

# duh kvadrata i postmoderna duša

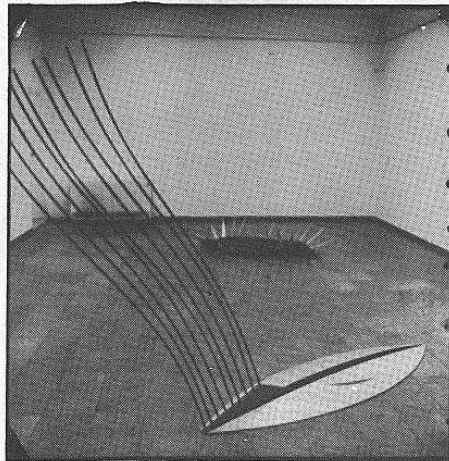
sonja briski

**Napetost današnje duhovne situacije bitno određuju dva njena uporišta: radikalni duh dekonstruktivizma francuskog porekla koji ide frontalno nasuprot celokupnoj konstrukciji evropskog logocentrizma (uprkos samom etimonu) i jedan drugi tip pojmovnog iskustva, izrastao iz nemačke duhovne situacije koju je bitno odredila kritička teorija i njeno racionalističko uporište (iako prevrednovano danas).**

U prvom dvobroju »Kunstforuma« za prvu godinu poslednje decenije XX veka, tematski blok ovog »aktuelnog časopisa za sve oblasti likovne umetnosti« (impressum) nosi naslov »Izmučeni kvadrat« *Das gequälte Quadrat*, »Kunstforum«, 105/1990) i posvećen je reaktualizovanju/aktualizovanju pojmova »konstruktivno — dekonstruktivno — konceptualno« na savremenoj umetničkoj sceni. Kao zaštitni znak takve rasprave prirodno se pojavio konstruktivni idealitet kvadrata; to je ona »sveta slika« konstruktivnog/konceptualnog oblikovanja iz ranih dvadesetih godina koja je lebdela nad merom racionaliteta i svih ovovekovnih »geometrija« sve do danas. Pažljivo izabrani naslov na kome su insistirali naročito mladi učesnici predhodno održanog simpozijuma, odražava ne samo u umetničkoj teoriji i praksi prisutnu tendenciju »aktuelnosti konstruktivnosti« (prvobitni radni naslov rasprave na simpozijumu), nego i traženje poente koju sadrži »duh vremena«, a na šta ukazuje i sjajno pronađeni atribut koji bliže određuje napetost situacije.

Cinizam atributa pojačava (prividno?) distancu prema onoj sadržini pojma »konstruktivnog« koja potiče iz određenog istorijsko-stilskog kompleksa u umetnosti i arhitekturi XX veka. Međutim, dobri duh geometrije budno lebdi nad (zabludom?) »postmodernom dušom« i njenom emotivnom strategijom kreativnog oslobodenja. Doduše, geometrija tu ima samo ulogu konceptualne mere (geometrijska uzora) racionalnosti u kreativnom/umetničkom činu koji tako može konkurisati revoluciji ljudskog duha ili bar postati paradigmatički potencijal obnove njegovih čistih izvora.

Još je 1986. godine »Kunstforum« (br. 86/1986) svoj udarni tematski blok naslovio »Postmoderna duša i geometrija« (*Postmoderne Seele und Geometrie*) i posvetio ga »kontroverzi o novoj geometriji« te »perspektivi novog fenomena«. Tom prilikom je diskusija koncentrisana uglavnom oko »promene paradigme«, odnosno univerzalnosti njene mene, teme tako prirasle svakolikom (pluralističkom) otvaranju (postmoderne) duše. Već tada je jedna od perspektiva vodila ka pitanju o odnosu »nove geometrije« prema klasičnoj modernoj/istorijskoj avangardi, pre svega nasleđu konstruktivizma. U okvirima »geometrijske aure« tog nasleđa, aktuelna je umetnička praksa, kao i njena kritička recepcija, pokazivala interesovanje prevashodno za status »osobnih emocionalnih vrednosti« (*Ich — Konzeption*). U tom se kontekstu čak i »geometrijsko markiranje prostora otvara kao jedna vrsta topologije duše«, koje se, povučeno ovovremenom metaforom mitskog prostornog iskustva lavirinta, »u svojoj dinamici unutra/spolja prenosi na sistem arhitektonskog«. Pri tom se sva istorijska konotacija konstruktivnog pojma/fenomena radosno ostavljala u implicitnim i/ili eksplicitnim zagradama (kao npr. u formulaciji »die (konstruktive) Konstellation«).



