

Članak je primljen: 25. decembar 2011.
Revidirana verzija: 10. januar 2012.
Prihvaćena verzija: 15. januar 2012.
UDC: 7.01 ; 7.03

Andrija Filipović

student doktorskih studija

Grupa za teoriju umetnosti i medija, Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti u Beogradu
fil.andrija@gmail.com

Istorija (umetnosti) u uslovima transcendentalnog empirizma*¹

Apstrakt: Cilj ovog rada je da preispita pojam istorije uopšte, te posebno istorije umetnosti. Kao temeljni konstituent istorije umetnosti javlja se linearnost kao uzročno-posledična i teleološka. Kada se postavi pitanje istorije u okviru transcendentalnog empirizma ispostavlja se da je istorija sve samo ne linearna i teleološka. Stvarnost se pokazuje kao višeslojna i to na takav način da ti slojevi istovremeno koegzistiraju i utiču jedni na druge. U tom pogledu se postavlja zahtev da istorija umetnosti ujedno modifikuje shvatanje svog objekta i da proširi polje svog delovanja kako bi obuhvatila kako višeslojnost stvarnosti, tako i manjinske, nomadske forme znanja.

Ključne reči: istorija umetnosti, transcendentalni empirizam, linearnost, re/deteritorijalizacija, manjinsko;

Genealogija linearnosti

Iako je poslednjih decenija istorija umetnosti kao istorijska i teorijska disciplina doživela neverovatan procvat i razvoj, krećući se od idealističkih, metafizičkih zamisli napredovanja Ap-soluta kroz, i preko umetnosti, sve do savremenih višestrukih i mnoštvenih istorija umetnosti koje istovremeno ili odeljeno pristupaju analizi istorijskog razvitka umetnosti sa marksističkih, feminističkih, (post)strukturalističkih, rodnih i manjinsko-seksualnih stanovišta pod imenom *nova, radikalna, socijalna* istorija umetnosti,² ostaje problem određivanja samog pojma *istorije*. Iako svi ovi novi pristupi istoriji umetnosti jesu dobrodošli, jer se *otkrilo* da ne samo da pitanje *genija* nije presudno u umetničkom radu i delu, već da su na delu i drugi aspekti stvarnosti kao

¹ Ova studija je realizovana u okviru projekta *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* (ev. br. 177019) Katedre za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu koji je podržalo Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

² Jonathan Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London–New York, Routledge, 2001.

što su rasa, klasa, rod, pa i seksualna orijentacija, jedno ostaje neupitno – postojanje istorijskog sleda, linearnost istorije. Linearnost istorije je očiglednost koja je kao takva neupitna. No, upravo su takve očiglednosti najupitnije, jer nikada nisu same datosti, već učinci: „Posebno je svojstvo ideologije to što nameće (a da se ne čini da to radi, jer su ovo 'očiglednosti') očiglednost kao očiglednost, koju ne možemo a da ne prepoznamo i pred kojom imamo neizbežnu i prirodnu reakciju da uzvihnemo (glasno ili u 'tišini svesti'): 'To je očigledno! To je to! To je zaista istina!'”³

Linearnost istorije uopšte, te tako i istorije umetnosti, jeste očiglednost, ali očiglednost koja je proizvod ideologije, a ne prirodna datost. Ideologija je, pak, „imaginarni odnos pojedinaca prema njihovim realnim uslovima egzistencije”⁴. Dakle, postoje „realni uslovi egzistencije” koji bivaju „imaginarno predstavljeni”. Kakvi su ti realni uslovi egzistencije ukoliko je linearnost istorije ideološka očiglednost? Drugačije rečeno, kako nastaje linearnost?

