

Andrija Filipović  
Bojana Matejić

## Umetnost=život? Delez, Badju i ontologija ljudskog

**Apstrakt** *Ideja odnosa umetnosti i života kao postajanja umetnosti životom posledica je specifičnih modernih kretanja u rasponu od prosvetiteljstva do kapitalizma. Ovaj sklop mišljenja i prakse prisutan je u jednom od dominantnijih umetničkih oblika danas i zadatak ovog rada je da preispita trenutno stanje stvari u umetnosti s obzirom na to da je ono simptom globalnog društva kontrole. Umetnost kao emancipacijska umetnost sa jedne strane podrazumeva desupstancijalizaciju i deesencijalizaciju biopolitički oblikovanog života i kategorije čoveka, a sa druge pretpostavlja novi generički inhumanum (kod Badjua) odnosno narod koji će doći (kod Deleza) kao osnove političnosti. Otuda emancipacijska umetnost mora da se oslobodi ljudskog da bi dospela do onoga što leži izvan sadašnjeg demokratskog materijalizma.*

392

**ključne reči:** *Badju, Delez, ontologija, život, umetnost, ljudsko, biopolitika*

### Umetnost i život

Moderna teza o *postajanju umetnosti životom* nastaje na skupu pretpostavki o mogućnosti organizovanja društvene proizvodnje (*ljudskog*) života i oblikovanja društvenosti. Premda tragove teze o *postajanju umetnosti životom* možemo pratiti unatrag sve do/preko Platonove *kalokagatije*, možemo reći da je implikacija umetnosti i života, onako kako se ona nama nameće kao predmet analize, pre svega, *moderan izum* koji nastaje najpre na tlu modernog, kontinentalnog, prosvetiteljskog, estetičko-filozofskog sistema. Ova maksima, doduše, trpi mnoštvo istorijskih i filozofskih infleksija, iako u osnovi jednog takvog modernog zahteva stoji estetska dimenzija društvenosti, kao krajnjeg izraza revolucionisanja i totalne emancipacije čoveka. Ovaj zahtev stavlja u središte pitanja mogućnost dosezanja one tačke ljudske egzistencije u kojoj bi se život individue mogao učiniti estetskim, tj. „umetničkim delom“. Čini se, zato, neophodnim na samom početku našeg izlaganja ocrtati, ukratko, kontekstualnu nit uslova nastanka ove maksime.

Polazeći od kontekstualno-istorijskih pretpostavki, teza o revolucionisanju čoveka, tj. posredstvom i kroz umetnost, ili preciznije, čulne sfere, koincidira sa pojavom modernog doba, kada, *prirodni život* postaje objekt

---

ANDRIJA FILIPOVIĆ: Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, Srbija: andrija.filipovic@fmk.edu.rs.

BOJANA MATEJIĆ: IDS, PhD Teorija umetnosti i medija, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Srbija: bojana.matejic@outlook.com.

mehanizama upravljanja putem državne moći, ili bolje *disciplinske-kapitalne-moći*, (kako bismo izbegli tumačenje ovog pojma u dualnom paru protezanja kontrole nad životom individua odozgo na dole), da bi se ono što se do tada pretpostavljalo politikom transformisalo u *biopolitiku* (Fuko 2006: 155): „Hiljadama godina čovek je ostajao ono što je bio i za Aristotela: živa životinja koja je osim toga, sposobna i za političku egzistenciju; moderni je čovek životinja u politici čiji se život živoga bića stavlja u pitanje“ (Fuko 2006: 160). Ova „era bio-moći“, koja se do današnjih dana ispostavlja kao jedna od dominantnih odlika, posebno, savremenog globalnog stanja stvari, ostvaruje se u vidu moći koja teži da obuhvati život ljudske životinje-pojedinca, „nizom intervencija i regulativnih nadzora“ (Fuko 2006: 156). Sa prosvetiteljstvom i postepenim prelaskom evropskih zapadnih društava sa merkantilističkog tipa proizvodnje, razmene i potrošnje na industrijski kapitalizam, a potom i na fordističku ekonomsko-političku društvenu formaciju, razvija se ova specifična „organizacija moći nad životom“ oko dva pola, kaže Mišel Fuko (Michel Foucault): *disciplinovanje tela (anatomo-politika ljudskog tela)* usmereno na biološke sposobnosti tela kao takvog i *regulisanje stanovništva* koje se usredsređuje na „telo prožeto mehanikom života“, odnosno, životne procese: reprodukcija života – rađanje i razmnožavanje, regulisanje stanovništva itd. Reč je o onome što Fuko naziva „pragom biološke modernosti“, istorijskim momentom kada „vrsta ulazi u ulog u sopstvene političke strategije“ (Fuko 2006: 160).

393

Vidimo da moderan nadzor nad životom – čiji pojam ovde razumevamo u Fukoovom značenju – *bios-a – biološko postojanje koje se ogleda u političkom postojanju* – i upravljanje njime inklinira razvoju modernog zapadnog kapitalizma na takav način da se biološki atributi života optimizuju ka raspoređivanju prema imperativu korisnosti i vrednosti, i time podvrgavaju postupcima klasifikacije, kategorizacije, merenja, procenjivanja, hijerarhizovanja itd. U ovakvim uslovima nastaje čitav dispozitiv društvenih nauka (sociološke, psihološke, antropološke itd.) koji se usredsređuju na istraživanje pojma „čoveka“ kao „podjarmljenog pojedinca“. Sa razvojem društvenih nauka koje pokušavaju da dopru do „konkretnog“, „stvarnog“, „prirodnog“, „autentičnog“ čoveka, mada uvek već u krilu pravnog pojedinca, sa suprotne strane iste medalje, razvija se humanistički diskurs, koji teži, u krajnjoj liniji, istom cilju, međutim oba diskursa zapadaju u ono što Fuko naziva „igrom pravnog i disciplinskog pojedinca“ (Fuko 2005: 86). Produkt oscilacije ove igre Fuko naziva *modernim čovekom*.

Moderna potreba i teza o *postojanju umetnosti životom*, koja je nama dobrim delom poznata, rađa se u modernoj epohi sa prvim začecima

prosvetiteljstva u Zapadnoj Evropi, počev od Kanta (Kant) i njegove konstrukcije prevladavanja dualizma prirode i slobode, preko Fihtea (Fichte), Šilera (Schiller), Helderlina (Hölderlin), do/preko Marksa (Marx) itd. da bi postala vodeća paradigma istorijskih i neo-avangardi 20. veka, od konstruktivizma, dadaizma do/preko situacionizma Gi Debora (Guy Debord), Brehtovog (Brecht) političkog teatra, fluksusa, Bojsove (Beuys) socijalne skulpture itd.

394

Propozicija umetnost=život, međutim, postala je jedan od dominantnijih umetničkih oblika današnjice. Pojam života se u dominantnim umetničkim delatnostima današnjice uzima doslovno u *značenju biološkog života, ili života kao „čistog trajanja“*, i stoga podvrgava „umetničkom oblikovanju“, tj. raznoraznim „umetničkim intervencijama“, ali sa jakim „kritičko-političkim“ predznakom, pretendujući na onu poziciju koju je avangarda tokom dvadesetog veka nastojala da zauzme i praktički indicira. Umetnost je postala *biopolitičkom*, i to u pozitivnom, afirmativnom, potvrđnom značenju – ne u smislu *negacije*, tj. kritike postojećeg. Ovaj se fakticitet istovremeno ispostavlja kao simptom savremenog stanja globalnog *društva kontrole* (Delez 2010) i stoga je neophodno ispitati ga.

Zadatak ovog teksta, shodno tome, biće ispitivanje ovog problema sa stanovišta prevashodno izrazito složene sprege neomarksističkih interpretacija određenih teza mladoga Marksa u kontekstu Delezovih i Badjuovih polazišta i premisa. Iako pomenuti autori svoje premise izvode iz potpuno različitih rakursa i sa divergentnih osnova / ontologija, zajednička nit postoji u pogledu logike samog određenja pojma *života kao pretpostavke mogućnosti avangarde, tj. prevrata (emancipacije) postojećeg*.