Dragoslav Krnjajski

Iako naizgled bez posebnog razloga, ova paradigma kao da napušta lokalitet »nove ljubavi prema geometriji« i u svojoj strategiji nastupa počinje da priziva sećanje na staru ljubav evropskog umetničkog foruma 20-tih i 30-tih godina: na Konstrukciju. Istovremeno se u najširoj duhovnoj strategiji vremena, koja je pojmovno proistekla iz francuske poststrukturalističke filozofije, uveliko operiše rečju »dekonstrukcija«. Iz nje izvedena »dekonstruktivnost« pojmovno paradigmatički funkcioniše, paradoksalno, baš u novoj arhitekturi i sa najviše medijskog uspeha, što može i apsurdno da zazvuči u samom vidokrugu nekonstruktivističkih realizacija u savremenoj arhitekturi. Međutim, nova poruka o »duhovnoj metodologiji« re(de)konstektualizacije je svakako sažeto preneti zahvaljujući upravo znakovnoj očiglednosti i komunikativnosti samog medija arhitekture (npr. Piazza d'Italia Charlesa Moora).

Naime, čitanje kodirane poruke Zeitgeista — razgrađivanje projekta moderne, bez obzira u koji je medij ugrađena, nužno zahteva počizku, dakle racionalnu prisebnost. Bar u istoj onoj meri u kojoj je umetnost kao *poiesis* mesto prisutnosti. Možda metafora o »izmučenom kvadratu« govori o novoj meri umetničkog stava, onog koji se već oslobada gorčine neuspeha »srećne« umetničke svesti. Zalaganjem za čitljivu, (geometrijski) jasnu komunikaciju i uprkos nagomilanoj afektivnoj naboju, on se vraća izvornom semantičkom polju reči »konstruktivno« koja obuhvata i dimenziju etičnosti izbora, a slobodno raspoložujući paradigmom što je već pripala istoriji (istorijsko-stilskom oznakom određenog formalnog principa). Međutim, oživljeno značenje »principijelnog umetničkog stava«, zasniva se u ovom slučaju obazrivo, za sada na naglašenoj ravnoteži racionalnih i emocionalnih delova u umetničkom procesu. Nova poruka je, naime, da naslede »racionalnog«, pa i »racionalističkog« ne treba isključiti iz umetničke komunikacije, kao što ni rezultate ovog umetničkog stava ne treba *a priori* označavati kao čisto »racionalnu« umetnost. »Racionalna« su samo pojedina sredstva ili postupci (ili njihovi delovi), ali ne i sami rezultati (realizacije) čije je »biće određeno izgrađivanjem vrlo komple-

snog uzajamnog dejstva između vizuelnog i intelektualnog opažanja«. Ovaj gotovo velmerovski manevar otvara ne samo staru zgradu istorije umetnosti, nego i ulazi u »katedralu duha«, otvara »prostor-pred-nama«, prostor obecanja (kao *Utopierezervoir*, po Th. Wulfflenu).

Napetost današnje duhovne situacije bitno određuju dva njena uporišta: radikalni duh dekonstruktivizma francuskog porekla koji ide frontalno nasuprot celokupnoj konstrukciji evropskog logocentrizma (uprkos samom etimonu) i jedan drugi tip pojmovnog iskustva, izrastao iz nemačke duhovne situacije koju je bitno odredila kritička teorija i njeno racionalističko uporište (iako prevrednovano danas). Produktivni bilans trenutne epohalne napetosti otvara manevarski prostor novoj, »imanentnoj utopijskoj perspektivi« (A. Wellmer), povezan sa prevazilaženjem jednog (pravolinijskog) načina istorijskog postojanja. Ovo se očituje i u savremenim »geo-/konstruktivnim senzibilitetima koji se ne odriču gesta vlastite umetničke osobnosti, ali ni projektivne imaginacije. Preispitivanje isključivosti avangardnih pokreta i njihovih ideja vezanih za jedan ideal estetskog i etičkog progressa te transcendiranja »jaza između postojećeg oblika uma i dolazećeg oblika uma« (Wellmer) uvodi nas nanovo u otvoreni prostor, prostor immanent projekciji u budućnost.

