

Кога Пол Фаерабенд (Paul Fejerabend) во уводот на книгата *Пройтив методој* го означи својот пристап како „скица за анархистичката методологија“, за подоцна во фуснотата која го следеше текстот да нагласи дека би било подобро ваквата одредба да се замени со „скица за дадаистичка методологија“, нештата, барем кога станува збор за теоријата, почнаа да се компликуваат. Пред сè, како што тоа најчесто се случува, затоа што бргу се формираа оние кои го оспоруваат ваквиот пристап, како и оние кои го следат, и едните и другите најчесто цитирајќи: „Единствен принцип кој не го сопира напредокот е: сè е можно“.² Така дадаизацијата на теоријата на некое време ја надомести естетизацијата на теоријата за која го „обвинуваат“ Адорно, а понекогаш и Бенјамин. Парадоксално, но кога за Дада се суди премногу сериозно, токму тогаш на секое поимско зафаќање му бега она што кај неа е најдрагоцен. Дали дадазофијата и дадалогичката се толку некомпатибилни со теоријата токму поради тоа што Дада тоа *премногу сериозно* го доведува во прашање, без какви било

отстапки? Не ли е несериозна теорија *contradictio in adjecto*, не ли си дава Дада со тоа премногу за право? Ваквите и слични прашања не ја погодуваат целта, зашто Дада нема никакви претензии да го уредува светот, ниту да ги наметнува своите ставови. Пред сè, таа се интересира за ништото како за белина што се превидува, како за отсуство кое не ја добива единствената смисла преку присуството. Да се биде сериозен за Дада е исто како и да се маскира ништото, чист симптом, кому е возможно да му се придадат неброени значења, до грижа за судбината на човештвото, до проста испразност која единствено преку тоа „да се биде сериозен“ може да го сочува местото во некоја хиерархија. Продорите на дадазофијата и на дадалогичката треба да се бараат во истражувањето на она што се подведува под поимите на ништото и на нихилизмот. Дада за тоа се интересира во социјалната област, како што и модерната физика се интересира за вакуумот и за темната материја, на својствен, најчесто тешко разбирлив начин. Сериозноста е конститутивен момент на екранот којшто се поставува меѓу субјектот и хаосот. Доведувајќи го на различни начини во прашање тој момент, хаоизирајќи го она што се наоѓа наспроти хаосот, Дада на момент успева да создаде пукнатина во самиот екран. Ефектот на

* Со дозвола на авторот и на издавачите, преведено според Jovan Čekić „Presecanje haosa“, *Zenske studije*, br. 7, 1998.

ваквата постапка е да ги стави во прв план телото и тактилноста. Телото на јазикот, телото на социусот и слично, на кои веќе не им се пристапува од поимскиот регистар на западната метафизика, туку со една нова и поинаква тактилноста. Дада е поинаков однос спрема хаосот, нов и различен начин на пресекување на хаосот, таков, што ги доведува во прашање сите досегашни пресекувања.³

Логиката на дада настаните

Текстот кој, сосема поедноставено, во основни потези, може да ја исцрта дадаистичката логика на настани-инциденти секако е Дишановото (Duchamp) писмо до Тристан Цар од 1947 година. Изгледа дека таа година е многу важна, зашто тоа е времето кога поминала онаа прва фасцинираност од авангардата, кога веќе не е на дело некоја младешка или наивна вера во уметноста, иако тоа кај дадаистите го немало речиси уште од првиот миг. Поради што е важно тоа писмо? Не само поради тоа што речиси во детали ја исцртува констелацијата на некое идно случување или структура на виртуелен инцидент, туку и поради тоа што ретроактивно разоткрива една од функциите на екранот, поточно, тоа дека многу интерпретации му робуваат на романтичарскиот мит за уметникот на авангардата, како за аскет чие лишување е конститутивен момент на неговото творештво. Во своето писмо Дишан предлага еден проект, или дури задача, опишувајќи до детали како тоа би требало да се изведе:

„Постои можност за еден голем проект, кој најверојатно би донел малку пари да се направат или посебно да се излијат и да се закачат на синцирче четирите букви ДАДА. Потоа, да се направи сосема мал проспект (околу три страници, на сите јазици) – во овој проспект би ги наброиле доблестите на дадаистот: со еден збор,

