

Članak je primljen: 10. juna 2011.
Revidirana verzija: 18. avgust 2011.
Prihvaćena verzija: 15. septembar 2011.
UDC: 821.111-4 ; 7.038.53

dr Džonatan Laj Dronsfield (Jonathan Lahey Dronsfield)

University of Reading

jladro@globalnet.co.uk

Teorija kao umetnička praksa¹

prevela Aneta Stojnić

Apstrakt: „Teorija kao umetnička praksa“ je esej iz dva dela, set beleški koje ističu poziciju da se istraživanje u savremenoj praksi vizuelnih umetnosti sastoji od reči i teksta isto koliko i od slike, od onoga što se o njoj može reći isto koliko od onoga što se može videti, pri čemu je ono što se vidi u svakom slučaju već napisano. Jednostavno rečeno, ne postoji čista slika, niti čista praksa, odnosno slika koja nije već napisama ili praksa koja nije već teoretizovana. Štaviše umetnička dela mogu reći o teoriji nešto za šta je ta teorija slepa. Reč u formi diskursa o umetnosti i pisanje koje vizuelna umetnost jeste, nisu ništa manje nego uslovi za mogućnost gledanja. Prvi deo eseja se fokusira na ono što je zapisano u vidljivom. Drugi deo se odnosi na to kako reči vidljivo dematerijalizuju, defigurišu i čine ga nereprezentacijskim. Koda je tekstualna slika koja zastupa teorijsku poziciju, provocirajući umetnike da kažu suprotno ili naprotiv da potvrde ono što je tu rečeno, u formi vizuelnih umetničkih radova.

Ključne reči: teorija, praksa, slika, dela vizuelne umetnosti, diskurs o umetnosti

¹ Prvi deo ovih beležaka predstavljen je na konferenciji *Arts Research: The State of Play* u organizaciji Gradcam, 9. maja 2008, u Prodžekt art centru (Project Arts Centre), u Dublinu. Drugi deo je bio osnova za prezentaciju *Znati kako da ne znaš (Ranisjer i reprezentacija)*, 6. aprila 2009. takođe u Prodžekt art centru, na simpozijumu koji je pratio izložbu Džejmsa Kolemna (James Coleman) u organizaciji Irskog muzeja moderne umetnosti, Prodžekt art centra i Kraljevskog Hibernianskog društva (Royal Hibernian Society). Tekstovi se pojavili u *Art&Research*, 2 (2) proleće 2009, i 3 (1) zima 2009/10, www.artandresearch.org.uk. Treći deo *Gde prestaje jezik (Where Language Stops)*, je dat kao performativni primer onoga što je diskutovano u beleškama. Naručen od strane Vilkinson galerije iz Londona, tekst je upućen kao poziv i provokacija umetnicima za istoimenu uzložbu ovog leta. Svi radovi u *Gde prestaje jezik* su napravljeni ili odabrani kao odgovor na tekst, koji je takođe odštampan kao slika na A5 formatu.

Beleške za disciplinu

Savremena umetnička istraživanja imaju za cilj onu tačku u čulnom biću u kojoj razlika između dva naizgled suprotna modaliteta, onog vidljivog i onog što se može zapisati, slike i teksta, postaje jedva приметna.

Ovom istraživačkom zadatku umetnik može da pristupi, ne samo sa strane slike već i sa strane teksta.

Jedna moguća forma bi bio umetnički doktorat („baziran u praksi“ ili „vođen praksom“) koji bi se u potpunosti sastojao od pisane reči, čiji tekst bi mogao da se računa kao teorija, kao praksa ili kao i jedno i drugo, ali koji bi u svakom slučaju bio specifičan rad sastavljen od reči.

Pitanje je naravno, šta je „reč“. Ne reč posle prakse nego reč kao praksa, ne teorija pre prakse nego teorija kao praksa. Deo onoga što je istraživanje u vizuelnoj umetnosti jeste da prikaže ono što umetnost kaže ili ono što se o umetnosti može reći ili oba. Nas ovde interesuje ovo drugo, dakle šta umetnost kaže o samoj sebi ili teži da kaže o sebi. To što umetnost govori o samoj sebi nazvaćemo onim upisanim u radu, nečim tekstualnim u onome što možemo da vidimo.

