

UDK BROJEVI: 7.01 ; 111.852 Merlo-Ponti M.; 7.038.53 Todosijević R.
ID BROJEVI: 190080012

Dragan Bulatović,
Filozofski fakultet, Beograd

**NAUK ODGONETANJA UMETNIČKOG POSLANSTVA IZMEĐU APORIJA
ESTETIČKIH PARADIGMI I ŠAVOVA HERMENEUTIČKIH PARABOLA**

Apstrakt:

Rad je posvećen, prividno izlišnom, pitanju čiji je prst na svodu Sikstinske kapele? Ako je Bog sveprisutan, čovek je grešan, prosto. Hteli – ne hteli u sekularnoj konformizaciji nauka je tu, prosto, da se veruje, a umetnosti je ostavljeno da je „ruka božja“, nema šta da se pitaš. U tom *zdravorazumskom* stanju izlišnost se dovodi u pitanje, zapravo *odgonetanjem autorstva*. Najpre činjenicom da je racionalnoj nauci baš ovaj fenomen iznova aktuelan više od dva veka. U genezi naučne paradigme aporija je prirodno stanje. Tako se da misliti sledeći ne samo K. Poperovu determinantu o upitnosti objektivnog saznanja. *Kako* se naučnost istine mora otvoriti na pitanju istinitosti same u autorstvu, predmet je ove rasprave. Ovo je pokušaj primene iskustava fenomenologije M. Merlo-Pontija i hermeneutike poststrukturalističkih zrenja u kojima je logika *šavova na aporijama* estetičkih paradigmi više od samodovoljnog *objektivnog opisa* simbiotičkih stanja fenomena autorstva. Ili, u našem slučaju, koliko vredi pitanje: koliko je Rašin usklik *Gott liebt die Serben*, zapravo „krik nemoćnika“?

Ključne reči: hermeneutika, likovna umetnost,
autor, Moris Merlo-Ponti, Raša Todosijević

Ovaj rad nastao je u okviru projekata
„Nauka u društvu“ i „Tradicijska i transformacija“
Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (ev. br. 179048 i 47019).

Estetička nauka i umetnost

Iako se odnos dva pojma u naslovu ne nudi čitanju drugačije nego kao odnos ravnopravnih entiteta, zamislivo je da umetnost kao živa delatnost uslovljava naučni diskurs, naročito kao razumevajući i tumačeći. *Uticaj estetike na umetnost*, sugerise neravnotežu entiteta, ali nam ostavlja za izbor da li na tom pravcu uticaja rekognosciramo estetiku kao nauku ili je potrebno da istu konotiramo kao opštu teoriju stvaralaštva. U praksi istorijskoumetničkog hermeneutičara ovo konotiranje spada gotovo u neizbežan greh istraživača. Grehovi su doduše raznovrsni, počev od generalno omiljenog utvrđivanja seksualnih sklonosti slikara, denunciranja zanatske nesavršenosti, pa obavezno dolazi završni greh: potvrditi diskurzivni alabandizam onog ko se izdaje za autora. Bez obzira, dakle na paklenu grešnost, istraživač ne odoleva izazovu da načini umnu paradigmu za razumevanje autora-proizvođača, a ovaj ne odoleva da iz svoje „nediskurzivne“ pozicije fučka na istraživačevo „otvaranje očiju“ koje mu se nudi. No, iako je i naše iskustvo na toj liniji, ne možemo a da se ne priklonimo Merlo-Pontijevoj *teoriji simultanosti viđenja* i da ne ostanemo pri svom *nacrtu paradigme* upravo gledajući na „fućkanje autora“ kao svojevrsnu potvrdu hipoteze.

Besedi li M. Merlo-Ponti u prilog entitetskeNealuzivnosti slikarevih slika

„Slikar ne može da se složi s tim“, kaže M. Merlo-Ponti¹ „da je naše otvaranje svetu iluzivno ili indirektno, da ono što vidimo nije sâm svet i da se duh bavi samo svojim ili nekim drugim duhom“. „Kartezijanac“, kaže M. Merlo-Ponti, „može da veruje da postojeći svet nije vidljiv, da je jedina svetlost, svetlost duha i da se svako viđenje dešava u Bogu“. Podsećajući se da je još L. Da Vinči proglašavao jednu „slikarsku nauku“, M. Merlo-Ponti misli da viđenje nije jedan modus mišljenja ili prisustva u sebi: „to je sredstvo koje mi je dato da budem odsutan od sebe, da iznutra prisustvujem razbijanju bića, a samo na kraju ja se zatvaram u sebe“. Uvažavajući renesansno nasleđe *otkrivanja sveta ljudskim okom*, M. Merlo-Ponti će samo ponoviti da oko treba shvatiti kao *prozor duše*, „oko čini čudo otvarajući duši ono što nije duša, *blagoslovenu* oblast stvari, a i njihovog boga *sunce*“. Sam Merlo-Ponti govori, zapravo o nečemu što bi bila posledica *razbijanja*, dakle nečemu što je bliže *provali*, ili bar *procepu*, *proboju*, a dalje od, pogotovu albertijevske, predstave *slike-prozora*. Tako slikar „prihvata mit o *prozorima duše* sa svim njegovim teškoćama: ono što je bez mesta treba da bude prinuđeno na telo; još više: da ga telo uputi u sve druge i u prirodu. Treba doslovce shvatiti ono čemu nas viđenje uči: da njime dodirujemo sunce, zvezde, da smo istovremeno svuda, isto tako blizu dalekim kao i bliskim stvarima, i da, čak, naša moć da zamislimo da smo negde drugde i (...) da slobodno gledamo stvarna bića, bilo gde da su, da se ta moć pozajmljuje viđenju i zamenjuje sredstva koja iz njega dobijamo“.