### **Život kao objekat savremene estetičko-političke intervencije**

Ovde ćemo pokušati da damo neke naznake o načinima na koje se savremena umetnost odnosi prema životu i prema pitanju čoveka. Uzećemo, za primer, savremenu umetnost koja se neposredno bavi životom kao organskom, biološkom datošću. Po Mišku Šuvakoviću izdvajaju se tri karakteristična koncepta u savremenoj umetnosti u pogledu odnosa predljudskog, ljudskog i postljudskog:

*Predljudskim* se označavaju umetničke prakse koje se zasnivaju na radu sa „neljudskim“ tj. organskim ili živim materijalima, organizmima, stvorenjima ili pojavama [...], *ljudskim* se označavaju umetničke prakse koje se zasnivaju na radu sa „ljudskim“ stvorenjima u biološkom, psihobiološkom, kulturalnobiološkom ili sociobiološkom smislu [...],

i *postljudskim* se označavaju umetničke prakse koje se zasnivaju na radu sa onim što dolazi posle ljudskog (smrt, život posle smrti, večni život, mašinske analogije ili metafore života, robotika, digitalni simulakrumi, kibernetika, virtuelna realnost, sajber sistemi, veštačka inteligencija, biološki kompjuteri, genetički inženjering, kloniranje itd). (Šuvaković 2012: 15–16)

Umetnost koja se bavi životom kao organskom datošću, kao ona koja se uslovno rečeno najneposrednije bavi biološkim, može se dalje podeliti na bar četiri tipa po teoretičarki novih medija Edvini Bartlem (Edwina Bartlem). To su predstavljački način, kiborški performans, eksperimenti sa artificijelnim životom (A-život) i praksa biološke umetnosti (bio art) (Bartlem 2009: 155). Predstavljački način je najkonvencionalniji pristup i podrazumeva stvaranje predstava onoga što umetnici zamišljaju kakva bi bila buduća tela, telesnost i okruženja ukoliko dođe do promene uz pomoć digitalnih i drugih novih tehnologija. Iako ovi radovi stimulišu rasprave o pravicima u kojima nas informacione i biotehnologije mogu odvesti, oni ipak zadržavaju bezbednu poziciju unutar predstavljačkih umetnosti. Drugi pristup Bartlem naziva kiborškim performansom. Na primer, Orlan (Orlan) spaja svoje telo sa mašinama i transformiše ga kroz hirurške tehnike radi izvedbe kiborške subjektivnosti. Bartlem ovu praksu naziva kiborškom postljudskom estetikom, estetikom koja prevazilazi biološko ljudsko i naglašava vezu čoveka sa novim tehnologijama. Orlan se, u seriji performansa *Reinkarnacija svete Orlan* (*The Reincarnation of St Orlan*, 1990), podvrgava nizu hirurških zahvata dok čita razne tekstove i obraća se publici preko video linka. Svaki od hirurških performansa uvodi novi element u njeno lice. Po Filipu Auslanderu (Phillip Auslander), ova serija performansa „valorizuje dematerijalizovano, hirurški poboljšano, postljudsko telo, telo koje ne oseća bol čak i kada preživljava transformaciju jer ne poseduje apsolutno materijalno prisustvo; njegova materijalnost je kontingentna, promenljiva, dostupna intervenciji“ (Auslander 1997: 132). Na ovaj način, Orlan postaje jedan tip virtuelnog tela,<sup>1</sup> koje ima sposobnost menjanja kao telo digitalne slike što se zapravo svodi na kartezijsku podelu tela i uma po kojoj je um taj koji je aktivan i stvaralački dok je telo samo pasivna materija.

395

Treći i četvrti tip prakse uključuje umetnike koji koriste nove digitalne i biotehnologije u stvaranju „živolikih“ (*lifelike*) stvorenja ili sistema. U nekim slučajevima, oni stvaraju živa ili „poluživa“ stvorenja kao deo svoje

1 „Virtuelno“ se odnosi na internet i digitalne tehnologije, dok se „virtualno“ odnosi na pojmovni par virtualno/aktuelno u Delezovoj filozofiji i koji nema ničeg zajedničkog sa digitalnim.

umetničke prakse. Australijski umetnik Džon Mekormak (John McCormack), stvara A-život sisteme, stvorenja i okruženja ili sredine kao instalacije u koje se izlažu u galerijama. Digitalni A-život je sintetički i digitalni medij u kome kompjuterski programi, kao digitalni sistemi ili entiteti, rekreiraju biološke sisteme i ponašanja. Drugi umetnici stvaraju ono što Bartlem naziva biološkim artifičijelnim životom (ili bio A-život), stvarajući nove životne oblike putem biotehnologija (Bartlem 2009: 158). Bio-umetnici upotrebljavaju naučno znanje, metodologije i tehnologije kao deo svoje umetničke prakse i stvaraju nove životne oblike ili životne sisteme u estetske i ideološke svrhe. Nasuprot digitalnim A-život umetnicima, bio-umetnici rade sa materijalnošću tkiva i ćelija radi stvaranja novih organizama. To je „nova umetnička forma koja se zasniva na upotrebi tehnika genetičkog inženjeringa radi prenošenja sintetičkih gena u organizam, ili radi prenošenja prirodnog genetičkog materijala iz jedne vrste u drugu, stvaranja jedinstvenog živog bića. Molekularna genetika dozvoljava umetniku da modifikuje biljni ili životinjski genom i stvori nove životne forme“ (Kac 1999: 289). Upotrebljavajući razne digitalne i biotehnologije kao što su inženjering tkiva, istraživanje stem-ćelija, ksenotransplantacija i genomika, A-život umetnici i bio-umetnici tvrde da postavljaju pitanja o granici organskog i neorganskog, ljudskog i neljudskog, ali su zapravo uhvaćeni u procese spektakularizacije biopolitički (i nekropolitički)<sup>2</sup> oblikovanog života putem novih tehnologija a da pri tome uopšte ne dovode u pitanje same osnove tih politika što su pojmovi života i čoveka.

### **Delez o životu i čoveku u savremenoj umetnosti**

Šta umetnost, po Žilu Delezu (Gilles Deleuze) radi? Ona stvara percepte i afekte, blokove senzacija, „umetničko delo je biće čulnog utiska i ništa drugo: ono postoji po sebi“ (Delez i Gatari 1995: 206). Ona takođe čuva od haosa, usporava brzine haosmosa ili mehanosfere radi konstitucije teritorije na kojoj se uspostaviti određena forma života zvana čovek. Nauka i filozofija su dva preostala polja koja, svako na svoj način (funkcijama i pojmovima), usporava flukseve neorganskih sila haosmosa. Sa druge strane, umetnost i „buši rupe“ u gustom tkanju molarnih formacija i proizvodi „glave tragačice“ (Deleuze and Guattari 2004: 210–211), radi konstruisanja linija bega od crnih rupa subjektivizacije i stratifikacije. Ona je i ono što, uslovno rečeno, uvodi haosmos u uređeni društveno-kulturalni svet čoveka. Umetnost je ujedno teritorijalizujuća i deteritorijalizujuća sila. Rečju, ona

2 Vidi: Mbembé 2003: 11–40.

poseduje potencijal da konstituiše ono ljudsko, ali i da ga rastavi odnosno dovede u pitanje uvođenjem procesa dekodiranja i deteritorijalizacije:

Složen čulni utisak, sačinjen od percepata i afekata, deteritorijalizuje sistem mnjenja koji objedinjuje vladajuće percepcije i afekcije u prirodnoj, istorijskoj i društvenoj sredini. Ali on se reteritorijalizuje na planu kompozicije... A u isti mah, plan kompozicije odvlači čulni utisak u jednu višu deteritorijalizaciju, sprovodeći ga kroz neku vrstu dekadiranja koje ga otvara i vodi u beskonačni kosmos. (Deleze i Gatar 1995: 250)

Taj potencijal je poreklom iz samih osnova ili konstitutivnih elemenata umetnosti – percepata i afekata koji sačinjavaju blokove čulnih utisaka. Percepti su „neljudski predeli prirode“ (Delez i Gatar 1995: 213), materijal koji je otrgnut od percepcija i doživljava određenog subjekta. Afekt kao mogućnost tela da dela i da se na njega deluje, iako ne postoji pre tela kao takvog, jeste određujuće svojstvo i neodvojivi deo tela. Zapravo, može se reći da sâm afekt konstituiše tela u smislu da telo ne postoji izvan odnosa sa drugim telima. Afekt je time ujedno i „čovekovo postajanje neljudskim“ (Deleze i Gatar 1995: 213), u onom smislu da spaja, dovodi u blizinu tela koja pripadaju različitim „carstvima“. S obzirom na svoju trostruku prirodu koja se sastoji od percepata, afekata i blokova čulnih utisaka, umetnost svojom delatnošću može da stvori „kvar“ u procesima subjektivizacije i stratifikacije,<sup>3</sup> i time pokrene procese deteritorijalizacije u smislu da „ona ukida trostruku organizaciju percepcija, afekcija i mnjenja i namesto nje stavlja spomenik sačinjen od percepata, afekata i blokova čulnih utisaka koji zamenjuju jezik“ (Delez i Gatar 1995: 222–223).

