
UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU



Interdisciplinarne studije
Teorija umetnosti i medija

Doktorska disertacija:

Teorija granica afekta i tela u telesnoj umetnosti

autorka:

Margarita Petrović

mentor:

dr Miodrag Šuvaković, red. Prof. FMU u Beogradu

Beograd, jun 2015.

Sadržaj

Apstrakt/Abstract	4
Uvod	12
Ka metafori	16
Zazorno	44
Heterogeni objekt želje i trauma njegovog pojavljivanja	64
Punctum	69
Jezgro	93
Umetnički borderlajn	117
Šta dalje raditi sa borderlajnom?	136
O narcizmu	146
Žalost i melanholija	151
Prave sablasti	155
Frojd prema Delezu – Izvan principa zadovoljstva	167
Pokušaj postavljanja odnosa subjekta prema istini u izrazima psihoanalize	198
Prilog: Diskurs mazohizma, novija gledišta	218
Prilog: Problem Gilmanovog „mazohističkog teksta“	240
Prilog: Odakle subaltern ne govori	247
Zaključna razmatranja	261
Literatura	269
Kratka biografija	273

Apstrakt

U doktorskoj disertaciji *Teorija granica afekta i tela u telesnoj umetnosti* preko koncepata klasične i lakanovske teorijske psihoanalize istražujem autodestruktivne postupke telesne umetnosti na studiji slučaja britanskog umetnika italijanskog porekla Franka B. U mom prethodnom istraživanju pokazalo se da se neokonceptualna umetnost, tretirana kao psihoanalitički subjekt, može videti u analogiji sa Kristevinom kliničkim borderlajnom i njenu subjektnu poziciju nazvala društveno proizvedenim borderlajnom.

Društveno proizvedeni borderlajn se javlja sa granice jezika, bez mogućnosti efektivnog političkog govora. Autodestruktivni postupci u nekim performansima ove umetnosti zato ne bi trebalo da se prema zahtevima teorije i kritike tumače kao mazohistički, niti bi se rešenje za tako narušenu sposobnost političkog govora moglo tražiti prema Kristevinom protokolu za analitički postupak sa borderlajnskim diskursom preko melanholije, religije ili mita.

Društveno proizvedeni borderlajn se ovde shvata kao zazornim odbacivanjem u društvenoj situaciji nasilno lišen označitelja koji bi ga predstavljao kao subjekt za drugog označitelja. Njegov govor je metonimijski, a njegov zahtev je analogan zahtevu kliničkog borderlajna za metaforom, oprimerenim u naslovu jednog od performansa Franka B *Don't leave me this way!* (*Ne ostavljaj me tako!*)

Kristevin protokol podrazumeva analitičke postupke konstrukcije i kondenzacije. Konstrukcija se u performansu ostvaruje u njegovom *punctumu*, preko otvaranja “eholaličnog” para rezova, jednog na telu umetnika i “drugog” na nervnom sistemu njegovih posmatrača. Ovaj traumatični, neintencionalni “metonimijski” odgovor posmatrača, kao eholalično ponavljanje, privremeno “rekonstruiše” razliku između spolja i unutra koja borderlajnu nedostaje, uspostavljajući “prvu simboličku jednačinu” kao neophodni uslov za proces usvajanja jezika. Kondenzacija, kao analitičko uspostavljanje metafore, izvodi se preko praćenja simptoma *punctuma* performansa u psihoanalitičkim tekstovima kao tragova istinitih efekata borderlajnske fantazije, kao povratka Realnog.

Društveno proizvedeni borderlajn se u psihoanalitičkom diskursu tako pojavljuje kao potisnut, problematizujući sadašnja tumačenja njegovih autodestruktivnih postupaka kao mazohističkih, narcističkih, i nesvesno melanholičnih. Opsesivno ponavljanje performansa kao da je pokušaj društveno proizvedenog borderlajna da nađe mesto u nekom (drugom) simboličkom poretku. Složena struktura *punctuma* performansa proizvodi lakanovski istiniti efekat borderlajnske fantazije. Neočekivana pojava nemog krika sablasti umetničke propale subjektivnosti probija ekran teorijskog diskursa. Taj efekat borderlajnske fantazije kao da je jedna od mogućih instanci odgovora na fukovski poziv za vraćanje antičkom zahtevu brige o sebi, *epimeleia heautou*, kao oblika političkog otpora u svom vremenu.

Ključne reči: telesna umetnost, neokonceptualni performans, klinički borderlajn, društveno proizvedeni borderlajn, borderlajnska fantazija, *punctum*, mazohizam, melanholija, *epimeleia heautou*, projekcija, abjekcija.

Abstract

In this Dissertation through concepts of classical and Lacanian psychoanalysis I will explore traumatic instances of self destructive artistic behaviour in body art on a case study of neo conceptual performances by British artist of Italian descent Franko B. My previous research has shown that neo conceptual art, viewed as psychoanalytic subject, can be seen as subjectivity analogous to Kristeva's clinical borderline, and will be referred here as socially generated borderline.

Socially generated borderline emerges at borders of language, unable for political speech. Consequently, self destructive procedures in some performances of this art should not always be interpreted as masochistic, as contemporary theory and critique will have them, nor could disrupted ability for speech in this subjectivity be resolved through Kristeva's protocol for borderline discourse in melancholy, religion or myth.

Socially generated borderline is understood here as through violence of abjection from dominant discourse left without signifier that would represent him as subject to another signifier. His speech is metonymic, and his demand is seen here as analogous to clinical borderline's cry for metaphor, instanced through one of artist's performances *Don't leave me this way!*

Kristeva's protocol for borderline discourse transcribed on artistic discourse comprises of analytic procedures of construction and condensation. Construction in performance is seen as derived from it's *punctum*, through "echolalic" pair of incisions, one on the body of the artist and "the other" on the nervous system of his traumatized spectators. This traumatic "metonymic" spectators' response, as echolalic repetition, temporarily "reconstructs" the difference between outside and inside of the body that borderline lacks, establishing, as the first symbolic equation, necessary condition for the process of acquiring language. Condensation, as analytic answer to artist's demand for metaphor, is attempted here in following the symptoms of *punctum* as traces of borderline fantasy's truth-effect, as the return of the Real, in seminal psychoanalytic texts. Socially generated borderline

in this work will hopefully emerge in psychoanalytic discourse as repressed, problematizing current interpretations of self destructive procedures in such performances as masochistic, and consequently as narcissistic and unconsciously melancholic. Obsessive repetitions of performance instances are seen here as generated borderline's attempt to find a place in (some other) symbolic order. Complex dynamic structure of *punctum* produces Lacanian truth-effect of neoconceptual performance's borderline fantasy as unexpected emergence of the silent cry of the spectre of its abjected subjectivity as an incision in theoretical discourse, as possible instance of an answer to faucauldian call for return to the care for self, *epimeleia heautou*, as a way of political resistance in one's time.

Key words: body art, neoconceptual performance, clinical borderline, socially generated borderline, borderline fantasy, *punctum*, projection, abjection, masochism, melancholia, *epimeleia heautou*

C'est de dédain que la suite de l'expérience analytique depuis Freud a ait preuve à l'égard de ce qui apparaît dans la béance. Les larves qui en sortent, nous ne les avons pas — selon la comparaison que Freud emploie / à un tournant de *la Science des rêves — nourries de sang*.

Nous nous sommes intéressé à autre chose, et je suis là pour vous montrer cette année par quelle voie ces déplacements d'intérêt ont toujours été davantage dans le sens de dégager des structures, dont on parle mal, dans l'analyse, dont on parle presque en prophète« Trop souvent, lisant les meilleurs témoignages théoriques que les analystes apportent de leur expérience, on a le sentiment qu'il faut les interpréter. Je vous le montrerai en son temps, quand il s'agira de ce qui est le plus vif, le plus brûlant de notre expérience, à savoir le transfert, sur lequel nous voyons coexister les témoignages les plus fragmentaires et les plus éclairants, dans une confusion totale.

Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*

Od Frojda naovamo analitičko iskustvo se sa prezirom odnosilo prema onome što se pojavljuje u zevu. Prema poređenju kojim se Frojd poslužio u *Tumačenju snova* – mi nismo *hranili krvlju* larve koje otuda izlaze.

Zanimale su nas druge stvari, i tu sam da bih vam ove godine pokazao kako su ta pomeranja interesa u svom napredovanju svaki put sve više otkrivala strukture o kojima se u analizi govori loše, gotovo proročki. Dok čitamo najbolja teorijska svedočanstva koja o svojim iskustvima iznose analitičari, isuviše često imamo osećaj da ih treba tumačiti. U pravom trenutku ću vam pokazati šta se događa u onome što je najživlje, što je goruće u našem iskustvu, a to znači u prenosu, gde najfragmentarnija i najjasnija svedočenja vidimo kako stoje naporedo, u potpunoj zbrci.

Žak Lakan, *Četiri osnovna pojma psihoanalize*¹

¹ Prevod ovog citata/epigrafa je, izuzetno, moj. U prevodima sa francuskog koji su kod nas reference i koje sam dalje koristila ne pravi se razlika između “pomjeranja” (kako je izabrala Divina Marion u svom prevodu Kristevinog [Julia Kristeva] oglada *Moći užasa*) i “premještanja” (kako stoji u prevodu Lakanovih [Jacques Lacan] *Četiri temeljna pojma ...* Mirjane Lednicki) već se izrazi koriste kao da su međusobno zamenjivi. U pitanju je frojdovski termin *Verschiebung* koji označava nesvesni mehanizam odbrane kojim se za neprihvatljivim objektom želje traga kroz njegove predstavnike. Lakan i posle njega Kristeva su taj termin iskomplikovali vezujući ga za lingvistički i poetski pojam metonimijskog kretanja preuzet od Romana Jakobsona (Roman Jakobson). Zbog doslednosti se u prevodu ovog citata vezujem za izbor koji je napravila Divina Marion – Kristevino shvatanje zahteva koji borderlajnski pacijent postavlja u analitičkom prenosu “pomjeram, zato asociraj i sažimaj umjesto mene” ključna je odrednica ove knjige u kojoj se umesto kliničkog tretira *proizvedeni umetnički borderlajn*. Umesto “sjenki”, ili “sablasi”, kako stoji u hrvatskim ili engleskim prevodima, ovde sam izuzetno zadržala Lakanov izraz “larve”, kao obuhvatniji za ono što se pojavljuje u zevu u mom ogledu *Abjektno kao simptom avangarde*. U zajedničkom metonimijskom kretanju i neprekidno izmičući pogledu kojeg prate, sablasti i senke su, naravno, uvek tu.

“Les larves qui en sortent, nous ne les avons pas *nourries de sang.*”

A kao da se upravo to očekuje od nas – barem kada su u pitanju određeni slučajevi neokonceptualnih performansa – da *ipak* odigramo to otvaranje, u prenosu koji se preko diskursa teorijske psihoanalize kako se koristi u teoriji umetnosti može primeniti na tumačenje *punctuma* njegovog događaja: zeva, zjapa, rascepa, krvareće rane proizvedene traumatičnim umetničkim postupkom. Prvi deo tog odigravanja izvela sam u ogledu *Abjektno kao simptom avangarde*. Njegova nikad do kraja odigrana završnica zadatak je ovog teksta-u-nastajanju.



Franko B *I am not your babe* (1996)

Uvod

Predmet doktorske teze pod naslovom *Teorija granica afekta i tela u telesnoj umetnosti* je istraživanje u kontekstu interdisciplinarnе teorije umetnosti. Ono se odnosi na telesnu umetnost sagledanu iz aspekta lakanovske (Jacques Lacan) teorijske psihoanalize, specifično, iz aspekta te analize onako kako je razvijena u teoriji umetnosti.