Ovaj princip „indirektne ontologije“² proizilazi iz suštine našeg odnosa prema biću. Biće nije dato našem pogledu. Nasuprot *predstavnog bića* „refleksivne filozofije“, Merlo-Ponti ga drži u samom *viđenju*. „Mi vidimo zato što smo u samom biću. Objektivizam svodi biće na predmet zato što se udaljava od svoje perceptive osnove“.³

Nesumnjivo je da se, počev od Merlo-Pontija sve jasnije, filozofija više ne izražava kroz ideju istine kao *podudarnosti objektivnog i subjektivnog*. Ona je upitnost i svoje biće sobražava *upitnosti percepcije*. Percepcija je kod Merlo-Pontija „misao koja radije dopušta opaženom da se *pojavi* nego što ga postavlja“. Opažanje iz *središta bića* (što će reći: celovito, smisleno i povezano) baš i omogućava pojavu *slike* kao „maksimuma ostvarene bliskosti u odnosu na zev bića“. ⁴

„Kao što vid ima svoju slepu tačku, *punctum caecum*, kaže Merlo-Ponti, tako i jasna i eksplicitna misao nosi za sobom svoj nevidljivi horizont čulnosti“. ⁵ I dok se P. Francastel zadovoljavao otkrićem da se celovita predstava (*Gestalt*) rađa već u mrežnjači kao aktivnom delu mentalnog sistema, Merlo-Ponti tvrdi da se svaka „misao događa u jednoj púti (*la chair*)“. Ideja ima svoju podlogu čulnosti na kojoj izranja i u tome je razlika između ovog i idealističkog stava koji misao odvaja od čulnosti, pretpostavljajući da postoji jedna izvesnost misli za sebe.

Viđenje je za Merlo-Pontija unikum, jer nas „jedino ono uči da su različita bića, *spoljašnja – strana jedno drugom*, ipak apsolutno zajedno, ono nas uči *simultanosti*“. ⁶ Slikarevo viđenje, kao nešto što je iz središta bića, dopušta pojavu *slike*, kao maksimum ostvarenja bliskosti između smisla, koji joj je imanentan, i povezanosti, korelacijama, koje se dopuštaju u recepciji – ne u postvarenju. *Simultanost* je najbližiji opis stanja u koje ulazimo kada u dodiru sa slikarstvom dopustimo da se *slike roje*. *Rojenje* potvrđuje telesno pravo na pojavu raznorodnih predstava, a *viđenje iz bića* je, kao *smislenost i povezanost*, strukturalno uređenje značenjskih tokova (*procesa značenjske proizvodnje smisla*).

U prilog komunikativnosti *nealuzivne* produkcije

Samosvojnost je *conditio sine qua non* umetnosti koji se potvrđuje, da parafraziramo modernističku, za estetiku presudnu emancipatorsku teoriju, kada aluzivnost proizilazi iz načina pojavljivanja umetničkog „saopštenja“, a ne iz samog „prikazanog“ u umetnikovoj objavi. U tom socijalnom činu, sa pastišom eminencije, referira se *na* okolinu kao prirodni kontekst jedne od delatnosti kojima se potvrđuje čovekovo prisustvo u svetu. Pomenuti pastiš pribavlja mu ubeđenje o sebi kao jednom od temeljnih htenja (utopija o socijalnoj, kao stvarnoj – *wie das*, „moći“ umetnosti). Umetnost tako, kao artikulacija svesti o svetu i sebi u njemu, nema poziciju delanja *od sebe ka svetu*, već *ka sebi* kao temeljnoj činjenici. Stoga umetnost, budući da je činilac globalne strukture čovekovih relacija, proishodi iz aluzivnog stanja svesti, ali je sama već *nadaluzivna* (to je stanje kreativne umišljenosti, faza projektovanja). Onda, pak, kada je svest artikulisana u umetničkom procesu, tada je umetnički čin jedna njena manifestacija. Sve manifestne forme: delanje i oblici, kao procesi i postvarenja, i jesu podložni i najpre primereni aluzivnim sklopovima. No, tada je to smer dejstva od (izvan) umetnosti ka celini zbivanja u stvarnosti.

U sistemu umetnosti, dakle, u kome učestvuju i delo i postupci i recepcija umetničkog produkcijskog i predmetnog delovanja, ne možemo više da pravdamo poziciju ontološke samodovoljnosti, samozadovoljenja u delu i liku. Kao deo zbilje za

čiju objavu ingerencije uzima umetnički sistem, mora se uzeti opredmećenje fenomena koji dejstvuje, koji je dinamičan. Iako respektivno nasleđe klasične misli ovo opredmećenje zadržava na nivou *oličenja* (Platonov *eidos*), nema više situacije strogih disciplinarnih i isključivo diskurzivnih zahteva, i ono što je razčinjeno (artikulisano) u procesu spoznaje, vraća se (nudi se) novoj, uzvratnoj fazi spoznaje, fazi usvajanja slika (totaliteta) stvarnosti, zapravo novom umišljanju koje se zbiva u svesti recipijenta, a zbog kojeg je svaki um u toj poziciji mogući stvaralac, kako je to voleo da veruje Jozef Bojs. U toj fazi odbegavanja-uzrastanja slika od genetskog specifika, kao bitan vezivni element u gradnji neke globalne slike, naveliko radi aluzivnost. Ne treba zaboraviti da je to pozicija koju ima i bilo koji drugi činilac spoznaje sveta, odnosno gradnje slike o svetu, te da u specifičnom genetskom smislu, ta posledična, komunikacijska aluzivnost nikako nije onaj bitan činilac slike o umetničkoj spoznaji sveta.

Ovo je slučaj umetnika Raše Todosijevića u projektu *Gott liebt die Serben*

Paradigma

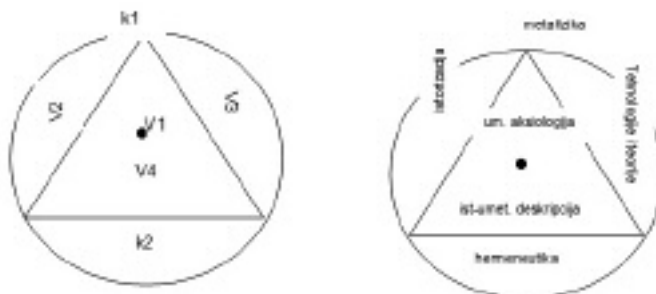
Semiološko-hermeneutičko teoretisanje izmicalo je dilemama koje smo imenovali kao ključne: višak stvarnosti u slikovnoj komunikaciji, stvarnost ispred označitelja i nakon označenog, slika kao znak u umetnosti kao dobar signal a uznemirujući simptom...

