

Irena Javorski

studentkinja doktorskih studija, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd
irena.javorski@fmk.edu.rs

Kriza modernosti – nekoliko odgovora od Liotara do Vitgenštajna i Balarda

Apstrakt: S obzirom na tranzitivnost kao glavnu odrednicu situacije u savremenoj umetnosti (postmoderna je i dalje validni regulatorni princip), kriza modernosti ponovo postaje aktuelna. Upoređujući klasične tekstove Liotara i Habermasa koji su nezaobilazni za ovu tematiku, sa Ransijerovim savremenim pogledima na estetiku i politiku, pokušaću da rekonstruktualizujem Liotarovu tezu o neophodnosti ponovnog ispisivanja modernosti (odnosno moderne) kroz povratak izvornoj modernosti, odnosno avangardnim praksama, pomoću koje se Liotar približio Ransijerovom tumačenju avangarde. Osvrtom na *Filozofska istraživanja* Ludviga Vitgenštajna, istražiću vezu Ransijerove estetike i analitičke filozofije i na primeru književnosti Džejmisa Grejema Balarda pokazaću kako izgleda kritika moderne uvođenjem koncepta u neoavangardnu književnost.

Ključne reči: kriza modernosti, moderna, postmoderna, jezički obrt, jezički eksperiment, neoavangardna književnost

Razmišljajući o aktuelnoj situaciji (na način na koji je svaka filozofija usmerena na problematiku njenog *sada*, bivajući u stanju da prepozna pojave i pre njihovog pojavljivanja), baveći se vremenitošću u vremenu postmoderne, u zbirci eseja *Nehumano: razmišljanja o vremenu* (*The Inhumane: Reflections on Time*) iz 1988. – Žan-Fransoa Liotar proklamuje neophodnost „ponovnog ispisivanja modernosti“¹, odnosno moderne kao metakulture. Ovde se ne misli na uobičajno viđenje moderne – odrednice za označavanje umetničkih stilova, koji su nastali krajem 19. veka, zaključno sa

¹ Jean-François Lyotard, „Réécrire la modernité“, *L'Inhumain: Causeries sur le temps*, Paris, Éditions Galilée, 1988, 32. Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time. 'Rewriting modernity'*, Cambridge, Polity Press, 1991, 25. U francuskom originalu, pojam modernosti (*la modernité*) zamenjiv je sa pojmom moderne (*le moderne*). Liotar se podjednako služi sa oba termina. Isto će biti u engleskom prevodu (*modernity, modern*). Značenje ovih termina identično je značenju nemačkog termina *die moderne* (moderna).

postimpresionizmom. Niti, moderne u smislu megakulture: „složene dijakronijske i sinkronijske povezanosti društvenih procesa, institucija, svijeta umjetnosti, oblika ponašanja i političkog organiziranja, značenja i vrijednosti koje određuju civilizacijsku epohu.“² Modernost izlazi iz tih okvira. Kod Liotara, slično Jirgenu Habermasu, modernost postaje oznakom same moderne temporalnosti – nove organizacije vremena u odnosu na organizaciju koja je postojala u klasičnom dobu. Temporalnosti koja poseduje svest o onome što je prošlo (uvodi se periodizacija), u isto vreme sebe potvrđujući kao početak nečeg novog; i koja se kao takva, sa svakim novim dobom uvek iznova, na isti način potvrđuje. Kod Habermasa koji se poziva na Hegela, novo vreme jeste moderno vreme, koje nastupa sa otkrićem Novog sveta, renesansom i reformacijom, čime se izlazi iz srednjeg veka. Taj prag prelaska, bolje reći prekida novog sa starim, Liotar će videti u odnosu hrišćanstva sa paganstvom, ali i u svakoj novoj pojavi istorijski novog (jakobizma, avangardne umetnosti itd.).

Tek shvaćeni kao metakulture, pojmovi modernosti ili moderne se mogu precizno definisati, na način na koji se njima koriste Liotar i Habermas. Posmatrani u vidu metakulturnih odrednica ili kulturalnih konteksta, oni izlaze iz svake stilske ili periodizacijske odrednice, ne poništavajući ih. Pored nove svesti o vremenu, Liotar će se njima služiti da bi označio umetnost od kraja 19. veka pa do danas; Habermas za umetnost od romantizma do nadrealizma, dok će moderni projekat, od vremena prosvetiteljstva pa sve do postmoderne, odrediti kao deo moderne.

Ispisivanje modernosti po drugi put – to je sve što nam je ostalo?

Objavljeni skoro deceniju posle Liotarovog čuvenog *Postmodernog stanja* (1979), eseji *Nehumano: razmišljanja o vremenu* reflektuju pomeranje fokusa sa ispitivanja krize, promene statusa i nove organizacije znanja na Zapadu³ i njenih posledica (u *Postmodernom stanju*) – ka utvrđivanju suštine humanog (ljudskog), njegovog odnosa prema nehumanom i približavanje, odnosno transfer humanog u nehumano. Za Liotarovo shvatanje posmoderne kulture, proces delegitimizacije znanja (nestajanja velikih humanističkih narativa), kao i uspon novog tipa legitimizacije (putem primene imperativa performativnosti) bili su određujući. U *Nehumanom: razmišljanjima o vremenu*, autor ukazuje na dehumanizujuću prirodu svakog znanja, odbacuje pojam postmoderne, dok će razvoj kao dominantni proces i savremenu ideologiju odvojiti od svake ideje (ili režima⁴) znanja i učiniti ga znakom procesa opšteg progresivnog

² Miodrag Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005, 365.

