

Podela slika na one *obdarene sličnošću* i *slike bez sličnosti*, unutar zapadnog mišljenja ocrta dva 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-događaja koja je sa avangardnom 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, nabačaji za dalje razmišljanje ili gotovi radovi – postajale čvorišta, 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 postavljanja izvlači figuru, jednako kao što figuru rastače u haosu nekodiranih flukseva. 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 svodenje 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.

razbije 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 pretpostavljala uzaludnim raspravama s poli-
tičarima u gradskoj većnici. U tom smislu njegov »infantili-
zam« uspeva da izmakne ustaljenim manipulacijama dečjom
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 Bauhauusa
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 Maljeviča 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 umet-
nosti 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 funkcionisanje 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 onemogućí funkcionisanje 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 konstatuje 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 ocrtao 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 njihovoj opštosti«⁷. 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 neiscrpna 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 zamučivanje 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 pretpostavlja 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 pretpostavlja 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 drugačijih 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 linearnog 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, građevine, tekstovi i slike, fragmentirani, polomljeni i raspršeni, razbacani i izbačeni iz svog uobičajenog konteksta tako da ih je moguće rekonponovati 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 pretpostavlja 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 pojmova 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 »vječne konstelacije, i time što su elementi kao tačke obuhvaćeni u takvim konstelacijama, fenomeni su podjeljeni i spaseni istovremeno«. ⁹ Zadatak je pojmova da ove elemente, koji su tačke/čvorišta 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 linearno nižu jedne za drugim, zatvorene 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 »iznena-
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« ocrta 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 kartografisanje 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 aktualnih tako i virtuelnih čestica/putanja događaja. Utoliko je Maljevičev bespredmetni svet klaster virtuelnih čestica koji se nikada nije aktualizovao u datom stanju stvari, ne zato što je nemoguć, već zato što je potencijal, čija je aktualizacija 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 neautonomno, 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 videlo i ono što nije nameravala, neku slabost ili glupost, inherentnu onome što nastoji da veliča. Ali istovremeno taj kolateralni efekat može da ocrta 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 rdava, dobra ili ravnodušna, pri čemu iskaz »ravnodušno«