Ovo istraživanje je nastavak istraživanja izloženog u master radu objavljenom pod naslovom *Abjektno kao simptom avangarde* u kome sam telesnu umetnost, definisanu kao “zaokret prema mikropolitici manjinskih, marginalnih, decentriranih, neuporedivih ili necelovitih kultura, grupa ili procesa individualnog situiranja, odnosno kultura koje ne konstituišu integralnu/globalnu sliku sveta“, ¹ tretirala kao psihoanalitički lakanovski subjekt, i pokazala da mesto sa kojeg se ona javlja odgovara psihoanalitičkom pojmu granične ličnosti, odnosno *borderlajna*, označivši ga novim teorijskim terminom *društveno proizvedenog borderlajna*.

U doktorskoj tezi je ovo istraživanje nastavljeno i dalje teorijski razrađeno preko modifikovanog zahteva Kristevinog (Julia Kristeva) analitičkog protokola sa borderlajnskim diskursom izloženom u tekstu „Mikrokosmos govorne terapije“ („Within the Microcosm of the Talking Cure“) iz zbirke *Interpreting Lacan (Tumačeći Lakana)*² transkribovanog na umetnički diskurs. Problemi tog protokola transkribovanog na konkretan umetnički borderlajnski diskurs obrazloženi su preko seminalnih psihoanalitičkih tekstova kojima Kristeva duguje svoju teoriju kliničkog borderlajna i protokol analitičkog pristupa njegovom diskursu. Subjektivni

¹ Miško Šuvaković, “Logika zazornog: Identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma” iz *Studije slučaja – Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Mali Nemo, Pančevo, 2006, str. 164.

² “Within the Microcosm of the ‘Talking Cure’, u *Interpreting Lacan*, prev. Thomas Ghora i Margaret Waller, ur. Joseph H. Smith, William Kerrigan, *Psychiatry and the Humanities* 6, New Haven:Zale, UP, 1983.

učinak koji se pojavljuje u *punctumu* performansa preko razlike svog sadržaja koji bi se teorijski inače očekivao, kao da njegove autodestruktivne postupke „oslobađa“ u teoriji i kritici obavezne dijagnoze mazohizma i melanholije. On se konačno preko modelovanja aspekata njegovog umetničkog ponašanja i afekta izvedenog prema Fukoovoj (Michel Foucault) interpretaciji antičkog zahteva *epimeleia heautou*, razrađenog u njegovim predavanjima na Kolež de Fransu koja su sakupljena u knjigu *Hermeneutika subjekta*³ prikazuje kao paradoksalno “staranje o sebi”. Problem pojma mazohizma kako se koristi u teoriji umetnosti prikazan je u kontekstu najnovijih promena uvedenih u petom izdanju *Dijagnostičkog Medicinskog Priručnika* iz 2013. godine (*DSM V*) na koji se poziva i teorijska psihoanaliza. Konkretna ilustracija problema korišćenja pojma mazohizma u teoriji umetnosti data je u Prilogu.

Osnovne hipoteze istraživanja

- telesna umetnost može se tretirati kao lakanovski psihoanalitički subjekt
- mesto sa kojeg se javlja telesna umetnost je mesto društveno proizvedenog borderlajna
- mesto društveno proizvedenog borderlajna telesne umetnosti je mesto na granici jezika
- telesna umetnost je specifičan pokušaj uspostavljanja komunikacije sa granice jezika
- subjektni učinak *punctuma* performansa prema svom sadržaju se ne može tretirati kao prazan borderlajnski označitelj
- subjektni učinak *punctuma* performansa prema svom sadržaju ne odgovara dijagnozi melanholije
- subjektni učinak *punctuma* performansa prema svom sadržaju ne odgovara dijagnozi mazohizma
- specifični pokušaj uspostavljanja komunikacije sa granice jezika telesne umetnosti može se posmatrati u analogiji sa Fukoovim interpretacijama antičke zapovesti staranja o sebi, odnosno *epimeleia heautou*, kao tehnika sopstva

³ Mišel Fuko, *Hermeneutika subjekta, Predavanja na Kolež de Fransu, 1981-1982*, prevod Milica Kozić i Branko Rakić, Svetovi, Novi Sad, 2003.

- strategija telesne umetnosti kao tehnika sopstva pokušaj je prevazilaženja pozicije narušene subjektivnosti telesne umetnosti zadobijanjem pozicije subjektivnosti sposobne za (političko) delovanje u nekom diskursu

Konceptualna platforma mog rada je data jednom teorijskom konstrukcijom ili algoritmom:

Neokonceptualni performans na studiji slučaja britanskog umetnika italijanskog porekla Franka B je shvaćen kao strategija neokonceptualne umetnosti koja se javlja sa mesta društveno proizvedenog borderlajna očuvanja svog izgubljenog objekta (označitelja koje ga predstavlja kao subjekt za drugog označitelja). Preko složenog mehanizma fantazije zaštićene ugovorom sa institucijom umetnosti "projektovanjem"/"abjektovanjem" u isfantazirani prostor bez dominantne očinske uloge, u *punctumu* performansa se odbacuje ugrožavajući Zakon Oca, analogno onome kako se u Kristevinoj teoriji kao ugrožavajuće za mesto u jeziku majčinsko odbacuje u prostor koji se uspostavlja tek njegovim abjektovanjem. Time se nastoji da se sačuva ono čiji gubitak ne može da se prizna bez katastrofalnog razgrađivanja strukture subjektivne topografije a to je jezik kao objekt. U *punctumu* performansa na mestu kao dionizijskog uzroka uzročnog objekta želje, kao istiniti efekat fantazije, kao materijalni *abjet a* pojavljuje se sablast njegove propale subjektivnosti. Taj kao "dionizijski" simbolički sadržaj teorija i kritika tretira kao neizreciv jer ga bez uviđanja proizvedenog borderlajnskog mesta ne vidi drugačije osim kao iracionalno, kao agalmu. Razbijanjem zaštitne čaure u kojoj je smešten, u *punctumu* performansa kao da se na trenutak postiže njegova pojava kao istiniti efekat borderlajnske fantazije, kao njegova parazija, i kao njegova poezija, jer tu umetnik kao da samog sebe piše sa nemogućeg mesta, kao utelovljeni, neustrašivi istiniti (ovde politički) govor.

Avangardnoj umetnosti se u ovom radu prilazi preko nove teorije avangarde Hala Fostera (Hal Foster).⁴ Neokonceptualnoj umetnosti se u ovom radu prilazi iz aspekta teorijskih razmatranja Miodraga Šuvakovića.

⁴ Hal Foster, *Povratak Realnog, Avangarda na kraju veka*, prev. Margarita Petrović, Orion Art, Beograd, 2012

Fosterovo razmatranje je prikazano u poglavlju „Umetnički borderlajn“.

Skraćenu definiciju neokonceptualne umetnosti Miodraga Šuvakovića dajem na ovom mestu:

„Neokonceptualna umetnost (eng. neoconceptual art) je zbirni naziv za neekspresionizam, simulacionizam i post-pop-art. Neokonceptualna umetnost ukazuje na odnos konceptualne umetnosti krajem 60ih i tokom 70ih godina s postmodernizmom 80ih. Neokonceptualnu umetnost karakteriše: (1) razvijanje neslikarskih modela prikazivanja i izražavanja koji proizlaze iz formalno-lingvističkih i semiotičkih istraživanja konceptualne umetnosti i dominacije masovnih medija u kulturi postmodernizma, (2) interes za socijalne, političke i tržišne nivoe delovanja i funkcionisanja u umetnosti i kulturi. Dok je konceptualna umetnost tokom 70ih bila levičarski orijentisana, neokonceptualna umetnost je post- marksistička, što znači, da nihilistički i parodijski (s ironijom i humorom) govori o materijalnim mehanizmima društvene proizvodnje i potrošnje, (3) interes za teorijske poststrukturalističke protivrečnosti postmoderne kulture i društva, od Deridine dekonstrukcije, preko Lakanove psihoanalize, do Bodrijarove teorije simulacije, simulakruma i hiperrealnosti i (4) insistiranje na savršenoj industrijskoj i medijskoj obradi umetničkih radova koja proizlazi iz dizajna visokotiražnih časopisa, arhitektonskog dizajna unutrašnje dekoracije i video kulture (video spotovi, televizijske serije, postmoderni film, sistem zvezda). Rad neokonceptualne umetnosti realizuje se kao višemedijski rad (plakati, instalacije, knjige umetnika, video) praćen pisanjem umetnika. Pisanje neokonceptualnih umetnika je: pisanje autobiografskih ili paraknjiževnih tekstova, stejntenta u maniru izjava zvezda masovne kulture i teorijskih poststrukturalističkih eseja o umetnosti, kulturi, politici, seksualnosti, potrošačkom mentalitetu, bolesti (AIDS) itd.“⁵

⁵ Miško Šuvaković, „Neokonceptualna umetnost“ u *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees/Beton, Ghent, 2005.

Ka metafori

O čemu govorim? Izlaganje koje ću izvesti u ovom radu nastavak je mog istraživanja vezanog za neokonceptualnu umetnost shvaćenu kao “zaokret prema mikropolitici manjinskih, marginalnih, decentriranih, neuporedivih ili necelovitih kultura, grupa ili procesa individualnog situiranja, odnosno kultura koje ne konstituišu integralnu/globalnu sliku sveta”.⁶

Konkretno, u pitanju je istraživanje vezano za otvoreni problem koji za teorijsku psihoanalizu postavljaju traumatični umetnički postupci u nekim od neokonceptualnih performansa, obrađen na studiji slučaja britanskog umetnika italijanskog porekla Franka B (Franko B)⁷ – spektakularnih događaja u kojima se kao sredstvom koristi sopstvenim telom, u ritualnim postupcima njegovog izlaganja kao abjektog.⁸

U mom dosadašnjem istraživanju u ogledu *Abjektno kao simptom avangarde* ispostavilo se da neokonceptualna umetnost može da se posmatra kao umetnost koja se javlja sa mesta koje bi odgovaralo psihoanalitičkom pojmu granične ličnosti, odnosno *borderlajna*, koje sam označila novim teorijskim terminom *društveno proizvedenog borderlajna*.⁹

Borderlajn (*borderline*, termin koji se kod nas u literaturi koristi ili nepreveden, u transkripciji na srpski jezik kao borderlajn, ili preveden, kao granična ličnost) u lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi koja se izvodi u teoriji umetnosti pozajmljen je iz diskursa klasične psihoanalize. Lakanovska (Jacques Lacan) analiza poznaje ga samo kao psihopatološki, onako kako ga je obradila Julija Kristeva (Julia Kristeva)

⁶ Miško Šuvaković, “Logika zazornog: Identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma” iz *Studije slučaja – Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Mali Nemo, Pančevo, 2006, str. 164.

⁷ Franko B se bavi crtežom, instalacijom, skulpturom i telesnom umetnošću. Takođe radi u drugim medijumima i disciplinama. Živi i radi u Londonu. Profesor je skulpture na L’Accademia di Belle Arti di Macerata u Italiji i gostujući je predavač na Royal College of Art u Londonu. Preuzeto sa www.Franko-B.com

⁸ Zazorno, ili abjektno, je nešto odvratno i odbačeno, što seče samu materiju i vodi do užasavajućeg haosa koji je pre jezika i uređenog kosmosa. Zazorno se u svakom simboličkom poretku pokazuje kao nešto što izmiče simbolizaciji i zato preti poretku; ono je blisko pojmu označitelja kao onoga što po poststrukturalističkom trnsgresizmu ispada iz znaka: ono pokazuje kako se meko pismo transformiše u dramatičan glas koji se ne može iskazati. Prema Miško Šuvaković, „Zazorno“, u *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees&Beton, Ghent, 2005, str. 678-9.