Vizuelna umetnost nije jednostavno vizuelna — uvek postoji nešto upisano u radu nešto tekstualno u onome što se može videti, bile ili ne bile „reči“ prisutne u formi čitljivih znakova. I ta dva, ono što se vidi i ono što je zapisano u tome što se vidi, ne moraju da korespondiraju. Oni jesu nužno disjunktivni, ali nisu svodivi jedno na drugo. Upravo u tom prostoru disjunkcije između onog vidljivog i onog tekstualnog u radu, nalazi se istraživač umetnosti (koji god bio „model“ ili metodologija njegovog doktorata). Disjunkcija između vizuelnog ili tekstualnog je prostor izveden u formi pisanog istraživanja.

To je prostor, interval, u radu vizuelnih umetnosti, koji je dat načinom na koji rad piše sam po sebi i o sebi — što bi bilo umetničko pisanje.

Ne samo nešto što se može reći o umetnosti u formi njenog mesta ili uloge u istoriji, niti njenom značenju za estetiku ili vrednosti za kriticizam — iako ni jedno ni drugo nije jednostavno odcepljeno od diskursa istorije umetnosti ili filozofije umetnosti i kritike — već je to pre nešto literarno, što Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy) naziva „određena literarnost ili skriptualnost”², koje ono što vidimo čini mogućim, unutar onoga što je viđeno, ono zbog čega je i sama umetnost moguća kao nešto što vidimo.

Umetnički članak koji pledira da nešto kaže o sebi— to je ono što istraživač može da izvuče iz vidljivog. Umetnik koji piše doktorat može da prezentuje tu vrstu pisanja, način na koji umetnost govori, kako piše i šta hoće da kaže o sebi, kao o njegovoj ili njenoj praksi, teoriji ili i jednom i drugom.

Vizuelna umetnost je uvek pregovaranje između vidljivog i tekstualnog, i ta dva, vidljivo i literarno nešto što je tekstualno, ne moraju da budu materijalno prisutni u radu da bi oba elementa bila prisutna; ni vidljivo ni tekstualno ne mora biti primećeno kao prisutno.

² Jean-Luc Nancy, Catalogue, In *Multiple Arts: The Muses II*, ed. and trans. Simon Sparks, Stanford, Stanford University Press, 2006, 150.

Ako reč može da postane prisutnija tako što ćemo njeno odsustvo učiniti vidljivijim onda ovde govorimo o prisustvu onoga što rad hoće da kaže o sebi, nesvodivog na ono što se oseća čulima niti na čitljivo označavanje. Umetnici su oduvek znali, znajući ili ne znajući, za ovu moć otkrivanja.

Isto važi i u suprotnom pravcu: nešto vidljivo se može u potpunosti sastojati od reči. Art&Language su videli ovo kada su u uvodniku prvog izdanja časopisa *Art Language* predložili mogućnost da se sam uvodnik posmatra kao umetnički rad.³ Kada kažem da su oni to „videli” pod tim mislim da su imali uvid. Nisu to videli u drugom smislu sem u tom da su insistirali da samo reči određene vrste, odnosno određene filozofske formulacije reči, mogu da se računaju u umetnost, reči koje se predstavljaju kao analitičke propozicije. Ali, na ovo bi moglo da se kaže da je baš to što su Art&Language videli bez gledanja otvorilo put za umetnike poput Tomasa Hiršona (Thomas Hirschhorn)⁴ i Benoa Mera (Benoît Maire)⁵ na primer, koji u svom radu koriste teoriju tek kao još jedan materijal.

Radovi koji koriste reči na ovaj način, kao materijal za vizuelnu praksu ne prihvataju distinkciju teorija/praksa u *praktičnom* smislu, odnosno ne određuju unapred tu distinkciju, već vide svoju umetnost kao mogućnost da se istraži gde će se to destiti ili kao poziv gledaocu da sam otkrije gde se ona nalazi. Ovo je podjednako značajno kako za *teorijsko* tako i za *praktično* razumevanje distinkcije između teorije i prakse. Implikacija ovoga je da umetnička praksa pokazuje nešto o toriji što teorija „po sebi” nije u stanju da uradi, na primer u svom više pisanom modelu nego argumentovanoj reči — ili jos bolje, da nema ničega što je „po sebi” samodovoljno, pa čak ni „teorijski”.

Praktična i performativna upotreba teorije od strane umetnika otkriva nešto što se ne tiče samo teorije, odnosno onoga što teorija „po sebi” ne može da pokaže, već se dotiče i materijalnosti takvog teksta. Upotreba teorijskog teksta kao materijala može da omogućiti umetniku da preuzme veću kontrolu nad uslovima prezentacije i interpretacije svog rada, čak i kada on konstituiše pokušaj da se oslabe ili na drugi način poremete granice umetnosti, ali će se uvek činiti da tu postoji još nešto, pitanje gde leži distinkcija između teorije i prakse. Očigledna upotreba teorijskog teksta kao sastavnog materijalnog činioca u savremenoj umetničkoj praksi predstavlja još jedan način da se preispita poredak međuzavisnosti teorije i prakse.