Ako se ipak ostavi po strani problem strategijske argumentacije ili zanemari razlika između geometrije i konstrukcije, pa se pažnja preciznije usmeri na ovaj segment zbivanja u recentnoj umetničkoj i arhitektonskoj praksi, može se uočiti jedna upadljiva činjenica. Naime, prognani se istorijski duh avangardne konstruktivističke ekskluzivnosti neskriveno pojavljuje, kako u toj praksi tako i u njenom tumačenju, dakako aktualizovan novim terminom — kao *rekonstruktivizam*.

Nedavno je (1989. g.) održana jedna omanja, ali provokativna, izložba pod nazivom »Dekonstruktivizam« najnovijih arhitektonskih projekata u njujorškom Muzeju moderne umetnosti. Autorska teza izložbe (Philip Johnson), više nego izložbeni radovi (uglavnom već poznatih, npr. SITE i dr. iz »novog talasa«), bila je povod za polemičku kritičku recepciju konstruktivizma danas (P. Frank, *Rekonstruktivismus — Neomoderner Abstraktion in den Vereinigten Staaten*, »Kunstforum«, 105/1990).

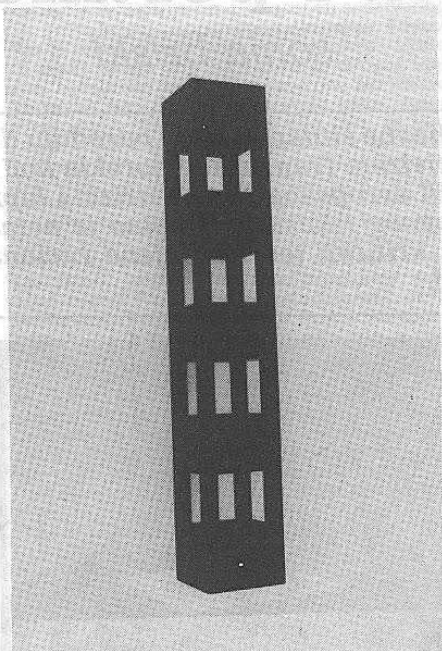
Za tok dovde vođenog razmišljanja zanimljiva je argumentacija kojom se odbacuje pojmovna odrednica »dekonstruktivizam« kao heteronomijska. Ako, po rečima Franka, »prolog o umetničkom i arhitektonskom konceptu ruskog konstruktivizma gradi ishodišnju tačku za ovu izložbu o »dekonstruktivističkoj arhitekturi«, onda se u njenom nazivu desio pojmovni »kratki spoj«. Izraz »dekonstruktivizam« nastao je iz spajanja disparatnih elemenata, delova raznorodnog pojmovnog porekla kao što su »konstruktivizam« i »dekonstrukcija«, pri čemu je prvi kategorija istorijsko-stilskog porekla a drugi recentni duhovni konstrukt fi-



lozofskog porekla. Osim toga vodi i u zabunu: da li se radi o revitalizaciji izvornih konstruktivističkih impulsa i plastičnih tendencija ili o ikonoklastičkim gestovima pod jednim sažetim znakom duhovno-strateškog karaktera. Da bi se zabuna pa i zabluda otklonile, američki kritičar predlaže nov pojam za sa-vremenu pojavu koja istovremeno i sebi nosi (ne)zaboravljeni smisao: »rekonstruktivizam«.

Zapravo se, po Franku, radi o čitavom sklopu pojava na recentnoj američkoj sceni koje su povezane zajedničkim predznakom — rekonstruktivizacijom istorijskog konstruktivizma. Ovaj fenomen treba preciznije ne samo označiti nego i recepirati u svom njegovom značenjskom i pojedinačnom bogatstvu. Predznak neo ne bi bio dovoljna oznaka, jer je u međuvremenu izvorni kontekst doživio degeneraciju. Sada se, pri kraju veka, konstruktivizam pojavljuje očičen od avangardne isključivosti, kao i modernističkog propadanja usied besomučne eksploatacije (ideološke pre svega), stiliškog samocentriranja, tehničke standardizacije itd. Novi senzibilitet/i »rekonstruktivista« crpi svoju energiju iz onih najdubljih (»pod-racionalističkih«/antropoloških) potencijala konstruktivizma (ili konstruktivizama) koji su u stanju još uvek da deluju kao uzori, o čemu govore i najčešća problemska čvorišta ove umetničke prakse.

