želja ostvarila. Film počinje promocijom projekta kada bračni par istraživača nastoji da privuče nove donatore tako što sasvim pojednostavljenog objašnjava šta je to singularnost ili transcendencija, kako je »genijalni« naučnik naziva. Prema njihovom objašnjenju veštačka inteligencija (AI) postiže efekte gotovo magijskih čuda te utoliko deluje logično pitanje iz publike da li oni zapravo žele da dosegnu Boga. Pred kraj filma, međutim, gledalac počinje da shvata da je to pitanje irelevantno, pre svega jer čovečanstvo ulazi u doba kada se pred njim postavljaju mnogo složenija, upravo ona Sloterdijkova pitanja o budućnosti ljudskog roda. Ta budućnost oscilira između dva ekstrema. Na jednoj strani ako, u duhu sadašnjih tendencija kapitalističke produkcije, tehnologija 21. veka ostane isključivo unutar besmislene cirkulacije kapitala, onda se, sledeći njegovu logiku profita, stvaraju uslovi da ona izmakne svakoj ljudskoj kontroli. To pretpostavlja ne-humanu budućnost u kojoj je čovek marginalizovan u odnosu na mašine. Na drugoj strani, ako se dalji razvoj novih tehnologija zaustavi, scenario budućnosti bliži je onom iz serijala *Mad Max* u kojem je goli opstanak, unutar ruševina dosadašnje civilizacije, jedina svrha postojanja. Taj scenario se čini veoma mogućim iz prostog razloga što je već danas jasno da stara tehnologija 20. veka više nije u mogućnosti da unutar postojećih resursa zadovolji osnovne potrebe populacije do sredine 21. veka.

No čini se da to pitanje šta čovečanstvo želi, maskira jedno mnogo važnije pitanje; nije li tehnologija 21. veka počela da ocrtava unutrašnje granice kapitalizma kakvog danas poznajemo? Sa »novim duhom kapitalizma« čovečanstvo se približava spoznaji da zapravo nije sigurno da zna šta želi, tačnije da se sa unutrašnjim granicama kapitalizma ocravaju i unutrašnje granice naših želja, pa samim tim i

mogućnosti odlučivanja o vlastitoj budućnosti. Sasvim pojednostavljen; problem nije u prebrzom razvoju tehnologije, već u nemogućnosti mišljenja (imaginacije) promene kapitalističkog sistema, koji je u svojoj sadašnjoj fazi čak i želje one manjine, onaj ultraprivilgovani jedan odsto, sveo na puki kliše, a onih drugih 99 odsto na goli život ili puki opstanak. No upravo ta nemogućnost da zamislimo kraj kapitalizma, kako je to primetio Fredrik Džejmson (Fredric Jameson), neosetno uspostavlja kulturu straha u kojoj je strah od nove tehnologije ne samo kolateralni efekat već i konstitutivni momenat te nemogućnosti mišljenja buduće politike ljudskog roda.

Unutar ove linije dolazi do pomeranja na koje u svojim analizama bio-politike ukazuje Agamben kada pokazuje kako se sa *bios* (politički shvaćenog života) težište premešta na *zoe* (goli život). Ako politika discipline prepostavlja bios, onda bio-politika s viškom bio-moći, prepostavlja zoe kao stalno otvorenu mogućnost da se unutar jednog dela populacije može primeniti neka od bio-tehnika u svrhe »humanističkog« pripitomljavanja. *Zoe* kao goli život, kao ono što ni na koji način nije zaštićeno, i logor kao model reterritorializacije bilo kog dela populacije, tako postaju dva konstitutivna momenta za moguću primenu neke bio-tehne kao sledećeg koraka bio-politike koja nadopunjava onu prvu liniju humanističkog pripitomljavanja. Tako je svaka reterritorializacija u neoliberalnoj mašini rezervat koji se u svakom trenutku može transformisati u logor, a unutar nje svaki bios u zoe, goli život kao ono otvoreno za najrazličitije genetske intervencije sistema. Te nove reterritorializacije nisu fiksne ni prostorno ni vremenski, već su pokretljive i privremene.

Permanentna kriza

Uobičajeno značenje krize je presuda, procena, rezultat suđenja, tačka preokreta, selekcija, odluka, ali isto tako i rasprava, svađa, spor. Može biti i standard iz koga izvlačimo merilo (kriterij), način suđenja, nešto krucijalno, odlučujuće, presudno, ali i nešto što se tiče umetnosti prosuđivanja. U medicin-

skom smislu to je prekretnica, tačka preokreta u toku bolesti, kada nastupa važna promena koja ukazuje bilo na oporavak ili na smrt. Na streli vremena to je trenutak ili vreme intenzivnih teškoća, neprilika ili opasnosti, vreme kada se teške ili važne odluke moraju doneti; krizne tačke istorije. Unutar aktuelnog statusa stanja stvari pretpostavlja se da je neka situacija dospela u krizu, došla do kritičke tačke ili prekretnice, raskršća, momenta istine, nultog časa, tačke bez povratka, Rubikona, sudnjeg dana i sl.

Danas se pojam krize pre svega povezuje s ekonomskom krizom, pa tako u prvi plan probija pitanje o odnosu kapitalizma i kriza. Klasični orijentisani ekonomisti ne prihvataju da je kriza inherentna socijalnoj formi kapitalističke producije. Njihove ekonomske teorije polaze od premise da je kapitalizam samoregulatorni sistem, te je utoliko potrebito identifikovati minimalne uslove koji će omogućiti održavanje ove samoregulacije. Tako se svaki kvar ili defekt unutar sistema identificuje kao iznimna devijacija u odnosu na normu, pa su utoliko krize kontingenčni fenomeni. Normalno funkcionisanje sistema obezbeđuje ravnotežu, što implicira da se krize pojavljuju kao rezultat ili nekog spoljašnjeg udara (rat ili prirodna katastrofa) ili unutrašnjih poremećaja (intervencija države) čime se povremeno naruši ravnoteža sistema. Uzrok krize je nešto spoljašnje u odnosu na samoregulaciju sistema i pretpostavlja se da će ravnoteža ubrzo biti uspostavljena zahvaljujući normalnom procesu tržišnog regulisanja i podešavanja. Na drugoj strani, za marksistički orijentisane teoretičare krize nisu nešto spoljašnje i kontingenčno u odnosu na sistem već su inherentne socijalnoj formi kapitalističke producije. Ako su krize suštinska i nepromenljiva odlika kapitalističkog načina proizvodnje, onda one ocrtavaju objektivne granice kapitalizma, ali i neophodnost promene sistema. Kao izraz inherentno kontradiktorne forme kapitalističke producije krize čine vidljivom onu liniju između »reforme« i »revolucije«, između socijalne demokratije koja unutar kapitalističkog sistema traži institucionalne reforme i revolucionarnih traganja za fundamentalno različitim društvenim sistemom.

Čini se da je dve vrste događaja moguće podvesti pod koncept krize; prvi su poboljšanja (update-events), oni su unutar sistema i poboljšavaju važeća pravila igre. Drugi tip događaja je »spoljašnji« utoliko što menja pravila igre (game-changer event) i njihovo potencijalno razvijanje može da ima nesagledive, nepredvidive i neproračunljive posledice za sam sistem. U određenim istorijskim okolnostima ovi događaji mogu da dovedu do »revolucija« u različitim registrima i mogu, mada ne nužno, da se prošire na čitav sistem. To je razlog zbog čega bi svaka kompanija u silicijumskoj dolini želela da njihov proizvod postane događaj koji menja pravila igre, a ne puki update koji unutar postojećeg polja moći tek osigurava svoje mesto.

Ako se kapitalizam istorijski ispostavlja kao neprekidno kretanje iz jedne krize u drugu, onda je svaku krizu moguće razumeti kao jedan od ova dva tipa događaja koji na neki način menjaju status aktuelnog stanja stari. U prvom slučaju krize u kapitalizmu jesu poboljšanja (update) sistema, zakrpe (patch) koje krpe rupe ili bagove unutar sistema, ne dovodeći u pitanje sam sistem odnosno pravila igre koja su mu inherentna. Takve se krize mogu pojavljivati u različitim delovima sistema, a da ne ugrožavaju njegove druge delove. Zapravo sistem nikada ne radi perfektno, on se, naprotiv, neprekidno kvari i baguje, tako da su krize kao poboljšanja ili zakrpe, događaji različitog intenziteta i trajanja koji probijaju na kritičnim mestima unutar topologije čitavog polja. U drugom slučaju, kao događaji koji menjaju pravila igre (game-changer event), krize ne funkcioniše poput zakrpe ili poboljšanja sistema, mada ne moraju nužno da dovode sam sistem u pitanje, one pre svega menjaju njegov pravac, brzinu kretanja, ritam i sl. pa samim tim i topologiju čitavog polja. Tako se krize, od sredine 20. veka, u periodu koji se naziva »velikim ubrzanjem«, pre mogu razumeti kao događaji koji menjaju pravila igre, nego događaji koji krpe ili poboljšavaju sistem. Taj tip događajâ je veoma teško detektovati pre svega jer njihovi simptomi i znakovi nelinearno i kontingenčno probijaju u različitim registrima unutar sistema. Oni se razvijaju različitim brzinama, jer su integralni deo klastera mreža kompleks-

snog sistema, najzad oni najčešće izmiču dominantnim interpretativnim alatima, što prepostavlja nastajanje »semantičke praznine«, prazan hod i redundancu, što dovodi do upotrebe zastarelih, zombi pojmove.