Jedan od istraživačkih problema koji se može pojaviti iz ovoga jeste: šta ćemo sa materijalnošću teorijskog teksta koju ovo omogućava?

Ako je Artur Danto u pravu, a mi smo svedoci promene paradigme, gde filozofija i teorija umetnosti počinju da se razilaze, suprotno njegovoj uticajnoj tezi o „kraju umetnosti” u kojoj tvrdi da je odgovornost za odgovaranje na pitanje „Šta je umetnost?” predata filozofima od strane umetnika; naprotiv filozofska pitanja i teorijske refleksije su prepuštene *umetnicima* — koji, ukoliko odbiju da prihvate distinkciju između teorije i prakse⁶ ne mogu više da budu viđeni kao puki praktičari.

³ *Art-Language*, vol 1, no 1, may 1969, 1.

⁴ Pogledati na primer Hiršhornove (Hirschhorn) izložbe Anschool, Maastricht, Bonnefontenmuseum, 26 April–11 September 2005, i *Utopia, Utopia = One World, One War, One Army, One Dress*, Boston, Institute of Contemporary Arts, 16 september 2005–16 january 2006.

⁵ Videti Mereovu (Maire) *Paukovu Mrežu* (2006), deo njegovog tekućeg projekta „radni kontekst” *Elementi za diskusiju posle kraja neonskih svetala u izložbenim prostorima*.

⁶ Arthur C. Danto, *Approaching the end of art*, In *The State of the Art*, New Jersey, Prentice Hall, 1987, 216.

Moglo bi se raspravljati o tome da su teorijska razmatranja o prakticnoj upotrebi teorije izgubila korak sa razvojem unutar umetničke prakse — veoma je malo filozofa koji su spremni da filozofiraju o umetnosti koja je savremena njihovoj filozofskoj praksi (Danto bi bio jedan od tih izuzetaka) — i ovo zaostajanje ili možda pak dugački zalet, samo po sebi konstituise prostor za praksu savremenih umetnika.

Ukoliko umetnici u svojoj praksi preispituju razliku između teorije i prakse onda nije teško uvideti zašto bi teorijska refleksija ovakve prakse mogla da postane nešto različito od čiste teorije ili jednostavno teorije. Teorija više nije, a nikada nije ni bila, neproblematično izvan prakse i jednom kada se nadje unutra ona postaje nešto drugo od teorije.

Ukoliko teorijski tekst može da se smatra praksom, u bilo kom od dva gore naznačena oblika — teorijski tekst doktorata koji je prijavljen kao praksa i upotreba teorijskog teksta kao materijala za umetničku praksu — onda je hitno potrebno istraživanje koje kritički analizira implikacije ovih distinkcija između teorije i prakse.

Ukoliko se ovo pitanje ne shvati ozbiljno, debate na relaciji teorija — praksa će nastaviti da operišu na pretpostavci da teorija nije niti može biti praksa. Izvan beležaka za nedisciplinu

„...aber wir warteten deiner an jedem Morgen, nahmen dir deinen Überfluß ab und segneten dich dafür.“ (Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, §342)⁷

Naše polazište, koje se provlači kroz kataloški esej Žaka Ransiera (Jacques Rancière) o Džejsmu Kolmanu (James Coleman), možda baš pojačava ono što on kaže: da istina „proizilazi iz onoga što nam potvrđuje vidljivo“.⁸

Artikulacija dve strane vidljivog, onoga što vidimo od vidljivog i onoga što vidimo u vidljivom, formira centralnu problematiku Ransijerovog stalnog ispitivanja u savremenoj umetnosti: uopšte govoreći, šta je odnos, disjunkcija i konjunkcija između slike i teksta, i šta čini tu disjunkciju i konjunkciju mogućim?

U Kolemanovoj umetnosti problem poprima formu disocijacije slike od glasa:

„neophodna forma umetnosti uporno ističe da ‘govor nije gledanje’ i da ni jedna slika ne nosi značenje ispisano na svom licu.“⁹

Sa druge strane može se postaviti pitanje kako predstaviti odnos između glasa koji čita, ili u Kolemanovom slučaju daha koji čita, i načina na koji ono što je pročitano prožima telo; odnos između načina na koji telo u samom procesu disanja upotrebljava pisanu reč i načina na koji pisana reč informiše telo i njegove odnose sa drugim.