Peter Frank smatra da postoji čitav niz umetnika, kao i arhitekata, na različitim stranama i u različitim sredinama SAD-a koji danas čine »novi talas« u umetnosti. U njihovoj se praksi može prepoznati obnovljena potreba, izrazito personalno specifikovana, za proizvodnjem umetničkog diskursa koji traži dvostruko uporište: kako u »plodnoj interakciji svih onih ideja koje su se bavile dinamikom formalnih interfunkcija«, tako i u konstruktivnom etosu umetničke delatnosti kao transce-



Vladimir Mattioni—Ratomir Kulić

dentnog i paradigmatnog fenomena. Za ove »rekonstruktiviste«, formalni i utopijski potencijali konstruktivne ideje nisu već istrošeni, bez obzira na istrošenost etike »odrastanja« čoveka. Čak se pojavljuju takve sintagme kao što je »poruka nade« (i to bez navodnika!) ili »usav-

ršavanje čovka«, pa i društva. Egzemplarna funkcija umetnosti, međutim, ne ogleda se ovde samo u htenju da se uvede novi matematički, ornamentalni ili funkcionalni red u lični, planetarni, društveni ili neki drugi haos. Današnji rekonstruktivistički senzibiliteti grade svoju konstruktivnu metodologiju na sintezi izražajnih sredstava, različitih i raznorodnih, a ne samo na upotrebi prevashodno geometrijskih elemenata iz plastično-apstraktnih rečnika istorijskog konstruktivizma: od gesta, tautologije do »postkoncepta« i novog »suma materijala« itd., čija je osnova uvođenje starog konstruktivnog principa u logiku novog konteksta.

Sačuvavši svoju relevantnost i za drugo vreme, redefinisani konstruktivizam se, po stavu autora teze, pojavljuje kao osnova za novi umetnički pokret — rekonstruktivizam. Među predstavnicima ovog pokreta, P. Frank nije propustio priliku da ubroji i jednu američku umetnicu poljskog porekla, daleku roduku Kazimira Maleviča, Moniku Malevič.

Kako je na delu sveopšta zavodljivost »portrage za postmodernom estetikom« (P. Fuller), na kraju se »izmučenom« primaocu poruke nameće obazrivost: da li se radi o ponovnom pokušaju priznavanja ideala umetničke saodgovornosti, uprkos cenii funkcionalizovanja takvih ideala u visokom modernizmu, (rekonstruktivizam) ili je naprosto stvar u »izbegavanju mučnine odgovornosti za modernost« što se pojavljuje još jednom kao neo — samo »istoricistička« ljuštura (neokonstruktivizam, neomodernizam). Svakako da je na delu i proces istorizacije, vremenovanje duhovnih toposa umetničke kulture XX veka, pa je onda zaista uputno razmišljati i u paradoksalnim kategorijama (dekonstruktivizam).

\* Estetika i postmoderna, razg., »Moment« 16/1989

## zaboraviti žanr

boško tomašević

**Tekst je uvek proziran i neproziran, istovremeno: kroz njega gledamo i sagledavamo život ali takode »u napuklinama njegove neprozirne kore ono što vidimo nije život, nego priča. U uporednom pričanju života i življenja priča, u uporednom postojanju tekstova o svetu i sveta tekstova stvara se fenomen brisanja sveta i uspostavljanje kvazi-sveta, sveta fikcionalnih iskaza«.**