³ Liotar pravi razliku između dve vrste znanja: naučnog i narativnog (društvenog, humanističkog). On savremenom naučnom znanju daje prednost u odnosu na narativno, koje gubi legitimacijsku moć. Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo, 1988, 16.

⁴ Termin preuzimam od Ransijera, na način na koji se on njime služi da bi opisao estetičke režime u umetnosti: režim shvaćen kao specifična praksa u okviru određene društvene podele ili organizacije. Svaka pojava je u režimu oslobođena od svog esencijalnog statusa. Videti: Žak Ransijer, „Podela čulnog: estetika i politika“, *Sudbina slika; Podela čulnog*, Beograd, FMK, Centar za medije i komunikacije, 2013, 146–156.

‘razdvajanja’ – znanja, ekonomije, društva, živih organizama itd. – tj. mere entropije bilo kog sistema.⁵

Zanemarujući para-naučni diskurs većine tekstova ove knjige (diskurs fizike, informatike, odnos čovek-mašina-misao bez tela itd.), u njenom drugom po redu eseju „Ponovno ispisivanje modernosti“ („Rewriting modernity“) – otvoreno se formuliše teza da se postmodernost, odnosno posmoderna nije ni dogodila; da je ona jedan od rukavaca modernosti. Sličan filozofski koncept bio je prisutan u *Postmodernom stanju*, ali se odnosio na ispitivanje velikih narativa prosvetiteljstva i spekulativne idealističke filozofije, koji su u sebi samima već krili začetke (odnosno potencijale) sopstvene delegitimizacije. Ili, kako primećuje Mauricio Feraris: „Lyotardova je analiza nastojala pokazati da su uzroci raspadanja diskursa svojstvenih modernizmu ‘imanentni’ prosvetiteljstvu i idealizmu.“⁶ Takođe, u Liotarovom eseju „Odgovor na pitanje: Što je postmoderna?“⁷ postmoderna umetnost se definiše u odnosu na ostvarenje jednog aspekta moderne i avangardne umetnosti, koje autor vezuje za estetiku uzvišenog u svojoj interpretaciji Kanta. Iako se sve tri posmatraju kao antireprezentacijske – prikazuju ono što se može samo misliti, u modernoj i avangardnoj umetnosti neprikazivo se nudi putem odgovarajuće forme kao odsutni sadržaj – a takva forma u stanju je da proizvede osećanje zadovoljstva koje je još uvek u dodiru sa estetikom lepog. Tek će se sa posmodernom umetnošću estetika uzvišenog ostvariti u potpunosti: na mesto odgovarajuće forme, doći će neadekvatna, nespretna ili forma koja se traži. Kao takva, ona inicira doživljaj, ne zadovoljstvo i zato sprečava obrazovanje konsenzusa ukusa. Međutim, Liotar uzvišeno samo preuzima, primenjuje na umetnost i briše njegovu suštinu (etičku sferu i kauzalitet slobode).

Za razliku od ovih primera, u tekstu „Ponovno ispisivanje modernosti“ daje se nova perspektiva za sagledavanje krize posmodernosti, koja postaje kriza modernosti; i otvara se mogućnost za izlazak iz krize. Pod: a) potvrđuje se nepodesnost pojma postmodernosti, usled njegove dvostruke neadekvatnosti – upotrebe prefiksa ‘post-’ i njegove primene na ono što bi trebalo da bude ‘suštinsko’, ‘nezavisno’, tj. na odrednicu modernosti⁸ – koja sama (u svakom trenutku) implicira vlastiti ćorsokak, odnosno moguću posmodernost; b) nudi se izlaz putem ponovnog ispisivanja (*rewriting*) modernosti (moglo bi da stoji i reizvođenja, reaktuelizacije) što se tumači kao otpor pisanju (*writing*) ‘pretpostavljene’ (odnosno lažne) postmodernosti.⁹ Treba napomenuti da Liotar prefiks ‘post-’, hoće da smesti u kontekst organizacije vremena na ‘pre’ i ‘posle’, gde svako novo jeste revolucionarno novo (za svako ‘post-’ kojim se dovršava neki već započeti projekat, ovde nema prostora). Šta znači ovakvo rešenje krize? Šta se misli ponovnim ispisivanjem?

⁵ Liotar dovodi u vezu termine razdvajanja, usložnjavanja i razvoja i posmatra ih kao međusobno zamenjive dijalektičke procese. Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections of Time*, op. cit., 5–12.

⁶ Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, op. cit., 85.

⁷ Mauricio Feraris, „Postmoderna i dekonstrukcija modernog“, u: Ivan Kuvačić i Gvozden Flego (ur.), *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*, Zagreb, Naprijed, 1988, 85.

⁸ Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections of Time*, op. cit., 24–25.

⁹ Ibid, 35.