Prva sinteza vremena koju Delez (Gilles Deleuze) ispituje u *Razlici i ponavljanju* je ona koju je Hjum (David Hume) u *Raspravi o ljudskoj prirodi* formulisao kao *naviku*. Sa jedne strane, Hjum tvrdi da je ono što je dato ništa drugo do haotični tok percepcija, skup odvojenih utisaka i ideja. Odatle sledi Hjumov princip razlike – oni objekti koji su odvojeni su takođe izdvojeni, a oni objekti koji su izdvojeni su takođe različiti. Sa druge strane, iskustvo nam pruža opažaj, unutar tog haosa, mnoštva nezavisnih slučajeva ponavljanja (AB, AB, AB...). Ovaj spoj razlike i ponavljanja vodi pravo u srž problema vremena. Pravilo diskontinuiteta ili istovremenosti u ponavljanju kaže da u jednoj seriji nešto se ne javlja dok drugo ne nestane. Kako je svaki ponavljeni element logički nezavisan od drugog, ponavljanja nema *po sebi*. Delez formuliše Hjumovu tezu na sledeći način – ponavljanje ne menja ništa u ponavljanom objektu, ali menja nešto u umu koji ga kontemplira. Ponavljanje ne menja ništa u stanju stvari AB. Ali nešto novo – razlika – proizvodi se u umu koji kontemplira ponavljanje – kada se A pojavi, očekujem pojavu B.⁵ Hjum tvrdi da je prepoznavanje nezavisnih identičnih ili sličnih slučajeva utemeljeno u uobrazilji, koju definiše kao sintetičku moć kontrakcije. Ovaj proces kontrakcije, iako konstitutivan, nije stvar aktivne refleksije, već čisto pasivne sinteze.⁶ Tu sintezu ne izvodi um kroz aktivnost razuma ili pamćenja, već se ona dešava u umu koji kontemplira. Delez na ovaj način suprotstavlja aktivne sinteze razuma i pasivne sinteze *kontemplirajućeg* ega. Kako bi aktivni razum predstavio ponavljanje, prvo mora da postoji podpredstavljачka i pasivna sinteza koja je sposobna da kontrahuje slučajeve ili elemente jedan u drugi. Ponavljanje može biti predstavljeno samo pod uslovom nepredstavljene i nepredstavljачke sinteze.⁷

Ova kontrakcija elemenata je zapravo sinteza vremena. Ono što Hjum naziva *navikom* je princip kojim uobrazilja uspostavlja vremensku sintezu između ponavljenih elemenata. Ova sinteza kontrahuje trenutke jedan u drugi i na taj način konstituise sadašnjost. Ona uključuje dve dimenzije – dimenziju neposredne prošlosti *retencije* i neposredne budućnosti *očekivanja*. Pa-

³ Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Loznica, Karpos, 2009, 66.

Treba napomenuti da Delez i Gatari retko ili gotovo nikada ne koriste termin *ideologija*. Zapravo, Delez i Gatari prave razliku između *molarnog* i *molekularnog*. *Molarno* bi u njihovoj filozofiji bilo sve ono vezano za subjekt, reprezentaciju, organizam, velike naracije u tipično postmodernističkom smislu. *Molekularno* bi bilo sve ono što izmiče reprezentacionom mišljenju – afektivno, virtualno, razlika i postajanje. Iako se Delez i Gatari u neku ruku bave kritikom *molarnih* formacija, ne znači da pridaju veću vrednost *molekularnom* jer oba čine *haosmos* ili *mehanosferu*.

⁴ Ibid. 53.

⁵ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje*, Beograd, Fedon, 2010, 123.

⁶ Ibid. 129.

⁷ „Može se reći da ponavljanja poseduju tri momenta: *po sebi*, u kojem se elemeti pojavljuju i nestaju bez stalnosti i stoga se ne mogu misliti (Ideja); *za sebe* pasivnih sinteza, koje su i organske i opažajne; i *za nas* aktivnih sinteza, u kojima su znaci pasivnih sinteza interpretirani i nanovo upotrebljeni.” Daniel W. Smith, *Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference: Toward a Transcendental Empiricism*, The University of Chicago, (neobjavljeni rukopis) 1997, 149.

sivne sinteze ili kontrakcije navike su suštinski asimetrične. One idu od prošlosti ka budućnosti, uspostavljajući pravac i smer vremena. Uzete zajedno, trajanje i sukcesija konstituišu prvi modalitet vremena – trajanje žive sadašnjosti i sukcesiju ovih sadašnjosti u vremenu.

Iako je ovaj proces kontrakcije subjektivan, ovaj subjektivitet je subjektivitet pasivnog ega, ili onoga što Delez naziva *larvalnim subjektom*⁸. Umesto da postavi kantovsko pitanje „kako nešto može biti dato subjektu?“ (aktivna sinteza), Delez postavlja hjumovsko „kako je subjekt konstituisan u datom?“ (pasivna sinteza).⁹ Dato nije dato aktivnom subjektu a da pre toga pasivni i kontemplirajući subjekt nije konstituisan u datom. Sama receptivnost pretpostavlja čitav domen pasivnih sinteza (formaciju lokalnih ega).