⁹ Margarita Petrović, *Abjektno kao simptom avangarde*, Orion art, Beograd, 2010.

u svom eseju *Moći užasa, Ogled o zazornom*.¹⁰

Pojam granične ličnosti Kristeva je opisala kao stanje koje se ne zasniva na želji – na Zakonu Oca – već na njenom odbijanju. Želja je kod Lakana klinička, teorijska, etička i politička referenca oslonjena na frejdovski (Sigmund Freud) pojam u kome je želja ono što se otkriva u snu snevača. Lakanov doprinos sastoji se u sagledavanju odnosa *želje i zakona* i implikacija tog odnosa na psihoanalitičku praksu. Želja u krajnjoj analizi uvek odgovara želji očinskog zakona i otud se u diskursu teorijske psihoanalize koji se koristi i u teoriji umetnosti navodi formulacija ‘želja je uvek želja Drugoga’.¹¹

Prema Kristevoj, kada se očinska funkcija iz nekog razloga pokaže nedostatnom, želja se *odbija*. Odbijanjem te funkcije dospeva se na granicu jezika, na kojoj je narušena sposobnost označavanja, narušena mogućnost govora u tom poretku, i ono što se čini da jedino preostaje je pokušaj „*direktne semantizacije* akustičke, taktilne, motoričke, vizuelne cenestezije ... koja se razrešava u nagloj provali *afekta*“. ¹² (kurziv moj)

Status želje shvaćene iz aspekta lakanovske teorijske psihoanalize, ako se prati linija njenog kretanja u postupcima telesne umetnosti, u mom istraživanju pokazao se takvim da subjektnu poziciju te umetnosti određuje kao *borderlajnsku*, na granici jezičkog poretka.

To kretanje bi prema Frojdu podrazumevalo i praćenje slobodne, nevezane libidinalne energije kako je izveo u svom tekstu „O narcizmu“.¹³

Prema Lakanu, koji se u svojoj teoriji otiskuje od tog teksta kao jednog od najvažnijih kako za klasičnu, tako za teorijsku psihoanalizu, želja je vezana

¹⁰ Julija Kristeva, *Moći užasa, Ogled o zazornom*, prev. Divina Marion, Naprijed, Zagreb, 1989.

¹¹ Jacques Lacan, *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, prev. Mirjana Vujanić-Lednicki, Naprijed, Zagreb., 1986, str. 251.

¹² Videti *Julija Kristeva, Moći užasa*, str. 65.

¹³ Sigmund Freud, “On Narcissism”. Preuzeto sa www.freud2lacan.com/docs/On_Narcissism_with_Introduction.pdf pristupljeno 12.11.2014. u 17.30 EST. Izvodi prevoda na ovom mestu objavljeni su u J.Rickman, J. Riviere, eds, *A General Selection from the Works of Sigmund Freud*, Hogarth Press, London, 1937, str. 118-41.

kretanjem za oduvek već izgubljenim *iluzornim* objektom, čiji je predstavnik *objet petit a*.¹⁴ Ta energija (kao prema Frojdu libidinalna energija) zato zauvek ostaje „slobodna“.

Slobodna libidinalna energija prema Frojdu izaziva napetost koja teži pražnjenju što ukida nezadovoljstvo – *unlust* – koje se (ukidanje) oseća kao zadovoljstvo – *lust*. Otud Lakan svaki subjekt shvata inherentno neurotičnim, jer je vezivanje u fantaziji za objekt koji ne postoji u realnosti, kako ćemo kasnije videti, prema Frojdu, simptom neuroze. Sretanje sa predstavnikom sopstvenog iluzornog objekta donosi paradoksalno zadovoljstvo istovremenog *lust* i *unlust*.

Predstavnik iluzornog objekta dobija se „prozivanjem“ u simboličko, invokacijom Zakona oca, koji kao da kaže „Slušaj!“ što je istovremeno dodeljivanje označitelja i naredba da se za njim ide, i to je etički princip koji prati Lakan. A dobili smo označitelj jer smo „poslušali“ Zakon Oca da se odrekemo onog što on neće. Ono što on neće, ono što on zabranjuje, njegovo „ne“ je referentna tačka kojom se orijentišemo u svetu.

Dakle gubitkom iluzornog objekta, na koji smo pristali, i čiji je predstavnik *objet a*, dobija se metafora i mesto u jeziku kao označitelj koji predstavlja subjekt za drugi označitelj. Gubitkom metafore, gubi se označitelj, i samim tim se gubi subjektnost.

Društveno proizvedeni borderlajn se može shvatiti kao nasilje zazornog odbacivanja kojim Otac prestaje da „proziva“. Setimo se ovde Kafkine (Franz Kafka) *Amerike* i glavne ličnosti, mladića kojeg, jer je spavao sa sluškinjom i napravio joj dete, otac odbacuje šaljući ga preko okeana. Zatim ga odbacuje i slučajno pronađeni stric, jer nije poslušao njegovu trivijalnu zabranu, i on nastavlja da luta bez kotve okružen ljudima *sa društvene margine* koji su tu dospeli sa različitih strana.

Paradoksalno zadovoljstvo *lust* i *unlust* može se pročitati u seriji portreta Pape

¹⁴ Pojmu malog *a* posvećen je odeljak “O pogledu kao predmetu malo *a*” u Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 75-133.

Inoćentija X Frensis Bejkona (Frances Bacon) koji kao da sedi na električnoj stolici ispuštajući nemi krik. Papa je *verbum incarnatum*. Franko B kao da se u traumatičnom *punctumu* svog performansa obreva na tom istom mestu i zadatak ovog rada je da se to pokaže.



Frensis Bejkon, *Portret Pape Inoćentija X*

Vrhunac, *punctum* “rituala” telesne umetnosti razmotren iz aspekta tako uočenog problema želje pokazao se u mom ogledu *Abjektno* kao složena dinamička struktura u kojoj se umetnička subjektivnost proizvodi kao višestruka, pri čemu svaka njena manifestacija ima svoju sopstvenu dinamiku želje.

Tako obrađen umetnički postupak telesne umetnosti u njenom zaokretu prema mikropolitici manjinskih i marginalnih grupa ukazao se kako u prostoru koji otvara institucija umetnosti, u složenoj dinamici *punctuma* svog “rituala”, u postupku koji se uslovno može prikazati kao tehnika sopstva prema Fukoovom (Michel Foucault) shvatanju antičke brige o sebi, izvodi pokušaj napuštanja ugrožavajućeg mesta granice jezika na koje se dospelo društvenim nasiljem zazornog odbacivanja njene subjektivnosti, i otvaranja prema mogućnosti političkog govora u nekom drugom poretku.

Ova teorizacija se tako izvodi preko teorijske psihoanalize koja pripada Lakanovoj struji, u konkretnom pokušaju da se naznači pravac u kome bi možda mogao da se potraži odgovor na pitanje koje je na prvom predavanju u seriji objavljenoj pod naslovom *Hermeneutika subjekta*, koncipirajući ih oko svog tumačenja antičke obaveze brige o sebi, *epimeleia heautou*, Fuko postavio usput, bez namere da ga reši, direktno upućujući na Lakana – da li je moguće u izrazima psihoanalize, „znači isto tako i posledicama saznanja, postaviti pitanje odnosa subjekta prema istini, koje – sa gledišta *epimeleia heautou* – ne može, po definiciji, biti postavljeno u samim izrazima saznanja?“¹⁵

Istinu subjekta Lakan je koncipirao preko onoga što je jezgro celokupnog njegovog predavačkog opusa, a to je nesaznatljivi objekt želje čijim se gubitkom plaća sposobnost pregovaranja svog mesta u svetu, a analitičku obavezu kao etičko kretanje za njegovim predstavnikom, *objet a*, u sopstvenom tumačenju Frojdovog naloga *Wo es war soll ich werden!* (Gde je to bilo, tamo treba poći).¹⁶

¹⁵ Mišel Fuko, *Hermeneutika subjekta, Predavanja na Kolež de Fransu*, 1981-1982, prevod Milica Kozić i Branko Rakić, Svetovi, Novi Sad, 2003, str. 48.

¹⁶ Lakan je tu na svoj način preveo Frojdovo *es*, koje se inače tumači kao id, ono, kao deo Frojdovog shvatanja trijadne strukture ličnosti koja se sastoji od ida, ega i superega. To *es* Lakan je razvio u ono čini se predstavnik naziva malim objektom, *objet petit a*. “Istina subjekta

Istina subjekta prema Fukou sadržana je u onome što je nazvano njegovim *logosom*, njegovim istinitim diskursom, gde cilj delanja na aproprijaciji istinitog diskursa nije saznavanje istine ni o svetu ni o sebi, već usvajanje istinitih diskursa da bismo bili spremni za suočavanje sa svetom i sa spoljašnjim događajima.¹⁷

Sažimanjem gornjih postavki, cilj delanja, kao delotvorne akcije (ovde rituala neokonceptualnog performansa) na aproprijaciji istinitog diskursa (ovde samog jezika kao izgubljenog objekta zazorno odbačene subjektivnosti) nije saznavanje istine ni o svetu ni o sebi, već usvajanje (inkorporacija) istinitih diskursa da bismo bili spremni za suočavanje sa svetom i sa spoljašnjim događajima (pod opremom se kod Fukoa u *epimeleia heautou* podrazumeva *paraskeue*,¹⁸ a kod Lakana bi to bio *objet a* sa kojim se dobija sposobnost pregovaranja svog mesta u svetu) jer u pitanju je obaveza *ispravnog* delovanja (kod Lakana kretanje za objektom želje kao nesaznatljive želje Drugoga!), a ne istinitih saznanja.¹⁹

Briga o sebi prema Fukou nije "zahtev za samoćom, već istinsko društveno delanje" kako je prema njegovom "Drugom klaseru" navedeno u pogovoru *Hermeneutike*,²⁰ ili, prema još jednom prikladnom navodu iz istog klasera, da cilj brige o sebi kao ..."usmeravanje pažnje na sebe nije bilo uzdržavanje od sveta i stvaranja sopstva kao apsoluta već da ... odredimo svoje mesto u svetu i sistemu nužnosti u koji smo ubačeni".²¹

Zadatak ovog rada je da se ukaže kako autodestruktivni telesni postupci u nekim performansima neokonceptualne umetnosti, ako se istraživanje povede prema Fukoovom modelu antičke brige o sebi koja podrazumeva odnos sa svetom i sa drugim, "propadaju" kroz pukotine sadašnjeg teorijskog i kritičkog diskursa koji ih bez obzira na njihov cilj uvek tumači sa linije koja podrazumeva *suprotno*

nije u njemu samom, ni kad je on u položaju gospodara, već, kako analiza pokazuje, u nekom predmetu prikrivenom po prirodi. " Videti Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str.11, 39.

¹⁷ Navedeno prema Frederik Gro, "Mesto predavanja", u Mišel Fuko, *Hermeneutika subjekta*, str. 650.

¹⁸ Ibid., str. 651.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., str. 662.

²¹ Ibid. str. 663.

kretanje nagona ²² – od spoljašnjih objekata prema unutra, prema fantaziji i narcizmu, gašenjem kretanja prema spoljašnjim objektima i svetu – a to je linija koju je Frojd u svom kasnijem izvođenju teorije raspravio kao “ekonomski problem mazohizma”.²³

Problem teorizacije koja se ovde izvodi je tako da se naznači interventna ekonomija libidinalnog kretanja neokonceptualnog umetničkog borderlajna koji u svom opiranju zazornom odbacivanju u jednoj fazi pribegava fantaziji koja bi inače podrazumevala, da kažemo, nagonski *detour*.

S obzirom na mesto sa kojeg se u ovom slučaju ulazi u fantaziju, dosledno teoriji decentriranog subjekta, libido kao da se kreće složenom petljom da bi se preko onoga što se u *punctumu* performansa pojavljuje kao prokrijumčareni *instiniti*, i u krajnjoj analizi *metaforični efekat* te fantazije, ²⁴ pokušalo upravo suprotno kretanje: uspostavljanje veze sa drugim i sa svetom u nastojanju da se postigne subjektivnost – na nekom drugom mestu. Jer zazorno je, kako Šuvaković kratko opisuje, nešto odvratno i odbačeno, što seče samu materiju i vodi do užasavajućeg haosa koji je pre jezika i uređenog kosmosa. Zazorno se u svakom simboličkom poretku pokazuje kao nešto što izmiče simbolizaciji i zato preti poretku; ono je blisko pojmu označitelja kao onoga što po poststrukturalističkom transgresizmu ispada iz znaka: ono pokazuje kako se meko pismo transformiše u dramatičan glas koji se ne može iskazati.²⁵ I na to mesto je bačen umetnički borderlajn. Na tom mestu nema ogledanja ni o čemu. A prema Lakanu, ogledalna slika (a njoj se u performansu teži) preko koje se dobija mesto u simboličkom uvek je iluzorna slika, fantastična ogledalna slika, koja sa postizanjem tog kao ekranskog mesta ostaje u poretku imaginarnog.