Treća linija

Upravo nastajanje klastera čestica događaja koji menjaju pravila igre, njihovo preplitanje, ocrтava ono što se naziva »velikim ubrzanjem« koje bi se moglo uzeti kao treća linija, koja je konstitutivni momenat u nastajanju permanentne krize. Bitna odlika događaja koji menjaju pravila igre jeste da su otvoreni za upad virtualnih čestica događaja pa tako i za aktualizaciju različitih potencijala unutar nekog stanja stvari. Pre nego što se aktualizuju, ovi događaji najčešće destabilizuju i dovode u pitanje zatećeni status stanja stvari, no kada se aktualizuju, oni pre svega menjaju status stanja stvari. Kao konstitutivni momenti klastera događaja koji povezuje heterogene čestice događaja, ovi događaji često ostaju neopaženi unutar samo jednog registra sistema i njegove dominantne realnosti. Čini se da je »veliko ubrzanje« moguće razumeti kao početak brisanja granice između planetarnog sistema i socio-ekonomskog sistema, prirode i civilizacije, zapravo kao efekat nekontrolisanog prelaženja pragova unutar oba čije su posledice nesagleđive i neproračunljive. »Veliko ubrzanje« je započelo kao posledica ljudskih aktivnosti, a indikatori, ima ih 24, jesu kako socio-ekonomski (ekonomski rast, populacija, direktna inostrana ulaganja, potrošnja energije, telekomunikacije, transport, upotreba vode i sl.) tako i oni koji se tiču ekosistema planete Zemlje (porast ugljen-dioksida ili metana, kiselost okeana, površinska temperatura, gubitak tropskih šuma i sl.). Ovi indikatori ukazuju na potencijalno radikalne promene čitavog globalnog konteksta koje bi nastale sa prelaskom onoga što naučnici nazivaju planetarnim granicama i pragovima sistema planete Zemlje.

Početak »velikog ubrzanja« istraživači lociraju oko 1950. godine kada postaje očigledno da su velike promene u ekosistemu Zemlje u vezi s globalnim ekonomskim sistemom.

Tako se prva detonacija atomske bombe – ponedeljak 16. jula 1945. u pustinji Novog Meksika – može uzeti kao tačan datum započinjanja »velikog ubrzanja« i promena koje nastaju s njim. S velikim ubrzanjem postalo je očigledno da ljudski uticaj na ekosistem Zemlje ne deluje u odvojenim, jednostavnim uzrok-posledica reakcijama. Zapravo taj uticaj više nije moguće svesti na neku relativno zatvorenu »scenu proizvodnje« koja je odvojena od drugih scena u prirodi. Jedan tip promena koje izaziva čovek uzrokuje veliki broj reakcija u ekosistemu Zemlje, koje prolaze kroz ceo sistem često rezoniraju u određenom stepenu ili se potpuno stapaju sa obrascima prirodnih varijabila. Ove reakcije retko slede linearne lance i, mnogo češće, uzajamno deluju jedne na druge, nekada umanjujući efekte ljudskog delovanja, a nekada ih pojačavajući. Reakcije postaju povratne sprege (feedback), koje pak mogu dovesti do daljih uticaja koji su potpuno strani funkcionisanju sistema Zemlje.⁸

Tačku okreta unutar društvenog polja koja korespondira s »velikim ubrzanjem«, detektuje i Delez na kraju prvog toma knjige o filmu, kada navodi neke od razloga (socijalni, politički, ekonomski ili umetnički), koji su doveli do krize klasičnog filma. Tako je kriza klasičnog filma simptom koji u društvenom polju detektuje započinjanje velikog ubrzanja, jer je trenutak kada započinje ova kriza delatne slike lociran upravo nakon Drugog svetskog rata. Kao razlozi za ovu krizu navode se rat s njegovim posledicama, kolebanje »američkog sna«, probudena svest manjina, inflacija slika-klišea, kako u svetu tako i u glavama ljudi, literarni eksperimenti, kriza Holivuda i sl. Koji su to indikatori ili znaci iz kojih nastaje nova vrsta slike koja nedvosmisleno upućuje na prve efekte velikog ubrzanja? Pre svega klasična slika gubi svoju dominantnu ulogu, jer postaje sve manje uverljiva u svom nastojanju da što preciznije ocrta neko stanje stvari i njegov relativni horizont događaja. Ona više ne upućuje na stanje stvari koje

8 <http://www.igbp.net/globalchange/greatacceleration.4.1b8ae20512db692f2a680001630.html> (Pristupljeno 1. avgusta 2014.)

bi bilo sveobuhvatno ili sintetičko, sa jasno postavljenim granicama, već je pre u pitanju disperzivna situacija koja je otvorena za kontingentne upade spolja. Sama realnost rasipa sve ličnosti i one postaju mnogostrukе sa slabim međusobnim uticajima i povezivanjima, postajući čas glavne, čas sekundarne. Istovremeno menja se logika grada i gomile, jer se sa vertikale težište premešta na horizontalu, a urbana masa subjekata zahvaćena braunovskim kretanjem počinje da prerasta u mnoštvo singularnosti gde svako ide za svojim poslom.

Samim tim, linija univerzuma, dakle ona linearost u kojoj su se događaji linearno nizali jedni za drugim, postaje izlomljena. U tako nepotpunoj i disperzivnoj realnosti, slučajnost postaje jedina nit vodilja, dok su spojevi i veze namerno slabi. Događaji ili kasne ili dolaze prerano; u svakom slučaju, oni se nameću spolja i ne pripadaju onima kojima se dešavaju; to su prazni događaji koji ne uspevaju da se vežu za one koji ih izazivaju ili podnose. Razlog za to leži u tome što događaji nastaju u tačkama preseka tih braunovski ocrtanih putanja od kojih je svaka različitih brzina i intenziteti.

Šetnja, skitnja i neprekidno braunovsko kretanje tamo-amo, nadomeštaju senzomotoričku situaciju, gubeći svaki aspekt inicijacije i oslobođajući se svake aktivne i afektivne strukture koja joj je davala makar i neodređenu usmerenost. Dok klasični realizam smešta akcije u određene prostorno-vremenske celine i tako ocrtava relativni horizont događaja unutar nekog statusa stanja stvari, dotle se moderna skitnja odigrava u rastvorenim i nekarakterističnim prostorima. Gubitak vere u svet nastaje kao efekat te nemogućnosti klasične slike, gde dominiraju slike-kopije, da obuhvati određene prostorno-vremenske celine, zapravo da ih uopšte konstituiše u neko stanje stvari. Upravo ta nemogućnost stabilizovanja mašina vidljivosti i režima iskazivosti, kao konstitutivnih momenata aktuelnog statusa stanja stvari, čini klasične slike sve manje uverljivim. Lutalaštvo i tumaranje između različitih fragmenata i njihovo nasumično povezivanje uspostavljuju urbanog nomada, naslednika benjaminovskog flanera, kao figuru singularnosti koja će, u zavisnosti od situacije, razvijati svoje moduse egzistencije kao strategije opstanka, od junaka

filma *Goli u sedlu* (*Easy Rider*, 1969), sve do Djuda Lebovskog braće Koen.