Ono što je kontrahovano u ovim sintezama su kompleksi prostora i vremena koje Delez naziva „prostorno-vremenskim dinamizmima“. Kod Kanta (Immanuel Kant), shema uobrazilje nije ništa do pravilo za određivanje vremena i konstrukciju prostora. Bez sheme uobrazilje, praznina između čistih pojmova (čistog) razuma i empiričkih opažaja nikada ne bi mogla da bude premošćena. Tek putem sheme prostorno-vremenski odnosi stupaju u korespondenciju sa logičkim odnosima pojma. Ali za Kanta shematizam uobrazilje zauvek ostaje duboka misterija, jer uvek ostaje, kako kaže Smit (Daniel W. Smith), subordiniran aktivnim sintezama kategorija koje ga redukuju na status pukog posrednika u svetu predstave.¹⁰ Delez predlaže drugačije rešenje. Prostorno-vremenski dinamizmi su agenti diferencijacije, jer uspostavljaju sopstvene pejzaže, smeštaju se tamo gde ih pozicioniraju *larvalni subjekti*. Ovo implicira potpuno drugačiju teoriju Ideja. Dok su Kantove Ideje transcendentne, ujedinjujuće i totalizujuće, Delezove Ideje su immanentne, diferencijalne, virtualne i genetičke. Dinamizmi su unutrašnji diferencijalnim elementima i odnosima koji konstituišu Ideje, ocrtavaju prostor aktualizacije, kao što konstituišu vreme diferencijacije. Dinamizmi nisu aktivne *shematizacije* identičnog pojma, već pasivne *dramatizacije* diferencijalne Ideje i, stoga, nužno podpredstavljajući ili prepredstavljajući. Na ovaj način, aktivne sinteze razuma (koje formiraju inteligenciju, pamćenje i imaginaciju) imaju svoju osnovu u pasivnim sintezama navike: „ispod sopstva koje dela postoje mala sopstva koja kontempliraju i koja omogućavaju i dela i aktivnog subjekta.“ Pasivne sinteze konstituišu sistem sopstva, ali napuklog sopstva, živu stvarnost podpredstavljajčkog domena.

Sa drugom sintezom prelazi se na mnogo kompleksniji domen pasivnosti. Iako je prva sinteza vremena izvorna i fundamentalna, ona se zasniva na paradoksu – ona konstituiše vreme kao sadašnjost, ali kao sadašnjost koja prolazi. Vreme nikada ne napušta živu sadašnjost, ali ova sadašnjost se stalno menja i kreće. Stoga mora postojati druga pasivna sinteza vremena koja utemeljuje prvu sintezu.¹¹ Ovaj temelj, po Delezu, koji sledi Bergsona (Henri Bergson), jeste pamćenje. Sa stanovišta prve pasivne sinteze, pamćenje se javlja kao puka retencija, kao neposredna prošlost koja pripada trajanju žive sadašnjosti. Ali sa stanovišta druge sinteze, aktivno pamćenje se javlja kao reprodukcija prošlih sadašnjosti, koje sada postaju *predstavljene* u aktualnoj sadašnjosti. Ova prošlost više nije neposredna prošlost retencije, već refleksivna prošlost predstave. Ovde je prošlost u nužnoj vezi sa dve sadašnjosti, u vezi sa proteklom sadašnjošću koja je bila i aktualnom sadašnjošću, koja je u odnosu prema onome što je sada prošlost. Kao princip *predstave*, aktivna sinteza pamćenja poseduje dva korelativna, iako asimetrična, aspekta – reprodukciju protekle sadašnjosti i refleksiju aktualne sadašnjosti.¹² Aktivna sinteza pamćenja je zasnovana na pasivnoj sintezi navike koja konstituiše mogućnost svake sadašnjosti. Ali ove dve sinteze su duboko različite. Dok pasivna sinteza navike konstituiše vreme kao kontrakciju *trenutaka* u pogledu sadašnjosti, aktivna sinteza pamćenja konstituiše vreme kao kontrakciju samih sadašnjosti.

⁸ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje...*, op. cit. 137.

⁹ Gilles Deleuze, *Empirism and Subjectivity*, New York, Columbia University Press, 2001, 87.

¹⁰ Daniel W. Smith, *Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference...*, op. cit. 146.

¹¹ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje...*, op. cit. 138.

¹² Ibid. 141.