²² Prema Miško Šuvaković, “Mazohizam”, u *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, 2005, str. 362.

²³ Prema Sigmund Freud, “The Economic Problem of Masochism”, iz James Strachey et al., eds., *The Standard Edition of Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.19, The Hogarth Press, London, str. 157-170.

²⁴ Lakan je istiniti efekat fantazije obradio u svom *Četrnaestom seminaru*. (Videti *The Seminar of Jacques Lacan, XIV: The Logic of Fantasy*, trans. Cormac Gallagher, Karnac Books, 2002.). Efekat fantazije je *objet a* preko kojeg se dobija mesto u simboličkom, i to je istina koja uvek laže – *objet a* je predstavnik izgubljenog iluzornog objekta, a svejedno se krećemo za njim, ostavljajući svoj trag u simboličkom kao označitelj koji predstavlja subjekt za drugi označitelj.

²⁵ Prema Miško Šuvaković, „Zazorno“, u *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, str. 678-9.

Ova linija istraživanja, u kojoj se polazi od pretpostavke borderlajnske pozicije neokonceptualne umetnosti izvedene preko lakanovske teorijske psihoanalize na studiji slučaja vizuelne umetnosti, opusa fotografija američke neokonceptualne umetnice Sindi Šerman (Cindy Sherman),²⁶ nastala je tako iz potrebe da se autodestruktivni postupci kojima se u nekim neokonceptualnim performansima pribegava, oslobode obavezne “dijagnoze” da su mazohistički i sledstveno tome narcistični, jer sadašnja praksa teorije i kritike body-arta autodestruktivne telesne radnje naziva mazohističkim bez obzira da li im je cilj seksualni doživljaj, rušenje tabua, provokacija, ekshibicionizam ili ispitivanje izdržljivosti sopstvenog tela.²⁷

Iako ni svoj put ni svoje zaključke ne duguje nekoj od postojećih teorija performansa, ova linija istraživanja bi uslovno mogla da se postavi kao “nastavljanje” na teorijsko shvatanje telesne umetnosti kako ga je izvela Amelija Džons (Amelia Jones) u svojoj knjizi *Body Art/Performing the Subject (Telesna umetnost/Izvođenje Subjekta)*,²⁸ uprkos tome što se tu autorka eksplicitno ogradila od lakanovske psihoanalize kao za svrhu tumačenja telesne umetnosti nepodesne, jer je ograničena na vizuelne umetnosti.

Telesna umetnost koju Amelija Džons obrađuje na studijama slučajeva iz šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, u njenoj teorizaciji se tretira kao jedna od instanci dislociranja i decentriranja kartezijanskog subjekta, a to je prema autorki ključni događaj za uspostavljanje onoga što se naziva postmodernizmom.

Ona je u uvodu za tu knjigu svoju tezu obrazložila njenim predstavljanjem preko paradigmatičkih primera performansa umetnica Karoli Šniman (Carolee Schneemann) i Jajoi Kusame (Yayoi Kusama) gde se, da parafraziram, preko izvođenja dramatične razlike između 1) onoga što se s jedne strane podrazumeva pod kartezijanskim modernim subjektom čije se normativno i univerzalno telo kako u kreativnom umetničkom procesu, tako i u nezainteresovanoj recepciji umetnosti, transcendiraju, i sa druge strane 2) naglašeno nenormativnih, odnosno partikularnih tela umetnica koja su u performansu i subjekt i objekt tog delovanja –

²⁶ Prema „Analiza objektnog u radovima Sindi Šerman“ u mom ogledu *Abjektno.*, str. 8-22.

²⁷ Prema Miško Šuvaković, “Mazohizam”, iz *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, str. 362.

²⁸ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

tu estetska distanca kolabira, ukazujući na zaklonjeno *zainteresovano* telo modernog autoriteta moći, koje proizvodi i održava poziciju ovih drugih tela kao različitih, čime se u umetničkom postupku demonstrira utelovljeni *decentrirani* subjekt telesne umetnosti koji poseduje određeni subverzivni potencijal.²⁹

Teorizacija koja se u ovom radu izvodi na studiji slučaja neokonceptualnog performansa, opusa britanskog umetnika italijanskog porekla Franka B izvedenog u drugoj polovini prve dekade dvadeset prvog veka, dosledno teoriji decentriranog subjekta ovde se izvodi preko razmatranja efekata dramatične razlike između subjektivnih pozicija 1) umetnika neokonceptualnog performansa koji pokušava da uspostavi komunikaciju sa svog mesta zazorne odbačenosti i 2) saučesničkih posmatrača takvog performansa za koje se pretpostavlja da poseduju subjektivno mesto.



Franko B *Aktion 398* (1999)

Pod telesnom umetnošću kako je prvi nazvao Vilabi Šarp (Willoughby Sharp) u svom članku za časopis *Avalanche* 1970. godine, podrazumeva se umetnost u kojoj je telo umetnika i subjekt i objekt delovanja, pa tako tela umetnika i njegove saučesničke publike postaju mesta događaja.³⁰

Neokonceptualni performans u ovoj studiji pokazuje se međutim preko svog *otklona* u odnosu na svaku od odrednica koje je Vilabi Šarp upotrebio u svojoj

²⁹ Prema Amelia Jones, „Introduction“ u *Body art/Performing the Subject*, str. 1-19.

³⁰ Willoughby Sharp, "Body Works", *Avalanche 1*, New York, Fall 1970, str. 14-17; Prevod: Vilabi Šarp, "Body Works. Pre-kritički, ne-definitivni pregled navedenih najnovijih dela u kojima se koristi ljudsko telo, ili njegovi delovi", iz Vladimir Kopicl (ed), *Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti*, Tribina mladih, Novi Sad, 1972, str. 1-9.

definiciji – tela, subjekta, objekta i delovanja, jer umetnički borderlajn u ritualni proces svog performansa ulazi sa mesta zazorne odbačenosti, što barem iz aspekta teorijske psihoanalize znači da nije ni subjekt ni objekt, da je njegovo telo bez granica i sledstveno bez afekta, pa je (izuzev u okviru prostora koji za performans otvara institucija umetnosti) *lišen mogućnosti delotvorne akcije*.

Proizvedena borderlajnska pozicija neokonceptualne umetnosti kao da pokazuje sudbinu i otpor decentriranog subjekta u slučaju izlaganja nasilju zazornog odbacivanja, gde se subjekt umetničkog borderlajna, čije bi telo prema definiciji trebalo da bude i subjekt i objekt delovanja, u nekim performansima pokazuje u redukovanoosti ne samo svog subverzivnog potencijala, nego i u temeljnom smislu lišenosti svog, da kažemo, performativnog potencijala.

To je telo lišeno mogućnosti delotvorne akcije, što se nastoji da prevaziđe u performansu traumatičnim pokušajem onoga što bi prema Fukoovom obrazloženju antičkog shvatanja brige o sebi, kako se ovde nastoji da pokaže, uslovno moglo da bude protumačeno kao usvajanje (*inkorporacija*, da bi bili dostupni i bez razmišljanja, prema Fukou “u mišićima”) ³¹ istinitih diskursa u sticanju sposobnosti suočavanja sa događajima.

U nekim performansima neokonceptualne umetnosti shvaćene preko gore navedene Šuvakovićeve definicije, telo zazorno odbačene umetničke subjektivnosti koja se javlja sa mesta društveno proizvedenog borderlajna pokazuje se tako kao “ispražnjeno” od subjektivnosti, njegov govor “ispražnjen” od metafore i taj je subjekt u svom “samoodigravanju” (subjekt koji odigrava samog sebe je ključna odrednica telesne umetnosti) redukovano na ono što sam gore pomenula kao borderlajnsku provalu afekta.

Pri tom raspon postupaka telesne umetnosti, koji se istorijski kretao od elementarnog ponašanja do složenih, ritualnih procesa, u ovoj konkretnoj instanci se dramatično preokreće, jer se rezultat ugovorenog i ritualnog umetničkog

³¹ Pojam inkorporacije se ovde koristi i kao psihoanalitički pojam. Detaljna rasprava o tom pojmu koji pripada klasteru pojmova vezanih za kretanje slobodne libidinalne energije biće izvedena u ovom tekstu kasnije.

postupka izvedenog u saučesništvu ne samo sa publikom nego i sa institucijom umetnosti (od nje se subjektno mesto, jer ono u stanju zazorne odbačenosti nedostaje, mora “pozajmiti” da bi se uopšte ušlo u performans) u dinamici složenog *punctuma* njegovog rituala kolabira u elementarnu funkciju pokušaja uspostavljanja tek uslova za početak neke komunikacije.

Fukoova paradigmatička slika lica iscrtanog u pesku koju brišu talasi kao da je evocirana u jednoj fazi performansa, u kojoj se umetničkim odigravanjem / izvođenjem spuštanja sa mesta (ovde “pozajmljene”) subjektivnosti do mesta borderlajna pred abjektnim, kao u odigravanju procesa povlačenja “talasa” očinske metafore, odvija paralelni proces rastakanja subjektivne strukture.³²

To rastakanje bi se ovde moglo nazvati borderlajnskim efektom i o njemu bi se barem u ovom našem slučaju moglo govoriti kao o efektu koji je posledica nasilja one sile kojoj Fuko hoće da se suprotstavi upravo takvim efektom.

Taj efekat se čini da se ostvaruje traumatičnim *probojem* sablasti umetničke propale subjektivnosti, kao onog za analizu *neumesnog*³³ sadržaja o kome analiza govori kao o zazornom, *kroz* ekran tog diskursa.

Tumačenje tog efekta kao za analizu *neumesnog* i zazornog, i sledstveno tome neizrecivog sadržaja koji se pojavljuje kao prolazni subjektivni učinak u prenosu analize (ovde u *punctumu* performansa),³⁴ u ovom radu će se pokušati da problematizuje usmeravanjem teorijskog tumačenja prema Fukoovom modelu parezijasličkog iznošenja istinitih diskursa u okviru brige o sebi kao političke borbe u svom vremenu.

Zadatak ove analize bi bio dakle da se pokaže na koji se način predmet analize, ovde prolazni subjektivni učinak koji se pojavljuje u *punctumu* performansa probivši ekran koji štiti od Realnog, može shvatiti kao izranjanje “istine” prema Lakanu,

³² Mišel Fuko, *Riječi i stvari*, prev. Nikola Kovač, Nolit, Beograd, 1972. str. 423-4.

³³ Videti Kristeva, *Moći užasa*, str. 48.

³⁴ „Eksplorzija zazornosti je nesumnjivo tek trenutak u postupku prema borderlineu. ... Kada se zidine tvrđave počnu rapsadati u prah, te kad anjegovi pseudo-objekti počnu gubiti svoju prisilnu krinku, subjektivni se učinak – prolazan, krhak, ali autoentičan,- naslućuje u pojavi toga srednjeg puta što ga predstavlja zazornost.“ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 59.

odnosno kao izranjanje *logosa* prema Fukou, da bi se takav performans mogao prikazati kao briga o sebi, kao praksa koja nije mazohistička, narcistična, usmerena prema egu ³⁵ za koji je vezan nagon o kome će Frojd kasnije u *Izvan principa zadovoljstva* ³⁶ raspravljati kao o nagonu prema smrti, već je praksa usmerena prema drugom i prema svetu.