Ali to nije, jednostavno, problem reprezentacije u smislu „kako“.

⁷ „...ali mi smo te čekali svakog jutra, oduzimali smo tvoj pretek i blagosiljali te za to“. Fridrih Niče, *Vesela nauka*, Grafos, Beograd, 1989, 236.

⁸ Jacques Rancière, *From the Poetics of the image to the tragedy of justice*, trans. Charlotte Mandell, In James Coleman, Dublin, Irish Museum of Modern Art, 2009, 11–32.

⁹ Ibid, 11.

Niti se radi o pitanju nepredstavljivog u predstavljevom („dramaturgiji nepredstavljivog“), jer bi označavanje u ovim terminima već bilo negiranje problema, ograničavanje pitanja na vidljivo, čak i kada je postavljeno u smislu nevidljivog vidljivog — gde bi u najboljem slučaju reč ili tekst bili svedeni samo na stranu nevidljivog.

Problem sa reprezentacijom je u tome što se ona sastoji od slike i teksta, tako da nema reprezentacije bez teksta, bez reči. Stoga je to više od problema reprezentacije, ne samo zato što tekst takođe može biti „reprezentovan“ već i zato što ne bi bilo reprezentacije slike bez teksta. A preispitivanje reprezentacije je samo po sebi model odnosa između vizuelnog i napisanog. Ako je rad reprezentacijski, reči „unapređuju“ njegovu površinu uzrokujući pojavu drugog subjekta ispod, kroz ili pored reprezentovanog. To čine na dva različita načina, ili „čineći sebe slikama“ ili „vizuelizujući“ govor. U oba slučaja suštinska operacija je razgovor između reči i slike.¹⁰

Reči se pojavljuju uz sliku kako bi se preispitalo šta se pojavljuje kao reprezentovano, ali ne samo da bi se istaklo nešto do tada skriveno i nevidljivo, ili da bi se otkrilo šta jeste ili može biti rečeno, bilo da govore ljudi, stvari ili događaji. Ono što je rečeno o radu može da prouzrokuje defiguraciju (da upotrebimo termin koji Ransijer pozajmljuje od Deleza dajući mu drugačiji smisao) onoga što je reprezentovano, odnosno reči dereprezentuju sliku, čak i kada je ta slika na prvi pogled reprezentacijska. Reči takođe dematerijalizuju sliku, preispitujući prikladnost medijuma u odlučivanju šta rad suštinski jeste.

Vidimo reči u slici, čija čitljivost nije opis onoga što se može videti ili reprezentovati, niti opis materijalnosti rada, već uslov za mogućnost viđenja. Da bi ovo bilo moguće ne treba da bude, ne sme da bude, korespondencije između onoga što je viđeno na površini i onoga što je o tome rečeno. Jedino kroz disjunkciju između slike i teksta uspostavljaju se uslovi za mogućnost razgovora između njih.

Stoga, kritički tekst teži da reorganizuje odnos između onoga što se može videti i onoga što se može izreći, tako što će promeniti vidljivo iznoseći ga na površinu reči, kako bi se tu objavilo ono što je viđeno, ne toliko da bi se taj rad izneo na površinu, koliko da ga stavite pred sebe, da se suočite sa njim i da ga suočite sa nečim sto on na prvi pogled ne predstavlja, da omogućite da se iznese nešto naizgled ni iz čega i ujedno da se površina otkrije kao mesto razmene i stoga nešto neodređeno, nefiksirano, neintaktno.

Ovaj rad reči će vizuelizovati rad umetnosti jednako koliko i „samo umetničko delo“ to čini. Pisati o umetnosti nije ništa manje rad kojim se nešto čini vidljivom, no što je to delo o kom se piše. Iako ono sto je podložno vizuelizaciji za sada još uvek „pripada“ umetničkom delu, „sam“ umetnički rad se već radikalno promenio. Umetničkom radu će biti data nova vidljivost, rekonfigurisana kroz rad reči. Omogućavajući samoj slici da postane iznova vidljiva, reči rekonfiguriraju vidljivost onoga sto umetnički rad radi i može da uradi, omogućavaju načine gledanja umetničkog dela.