Umetnost na to reaguje različitim intenzitetom dematerializacije umetničkog objekta gde je kartografisanje događaja fokusirano na traganje za idejom kao matricom događaja (konceptualna umetnost), preispitivanjem prostor-vremena (lend art, minimalna umetnost, video art), ili preispitivanjem tela (body art, performans). Ovi pristupi konvergiraju u svom preispitivanju sveta, u svom nastojanju da odrede gubitak vere u svet ili da preispitaju mogućnosti njenog drugačijeg i novog uspostavljanja. Na jednoj strani to je nastojanje da se preispita odnos čoveka i sveta, a na drugoj to je susret sa onim što nije moguće misliti niti iskazati, gde to nemisljeno u onom artoovskom smislu čini silu svojstvenu mišljenju. Telo se dovodi u drugačiji odnos s prostor-vremenom kako bi subjekt, uspostavio drugačija povezivanja sa svetom kao mrežom različitih entiteta, ali i durugačiji odnos prema apsolutnom i kosmosu. Radovi poput *Spiral Jetty* (1970) Roberta Smitsona (Robert Smithson) ili *The Lightning Field*, (1977) Voltera de Marije (Walter De Maria), proširuju onu Benjaminovu izlagačku vrednost koja pretpostavlja subjekta posmatrača, tako što stvaraju uslove za mogućnost da se neka singularnost unutar vlastitog kretanja kao mapiranja poveže poput čvorišta sa umreženim silama sveta i onim nemislivim. Tu vertikala upućuje na drugačija povezivanja sa svetom, na moć prirode koja ide s onu stranu kantovski uzvišenog prema kosmičkim silama sa kojima je povezana zemlja i čovek. Kao u projektima *Sky spaces* Džejsma Tarela (James Turrell), gde nebo gubi svoja transcendentna značenja a singularnost je upućena na beskrajni kosmos. Tu prostor zahvaljujući disperziji svetlosti gubi svoje jasne koordinate i upućuje na to da je moguće da događaj prethodi prostornim i vremenskim određenjima. Naprotiv, čini se da u takvoj konstellaciji tek iz događaja nastaje prostor-vreme, u kome se poput bleskova pojavljiju drugi događaji sa svojim prostor-vreme određenjima. Kada Tarel sa svojim svetlosnim instalacijama »eliminiše« sve afekte, čestice-znake-događaja on posmatrača suočava sa čistim događajem, pokazujući mu da je čin njegovog posma-

tranja tek jedan aktuelni događaj u odnosu na međuvremena kada se ništa ne događa.

Postavlja se pitanje šta u tom svetu bez totaliteta i povezanosti održava celinu. Delezov odgovor je jednostavan; »kliše i ništa više, samo i svuda kliše...«⁹ U toj nepotpunoj i disperzivnoj realnosti opšti klišeji jedne epohe ili jednog trenutka jesu ti koji sve to učvršćuju. Istovremeno te neodređene slike i anonimni klišeji koji su u opticaju u spoljašnjem svetu prodiru u svačiju svest i obrazuju njegov unutrašnji svet. Tako subjekt postaje kliše među ostalim klišeima u svetu koji ga okružuje, jer svako misli i oseća, misli o sebi i oseća sebe, pomoću psihičkih klišea. Spoljašnji (fizički, optički i zvučni) i unutrašnji (psihički) klišeji međusobno se pohranjuju i nadopunjaju u jednoj globalnoj *organizaciji bede*. Da bi se došlo do ove organizacije neophodno je da beda prodre u unutrašnjost svesti i da dođe do izjednačavanja unutrašnjosti i spoljašnjosti kako bi ljudi uopšte mogli da se podnose i da podnose svet. Upravo ova organizacija i distribucija bede upućuje na veliku i moćnu zaveru koja je našla način da pusti u optičaj slike-klišee, kako od spoljašnjeg ka unutrašnjem, tako i od unutrašnjeg ka spoljašnjem. S obzirom na to da u tom disperzivnom svetu više ne postoji neki zaverenički centar, onda se zločinačka zavera, kao organizacija moći, koja se koristi »tehničkom reprodukcijom«, izjednačava svojim, pre svega, medijskim efektima.

Ono što se ocrtava iz ovih slika i znakova promene jeste raspadanje dominantnog modela scene ili panoptičkih modli, za koje su svetlost i pogled, još od Pariske komune bili konstitutivni momenti jednog doba koje je Hajdeger odredio kao »doba slike sveta«. Zahvaljujući ovom modelu, svet je bio pozornica, ili skup različitih scena, na kojima su se odigravali događaji čiji su se akteri (glumci i režiseri) smenjivali u zavisnosti od istorijskih okolnosti. Ako je do početka »velikog ubrzanja« još postojala neka iluzija o odvojenosti prirode i civilizaci-

9 Žil Delez, *Pokretne slike*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1998, 241.

je, s njim ova granica počinje da bledi, a efekat tog procesa je promena sveta koji se više ne sagledava kao pozornica već kao mreža. Utoliko postaje jasno da čovekov uticaj nije više nešto što se odigrava na nekoj manje ili više izolovanoj sceni u jednom ili više registara, već je taj uticaj pre serija kriznih događaja koji se ne-linearno šire formirajući mreže klastera u gotovo svim registrima. Nismo više u grčkom amfiteatru, kao što isto tako nismo više ni u panoptičkoj mašini i njenim zatvorenim modlama, već u svetu-mreži sa bezbroj modulacija različitog intenziteta o čijoj kompleksnosti još ne znamo dovoljno.

Unutar svake od ove tri linije pojedinačno, ali i unutar njihovih bezbrojnih preplitanja, dve vrste kriznih događaja mogu biti različitog intenziteta i trajanja, od incidenta veoma visokog intenziteta, do događaja koji se dugo odvijaju (slow-motion events) tako da izmiču uobičajenoj detekciji. Osim toga, ova dva tipa događaja mogu prelaziti jedan u drugi, tako da nešto što se činilo da je gotovo rutinski *update-event* preraste u *game-changer event* i obrnuto, da ono za šta se verovalo da može promeniti pravila igre završi u događaju koji poboljšava ili krpi rupe unutar sistema. Možda je upravo u trenutku u kome se odlučuje o budućoj politici ljudskog roda, kako bi to rekao Sloterdijk, neophodno da retroaktivno rekonstruišemo neke krizne događaje kako bismo videli kojoj klasi događaja pripadaju, koji intenzitet i trajanje imaju i da li smo uopšte u mogućnosti da utičemo na njih. Danas bi se moglo reći da su, sa prelaskom u antropocen, ova dva sistema zapravo dve ravni (lejera) jednog sveta i da se krizni događaji koji nastaju na njima nezaustavljivo šire unutar obe ravni.

Činjenica da se događaji koji menjaju pravila igre povezuju u klastere najbliža je onome što mnogi teoretičari nazi vaju permanentnom krizom, beskrajnom krizom i sl. Tako će u jednom intervjuju (za *Frankfurter algemajne cajtung*), Agamben konstatovati kako je pojam »kriza« postao poštupalica moderne politike i već odavno se u svim segmentima društvenog života odomaćio kao nešto normalno. Podsećajući da se reč kriza sastoji od dva semantička korena: medicinskog koji označava tok bolesti i teološkog koji se odnosi na sudnji dan, on ističe da oba značenja danas prolaze kroz transformaciju

koja ih lišava istorijskog konteksta. Danas je kriza postala trajno stanje pa samim tim i instrument moći, koja služi legitimizaciji političkih i ekonomskih odluka, koje praktično obespravljuju građane i oduzimaju im bilo kakvu mogućnost odlučivanja. Važno je shvatiti da je beskonačna kriza, poput vanrednog stanja, nespojiva s demokratijom. Tako je po Agambenovom sudu neophodno da reči »kriza« vratimo njeno prvo bitno značenje: trenutna procena i izbor. Problem sa ovakvim zahtevom pre svega je u tome što nas suočava s našim razumevanjem stanja permanentne krize. Ukoliko je stanje koje nazivamo permanentnom krizom klaster događaja koji menjaju pravila igre, tačnije topologiju čitavog društvenog polja, to prepostavlja pojavu novih sila koje aktuelnim stanjima stvari i virtuelnim česticama događaja koje ih preleću, dodeljuju novi smisao. U tom slučaju povratak na izvorno značenje pojma krize promašuje upravo stoga što ne uzima u obzir ovu promenu čitavog polja nastalu preplitanjem ove tri linije.