Ispisivanje ovde ne znači nikakvo ispravljanje, da bi se moglo nastaviti dalje, odnekud. To nije resetovanje modernosti ili moderne. Liotar bežeći u psihoanalizu, vrlo dobro zna da to nije moguće; da se ne može doći do onog nepredstavljivog, traumatskog (jer je nesvesno uvek neki označiteljski lanac bez označenog, odnosno govor bez značenja).¹⁰ Čak i da je povratak na početak moguć, to bi onda bila neka vrsta postmodernog anahronizma. Realno zjapi. Ono je crna rupa. Samo se može raditi sa označiteljskim lancima; asocijativno povezujući i upoređujući nesvesne označitelje sa onima na svesnom novou – da bi se došlo do iverice ambisa. Upravo u tome, vidi se kreativna šansa za modernost (nije tu reč ni o kakvom banalnom tumačenju Frojda i Lakana, od strane Liotara – kako se na prvi pogled čini). Modernost mora da uoči simptome vlastite krize, ispisujući ono što se ne može ispisati (zatomnjeni traumatski element), da bi iznašla novo kreativno rešenje. Liotar je povezao psihoanalitički rad (proradu i metod slobodnih asocijacija) sa slobodnim radom imaginacije u sudovima ukusa o lepom i uzvišenom – a njih sa ponovnim ispisivanjem; pri čemu je uzvišeno vratio u okrilje morala i kauzaliteta slobode, proklamujući (u isto vreme) neophodnost njegovog približavanja lepom. Na mestu neadekvatne forme u posmodernoj umetnosti (iz ogleada „Šta je postmoderna?“), ovde se nalazi ono što će se odnositi na modernost (i modernu umetnost) ukidanjem posmodernosti – a to je praksa ispisivanja, onoga što je već ispisano. Moderna mora da koriguje sebe. Ovako shvaćeno ispisivanje možemo izjednačiti sa pojmom slobodnog istraživanja (u Arganovom smislu). Istraživanja potencijala, koje ide na dva koloseka (istraživanja negativnih, zatim previdećih, skrivenih – za koje se nije ni znalo da postoje, kao i onih koji će se tek pojaviti u konstelaciji budućeg, novog ispisivanja). Ono u sebe uključuje kritiku, upravo zato što je slobodno – jer računa na kauzalitet slobode i samim tim, može da izađe na kraj s vlastitim promašajima.

Iako u Liotarovom eseju „Ponovno ispisivanje modernosti“ nećemo naići na preispitivanje normativnih sadržaja modernosti na način na koji se time bavio Jürgen Habermas, analizirajući moderni projekat utemeljen na prosvetiteljstvu i njegovu aktuelnost – Liotar se idejom o ponovnom ispisivanju modernosti Habermasu više približava, nego što je to bio slučaj sa knjigom *Postmoderno stanje*. Đani Vatimo je zaključio, poredeći *Postmoderno stanje* sa Habermasovim *Filozofskim diskursom moderne*, da se oba pisca poklapaju u opisu posmodernog doba, ali razilaze u oceni, jer Liotar u njemu vidi šansu za oslobođenjem od samog modernog projekta i ideološkog nasillja njegovih metanarativa.¹¹ U pitanju je Liotar iz sedamdesetih godina prošlog veka.

¹⁰ Slavoj Žižek, „Lakanov povratak Frojdu“, *Kultura*, br. 57–58, 1982.

¹¹ Đani Vatimo, „Postmoderno doba i kraj povjesti“, u: Ivan Kuvačić i Gvozden Flego (ur.), *Postmoderna – nova epoha ili zabluda*, Zagreb, Naprijed, 1988, 72.

Približavanje Liotara i Habermasa

Zastupanjem ideje o ponovnom ispisivanju modernosti, Liotar iz osamdesetih godina pre potvrđuje tezu o vitalnosti modernog projekta i neophodnosti njegovog ne napuštanja – koju Habermas iznosi u tekstu svog čuvenog govora „Modernost: Nezavršeni projekat“ („Modernity: An Unfinished Project“¹²). I Liotar i Habermas pridaju značaj avangardnoj umetnosti i po tome su sličnih stavova. Oni je uzimaju za jednu od ključnih odrednica modernog projekta. Nije slučajno što Aleš Erjavec podvlači ovaj Habermasov stav, kao važan za ona mišljenja koja avangardu ne vide kao marginalni segment moderne, već kao njenu „suštinsku i konstitutivnu karakteristiku“¹³.