Temelj za ovu asimetričnu sintezu protekle sadašnjosti i aktualne sadašnjosti je *čista prošlost*. Šta je tačno *čista prošlost* Delez objašnjava putem tri paradoksa koji su za nju konstitutivni.¹³ Prvi je paradoks istovremenosti ili simultanosti. Kako smo naviknuti da mislimo u okviru *sadašnjosti*, verujemo da je sadašnjost prošlost samo kada je zameni druga sadašnjost. Ali, ukoliko je potrebna nova sadašnjost da bi prošlost bila konstituisana kao prošlost, onda prethodna sadašnjost nikada ne bi prošla, a nova nikada ne bi došla. Prošlost kao takva ne može biti konstituisana niti iz sadašnjosti koja je nekada bila, niti iz sadašnjosti u odnosu na ono što je sada prošlo. Prošlost nikada ne bi bila konstituisana ukoliko se ne bi konstituisala u isto vreme kada i sadašnjost. Ovo je najfundamentalniji paradoks pamćenja – istovremenost prošlosti sa sadašnjošću koja je bila. Ovo vodi do drugog paradoksa, paradoksa koegzistencije. Ako je prošlost istvoremena sa sadašnjošću koja je bila, onda celina prošlosti koegzistira sa sadašnjošću. Prošlost i sadašnjost ne određuju dva sukcesivna trenutka, već dva elementa koji koegzistiraju. Jedan je sadašnjost koja ne prestaje da prolazi, a drugi je prošlost koja ne prestaje, već kroz koju prolazi sva sadašnjost. U ovom smislu je prošlost *čista prošlost*, prošlost koja ne prati sadašnjost, već je pretpostavljena kao *čist* uslov bez kojeg sadašnjost ne bi prolazila. To znači da ako trajanje implicira aktualnu sukcesiju, to je samo zbog toga što *čista prošlost* implicira virtualnu koegzistenciju. *Čista prošlost* je *po sebi* vremena, *a priori* element sveg vremena. Treći paradoks pre-egzistencije upotpunjuje ova dva. Svaka prošlost je istovremena sa sadašnjošću koja je bila; celokupna prošlost koegzistira sa sadašnjošću u odnosu na koju je prošlost; ali *čist* element prošlosti uopšte pre-egzistira sadašnjost koja prolazi. Transcendentalna pasivna sinteza pamćenja se temelji na istovremenosti, koegzistenciji i pre-egzistenciji, a ona pak čini osnovu za aktivnu sintezu pamćenja. Dakle, aktivna sinteza (kao i u prvom slučaju) je nužno utemeljena na pasivnoj sintezi koja sama nikada nije predstavljena. Taj nepredstavljivi temelj je čista prošlost koja nije psihološka prošlost, već ne-psihološka stvarnost. Ono što je psihološko je sadašnjost, ali prošlost je čista ontologija, ili ontološko pamćenje koje služi kao temelj za razvijanje vremena.

Bergsonova slavna slika kupe predstavlja ovo istovremeno, koegzistirajuće i pre-egzistirajuće stanje čiste prošlosti. Prošlost AB koegzistira sa sadašnjošću S, ali samo uključujući sve delove A'B', A''B'' i tako dalje, koji mere stepene čisto idealne blizine ili udaljenosti u odnosu na aktualnost sadašnjosti S.¹⁴ Svaki od ovih slojeva (AB, A'B', A''B'' itd.) prošlosti su virtuelni, oni uključuju totalitet prošlosti, ali na manje ili više proširenom ili kontrahovanom nivou. Kontrakcija ovde poprima drugačije značenje. U pasivnoj sintezi pamćenja, sadašnjost označava najkontrahovaniji stupanj koegzistirajućeg totaliteta prošlosti, a prošlost uopšte, čista prošlost, njeno najrelaksiranije stanje. Virtuelna prošlost otvara novi domen pasivnih sinteza. Prva sinteza predstavlja vreme u modalitetu trajanja u sadašnjosti i sukcesije sadašnjosti koje prolaze; druga sinteza u svom prvom aspektu predstavlja vreme u modalitetu totaliteta. Prva je aktualno ponavljanje sukcesivnih i nezavisnih elemenata, druga je virtuelno ponavljanje celine vremena na raznim koegzistirajućim nivoima. U prvoj sintezi, sadašnjosti se sustižu na horizontalnoj liniji sukcesije i može se reći da jedan život prolazi kroz različite događaje u empirijskom vremenu u kom razne stvari ispunjavaju sadašnjost jedna za drugom. Ali sa stanovišta druge sinteze, moguće je posmatrati život kao jedinstveni događaj u kome su sve prolazeće sadašnjosti istovremene, implicirane jedna drugom vertikalno. Ono što živimo empirijski kao sukcesiju različitih sadašnjosti (aktivna sinteza) takođe je koegzistencija stupnjeva čiste prošlosti (pasivna sinteza), između kojih postoje *nelokalizovane i nehronološke* relacije koje transcendiraju prostorne lokacije i vremenske sukcesije.

¹³ Ibid. 142–143.

¹⁴ Daniel W. Smith, *Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference...*, op. cit. 155.

Istorija (umetnosti) u uslovima transcendentalnog empirizma

Preispitivanjem genealogije linearnosti kao ideološkog učinka, pokazalo se da su realni uslovi egzistencije mnogo kompleksniji od pukog sleda događaja na jednoj ravni. Ne samo da je subjekt istorije umetnosti rasparčan (*larvalni subjekti*), nego je i sama istorija, kao beleženje sukcesivnih teleoloških događaja u uzročno-posledičnom odnosu, dovedena u pitanje otvaranjem virtualne dimenzije stvarnog. Odnosno, Delezovo izmeštanje transcendentalnog sa uslova mogućnosti koji je ispitivala fenomenologija i sa uslova nemogućnosti koji je ispitivala dekonstrukcija, na virtualno, obrasce i pokretače aktuelnih tela, implicitno artikuliše program za višeslojno ispitivanje – on navodi na istraživanje njihovog virtualnog mesta kako bi se ispitivali njihovi pokretači (*singularnosti*) i njihovi obrasci samouređivanja (*apstraktne mašine* koje su povezane kako bi oformile *mašinski filum*) u *mikropolitici*.¹⁵ Ne samo da je koncepcija politike drugačija u okvirima transcendentalnog empirizma, već je potrebno redefinisati ključne pojmove istorije umetnosti – pojam umetnosti/umetničkog dela i pojam istorije.