U središtu promene čitave topologije polja nalazi se jedan proces odvajanja koji mnogi teoretičari nazivaju »razvodom«. Tako je »razvod« za Z. Baumana odvajanje moći i politike, za Žižeka odvajanje kapitalizma i demokratije, dok je za Bernara Stiglera (Bernard Stiegler) to razvod između tehničkih sistema i socijalnih organizacija. U svakom slučaju pojava ovog procesa u različitim registrima kao efekat ima permanentnu krizu i dezorientaciju. U tom smislu se može razumeti opaska B. Stiglera da se danas osnovna orientacija pokazuje nedovoljnom i da patimo od dezorientacije kao takve. Ta dezorientacija pre svega nastaje kao efekat brzine tehničkog razvoja koja od industrijske revolucije nastavlja da ubrzava. Tako dolazi do dramatičnog povećanja razdaljine između tehničkih sistema i socijalnih organizacija kao takvih, pa se utoliko usaglašavanje ili pregovaranje između njih čini nemogućim, a samim tim se i »njihov konačni razvod čini neizbežnim«.¹⁰

10 Bernard Stiegler, *Technics and Time, 2: Disorientation* (Merid-

Bauman precizira da je rezultat ovog razvoda odsustvo delovanja koje bi bilo sposobno da učini ono što svaka »kriza« po definiciji zahteva; izabratи put kojim dalje treba ići i primeniti terapiju koja odgovara tom izboru. To odsustvo delovanja čini se da će nastaviti da parališe traganje za valjanom solucijom, sve dotle dok se »moć i politika, sada u stanju razvoda, ponovo ne venčaju«.¹¹ No ponovno venčanje razvedenog para prilično je redak događaj, tako da bi u ovom slučaju čekanje da do toga dođe moglo da preraste u lošu beskonačnost. Najzad, pojava tih odvajanja ima još jedan efekat poput onog koji je Leo Marks (Leo Marx) nazvao »semantičkom prazninom« (»semantic void«). To je situacija kada se postojeći jezik ispostavlja neadekvatnim za nove istorijske uslove, zbog toga što istorijske promene prevazilaze lingvističke resurse koji bi mogle da ih izraze i analiziraju. Takva se praznina pojavila krajem 19. veka i moguće je da se ona ponovo pojavljuje na početku 21. veka. Tako »semantička praznina« može biti razlog konfuzije u određenju kojem od ova dva tipa događaja neka kriza pripada, ali isto tako i zašto pojedine događaje koji menjaju pravila igre ne prepoznajemo kao krize ili ih uopšte ne detektujemo. Ona isto tako može biti razlog što prefiks post- sve više zadobija značenje kraja, pa se onda govori o kraju istorije, umetnosti, humanizma, teorije i sl. previđajući onu Sloterdijkovu opasku da post- u novoj konstelaciji treba zameniti marginalizacijom. U prvom slučaju, koji bi odgovarao ranijem stanju stvari, kraj zadobija značenje koje bi odgovaralo mogućem razrešenju krize u njenom izvornom značenju. U drugom slučaju, koji prepostavlja promenjenu topologiju čitavog polja i novu konstelaciju stanja stvari, zapravo se ne radi o kraju, već o izmeštanju na marginu. U novonastaloj konstelaciji tako se pre može govoriti o marginalizaciji umetnosti, humanistike i sl. nego o njihovom kraju.

ian: *Crossing Aesthetics*). Stanford University Press, 2008, 3.

11 Zygmunt Bauman – Carlo Bordoni, *State of Crisis*, Polity, Cambridge 2014, 12.

S onu stranu

Ono što se sa Sloterdijkovim i Fukoovim analizama kao i sa indikatorima velikog ubrzanja, detektuje kao zajednička tačka okreta od koje započinju da se odvijaju tri linije, zapravo je stvaranje uslova za nastajanje klastera događaja koji menjaju pravila igre, a čiji je efekat promena odnosa sila pa samim tim i topologije čitavog polja. Najzad, možda je pojava »semantičke praznine« simptom fundamentalnog rascpeta između kapitalističkog sistema i sveta gde svet počinje da se menja otkrivajući unutrašnje granice samog sistema. Tako bi se iz ovog ugla pre moglo govoriti o promeni sveta, gde je pozni kapitalizam, sa inflacijom tehnologija tek vrhunac sveta-slike, koji počinje da se raspada i prelazi u svet-mrežu. Dakle ono što zovemo permanentnom krizom možda je pre svega stanje tranzicije iz jednog u drugi svet. Klasteri događaja koji menjaju pravila igre prepostavljuju stvaranje novih i drugaćijih političkih i tehnoloških uslova za otvaranje prostora »s onu stranu«. Postavlja se, međutim pitanje »s onu stranu« čega? Pre svega do sada važećih granica i pravova sistema, dakle kako unutar politike tako i tehnologije, koji su, kao dve strane istog novčića, neodvojivi momenti u promišljanju ovih klastera.

Moglo bi se reći da »semantička praznina« ima još jedan kolateralni efekat koji se prepoznaje kao nedostatak i istrošenost ideja kako bi novi svet trebalo da izgleda, ukoliko se prihvati da je dosadašnji humanizam bio konstitutivni momenat nastanka sveta-slike u kome se, samim tim, čoveku dodeljuje mesto svih povezivanja na pozornici sveta na koju je bačen. Ukoliko se prefiks post iz posthumanizma shvati kao marginalizacija i decentriranje čoveka, jasno je da se obriši tog novog sveta već sada radikalno razlikuju od onog predašnjeg. Ono što se najavljuje s novim svetom jeste promena stanja stvari u kojem čovek više nije tačka svih povezivanja, već samo jedno od mogućih čvorišta unutar mnogo kompleksnijih mreža heterogenih entiteta. Postavlja se pitanje da li je neki novi humanizam uopšte moguć, ako istovremeno uključi i momenat marginalizacije čoveka, kao suočavanje s

apsolutnim horizontom mnoštva, nasuprot relativnom horizontu dosadašnjeg humanizma.

Ono što se danas naziva permanentnom krizom preraста u stanje u kome je promena jedina konstanta, pri čemu se ta stopa promene sve više povećava. To prepostavlja da ukoliko se današnja permanentna kriza shvati kao simptom tranzicije iz jednog u drugi svet, ono što se u tom procesu marginalizuje (umetnost, humanistika i sl.) trebalo bi da postane konstitutivni momenat u stvaranju i osmišljavanju novog sveta. Istovremeno, to bi značilo da ako se humanizam zasniva na univerzalističkim pretenzijama kluba ili sekte pismenih, neki novi humanizam, ukoliko je uopšte moguće više i govoriti o humanizmu, prepostavlja bi globalne mreže koje konstituišu inteligenciju roja (swarm intelligence) koja se širi po čitavom društvenom telu transformišući ga u svet umreženog mnoštva s onu stranu kapitalizma.

Eksperiment s realnim

...slika nije u sadašnjosti. Ono što jeste u sadašnjosti je ono što slika »predstavlja«, ali ne i sama slika. Sama slika je skup vremenskih odnosa iz kojih proizlazi sadašnjost, ili kao zajednički umnožitelj ili kao zajednički delilac. Vremenski odnosi se nikada ne vide u običnoj percepciji, ali su u slici, pod uslovom da je ona stvaralačka. Ona čini čulnim, vidljivim vremenske odnose koji su nesvodivi na sadašnjost.¹²

Svaki pokušaj da se odredi savremena umetnost pretpostavlja dva razumevanja umetnosti, dve nesvodljive i nesamerljive tačke gledanja; arheologiju-umetnost vs. kartografisanje-umetnost. Svako nastojanje da se odredi razumevanje savremenosti zavisi od gledišta koje određuje čitav okvir (*framing*) ovakvog pristupa. Zbog toga pitanje *Šta je savremena umetnost?* implicira pitanje *Šta je savremeno?* Na drugoj strani moguće je fokusirati se na sada-i-ovde, na jedan relativno uzak i precizno određen vremenski segment unutar homogenog linearног vremena, pa se tada može govoriti o »umetnosti danas« ili sadašnjoj umetnosti. Tako Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy) smatra da ovu razliku treba sačuvati upravo zbog

12 Gilles Deleuze, »Le cerveau, c'est l'écran«, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris 2003.

toga što savremena umetnost pripada jednom određenom izrazu u istoriji umetnosti. Savremena umetnost je, zapravo, čudna istorijska kategorija čije su granice promenljive, ali koje, uopšteno govoreći, obuhvataju raspon unazad dvadeset ili trideset godina, mada se ova granica i dalje neprestano pomera. Imajući u vidu tu kategoriju, moglo bi se reći da neki umetnički radovi koji nastaju danas, bilo gde u svetu, ne pripadaju savremenoj umetnosti. Tako na primer, ako bi neki slikar danas pravio klasične figurativne slike, on ne bi pripadao savremenoj umetnosti, pre svega jer se takav rad ne može podvesti pod prepoznatljive kriterijume onog što nazivamo savremenim. S takvim pristupom proizlazi da savremena umetnost isključuje ono što se tradicionalno nazivalo »plastičnim umetnostima« (slikarstvo, vajarstvo, grafiku), dok to nije slučaj sa onim što bi se moglo nazvati »umetnost danas«. U tom smislu »današnja umetnost« bi bila najšire moguće određenje, jer uključuje i savremenu i ne-savremenu umetnost, dakle i onu umetničku produkciju koja ne potпадa pod kriterijume savremenosti. Nasuprot ovakvom vremenskom određenju, moglo bi se poći od toga da je samo umetnost-kartografisanje savremena, bez obzira na medij u kome se izražava, jer ono što nastaje u ovakvoj produkciji jesu slike-karte koje mapiraju događaje s onu stranu granica nekog stanja stvari. Čak bi se retroaktivno moglo videti koji su umetnici i dalje savremeni, jer su, bez obzira na istorijsku formaciju kojoj su pripadali, stvarali slike-karte i tako mapirali stepen ostvarenja dijagrama aktivnih i reaktivnih sila vlastite epohe. Tada bi se čitava istorija umetnosti mogla razumeti kao postavljanje karti jednih preko drugih, iz kojih bi se detektovao odnos dominacije sila, pa samim tim i konfiguracija mašina vidljivosti i režima iskazivosti unutar različitih društvenih polja i istorijskih formacija.