Ova konceptualizacija umetnosti u celosti počiva na određenoj ontologiji razlike. Osnova je razlika kao raz/utemeljujući „princip“. Pitanje razlike poseduje dugu istoriju u povesti filozofije. Grubo rečeno, razlika je oduvek figurirala kao ono podređeno (ili atribut), i koja se morala „potisnuti“ da bi se došlo do bivstvovanja koje se uzimalo kao Jedno/ supstanca, kao ono što leži u osnovi i što ostaje kada se sve različito ukloni. No, kada se razlika uzme kao primarni ontološki princip dolazi do potpunog konceptualnog preokreta. Supstanca kao osnova svega pojedinačnog nestaje, a ostaju atributi koji se „roje“. Otuda postajanje, a ne nastanak. Uzme li se, dakle, razlika kao bivstvovanje, bivstvjuća postaju skupovi atributa bez supstance. Ili, rečeno drukčije, bivstvjuća ne postoje već postaju. Ili opet, postaju mnoštva (skupova atributa). Mnoštva se međusobno razlikuju samo po različitim brzinama, odnosno kretanjem i mirovanjem, dužinama i širinama, što znači da se ona zapravo razlikuju po intenzitetu a ne po

3 O tome vidi: O'Sullivan 2009: 247–258.

nekoj nepromenljivoj i statičnoj kategoriji. Mnoštva postaju linije i to linije sila. Pozivajući se na stoike, Spinozu (Spinoza) i Lajbnica (Leibniz), Delez modifikuje njihova shvatanja tako da sa jedne strane imamo bivstvjuća, koja delaju jedna na druge, a sa druge ravan mnoštva efekata tog delanja ili atributa. Atributi su ti putem kojih bivstvjuća postaju i oni, zapravo, određuju bivstvjuća. U suprotnom bivstvjuća bi bila takva kakva jesu i ni do kakve promene ne bi moglo da dođe, ili bi dolazilo samo do prividnog menjanja na površini supstanci. Tako, na primer, reći „trava je zelena“ ne bi adekvatno opisivalo proces postajanja, već treba reći „trava zeleni“ ili „zelenjenje trave“. Jednom kada se kopula „je“ ukloni, dakle kada se ukloni bivstvovanje kao statično bivstvovanje koje održava stabilnost supstance, nestaje i podela na subjekt i predikat odnosno na supstancu i atribut. Jedino što ostaje je postajanje mnoštva i logika događaja koja opisuje to postajanje. Otuda i osmeh Češirske mačke, ili tačnije osmeh bez mačke, koji istrajava pošto telo mačke nestane (Deleuze 2004). Daniel V. Smit (Daniel W. Smith) daje odličan prikaz Delezove problematizacije odnosa bivstvovanja, kategorija i razlike u vidu „Porfirijevog drveta“ (Smith 2012a: 39), koji ćemo ovde samo sažeti prikazati. Iz bivstvovanja slede kategorije supstance, kvantiteta, kvaliteta, odnosa, mesta, vremena, modaliteta, stanja, delovanja i strasti (koje se proizvode analogijom u suđenju). Iz kategorija slede telesno i netelesno (kao specifična razlika) iz kojih proizilazi telo (kao rod specifične razlike). Iz tela koje se određuje kao živo ili neživo proishodi živa stvar. Sva ova određenja proizvedena su identitetom u pojmu. Iz žive stvari koja je osećajna proističe pojam životinje koja, pak, može biti razumna ili nerazumna. Suprotstavljenost u predikatima zatim proizvodi pojam čoveka kao razumne životinje. Sličnosti u opažajima sa svoje strane stvaraju individualne razlike, što znači pojedince sa vlastitim imenima.<sup>4</sup>

Videli smo da ontologija razlike počiva na desupstancijalizaciji sa jedne strane, a sa druge na postajanju intenzivnih mnoštava. Mnoštva konstitušu mehanosferu kao imanenciju. Imanencija je život (*une vie*), kaže Delez (Delez 2011: 10). No taj život nije život organskog a ni život ljudskog bića. Imanencija kao život je život individuacije singularnosti ili *haecceité*. Život po Delezovom shvatanju nema nikakve veze sa pojedinačnim životima (*la vie*) kako se oni shvataju u mnjenju ili na nivou svakodnevnog življenja, već je reč o procesima individuacije mnoštva atributa koji sačinjavaju singularnost na transcendentalnom polju imanencije. Otuda Delez može da tvrdi i da postoje individuacije doba dana, pejzaža, raspoloženja. Jednom

4 Analogija u suđenju, identitet u pojmu, suprotstavljenost u predikatu i sličnost u opažanju čine četvorostruku osnovu predstave (Delez 2009: 421).

kada supstanca nestane nestaje i hijerarhija između različitih singularnosti. Reč je o razlici u intenzitetu, a ne o rodnoj i vrsnoj razlici.<sup>5</sup> Život kao imanencija je, dakle, neorganski i bezlični život događaja singularizacije:

Život određenog pojedinca zamenjen je neličnim, a opet jedinstvenim životom koji razvija čist događaj oslobođen slučajnosti unutrašnjeg i spoljašnjeg života, to jest subjektivnosti i objektivnosti onoga što se događa. [...] To je hekseitet (*haeccité*) koji više ne pripada individualizaciji, već singularizaciji: život čiste imanencije, neutralan, s one strane dobra i zla... Život takve individualnosti briše se u korist imanentnog jedinstvenog života nekog čoveka koji više nema ime, iako se ne može pomešati sa nekim drugim. Jedinstvena suština, život. (Delez 2011: 11)

U tom pogledu Delez zapravo kritikuje život onako kako je on (bio i nekropolitički) oblikovan na ravni svakodnevice. Život je uvek već proizveden mrežom kategorija koja se zasniva na određenoj slici mišljenja (i slici života/čoveka), a ta slika mišljenja počiva na suprotnosti, identitetu, analogiji i sličnosti. Život kao biološki život, ili život uopšte, po Mišelu Fukou proizvod je poznog osamnaestog i ranog devetnaestog veka kada je mesto klasične istorije prirode zauzela nauka o samom životu, odnosno moderna biologija. Pre devetnaestog veka nije bilo nauke o životu jer „ni sam život nije postojao“ (Fuko 1971: 187). U klasičnom periodu priroda se delila na tri klase – minerale, biljke i životinje – ali nije postojala nikakva stabilna granica između organskog i neorganskog, već kontinuirana igra sličnosti i razlika koja je omogućila stvaranje *mathesisa*, taksinomije i genetičke analize (Fuko 1971: 136–137). Reč je o bićima koja se klasifikuju u skladu sa određenim kategorijama. Život i biologija (ali i filologija i politička ekonomija) nastaju „tamo gde je začutala klasicistička punoća bića“ (Fuko 1971: 258). Glavni princip novonastalog prostora znanja nauka o životu je organizacija koja se zasniva na četiri principa: hijerarhiji osobina, funkciji, dubini (kao celini organizacije time što obuhvata vidljive i nevidljive osobine), i paralelizmu (Fuko 1971: 275–278). Ova četiri principa uspostavljaju i konačnu granicu između organskog i neorganskog: „Organsko postaje ono što je život, a živo je ono što proizvodi, rastući i obnavljajući se; anorgansko je neživo, to jest ono što se ne razvija i što se ne obnavlja; ono je na granici života – inertno i neplodno, to jest smrt“ (Fuko 1971: 279). Život od taksinomijskog postaje sintetički pojam – „život je ono u čemu se utapaju sve moguće razlike među živim stvorenjima“ (Fuko 1971: 315) – ali i duboko istorijski pojam. Promena u shvatanju života, nastanak samog pojma života obeležen je i otkrićem

5 O problemu rodne i vrsne razlike i načinu na koji takva konceptualizacija razlike zapravo briše razliku kao temeljni ontološki pojam i od nje čini deo „organske predstave“ vidi raspravu o Aristotelu u: Deleze 2009: 62–67.



proizvodnje kao izvora vrednosti u političkoj ekonomiji, a to otkriće obeleženo je i prenosom bogatstva na stvaralačke sile ljudskog biološkog života. Organska struktura odgovara radu u ekonomskoj sferi. Kako u devetnaestom veku ekonomija počinje da raste tako život počinje da se razumeva kao proces evolucije i razvoja, kao ono što proizvodi i što raste. Time ujedno otpočinje i doba biopolitike – biološka reprodukcija i celokupni način življenja postaju aspekti koje treba analizirati i organizovati uz rad i uslove proizvodnje. Dakako, nije reč samo o oblikovanju ljudskog života, već svega što je određeno kao živo i život.<sup>6</sup>