Za Habermasa, istorijska avangarda ostvaruje svoj vrhunac u dadaizmu i nadrealizmu. Ona dovodi do kraja proces u umetnosti – koji je započeo sa romantizmom i Šilerom¹⁴ (sa umetnošću koja nudi nešto više od same sebe, tj. utopijski projekt) i koji je kulminirao u negaciji umetnosti, od strane umetnosti. Tu tačku ili momenat poništavanja Habermas prepoznaje kao odstupanje od modernog projekta koje je doprinelo njegovom urušavanju, navodeći dva razloga. Prvi se tiče posledice uzdrnavanja zadobijene autonomnosti umetnosti odbacivanjem estetske vrednosti – i relacije te posledice prema ideji emancipacije (emancipacija postaje obesmišljena). Drugi razlog odnosi se na rekonfiguraciju polja međudnosa umreženosti kulturnih sfera (nauke, morala i umetnosti) i svakodnevne prakse – izmeštanjem jedne od sfera (tj. umetnosti) iz sistema znanja i „povezivanjem“¹⁵ s nekim od pojedinačnih specijalizovanih znanja (dada sa političkom akcijom, nadrealistička umetnost sa psihoanalizom) – čime se narušava smisao i punoća prosvetiteljskog koncepta racionalizacije znanja (dolazi do neadekvatnog povezivanja prakse sa kulturom; odnosno nastaje kulturno osiromašenje). Habermas se ne odriče avangarde (ideje autonomizacije umetnosti, ili novog u umetnosti), ali shodno svojoj teoriji komunikacionog delovanja i važnosti koju pridaje javnoj sferi (emancipacija pojedinca nastaje u komunikacionoj akciji, umesto revolucionarnom delovanju) – dovodi u pitanje odnos ovakve avangarde prema svakodnevnoj praksi. U svom prenošenju na praksu, avangarda kao specijalizovano znanje narušava integritet punoće prakse, odnosno „izbacuje iz ravnoteže komunikativnu infrastrukturu sveta života“¹⁶. Emancipacija koja uključuje umrežavanje svih svetova znanja i njihovu aktivnu komunikaciju i interpretaciju od strane učesnika jednog društva, više nije moguća. U slučaju dadaizma i nadrealizma, otišlo se ka estetizaciji stvarnosti, tj. sveta života s jedne strane i komercijalizaciji sfere umetnosti, s druge. Nadrealizam na taj način postaje prva komercijalna avangarda.

¹² Jürgen Habermas, „Modernity: an unfinished project“, u: Maurizio Passerin d'Entreves, Seyla Benhabib (eds.), *Habermas and The Unfinished project of Modernity*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1997.

¹³ Aleš Erjavec, „Conclusion. Avant-Gardes, Revolutions, and Aesthetics“, u: Aleš Erjavec (ed.), *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*, Durham, Duke University Press Books, 2015, 275.

¹⁴ Jürgen Habermas, „Modernity: an unfinished project“, op. cit., 40–48.

¹⁵ Ibid, 49.

¹⁶ Jürgen Habermas, *Filozofski diskurs moderne*, Zagreb, ČGP DELO, 318.

Liotar prepoznaje isti taj momenat, okreće se istorijskoj avangardi ukidajući postmodernu i slično Habermasu predlaže odstupanje od onoga što Habermas doživljava kao najradikalniji oblik avangarde. Avangarda po Liotaru prikazuje ono nepredstavljivo. Ali, tu se stvar dodatno udvaja. Nešto je ispisano, što nije dobro ispisano, i samim tim čeka da bude ispisano. Liotar, poput Habermasa, odbija da posmodernost razume kao prirodni nastavak modernosti. Pri tom, Habermasovo zalaganje za otklon od grešaka moderne Liotar sprovodi ponovnim ispisivanjem kao jednom vrstom *ispravljanja*, koje uključuje vraćanje modernosti izvornom problemu: a to je besformnost. Ukidanjem odnosa forma-sadržaj, razvijanjem „umetnosti posle uzvišenog“¹⁷ (koju je, prema Liotarovom mišljenju, najavio Kant podređujući estetičko etičkom/imaginaciju zahtevima praktičnog uma), dolazimo do umetnosti koja radi sa sopstvenim medijem i materijalima (polutonom, nasumično nabacanom bojom itd.). Međutim, Liotar ostaje da se kreće u domenu Kantovog uzvišenog. Na mesto uzvišenog dolazi „nematerijalna stvar“¹⁸ koja je umu nepredstavljiva u vidu lepe forme, dok na mesto odnosa forma-sadržaj (forma kao sistem je razbijena) izbija pitanje reprezentacije (predstavljanja). Iz ovoga prozlaži da bi modernost trebalo da se vrati istorijskim avangardama i umetnosti kao eksperimentu, istražujući mogućnosti antireprezentacijske umetnosti.

U narednom odeljku, osvrnuću se na Ransijerovo odbacivanje modernosti i postmodernosti, njegov odnos prema avangardi koju izdvaja u odnosu na pomenute koncepte, kao i na njegovu kritiku Liotarovog nepredstavljivog.

Nova estetika može biti samo politička!

Ransijer čitavo Liotarovo i Habermasovo bavljenje krizom modernosti i moderne umetnosti naziva filozofijom žalosti (s tim što pravi razliku između njih). Kada je reč o umetnosti, umesto njenog ponovnog ispisivanja ili odbacivanja onoga što izlazi iz okvira modernog projekta, Ransijer se zalaže za ispisivanje *nove* estetike, kao način da se vrati kritičko promišljanje o umetnosti u diskurs o umetnosti. U njegovoj filozofskoj misli, estetika nije odvojena od politike i obrnuto. Mesto u kojem se one sreću jeste zajednica, kao i „podela čulnog“¹⁹ koja vlada unutar nje, kao mesto regulacije odnosa (tj. mesta i udela koji imaju pojedinci i njihove prakse, uključujući tu i umetničke prakse; samim tim, preko udela vidljivosti ili nevidljivosti). Odbacujući pojmove posmodernosti, modernosti i avangarde (kojoj daje nešto drugačiji tretman), kao neodgovarajuće za označavanje umetničkih pojava, Ransijer predlaže tri režima u umetnosti ili forme podele čulnog u umetnosti. Etički režim slika, poetički ili reprezentativni režim i estetski režim. Etički proističe iz Platonovog viđenja umetnosti i njenog odnosa prema *eidosu*. U etičkom režimu umetnost nije postajala; bila