Kako od teorijskog modela doći do paradigatske prakse?

Pragmatički model pokriva:

- 1) proces koji u socijalnom kontekstu proizvodi *pitanje o stvari samoj (eidos)*
- 2) *prostor* pojave fenomena
- 3) *zbivanje*, koje ustrojava određenim gradivom
- 4) *ime* procesa
- 5) *produkcijско stanje*

Šematski prikaz:



K1 je prva *konstanta* u sistemu i pripada metafizičkom diskursu: stvar sama.

V1 je prva *varijabla* (stvaranje je pitanje individue) u sistemu i pripada nauci o umetnosti : pitanje stvaranja.

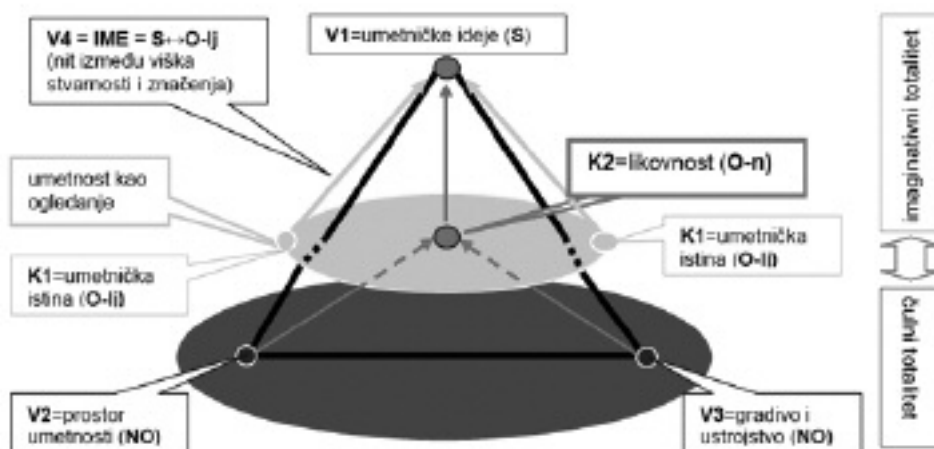
V2 je druga *varijabla* sistema i pripada istorizaciji: prostor pojave fenomena.

V3 je treća *varijabla* sistema i čine je, na supsemiotičkom nivou, gradivo i, na produkcijskom nivou, ustrojstvo. V3 pripada teoriji likovne prakse koja ima svoju Tehnologiju i Teoriju oblikovanja, a udružene opisuju: zbivanje.

V4 je četvrta *promenljiva* sistema i pripada praksi tumača (istorijsko-umetničko tumačenje): imenovanje.

K2 je druga je *konstanta* sistema i tiče se beposrednost, tj. čiste referalnosti, one koja je nealuzivna izvan stvari same, tj. pitanja stvaranja. Ova konstanta pripada hermeneutici likovnih sistema: potvrda je nealuzivnosti.

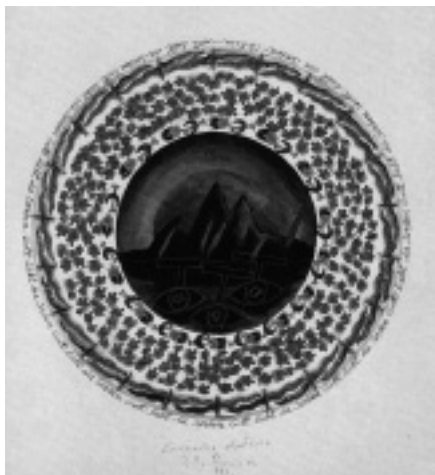
Pragmatički model za razumevanje projekta *Gott liebt die Serben*:



Drugi ilustrativni cinizam praktičnog diskursa bavi se istim modelom konvergentnog isčitavanja porekla, zakonitosti i razloga (geneze, sintakse i teleologije) jednog savremenog umetničkog projekta (*Gott liebt die Serben*). Višemedijalno, nadtekstualno tkan diskurs (o „Bogu i ljudima“) Platonovom idejom istine fundira nam *proviđenje kao umetnost* (i obrnuto).

U budućnost po Platonovu ideju istine

„Dobar deo ljudske aktivnosti čini stračena ili izopačena energija, ratovanje, ishranjivanje parazitske klase, podizanje spomenika paranoidnim osvajačima i sl. Istinski rad koji se temelji na potrebi za hranom i skloništem, ide u pravcu pretvaranja prirode u svet ljudskog oblića, značenja i funkcije. (...) U takvom radu ima nečeg stvaralačkog (...) svet rada je izraz želje, a ne samo potrebe: čovek stvarno hoće ono što se iz njegovog pozitivnog i proizvodnog rada vidi da hoće.“ (N. Fraj, Veliki kod(eks))



RAŠA TODOSIJEVIĆ,
SLOVENAČKA ATINA (1991)

Ime: *Gott liebt die Serben*, 1989.