Mi — ovo uključuje i umetnika — ne bismo videli šta umetnost radi bez kritičkog diskursa koji pomaže oku gledanja. Ransijer to naziva „treniranjem“ oka, što navodi na pogrešan trag u smislu unazađivanja korespondencije.¹¹ Ovde nije umešana nijedna disciplina, osim ukoliko se „unutrašnji domen“ umetničkog rada ne može sagledati izvan umetničkog rada po

¹⁰ Jacques Rancière, *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott, London, Verso, 2007, 87.

¹¹ Ibid, 79.

sebi; odnosno, osim ukoliko bi to bilo oslobađanje umetničkog rada od reprezentacije i odluke koja ga čini slepim za samog sebe, što ako i jeste trening, onda je to trening oka da ne vidi.

Rad reči će očigledno smatrati fragilnim ono što slika pokazuje. Ali smatraće ga fragilnim ne zato što ono što se vidi nije istinito, već zato što je istinitost slike isto onoliko u onome što se ne vidi koliko i u onome što se vidi. Ranije smo napomenuli kako je pitanje garancije vidljivog za Ransijera pitanje istine. Sada smo u poziciji da vidimo zbog čega: kritička funkcija treba da vrati slici fragilnost koja bi omogućila da se na njenoj površini pojavi nešto što nije odmah vidljivo ili lako predstavljivo:

„površina filmske projekcije u bioskopima ili muzejima može da vrši kritičku funkciju poštujući dubinu medija, vraćajući slici fragilnost površine i puštajući je da se razvuče preko fragmenata sveta i diskursa o svetu gde konflikt i nepravda daju sebi vremena da se pojave i izraze.“¹²

Primer ove fragilnosti bila bi „psihološka istina“, koju Tarkovski pominje kada govori o svom filmu *Andrej Rubljov* (1966), a čija se radnja odvija u 15. veku, istina obmane nasuprot istorijskoj, arheološkoj ili etnološkoj istini istorijske reprezentacije:

„Da se neko iz petnaestog veka iznenada pojavio kao svedok vremena, čudio bi se snimljenom spektaklu, isto koliko i našem savremenom svetu“¹³

Istorijska istina, u ovom slučaju konflikt između Rubljovljeve umetnosti kako je učena i kako je podučavana, poput disjunkcije između umetnosti i života, nije predmet istorijske reprezentacije. Implikacija je da je istina blisko povezana sa onim što ne mora odmah da bude vidljivo primetno u onome što gledamo, te da uvođenje reči kao nosioca vidljivog obezbeđuje vreme u kom istina može da se pojavi.

„Teškoća sa pravdom i njenom korelativnom vrlinom, hrabrošću, jeste da su one povezane svojim delovanjem, sa određenom nevidljivošću, sa nebićem i nevidljivošću koje obavezuju da se napravi izbor, da se zakorači u tamu. Pitanje pravde počinje tamo gde čovek prestaje da čita otvorenu knjigu, gde više nije moguće identifikovati koncept sa postojanjem.“¹⁴

Dakle, hrabrost kritičara sastojala bi se u tome da proizvede reči, a umetnika reči-znakove koji bi deformisali sliku, ne da bi je ostavili defomisanu već da bi je otvorili za senzibilitet koja nije smo njena; tamo gde senzibilitet slike, odnosno njeno označenje, ne predstavljaju isključivo predmet vidljivog, već udvostručenog vidljivog, gde je onom što ne može odmah da se vidi data mogućnost da saopšti svoju vidljivost, gde ono što se vidi može da se poveže sa stvarima sa kojima je u koliziji, stvarima koje su drugo od njega, baš zbog disjunktivnog odnosa koji može postojati između onog što je rečeno o viđenom, i onog što je viđeno.

Ovo svakako nije isto što i jednostavno pokazivanje, na primer, ove ili one društvenve ili političke nepravde. Naprotiv, to bi značilo napraviti korak unazad, u nevidljivo, u nepokazano u nereprezentativno, u neobjašnjivo, u ono što prethodi objašnjenju i korekciji, u prostor koji

¹² Jacques Rancière, *Art of the possible*, razgovor sa Fulviom Karnevale (Fulvia Carnevale) i Džonom Kelsijem (John Kelsey), *Artforum*, mart 2007, 267.

¹³ Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time*, trans. Kitty Hunter Blair, Austin, University of Texas Press, 1989, 78–79.

¹⁴ Jacques Rancière, *Overlegitimation*, trans. Kristen Ross, *Social Text*, 31/32, 1992, 255.

daje mogućnost gledaocu, kritičaru, umetniku ili umetnici da sama istupi i postavi pitanja, prostor koji postaje političan upravo zbog toga što se opire da bude „samo“ reprezentacija nepravde.