¹⁷ Jean-François Lyotard, *The Inhuman: Reflections of Time*, op. cit., 141.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Žak Ransijer, *Sudbina slika; Podela čulnog*, op. cit.

je dvostruko nevidljiva – kao jedno od umeća, određeno opštom podelom mesta u zajednici i problematičnog udela (na drugom mestu od istine, simulakrum). Poetički ili reprezentativni režim bio bi aristotelovskog tipa; *mimesis* osamostaljuju forme umetnosti u odnosu na druga umeća (postaje vidljivija) iako i dalje određena podelom mesta u zajednici, takođe, mimezis organizuje razlikovanje (vidljivosti) načina oponašanja unutar same umetnosti, koji imaju udeo (da prenose znanje/poruku). U estetskom režimu (koji je zamišljen da računa na modernost – tj. njene dve podvarijante, uključujući i posmodernost i avangardu) umetnost zadobija autonomiju, kao specifični čulni režim, koji više nije zavistan od podele mesta u zajednici, niti mimezisa kao načela distinkcija unutar nje same. Umetnost postaje vidljiva i mimezis se urušava. Sve hijerarhije u umetnosti koje su se odnosile na pravila, teme, žanrove, padaju. Negira se (pri tom se ne briše) ontološka razlika između stvarnosti i fikcije, koju Ransijer izvodi preko Aristotela i njegovog razlikovanja istoriografije i pesništva – sada „svedočanstvo i fikcija pripadaju istom režimu značenja.“²⁰ I tu nastupa Ransijerovo poistovećivanje umetnosti sa kruženjem znakova; on odlazi ka semiologiji, koju reaktuelizuje.

On odbija da autoreferencijalnost i antireprezentativnost posmatra kao izraz nepredstavljivog, vraćajući ga u okrilje politike (uzima primer romana 19. veka i Flobera, gde beg ovog autora u stil kao apsolutni način da se vide stvari posmatra kao *davanje vidljivosti*, ili izraz demokratičnosti – onome što je u poetičkom ili reprezentativnom režimu umetnosti bilo nevidljivo; svi junaci imaju prava ‘da govore’, sve teme i forme su podjednako bitne). Nepredstavljivo se po Ransijeru može javiti jedino u poetskom ili reprezentativnom režimu umetnosti, gde čvrsta pravila uslovljavaju da li će nešto biti uspešno predstavljeno ili ne, u odnosu na to da li su ispoštovana. Ona su ta koja garantuju da se nepredstavljivo neće pojaviti kao problem. Isto će važiti i za nefigurativno slikarstvo: „[...] u toj površini nema ničega sopstvenog. ‘Površina’ nije naprosto geometrijska kompozicija likova. To je forma podele čulnog“²¹ (i kao takva, oblik političkog). Ransijer u svojoj novoj, na prvi pogled normativnoj, a zapravo političkoj estetici koju uspostavlja, izdvaja Flobera i realistički roman 19. veka na način na koji je to uradio Aristotel sa Sofoklom i tragedijom.

Habermas i Liotar u očima Ransijera

Za razliku od Habermasa, Ransijer krizu modernosti, koja je sastavni deo njegovog estetskog režima, ne vidi kroz dalju specijalizaciju umetnosti i komercijalizaciju (umetnost bez emancipatorskog elementa, koja doživljava svoj kraj i nastavlja da bude umetnost kroz dizajn, kao *tehne*), već u pokušaju da se prikrije ono što je u osnovi prelaska iz jednog estetičkog režima u drugi (iz reprezentacijskog u estetski), a to je nova preraspodela političkog, do koje dolazi uspostavljanjem novog režima u umetnosti. I

²⁰ Ibid, 163.

²¹ Ibid, 142.