инсигнија која за еден долар или за соодветна вредност во друга валута би ја купувале луѓе од сите земји – чинот на купување на оваа инсигнија би го посветил купувачот како дадаист“.⁴

Во продолжение на писмото, за функционирање на целиот проект Дишан предлага модел на мали розови пилули кои лечат сè. Кај таквите лекови, многу е важно тие да стануваат точка, или поточно, објект на идентификација во кој ќе се препознае потенцијалниот корисник. Изборот на овие идентификациски точки е доволно широк да ги опфати речиси сите, што би се рекло денес, целни групи, како и соодветниот пропратен материјал. Затоа овој дел од писмото и започнува со речиси цинично набројување на три вида дадаисти:

„Ние, секако, би му објасниле дека постојат три вида дадаисти – анти-дадаист, про-дадаист и неутрален дадаист. Но, што и да се мисли, инсигнијата би штитела од извесни болести, многу животни неволји, нешто како малите розови пилули што лечат сè. Се разбира, првиот и единствен приговор е цената на испраќање на тие три илјади проспекти. Изработката на металните букви не би била скапа. Клучот за почетниот успех би бил во предизвикувачкото нижење зборови во проспектот кој, мислам, би требало да биде резиме на една подолга илустрирана брошура, која би била испраќана заедно со инсигнијата“.

Екскурс за поимот на материјали во уметноста

Климент Гринберг (Clement Greenberg), заедно со Адорно, ја дели модерната уметност на две основни струи: авангарда и кич, создавајќи на тој начин полови кои заемно се исклучуваат. За разлика од Адорновата „логика на распаѓањето“ која својата појдовна точка ја наоѓа во критиката на Хегеловата дијалектика, поточно во ставот дека негацијата на негацијата

не е доволно негативна, Гринберг својата „логика на себе-критицизмот“ ја заснова поаѓајќи од Кантовиот иманентен критицизам.

Во прочуениот есеј *Авангарда и кич*, Гринберг го изедначува модернизмот со кантовски себе-критицизам, сметајќи го Кант за прв модернист. Сосема поедноставено, задачата на логиката на себе-критицизмот е во тоа да ги одреди границите на надлежност на секоја од уметностите, а со тоа и автономијата на самата уметност. Како? Токму преку користењето на „карактеристичните методи на дисциплината за критикување на самата таа дисциплина – не со цел таа да се урне, туку многу посторо да се втемели во областа на нејзината компетенција“.⁵ Со примена на иманентниот критицизам, уметноста ќе го демонстрира своето право на сопствен вид искуство, во спротивно ќе биде асимилирана во забава, а преку неа во терапија. Одредувањето на границите на надлежноста на секоја од уметностите мора да биде експлицитно изложено и изведено. На тој начин би се покажало не само дека уметноста воопшто е несводлива на друг принцип што нејзе не ѝ припаѓа, туку и дека секоја од уметностите има свои специфични постапки и ефекти кои ѝ се својствени само нејзе и на ниедна друга.

Зошто е важно мислењето на Гринберг? Поради тоа што Дада ѝ се измолкнува на таа логика на себе-критицизам, зашто никогаш не се откажала од идејата на *Gesamtkunstwerk* (тотално уметничко дело), од извесна фузија и проникнување не само на сите уметности, „туку и на регенеративните идеи“, како што би го рекол тоа Хуго Бал (Hugo Ball).⁶

Ако ја следиме гринберговската појдовна точка, земајќи ги предвид специфичните постапки и ефекти