Na ovo Ransijer upozorava kada poriče pretpostavku da je politika javna diskusija nepravde, i možemo dodati i vlasništvo zajednice; naprotiv, pitanje političkog se postavlja u razlikovanju onog koji govori od onog koji „govori“, gde bi onaj koji je isključen iz zajednice — a zajednica uvek isključuje, ona je utemeljena upravo na principu isključenja istovremeno isključujući ovo utemeljenje iz svoje reprezentacije — mogao da bude prikazan, kako bi se čulo da nema glas:

„Postoji preliminarno pitanje pravde: Kako prepoznati da osoba koja proizvodi glas pred vama raspravlja o pitanjima pravde, a ne samo o svom privatnom bolu? U politici je zapravo reč o ovom primarnom pitanju: ko ima moć da odlučuje o tome?“¹⁵

Ne radi se samo o tome da su „pravda i ispravnost loše ideje“, kako predlaže Delez, problem leži u njihovom povezivanju.¹⁶ I tek kroz raskidanje veze između pravde i ispravnosti, denaturalizaciju onog „i“ između pravde i njene ispravne reprezentacije, pitanju istine je omogućeno da se pojavi kao ono o kom se uvek mora odlučivati. Da bi bila zaštićena od osuđivanja ili ispravnosti, istina se može izraziti jedino kao pitanje.

Jedan od načina da se istina preispita jeste razdruživanje između reči i njihove podobnosti, ne samo u smislu njihove prihvatljive upotrebe ili reference već i njihovog odnosa spram same „podobnosti“, staviti reči u domen javnosti bez podobnih sankcija, ne čekajući da oni autoriteti i instance koji su u poziciji da „odlučuju“ daju svoje odobrenje.

Delez potvrđuje Žan-Lik Godarov (Jean-Luc Godard) *diktum* „Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image“, rukom ispisanu sliku grupe Džiga Vetrov iz filma *Le vent d'est* (1970).¹⁷ Pravedna slika bi bila ona koja daje potvrdu prihvaćenom ili dominantnom značenju ili ustanovljenom principu, dok bi predstaviti samo sliku značilo suprotstaviti se zahtevu za reprezentacijom.

Kada grupa Džiga Vetrov (Godar i Žan-Pjer Gorin) ispisuju slike oni to čine u ime kritike (pitanje koje pokreće film je „Que faire?“, „Šta činiti?“) i borbe (pomenuti natpis malo kasnije vidimo prežvrljan rečju „represija“), kao deo detinjasto poigravanje idejama („Izvinite što uznemiravamo vašu klasnu borbu... gde se nalazi politički bioskop?“), i iz zabrinutosti za pedagogiju slike („Fiat je moj univerzitet“) kao i pitanja kako čitati slike, a sve to uključujući razdruživanje slike od teksta, onoga što vidimo od onoga što čujemo, glasa od identiteta, naziv od predmeta ili radnje, samo da bi ih ponovo združili ali drugačije, onako kako je ispravno za svrhu ovog filma.

¹⁵ Jacques Rancière, *The politics of aesthetics*, In *ARTicles*, maj 2005, www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001877.php

¹⁶ Gilles Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues*, trans. Hugh Tomlinson i Barbara Habberjam, New York, Columbia University Press, 1987, 9.

¹⁷ Gilles Deleuze, Three questions about *Six Fois Deux*, In Raymond Bellour (Ed.), *Jean-Luc Godard: Son+Image 1974–1991*, New York, Museum of Modern Art, 1992, 35.

I dok *Le vent d'est* otvara sliku za glasove manjina, on ne teži da ponudi određene reči zbog njihovog korektnog izraza, već naprotiv pravi ironiju na ono što bismo od njih očekivali da govore.

„Samo slika“ ne znači slika odcepljena od teksta; tekstovi u ovom filmu, takozvani revolucionarni traktati, način su da se preispitaju interesi koji leže iza reprezentacije — kao i da se pokrene sumnja u to ko izgovara suprotni slogan i zašto — dajući uvid da nema teksta koji nije posredovan rečima („Slika nije ništa... ni jedna slika ne postoji sama po sebi“).