Ako se makar za trenutak, toliko koliko zahteva nužnost jezičkog izražavanja onog što je mišljeno o viđenom, priguši polemičnost *adequatio*-a reči i slike, ustvrđenog u Vitgenštajnovom iskazu „ime je slika stvari“, mogli bi izvesti pretpostavku da proces imenovanja nagoveštava spoznaju stvari. Ako je, potom, to imenovanje, kao u slučaju Raše Todosijevića, izvedeno u drugom jeziku, onda to najpre govori o složenosti projekta *Gott liebt die Serben*. Osim strukturalne (retorske i likovne) dvostranosti, kao formalne manifestacije složenosti, ovo imenovanje nagoveštava suštinsko usložavanje umetničkog govora. Posmatramo li ono vidljivo slojevanje retorskog i slikovnog govora

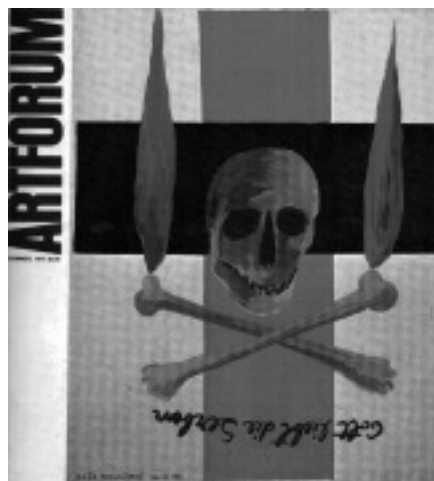
kao manifestaciju komplementarnosti nepotpunog *adequatio*-a reči i slike, specifikovanje one *druge* drugosti baš u nemačkom jeziku, moglo bi se razumeti kao upućivanje na semantičke prednosti jednog zrelog jezika. Zrelost nemačkog naučnog jezika je reprezentativna upravo za epohu prosvetćenosti, kada je, kako je to tumačeno kod Horkheimera, Adorna i Gadamera, osnovni pojam – Bildung – određen kao „uzdizanje putem obrazovanja do humaniteta“.⁷ U rasponu od prirodnog obrazovanja (*natürliche Bildung*), „koje podrazumeva prirodno proizvedenu tvorevinu“, do kulturnog obrazovanja, koje označava „čoveku svojstven način da izобрази (ausbilden) svoje prirodne sklonosti i sposobnosti“,⁸ stoji i Humboldtovo tumačenje *Bildunga* kao „načina mišljenja koji se iz spoznaje i osećanja celokupnog duhovnog i moralnog nastojanja harmonično izliva na osećaj i karakter“.⁹ U osnovi reči čijim se određivanjem, dakle, merila moć i određivao stepen saznanja, stoji reč *Bild* – obraz. Za razliku od razvojnih humanističkih tumačenja, koja su dovela do današnje upotrebe reči obrazovanje, mističku tradiciju, „po kojoj čovek u duši nosi i treba da oblikuje obraz (božiji)“,¹⁰ mogla je da očuva samo ona druga, u govorni jezik ne svodljiva, slikovna proizvodnja.

Moglo bi se naslutiti da je, ne prepuštajući se Platonovoj diskvalifikaciji slikarske proizvodnje, kao čisto ontičke, pred retoričkom, koja je istovremeno i ontička i ontološka, tj. jednovremeno i razlikovna i oblikovna, nemačko jezičko izdržavanje konkurencije koju je u aristoteljskoj tradiciji reči obraz (*Bild*) činila latinska reč *forma*, bilo je pre svega omogućeno očuvanjem one tajanstvene dvostranosti kojom *Bild* obuhvata istovremeno i kopiju slike (*Nachbild*) ali i uzor sam (*Vorbild*). Moglo bi se, dalje, ustvrditi da, upravo na toj ivici racionalnosti, slikarstvo igra svoju igru umetnosti.

Za, do sad pokazani, Todosijevićev način stvaranja, moglo bi se reći da ga znatno osniva igra istina, kao način stvaranja, stvaranja kao zavođenja. Ta igra je, umnogome i često u njegovom radu, stvarana na retorici, tzv. umetničkih izjava, koje aludiraju na zbijenost semantike sentencija ili, pak, semantika ideologija. Ta im-

postacija odluke govora kroz drugog (za-vođenja) može se naslutiti od njegovog performansa *Was ist Kunst?* ili pratiti od *Art Story* (počev od 1981. i dalje) ili „pikasovskih“ crteža (iz istih godina), do projekta *Gott liebt die Serben* (1991).

Gott liebt die Serben jeste dvostran, komplementaran projekt kojim deluju dve tehnike istog izobražavanja: retorsko i likovno građenje slike. Formalno gledano, projekt je prevazišao Platonov raskol između različitih načina proizvodnji i ponudio jednovremeno razlikovno i oblikovno proizvođenje. Ovo drugo, opet, ima pun govor, tj. oba vida artikulacije: i slikarski proizvod i skulptorski proizvod. Time je, može se tako videti, potencirana teorija slike kao idejne i kao stvarne tvorevine. Čini se, dalje, da je, ulazeći ovim projektom u retorsku jezgrovitost (tipa sentence), Raša Todosijević, upravo na iskustvu široke retoričnosti svojih *Story*, raspustio slikovnu artikulaciju novog projekta.



GOTT LIEBT DIE SERBEN,
KORICE ČASOPISA ARTFORUM (1991)

Naslovljavanje

Ime ovog projekta, kao uostalom i imenovanje prethodnih projekata Raše Todosijevića – *10 000 linija u Galeriji*, *Was ist Kunst?*, *Art Story* – navlači recepciju, kako se, inače, naslovljavanjima umetničkog rada hoće, na jasnost denotative ravni. Ta jasnost, kako se, inače u posmatranju umetničke proizvodnje mora, provocira pitanje: kako *jeste*, to što je jasno, kao i čemu *to*. Iza tih uzvratnih procesa u kojima isplivavaju konotacijski slojevi umetničkog rada, promeće se penušava semantika površne recepcije. Naslovljavanje je, stoga, deo celovitog oblikovnog procesa, zapravo postupak *izvođenja* semantika umetničke proizvodnje. Proizvodnje koja je oblikovanje kao igra, a ovde igra obrtanja, pre svega. To izvođenje valja posmatrati kao formalno i kao ikonografsko.