400

Na koji način ljudsko telo biva oblikovano u antropomorfnom sloju mehanosfere ili, drukčije rečeno, kako se postaje čovekom kada se život uzme kao ono što briše razlike između živih bića? Najpre treba stvoriti površinu, odnosno iz mnoštva intenziteta supstancijalizovati nekakvo telo. Ovako proizvedena tela potom treba proizvesti u subjekte investiranja u telesne delove, telesne organe a, pre svega, u oko i lice čime se lice kao središte subjektivnosti proširuje na celo telo a glas postaje glas subjekta koji govori. Oči postaju „crne rupe“ na „belom zidu“ čime označavaju dubinu subjektivnosti, odnosno moć suđenja ili um uopšte.<sup>7</sup> Međutim, „pre“ proizvodnje organizovanog tela ili organizma postoje samo dužine i širine, rojenje mnoštva intenziteta različitim brzinama na telu bez organa. Organizam kao supstanca nastaje procesima subjektivizacije i stratifikacije, ali „između supstancijalnih formi i određenih subjekata, između ta dva, postoji ne samo čitava operacija demonskih lokalnih prenosa već i prirodna igra hekseiteta, stepena, intenziteta, događaja i akcidenca koji sačinjavaju individuacije posve drugačije od onih individualizacija dobro oformljenih subjekata koji ih primaju“ (Deleuze and Guattari 2004: 280). Čovek je, dakle, skup previjenih sila (ili skup mnoštva atributa) koji nastaje na određenom sloju mehanosfere kao rezultat presecanja specifičnih istorijskih tokova. Čovek kao univerzalna kategorija nastaje supstancijalizacijom određenih atributa kao što su rasa, nacija, pol i rod.<sup>8</sup> Ili bolje, supstancijalizacijom kategorije „čovek“ brišu se mnoštva atributa koje ga sačinjavaju i koje, da su ostala kao mnoštva, nikada ne bi mogla da dovedu do supstance zvane čovek.

6 Vidi: Shukin 2009. Fukoova analiza je ovde bitna jer jasno pokazuje vezu između (istorijski određenog) pojma života i ekonomije te društva u celini, što je teza koju Delez dalje razvija (doduše, sa veoma složenim odnosom prema Fukoovom radu) u vidu kritike pojma života u okvirima relativne imanencije kapitalizma.

7 O ovome vidi: Deleuze and Guattari 2004: 186–211.

8 Da ne bude zabune, i kategorije kao što su rasa, nacija, pol i rod su supstancijalizovane te i one brišu mnoštvo singularnosti koje obuhvataju: „Stoga je svako individualno beskonačno mnoštvo, a celina Prirode je mnoštvo savršeno individualizovanih mnoštava“ (Deleuze and Guattari 2004: 280).

Problem leži u tome kako rastaviti datu formu života ako se uzme život kao život virtualnog, virtualno kao neprestani proces aktuelizacije mnoštva potencijalnosti, a umetnost kao deteritorijalizujuća sila koja stvara blokove čulnih utisaka. Taj poduhvat zahteva „smrt Boga, uništenje sveta, rastapanje osobe, dezintegraciju tela i menjanje funkcije jezika“ (Deleuze 2004: 334), a ontološki uslov tog poduhvata je neorganski vitalizam po kome je „materija ravan konzistencije ili telo bez organa, drugim rečima, neformljeno, neorganizovano, nestratifikovano ili destratifikovano telo i svi njegovi tokovi: subatomske i submolekularne čestice, čisti intenziteti, previtalne i prefizičke slobodne singularnosti“ (Deleuze and Guattari 2004: 49). Kritički aspekt izmeštanja pitanja života na ravan konzistencije ili imanencije, odnosno individuacije singularnog, leži i u tome što se ovim potezom život postavlja u okvir pojmovnog para virtualno i aktuelno – „život sadrži samo virtualnosti“ (Delez 2011: 12). To znači da umetnost postaje polje u kome život postaje nelična snaga neorganske mnoštvenosti, što za posledicu ima određene pozitivne etičko-estetičke zahteve pored onih negativnih koji su pomenuti iznad. To su: „Izumevanje novih kompozicija u jeziku (stil i sintaksa), formacija novih blokova čulnih utisaka (afekti i percepti), proizvodnja novih načina postojanja (intenziteti i postajanja), konstituisanje naroda (govorni činovi i fabulacija), stvaranje sveta (singularnosti i događaji)“ (Smith 2012: 220).

401

Izdvajanjem četiri tipa umetničke prakse koja se neposredno bavi biološkim sa početka teksta takva umetnost se deli u skladu sa kategorijama tela, identiteta i subjekta, no to ne znači da nema i preklapanja. Preklapanja svakako ima, ali ovom podelom se želi ukazati na to da glavni problem savremene umetnosti leži u tome što ona ne dovodi samu osnovu u pitanje, a tu osnovu čine čovek i život kao supstancijalizovane kategorije. Ovim se ne tvrdi ni to da savremena umetnost nije društveno angažovana. Ona to svakako jeste, ali baveći se problemima tela, identiteta i subjekta ona je delatna na već uspostavljenom sloju (zvanom život/čovek) i putem supstancijalizovanih kategorija (vrsta, rod, rasa, klasa i tako dalje). Savremena umetnost, dakle, dela na ravni života kao organskog života, a umetnost da bi bila moguća kao umetnost mora da raskida sa već uspostavljenim formama života, odnosno da raskine sa kruženjem doživljenih percepcija. To znači da ona treba da dezorganizuje telo ako se uzme da se telo proizvodi odeljivanjem i specijalizacijom organa putem subjektivizacije i stratifikacije. Ako se moć gledanja i moć govorenja kao atributi organizma dovedu u pitanje putem umetničkog dela onda će se dovesti u pitanje i sâm organizam, to jest čovek kao supstancijalizovana

kategorija.<sup>9</sup> No, takav prekid uobičajenih percepcija, ili „kvar“, nikada ne može da bude trajno stanje što znači da se umetnost pretvara u činove opiranja a ne čin otpora. Ali takvi činovi opiranja se neprekidno reteritorijalizuju i deteritorijalizuju. Umetnost kao kvar uvodi neku vrstu procepa u polje dominantne mreže moći i znanja koja je biopolitički i nekropolitički oblikovana u skladu sa predstavjačkim načinom mišljenja, i čineći to ona kratkotrajno remeti uspostavljene afektivne i označiteljske režime i prakse.

402

„Nema umetničkog dela koje ne priziva narod koji još uvek ne postoji“ (Deleuze 2003b: 302). Reč je o problemu (prevazilaženja) ljudskog i životnog na koji umetnost neprekidno odgovara i na koji će zauvek i da odgovara bez mogućnosti (osim kao virtualnosti) da do toga konačno i dođe u nekom istorijskom trenutku. No, umetnost kao ono što „čini nečujne sile čujnim putem njih samih“ (Deleuze 2003a) jeste veština oblikovanja vremena u čistom stanju. Vreme u čistom stanju nije vreme neprekinutog kretanja, niti očuvanje proteklog samoizraza života, niti anticipacija samoodrživog života, već „ponavljanje koje ‘pravi’ razliku“ (Delez 2009: 466), a umetnost kao ono što uspostavlja odnose koji ranije nisu postojali, kao ono što nije izraz života i doživljenog jeste „umetnost [koja] nije puka deteritorijalizacija života u smislu proširenja tendencije, ona je otvaranje nove ravni“ (Colebrook 2007: 30). Tu leži i utopijski potencijal umetnosti, ako se uzme da utopija imenuje specifičan odnos prema aktuelnom stanju stvari, odnos koji počiva na praznoj formi vremena ili vremenu u čistom stanju, rečju, budućnosti. Utopijsko je istovremeno nigde i sada-ovde, ali odnos prema tome sada-ovde je aktivni odnos opiranja i neprihvatanja. Umetnost je veština konstruisanja „koja ima svoje ugrađene tehnike ponavljanja [...] kako bi nas odvela od sumornih ponavljanja navike do dubokih ponavljanja pamćenja, potom do krajnjih ponavljanja smrti u kojima se odigrava naša sloboda“ (Delez 2009: 467).

### **Badju, život i problem *ljudskog* u ljudskoj emancipaciji u polju umetnosti**

Da savremena „angažovana“ umetnost – koja za objekat svoje preokupacije uzima *puki biološki život, odnosno čisto „biološko“ trajanje – dela na ravni života kao pukog organskog života*, njegovim apstrahovanjem, potvrđuje, između ostalog, i Badjuov kritički intoniran iskaz u prvom tekstu njegovog obimnog rukopisa „Logike svetova“ (*Logiques des Mondes, L'Être et l'Événement*, II): *današnja doxa takozvanog demokratskog materijalizma*

9 O disjunkciji onoga što se vidi i onoga što se govori, ili o disjunkciji stvari i reči u umetnosti vidi: Deleuze 2003: 301–302.

tvrdi da „postoje samo tela i jezici“ (*Il'n'ya que des corps et des langages*) (Badiou 2006a: 9). Imperativ savremenog globalnog (zapadnog euro-američkog) stanja stvari, kaže Badju, a mi dodajemo, globalnog (zapadnog euro-američkog) stanja sveta umetnosti, svodi *ljudskost* na „animalnost“ po sebi: *egzistencija = individua = telo*. U ovakvoj konstelaciji „ljudska prava“ propisnog *demokratskog materijalizma* bivaju redukovana na „prava živog“, drugim rečima, na imperativ *materijalnosti samoga života*, koji, zapravo, supstancijalizuje *podvrste*, te „ljudsku životinju“ samu kao jedan od vidova ispoljavanja raznovrsnosti (pod)vrsta, supsumiranjem iste pod zakone univerzalnih demokratskih prava – jedinih svojstava samoga (ljudskoga) života. Reč je o patološkoj „primeni“ Delezove koncepcije „minoritarizma“ (*minoritarisme*):

„Zajednice i kulture, boje i pigmenti, religije i sveštenstva, navike i običaji, različite seksualnosti, javne intimnosti i javnost intimnog: sve i svako zaslužuje da bude prepoznat i zaštićen zakonom“ (Badiou 2006a: 10) – dodajemo, demokratskih ljudskih prava (*demokratskog materijalizma*).