Reprezentacija je takođe ugovor između slike i teksta; ali ne bilo koji ugovor. Godar smatra da takozvani dominantni filmski model ima prevlast upravo zbog toga što žrtvuje slikovno u korist tekstualnog, u smislu već napisanog. Istovremeno, dakle, upotreba teksta treba da proizvede višak teksta, odnosno tekst izvan upotrebe, nasuprot načinu na koji igra odlučujuću ulogu u značenju slike, te je stoga i sam deo Godarove trajne polemike sa njegovim „kraljevskim neprijateljem“, „neprijateljem broj jedan“, tekstem.¹⁸

Proizvesti suviše reči i potom ih upotrebiti, u ime nediscipline koja bi istovremeno samu sebe postavila kao pitanje ispravnosti, i obezbedila gledaocu i kritičaru prostor za hipotezu, spekulaciju, alternativu, odluku.

„Ljudi su političke životinje... iz dva razloga: najpre, zato što imamo moć da pustimo u pogon višak reči, 'beskorisnih' i nepotrebnih reči, reči koje premašuju funkciju rigidnog označavanja; zatim, zato što se ovoj fundamentalnoj sposobnosti za proliferaciju reči neprestano suprotstavljaju oni koji tvrde da 'govore ispravno' — odnosno, gospodari označavanja i klasifikacije koji u želji da zadrže svoj status i moć bez uvijanja negiraju kapacitet da se govori.“¹⁹

Kapacitet da se govori koji sebi ne dozvoljava da bude identifikovan sa onim čega je svakako deo, koji se opire identifikaciji u formi imenovanja i zajednice. Kapacitet koji ne priznaje granice subjekta koji ispravno govori, već koji se otvara ka slici da bi predmet i mesto osloboodio od reprezentacije, glas od tela i govor od tereta dokazivanja onoga što je reprezentovano.

Govoreći o načinu na koji Kolemanova umetnost izražava potencijal tela da zbací sa sebe prirodnost svog stanja, Ransijer tvrdi da ne postoje „sopstvene reči“ koje bi bile adekvatne „autentičnosti postojanja“, jer je svaki glas podložan reprodukciji. Ako je problem i zadatak „odabrati onaj pravi“ onda je to za Ransiera pitanje „poetske pravde“ da glasovima bude dozvoljeno da odzvanjaju kako u sadašnjosti tako i izvan bilo kog vremena određenog sadašnjosti.²⁰

Dakle, prostor izbora mora biti otvoren i rad na tome bi se sastojao od razgrađivanja materijala umetnika, i odbijanju da se sa materijalom radi u smislu funkcionalosti ili društveno određene upotrebljivosti. To bi značilo odupreti se potčinjavanju materijala upotrebi, u slučaju govora i teksta u prilog proliferacije beskorisnih reči sposobnih i nesposobnih da budu izgovorene i pozicija sposobnih i spremnih da ih izgovore.

¹⁸ Jean-Luc Godard, *La curiosit  du sujet*, Art Press, Special Issue 4 — Godard, decembar 1984–februar 1985, 5.

¹⁹ Jacques Ranciere, *Dissenting words*, interview with Davide Panagia, trans. Davide Panagia, *Diacritics* 30 (2), Summer 2000, 115.

²⁰ Ranciere, *From the Poetics of the image to the tragedy of justice*, op. cit., 16.

To bi bilo kao da se reč materijalizuje, pa je treba označiti novom rečju. Kolemanov 16mm filmski lup iz 1977, *Box (ahhreturnabout)* postavlja ovaj zahtev u formi glasa, ili pre daha, bola, preklinjanja, koje se pojavljuje iz unutrašnjosti onoga što vidimo, tako da nikada nismo sigurni da li slušamo jednog od boksera, njegovog trenera, ili gledaoca meča koji bodri borca.

U svakom slučaju, telo je to koje govori, ne puka „formalna vežba“ kako bi je Ransijer nazvao, već bliže onome što Godar priziva u svojim snimcima sporta: „pokazivanje rada tela bez prekida“, u ovom slučaju glasa, kao pokreta tela za koja sama reč postaje udarac i pokret u borbi ili izraz željenih ili propuštenih ili neobjašnjivo zadržanih ili neuvremenjenih ili onih pokreta i udaraca koji su mogli biti pozvani ili pozivanje same borbe da se otvori i pruži prostor u kom bi moglo da se uđe u nju.²¹

Prostor stvoren viškom reči ili njihovom preteranošću jeste interval ili rascep unutar realnosti onoga što je reprezentovano — procep između onoga što možemo da vidimo od vidljivom u vidljivom. To nije prostor odsustva ili nedostatka ili ne celovitosti koji treba popraviti davanjem ili vraćanjem nečeg nedostajućeg.