Prvi krug ovog istraživanja izveden u ogledu *Abjektno kao simptom avangarde* zaključen je onim što se preko modifikovanog Kristevinog protokola analitičkog postupka sa borderlajnskim diskursom, transkribovanog na analizu umetničkog borderlajna, pokazalo kao efekat analitičke *konstrukcije*.³⁷

Pokazalo se da se traumatičnim uspostavljanjem “eholaličnog para rezova”, jednog na telu umetnika i drugog, kao njegovog “odgovora”, na nervnom sistemu publike u traumatičnoj identifikaciji sa njim, analogno konstruktivnom procesu kojim se prema Kristevoj uspostavlja neki red u haosu borderlajnskog diskursa i samim ponavljanjem (ovde rezova), uspostavlja granica između spolja i unutra. Taj uvid se u ovom radu proširuje shvatanjem da je saučesnički posmatrač traumatične scene i sam “gledan” otvorenom ranom koja zjapi na telu umetnika, kao u lakanovskom zevu iz epigrafa ovog rada, u još jednoj od mogućih infleksija tumačenja sna iz klasičnog Frojdovog slučaja Čoveka Vuka.³⁸

Ono što je prema Kristevinom protokolu za rad sa borderlajnskim diskursom ostalo kao otvoreno pitanje je šta dalje raditi sa tim za analizu “neumesnim” borderlajnskim umetničkim subjektivnim učinkom koji se u našem slučaju pojavljuje u *punctumu* performansa.

³⁵ Prema Egu u smislu ega kao sopstva kako ga je Frojd koristio u svom tekstu “O narcizmu” gde još nije razvio ideju o idu, egu i superegu kao trijadnoj strukturi ličnosti. Od ovog teksta se otiskuje teorijska psihoanaliza.

³⁶ Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trans. And ed. By John Strachey, W.W. Norton and Company, New York.London, 1961.

³⁷ O analitičkoj *konstrukciji* i *kondenzaciji* u ovom radu će biti reči u posebnom odeljku kako su predstavljene prema Kristevinom tekstu u kome je uvela te termine u analitički diskurs “Within the Microcosm of the ‘Talking Cure’”, u *Interpreting Lacan*, prev. Thomas Ghora i Margaret Waller, ur. Joseph H. Smith, William Kerrigan, *Psychiatry and the Humanities* 6, New Haven:Zale, UP, 1983.

³⁸ Sigmund Frojd, *Čovek vuk, Iz istorije bolesti jedne infantilne neuroze*, Čigoja štampa, Beograd, 2003.

Postupak sa tim učinkom je za Kristevu etičko pitanje na koje ona, bez obzira na to u kom će ga pravcu dalje usmeriti, u krajnjoj instanci odgovara preko diskursa religije ili mita. To bi u slučaju umetničkog borderlajna, kako se u drugom krugu ovog istraživanja ispostavilo, bilo krajnje problematično. Taj je učinak ovde *različit* u odnosu na to šta se pod njim teorijski inače očekuje da bude!

Osnovni tekstovi preko kojih se do otkrića umetničkog borderlajna došlo su tri velika teksta, i to redom Kristevinih *Moći užasa*, Lakanovog *Jedanaestog seminara*³⁹ i Delezove *Surovosti i hladnoće (Coldness and Cruelty)*,⁴⁰ uz Fosterovo (Hal Foster) kratko tumačenje opusa američke umetnice Sindi Šerman (Cindy Sherman) u *Povratku Realnog*,⁴¹ Kristevin članak “Microcosm of the talking cure” (“Mikrokosmos govorne terapije”) u *Interpreting Lacan (Tumačeći Lakana)* vezan za protkol analitičkog postupka sa borderlajnskim diskursom⁴² i Šuvakovićevu “Logiku zazornog: Identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma” iz *Studije slučaja – Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*⁴³

Ponovno prolaženje kroz njih pred ovo istraživanje postavilo je novi zadatak. Teorijski problem koji sada treba rešiti pre nego što se razmatranje usmeri prema Fukou je potreba za prikazom rezultata prvog kruga ovog istraživanja iskomplikovanog zadacima koje postavlja čitanje seminalnih psihoanalitičkih tekstova vezanih za ključne pojmove preko kojih je uopšte izvedena Kristevina teorija borderlajna, sada sa entitetom proizvedenog umetničkog borderlajna u vidu.

Ispitivanjem tekstova kojima Kristeva duguje svoju teoriju kliničkog borderlajna i svoj protokol analitičkog postupka sa borderlajnskim diskursom, pokazalo se da se postupak njenog protokola usvojen u prvom krugu ovog istraživanja može zadržati, ali da se ne može ići prema njegovom rešenju.

³⁹ Jacques Lacan, *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

⁴⁰ Prema Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, trans. Jean McNeil, Zone Books, New York, 1991.

⁴¹ Prema Hal Foster, “Povratak Realnog” u *Povratak Realnog, Avangarda na kraju veka*, prev. Margarita Petrović, Orion Art, Beograd, 2012, str. 153-155.

⁴² Prema Julia Kristeva, “Within the Microcosm of the ‘Talking Cure’”, u *Interpreting Lacan*, trans. Thomas Ghora i Margaret Waller, ur. Joseph H. Smith, William Kerrigan, *Psychiatry and the Humanities* 6, New Haven:Zale, UP, 1983.

⁴³ Prema Miško Šuvaković, “Logika zazornog: Identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma” iz *Studije slučaja – Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Mali Nemo, Pančevo, 2006.

Problem umetničkog borderlajna koji traži svoje mesto u jeziku i čiji se ritualno izvedeni *punctum* u susretu sa Fukoovom *Hermeneutikom subjekta* pokazao kao mogući oblik tehnike sopstva, zbog konfiguracije onoga što se u njegovom zevu pojavljuje kao sablast, ne dozvoljava konačno razrešenje njegovog problema u melanholiji i usmeravanje njegovog učinka prema diskursima religije i mita, kako Kristeva vidi završetak ovakve analize. Otuda se autodestruktivni telesni postupci u ovim konkretnim slučajevima samo i zbog toga više ne bi mogli tumačiti kao uslovno “mazohistički” kako je to urađeno u ogledu *Abjektno kao simptom avangarde* – jer mazohizam se, frejdovski rečeno, tumači kao nesvesna melanholija.

Da bi se teorijski utvrdilo shvatanje traumatičnog nekonceptualnog performansa kao prema Fukou shvaćenog racionalnog postupka brige o sebi u kome se ritualnim postupkom postiže nešto što će se pokazati kao preko fantazije postignut istiniti, odnosno metaforični efekat performansa, neophodno je dakle obrazložiti zašto se za takve postupke inače uobičajena dijagnoza mazohizma koja podrazumeva nesvesnu melanholiju i narcizam (pri čemu se ove poslednje dve prema Kristevinoj teoriji u razrešenju borderlajnskog diskursa s druge strane izričito zahtevaju), čini promašenom.

Ova teorizacija se tako izvodi kao u *odloženoj akciji*, vraćanjem na Kristevinu teoriju i njene prekursore i ažuriranjem prvobitnih uvida vezanih za predmet ove analize, da bi se potvrdio nameravani zaključak performansa kao fukoovske brige o sebi.

Odložena akcija, *Nachträglichkeit*, frejdovski je termin koji označava nemogućnost da se jedan traumatski događaj (ovde prvi teorijski susret sa onim što se pojavljuje u zevu *punctuma* nekonceptualnog performansa kako je obrađen u ogledu *Abjektno*) registruje kao takav dok se ne dogodi još jedan (drugi krug istraživanja koji se iznosi u ovom radu) koji će ga retroaktivno rekodirati, promenom strukture simboličkog (ove teorijske analize).⁴⁴

⁴⁴ Prema Hal Foster, „Odložena akcija“ u *Povratak Realnog*, str. 39-40.

Odnosno, tumačenja traumatičnih postupaka telesne umetnosti koja se bez obzira na to kakav im je cilj zaustavljaju na ovoj drugoj “dijagnozi”, i koja u stvari podrazumeva onu prvu, pokazuju se tako ograničavajućim barem u onim slučajevima gde bi se oni preko šuvakovićeovski definisane neokonceptualne umetnosti mogli shvatiti kao vezani za borderlajnske glasove marginalizovanih grupa koji se javljaju kroz proboj koji ta umetnost pravi iznutra, u svom problemu sa diskursom u krizi.

Isto tako, bez izlaganja daljih uvida do kojih se došlo razmatranjem potisnute priče marginalizovanih umetničkih subjektivnosti kao proizvedenih borderlajnskih, prvobitna analiza izvedena u ogledu *Abjektno* bi traumatične postupke opsesivnih, nomadskih performansa na čijoj se studiji slučaja izvodi ova teorizacija, mogla da zadrži na mestu gde bi se oni mogli tumačiti kao ritualna prizivanja *melanholičnih* ili *abjektivnih* sablasti kojima je, pošto prema Kristevoj pripadaju domenu neizrecivog, mesto u diskursima religije ili mita.

A kako je već rečeno, u analitičkom odgovoru na zahtev umetničkog borderlajnskog diskursa “pomjeram, zato asociraj i sažimaj umjesto mene”⁴⁵ što bi sosirovski rečeno [Ferdinand de Saussure] bilo uspostavljanje vertikalne, paradigmatičke ose, odnosno lakanovski rečeno ustanovljavanje metafore koja uspostavlja subjektivnost koju umetnički borderlajn više nema, umesto da ih ostavimo tu, za te sablasti kao da treba dalje proizvoditi mesto u simboličkom, jer je sve jasnije da one nisu to što bi psihoanaliza od njih očekivala da budu.

Svaki korak te proizvodnje se izvodi sa *punctumom* performansa u vidu, kako je shvaćen u drugom poglavlju ogleda *Abjektno kao simptom avangarde*.⁴⁶ On je ovde referentna tačka od koje se otiskuje u druge tekstove i vraća natrag do “praznog” središta od kojeg se pošlo, u ponavljanoj procesu istkivanja potke čiju strukturu kao da je proizvela trauma u *punctumu* postignutog *zatvaranja* granice između spolja i unutra koja kod borderlajna inače ne odvaja jasno spoljašnji od

⁴⁵ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 62.

⁴⁶ „Analiza 'mazohističkih' postupaka u performansima neokonceptualne umetnosti“ u M. Petrović, *Abjektno*, str. 8-46.

unutrašnjeg prostora. Tu granicu Kristeva naziva granicom prapočetnog potiskivanja i ona je događajem performansa uznemirena i kod saučesničke publike. Ta je granica uslov za ulazak u proces zadobijanja govora, a o njoj se ovde govori kao o granici afekta i tela.

Ta se potka može se prikazati samo delimično. Ona se otvara prema velikom teorijskom asocijativnom polju i u svom grananju postavlja nezahvalan zadatak odabira linije koja će se pratiti, jer se može ići različitim, i kako mi se čini podjednako zanimljivim teorijskim putevima. Prvi krug tog istraživanja bio je izveden korak po korak, kao u situacionističkom kretanju kroz različite teorijske tekstove, nailaženjem na simptomatologiju ovako shvaćene subjektivnosti neokonceptualne umetnosti kao u slučajnim, “srećnim” susretima sa njom.

Jedan od načina na koji bi mogao da se prikaže drugi krug ovog istraživanja, bio bi da se celokupno istraživanje, iako nije bio započeto sa tim u vidu, retroaktivno sagleda kao nastojanje da se na konkretan umetnički postupak primeni transkripcija pomenutog Kristevinog protokola za pristup borderlajnskom diskursu, modifikovanog za potrebe ove analize – vodeći računa o statusu tog diskursa, o stanju njegovog lingvističkog znaka, kome (kod kliničkog u “inherentnom” a kod umetničkog stečenom poremećaju) nedostaje metafora i koju u analizi treba ponovo uspostaviti.

Način na koji se to izvodi je u Kristevinom protokolu opisano analitičko oslušivanje borderlajnskog diskursa i dopuštanje njegovih efekata na analitički govor kroz postupke *konstrukcije* i *kondenzacije*.