кои ѝ се својствени само на дадата, ќе се испостави дека нејзиниот материјал е само настан, поточно инцидент, нешто што, парадоксално, речиси целосно им бегало и на Адорновата и на Гринберговата логика. Ефектите на оваа логика пред сè се прекршуваат на рамништето на материјалот. Редукцијата претпоставува сведување на одредени материјали релевантни само за таа уметност, така што постапките што им се иманентни со самото тоа веќе создаваат ефекти својствени само за таа уметност. Аскетизмот на авангардата се утврдува како конститутивен момент на тоа разграничување меѓу уметностите. Напротив, *Gesamtkunstwerk* како тотално уметничко дело се движи во целосно спротивен правец, кон синтеза на сите уметности во едно. Според своите интенции, таквото дело е настан чии честички се ефектите што ги создава секоја од уметностите којашто учествува во неговото настанување. Отфрлајќи го тој тотализирачки момент на големото синтетичко дело, дада можела да работи на настаните единствено на тој начин што ги претворала во настани со висок интензитет, во инциденти. Заради тоа дадаистичките настани-инциденти само цинично упатуваат на тоталното уметничко дело, останувајќи премногу несериозни за секој вагнеријански дух.

Галаксија на слики

Работата на настаните/инцидентите ги изместува дадаистите надвор од стереотипните интерпретации на стратегиите на претставувањето, правејќи ги, како што подоцна ќе видиме, исклучително значајни за разбирање на некоја идна теорија на сликата. Но пред да се впуштиме во разгледувањето на дадаинцидентот, изгледа неопходно да го исцртаме тоа поле, или ако сакате, таа галаксија на слики во која се впишуваат речиси сите стратегии на претставување

во модерната. Велам речиси сите, зашто и во модерната постојат слики-настани, или дури и инциденти, како Дишановиот *Акиј кој слегува по скали*, или *Фоншани*. Потката на која се впишуваат различните стратегии на претставување, или ако сакате, поставувањето на екранот помеѓу хаосот и субјектот, ја разгледува Хајдегер (Heidegger) во своето предавање од 1938 година, подоцна насловено *Доба на сликајќи на свејшој*.

Новиот век донесува радикално прекршување во однос на сите претходни раздобја токму заради тоа што светот станува слика. Како доаѓа до овој квалитативен скок? Така што, кажано со Хајдегеровата терминологија, бивството на битието бидува приведено како предметност пред човекот и на тој начин е доведено во подрачје во кое се информира и се располага со него. За нас е не помалку важно и тоа дека тоа бивство на битието единствено на тој начин битисува, на просто зашто за Хајдегер поимот на светот е синоним за битието во целина. Со новонастанатиот поим на сликата, работата емфатички се усложнува. И сосема колоквијалниот израз како што е „да се има слика за нешто“ подразбира, од една страна, дека битието воопшто било претставено, а од друга дека со ваков начин на претставување, битието, со сето она што му припаѓа, во сета своја сложеност, пред нас се појавува како систем. Дозволете сосема поедноставено да ви исцртам една патека на Хајдегеровата анализа која од сликата како систем води кон поимот на вредност во смисла на Ниче. Ова е значајно бидејќи поимот на вредност кај Ниче се воспоставува како точка на гледање.

Поради што суштината на сликата се одредува како систем? Поради тоа што под слика не се подразбира никакво надворешно поедноставување или согласу-

вање со даденото, туку извесно единство на составот во пред-ставеното како такво, кое се развива од она што Хајдегер го нарекува нацрт на предметноста на битието. „Нацрт“ е премногу сложен поим за овде подробно да го развиваме, можеби е најблизок до нешто што би можело да се нарече одредување на предметното опкружување. Заедно со поимите како што се строгост, постапка и погон, овој поим ја сочинува суштината на нововековната наука, поточно, истражување. Откако светот стана слика, системот доминира, и тоа не само во мислењето. Во таквата консталација, истражувањето, благодарение на можноста за пресметување, располага со битијата, како во нивниот иден тек, така и дополнително, како минато. На тој начин, природата и историјата стануваат предмет на објаснувачкото претставување, така што веќе не може да се говори за некоја слика за светот, туку светот се поима како слика.