U pogledu ikonografskog sadržaja jasno je da u ovim radovima, zapravo, ne postoji direktna prohodnost po horizontalnim slojevima. Prikazivački model koji bi nedvosmisleno vezao amblematsku figuru za određeno konvencionalno značenje, ovde je samo privid koji se ulaže u igru. Samo okretanje po vertikali, počev već od naslova projekta, kao i uopšte i često primenjeno okretanje u prikazima na ovim radovima, (npr. krstova, menora i sl, za 180° ili prikaza potpunog ukruženja – kružno slikani tekstovi i simboli u prstenu oko amblematskog prikaza teatra) ukazuje na kompletan projekt nealuzivnog oblikovanja. Može biti paradoksalno u tolikom predmetnom prikazivanju videti slikovnu nealuzivnost, no nalazimo da je u pitanju oblikovanje koje ima svoju istinu i iz nje semantiku. Posledično gledano, to jeste se-

mantika koja i retorski (razlikovno, logički) konotira jezovitost, ali je ona, pre svega, primarno oblikovno, slikovno-denotativno, jezovita. To pred-retorsko, prelogičko, primarno oblikovno, upravo je jezovito svojim načinom neumoljivog obrtanja gotovo konačno (retorski) jasnih prikaza. Nije, dakle na delu oblikovanje kao „drugi način proizvodnje“ one iste, inače već retorski oformljene semantike. Nije, iako izgleda da jeste, u pitanju još jedna aluzija na postojeće, već, pre svega, „jedini način“ uopšte, da čovek izrazi svoje prirodne sklonosti i sposobnosti, a time, zapravo, izобрази istinu, tj. razkrije sebi (i drugima) obraz spoznatog.

Izobražljivost je prevashodno lično svojstvo, ali je sposobnost izobražavanja istine, zapravo, lična sklonost ka opštim, svima primerenim vrednostima. Razotkrivajući tu sklonost, otkrivamo providenje oblikovaoca – Raše Todosijevića. Semantika tog oblikovanja ne konotira jezovitost zbog amblematske upućenosti na jednovrsne poruke, kojom je opremljen ovaj projekt. Količina, kao i opredeljenje za gornji sektor retorske hijerarhije jasnosti ovih Todosijevićevih slika namerno su, čini se, banalizovani estetizovanim uformljenjem. Čini se da nije slučajno biran određeni manir (*a la* Kle, npr), koji, u tradiciji posleratne recepcije Moderne, izvesno, konotira estetizovano ushićenje.

Obrćući naglavce, unutar tog prostora lakog zavodenja, pojedine simbole, ili cele amblematske predstave, Raša Todosijević obrće očekivanu (amblematsku) izvesnost semantike horizontalnog čitanja slike i proizvodi stanje neočekivane nelagodnosti. Takvi su, na primer, prikazi ugaraka krstova pobodenih u podlogu koja je prikazana u motivu mnogookog repa pauna, kao simbola večnog života, što bi bilo ono prvo, konvencionalno i u igru uloženo značenje, ali i isprazne samodovoljnosti, kao konotiranog sloga koji može da uputi na druge ciljeve prikaza. Izrazito je, u istom smislu, ukruživanje krstova, gde krug stvara semantičku nelagodu zbog izvesnog raskola koji se ukazuje pred jasnoćom ukazivanja na celinu i večnost, koliko i na uvučenost i patnje. Čini se kao da, umnožavajući broj prikazivački prepoznatljivih motiva, koje uvodi u oblikovano i ikonografski konvencionalizovane poretke, Raša Todosijević nastoji da i u recepciji svoje igre održi stanje vruće učestalosti obrta, koji se odvijaju između zdravorazumski viđene i mistički mišljene stvarnosti.

Semantika oblikovaoca koji izobražava razotkrivajući, konotira jezovitost jer, pre svega, otresa u svom obrtanju iluziju ushićenja amblematikom stradalništva. I istorizacija i estetizacija stradalništva, kao jedine sudbine za sve ono što treba i mora da bude sa etničkim predznakom, gotovo sinhrono su (ne samo na ovim nacionalnim prostorima) učestvovali u mitotvorstvu. Očišćavati se, u izobražavanju kao prosvećenju, od svih spoljašnjih, nestvaralačkih, aluzivnih slojeva, sve do same istine stvarnosti, postupak je oblikovanja koji nam nanovo predočava istinski odnos sa svetom i sobom. To što nam recepcija tog odnosa nudi jezovitost, samo doprinosi našoj veri u providenje autora. Jezovitost dolazi, naravno, ne od toga što je razmitotvorenje skrnavljenje, već od očišćenja koje nas je spojilo sa onom stvarnošću koju smo prevideli. A to je stanje kada je, iako moguće jasno, sve pre neizvesno.

Prikazivanje

U već opisanim oblikovnim procesima, kao medij u kome se ostvaruje stvaralačka igra, javlja se slikovni prikaz, gotovo čistog iluzionističkog roda. Prikaz, kao modus realizacije, podrazumeva jaku statičku snagu u sebi. Zbog toga je, čini se, mirovanje, kao spoljašnji izgled, vidljiva karakteristika ovih radova, za razliku od najvećeg broja svih ranijih umetničkih projekata ovog autora, a pre svega performansa. To mirovanje je, u prikazivačkom smislu, kao fiksiranje slike, a, zapravo, manifestacija *prisustva obraza*. Njegova udarna pojava je monumentalna skulptura, kao forma koja, nedvosmisleno stvarno, akcentuje *prisustvo*. Taj akcent, posmatran u vremenu u kome se odvijao dosadašnji rad Raše Todosijevića, može da obeleži prelom u praksi jedne vrste prisustva; prisustva koje ne artikuliše i ne umnožava manifestne forme, prisustva koje se oslanjalo na rad koji je bio redukovano na suštastvo, ili na moguće oblike tautologije. Ovo akcentovanje dolazi, u tom eventualnom nizu iščitavanja, i kao komplementer tom starom, pređenom, tautološkom obliku. Uz građenje monumentalne skulpture, u njenom podnožju, fotografisan je sam autor, što bi se dalo simbolički videti kao unosenje *podobraza* (*podlika*) u jedan ostavreni projekt oličavanja. Budući da je taj podobraz lik samog autora, ovaj komplementer i jeste, po nama, nastavak potvrde jednog istinskog autorskog projekta. Sama pojava lika autora konotira i intimizaciju obrazbe (onu ugođajnu, u ljudskim dimenzijama shvaćenu, dimenzijama konzumenta). U tom privoljavanju na denotativnu jasnoću, jasno je i to, da se ne radi o *uglednom izobražavanju*. Ne radi se, u tom projektu Raše Todosijevića, o *uformljenju* likova, po modelu *information*, već o samom obrazovanju (*Bildung*) Lika (*Bild*). A Lik (u onoj mističkoj tradiciji: božji) je *bezvidljiv* – ne spada u vidljivo, te mu se ne može dati samo slika-kopija (*Nachbild*). On je, *a priori*, bez lika u formi figure, te je zbog toga samo, ali i sama, mogućnost obrazovanja („sama čista ideja lika“), tj. „oblikovanja obraza božijeg“. Time, instrument, koji istura Raša Todosijević, i hoće da ukaže na nešto slično onom što podrazumeva dvostranost kojom lik (*Bild*) „obuhvata istovremeno i kopiju i uzor sam“.¹¹