403

Drugim rečima, priznavanjem pluralnosti jezika pretpostavlja se pravna jednakost ljudskih životinja, odnosno pluralitet „živućih podvrsta“, idealitet komunikacije i mikropolitike drugosti, te u polju estetike i umetnosti ono što Badju na jednom mestu naziva *estetikom ne-razlike* (Badiou 2010: 3). Stara avangardna maksima o brisanju granice između umetnosti i života svodi se na afirmaciju tela kao paradigme *proizvodnje uopšte*, što će reći, proizvodnje *potenza* samoga života (Negri 2011: 78). Apstraktna (kapitalistička, umetnička itd.) supsumcija života, pod pretpostavkom, „otrze od *nas konkretan život, konkretnog čoveka i konkretnu istorijsku praksu*“ (Ibid: 78), primećuje Negri, na čijem tragu Badju, delimično, anticipira i ocrtava koordinate za mišljenje savremene implikacije života i umetnosti.

Sa ovakvom željom globalnog *policijskog* diskursa (umetnosti) odveć nešto ne štima. Ova želja nam se radije otkriva u patološkoj „košuljici“ morala svakodnevnog života, nego želja etičkog subjekta u polju „neuspešnog susreta između principa zadovoljstva i etičke dimenzije“ (Župančić 2000: 8). Jer, nije li već Marks u svom tekstu upućenom Brunu Baueru (Bruno Bauer) o jevrejskom pitanju, protivstavio *ljudsku emancipaciju političkoj emancipaciji*, koja (politička emancipacija) pretpostavlja takozvana „ljudska prava“ o kojima, zapravo, u kontekstu *demokratskog materijalizma* raspravljao sam Badju:

„*Droits de l'homme*, prava čoveka, razlikuju se kao takva od *droits du citoyen*, od građanskih prava. Ko je taj *homme* koji je različit od *citoyena*? Niko drugi do *član građanskog društva*. Zašto se član građanskog društva

naziva 'čovekom', čovekom uopšte, zašto se njegova prava nazivaju čovekovim pravima? Iz čega objašnjavamo ovu činjenicu? Iz odnosa političke države prema građanskom društvu, iz suštine političke emancipacije.“ (...) „Prava čoveka, *droits de l'homme* za razliku od *droits du citoyen* nisu ništa drugo do prava člana *građanskog društva*, tj. egoistična čoveka, čoveka koji je odeljen od čoveka i zajednice“ (Marx 1843: 74).

404

Složeno pitanje veze između pojmova umetnosti, života i čoveka, koje se ovde nameće, međutim, ključno je pitanje svakog estetičkog (anti-)humanizma (Žunić 1988: 111), ako pod njime podrazumevamo, u najopštijem smislu mogućnost umetničkog revolucionisanja društvenog života, pretpostavljanjem revolucije u čulnosti; participacije umetnosti u realizaciji *ljudskog* sveta kao opcije za budućnost; mogućnost umetnosti kao kontinuiranog oslobađanja (emancipacija) od *Entfremdung* (*ljudskog* otuđenja); mogućnost umetnosti kao udruživanja sadašnjosti, tog realnog intenziteta života, i imena te sadašnjosti koje je uvek invencija neke forme (Badiou 2008: 139). Prema tome, avangardna maksima *umetnost = život* jeste politička maksima *par excellence* i kao takva se bez političko-ontološke dimenzije ne može ni misliti. Umetnost shvaćena kao specifično „predmetno“ ispoljavanje života (*ljudskog, društvenog* u terminima mladog Marksa), nije politička zbog poruka i osećanja koje ona prenosi u odnosu na „fetišizovane datosti života“ (Lukač 1980: 417), niti je ona politička zbog načina na koji ona reprezentuje društvene strukture, društvene grupe, njihove konflikte i identitete (Ranciére 2009: 23); ona je politička zbog distance koju ona zauzima u odnosu na ove funkcije, zbog specifičnog prostora i vremena, koje ona uspostavlja i *principa* kojim uokviruje pojedince u tom prostoru i vremenu – *principa subjektivacije*. A ovaj *subjektivizirajući* „*princip bez principa*“ biva „otelovljen“ rekonfiguracijom raspodele čulnog, da kažemo u terminima Ransijera, tj. pokretanjem generičke procedure istine u terminima Badjua, proizvodnjom *prostor-vreme distance*, koja razara granicu između zajedničkog (univerzalnost ispoljavanja *društvenosti, društvenog života*) i singularnog (partikularnosti individua).

Ukoliko sa etimološkog aspekta malo bliže sagledamo sam pojam *avangardne umetnosti*, a da za primer uzmemo jedan od starijih čitanja u rukopisu Hosea Ortega i Gasete (Gasset y Ortega José 1925), videćemo da se reč *avangarda* najčešće pojavljuje kao drugo ime za „raščovečenu umetnost“ (Pođoli 1975: 45). No, u čemu se sastoji to „raščovečenje umetnosti“ – „raščovečenje (*ljudskog*) života“?

Neophodno je ponovo pozvati u pomoć mladog Marksa. Mladi je Marks, mada, na tragu čitave tradicije nemačkog idealizma od Kanta, preko Šilera,

Fihtea, Šelinga, Hegela, Helderlina, itd. i, mada, prilično nedosledno u pogledu upotrebe njegove terminologije, izražavajući se u terminu *rodne suštine čoveka* koja inklinira takozvanom *humanističkom antropološkom marksizmu* pisao u svojim ekonomsko-filozofskim rukopisima o „potpunoj emancipaciji svih ljudskih osetila i svojstava“ kao *osnovnoj karakteristici* besklasnog društva (Marx 1844: 280). Marksov pojam čoveka bila bi neka nova, singularna, realna kreacija, nešto neponovljivo („rodna suština“, „istinska zajednica“, „predmetna delatnost“) budući da nastaje razaranjem svih istorijskih antagonizama, sa one strane *ljudskog* i istorijski datog čoveka, tj. pretpostavljene „lažne empirijske ljudske egzistencije“. Pojam *generičkog humanuma* kao „istine imanentne postojećem obliku stvarnosti“ (Marx 1843: 52), koju ova (stvarnost) treba da razvije, Marks smešta u dimenziju sa one strane klasa i države, tako da on stoji u suprotnosti sa svim mitskim totalitetima poput rase, nacije, zemlje itd., – u suprotnosti sa svim predikatima. „Raščovečenje umetnosti“, odnosno, „raščovečenje života samog“ podrazumevalo bi, prema tome, konstituisanje specifičnog prostora-vremena suspenzije uobičajnih formi čulnog iskustva: „Emancipaciju čula koja u preoblikovanju društva postaju 'praktična, uspostavljanjem novih odnosa između ljudi, između ljudi i stvari, između ljudi i prirode' [...] „Čula bi se odnosila 'prema stvari zbog stvari same'“ (Markuze 1979: 66/67). Život se, *kao takav*, u tom smislu, ne bi razumevao u značenju „očuvanja“ (sopstva) „u slobodnoj virtualnosti tela“, već, radije, onoga što se približava, kaže Badju, Aristotelovoj „zagonetnoj formuli: živeti kao besmrtno“ (Badiou 2006a: 528)