Autonomnost virtualnog i afektivnog se ogleda i na polju umetničkog dela i rada. U knjizi *Šta je filozofija?* Delez i Gatari kažu sledeće: „Proizvod je ovde od samog početka nezavisan od svog ‘modela’, ali i od drugih eventualnih likova (...) a ništa manje nije umetnost nezavisna ni od sadašnjeg gledaoca ili slušaoca (...). Ona je nezavisna od stvaraoca zahvaljujući samopostavljanju stvorenog, koje se čuva u samom sebi. Ono što se čuva, stvar ili umetničko delo, jeste *blok čulnih utisaka (senzacija), to jest jedan sklop percepcata i afekata*. Percepti nisu više percepcije, oni su nezavisni od stanja onih koji ih doživljavaju; afekti nisu više sentimenti, niti afekcije, oni premašuju snagu onih koji kroz njih prolaze. Čulni utisci, percepti, afekti jesu *bića* koja imaju sopstvenu, nezavisnu vrednost i koja prekoračuju sve što je doživljeno... Umetničko delo je biće čulnog utiska i ništa drugo: ono postoji po sebi.”¹⁶

Kako razumeti ovo postoji *po sebi* a ne skliznuti u Kantovo *Ding an Sich* koje bi vodilo u transendenciju? Delez vidi umetnost kao ekstenziju života izvan/preko svoje određujuće teritorije. Umetnost nije samo deteritorijalizacija života u smislu ekstenzije (životne) tendencije, već je otvaranje potpuno novog plana koji nije vitalan.¹⁷ To znači da umetničko delo nije *od života*, ne služi stvaranju i održavanju životnog, koje je za Deleza uvek ono što se tiče određene *slike mišljenja*, a koja je uvek već investirana u vrlo određene tendencije ljudskog senzorno-motornog aparata u službi održavanja života u granicama reprezentacije i određene politike. Nasuprot tome, umetničko delo je radikalno disjunktivno. Ono je razlaganje i odvajanje od ovog senzo-motornog kola. Ono je moć afektivnog da stoji samo (*po sebi*), da bude slobodno od ljudskog i reprezentacije. Najbolje bi bilo posmatrati umetnost kao radikalnu *techne*, kaže Kler Kolbruk (Claire Colebrook), kao ono lišeno svakog prirodnog ili već datog života, kao ono koje živi na neljudski i disruptivni način,¹⁸ kao apsolutna deteritorijalizacija.

Umetničko delo ostaje delo sastavljeno od afekata, virtualnih i aktuelnih, bez obzira na označitelj, tekst, intertekstualnost, parergon, bez obzira na bilo koji diskurs kojim se ono zahvatilo. Ono poseduje svoju sopstvenu afektivno-virtuelnu materijalnost koja poseduje sopstvenu logiku i strukturu, iako ta logika nije logika reprezentacije, niti je ta struktura lingvistički ustrojena. Umetničko delo kao, recimo, tekst ne postoji *po sebi*, već tek u odnosu sa drugim *tekstovima*

¹⁵ John Protevi, *Political Physics: Deleuze, Derrida and the Body Politic*, London–New York, The Athlone Press, 2001, 2.

¹⁶ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995, 205–206.

¹⁷ Claire Colebrook, “The Work of Art that Stands Alone”, *Deleuze Studies*, Vol. 1, Issue 1, 2007, 30.

¹⁸ Ibid. 31.

kulture, tek u odnosu sa drugim umetničkim delima, istorijom umetnosti, institucijama u kojima se izlaže ili koje ga čitaju. Umetničko delo kao afekt postoji nezavisno od bilo čega. Ono je samostalno postavljeno u svet kao određena materijalnost – kao aktuelna, u smislu da je dato određeno delo tu pred nama, koje možemo čitati na ovaj ili onaj način, i kao virtuelna, u smislu da postoji još bezgraničan broj afekata koje to delo može aktuelizovati. Aktuelizovanje afekata znači da to dato delo poseduje, kako Delez i Gatarri kažu, *telo bez organa*. Ono je čitav skup mogućih afekata koje je nemoguće iscrpiti. Parafraziraću njihov navod iz *Hiljadu platoa – telo bez organa* je ispunjeno jaje pre ekstenzije organizma i organizacije organa,¹⁹ što bi u ovom slučaju značilo da je *telo bez organa* onaj materijalni virtualni deo koji leži izvan/ispod/preko/u materijalnom aktuelizovanom delu umetničkog dela.