Stoga je manje važno, čini se, kojoj semantičkoj lekturi podvesti gotovo heraldičku ikonografiju ovih radova, koliko je bitno ući u rekonstrukciju uspostavljenog sistema bazične slike projekta *Gott liebt die Serben*. U toj prevashodnosti istaći će se osnovni sadržaj umetničkog rada. A on se ovde, iako na prvi pogled nenadano, situira u delovanju koje ništa drugo do („u tehničkom smislu“) prizvodi Lik. Mislimo, zapravo, da Raša Todosijević, u platonovskom smislu umetnosti „kao tehnike veštog proizvođenja po meri (izgledu) svih stvari“, nudi rad kao obraz (*Bild*), koji ukazuje na „čoveku svojstven način da izобрази (*ausbilden*) svoje prirodne sklonosti i sposobnosti“.¹⁹ Po tome Raša Todosijević potvrđuje umetnost kao autonomnu, prirodnom radu ravnopravnu veštinu proizvođenja.

Čini se da mu je u tome jednako važan i odnos prema umetnosti, tj. da mu je važno da *načini alegoriju umetnosti*, koliko i odnos prema neposrednoj stvarnosti života, tj. da tim starim alegorijskim načinom retorskog otkrivanja, demonstrira oblikovnu moć, moć oblikovne istine – *moć istine u umetnosti*.¹³

Paradigma i višak u tumačenju Sudbina preostalog (*reste*) u značenjskom lancu

(Plodni) višak na koji se računa u svakom semiološkom postupku, u tumačenju *Gott liebt die Serben* je nagovešten pozivanjem na Gadamerovu tvrdnju da je rad na slici (*Bild*) „čovjeku svojstven način da izобрази (*ausbilden*) svoje prirodne sklonosti i sposobnosti“. Mislimo da je isto imao u vidu Sloterdijk, kada je koncipirao svoj kiničko-cinički sistem razumevanja. On će nam popuniti *plodni višak*, a ujedno i poslužiti kao argument protiv *hroničarske dovoljnosti* istorije umetnosti.

Hroničarstvo i njegova sistematizacija po principima ključnih ideja

Da li se projekt *Gott liebt die Serben*, kao deo sistema Raše Todosijevića, može iscrpeti u dosledno izvedenoj sociološkoj analizi koja naknadno objašnjava hroničarske činjenice. Po pravilu ne dovodeći u pitanje determinisanost društvenih pojava, sociološki fundirana istorizacija koja se pojavila u retrospekciji opusa Raše Todosijevića¹⁴ „pegla“ oštricu problematizacije (do konstatacije o autoru kao *enfant terrible*). Problematizacija je obećavala uvođenje u *razumevanje sa učešćem* – aktivizam koji je imanentan (stvaralačkom prisustvu) radu Raše Todosijevića, a on ne podrazumeva blagougodno objašnjenje socijalne drugačijosti ovog umetnika. Taj pristanak na *blagougodno objašnjenje* samo bi potvrdio da smo se upecali na Rašine „apele“ da se opskrbi (zaslužni) umetnik. Mislimo da su apele da se „umetnost plati“, zapravo insistiranje da se ona adekvatno socijalno valorizuje (ovo bi uključivalo taj finansijski konformizam koji, istini za volju, u Rašinoj viziji dolazi kao posledica *pravedne raspodele društvenog dohotka*) što je – kao podrazumevajuće, ovde od manje važnosti ali što je neophodna stepenica za otvoreno polje interakcije. Raši Todosijeviću treba aktivni trošitelj arta (radovi sa svim varijantama *Brande Name Todosijević R.* na to ukazuju).

Zapravo, istorizacija koja kao kriterijum uzima objektivan snimak stanja u socijalnom okruženju, što će reći najpribližniju verbalizaciju izjednačavanje objekatskog i subjektskog, tj. otkrivanja i dokazivanja racionalnim postupcima činjenica, mora da se završi frazama, apodiktiki, poput: *jedinstvena pojava*, ili, *primer emancipovanja*.¹⁵ Sam



RAŠA TODOSIJEVIĆ,
GOTT LIEBT DIE SERBEN (1989)



RAŠA TODOSIJEVIĆ ISPRED RADA IZVEDENOG
U OKVIRU PROJEKTA "UŠĆE 1990"

autor nasuprot jalovoj konvenciji, ističe: „Naša tela i naše ideje jesu naš jedini kapital“, čime se, nesvesno svrstao u pokret aktivizma koji je krajem šezdesetih inspirisan tezom „telo-duha“ M. Merlo-Pontija. Opaska „nesvesno“ nije retka u rekonstruktivnom „čitanju“ istoričara, a ovde se odnosi na činjenicu da se prevod M. Merlo-Pontijevog eseja *Oko i duh* pojavio u Beogradu 1968. godine, a da ga Todosijević nije poznao, a ostao je neprimećen i za ondašnje hroničare i kritičare likovne scene. Tako mu se kao istoričari SKC zbivanja, inače onovremeni promotori u istoj instituciji, obraćaju kao izvoru za tumačenje 30 godina kasnije.