Biti savremen prepostavlja, barem u onom ničeovskom smislu, izvesnu decentriranost, izmaknutost u odnosu na apsolutnu uvučenost u savremeni trenutak, u *ovde-i-sada*. Neko zaista pripada svom vremenu onda kada u potpunosti ne koincidira sa njim i kada se ne prilagođava njegovim zahtevima. Ovo uzmicanje, ta neaktuelnost, stvara uslove za

jednu specifičnu ne-zaslepljenost i ne-fasciniranost vlastitim vremenom, što je preduslov za mogućnost opažanja sopstvenog vremena. Oni koji previše koincidiraju s epohom, koji se u svakoj tački preklapaju sa njom, zapravo nisu savremeni. Upravo zbog toga što dolazi u velikom stepenu do »preklapanja« stanja duha i stanja stvari, oni se zapravo prilagođavaju zahtevima dominantne realnosti. Iz ove koincidencije i preklapanja nastaju slike-kopije koje su matrica arheologije-umetnosti. Ne-savremeni, prilagođavajući se zahtevima vlastitog vremena, ostaju zatvoreni u nekom »sada-i-ovde«, jednom statusu stanja stvari, zaslepljeni svetlošću vlastite epohe. Zaslepljenost se onda može razumeti kao nemogućnost sagledavanja onog odnosa aktivnih i reaktivnih sila koji stvara uslove za mogućnost izrecivog i vidljivog unutar jedne istorijske formacije. Ne-savremenu umetnost ne treba u ovom slučaju izjednačavati s tradicionalnim ili klasičnim tehnikama, već pre svega s tom nemogućnošću kartografisanja čestica-znakova-dogadaja pa samim tim i sagledavanja vlastitog vremena kao preseka dve linije, re-konstrukcije prošlog i anticipacije budućeg. Čak bi se moglo reći da su mnogi umetnici koji u svom radu koriste najrazličitije netradicionalne tehnike, ili se »angažuju« oko neke »aktuelne« društvene stvari, zapravo, nesavremeni, jer ostaju zatvoreni u granicama različitih aparata/dispozitiva arheologije-umetnosti.

Agamben će, nadovezujući se na neke Ničeve uvide, predložiti drugu definiciju savremenosti, gde će kao savremenog odrediti upravo onoga koji »upire pogled u svoje vrijeme, ne zato da bi opazio svjetla, nego mrak«¹. Savremen je onaj ko uprkos zaslepljenosti svetlima veka uspeva zapaziti tminu, zapravo mrak svog vremena kao nešto što ga se veoma tiče, čak mnogo više od zaslepljujuće svetlosti. U svom pristupu Agamben se poziva na savremenu astrofiziku i njeno razumevanje širenja univerzuma kada se najudaljenije galaksije uda-

1 Giorgio Agamben, »Che cos'è il contemporaneo?« *Nottetempo*. 2008. Preveo s italijanskog Mario Kopić, <http://pescanik.net/2011/12/sto-je-savremenik> (Pristupljeno 5. 8. 2015.)

Ijavaju od nas toliko velikom brzinom da njihova svetlost ne uspeva da dopre do nas. Savremen bi tako bio onaj ko u mraku sadašnjosti uspeva da opaža tu svetlost koja ne dopire do nas. Ova specifična nezaslepljenost – koja omogućava da se u mraku sadašnjosti vidi svetlost iz daleke prošlosti, ona koja započinje s velikim praskom i koja nam neumitno izmice – konstitutivna je za savremenost. Ova svetlost je svedočanstvo o jednom *arhe* – poreklu koje je pod senkom zaborava, pa je stoga savremen onaj ko u najmodernijem i u najrecentnijem sadašnjosti opaža i detektuje znakove (indicije i signature) arhaičnog. Oni koji su zaslepljeni svetlima epoha, zatvoreni u granicama jednog statusa stanja stvari, tako previđaju da se u sadašnjosti odigrava tajni susret između arhaičnog i modernog, da je ključ modernog skriven u prastarom i preistorijskom. Tako pristup sadašnjosti prerasta u mapiranje događaja kao mišljenja koje u inertnu homogenost linearног vremena unosi nehomogenost i diskontinuitet. Decentriranost nastaje tek kada se unutar tog linearног vremena interpoliraju tačke prekida, rascepi – tek tada biva moguće uspostaviti odnos između različitih vremena, što znači čitati povest na način koji prethodno nije bio poznat. Sa tačke gledanja mapiranja događaja, ono što Agamben čita kao tminu, zapravo su nekonzistentnosti, koje su često maskirane slikama-klišeima ili slikama-kopijama kao konstitutivnim momentima dominantne realnosti. Upravo taj momenat nekonzistentnosti u savremenim mapiranjima jeste ono što omogućava da se sagleda u kojoj se meri promenio dijagramske odnos sila pa samim tim i režim rada kapitalističke mašine. Kod te promene se, sa krizom na početku 21. veka, težište izmešta na hegeemoniju »finansijskog kapitalizma nad drugim oblicima kapitala (industrijskim, komercijalnim)² koji neprimetno kolonizuje budućnost. Zbog toga se ne treba više pitati šta je savremeni kapitalizam, već pre svega kako on funkcioniše u različitim registrima, menjajući topologiju društvenog polja

2 Maurizio Lazzarato, *Proizvodnja zaduženog čovjeka*, Udruga Bjeli val, Zagreb 2013, 83.

uspostavljujući kao dominantne meke i programirane segmentiranosti.

Upravo u nastojanju da se odgovori na ovo pitanje nije dovoljno samo razlikovati ovde-i-sada kako se ono javlja u »savremenoj umetnosti«, a kako u »današnjoj umetnosti«, već pre svega u kolikoj meri neka produkcija potпадa pod arheologiju-umetnost ili mapiranje-umetnost. U slučaju arheologije-umetnosti možemo govoriti o zaslepljenosti svetlošću epohe, o nespremnosti da se detektuju bilo kakvi znakovi arhaičnog kao čestica-znakova-dogadaja koji dolaze iz prošlosti. Nasuprot tome, kod umetnosti-kartografisanja, ovde-i-sada savremenosti postaje čvorište mreže čestica-znakova-dogadaja, mapiranje drugačijih povezivanja sa najrazličitijim entitetima koji pripadaju prošlosti, protežući se do nekih dalekih *arbe*, ali isto tako ostaju otvorena za potencijalna povezivanja iz budućnosti. U poznom kapitalizmu subjektu se svako sada-i-ovde uspostavlja kao presek dva konstrukta, prošlosti (re-konstrukcija) i budućnosti (anticipacija), pa tako i sam subjekt postaje čvorište unutar neprekidno promenljive i nestabilne mreže koja povezuje entitete iz prošlosti i potencijale iz budućnosti. Svaki od ovih konstrukata je promenljiv, nestalan; u slučaju prošlosti sećanje se gotovo prustovski menja u zavisnosti od trenutka prisećanja. Prošlost se neprekidno prerađuje, nanovo piše, tako da se neki događaji i imena pojavljuju, dok drugi nestaju ili se ponovo pojavljuju. Postfordistička nestabilnost konstrukt budućnosti svodi na puki opstanak i neprekidno prinudno prilagođavanje za ono što ubrzano dolazi. Sada-i-ovde se subjektu ispostavlja kao presek dva asimetrična konstrukta neprekidnog prerađivanja prošlosti i minimalnog anticipiranja budućnosti.