Пред-ставувањето значи присутното да се принесе пред себе како наспроти-стоечко, или поточно, да се постави спроти себе и кон себе. Овде Хајдегер претпоставува извесно насилство каде присутното му се доведува на оној кој претставува и каде во ваквата постапка тоа присутно повратно му се подредува, односно се присилува на човекот како на меродавно подрачје. Секаде каде што се случува ова насилство на пред-ставување, човекот го преведува во слика она присутното, битието. Ефектот на ваквата постапка е што човекот себеси се поставува како сцена во која од тој миг битието мора да се пред-стави себеси, да се презентира, т.е. да биде слика. Овој настан во кој човекот станува репрезент на битието во смисла на предметноста, по себе повлекува и еден друг, не помалку значаен настан, а тоа е дека човекот внатре во битието станува *subjectum*. Радикалното поместување, кое настанува со новиот век, всушност

е преплетување или вкрстување на овие два настана, првиот дека светот станува слика, а вториот дека човекот станува субјект.

Какви се последиците на овој нововековен скок, чија потка ја сочинува преплетувањето на овие два настана? Човекот се бори за онаа привилегирана позиција во која тој на севкупното битие ќе му дава мерка и ќе му го одредува правилото. Тој тоа го постигнува единствено така што битието ќе се направи предмет на пред-ставување, со што битието, на определен начин, го губи бивството. Ова чувство на загуба брзо се надополнува со тоа што на така настанатиот предмет на пред-ставувањето му се припишува вредност. Од тој миг присутното, битието воопшто, се мери според вредности, а самите вредности се поставуваат како цел на секое дејствување и грижа.

Зошто го минавме овој пат следејќи некои Хајдегерови анализи на нововековниот пресврт до поимот на вредноста? Па токму за да видиме дека сите нововековни стратегии на пред-ставување зависат од заемното дејствување на погледот и на она што Хајдегер го нарекува порив за настапување, нисус.⁷ Сепак, се чини дека тоа не е целосна симетрија и дека тежиштето е изместено на страната на нисусот. Тој порив за настапување, токму заради тоа што воспоставува извесен калкулус, извесни координати од кои најјасно се гледа, ги одредува и сите пресметки, сите истражувања, поточно, начинот на кој присутното ќе биде пред-ставено, односно, принесено пред човекот како наспроти-стоечко.

Непресметливо

Не ли е можно тогаш задачата на уметноста (модерната) да се определи како обид да им се избега

на сите замки кои пред субјектот, уметникот, ги поставува нисусот? Би можеле да претпоставиме дека само во случај на преплетување на два настана, оној во кој светот станува слика и оној каде човекот станува субјект, нисусот се воспоставува како состав во пред-ставеното што може да се пресмета. Но ако се раскине таа петелка која, како некоја двојна артикулација, увезувајќи го структурира светот/слика и субјектот, ако би се свртеле кон она непресметливото, со тоа би ги избегнале воспоставените кодови на пред-ставување и непосредно би го наслушнале пулсирањето на самото битие. На самиот крај на своето предавање, цитирајќи една песна од Хелдерлин, Хајдегер и самиот ќе се определи за ова непресметливо. Не ли е сета модерна уметност такво изместување надвор од пресметливото, не ли е целата таа линија од Сезан до Бојс (Boys) всушност еден отклон, едно свивање во однос на она што е кодирано во интеракцијата на нисусот и погледот? Можеби одговорот, од еден гирнберговски агол, би можел да биде и позитивен. Сиот авангарден радикализам, повеќе или помалку, се толкува како прекинување со традицијата и укинување на границата помеѓу уметноста и животот. Така патеката од Сезан до концептуалната уметност се подведува под една линеарна структура на времето, создавајќи привид на именентен развој кој сè повеќе им бега на стереотипните кодови на пред-ставувањето. Определувајќи се за она непресметливото, уметноста ја пробила границата која се поставува помеѓу неа и светот на животот, така не бидувајќи вовлечена или сплеткана во стереотипните игри на пред-ставувањето.

Ми се чини дека треба добро да се чуваме од тоа непресметливо, тоа е всушност и причината зашто го избрав Дишановото писмо од еден, може да се каже, подоцен период. Целиот парадокс на ова писмо, како

впрочем и на речиси сите дадаистички постапки, е во пресметувањето на непресметливото.