Transcendentalno-empirijska materijalistička istorija se ne bi ogledala u hronici čoveka i njegovih *postignuća*,²⁰ već u istoriji materije-energije u njenim različitim formama i višestrukim koegzistencijama i interakcijama tih formi, kaže Manuel Delanda (Manuel DeLanda).²¹ Odbacujući sliku teleološkog napretka u istorijskom nizanju događaja, u kome bi svaki naredni korak bio *napredniji* i *bolji* i tako zamenio onaj prethodni, ovakva istorija bi posmatrala *ljudsku istoriju* kao faze koje se dodaju jedna drugoj, koje koegzistiraju, odnosno postoje istovremeno, i koje su u međusobnoj interakciji, a da nijedna od njih ne prevazilazi onu drugu. „Kod svakog račvanja bila su moguća alternativna stabilna stanja, a jednom aktualizovana ona su koegzistirala i bila u interakciji jedna sa drugima.”²² Ovim potezom se nelinearna istorijska analiza usložnjava, jer je potrebno istovremeno obuhvatiti više slojeva kada je reč o aktuelnom, pošto virtuelno, iako realno nije istog reda kao i aktuelno. Kada se uzmu u obzir svi slojevi aktuelnog, menja se i fokus istorije. U zavisnosti od toga koji istorijski period se uzme u razmatranje, videće se da su se odigravale ogromne promene na svim nivoima – ljudsko telo se kreće, misli, povezuje sa drugim telima na drugačije načine (od doslovnih načina prevoženja, pa sve do komunikacije i samoodređivanja). Model za razumevanje mora biti nelinearan, jer jedna serija postajanja (tehnološki razvoj, na primer) može izazvati usporavanje u drugoj (širenje upotrebe mašina u fabrikama vodi do osiromašenja radnika), a što bi se moralo povezati sa geopolitičkim vremenskim linijama, kao što je razvoj zapadnih potrošačkih kultura i njihova sve veća efikasnost povezivanjem njihovih znakovnih sistema, ekonomskih načina proizvodnje i vojnih režima sa geografskim miljeima, a čije istorije funkcionišu drugačijim brzinama i intenzitetima.²³

Kako se može videti, stvarnost u uslovima transcendentalnog empirizma je višestruko kompleksnija od pukog linearnog sleda događaja, jer dolazi do suočavanja mnoštva različitih trajanja, to jest, slojeva – „od sporog geološkog vremena čija proizvodnja fosilnih goriva sada dovodi 'ljudsku' istoriju u krizu, do velikih brzina nano-tehnologija koje će stvoriti neljudske načine proizvodnje.”²⁴ Zadatak nelinearne materijalističke istorije bi se ogledao u „beleženju 'perioda'

¹⁹ Gilles Deleuze, Felix Guattari (eds.), *A Thousand Plateaus*, London–New York, Continuum, 2004, 169–170.

²⁰ Sa razlogom treba pitati šta je uopšte čovek kada se uzme u obzir sledeće: „Forma-Čovek se pojavljuje u 19. veku kada se ljudske snage kombinuju sa drugim konačnim snagama otkrivenim u životu, radu, jeziku. Ovih dana se tvrdi da se čovek suočava sa novim snagama: silikonom, a ne više samo ugljenikom, kosmos pre nego svet (...). Zašto mislimo da je složena forma koja je rezultirala još uvek Čovek?” Cf. Žil Delez, *Pregovori 1972–1990*, Loznica, Karpos, 2010, 137–138.

²¹ Manuel DeLanda, *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York, The MIT Press, 2000, 21.

²² Ibid. 16.

²³ Claire Colebrook, “Introduction”, u: Claire Colebrook (ed.), *Deleuze and History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009, 6.

²⁴ Ibid. 1.

koegzistencije ili simultanosti deteritorijalizacije i reteritorijalizacije²⁵, što pak znači da treba uzeti u obzir istovremeno postojanje više slojeva stvarnosti koji utiču jedni na druge u izučavanju datog fenomena, a u ovom slučaju umetnosti, jer „sve što istorija čini jeste prevođenje koegzistencije postojanja u sukcesiju”²⁶. *Zvanična* istorija, ona koja prevodi množstvena postojanja u linearni sled, ne samo da je u službi datog društvenog uređenja (neoliberalnog /post/kapitalizma), već je i početna tačka od koje treba krenuti. Tačnije, ne treba uzeti kao dato da postoji istorija (umetnosti, filozofije, nauke) već treba videti kako je ona nastala, a potom se uputiti ka onom virtualnom, to jest ka potencijalnostima koje nude mogućnosti za druge istorije.