U duhu onog fukoovskog određenja nadziranja; videti a ne biti viđen, asimetrija se uspostavlja kao konstitutivni moment u svakoj igri moći pa je utoliko i asimetrija ova dva konstrukta u funkciji novih umreženih moći. Na jednoj strani, re-konstrukcija prošlosti se ispunjava melanolijom ili setnim uživanjima u sećanjima i njihov intenzitet je promenljiv kao i sama sećanja. Na drugoj, konstrukt budućnosti puni se neizvesnošću i strahom i utoliko je njegov horizont ograni-

čeniji od onog re-konstrukcije prošlosti, koji se s vremenom, zbog sve veće neizvesnosti, čak i povećava. Strah pripada budućnosti, a uživanje prošlosti, pa je svako sada-i-ovde tek transfer od neispunjениh i nerealizovanih strahova prema uživanju u sećanju. Tako nam aktuelno sada-i-ovde neprestano izmiče u svojoj punoći, jer je sadašnjost tek presek između neostvarenih strahova i setnih sećanja, pohranjenih u privatnim digitalnim arhivama ili na nekoj od društvenih mreža. Sećanja na strahove koji su se ostvarili pretaču se u »opominjuće iskustvo« koje je uslov opstanka u nestabilnim situacijama svakodnevice. Strah koji postoji u fragmentima sećanja jeste strah od samog ponavljanja tog ostvarenja koje pristiže iz budućnosti, zbog toga je sav potencijal sadašnjeg trenutka marginalizovan i sveden na puki opstanak i preživljavanje. Tek oni koji prežive mogu da se sećaju, a ukoliko se ono što su preživeli graniči sa užasom (kao u slučaju Aušvica ili Hirošime), njihovo sećanje se, neprekidnim globalnim medijskim podsećanjem, pretače u kolektivno iskustvo.

Pojavu tehničke reprodukcije Valter Benjamin je video kao radikalnu promenu dijagrama sila, gde se sa kultne prelazi na izložbenu vrednost slika. Sa pojavom digitalne slike čini se, međutim, da je i ova paradigma počela da se raspada. Ako je, s hegemonijom tehničkih slika, politizaciju umetnosti moguće svesti na masu, kao matricu u koju se upisuju sva njena revolucionarna htenja, onda se – s prelaskom na digitalno i nezaustavljivom inflacijom slika – ta masa transformiše u mnoštvo umreženih singularnosti u kojem se produkcija i recepcija slika sve manje počinje razlikovati. Istovremeno, san o haotičnoj demokratizaciji nastajuće Mreže nezaustavljivo se rastače pod pritiskom nove sile koja Silicijumsku dolinu vidi kao motor, ne samo tehnoloških već i društvenih promena. Oni koje Žižek naziva »liberalnim komunistima« ni jednog trenutka nisu tu novu silu, u čijoj su funkciji, videli samo kao sredstvo pukog bogaćenja, već pre svega kao silu koja će na početku 21. veka, radikalno promeniti svet. Čini se da se u ovom trenutku početak te promene ocrtava upravo u onome što Alan Badiju naziva »atonalnim svetom« (*monde atone*), svetom bez stožera. Bitna odlika te »atonalnosti« gotovo je

opsesivno odbacivanje »binarne logike«, sagledavanje sveta kao iznijansiranog, sveta različitih oblika, koji ne toleriše nikakvu odluku i odbacuje svakog »gospodara označitelja«. U ovom suspendovanju Lakanovog Gospodara-označitelja ili »prošiva« (*point de caption*) Žižek, na jednoj strani, vidi pokušaj da se anulira svako nastojanje da se svetu nametne princip »uređenosti«, bilo kakva tačka jednostavne odluke (»da ili ne«), u kojoj se eluzivna mnogostrukost nasilno svodi na »minimalnu razliku«. Na drugoj strani, efekat ove suspenzije probija u našem prepuštanju ambisu *jouissance*, koji je nemoguće imenovati. »Krajnji nalog koji reguliše naše živote u »postmodernosti« jeste: »Uživatel!«, ostvarite svoje potencijale, uživajte na svaki mogući način, od intenzivnih seksualnih zadovoljstava, preko uspeha u društvu, do duhovnog samoispunjjenja.«³ Ali sa prelaskom na meke i programirane segmentiranosti atonalnog sveta »binarna logika i princip uređenosti« prerastaju u različite intenzitete ostvarenja dijagrama, pa samim tim i smisla koji neka sila prisvaja, *jouissance* koji dopušta u zavisnosti od rezervata u kome se nalazi in/dividua.

Globalizacija pokazuje da se kapitalizam može prilagoditi svakoj civilizaciji od Zapada do Istoka, da zapravo ne postoji »kapitalistički pogled« na svet, niti neka kapitalistička civilizacija slike, već stalno promenljiv odnos sila maskiran klišeima. Ono što stvara iluziju stabilnosti jesu klišei koji dominiraju masovnim medijima. Kapitalizam je povezan s rastućom hegemonijskom ulogom naučnog diskursa u modernosti koju je identifikovao još Hegel svojom konstatacijom, da za nas moderne ljudi umetnost i religija više ne uživaju apsolutno poštovanje. Danas takvo poštovanje uživa jedino nauka (konceptualno znanje), dok se »postmodernost« kao kraj velikih priča, može ocrtati kao polje gde u okruženju naučnog diskursa buja mnoštvo lokalnih fikcija. Tako se sve manje može govoriti o »internacionalnoj umetnosti« koja se

3 Slavoj Žižek, *U odbranu izgubljenih stvari*, Akademска knjiga, Novi Sad 2011, 67.

centrira oko jednog, pre svega zapadnog modela, shvatanja umetnosti, a sve više o »globalnoj umetnosti« koja te lokalne fikcije shvata kao reprezentaciju razlika ili igru razlika. Čini se da i »globalna umetnost« i dalje ostaje zatvorena u granicama različitih aparata/dispozitiva arheologije-umetnosti, gde na jednoj strani sa svojim slikama-kopijama u funkciji predstavljanja neke lokalne igre razlika, a na drugoj u funkciji estetizacije kapitala.

Sa rastućom hegemonijskom ulogom naučnog diskursa, umetnost je ne samo marginalizovana u ovom Hegelovom smislu, već je, u svojim ne-savremenim formama, iz one Benjaminove estetizacije politike, sve više u funkciji estetizacije kapitala. »Politizacija umetnosti« koju je Benjamin video kao mogućnost otpora, čini se da je ne samo nedovoljna već je, štaviše, ma koliko bila radikalna, samo jedna od funkcija estetizacije kapitala. To je efekat apropijacijske moći kapitala koji svaku formu otpora prisvaja u funkciji vlastite deteritorijalizacije, pretvarajući je u igru razlika kao uslov za mogućnost dijaloga ili tolerancije različitih kultura, lokalnih zajednica ili čak pojedinaca. Zbog toga se gotovo svaka »angažovanost« u umetnosti nimalo ne razlikuje od »angažovanosti« liberalnih komunista, koji svojim humanitarnim radom tek maskiraju ne-humanu funkcionalisanje čitavog sistema.

Ako bi se u sadašnjem trenutku moglo govoriti o nekoj rekonfiguraciji unutar sistema umetnosti, onda bi se, sasvim pojednostavljeni, na jednoj strani našla arheologija-umetnost, a na drugoj mapiranje-umetnost. To su dva modusa povezivanja sa svetom, dva načina da se sagleda vlastito vreme da se bude sa-vremen. Arheologija-umetnost prepostavlja autonomiju umetnosti i različite aparate/dispozitive koji su u funkciji estetizacije kapitala, a svi događaji (update-events) su u funkciji poboljšavanja i stabilizovanja sistema umetnosti kao konstitutivnog momenta dominantne realnosti. Za kartografsanje-umetnost umetnički produkti su događaji; slike-karte iz čijih linija preseka nastaju čvorišta, koja su mašine povezivanja sa svetom, a svet je mehanosfera gde se te mašine povezuju u bezbrojne mreže. Savremeno je mogućnost da se različite karte stavljuju jedne preko drugih kako bi se ocrtala

konzistencija sveta, ali isto tako i mogućnost da se poveže sa drugim mašinama povezivanja koje pripadaju prošlosti, onom arhe koje ne upućuje na arheologiju-umetnost, već na mogućnost kartografisanja promene dijagrama sila.

Iz tog ugla je svaka podela na mejnstrim i alternativu koja svojim »subverzivnim« strategijama destabilizuje okamenjeni sistem umetnosti istovremeno gradeći vlastitu poziciju, ostaje unutar arheologije-umetnosti. Ovakva je podela pretpostavljala jednu igru između centara moći oko kojih je, iz različitih razloga, gravitirala umetnička produkcija. U oba slučaja, bilo da je u pitanju mainstream ili alternativa, umetnost je bila u funkciji reprezentacije moći, ali je već sa krajem Hladnog rata i rastom apropijacijске moći poznog kapitalizma ova podela postala irelevantna. Sa neoliberalnom fazom kapitalizma umetnost se našla u poziciji da je sve manje relevantna kao reprezentacija moći, a sve više u funkciji finansijskog kapitala kao mašine za konfiguraciju budućnosti. Upravo svojim strategijama i politikom investiranja u određene tehnologije, naučna istraživanja i umetnost, finansijski kapital ocrtava obrise budućnosti koji više nisu u funkciji njegove reprezentacije moći, već rekonfigurisanja odnosa sila, pa samim tim onog vidljivog i izrecivog. Finansijski kapital se mnogo više bavi kolonizacijom budućnosti, a mnogo manje rekonfiguracijom sadašnjosti, tako je nestabilnost tek kolateralni efekat ovog kretanja, a strah u funkciji maskiranja nastajućeg anticipacija budućnosti.