zato predlaže odbacivanje pojma modernosti, gde se umetnost svodi na puku auto-referencijalnu činjenicu, ili jedno slobodno autoreferencijalno polje, koje ima svoje specifične zakonitosti koje konačno, u svakoj od svojih umetničkih vrsta i rodova ostvaruje. To će biti samo jedna od struja koju on prepoznaje u okviru modernosti, kao njenu jednostavnu modernističku paradigmu. Druga struja tiče se ostvarivanja modernističkih programa – zato je naziva modernitarističkom – i utemeljena je u šilerovskoj tradiciji (umetnost kao forma i samoobrazovanje života). Prema Ransijeru, oba ova koncepta promašuju. Iako joj ne dodeljuje status treće struje, posmodernost bi zapravo bila treća struja u okviru modernosti, jer joj daje zavisnu poziciju tretirajući je kao naličje modernističkih aporija (pa čak i tamo, gde se najdirektnije suprotstavlja svrhovitosti umetnosti van nje same). Nadrealizam i Frankfurtsku školu, a samim tim i Habermasa Ransijer smešta u drugu grupu, optužujući ih da su odustali od poistovećivanja umetnosti kao revolucionarne prakse sa političkom revolucijom, razočarani posledicama marksističke revolucije. Ali, navodeći Dadu, Habermas još više nego u slučaju nadrealizma (koji takođe pominje zajedno s njom), podvlači posledice transgresije umetnosti u polje političke provokacije, koja se ispostavlja kao estetski čin; tj. stvarnost se ne menja, već se estetizuje. Kada je reč o nadrealizmu, pored transgresije u polje psihoanalize (nesvesnog, seksualnosti), nailazimo na neodrživ ambivalentan stav prema vlastitom određenju, a samim tim i težnji ka promeni stvarnosti. Osvrćući se na Batajevo predavanje iz 1943. godine, Rejmond Spiteri započinje svoj esej posvećen nadrealističkoj estetici upravo ovom problematikom, pozicioniranja i načina delovanja – željom da se očuva ono nemoguće, a to je pozicija sredine između čisto spekulativnog nivoa (umetnosti) i politike.²²

Ransijer Liotara smešta u posmodernističku struju, videći u njemu jednog od glavnih inicijatora modernističkog preokreta, sa kojim počinje „veliki koncert žalosti i kajanja modernitarne misli“²³. U sklopu toga posmatra i koncept uzvišenog, koji Liotar vezuje za umetnost nepredstavljivog. Ransijer sasvim ispravno primećuje sličnost između Liotarovog uzvišenog i Hegelovog poslednjeg stadijuma disolucije umetnosti (ideje koja se preliva preko forme u kojoj bi trebalo da se izrazi). Nepredstavljivo odvađa od avangardne umetnosti (zašto bi i bilo vezano isključivo za avangardu), dajući mu mogućnost predstavljanog – sve je stvar izbora reprezentativnog sadržaja (na ovom mestu reprezentativno ne treba shvatiti u značenju predstavljačkog) i načina predstavljanja (montaže); stvar *političkog* (samim tim etičkog) unutar umetničkog režima. Međutim, iz Ransijerovog bavljenja dokumentarcem Kloda Lancmana o Holokaustu – *nepredstavljivim* zločina (neljudskim), čiji tragovi su uklonjeni, tačnije prikazivanjem uklanjanja/odsustva tragova zločina – ispada da estetski režim može ponuditi svoju paradigmu predstavljanja nemislivog u jednom događaju. Ali, zar to onda nije samo jedan od načina (jednog od estetičkih režima u umetnosti) za približavanje nemoguće mislivom (predstavljivom)?

²² Raymond Spiteri, „Convulsive Beauty“, u: Aleš Erjavec (ed.), *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*, op. cit., 80–81.

²³ Žak Ransijer, *Sudbina slika; Podela čulnog*, op. cit., 154.

Međutim, Ransijer se ne bavi pitanjima simboličkog u jeziku (lakanovsko-žičekovski rečeno – realnost je uvek unapred posrednovana nekim simboličkim procesom²⁴), već onim što je svojstveno određenom umetničkom režimu. Ispravljajući Liotara, koji ostaje na nivou problema forme – formalnih inovacija u umetnosti koje se javljaju sa modernošću – on odlazi dalje i tumači ovo oslobođenje forme isključivo u sklopu određenog, tzv. estetskog režima, gde se slobodno nizanje znakova (ono simoboličko) izjednačava sa materijalnim činjenicama stvarnog. Ali, ne u smislu uobičajnog postmodernističkog tumačenja odnosa između fikcije i stvarnosti (brisanja njihove razlike). Ovde nema nikakve relativizacije stvarnog u korist fikcije; naprotiv, ovo poistovećenje sistema znakova sa ‘tragovima i otiscima’ onoga što se dogodilo²⁵ (takođe znakovima, gde je znak osnovni zajednički element) – odigrava se kako na ontološkom (svi znakovni su isti), tako i epistemološkom planu (umetnički režim omogućava način dolaska do znanja, tj. istine).

Ponovno ispisivanje avangarde

Ransijer i Liotar se slažu u rešavanju krize modernosti, okretanjem ka avangardi. Liotar bi zbog zahteva za ponovnim ispisivanjem modernosti bio bliži Arganovom određenju moderne umetnosti kao eksperimenta (umetnički proces se izjednačava sa čistim postojanjem, on je važan sam po sebi, bez ikakvih očekivanja ili upravljenosti ka nekom predviđenom ishodu), u kojem je ona sama svoj predmet, tj. zadatak koji mora da reši. U takvo shvaćenoj avangardi (etički predodređenoj), može biti samo reči o sprovođenju jedne vrste kritike. Iako odbacuje pojam avangarde – kao i modernosti i posmodernosti – i smešta je u svoj estetski režim, Ransijer avangardu ipak izdvaja u odnosu na njih. Praveći razliku između političke i estetske avangarde, on ukazuje na njihove nužne interferencije i saradnju – sa jedne strane je sprovođenje određenog političkog programa od strane inteligencije i partije, sa druge paralelna čulna promena sveta u svojoj sveukupnosti od strane umetnika (ili pokreta), koji vizionarski iz budućnosti menja sadašnjost koja je uvek već prošlost. Za razliku od konzervativnog Habermasa, Ransijer nas podseća na značajnost ovakve avangarde koja nije samo formalno *novo*, abolirajući je od svake krivice. Politička avangarda je ta koja nikada nije mogla da se odluči za strategije pristupa promeni – da li da nastupa sama, strateški, ili joj treba kultura. Ransijer ovim ponovo otvara raspravu o avangardnoj umetnosti i politici.