Kler Kolbruk izdavača četiri teze o istoriji iz *Anti-Edipa*:

„ispravno je ako se, retrospektivno, cela istorija shvati u svetlosti kapitalizma;”²⁷

„svetska (univerzalna) istorija je istorija kontingencija, a ne nužnosti; rezova i granica, a ne kontinuiteta;”²⁸

„pisati istoriju umetnosti, istoriju filozofije ili istoriju nauke jeste domestifikujući akt koji može samo umanjiti snagu naučnih, filozofskih i umetničkih događaja;”²⁹

„realna istorija je materijalistička istorija.”³⁰

Ovakva istorija je nužno povezana sa kapitalizmom, jer je on tendencija same materije u njenoj višeslojnosti. To naravno ne znači da je sve, počevši od subatomskih čestica pa do svih društvenih formacija, uređeno na kapitalistički način, već da materija može težiti ka formaciji relativno stabilnih tela, ali i da istovremeno može težiti ka de-aktuelizaciji, odnosno dezorganizaciji uređenih stanja stvari. Reč je o procesima teritorijalizacije i deteritorijalizacije, kodiranja i dekodiranja. Po Delezu i Gatariju osnovna odlika kapitalizma je tendencija ka deteritorijalizaciji i dekodiranju, kojima, iako kao procesi jesu inherentni svakom društvenom uređenju, kapitalizam daje svojevrstni dovršetak. Kapitalizam i jedino funkcioniše putem neprestanog procesa deteritorijalizacije i reteritorijalizacije, što znači da neprestano postavlja granice koje prevazilazi ugrađujući ih u sebe kao nove aksiome. No, problem sa kapitalizmom je to što nudi samo relativnu deteritorijalizaciju,³¹ uvek ograničavajući kretanje ka apsolutnoj deteritorijalizaciji, odnosno kretanje ka slojevima materije koji nisu organizovani, a to čini zbog toga što postavlja kapital kao transcendentno. U tom smislu je zanimljivo i analizirati takozvanu novu istoriju umetnosti koja je uključivanjem *manjinskih* subjekata (žena, nebelih rasa, LGBTIQ ljudi) ili drugačijih metodologija deteritorijalizovala tradicionalnu istoriju umetnosti, ali je ipak reteritorijalizovana u okviru akademskih obrazovnih institucija, te se na isti način nastavilo sa proizvodnjom znanja, što je u uslovima kognitivnog kapitalizma od presudnog značaja. No čak i uslovima proširenja tematskog i metodološkog područja istraživanja istorije umetnosti kao akademske discipline i dalje postoje stroga ograničenja u pogledu onoga što će se smatrati relevantnom, prizatom i prepoznatom istorijom umetnosti,³² što me dovodi do problema manjinskog i nomadskog znanja.

²⁵ Gilles Deleuze i Felix Guattari (eds.), *A Thousand Plateaus...*, op. cit. 221.

²⁶ Ibid. 430.

²⁷ Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990, 112.

²⁸ Idem.

²⁹ Claire Colebrook, “Introduction”..., op. cit. 8.

³⁰ Idem.

³¹ Alpar Lošonc, „Politicizacija imanencije; politicizacija posredstvom imanencije”, u: Kristina Bojanović (ur.), *Slike mišljenja Žila Deleza*, Nikšić, Društvo filozofa Crne Gore, 2011, 55.

³² David Carrier, “Deep innovation and mere eccentricity: six case studies of innovation in art history”, u: Eliza-

Manjinsko bi se u ovom slučaju odnosilo ne samo na manjine u rodnom, rasnom, nacionalnom, političkom i seksualnom pogledu, već i na tipove i forme znanja, mišljenja i stvaranja koje izmiču molarnim formacijama u datom trenutku. „Da li bi se veza moć-znanje, onakva kakvu Mišel analizira, mogla eksplicirati na sledeći način: moći impliciraju ravan-dijagram prvog tipa [na primer, grčki grad i Euklidova geometrija]. Ali, obrnuto, što se tiče protivmoći i, manje-više, u odnosu s ratnim mašinama, postoji drugi tip ravni, vrste *manjih* znanja [Arhimedova geometrija; ili geometrija katedrala kojoj će država uputiti protivudarac]; čitavo jedno znanje koje je svojstveno linijama otpora i koje nema istu formu kao ostalo znanje?“ pita se Delez.³³ Dakle, postavlja se pitanje protiv-znanja, znanja koje se može odupreti procesima neprestane reteritorijalizacije i deteritorijalizacije kognitivnog/neoliberalnog kapitalizma. Kako je to moguće: „Ali koji je to revolucionarni put, postoji li neki? Povuci se sa svetskog tržišta...? Ili, pak, ići u suprotnom pravcu? Jer možda fluksevi još nisu dovoljno deteritorijalizovani, dovoljno dekodirani, sa stanovišta jedne teorije i prakse flukseva s velikim shizofrenim nabojem. Ne treba se povući iz procesa, već ići dalje, 'ubrzati proces', kako je govorio Niče“³⁴ Takvo ubrzavanje procesa je i ujedno kreativno, s tim što Delez i Gatari radikalno redefinišu taj pojam. Naime, „to nije kreativnost koja čeka tržišno-profitno-kulturalno posredovanje“, kako kaže Lošonc,³⁵ jer je reč o „mentalnoj patologiji kao literarnoj formi, destruktivnim *impetusima* različitih vrsta, proizvodnji stranog jezika unutar vlastitog, destrukciji jedinstva iskustva, različitim procesima 'dramatizacije' u cilju singularizacije koja oslobađa život, formama različitih perverzih askeza, oblicima postajanja koji prevazilaze promene u tehničkom smislu reči, kidanju kanala konformističkog jezika itd.“³⁶ koji svi vode ka apsolutnoj imanenciji, umesto relativne imanencije neoliberalnog kapitalizma.