U jednom od svojih poslednjih intervjuja (leto 1966) Marsel Dišan (Marcel Duchamp) je, govoreći o tome da je istorija umetnosti postavljena krajnje nasumično, napomenuo da se danas u muzejima ne nalaze vrhunska dela, već da, naprotiv, iz prošlosti ostaju sasvim osrednji radovi, dok najbolja i najlepša dela nestaju. Moglo bi se prepostaviti da se situacija ni na početku 21. veka nije ni najmanje promenila. Naprotiv, i danas se muzeji pune osrednjim i mediokritetskim radovima, možda čak i više nego ranije. Zapravo, danas se svi aparati koji pripadaju arheologiji-umetnosti, od kojih je muzej tek jedan od mnogih, sve više ponašaju poput velikih pretraživača na Internetu tako što neprekidno indeksiraju

najrecentnije fenomene u umetničkoj mreži. Kod pretraživanja »vidljivog« Interneta najčešće se dobija na hiljade nepotrebnih i osrednjih stranica, a sve što izmiče ovakvim indeksiranjima pripada »dubokoj mreži«. Taj izraz se odnosi na sajtove kojima veliki pretraživači poput Gugla ne mogu da pristupe i koji se tako uspostavljaju kao prostor drugosti i devijacije poput Fukoovih »heterotopija«.

U doba hegemonije finansijskog kapitala samo oni koji su indeksirani mogu da računaju na moguću investiciju u svoj rad i u njih same, što znači da umetnici počinju da funkcionišu kao start-ap firme iz »Silicijumske doline«. »Umetnost danas«, kao pregled čitave umetničke produkcije u datom trenutku, prepostavlja ovaj neoliberalni start-ap pristup, gde umetnici iznose svoje proizvode na tržište investicija povezujući se tako dominantnom diktumu: investirajte u umetnost. Prema tome, niko vam ne garantuje da ćete zaraditi – rizik je deo svakog biznisa – to je logika investicionog kapitala. Takođe: investirajte u umetnost, bilo da ste umetnik, ljubitelj umetnosti ili kolezionar; ako i ne zaradite, uživaćete – i u jednoj i u drugoj varijanti na dobitku ste – što je opet logika kapitala koja na prvo mesto stavlja profit bilo u simboličkom ili finansijskom registru. U toj igri uživanje je zajednička tačka koja povezuje investitore i umetnike preduzetnike. U oba slučaja može se govoriti o žižekovskom diktumu uživanja, koje sada funkcioniše poput kompenzacije za neuspelo investiranje. Ako niste zaradili na ovom start-apu, barem ste profitirali u *jouissance*. Na drugoj strani uživanje je kompenzacija za odsustvo bilo kakve povezanosti sa prošlim i budućim koje odlikuje svaku savremenost. Uživanje je vezano za sada-i-ovde koje neprekidno izmiče zbog asimetrije konstrukta prošlosti i budućnosti, pa utoliko uvek već nepotpuno, tek plutajući označitelj koji se povremeno stabilizuje u nekom klišeu. Uživanje je zapravo uživanje u slikama-klišeima, koji ne samo što stvaraju iluziju stabilnosti već istovremeno obesmišljavaju svaku mogućnost mišljenja promene. Ali upravo u tome i jeste problem sa start-ap umetnicima. Oni neprekidno nastoje da zadovolje pogled investitora, da ono što on vidi u njihovom radu bude vredno ulaganja, a preko toga vredno i publici.

Rečju, oni produkuju rade koji unapred uračunavaju sva moguća indeksiranja od velikih i moćnih pretraživača: muzeja, galerija, nezavisnih kustosa, kolezionara, donatora, PR stručnjaka, novinara i sl. Ta opsednutost vidljivošću na Mreži, konstitutivni je momenat u produkciji njihovog rada, koji se najčešće svodi na koketiranje sa ciničnom izmankutošću, dopadljivim dosetkama ili bilo kakvom »angažovanosti«.

Ono što Dišan ima u vidu, upravo je postojanje »duboke mreže« koja sve vreme izmiče najrazličitijim indeksiranjima, ali ne iz razloga da bi se formirala nekakva alternativa, već da radevi ne bi bili strukturirani, čak ni kao političko nesvesno, prema potrebama pretraživača. Već je takvo izmicanje indeksiranju čin otpora koji, u onom deležovskom smislu, čini da umetnički rad nema nikakve veze sa informacijom, već pre svega sa eksperimentom. Tek je sa postojanjem »dubokih mreža« moguće govoriti o umetnosti za koju je otpor konstitutivni momenat, s obzirom na apropijacijsku moć kapitala, na njegovu sposobnost da svaki otpor stavi u funkciju vlastite estetizacije. Ako je još od avangarde eksperiment najradikalnija forma otpora, onda bi jedan od osnovnih kriterijuma savremene umetnosti trebalo da uračunava najrazličitija iskustva avangardnih eksperimentisanja sa realnim koja izmiču apropijaciju od sistema. Zbog čega izbeći apropijaciju? Pre svega, jer ona određuje okvir unutar koga je nešto prihvatljivo kao inovativno, kreativno ili uopšte kao nova ideja, pa je samim tim u funkciji estetizacije kapitala. Problem sa idejama koje izmiču apropijaciju od sistema u tome je što one mogu da destabilizuju sam sistem, što transformišu odnose moći ili utiču na slabljenje dominacije nekih sila i uspostavljenih odnosa.

Kada je na početku 21. veka postalo očito da dolazi do odvajanja politike i moći, demokratije i kapitalizma (Bauman, Žižek) ova se pukotina ispostavila kao jedan od simptoma transformacije koji ukazuje na promenu režima rada kapitalističke mašine. U ovakovom kontekstu se Benjaminova »estetizacija politike« može činiti tek kao kolateralni efekat koji maskira sve veću nemoć politike u odnosu na moć koja se izmestila u neuhvatljive mreže. Sa završetkom Hladnog rata

ovaj proces transformacije počinje da dobija prve obrise: masa, koja je bila matrica moderne, transformiše se u mnoštvo (singularnosti), fordistički način proizvodnje prerasta u postfordistički, a estetizacija politike u estetizaciju kapitala.

Za Benjamina estetizacija politike je prepostavljava pojmove kao što su stvaralaštvo, genijalnost, večne vrednosti ili tajna, čija je nekontrolisana primena dovodila do prerađivanja činjeničkog materijala u fašističkom smislu. Estetizacija kapitala u prvi plan stavlja upotrebu pojmova koji, u duhu nikada dostignute opuštenosti, veličaju banalnost kao preuslov za uživanje. Banalnost slika-klišea i ne malog broja slika-kopija, se tako približava onom shvatanju banalnosti zla o kojem je govorila Hana Arent u svojoj knjizi o Ajhmanu. Banalnost se povezuje s plitkoumnošću, autentičnom nesposobnosti da se misli, oslanjanjem na klišee, otrcanim frazama, s konvencionalnim. Kao ne-mišljenje banalnost je zapravo standardizacija izraza i ponašanja čija je socijalna funkcija da nas zaštite od realnosti. Ova je zaštita u najmanju ruku dvo-smislena: na jednoj strani, realnost pozognog kapitalizma ispostavlja se kao nestabilnost, neizvesnost, nesigurnost u čijoj je osnovi strah kao konstitutivni momenat svakog subjektivnog konstrukta budućnosti. Na drugoj, realnost se strukturira kao nesaglediva kompleksnost umreženih aparata i nespoznatljiva je koliko i nepromenljiva. Banalnost tako postaje jedna od mogućih strategija izmicanja strahu, ali i bilo kakvom »saznajnom šoku« koji bi ocrtao funkcionisanje sistema. Kao utočište i sigurnost od udara realnog, banalnost slika je neprekidna produkcija slika-klišea i stereotipa, dogmatskih slika mišljenja, slika-kopija za koju je uživanje izjednačeno sa privremenim isključivanjem iz najrazličitijih mreža sveta u kojima je subjekt tek jedno od čvorista. Za estetizaciju kapitala ne-mišljenje je konstitutivni momenat svakog uživanja, od onog na poslu do onog u umetnosti, pa čak i u privatnom životu. Utoliko se diktum uživanja, koji je sve militantnije prisutan u svakodnevnom životu, gotovo cinično svodi na onu kinesku poslovicu: ako već morate da budete silovani, opustite se i uživajte. Za razliku od Benjaminove »estetizacije politike«, estetizacija kapitala ne prepostavlja neki skup

određenih ili povezanih pojmove, dovoljno je biti informisan, a pojmovi se recikliraju u zavisnosti od potrebe, jer je i sama »kritika« sve više u funkciji informisanosti.