За дадазофијата нема никаква причина да се претпостави дека нисусот поставува само едно исходште, ниту дека е привилегирано само она кое се воспоставува како еден вид истражување, поточно, пресметување. Тој порив за настапување Дада не го зема сериозно, за дадазофијата самиот нисус е несериозен и дадаистите учат од него, како што дијалектичарот од хегелијанска провиниенција ја користи енергијата на противставеното за да го надвлее. Тие други аспекти на поривот за настапување, кога се поставуваат од поинаква точка на гледање, излегуваат на виделина во специфични ситуации, хаотични состојби, кои продуцираат настани со висок интензитет. За настанувањето на ваквите ситуации се потребни определени заплеткувања, заврзувања, кружења, во кои некое сосема безначајно поместување ќе создаде непредвидлива верижна реакција, ефект на пеперутка, виртуелен инцидент.

Заради тоа Дишан се залага за изработка на проспектиот во кој се набројуваат доблестите на дадаистот на сите јазици, како и за тоа ознаките на дада да се продаваат насекаде во противвредност од еден долар. Самиот чин на иницијација се изедначува со купувањето на инсигнијата. Во продолжение следат детали за тоа што се може да се стори со конкретните ознаки, како и за можностите за разивање на целата работа:

„Би препорачале инсигнијата да се носи како бразлетна, значка, копче за манжетна или игла за вратоврска. Би имало модели во сребро, злато и платина, кои, се разбира, би чинеле повеќе од еден долар. Во секој голем град би постоел агент. Ако бизнисот се рашири во Европа, јас би се погрижил за Соединетите Американски Држави“.

Пред самиот крај на писмото, Дишан прави алузија која прилично јасно ни ги исцртува контурите на некој можен инцидент:

„Се разбира, верувам дека ова би предизвикало вистинска контроверза меѓу вистинските дадаисти, но едновремено би помогнало во финансиската добивка“.

Од една страна, тој јасно дава на знаење дека постојат вистински дадаисти кои ќе реагираат на ваквата постапка на нивните истакнати членови. Но од друга, не само што ваквата реакција ќе има финансиска добивка, зашто, како што денес рековме, ќе предизвика медиумско внимание, туку и оние кои поверувале дека дадаист се станува „сериозно“ еднаш во животот, ќе се соочат со фактот дека тоа не е доволно. Тие предвидени ефекти ретроактивно ќе го разбијат секој скаменет дада субјект кој со текот на времето се структурирал независно од нивната волја, а кој е производ на еден надворешен толковен впис.

На самиот крај, Дишан изгледа сосема јасен:

„Ја сфаќаш мојата идеја. Никакви ‘уметнички’ литератури, само чиста медицина, универзална панакеја, фетиш, на некој начин: ако имаш забоболка, одиш кај својот забоболкар и го прашуваш дали е дадаист. Ако си ги исцрпил аргументите во дискусија: дада е најдобар одговор за секој вид ‘зошто’ и тн.“.

Никаква уметност - само чиста медицина, тоа е она што сите гринберговци ќе ги одведе во забуна, зашто Гринберг предвидел дека уметноста, доколку не се примени логиката на себе-критицизмот, ќе ја изгуби секоја автономија и ќе биде асимилирана во забава и во некој вид терапија. Веќе врз основа на ова, на нивото на критиката, на таа разработена толковна машина, може да се навести уште еден инцидент, до-

мино ефект, како и во првиот случај. Би можело да се претпостави дека еден наизглед безначаен настан, како што е изливањето и закачувањето на синцирче на четирите букви ДАДА, ќе предизвика верижна реакција речиси на сите рамништа, создавајќи вистински хаос, ретроактивно претворајќи го тој небитен настан во инцидент. Тоа е токму она парадоксално пресметување на непресметливото со истовремено доведување во прашање на сите стратегии на претставување.

За разлика од Хајдегер кој предлага да се препуштиме на она непресметливото и да егзистираме во безименото, дадаистот го интересира како да го допре тој екран, како некој настан кој се создал во хаос и кој бил пропуштен низ делезовскиот екран повторно да се хаосизира и со тоа да се нарушат важечките кодови на претставување.