Raša T. i M. Merlo-Ponti

„Socijalno koordinirane tehnike raspolaganja telom – koje formiraju individualne telesne habituse – kroz performans se destabilizuju pošto tu dolazi do prevazilaženja dualizma između takozvanog ‘objektivnog’ tela upisanog u ‘ob-

jektivni’ socijalni prostor i onoga što M. Merlo-Ponti naziva ‘vlastitim ili fenomenalnim’ telom koje, kroz osmišljenu akciju, zadobija moć da samo sebe transformiše u samosvojni psihofizički agregat. Tako Todosijevićevi apsurdni gestovi farbanja fikusa, mrcvarenja ribe demonstriraju emancipatorske tehnike raspolaganja telom koje su podjednako utemeljene u materijalnom realizmu fizičke akcije i mentalnom realizmu Todosijevićevog umetničkog koncepta lišenog simboličkih, spiritualizovanih, ritualnih i sličnih konotacija, ‘Političko telo’ Bojana Pejić dalje ne elaborira. Ali, da bi telo postalo generatorom političke intervencije potrebno je uspostaviti internu gramatiku i sintaksu govora tela, a potom transformisati telo u znak ili označitelj”.¹⁶

Sama umetnost je, po snazi intervencije, socijalnom dejstvu, politici delovanja, isto što i politička praksa, te ne treba tražiti da interveniše u tom smislu. Takođe, lingvistički model semiotičke analize, koji se predlaže, nikako ne može, ni kao ponuda, da se automatski primeni, a najviše je to zaludno kada je u pitanju slikovna umetnička aktivnost. Pogotovo se to odnosi na one forme *pikturalne umetnosti* („vertikalna i nesvodljiva dimenzija perceptivnog sveta“) koja, sledeći flozofiju *telo-duh* („bića u kretanju tela“ – M. Merlo-Ponti), kako bi trebalo da bude sa performansom. Model lingvističkog znaka, kao statične, sistemom govornog sintaksički zatvorene komunikacije,

predlaže se za tumačenje performansa Raše Todosijevića, na nepodnošljivoj blizini citiranog (rabljenog u interpretaciji B. Pejić) modela fenomenološke hermeneutike, koji, reklo bi se širokogrudnošću Merlo-Pontija podstiče fenomenološko-hermeneutičko-semiotičko objašnjenje. Šansa je upravo u podsticaju koji je Merlo-Ponti dao određenjem Bića u *telo-duhu* i uvođenjem instrumenta „puti“.

Biće u *telo-duhu* svojom kretnjom (otkrivanjem) ne pojednačava objekatsko-subjekatsku stvarnost, već u toj formuli (nelingvističkoj paradigmi!) insistira na realnom *višku* značenja. Pre nego što nastavimo Merlo-Pontijevim metodom, čini se potrebnim da se podsetimo kako je pitanje *viška značenja* recepirano u lingvističkoj nauci. „Ukazivanjem na prevagu označitelja jezik otržemo ne samo od modela znaka nego i od (kod semiotičara uvek implicitnog, bar od stoika naovamo) modela komunikacije. Ovo postaje očigledno kada se formuli ‘znak je ono što za nekoga predstavlja nešto’ suprotstavi formula ‘označitelj je ono što za neki drugi označitelj predstavlja subjekt’. Nauci koja se (bar od Dekarta naovamo) temeljila na ‘zašivanju’ mesta subjekta i na postuliranju spoljašnosti objekta se, kao nužnosti, nameće potreba da u sferu svega onog što stoji u vezi sa značenjem nanovo uvede načelo dvostrukog nedostajanja – nedostajanja subjekta i nedostajanja objekta. (...) Taj se subjekt, koji je pod uticajem delovanja označitelja podeljen, može izdvojiti jedino unutar strukture koja obuhvata opisane kretnje, i da se, s druge strane, njegova podeljenost ukazuje kao nešto što preostaje, a to je upravo objekt“.¹⁷

Ovaj višak (*reste*) nije tek tehnička činjenica, recimo sintaksičkog lanca, već jedan kreativni element procesa koji se ne odvajava od *pitanja*, a ono je kod Merlo-Pontija, ne pitanje suštine, nego pitanje koje produkuje „dinamičku znakovitu proizvodnju“, gde se proces ne završava sintaksički, to jest zatvorenom jezičkom produkcijom – porukom. Naprotiv, pitanje ovu produkciju drži kao otvoreni proces nalaženja jedinstva *duha-tela*, nalaženjem ideja u telu u procesu *stvaranja homolognih stanja* (između onog stoje, uglavnom diskurzivno i onog što je, uglavnom čulno). Merlo-Pontijeva formula *vidljivo i ono koje vidi* počiva na ubeđenju da „nemi svet nikada nije dat kao objekt, već je on za nas SREDINA u kojoj samo saznanje i istina dobijaju svoj smisao“.¹⁹

Lakoća aluzivnog cinizma vs težina seksualnog cinizma

Podsticajna je tvrdnja Gadamera da je rad na slici „čovjeku svojstven način da izobrazí (*ausbilden*) svoje prirodne sklonosti i sposobnosti“. Sloterdijk, pak, vidi seksualni cinizam u činjenici da je blizina prirodne stvarnosti najveća u genitalijama. Da ne bi izgledalo da prebrzo (zlo)upotrebljavamo uočene homologije, podsetićemo na uobičajeno trošenje značenja *aluzivan* kao svojstvo slikanog. Ovo svojstvo računa na konvenciju *objektivnog* shvatanja sveta, po kojoj je istna u predmetnom svetu i samo je treba otkriti. Ovo je i najzastupljenija ideja u metodologije trome, hroničarske istorije umetnosti.

Kako je već potencirano *istina nije u poklapanju objekta u subjektu*, već (potrošimo još jednom Merlo-Pontijevu zadužbinu) već u *telo-duhu*. Zbog toga i naša uporna tvrdnja da *figure* kod Raše Todosijevića nisu objekt-subjekt interpretacije sveta,

sa pripadajućim značenjskim konvencijama, već kretnje *telo-duha* koje otvaraju aktivnost učesnika u projektu, kretnje koje računaju na interakcijsku proizvodnju značenja. U toj *proizvodnji* cinički je početni stav autora prema konvenciji, i zbog toga ćemo podsetiti na Jakobsonovu *tehniku* značenjskih obrazaca. Kinički je pak osećaj pripadnosti zajednici *stvaralačkog pogleda* – pogleda iz Bića, u kojoj je jedino moguće poslanstvo umetnosti.