Sa nastankom i inflacijom digitalnih slika postavlja se ono delezovsko pitanje; *koje nove sile ostvaruju svoj uticaj na sliku, i koji novi znaci osvajaju ekran?* Na jednoj strani, to su sile i znaci koji konvergiraju u banalnost slika, a na drugoj su to sile otvorenosti za eksperiment kao povratak mišljenju. Slike-karte u umetnosti su od samih početaka bliže eksperimentu koji od gledaoca više ne očekuje prepuštanje kontemplaciji već spremnost da se bude uključen u dogadaj, da se sagledaju čestice događaja u njihovoј nelinearnoj povezanosti na streli vremena. U tom smislu se pokretne slike za Deleza ne postavljaju nasuprot drugim slikama iz istorije čitave kulture, već postaju uputstva za njihovu upotrebu kao mogućnost rekonstrukcije događaja koje su one u nekoj istorijskoj formaciji iznosile na videlo. Takve rekonstrukcije, kao retroaktivna čitanja različitih reprezentacija u igram moći, stvaraju uslove za mogućnost sagledavanja jedne drugačije istorije slika-karti koja više neće biti svedena na istoriju neke od umetnosti, već je to povest različitih mapiranja čestica-znakova-događaja. Ovakvi eksperimenti su decentrirani, u odnosu na onu produkciju koja upada u lup (loop) beskrajnog kruženja informacija, robe i kapitala kako bi tako bila indeksirana od »velikih pretraživača« koji će ih uključiti u to kruženje. Za dogmatske slike mišljenja svaka produkcija izvan tog kruženja shvaćena je kao alternativa, kao otpor, previdajući da sistem, prema potrebi, upravo odatle preuzima različite fragmente za svoja poboljšanja (update). Na drugoj strani, upravo je prihvatanje takve podele u funkciji sistema koji od alternative pravi otvorenu bazu start-ap preduzetnika koji čekaju svoj trenutak za priključenje na Mrežu beskrajne cirkulacije banalnih slika.

Nasuprot tome eksperimentalna slika-karta je singularna, jer prepostavlja najrazličitija povezivanja, nekada sasvim slučajna, čak iracionalna, a nekada intencionalna i proračunata u nameri da kartografiše besmisleno i isprazno kruženje informacija, robe i kapitala unutar sistema. Ona iznosi na

videlo povezivanja nehijerarhizovanih čvorišta kao i kontekst u kojem neka informacija zadobija smisao ili, naprotiv, pokazuje njenu ništavnost. Ta slika stoji nasuprot ispravnosti označitelja koji se beskrajno umnožavaju u informatičkim kanalima kao puko popunjavanje medijskog vremena. Ona uračunava »plasticitet« mozga kao ekrana, kako bi stvorila uslove za mogućnost drugačijih povezivanja, drugačije petlje od onih koje su već upisane navikama opstanka ili medijskim stereotipima. Singularnost slika-karti prelama se u njihovoj sposobnosti da svaku površinu restrukturiraju u ekran, info-ekran koji kartografiše drugačije spojeve, promenljive i nestabilne kontekste, drugačije vreme koje se beskrajno sabija ili rasteže. Slika-karta je tako događaj koji, za razliku od reprezentacija i opsesije vidljivošću, izmiče standardnim indeksiranjima. Ona je s one strane reprezentacije, jer kartografiše čestice događaja unutar nekog segmenta mreže, logiku različitih nizova od kojih je sačinjena kao i njene efekte. To kartografsanje uključuje ono što je sklonjeno ili marginalizovano za potrebe indeksiranja i neometane cirkulacije informacija, roba i kapitala.

Eksperiment je, kao uputstvo, rekonstrukcija kako prošlosti tako i budućnosti, koji se tako nadovezuje na saznajni šok prvih pokretnih slika, produkujući slike i znakove koji teraju na mišljenje. Ova produkcija slika i znakova kreće se u rasponu od otvaranja prema onoj prvobitnoj materiji, prvo bitnim označiteljima iz kojih jezik crpi svoja značenja, do ocrtavanja mreže informacija koja suspenduje svako mišljenje. Kao uputstvo za upotrebu drugih slika, pokretna slika ukazuje na to da više nije dovoljno biti informisan, da iza toga stoje samo reči-naredbe, ona gledaocu stavlja drugačije naočare, kao u Karpenterovom *They Live* (1988) prisiljavajući ga da vidi svu ispravnost informacija kao slogana koji se šire najrazličitijim mrežama.

U umetnosti eksperiment ne pretenduje na istinitost ili ponovljivost, već na neprekidno pobuđivanje onog momenta otpora banalnom koji dominira kapitalističkom mašinom. Izmaknutost kao gest uračunava ono dišanovsko nastojanje da sliku »vrati u službu uma«, nepristajanje na banalnost slika

koje funkcionišu kao informacije i blokiraju svako mišljenje. Zahvaljujući decentriranosti koja je immanentna svakom eksperimentu, posmatrač je doveden u poziciju da mapira različite nizove unutar mreže, njihova stepenovanja i njihova ukrštanja koja mogu učiniti vidljivim najrazličitije odnose u slici. To mogu biti stavovi umetnika, telesna držanja i kretnje, estetski žanrovi, političke moći, logičke ili metaforičke kategorije. Sva ova ulančavanja čine vidljivim funkcionisanje sistema i različite intenzitete umreženih čvorišta moći. Tako različita povezivanja unutar sistema ostaju otvorena i promenljiva, ali ne i nesaglediva za eksperimentalna kartografisanja.

Kako se moć transformiše, tačnije, kako se menja odnos sila, tako i eksperiment s realnim mora da se menja, umnožava, pa je u tom smislu beskorisno njegovo standardizovanje ili zatvaranje u alternativni umetnički pravac. Jedino što ima smisla jeste neprekidno eksperimentisanje, neprekidno kartografisanje događaja koje korespondira s promenom odnosa sila unutar neke istorijske formacije, a samim tim i različitim režimima vidljivog i izrecivog. To neprekidno eksperimentisanje jeste konstitutivni moment svake strategije otpora mekim i programiranim segmentiranim segmentiranostima gde je uživanje svedeno na uživanja u redundanci beskrajnog kruženja informacija, robe i kapitala.

Nije više potrebno investirati u Umetnost, već u eksperiment (kada se eksperiment piše velikim slovom onda je u funkciji arheologije-umetnosti i logike kapitala) tek tako je moguća kartografisanje-umetnost bilo gde, u bilo kom mediju, tada nastaju one singularne nomadske mašine povezivanja koje se nepredvidivo i kontingenčno uvezuju na sistem mapi rajući njegova zatvaranja istovremeno ocravajući linije izlaska. Ne treba tragati za alternativnim prostorima, jer su oni odavno postali rezervati, već eksperimentisati sa realnim kao drugaćijim modusima povezivanja sa svetom.

Biografija autora

Jovan Čekić, rođen 1953. u Beogradu. Profesor i šef Departmana za digitalne umetnosti na Fakultetu za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum. Gostujući profesor na mnogim fakultetima. Konceptualni umetnik. Urednik je Art edicije u izdavačkoj kući Geopoetika. Od sedamdesetih godina izlaže u zemlji i inostranstvu i objavljuje radeve iz filozofije, teorije umetnosti i teorije medija. Bibliografija: Presecanje haosa (1998), Art Sessions (2001).

СИР - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.01
791:1

ЧЕКИЋ, Јован, 1953-
Izmeštanje horizonta / Jovan Čekić. - Beograd : Fakultet za medije i
komunikacije, 2015 (Novi Sad : Artprint). - 271 str. ; 22 cm. - (Biblioteka
Philoxenia ; 10) Tiraž 300. - Biografija autora: str. 271. - Napomene i bibli-
ografskereference uz tekst.

ISBN 978-86-87107-46-5

a) Филм – Филозофија b) Визуена уметност – Филозофија
COBISS.SR-ID 218266892



9 788687 107465

Kako razumeti događaj unutar vlastitog ili nekog drugog vremena? Čini se da opšta teorija događaja nije moguća, jer postoji bezbroj načina da se mapira događaj. Možda je samo moguće praviti karte, na jedan način u filozofiji, a na potpuno drugi u umetnosti ili nauci. Preklapanjem različitih karata ocrtava se konzistencija sveta – ali samo na trenutak. Možda zbog toga više ne treba tragati za alternativnim prostorima, jer su oni odavno postali rezervati unutar kapitalističke mašine, već eksperimentisati sa realnim kao drugaćijim modusima povezivanja sa svetom.