²⁴ Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London–New York, Verso, 1997, 98.

²⁵ Žak Ransijer, *Sudbina slika; Podela čulnog*, op. cit., 163.

Vitgenštajnov obrt i Balardova analitička proza – zaključno razmatranje

Kako shvatiti Ransijerovo kruženje znakova? Na koji način se konstituiše značenje u modernoj i savremenoj umetnosti izvan značenja kategorija reprezentativno/antirepresentativno, shvaćenih u tradicionalnom smislu? Ransijerovo premeštanje akcenta sa pitanja forme (posebno nerepresentativne umetnosti) na *montažu* (način upotrebe, razmeštaj) izabranih fikcionalnih ili nefikcionalnih materijala (fragmenata, znakova) kao izvor značenja nekog dela, asocira na Vitgenštajnovu funkcionalističko shvatanje običnog (svakodnevnog) jezika kao igre – porodice iznova nastajućih (umnožavajućih) pod-igara i njihovih promenjivih pravila. „Značenje jedne reči je njena upotreba u jeziku. A 'značenje' jednog imena ponekad se objašnjava na taj način što se pokaže njegov 'nosilac'²⁶, što nije isto što i primena tog imena u jeziku. Nema značenja bez jezičke prakse, a pravila jezika (gramatika) uslov su izvođenja svake prakse, odnosno pojave „dubinske gramatike“²⁷. Nju Vitgenštajn uvodi preko jezičke prakse, kao onu koja dopušta postojanje besmisla, čime se gramatička pravila pokazuju samo u izvesnoj meri regulatornim principom jezika. Kao što prividno uspostavljanje a priorne relacije između nekog predmeta i njegovog naziva može imati svoj smisao u okviru jedne jezičke igre (učenja jezika) – reč je o upisivanju smisla na način teorije prirodnih imena²⁸ – tako i besmisleni niz reči u jednom iskazu (nerazumljiva rečenica) dobija značenje arbitrarnim ukidanjem, odnosno „isključivanjem jedne kombinacije reči iz jezika“, njenim „povlačenjem iz saobraćaja“²⁹. U oba ova slučaja, a to važi i za sve ostale najrazličitije upotrebe jezika, uočavanje *svakog* smisla počiva na prepoznavanju tipa jezičke igre (njenih pravila – paradigme), koja je neodvojiva od same jezičke izvedbe (prakse). Ovo uočavanje je „konstatovanje“ jezičke igre, to je ono što je „primarno“; sa druge strane njega prati ono što potpada u sferu recepcije (odnosno doživljaja), a to je „način posmatranja“ ili „tumačenja pravila“³⁰. Međutim, u fragmentu koji navedenom prethodi, Vigenštajn dovodi u vezu „tumačenje pravila“ sa sposobnošću zamene jednog izraza pravila nekim drugim (što bi u ovom kontekstu bilo uočavanje, konstatovanje neke jezičke igre), dok poštovanje pravila izjednačava sa samom praksom, kao okamenjenom praksom, a Alferd Ajer bi dodao – društvenim ugovorom (što je u gornjem citatu bilo rezervisano za svet osećanja, afektivnog doživljaja). Na stranu nedoslednosti, zar prepoznavanje vrsta jezičke igre, nije isto ono što Ransijer smatra ključnim, kada je reč o uočavanju prelaza iz jednog estetičkog režima u drugi? Ne nastaju li greške iz nemogućnosti uočavanja razlike?

Kao što Ransijerovi znakovi tek u montaži zadobijaju smisao (zato uzima dokumentarni film kao paradigmatski primer umetnosti u estetskom režimu), Vitgenštajnovi takođe – njihovom primenom u jezičkoj igri kao praksi. U ovom smislu, pitanje

²⁶ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Beograd, Nolit, 1969, 60.

²⁷ Ibid, 202.

²⁸ Roy Harris, *Language, Saussure and Wittgenstein: How to play games with words*, London, Routledge, 1990, 9.

²⁹ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, op. cit., 173.

³⁰ Ibid, 201.

funkcije, umesto forme (Liotar), prelazi iz analitičke filozofije u Ransijerovu estetiku. Kako se onda Ransijerov estetski režim ispoljava u umetničkom mediju koji operiše isključivo sa jezičkim znacima (u nereferecijalnoj tekstualnoj praksi)?