Evo podsetnika: „Tek na nivou značenjskog lanca Jakobsonova formula da su metafora i metonimija (selekcija i kombinovanje) dve ose jezika biva zamenjena Lakanovim formulama: (1) Kondenzacija je metafora kojom subjekt iskazuje potisnuto značenje svoje želje, i (2) pomeranje je metonimija kojom se označava šta je želja, želja za nečim drugim što uvek nedostaje. Naime, u osnovi tih dvaju formula stoji ideja da se trop ne dobija prostom zamenom označitelja jedne reči označiteljom one druge reči koja se koristi umesto nje. Metafora je, ustvari, upad u jedan lanac jednog označitelja koji pripada nekom drugom lancu i koji, na taj način, prelazi preko (‘odbrambene’) crte algoritma da bi, svojim prodorom potresao označenik prvog lanca, u kojem proizvodi efekat besmislenosti i time potvrđuje da ‘smisao’ postoji ‘pre subjekta’. Što se metonimije tiče, manje je važno to što se jednom rečju upućuje na neku drugu reč, sa kojom prva stoji u odnosu kontigviteta; važnije je to što se metonimijom označava osnovna funkcija unutar značenjskog lanca: funkcija nedostajanja. Naime, povezanost označitelja omogućava da se u jedan diskurs ‘prebacuje’ ono što u njemu uprkos svemu uvek nedostaje, a to je uživanje“.¹⁸

A posledica je u sledećem zaključku.

Usud Mnemozininih kćeri da u zanosnoj formi očuvaju pamćenje, primili su u novo doba veštaci (i tumači) za proizvodnju i očuvanje kulturne produkcije. Očekuje se da njihova zakletva efikasno neutrališe opasnost od zanošenja u nestvarno i od zavođenja nepostojećim. Jedan od temeljnih cinizama vlasti (institucija...) je da sama piše svoju istoriju, potpuno ignorišući povesnice (ili ignorišući neumitnost povesti). Cinizam vlasti, dakako, moguć je samo na veri svih ostalih (to jest *ogromne većine*) u pošten društveni ugovor. „Narodu je sve logično što je prirodno“, tvrdnja je koja je najbliža kiničkom odnosu čoveka spram stvarnosti, kako nas na Diogenov stav podseća Sloterdijk. Da bi pravila svoju istoriju (ova joj se oduvek podavala), vlast prenosi usud pamćenja na *sve ostale*. Usud je, dakako, u tome da se istorija ponavlja, a kinički odnos je prirodan i prema ponavljanju grešaka. Oživljavajući je kao učiteljicu života, cinizam „profetske“ vlasti računa na kiničku razumljivost usuda, te čuva *sve (ostale)* od onog čemu stvarno uči povest, a rasvetljava ono što je istoricistički umišljaj.

Može li se pomisliti da se Muza može zaneti? Dakako ne, ali da Muza može *zaneti*, svakako da. Zbog činjenice da je blizina prirodne stvarnosti najveća u genitalijama, lako je razlučiti da cinici prostituišu istoriju a da je usud kinika da im je povest silovana.

Napomene:

¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i duh*, Beograd 1968, 34.

² S. Prošić, „Merlo-Pontijeva dijalektika vidljivog“, u: *Ideje*, 1/87, 1987, 35-50.

³ Nav. delo, 45.

⁴ M. Merleau-Ponty, *Visible et l'invisible. Suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris 1964, 170.

⁵ M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1961, 55.

⁶ M. Merleau-Ponty, *Oko i duh*, 35.

⁷ H-G. Gadamer, *Istina i metoda*, Sarajevo 1978, 36.

⁸ Nav. delo.

⁹ Nav. delo.

¹⁰ Nav. delo.

¹¹ Nav. delo.

¹² Nav. delo.

¹³ Nav. delo.

¹⁴ D. Sretenović, „Umetnost kao društvena praksa“, u: *Hvala Raši Todosijeviću*, Muzej savremene umetnosti, Beograd 2002

¹⁵ Nav. delo.

¹⁶ Nav. delo.

¹⁷ O. Dikro, C. Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku*, 1-2, Prosveta, Beograd 1987, 319.

¹⁸ M. Merleau-Ponty, *Oko i duh*, 31-32.

¹⁹ O. Dikro, C. Todorov, nav. delo, 320.

Dragan Bulatović
Faculty of Philosophy, University of Belgrade

THE SCIENCE OF DECODING OF ART AGENCY BETWEEN THE APORIAE
OF AESTHETIC PARADIGMS AND THE STITCHES OF HERMENEUTIC
PARABLES

Summary:

The main topic of this essay is the, seemingly superfluous, question of whose is the finger on the Sistine Ceiling? If the God is omnipresent, the man is simply sinful. Wanting it or not, the science is to be trusted, in the secular conformity, and art is to represent „the God’s hand“, and nothing else. In this state of common sense, the process of *de-ciphering of authorship* renders the superfluity questionable; in the first place, by the fact that this phenomenon has been current in the rational science for more than two centuries. In genesis of a scientific paradigm, an aporia is natural state. This is the strain of thought that occurs not only in following Karl Popper’s determinant of the questionability of objective knowledge. The main topic of this essay is *how* exactly the scientific foundation of truth should open to the question of veracity of authorship. This is an attempt to apply experiences of the phenomenology of Merleau-Ponty and the hermeneutic poststructuralist fruits in which the logic of the *stitched on aporiae* of aesthetic paradigms is more than self-sufficient *objective description* of symbiotic states of the phenomenon of authorship. Or, in our case, how valuable is the question: how much Raša Todosijević’s exclamation *Gott liebt die Serben*, is in fact „an outcry of a feeble“?

Key words: hermeneutic, art plastic,
author, Merleau-Ponty, Raša Todosijević

(KATEGORIJA ČLANKA: NAUČNI ČLANAK – ORIGINALNI NAUČNI RAD)