405

Obratimo pažnju na jednu, danas, pomalo, zaboravljenu avangardnu situaciju, pre nego što je postala plen Staljinovog voluntarističkog terorizma. U pitanju je implikacija avangardne metafore *umetnost = mašina*, koju u kontekstu našeg istraživanja možemo proširiti na *umetnost = mašina = život*. Ova paradigma provlači se kroz istoriju posebno ruske avangarde (kubizam, suprematizam, konstruktivizam, itd). Metafora mašine ponudila je zamisao umetničkog dela kao veštačkog objekta koji nema direktne obrasce ni u prirodi ni u tradiciji/kulturi, što će reći, zamisao artificijelnog objekta koje nije od „ljudske ruke“, te se ne može tumačiti u tradicionalnom estetičko-ontološkom pojmu autentičnosti. Ovakvo umetničko delo kao „bespredmetno“, neutilitarno, u poslednjoj analizi, implicira neusmerenost volje na konkretan cilj ili svrhu. Političnost takvog umetničkog dela leži upravo u istovremenom odricanju od sveta tradicije i utilitarne izgradnje novog sveta. Bespredmetnost suprematizma Maljevič je mislio u vidu „bespredmetnog, unutrašnjeg ritma života“, koji „obuhvata prostor i vreme u celini“ (Groys 2011: 339), čime ona zadobija

univerzalnost mogućnosti obraćanja svima. Za razliku od, mahom, visokobudžetnih radova Eduarda Kaca (Eduard Kac) ili, pak Stelarka (Stelarc), koji radije odgovaraju postvarenom svetu savremenog stanja tehnike, primeri konstruktivizma poput Tatljinoe nefunkcionalne mašine *Leta-tljin*, ili, kule *Spomenik Trećoj Internacionali* (1920) radije predstavljaju estetsko-utopijske nefunkcionalne mašine kao anticipacije nove čulnosti, gde teza *umetnost=život* biva u vlastitiom pokušaju i „neuspehu“ praktički indicirana. „Raščovećenje umetnosti“, prema tome, leži u afirmaciji „neljudskih istina“ protiv *ljudskosti* partikularizama, odnosno, „umetnosti ljudskih prava“ (Badiou 2007: 164).

406

U Badjuovoj inestetičkoj perspektivi, primećujemo, umetnost nikako nije izraz nekakve ljudskosti, ili, još ako hoćemo, „održanja-pri-svom-bitku“ (*suum esse conservare*), kako on to često kaže na tragu Spinoze: „Umetnost je svedok neljudskog u ljudskome. Njen cilj nije ništa drugo do to da se čovečanstvo prisili da nekako prekorači sebe“ (Badiou 2007: 160).

Ovakva perspektiva mišljenja avangardne umetnosti polazi od pretpostavke o *natčovečnom* koje se *oduzima* svakoj partikularnosti, svakom tumačenju, jer je reč o dosezanju „čiste transparentnosti realnog čina“, koje, pak, nije transcendentno u tradicionalnom ontološko-esencijalističkom smislu, budući se takav čin, takvo Realno, može lokalizovati. Jer događaj ideje nije nešto što se dešava izvan (spolja) date situacije koja, povrh svega može biti 1. anonimna, sa stanovišta generičke istine/a za čiju je proizvodnju umetnost, pored politike, nauke i ljubavi sposobna, i 2. predvidljiva sa stanovišta znanja, koje kategorizuje i klasifikuje razlike. Jer, svaka situacija u kojoj se događaj umetničke ideje može zbiti implicira distribuciju predikata koji uspostavljaju predvidljive i poznate razlike. Naprotiv, situacija ili situacije postaju anonimne, kada se ona/e otrgnu („oduzmu“ – *La soustraction*) generičkom procedurom istine/a od *suum esse conservare*, čime razlika postaje ontološka. Umetnička istina u nekoj situaciji, dakle, nije predikativna; ona je *index sui*, i tu se Badju slaže sa Spinozom, te sa čitavom linijom filozofskih figura poput Hajdegera (Heidegger), Lakana (Lacan), Deleza itd. Ona ne jamči neku spoljašnju verifikaciju, već je dokaz sama za sebe (Badiou 2006b: 130). Badjuova kontingentnost istine se, saglasno tome, suprotstavlja dekonstruktivističkim fikcionalističkim „učincima istina“.

„Raščovećenje umetnosti“ inklinira emancipaciji umetnosti od istorijskih fetišizovanih datosti čula, preciznije, *istorijskih apstrakcija „života“ i „čoveka“*. I to Badju u svojoj „Trećoj skici manifesta za afirmativnu umetnost“ jasno kaže kada govori o *oduzimajućoj* sposobnosti istine/a u polju čulnog:

„Oni znaju da je svaka individua, *bilo-ko*, samo razmenljiva životinja. Mi tvrdimo da, u procesu umetničkog rada može doći do toga da ova životinja postane hladna podrška univerzalnog obraćanja. Ljudska životinja nikako nije uzrok uvog obraćanja; ona je samo njegovo (univerzalno obraćanje) mesto, ili jedno od njegovih mesta (*la sité*). Umetnik kao individua je samo živo biće koje se upisuje u subjekt, koji, budući da zadobija formu umetničkog dela, jeste subjekt čulnog, i ima potrebu za tako nečim. Međutim, jednom kada se subjekt-delo pojavi možemo u potpunosti zaboraviti njenu tranzitornu individualnu podršku. Jedino je umetničko delo afirmativno. Umetnik je neutralni element ove afirmacije [...] Ono što ujedinjuje čulno je ništa drugo do ljudska životinja-subjekt i njeni organi. Ipak, umetnost stoji u indiferentnom odnosu prema ovoj empirijskoj unifikaciji, budući da [...] umetnost proizvodi njen vlastit neempirijski i neorganski univerzalni subjekt“ (Badiou 2006c :144-145).

No, ako ljudska emancipacija, pošavši od mladog Marksa, pretpostavlja oslobođenje od *Entfremdung* – otuđenja čoveka od proizvoda svoga rada, od svoje *životne delatnosti* itd. koje, u poslednjoj instanci, za neposrednu posledicu ima otuđenje čoveka od čoveka (razume se, govorimo u uslovi-ma *demokratskog materijalizma*) – postavlja se pitanje kakvoj to *ljudskosti* ljudska životinja treba da se „vrati“, ili bolje, da je proizvede u činu razotuđenja posredstvom i kroz umetnost? Drugim rečima, kako misliti desupstancijalizaciju i deesencijalizaciju čoveka u polju umetnosti? Kako razumeti ovu prividnu logičku nedoslednost da umetnost nije puka ljudska tvorevina, a da se u isto vreme obraća ljudima-ljudskim životinjama oduzimajućom snagom istine u datoj situaciji? *Od koga, od čega ta bilo-koja individua* treba da se emancipuje u procesu ljudske emancipacije u polju umetnosti, čija je pretpostavka *život koji u Badjuovim terminima pretpostavlja iskustvo inkorporacije unutar izuzetog mesta istine* ?

„Vratiti se“ „konkretnom“ čoveku, rečeno u Marksovom maniru, dakle, ne podrazumeva povratak izgubljenom izvoru na Hajdegerov način, pri čemu bi taj novi čovek nastao proizvodnjom autentičnosti *metodom destrukcije*, ili rečima Badjua, „pročišćenjem“, „ogoljavanjem Realnog“ u svrhu obnove izvora. Naprotiv. „Vratiti se“, pod pretpostavkom, *neutemeljivom* „stvarnom inhumanumu“ kroz umetnost u Badjuovoj inestetici, podrazumevalo bi proces (umetničke) subjektivacije u kome se ljudske životinje subjektiviziraju *putem* ideje, kao osnovnog „medijatora“ između tu-bića (sveta pojavnosti) i tela subjekta, koje je, predlaže Badju, samo umetničko delo. Jer, ideja, koja je u Badjuovoj postavci *materijalistički fundirana*, čini da se život individue, odnosno, ljudske životinje „otrgne“ od postojećega, od *suum esse conservare*, i „orijentiše“ ka (umetničkoj) istini (Badiou 2011: 105). Ideja je ništa drugo do ono posredstvom čega individue „unutar sebe otkrivaju akciju misli kao imanencije ka istini“.



No u ovom procesu, ovo otkriće podrazumeva da individua nije subjekt ove misli (*a priori*), već da misao ne bi ni postojala bez svih ovih inkorporacija koje tvore njenu materijalnost (Badiou 2011: 109). Drugim rečima, emancipacijska umetnost, u ovakvoj perspektivi mišljenja, ne bi podrazumevala Hajdegerovu *destrukciju* statične kauzalnosti umetnosti u korist rehabilitacije autentične, nove pozitivne humane umetnosti – u smislu izvornosti umetničkog dela, odnosno, *ljudskog* porekla (Autor) njegove suštine – niti *potpuno* ukidanje granice između umetnosti i života, kakvo nalazimo u hiperhegelovstvu prevladavanja (*Aufhebung*) umetnosti estetizacijom svakodnevnice, već, radije, ono što Badju naziva *minimalnom razlikom* (*la soustraction*) u odnosu na postvarenu čulnost individua. Ta minimalna, dodajemo, estetičko-politička razlika u odnosu na čulnu datost života, nije puko prisvajanje iste (puka aproprijacija postvarenog života), već, radije, njena neeksploatorska *negacija* koja razara represivnu srodnost sa datim svetom objekata. Ta bi distanca bila ništa drugo do *otuđenje* (*Verfremdungseffekt / V-effekt*) od (Brecht 1964: 361) *otuđenog društva*. „Raščovečenje umetnosti“ bi se tako moglo misliti kao „raščovečenje“ svakodnevnog iskustva života, kao retroaktivan „povratak“ onom što „je uvek na svom mestu“ (događaj i istina/e kao postdogađajne konsekvence), transsvetovnoj i transistorijskoj istini čiji je događaj moguće lokalizovati na datom mestu. To mesto može biti, da navedemo nekoliko među mnogim Badjuovim primerima, *radnička fabrika*, ime *Maj 68'* ili *Pariz u proleće 1871*, ili, na primer, *kubizam*, *dada* itd. (Badiou 2008: 102).