Da li je trijada rodova ili arhižanrova (lirika, epika, drama) uistinu antropološka konstanta svekolike Književnosti? Zašto bi se Književnost uvek i iznova morala da stvara u formi rodova i iz kojih razloga bi jedno književno delo moralo sudbinski biti vezano za formu roda? Zbog čega se prihvata zdravo za gotovo da »jedna krajnja generička instancija« (G. Genette) kakva je unutar klasične retorike pomenuta trijada, može da bude definisana »uz pomoć pojmova koji isključuju istoričnost«, naime »činjenicom prirode i činjenicom kulture«? Konačno, šta stoji u biti tvrdjenja da »arhižanrovi romantičke trijade« proističu »iz osnovnih duševnih mogućnosti naše egzistencije« (Staiger), ili pak iz »osnovnih instancija našeg opstanka« (W. Flemming), ili se pak određuju prema osnovnim fenomenima smisla u strukturi samog jezika (E. Cassirer, B. Snell), ili jedne »antropološke strukture (Diran), odnosno jedne »mentalne dispozicije« (Joles), ili jedne »imaginativne sheme« (Moron)? Kako odgovoriti na ova pitanja a ne pokrenuti čitavu lavinu argumentacija za i protiv, uključujući i neizbežno razmatranje Aristotelovog spisa »O pesništvu« od koga, u zapadnoevropskoj povesti, rasprave o trima »autentičnim prirodnim formama« (Gete) svekolike književnosti zapravo i potiču. Čemu bi nas, uostalom, ove argumentacije u nekakvoj zamišljenoj raspravi o rodovima vodile ako ne ponovnom ispisivanju jednog »Uvoda u arhitekst«, toga sada već klasičnog spisa pozne genealogije koji se

tek na poslednjim stranicama odaziva zaviu arhitekstualne transcendentnosti transtekstualnosti. Stoga predlažemo da se u ovom posve abrevijaturnom mikrodiskursu o žanrovima ne upuštamo u genealoške rasprave koje bi na jednoj strani nužno imale u vidu Aristotela i čitavo genealoško stablo poetika u duhu Aristotela, a na drugoj neke od rasprava poput one Herderove, Žan Polove do Kročeeve, Fuminijeve, H. Ortege i Gasetove ili Difrenove, već da svoje gledanje na problem o kome je reč svedemo na ideju fikcije (Dichtung) čija se argumentacija nalazi unutar Teksta koga ispisujemo. Drugim rečima, racionalnu argumentaciju zamenjujemo argumentacijom stila diskursa. U tome smislu se ovome što sledi u govoru o žanru nema šta oduzeti niti dodati.

Ako u književnosti postoji ikakav arhižanr, onda je to svakako arhižanr aktualnog bivanja Tekstom. Zameniti reč »žanr« rečju »tekst« radi »trijumfalnog plurala« označitelja koji bi plutali iznad označenih, »ne pristajući da budu ukotvljeni ili obuzdani«, odista može imati dalekosežne posledice unutar skupa znanja koga označavamo kao Književnost. Ukoliko je svekolika književnost intertekstualna, onda pojmju »žanr« odista više nema mesta u književnim poetikama. U tom smislu bilo bi posve tačno ono što Fuko u »Arheologiji znanja« tvrdi, naime da: »granice knjige nikada nisu jasno određene: iza naslova, prvih redova i poslednje tačke, iza svoje unutrašnje konfiguracije i

autonomne forme, knjiga je uhvaćena u sistem referenci sa drugim knjigama, drugim tekstovima, drugim rečenicama: ona je jedan čvor na mreži...«

Postoji jedan simbolički poredak teksta. Najpre, tekst je to što jeste. Ali on sobom nosi neke od relacionalnih principa, nešto od »indeksnog«, »ikoničkog« i »mitskog« odnosa. Ti relacionalni principi sadržani u tekstu, istovremeno nose sobom svoje »transcendentalno opravdanje«. Oni ne mogu nositi ništa više ali ni ništa manje od onoga što odgovara projektu izvesne »kulturalne matrice«, njenom simboličkom poretku. Pitanje je da li su navedeni relacionalni principi danas u dovoljnoj mери slabi da tekst prepuste njemu samom, da svaki tekst možemo da sagledamo u ravni fikcije (Dichtung). Ukoliko se prepostimo izvesnom razmišljanju o žanru, tačnije, ukoliko dozvolimo da o tekstu mislimo iz perspektive dojučerašnjih poetika koje »logiku pesništva« svode na pesmotvorni jezik a ovaj pak na jezičku logiku koja seže do »opšteg sistema jezika« na kome je de facto i zasnovana teorija pesničkih rodova, onda razume se, žanrovska orijentacija ka tekstu neće izostati. Pitanje je samo šta se takvom odredbom jednog teksta u okviru jednog žanra postiže. Istorijska književnosti sastoji se od istorije stvarnih pojedinačnih književnih dela, a nikako ne od »praznih fantazama« (izraz je Kročeev) koji sačinjavaju teoriju pesničkih rodova. Jer: »nema središta«. Ovaj Deridin poklič