U završetku, osvrnuću se na primer uvođenja koncepta u nereferecijalnu prozu. U svom poetičkom tekstu *Notes from Nowhere* (*Beleške niotkuda*), Džeјms Greјem Balard iznosi pretpostavku o budućem tipu proze, a samim tim i tekstualne prakse (samo nekoliko godina kasnije /1970/, on je zaista realizuje u romanu *kondenzovanih /zbijenih/ novela Izložba grozote /The Atrocity Exhibition/*), one koja će biti u stanju da prozne forme, „sa svim svojim slikama i odnosima predstavi jednostavno kao trodimenzionalni geometrijski model“ nalik „Eneperovim modelima“³¹ (komplikovanim trodimenzionalnim površima nulte zakrivljenosti, čija je jedna od karakteristika da seku same sebe). Presecanjem različitih planova realnosti – spoljašnje (javne, medijalizovane), neposredne (fizičke stvarnosti), kao i unutrašnje (sveta psihe), Balard stvara uslove za pojavu novih (mentalnih) „slika“, „ko-ordinata“³² – unapred datih, kao i u svakom eksperimentu – novih aspekata viđenja (Vitgenštajn), preko kojih je moguće povratiti deo realnosti,³³ od realnosti koja je već fikcionalizovana – tehnologizovana i medijalizovana pejzažem postindustrijskog društva i kulture (postala simulakrumom). I zato nova jezička praksa može biti samo analitička (u *Beleškama niotkuda*, Balard sam upotrebljava taj termin). Eneperova površ je isto što i Vitgenštajnova „glava T-P“³⁴, koja traži pojam, ograničenjem značenja. Balardova analitika *Izložbe grozote* može se podeliti na:

1. Proglašenje spoljašnjeg okvira umetničkog prostora – književno polje;
2. Proglašenje unutrašnjeg okvira umetničkog prostora – fiktivni izložbeni prostor (objekti: laboratorija za ispitivanja automobilskih sudara, sala za projekciju medijskih sadržaja, bioskopski lobi, bazen, filmski studio, arhitektonski eksterijeri...);
3. Objekti izložbe – materijali izložbe (dokumentarni snimci – filmski, televizijski, radijski, fotografije, rendgenski snimci, medicinski priručnici, psihološki testovi, izvodi iz enciklopedija, filmski rekviziti, odevni predmeti, test automobili, helikopter...);
4. Nefikcionalne ličnosti – Kenedijevi, E. Teјlor, R. Nader, R. Barton, Me Vest, R. Regan, M. Monro, Dž. Din, A. Kami, L. H. Osvald...;
5. Fikcionalni likovi – proizvođači i publika koncepta (procesa) koji se realizuju u okviru umetničkog prostora sa materijalima i nefikcionalnim likovima.

³¹ J. G. Ballard, „Notes From Nowhere“, *New Worlds*, 1966, http://www.jgballard.ca/non_fiction/jgb_notes_nowhere.html, ac. 28. 2. 2016.

³² Ibid.

³³ J. G. Ballard, „The Coming Of The Unconscious“, *New Worlds*, http://www.jgballard.ca/media/1974_november_foundation_the_review_of_science_fiction.html, ac. 3. 2. 2016.

³⁴ Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, op. cit., 233.

Proglašavajući polje književnosti *ambijentom umetnosti* (na način na koji se isti definiše u teoriji konceptualne umetnosti – kao proglašeni umetnički okvir ili kontekst na mestu objekta), u *Izložbi grozote* – Balard se služi opisom i jezičkim brikolažom (sva poglavlja čine *katalozi* ili liste kondenzovanih novela i ispresecana su Balardovim brikolažima, datim takođe u vidu kataloga/listi) da bi izveo niz koncepata, odnosno „konceptualnih“, „alternativnih“ ili „serijalnih“ smrti, ili „igara“³⁵, preko svojih junaka/izvođača koje delegira za proizvodnju ovih koncepata, da bi kao u laboratorijskom eksperimentu dekodirali semiotičke komplekse i njihove odnose i došli do novih značenja i promenjene vizure tumačenja unutar književnog polja i društveno-političke stvarnosti. Iako je ovom knjigom Balard uveo koncept u književnost i na taj način izveo kritiku moderne, on u svojim kasnijim radovima koristi elemente ovog eksperimentalnog postupka.

The Crisis of Modernity – a Few Answers from Lyotard to Wittgenstein and Ballard

Abstract: Once again the crises of modernity becomes actual because of the transitive nature of current situation in contemporary art (the postmodern is still a valid regulatory principle). Comparing classical texts of Lyotard (Jean-François Lyotard) and Habermas (Jürgen Habermas), with Rancière's (Jacques Rancière) contemporary perspectives on aesthetics and politics – I will try to recontextualise Lyotard's thesis on the necessity of rewriting modernity (and the modern) through return to original modernity (ie. avant-garde practices) which brought Lyotard closer to Rancière's interpretation of the avant-garde. With reference on *The Philosophical Investigations* of Ludwig Wittgenstein, I will also examine connection between Rancière's aesthetics and analytic philosophy and – in the case of literature of James Graham Ballard – try to show how critique of the modern works in practice (ie. how Ballard brought concept into neo-avantgarde literature).

Key words: crisis of modernity, modern, postmodern, linguistic turn, linguistic experiment, neo-avantgarde literature

³⁵ J. G. Ballard, *The Atrocity Exhibition*, London, Fourth Estate, 2014.