Dakle, pojam „novog, neljudskog života“ koja ne pripada ni poretku iskustva življenja niti onome kako se to iskustvo ispoljava, čini samo *mesto – mesto* iskustva večnosti *ovde i sada* koje dozvoljava proizvodnju tog *sadašnjeg* kao iskustva ideje: „Mi moramo, stoga, da prihvatimo da za materijalističku dijalektiku, 'živeti' i 'živeti za ideju' jeste jedna te ista stvar“ (Badiou 2006a: 532). A to je, u poslednjoj analizi, ono što Badju u svojoj *ontologiji mesta* imenuje paradoksalnim *refleksivnim mnoštvom*: „Mnoštvo koje je objekt ovog sveta – čiji su elementi indeksirani unutar transcendentnog sveta – jeste 'mesto' ukoliko dođe do njegovog samo-brojanja u referentnom polju vlastitog indeksiranja. Ili: mesto je mnoštvo kome se može desiti da se ophodi u svetu u odnosu na sebe, na isti način kao i u odnosu na vlastite elemente, tako da je ontološka podrška vlastite pojave. [...] Mesto podržava mogućnost singulariteta, jer okuplja vlastito biće u pojavljivanju sopstvene mnoštvene kompozicije (Badiou 2006a: 283).“

Refleksivno mnoštvo je mnoštvo kome se može desiti da bude element samog sebe; da pripada samom sebi (*la paradoxale auto-appartenance*)

(Badiou 2006a: 388). Ovo generičko mesto se ne može održati, budući da je „refleksivnim nasiljem izuzeto iz zakona bića“, zakona koji zabranjuje mnoštvo koje je element samog sebe. Mesto (*la site*) je singularno mnoštvo koje se nalazi „na ivici praznine“ u datoj situaciji. Premda je prezentno, ni jedan član ovoga mnoštva nije zasebno prezentiran. Takvo mnoštvo je, kaže Badju, apsolutno singularno, jer je nemoguće računati ga kao *de*, kao ono što je uključeno u stanje situacije (Badiou 1986: 172). Drugim rečima, ono što Marks naziva *ljudskom univerzalnošću* jeste „podrška“, ili samo *mesto* proizvodnje istina u generičkim procedurama kod Badjua, a u našem slučaju, u umetničkoj generičkoj proceduri u kojoj se ljudske životinje subjektivizuju. To je razlog zbog koga Badju drži da „ništa ne ostaje“ od ljudske životinje koja kreira umetničko delo (Badiou 2013: 72). Jer, kreator-autor dela je samo „iščezavajući uzrok“ dela, a ne subjekt dela.

Badjuovo mišljenje neesencijalističkog i nesupstancijalističkog *inhumanuma* u polju umetnosti je, možemo zaključiti, u isti mah *anti-humanističko* na meta-ontološkoj ravni i *stvarno-humanističko* u afirmaciji generičkog *in-humanuma*. Ono se, prateći kontekstualno-istorijsku nit estetičkog (anti-)humanizma dobrim delom približava Altiserovom teorijskom *anti-humanizmu* koji *ljudsku emancipaciju* vidi kao *praktičan* pojam, kao „akciju koju treba izvršiti, lišavanjem *teorijskih usluga pojma čoveka*“ (Altise 1971: 231). No, Badju ide nekoliko koraka dalje, radije na tragu Lakana, koji u svom *anti-humanizmu*, za razliku od Altisera, ostavlja prostor za mišljenje *moći delanja subjekta*, koji je, podeljen između Ega kao figure imaginarnog jedinstva i nesvesnog, strukturisanog kao govor kontingentnog Drugog. Mišljenje moći delanja je tako moguće na kontingentnoj ravni nesvesnog, koje je i samo nekonzistentno, budući da manjak koji mu je imanentan nastaje kao tačka nepodudarnosti između želje subjekta (koja je odveć želja tog Drugog) i nagona/(viška)uživanja zbog kojeg ono „cepa“ Drugo. No, u borbi za afirmaciju mogućnosti subjekta, Badju pokušava da *prevlada* Lakanovu arhitektoniku subjekta kao momenta alijenacije u želji Drugog i njegovog cepanja, i pređe na mogućnost mišljenja subjekta na takav način da njegova referentna tačka nije nesvesno ili singularno uživanje, već događaj kao ne-biće unutar bića čija se istina *može* univerzalizovati. On ovu podelu radije misli kao podelu u objektivnosti, čije se „priznavanje / uvažavanje“ odvija, u našem slučaju, umetničkom procedurom istine, kao postdogađajnom konsekvencijom, što će reći *subjektivacijom*. To je ona nit koja drži da nema ljudske emancipacije u polju umetnosti ako joj pretpostavimo *ljudski subjekt* patološkog poretka svakodnevnog morala, već subjekt nastaje kao rezultat, Lakanovim rečnikom rečeno, korelativne relacije između praznine i *objekta a* (Badiou 2008: 38).

## Zaključak

410

Ostajući „verni“ kako Delezovom, tako i Badjuovom nahodaženju, možemo zaključiti da danas široko primenjivana teza o *sintezi* umetnosti i života, pretežno uzima prirodni, *biološki život* za objekt vlastite estetsko-političke intervencije, čime ona ostaje zatočena u krugu Fukoovog *pozitivnog biopolitičkog* neksusa, mada, uzimajući u obzir njegovu tvrdnju da to „nipošto ne podrazumeva da je život do kraja integrisan u tehnike koje vladaju i upravljaju njime“ (Fuko 2006: 160). *Bioumetnost*, u širem smislu, nosi potencijalnost „dosezanja“ Realnog, ali sve dok ona ostaje u kauzalnom lancu naučnih i tehničkih strategija genetičke manipulacije, ili pak birokratskom diskursu *pukog* dokumentovanja života kao *čistog trajanja* na ravni medijsko-tehnološke podrške koja istorijski „opravdava“ njenu pretenziju na avangardni „karakter“ delovanja, ona afirmiše ništa drugo do nastojanje menjanja *živog tela* kao takvog, kao i postojeće društvene i proizvodne odnose globalnog *društva kontrole*. Takva se umetnost mahom svodi na puko birokratsko, dokumentovanje života individua datog društveno-političkog konteksta, *afirmišući* pluralitet nacija, boja, rasa, klasa itd. Ona ne dovodi u pitanje ontološko-političko-ekonomske pretpostavke života i onoga što neupitno nazivamo čovekom, već radije dela na ravni odveć uspostavljenih „pravnih i disciplinovanih pojedinaca“.

Prema Delezu, videli smo da umetnost treba da „izražava“ silu neorganiskog. To znači dve stvari. Sa jedne strane, reč je o rekonceptualizaciji umetnosti kao prostora i vremena u kojima se odigrava destrukcija biopolitički oblikovanog ljudskog. Sa druge strane, ovakva rekonceptualizacija vodi politici „manjina“, ali ne u pomenutom značenju „demokratskog materijalizma“ koji sve razlike svodi na kvantitet, već u smislu onto-politike intenziteta koja raskida sa supstancijalističkim i esencijalističkim kategorijama nastalim proizvodnjom čoveka. U tom smislu treba i uzeti Delezove donekle enigmatične pojmove naroda koji će doći, postajanja-životinjom i postajanja-neopazivim, te ono *n-1* kad je reč o odnosu između rizoma i Jednog (Deleuze i Guattari 2004: 7).

Novi generički *inhumanum* u Badjuovoj inestetici, sa druge strane, leži u *pravu besmrtnosti* ili još bolje, *beskonačnog* za koje je „ljudska životinja sposobna“, koje se protivstavlja *ljudskim pravima* – pravima čoveka koji „sebe prepoznaje kao žrtvu“ (puki skup funkcija koji se opire smrti) (Badiou 2002: 12). Proces subjektivacije je drugo ime za ovo besmrtno, gde generičnost neljudskog „konkretizuje“ onim što je zadržano ne-bićem (događaj). „Zabraniti“ mu (čovek) da se realizuje preko klasične

teleološko-etičke pretpostavke dobrog koje se protivstavlja zlu, značilo bi „zabraniti“ mu *ljudskost* po sebi, kaže Badju.