Prvi zahtev koji smo već pominjali a to je konstrukcija, u ovom slučaju konstrukcija granice između spolja i unutra koja borderlajnu inače nedostaje, uspostavljanjem “reda” u borderlajnskom (umetničkom) diskursu preko otvaranja para “eholaličnih rezova”, s jedne strane reza na telu umetnika i s druge strane na nervnom sistemu saučesničkih posmatrača kao u “odgovoru” na bezglasni krik ritualnog umetničkog postupka, izveden je u zaključnom poglavlju mog ogleđa čiji je osnovni rezultat bio da se subjektivni status neokonceptualne umetnosti prikaže kao borderlajnski.

Taj se par rezova u *punctumu* performansa, kao u analitičkom prenosu, pokazao kako se ponaša kao – prema Hani Segal [Hana Segal] kako je tumači Kristeva za potrebu svog protokola sa borderlajnskim pacijentom ⁴⁷ – uspostavljanje prve simboličke jednačine dijadnog odnosa kao tek uslova za usvajanje govora (takve jednačine pripadaju tek pred-označiteljskim funkcijama!). Taj uvid bi ovde trebalo da se ulanča sa ramifikacijom koja će biti odgovor na *drugi* zahtev, zahtev za kondenzacijom, prilagođen umetničkom borderlajnskom problemu na kome se u ovom istraživanju radi.

U teorijskoj psihoanalizi *konstrukcija* (dakle uvođenje reda u borderlajnski diskurs čiji je problem narušenost sposobnosti govora nastala odsustvom/gubitkom metafore) i *kondenzacija* (analitički napor uspostavljanja metafore, ovde preko istraživanja njegove odabrane simptomatologije u određenim teorijskim tekstovima), kao efekti borderlajnskog diskursa na analitički govor najpre su identifikovani i razmotreni u navedenom Kristevinom kritičkom članku “Mikrokosmos govorne terapije”.

Kristeva je tu, kao i na više mesta do tada i od tada, nastojala da upotpuni svoje shvatanje heterogenosti jezika – “jedinstva” simboličkog i semiotičkog u lingvističkom znaku – i tako utvrdi svoje shvatanje semiotičkog kao translingvističkog fenomena, ilustrujući ga i razrađujući na primerima iz svoje kliničke prakse u radu sa borderlajnskim pacijentima.

Kristevino semiotičko se razlikuje od onog koje se podrazumeva prema klasičnom radu Ferdinanda de Sossura. Umesto da se odnosi na razmatranje lingvističkih, semiotičko se u njenoj teoriji odnosi na razmatranje predlingvističkih elemenata kao što su ritam i melodika koji prodiru u simboličko i kao prozodija daju afekt jeziku kojim se konačno utvrđuje značenje za subjekt – a ono borderlajnu kao tako utvrđeno nedostaje.

⁴⁷ Hana Segal, kako je citirana u Julia Kristeva, “Within the Microcosm of the ‘Talking Cure’ “ u *Interpreting Lacan*, a prema “Notes on Symbol Formation” u *International Journal of Psychoanalysis* 38, 1957, str. 391-97.

Ova privremena definicija semiotičkog može se proširiti tako što se jezička prozodija može shvatiti kako se “naslojava” na njegovu parapraksu, odnosno na ono što preko zamuckivanja, omaški, šala, pauza, zagublivanja, zaboravljanja, tišina i u snovima, prema Frojdu, ukazuje na simptom potiskivanja onoga što nadire iz nesvesnog.

U konkretnim instancama to za Lakana predstavlja ono čime je subjekt preko svoje praznine u simboličkom određen kao označitelj koji predstavlja subjekt za drugi označitelj, kojim se pregovara svoje mesto u svetu.

Tu prazninu, između ostalog i preko svoje teorije o borderlajnu i abjektnom, vraćajući se Frojdomovom znaku, kao zauvek neizrecivu *melanholičnu* prazninu, kao senku očaja⁴⁸ za zauvek izgubljenim majčinskim koje se ne razlikuje od sebe i koje se u bolnom procesu mora odbaciti kao zazorno u nečemu što se razlikuje od sebe da bi se uspostavio govor, Kristeva ispunjava kinestetičkim doživljajima i afektom – a oni kod borderlajna “ispadaju”, jer metafore nema.

Ovde se dodaje da oni mogu da “ispadaju” ili zato što ta granica nikad nije uspostavljena, jer metafora nikada nije stabilizovala označitelj, i to je sudbina kliničkog borderlajna; ili mogu da “ispadnu” u situaciji društvenog nasilja koja nas ovde interesuje kako je obrazložena u ogledu *Abjektno kao simptom avangarde*, gde se ta metafora zazornim odbacivanjem naknadno povlači, brišući tragove označitelja u simboličkom, ne ostavljajući za sobom neizrecivu Kristevinu *melanholičnu* prazninu nego *strah*.

Strah kliničkog borderlajna inače postoji kao smrtni strah od uspostavljanja objekata jer se njegovo ugroženo, nedostavno, zakrčljalo ja koje je uspostavljeno na pogrešnom mestu u susretu sa objektima brani ne samo od metafore, već uopšte i od nekog uspostavljanja ogledanja u Drugom da ne bi propalo, jer se ogleda samo u sebi kao u zazornom. Zazorno se prema Kristevoj dakle mora odbaciti od sebe da bi se ogledalo u nečemu drugom, a strah bi u analitičkom postupku sa kliničkim borderlajnom trebalo da se pretoči u tugu koja ostaje za gubitkom zazornog smisla

⁴⁸ Prema Julia Kristeva, „On the Melancholic Imaginary“, u *New Formations*, Number 3, Winter 1987: 5-18, str.5.

njegovog praznog označitelja na putu zadobijanja mesta u simboličkom.⁴⁹

Strah umetničkog borderlajna međutim ne može da se pretoči u tugu, jer njegovo jednom uspostavljeno pa izgubljeno, odbačeno značenje nije proizvedeno u zazornosti nego upravo u simboličkom! Njegov označitelj nije bio prazan, i sa pojavom Drugog iz diskursa koji ga odbacuje bi se samo potvrdila nepovratna propast silom ispražnjenog označitelja sa kojim se do tada pregovaralo neko mesto u svetu.

Kod takvog proizvedenog borderlajna zato nije u pitanju patološko vraćanje nagona sa objekata i spoljašnjeg sveta na granicu zazorne nerazlike sa monstruoznim, da bi se u fantaziji ogledalo u njemu kao u okretanju od sveta, nego se, kako ćemo videti, sadržaj koji je nasilno odbačen na to mesto krijumčari preko složenog mehanizma borderlajnske fantazije kojoj se pribegava u neokonceptualnom performansu, odigravanjem/izvođenjem pokušaja da se spase od propasti, i okrene *prema svetu*.

Umetnički borderlajn tako dvaput "propada" kroz pukotine diskursa koji neće ili nema aparat da ga vidi:

1) jednom kroz pukotine poludelog dominantnog diskursa koji njegov uspostavljeni označitelj hoće da prevede u prazno označeno. To bi njegov problem govora uslovno postavilo naporedo sa problemom govora Kristevinog melanholika kojeg ona, kako se čini, teorijski izvodi preko kliničkog borderlajna. Tu bi se moglo reći da je u pitanju slična simptomatologija (problem demetaforizovanog govora koji se može pogoršati do asimbolije) ali različita etiologija (uzrok gubitka metafore). Označitelj ovog drugog se takođe prazni, ali zato što ga melanholik u svojoj patologiji sam prazni, odnosno on demetaforizuje određeni sadržaj o kome nije u stanju da govori da se ne bi "raspao" (da ne bi ušao u psihozu; melanholija svejedno može odvesti tim putem). Kod umetničkog borderlajna demetaforizacija se međutim odvija spoljašnjom intervencijom preko nasilja izvedenog u društvenoj situaciji. Pri tom se ponovo podsećamo da klinički borderlajn nikada nije

⁴⁹ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 39.

uspostavio metaforu i da zato kod njega ni nema sadržaja koji bi se mogao tako isprazniti.

2) umetnički borderlajn drugi put “propada” kroz pukotine poststrukturalističkog diskursa koji njegovo traumatično nastojanje da sa granice jezika uspostavi komunikaciju kao zazoran vidi samo kao mazohističke, pa prema tome, u krajnjoj analizi, kao nesvesno melanholične i narcistične.

Teorijska psihoanaliza ove postupke prema tome vidi ili:

- kao mazohističke prema Frojdu, kao nesvesnu krivicu pred Zakonom⁵⁰
- kao mazohističke prema Delezu, kao perverzno narcistično privremeno povlačenje od Zakona Oca u mazohističkom ritualu partenogenetskim rađanjem privremene isfantazirane subjektivnosti⁵¹
- kao melanholične prema Kristevinom rešenju problema kliničkog borderlajna, gde za ono što naziva sve češćim problemom borderlajnske psihoze, i čemu traži razlog u gubitku edipalne strukture u svetu sve brže promene ekranskih slika kapitalističkog spektakla i gubika hrišćanskih vrednosti, tvrdi da nema govora o krivici, jer je borderlajn zbog tog “kongenitalnog defekta” nesposoban za primarnu identifikaciju.⁵²

Na tom mestu se za ovo istraživanje ispostavlja problem Kristevine teorije na koju se ovde oslanjam i od koje se otiskujem dalje, jer 1) za problem govora kliničkog borderlajna sažet u onome što se pojavljuje kao njegov zazorni subjektivni učinak u prenosu, s jedne strane, i 2) za problem koji se pokriva neurotičnom ili psihotičnom nesposobnošću govora o pretrpljenom gubitku preko melanholične asimbolije, s druge strane, Kristeva vidi rešenje u odricanju od zazornog sadržaja koji se dalje može obrađivati jedino preko diskursa religije ili mita.

Na taj problem dakle treba odgovoriti pre nego što se izvede argumentacija za

⁵⁰ Prema Sigmund Frojdu, “The Economic problem of masochism”.

⁵¹ Sažeto prema Gilles Deleuze, „From Contract to Ritual“ u *Coldness and Cruelty*, trans. Jean Mc Neal, Zone Books, New York, 1991.

⁵² Prema Julia Kristeva, *Tales of Love*, trans. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1987, str. 35.

performans telesne umetnosti kao prema Fukou protumačene ritualne tehnike sopstva. Jer u *punctumu* performansa, kroz rez na koži umetnika, kao prokrijumčareno, umesto onoga što bi se teorijski inače očekivalo, kao povratak Realnog, probija nešto što će svojom pojavom proizvesti i fukoovski i lakanovski gledano *istiniti* odnosno *metaforični* efekat – sablast njegove propale subjektivnosti. Nju “treba nahraniti”, “dati” joj telo i vratiti jezik, uspostaviti granicu između spoljašnjosti i unutrašnjosti da se kroz nju ne bi prolazilo kao kroz transparentnu bergsonovsku fotografiju koja ne zadržava ništa.

Jedna od primedbi upućenih gore pomenutom razmatranju koje je izvela Kristeva u navedenom tekstu “Mikrokosmos govorne terapije” u kome ona kritički čita Lakana kako čita Frojda, primedba je koju je uputila Šuli Barzilaj (Shuli Barzilai) u *svom* kritičkom osvrtu, pridruživši se ovoj sviti esejom “Borders of language” (“Granice jezika”) ⁵³ ukazivanjem na činjenicu da Kristeva svoj pojam heterogenosti lingvističkog znaka koji izvodi preko kritike Lakanovog shvatanja tog znaka, gradi i ilustruje na nečemu što je – izuzetak.

Klinički borderlajn tako, zbog njegove izuzetnosti, ”specifičnosti”, čiji se problem sagledava i rešava u “mikrokosmosu” analize, otvara prostor zamerka ma toj kritici, smatra Barzilaj.

Razvivši tu kritiku preko razmatranja posledice koju je u Lakanovoj teorizaciji izazvala asimilacija frejdovskog znaka, kritikujući Lakanovo shvatanje da simbolički poredak isključuje afekt, Kristeva se na svoj način “vraća” tom znaku, prikazuje ga kao vezanog za afekt i uvodi u analizu lingvistički znak kao u tom smislu heterogen (što Šuli Barzilaj inače ne dovodi u pitanje). Stanje *takvog* lingvističkog znaka Kristeva ispituje u svom protokolu sa borderlajnskim pacijentom kome nedostaje metafora.