To je pre beskoristan prostor, prostor čija upotreba nije svodiva na ono što vidimo reprezentovano u radu. To je upis neophodne distance između onoga što vidimo u radu i onoga što o njemu može biti rečeno.

Kada Ransijer imenuje „višak reči“ bukvalno ne možemo da se odupremo osećanju rezonance sa Blanšotovom (Blanchot) koncepcijom literature kao *désoeuvrement*, onoga što ne radi, neradnog. Laku–Labart (Lacoue-Labarthe) i Nansi (Nancy) okarakterisali su nerad kao „ništa“, ništa koje istovremeno nije ništa više od prekida u onome čega je deo.²²

To je tačka u kojoj težnja da se zatvori govori sve o sebi i u isto vreme ne govori ništa više od onoga što jeste, rad koji prekida samog sebe.

Stoga je to nešto što sam rad zna.

Dakle ovo „ništa“ nije baš ništa, već je radije ni šta (ni jedna stvar) prisutno u radu, i nešto (neka stvar) u vezi materijalnosti rada — njegova sama materijalnost — koja bi mogla da dopusti nečemu drugom da bude rečeno o radu.

Prostor za ono što može biti rečeno nije ništa više od prostora „spajanja“, igra konjunkcije i disjunkcije između onoga što delo ili slika predstavljaju i onoga što o njemu može biti rečeno.

Delo ima prioritet nad onim što kaže i nad onim što se o njemu može reći, ali šta je to govorenje mora uvek biti valjano odlučeno, pre svega zbog toga što rad ne bi mogao da kaže ništa o sebi bez da je nužno tu već prisutan višak reči o njemu.

Umetnikov zadatak je da nađe način da ovaj prostor prikaže uključivim, a da ne zanemari činjenicu da takav prostor jedino može da bude isključiv.

²¹ Jean-Luc Godard, *Movies lie, not sports*, u *The Future(s) of Film: Three Interviews 2000–01*, trans. John O’Toole, Bern, Verlag Gachnang & Springer AG, 2002, 70.

²² Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*, trans. Philip Barnard and Cheryl Lester, Albany, State University of New York Press, 1988, 57.

"Where language stops is not where the unsayable occurs, but rather where the matter of words begins." So Agamben. Visual artists have always known two things, that the material of their practice is irreducibly word no matter how visual, and that the materiality of words is visual. Exhibitions as reading rooms. The materiality of art is the material excess of its word to the concept, but that excess suffuses the entire material work, excessing the work, mattering it. It is not that artists give form to material, it is that they materialise form. The suffusion is the aesthetic, the fictional. The materiality is not an excess added but an excess running throughout, and thus is part of the whole. It is what gives the whole a unity. And it is what allows the work to stand out from the empirical and social world from which its content is drawn. This standing out is both the work's determination as a work, and its indetermination as a thing. A work stands out as something undecidable and indeterminate. It is both a resistance to determinate meaning, and an openness for provoking subjectivity. If man externalises himself in the matter which is his word it is both as an outside constitutive of his subjectivity, and a resistance to his appropriation. Art's materiality is both an excess and a less, a use-less, and the production of art as useless is the condition of there being art at all. There would not be a canvas on which to paint or a page on which to write without the work of words. The canvas or page is never blank, one paints or writes over words and the shadow they cast in order to achieve blankness. If the poem offers to be read the materiality of language it is not because the poem is written word set down on the blank page, it is because the poem is *poiesis*. Visual art too is *poiesis* and no less than poetry does it offer to be read the materiality of its material. In both cases the materiality is itself word. Whether from the side of text or from that of the image art strives to make sensible an indiscernibility of these two ostensibly opposed modalities. Contemporary visual art is the making visible of where language stops. Jonathan Lahey Dronsfield 2011

Theory as Art practice

„Theory as art practice“ is a two-part set of notes outlining the position that research in contemporary visual art practice is constituted as much by word by text as it is by image, as much by what can be said about it as by what one sees, and that what one sees is in any case already written. Or in other words, and simply put, there is no such thing as a pure image, as pure practice, as image which is not always already written or practice which is not always already theorised. Indeed more than this, to the extent that artworks can show something about theory that the theory in question is blind to. The word in the form of discourses on art and the writing that visual art is, are no less than conditions of possibility of seeing. Part I focuses on what is written in the visible. Part II addresses how words de-materialise, de-representationalise and de-figure the visible. The coda is text as image claiming a theoretical position, provoking artists to say otherwise, or to the contrary prove what is said there, either way in the form of visual artworks.

Keywords: Theory, Practice, Image, Text, Visual Artworks, Discourses on Art