Emancipacijska umetnost, zato, pretpostavlja ljudsku emancipaciju na političko-ontološkoj ravni – *novi generički inhumanum koji uvek dolazi i iščezava na nepredvidiv način*. Mogućnost realizacije teze o *postajanju umetnosti životom* pitanje je, konačno, *formalizacije onog hic et nunc* oduzimajućom praksom (mišljenja) – umetničkom praksom koja se oduzima od svakog Jednog: Jednog istorijskog determinizma (determinizam klasne borbe); Jednog Dobrog kao ideala „dobrog društva“/„dobre države“ (Platon), Jednog subjekta revolucije kao *a priori* konstituisanog, jednog *humanuma*, koji se u obliku „autentičnog izvora“ pretpostavlja pojedincu.

Umetnost i „život“ (*imanencija* – Delez, *generički život / subjektivizirajuća forma života* – Badju) kao *realne* pretpostavke avangardne umetnosti u interferenciji sa osnovnim pretpostavkama koje se daju izvesti sa stano-  
višta, prevashodno, mladog Marksa i njegovih neomarksističkih inter-  
pretacija, čine *mesto* na kome se Delezova i Badjuova filozofija donekle  
sustiču s obzirom na to da je i kod jednog i kod drugog reč o nužnosti  
delanja i mišljenja protiv i izvan Jednog, kao i protiv aktuelnog stanja  
stvari. Kažemo donekle, jer iako rade na istom „zadatku“ i gotovo da dola-  
ze do istih zaključaka, polazne tačke – ontologija – značajno se razlikuju.  
Tu najpre mislimo na status i ulogu pojmova imanencije i transcenden-  
cije u njihovim filozofijama.<sup>10</sup>

411

#### Literatura

- Altiser, Luj (1971), *Za Marksa*, Beograd: Nolit.
- Badiou, Alain (1986), „The Factory as Event Site Why Should the Worker Be a Reference in Our Vision of Politics?“, *Prelom* (8): 171–177.
- Badiou, Alain (2002), „Does Man Exist?“, *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, London–New York: Verso, str. 4–18.
- Badiou, Alain (2006a), „Matérialisme démocratique et dialectique matérialiste“, *Logiques des Mondes, L'Être et l'Événement*, II, Paris : Éditions du Seuil.
- Badiou, Alain (2006b) „Ontology and Politics: an interview with Alain Badiou“, *Infinite thought*, London–New York: Continuum.
- Badiou, Alain (2006c) „Third Sketch of a Manifesto of Affirmationist Art“, *Polemics*, London–New York: Verso.
- Badiou, Alain (2007) *The Century*, Cambridge MA: Polity Press.
- Badiou, Alain (2008), „Politika kao procedura Istine“, *Pregled metapolitike*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju.
- Badiou, Alain (2010), *Five Lessons on Wagner*, London–New York: Verso.

10 O tome smo više pisali u „Problem transcencije i imanencije kod Badju i Deleza“ (u pripremi).

- Badiou, Alain (2011), *Second Manifesto for Philosophy*, Cambridge MA: Polity Press.
- Badiou, Alain (2013), *Philosophy and Event*, Cambridge MA: Polity Press.
- Bartlem, Edwina (2009), „Emergence: New Flesh and Life in New Media Art“, u Z. Detsi-Diamanti, K. Kitsi-Mitakou, E. Yiannopoulou (prir.), *The Future of Flesh: A Cultural Survey of the Body*, New York: Palgrave Macmillan, str. 155–178.
- Brecht, Bertold (1964), „Der V-Effekt“, *Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Colebrook, Claire (2007), „The Work of Art that Stands Alone“, *Deleuze Studies* 1 (1): 22–40.
- Deleuze, Gilles (2003a), „Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes“, u G. Deleuze, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Minuit, str. 142–146.
- Deleuze, Gilles (2003b), „Qu'est-ce que l'acte de création“, u G. Deleuze, *Deux régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*, Paris: Minuit, str. 291–302.
- Deleuze, Gilles (2004), *Logic of Sense*, London: Continuum.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari (2004), *A Thousand Plateaus*, London: Continuum.
- Delez, Žil (2009), *Razlika i ponavljanje*, Beograd: Fedon.
- Delez, Žil (2010), „Postskriptum o društvima kontrole“, u Ž. Delez, *Pregovori 1972-1990*, Loznica: Karpos, str. 252–260.
- Delez, Žil (2011), „Imanencija: život...“, u K. Blagojević (prir.), *Slike mišljenja Žila Deleza*, Nikšić: Društvo filozofa Crne Gore, str. 9–13.
- Delez, Žil i Feliks Gatari (1995), *Šta je filozofija?*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Fuko, Mišel (1971), *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit.
- Fuko, Mišel (2005), *Psihijatrijska moć: Predavanja na Kolež de Fransu 1973-1974*, Novi Sad: Svetovi.
- Fuko, Mišel (2006), „Pravo smrti i moć nad životom“, *Volja za znanjem. Istorija seksualnosti I*, Beograd: Karpos, str. 149–179.
- Gasset y José Ortega (1968), *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Groys, Boris (2011), „Umetničko delo kao nefunkcionalna mašina“, *Umetnost utopije. Gesamtkunstwerk Staljin.*, Beograd: Logos.
- Kac, Eduardo (1999), „Transgenic Art“, *Ars Electronica 99: Life Science*, Vienna: Springe.
- Lukač, Đerđ (1980), *Osobnost estetskog*, Beograd: Nolit.
- Markuze, Herbert (1979), „Priroda i revolucija“, *Kontrarevolucija i revolt*, Beograd: Grafos.
- Marx, Karl (1843), „Prilog jevrejskom pitanju“, u Karl Marx, Fridrich Engels (1967), *Rani radovi*, Zagreb: Naprijed.
- Marx, Karl (1843), „Marxova pisma Rugeu iz 1843. godine“, u Karl Marx, Fridrich Engels (1967), *Rani radovi*, Zagreb: Naprijed.
- Matejić, Bojana (2013), „Emancipation and the Other in Art: Derrida alongside Badiou“, u *Nika Škof i Tadej Pirc, It's Not All Black And White: Perspectives on Otherness*, A priori, društvo za humanistiko, umetnost in kulturološka vprašanja: Ljubljana–Gornja Radgona, str. 309–323.
- Mbembé, J.-A. (2003), „Necropolitics“, *Public Culture* 15 (1): 11–40.
- Negri, Antonio (2011), *Art & Multitude. Nine letters on Art, followed by Metamorphoses: Art and Immaterial Labour*, Cambridge: Polity Press.

- O'Sullivan, Simon (2009), „From Stuttering and Stammering to the Diagram: Deleuze, Bacon, and Contemporary Art Practice“, *Deleuze Studies* 3 (2): 247–258.
- Podoli, Renato (1975), *Teorija avangardne umetnosti*, Beograd: Nolit.
- Ranciére, Jacques (2009), „Aesthetics as Politics“, *Aesthetics and its Discontents*, Cambridge MA : Polity Press.
- Shukin, Nicole (2009), *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Smith, Daniel W. (2012a), „The Doctrine of Univocity: Deleuze's Ontology of Immanence“, u D. W. Smith, *Essays on Deleuze*, Edinburgh: Edinburgh University Press, str. 27–42.
- Smith, Daniel W. (2012b), „'A Life of Pure Immanence': Deleuze's 'Critique et clinique' Project“, u D. W. Smith, *Essays on Deleuze*, Edinburgh: Edinburgh University Press, str. 189–221.
- Šuvaković, Miško (2012), „Višak života: Teorija i filozofija savremene tranzicijske umetnosti i forme života“, *AM: Časopis za studije umetnosti i medija* 1: 9–17.
- Žunić, Dragan (1988), „Marksizam i estetički humanizam“, *Estetički humanizam*, Niš: Gradina.
- Župančić, Alenka (2000), „The (Moral-) Pathology of Everyday Life“, *Ethics of the Real. Kant and Lacan*, London–New York: Verso.

Andrija Filipović Bojana Matejić

Art=Life? Deleuze, Badiou and Ontology of the Human

Abstract

The idea of the relation between art and life as becoming-life of art is a consequence of specific modern developments ranging from the Enlightenment to capitalism. This assemblage of thought and practice is present in one of the most dominant art forms today, and the task of this paper is to reassess the current state of affairs in art considering that the current state of affairs in art is a symptom of the global society of control. In order to be emancipatory art, on the one hand, Art presupposes de-substantialization and de-essentialization of the biopolitically formed life and the category of Man, while on the other hand it also presupposes a new „generic in-humanum“ (in Badiou), that is, a people to come (in Deleuze) as the basis of politics. Hence, emancipatory art needs to break away with the human in order to reach that which is beyond the current democratic materialism.

**Keywords:** Badiou, Deleuze, ontology, life, art, human, biopolitics