Koliko god da je gornja primedba opravdana ako se ostane na razmatranju borderlajna kao kliničke instance, njegov izuzetak, kada je u pitanju neokonceptualna umetnost koja se javlja sa mesta borderlajna proizvedenog u

⁵³ Shuli Barzilai, “Borders of language: Kristeva’s Critique of Lacan”, PMLA, Vol. 106, No. 2 (Mar., 1991), str. 294-305.

društvenoj situaciji i čijoj je studiji slučaja posvećen ovaj rad, značajno se komplikuje.

Izuzetnost borderlajna te umetnosti je ono što za tumačenje njenih praksi u “mikrokosmosu” analize postavlja već pomenuti Šuvakovićev “zaokret prema mikropolitici manjinskih, marginalnih, decentriranih, neuporedivih ili necelovitih kultura, grupa ili procesa individualnog situiranja, odnosno kultura koje ne konstituišu integralnu/globalnu sliku sveta”.⁵⁴

Ovde zato nije reč o psihopatološkom poremećaju čijem bi “praznom govoru” bez obzira na njegovu etiologiju u kliničkim uslovima bio obezbeđen neki egzotični diskurzivni prostor, već o problemu čije je identifikovanje, barem u procesu ovog istraživanja ograničenog na konkretne umetničke prakse, omogućilo upravo Kristevino insistiranje na diskurzivnom izuzetku – na borderlajnu kao instanci na kojoj ona gradi svoju teoriju heterogenosti lingvističkog znaka.

Ovde dakle nije reč o praznini govora kliničkog borderlajna, već o praznini govora koja prema teorijskoj psihoanalizi podrazumeva i “prazninu” tela bez čvrstih granica, ovde jednom već uspostavljene pa narušene subjektne pozicije *društveno proizvedenog* borderlajna. Tu sam prazninu u svom ogledu *Abjektno kao simptom avangarde* prikazala kao nastalu gubitkom statusa aristotelovskog zoon politikona čiji se glas više ne razlikuje od buke i kome, kao i kliničkom borderlajnu, kao da preostaje još samo pokušaj „direktne semantizacije akustičke, taktilne, motoričke, vizuelne cenestezijske ... koja se razrešava u nagloj provali afekta“⁵⁵ kojom se u performansu krijumčari njen skriveni sadržaj kao sablast njene propale subjektivnosti. Govor umetničkog borderlajna nije zaista prazan, nego je nemuš.

Kristeva u okviru svoje kasnije teorizacije u *Pričama o ljubavi (Tales of Love)* klinički borderlajn razmatra kao sve češću pojavu u kontekstu savremene kulture (sadašnjosti njenog teksta, i ona kao da ostaje u tom uverenju), u kojoj dolazi do

⁵⁴ Prema Miško Šuvaković, “Logika zazornog: Identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma” u *Studije slučaja – Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, str. 166.

⁵⁵ Videti Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 65.

progresivnog klizanja između reči i afekta. To klizanje, kako ona pretpostavlja, uzrok je sve veće incidencije borderlajnske psihoze, sa narcizmom kao njenim temeljnim problemom.

Šuli Barzilaj se u svom daljem kritičko-afirmativnom obrazlaganju Kristevine teorizacije problema kliničkog borderlajna kao instance, i njegovom pristupu u kliničkoj praksi, osvrće na razmatranje etičkog zahteva analize da ublaži patnju pacijenta koje je Kristeva iznela u *Pričama o ljubavi*.

Za nas bitan deo tog Kristevinog razmatranja prenosim skoro doslovno: da li analitičar za ove pacijente koji su “preživeli primarni narcizam” (njen borderlajn se smatra zadržanim na mestu primarnog narcizma, što kod našeg umetničkog borderlajna nije slučaj, bar ne tako jednostavno), dakle da li analitičar za njih treba da otvori njihov sopstveni prostor? Da li da im pomogne da ne budu samo statisti u sopstvenom životu nego da govore u nestabilnim, otvorenim, neodređenim prostorima gde će im slobodne asocijacije analitičkog govora omogućiti da se utre put, koji već postoji u umetnosti, takvoj polilogičnoj nominaciji i takvom ekscentričnom pismu gde se više ne radi o pribavljanju nekog “značenja” njihovom praznom govoru, već o okidaču za diskurs u kome će njegova “praznina” postati suštinski element za izgrađivanje “sopstvenog”, pa makar bilo polivalentno? ⁵⁶

U slučaju neokonceptualne umetnosti međutim, ako je definišemo prema Šuvakoviću kao “... zaokret prema mikropolitici manjinskih, marginalnih, decentriranih, neuporedivih ili necelovitih kultura ...”,⁵⁷ jasno je da bi nastojanje da se njen borderlajnski govor tretira ili emancipuje *kao* prazan, kao njena “specifičnost”, a bez prepoznavanja i priznavanja njegove uslovljenosti u društvenoj situaciji *povlačenjem*, a ne *neuspostavljanjem* očinske metafore o kome je u *Pričama o ljubavi* reč, bilo problematično.

Katrin Malabu (Catherine Malabou) u *Changing Difference (Menjanje različitosti)* insistira na pitanju mesta sa kojeg se uopšte može govoriti da bi se

⁵⁶ Julia Kristeva, „Freud and Love: Treatment and it's Discontents“, u *Tales of love*, 1987, str 56.

⁵⁷ Miško Šuvaković, „Logika zazornog ...“ u *Studije slučaja*, str. 66.

izbeglo filozofsko (ovde teorijsko) nasilje.⁵⁸ Jedan od načina na koji bi se ovo možda delimično postiglo u “mikrokosmosu” teorijske analize neokonceptualne umetnosti bilo bi upravo preko pojma borderlajna proizvedenog u društvenoj situaciji, jer se traumatični autodestruktivni telesni postupci direktne semantizacije kojima se u nekim performansima pribegava, delovanjem u pustoši oštećenih označitelja koja ostaje za povlačenjem velikog talasa Kristevinog “ozakonitelja simboličkih iskustava” kako ona ponekad naziva Zakon Oca, inače nezbežno „patologizuju” – psihoanaliza ih tumači kao perverzne, narcistične, mazohističke.

Dok se čeka na socijalne institucije koje bi integrisale takve vanzemaljce, piše dalje Kristeva u *Pričama o ljubavi*, još uvek je imaginacija i simbolička realizacija to u čemu će njihov spotaknuti identitet najbolje naći način da izvede konstrukciju sebe kao lažnu, kao imaginarnu.

Taj *privid* treba emancipovati, smatra Kristeva – kada bi se u ponašanju i u institucijama neuspeh reprezentacije prihvatio ne kao promašaj nego kao jedna iluzija među mnogima (a iluzija je ono na čemu se prema Lakanu inače temelji svaka “normalna” subjektivnost, iluzija celovitosti naše slike u kojoj se ogledamo i koja je osnov naše mimikrije, naše sposobnosti da naučimo da ličimo, da podražavamo, da se prilagođavamo), kada bi se taj neuspeh dakle prihvatio kao jedna iluzija među mnogima, ona smatra da bi se uspostavilo novo prilagođavanje nadolazećem narcizmu koje bi aktualizovalo varku, imaginaciju, i napravilo okvir čija će se istina sastojati u sposobnosti da apsorbuje ove prividnosti⁵⁹ (možda u klasičnom psihoanalitičkom smislu “apercepcije”, u ovom slučaju – diskurzivnog registrovanja).

U svom lutanju umetnički borderlajn preko svojih “prividnosti”, međutim, ne traži bilo koju iluziju koja bi se u analitičkom prenosu sa kliničkim borderlajnom, u privremenom narcističkom ogledanju sa njim, uspostavila najpre uvođenjem neke eholalične dijadne pred-označiteljske simboličke jednačine, već svoju kartu “plaćenu funtom mesa” na kojoj je bila izgrađena književnost *njegovog* označitelja

⁵⁸ Catherine Malabou, *Changing Difference*, trans. Carolyn Shread, Polity Press, Cambridge, UK and Malden, MA, Polity Press, 2011.

⁵⁹ Julia Kristeva, „Freud and Love: Treatment and its Discontents“, u *Tales of love*, str. 59.

(pod time se u ovom tekstu podrazumeva celokupna njegova simbolička produkcija).

I iluzija i njena književnost, kako ih vidim, i sa njima mogućnost zauzimanja i održavanja nekog mesta u diskursu, zazornim odbacivanjem koje podrazumeva društveno nasilje povlačenja očinske metafore, a to je ključni događaj u procesu proizvođenja statusa društveno proizvedenog borderlajna, vraćene su *kao prazno označeno* na mesto na kome se, kao u još neuspostavljenom odnosu između ja i ne ja, u rvanju sa abjektnim, ponovo odvija jednom dobijena pa izgubljena bitka, i odakle bi morao ispočetka da se probija do nekog mesta sa kojeg bi mogao da govori, kao subjektnost.

Tako proizvedeni borderlajn u svom lutanju, u dezorijentaciji koju proizvodi silom proizvedeni nedostatak metafore, dakle nije neko ko je u svojoj psihopatologiji *zadržan* na mestu primarnog narcizma kao što je to slučaj sa kliničkim borderlajnom. Klinički borderlajn nije u stanju da se ogleda u nečemu drugom osim u svojoj zazornosti, proizvodeći autistične fetiše preko kojih se opire uspostavljanju veze sa Drugim jer od nje ima patološki smrtni strah. Umetnički borderlajn je tamo *odbačen* kao gotov označitelj i to je razlog zbog kojeg je u slučaju umetničkog borderlajna potrebno modifikovati Kristevin protokol u pitanju.

Proizvedeni borderlajn je dakle tamo *zazorno odbačen, abjektovan* sa jednom već postignutog mesta u simboličkom redu – unazad i naniže, kao u arheološku prošlost svog nekadašnjeg uspona ka nekoj subjektnosti, gde za njega više ne postoji granica između ja i Drugog, ili još niže, između spolja i unutra, gde se barata sadržajima za koje Kristeva kaže da kao da “više pripadaju estetskoj ili mističkoj sublimatornoj diskurzivnosti, nego što se mogu naučno ili racionalno obrađivati”.⁶⁰ A već smo rekli da taj sadržaj ovde nije ono što bi se teorijski očekivalo da bude na tom mestu i da zato njegova obrada ne može da se usmeri prema religiji ili mitu.

⁶⁰ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str 25.

I tu kao da se iz novog ugla ukazuje jedno od mogućih značenja čuvenog Kristevinog citata: “ ... U svijetu u kojem je Drugi uništen, estetski se napor – spuštanje do temelja simboličkog zdanja, sastoji u ponovnom zacrtavanju krhkih granica govornog bića ... na granici onoga potiskivanja koje se naziva prapočetnim”.⁶¹

Neokonceptualni performans se preko onoga što se pojavljuje kao subjektivni učinak u njegovom *punctumu* ukazuje kao pokušaj delotvorne akcije koja se izvodi upravo sa te granice kao, kako se ovde pokušava da utvrdi, fukoovski shvaćena briga o sebi.

Praćenje te crvene niti kao da naknadno iscrtava “književnost” umetničkog borderlajna koja je ovde priča o njegovom opsesivnom, očajničkom nastojanju da sa mesta zazornosti ostavi svoj trag u simboličkom.