Zaključna razmatranja

Moguće je ponuditi tri najopštija programska okvira za jednu nelinearnu i neteleološku istoriju umetnosti u uslovima transcendentnog empirizma. To su:

Višeslojnost haosmosa – aktuelna i virtualna dimenzija, uključujući sve slojeve aktuelizovanog stanja stvari;

Postajanje-manjinskim – nomadsko znanje molekularnog i njegova mikropolitika;

Kreativnost – stvaralački procesi koji ubrzavaju dekodiranje i deteritorijalizaciju.

Iz ovih postavki direktno sledi prevrednovanje svih kategorija istorije umetnosti – znanja o objektima istorije umetnosti (umetnička dela i umetnički rad), subjekta i objekta istorije umetnosti kao i mogućnosti takve binarne podele, metodologije i politike istorije umetnosti.

beth Mansfield (ed.), *Art history and its institutions: Foundations of a discipline*, London–New York, Routledge, 2002.

³³ Gilles Deleuze, „Désir et Plaisir“, u: Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975–1995*, Paris, Minuit, 2003,122.

³⁴ Žil Delez i Feliks Gatari, *Anti-Edip...*, op. cit.196.

³⁵ Alpar Lošonc, „Politizacija imanencije“..., op. cit. 62.

³⁶ Idem.

Literatura:

- Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Loznica, Karpos, 2009.
- Carrier, David, “Deep innovation and mere eccentricity: six case studies of innovation in art history”, u: Elizabeth Mansfield (ed.), *Art history and its institutions: Foundations of a discipline*, London–New York, Routledge, 2002.
- Colebrook, Claire, “Introduction”, u: Claire Colebrook (ed.), *Deleuze and History*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2009.
- Colebrook, Claire, “The Work of Art that Stands Alone”, *Deleuze Studies*, Vol. 1, Issue 1, 2007.
- DeLanda, Manuel, *A Thousand Years of Nonlinear History*, New York, The MIT Press, 2000.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, London–New York, Continuum, 2004.
- Deleuze, Gilles i Felix Guattari, *Anti-Edip*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.
- Deleuze, Gilles i Felix Guattari, *Šta je filozofija?*, Sremski Karlovci, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1995.
- Deleuze, Gilles, “Désir et Plaisir”, u: Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975–1995*, Paris, Minuit, 2003.
- Deleuze, Gilles, *Empirism and Subjectivity*, New York, Columbia University Press, 2001.
- Delez, Žil, *Razlika i ponavljanje*, Beograd, Fedon, 2010.
- Harris, Jonathan, *The New Art History: A Critical Introduction*, London–New York, Routledge, 2001.
- Lošonc, Alpar, „Politizacija imanencije; politizacija posredstvom imanencije”, u: Kristina Bojanović (ur.), *Slike mišljenja Žila Deleza*, Nikšić, Društvo filozofa Crne Gore, 2011.
- Protevi, John i Mark Bonta, *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- Protevi, John, *Political Physics: Deleuze, Derrida and the Body Politic*, London–New York, The Athlone Press, 2001.
- Smith, W. Daniel, *Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference: Toward a Transcendental Empiricism*, The University of Chicago, (neobjavljni rukopis), 1997.

(Art) History under the Conditions of Transcendental Empiricism

Summary: This text deals with a critique of molar conception of history and, particularly, art history. Instead of conceptualizing history as linear and teleological, the time and history need to be thought on the basis of passive syntheses of time. Taking passive syntheses of time in account of art history radically changes the status of art historical knowledge, object of that knowledge (works of art) as well as methodology and politics of art history.

Keywords: art history, transcendental empiricism, linearity re/deteritorialisation, minority;