Дада на ова му пристапува исклучиво преку инцидентот, немајќи што да понуди однапред. Инцидентите се екстензии на историските настани во кои она ништо се отвора без претходно да се понуди. Ништото, како мисловна слика, поседува енергија на празнина, на промашување, на фалсификат и како такво не е никаков кантовски услов за можноста на некој впис од локалната реалност. Ништото е поле на лебдечки означители кои од она нихил, нула, ништо, го задржуваат НЕ, создавајќи флукови на не-локална смисла и не-поседување на никаква вредност. Не-локалната смисла не е никаква глобална смисла, зашто со тоа би паднал во замката на барања универзалистички претензии. Не-поседувањето вредност ја разорува основната функција на лебдечките означители во некоја констелација, слично на лебдечките валути кај договорените банки, да стекне барем некаква вредност. Единствена

функција на овој означител е да ја дестабилизира секоја точка на гледање, тоа е она НЕ, да изместува, тоа е она несериозното (како во детските игри), да гони на движење, за она што се претставува да се доведе во поинаков однос со „исходиштето“ и така да се структурира некој поинаков поглед кој ги вклучува телото и тактилноста.

Во таквите случаи, кога од двете страни на екранот постои хаос, екранот кој се поставува меѓу субјектот и хаосот ќе стане некој вид пропустлива мембрана и она што до тој момент се нарекувало субјект ќе се сретне со самиот хаос. Таа средба со не-локалната реалност не може да се зафати, ниту да биде „доведен до поим“ со постоечките интерпретативни машини. Во средбата со хаосот помага определено напипување, тактилноста... настапува големиот ум/тело, како што би рекол Ниче. Тоа нема никаква врска со мистиката, со трансот или со слични искуства, туку претендира да го доведе некој настан, преку серија верижни реакции впишани во некој виртуелен инцидент, до неговата не-смисла. Чуму трагањето по оваа не-смисла? Токму поради тоа што и самата смисла е само еден од ефектите во стратегиите на претставување и структурирање на субјектот. Тоа е функцијата на екранот, да се воспостави смислата како нешто сериозно за во неа воопшто да се поверува, но тоа е само сегмент, само првиот чекор во една сложена игра на претставување, на кој, барем така следи според дадалогијата, не треба премногу да се задржуваме.

Превод од српски јазик:
 Душица Димитровска Гајдоска

Белешки:

1. Предавање одржано во Музејот на модерна уметност во Белград 1996 година.
2. Paul Feyerabend, *Protiv metode*, Veselin Masleša, Sarajevo 1987, 15. (македонско издание: Пол Фаербенд, Против методот (Скопје: Темплум, 2000), 17-19. Превод на Драган Јакимовски-Заб. на прев.)
3. „Уметноста и филозофијата го прекројуваат хаосот и му се спротивставуваат, но тоа не е истиот план на сечење, ниту истиот начин тој да се насели – тука соѕвездија од светови или афекти и перцепти, таму иманентни расположби или поими. Уметноста не мисли помалку од филозофијата, но таа мисли преку афекти и перцепти. Што не им пречи на двата ентитета често да преминуваат еден во друг, во рамките на настанување кое ги понесува и двете, во рамките на интензитетот кој ги ко-определува“. (Наводот е според македонско издание: Жил Делез и Феликс Гуатари, Што е филозофија? (Скопје: Култура, 1996), 76-77.
4. Сите изводи од писмото се од: Marcel Duchamp, *Izbor tekstova* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984), 15.
5. C. Greenberg, *Modernist Painting, The New Art* (New York: Dutton Paperback, 1973), 67.
6. Hans Richter, *DADA art and anti-art* (London: Thames and Hudson Ltd, 1978), 35.
7. „Гледањето е такво претставување, кое од времето на Лајбниц изрично се сфаќа во основата на тежнението (appetitus). Секое битие е претставувачко, доколку на бивството на битието му припаѓа нисус, порив за настапување, кој му налага нешто на појавувањето и

така го одредува неговото присуство. На тој начин, со нисус опремената суштина на битието се однесува така што за себе поставува некакво исходиште. Ова нуди гледиште што треба да се следи. Исходиштето е вредност“. Martin Heidegger, *Nietzscheova riječ “Bog je mrtav”* (Zagreb: Razlog, 1969), 69.