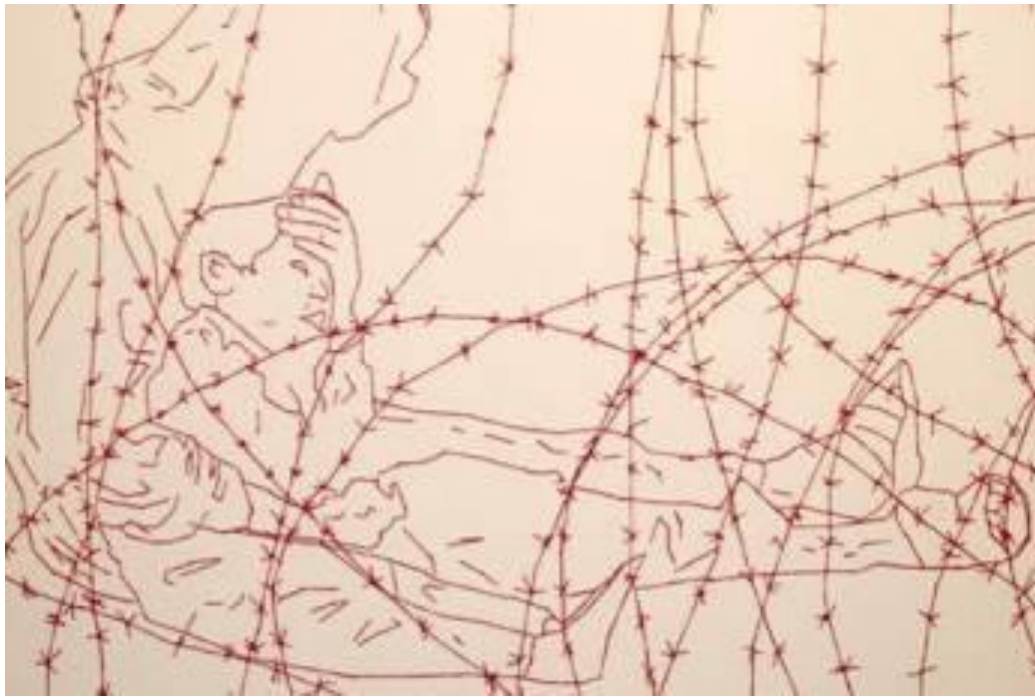
Povezivanje njegove simptomatologije kako izranja iz tekstova klasične i teorijske psihoanalize kao njihov *potisnuti, nelagodni* sadržaj, može se shvatiti kao analitički odgovor na borderlajnski zahtev “... pomjeram, zato asociraj i sažimaj umjesto mene ...”.⁶²

To metonimijsko pomeranje u ovom istraživanju se vidi kao nomadsko kretanje umetnika od performansa do performansa, “otvaranjem rezova” ne samo na privremenim ekranima koji se formiraju od tela njegovih posmatrača u traumatičnim pokušajima umetničke komunikacije sa zazornog mesta da bi se ti ekrani po završetku performansa raspršili, nego i na teorijskim tekstovima u kojima njegova subjektivna “istina” izranja kao simptom njegovog izgubljenog objekta i taj ekran je stabilniji.

Performans se tako može videti, u dejstvu svog nemog krika na analitički govor koji mu u odgovoru na njega daje metaforu, kao briga o tom izgubljenom koja se odigrava na granici jezika, sa mesta borderlajna pred abjektivnim, na granici prapočetnog potiskivanja, u okolnostima pod kojima je tu istinu nemoguće iskazati.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid, str. 62.



Franko B, vez na španovanom platnu, deo projekta čije je ostvarivanje u toku.

Zazorno

Granice prapočelnog potiskivanja koja podrazumeva granicu afekta i tela i koja kod Kristevinog kliničkog i kod našeg umetničkog borderlajna ne postoji, i koja se uspostavlja u analitičkom prenosu, odnosno u *punctumu* neokonceptualnog performansa, Kristeva je vezala za pojam abjektog kao nečeg odbačenog kao odvratnog, koje sa mesta poništavajućeg užasa neprekidno ugrožava jezički poredak.

Njegov sadržaj u psihoanalitičkom diskursu nije konačno definisan, niti je završena rasprava o tome kako je uopšte moguće da se nešto potiskuje u razvojnom stadijumu u kome još nema uspostavljenog ja, pa nema ni razlike između ja i objekta, ni uspostavljenog nesvesnog.

Na to pitanje Kristeva je odgovorila upućujući na želju koja već postoji, ali ne potiče od tog, da kažemo, “začetka” za subjektnost, već proizvodi strukturu jezika u kome se rađamo (ili fukoovski u nužnost u koju smo ubačeni!), delujući na mestu koje je, posluživši se mitskim pojmom pozajmljenim iz Platonovog *Timaja*, ona nazvala neodređenošću semiotičke *Chore*.⁶³

Tu se u konfliktnom kretanju nagona u korist ili protiv formiranja ja, odnosno “unapred”, ili “naviše”, u pravcu Drugog, i “unazad”, ili “naniže”, u pravcu narcizma, u prvobitnom odvajanju od svega što ugrožava izgled da se postigne mesto u jeziku i gde će se uspostaviti neko ja tek kad počne da liči na nešto drugo osim na sopstveno koje još nije odvojeno od majke, odvija borba za pravac u kome će se najzad ostvariti prevlast ozakoniteljske, simboličke, jezičke, očinske funkcije.

U prapočelnom potiskivanju tako nije u pitanju potiskivanje sadržaja nošenog vektorom neke neprihvatljive želje koje pretpostavlja formiran subjekt – već potiskivanje nečega što je u razvojnom putu starije, što nije ni subjekt ni objekt želje, već je zazorno koje umesto objekta stoji nasuprot ja.

⁶³ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 21-22.

Ono još nije znak, ono je začetak znaka. Ono ne znači, ono ukazuje. Ono postoji samo preko svog simptoma koji je čudnovato gađenje, nešto što nas privlači i odbija, zgrožene.

Pa ako pritisak tog potiskivanja iz nekog razloga krene da popušta, u slici u kojoj smo se prepoznali kao znak i u kojoj smo naučili da se ogledamo počinju da se prave pukotine, dovodeći u pitanje našu neophodnu iluziju koja od tog potiskivanja zavisi – da vidimo sebe kako se vidimo.

Ta iluzija prepokriva ono što je za naš subjekt utemeljujući rasep između označitelja i označenog, koji je za Lakana nepremostiv, a za Kristevu propušta afekt i koji se u mom istraživanju pokazao kako se može proizvesti “propusnim” u retrogradnom smeru – rasep između onoga što nas u simboličkom predstavlja kao subjekt za drugog označitelja, i onoga što se u tom procesu odbacuje ostajući s druge strane, što prema Lakanu nije ni biće ni ne-biće, nego ne-formirano, kao večita fascinacija i večita pretnja iluziji bez koje nema jezika.

A jezik o čijem je gubitku u ovom radu reč je taj koji se svojom proizvodnjom opire stalnoj pretnji rušenja granica koje odvajaju smisao od ne-smisla, unoseći u haos svoj red, prekrivajući ono stvarno, neiskazivo, sobom, kao prvim i konačnim fetišom.

Ispredajući priču u o kliničkom borderlajnu Kristeva zamišlja dete koje nije inkorporiralo ništa, ili majčinu “mržnju” prema rečima očinskog sistema.⁶⁴

Takvo bi dete ostalo uplašeno odbacujući i povraćajući sve objekte koji mu se nude, nastavlja Kristeva o kliničkom borderlajnu, ono bi moglo imati čulo za abjektno: čak i pre nego što su stvari za njega označive, ono ih pod dejstvom nagona odbacuje, čisteći za sebe teritoriju ok(r)uženu abjektnim.

I kakva je uteha u tome, pita ona, možda neka očinska prikaza, bez koje bi ono ostalo kao prazan subjekt, na đubrištu ne-objekata koji se neprekidno odbacuju u

⁶⁴ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 12.

pokušaju da se od njih odbrani. U užasu pred majčinim telom i sa nagonima trajno odvrćenim od objekata, ono umesto njih ima strah od nečega za šta nema ni sećanja ni predstave.

U slučaju proizvedenog borderlajna međutim sećanje nije nedostupno. Tu nema onog neobičnog uživanja u zazornom kao u vraćanju nečem neiskazivom, majčinskom, mitskom, nečem isuviše bliskom koje se može samo zamišljati i koje se mora odbaciti jer ugrožava jezik kojim se govori. To nije užas pred “odsutnim”, “nedodirljivim” majčinskim telom. Tu nema utehe u nekom slabom naziranju oca u majčinskoj želji za falusom kojeg nema. Ovde se ne odbacuje ništa što je po sebi neiskazivo, već formiran označitelj.

Otac je taj koji ovde odbacuje, i tu se ne događa ono što se inače pretpostavlja da se događa na “spratu niže”, na imaginarnom planu, izbacivanje u neki nepoznat sadržaj, ako ga uopšte ima, onoga što je pod kontrolom prapočetnog potiskivanja i o čemu se ispredaju mitovi.

Ovde je u pitanju realni užas pred gubitkom objektnog odnosa, pred gubitkom jezika, pred odsutnošću svog odbačenog *označitelja*, svog zazorno odbačenog, najpre formiranog pa “pobačenog” subjekta, kome je oduzeta jednom već data očinska metafora, i koji je zato osuđen na metonimijski diskurs kojeg vidim funkcionalno sličnim Vernikeovoj (Wernicke) afaziji koja inače Lakana navodi na smeh.⁶⁵ Što više govori, to je dalje od mogućnosti da iskaže bilo šta. On je stultus. Klovn. Nešto što liči na maniju koja je perverzno lice depresije od koje se konačno dižu ruke u zamoru i gađenju. Njegov diskurs nema *punctum*, njemu je nedostupno da iznese bilo kakav zahtev ili stav. On za diskurs *više ne po-stoji*. On je zavitan i za njega nema zaustavljanja. Na mestu između potrebe i želje sa kojeg se u procesu zadobijanja neke subjektivnosti traži analogon majčinske безусловne ljubavi, njega muči nepremostiva frustracija koja je drugo ime diskurzivne mržnje. Iz cirkuske šatre, ako smo u tolikoj meri povlašćeni da nas se ovo ne dotiče, izlazimo s olakšanjem.

⁶⁵ Jacques Lacan, *The Seminars of Jacques Lacan, Book III, On Psychoses*, ed. J.A. Miller, trans. Russel Grigg, W.W. Norton and Company, Inc, New York, 1997, str. 18.

Ima dakle postojanja koja se ne zasnivaju na želji već na njenom odbijanju, obrazlaže Kristeva klinički borderlajn, na način koji ih razlikuje od negiranja karakterističnih za neurozu ili psihozu (transgresije, negacije ili odbacivanja).

Teorija frejdovskog nesvesnog pretpostavlja potiskivanje nekog neprihvatljivog sadržaja – nekog afekta ili neke predstave – koji zato nema pristupa svesnom, osim preko onoga što taj sadržaj *izaziva* u govoru (kao što su omaške, mucanja, praznine u sećanju, pauze) ili u telesnom simptomu.

To se potiskivanje može javiti u obliku poricanja koje se odnosi na objekt i pripada neurozi, ili u obliku odbijanja koje se odnosi na želju i pripada psihozi. Objekt se (preko fantazije, neurotično) poriče, želja se (narcistično, psihotično) odbija.

U suočavanju sa Kristevinim ab-jektom (umesto sa ob-jektom koji ovde nedostaje jer je kod kliničkog borderlajna u pitanju da kažemo “razvojni” poremećaj), ove negativnosti koje ustanovljuju nesvesno opstaju zbog problema sa očinskom instancom koja ne uspostavlja zabranu kojom se utvrđuje kao Zakon.

“Nesvesni” sadržaji (sećamo se da nesvesno tu još nije uspostavljeno jer nema formiranog ja) ne isključuju se dovoljno da bi se upostavila razlika između subjekta i objekta.

Razlika je ovde spuštena za jedan ili dva nivoa ispod subjektivnosti, u Kristevinu graničarsku, borderlajnsku tvrđavu: u razliku između ja i Drugog, ili još niže, u razliku između spolja i unutra.⁶⁶ Otud se u govoru i ponašanju kliničkog borderlajna pojavljuju sadržaji koji bi inače pripadali nesvesnom, i taj govor, da ponovimo, prema Kristevoj više pripada estetskoj ili mističkoj sublimaciji nego racionalnom ili naučnom diskursu.

U našem slučaju, takvo tretiranje onoga što se u *punctumu* pojavljuje na praznom mestu oduzete metafore proizvedenog borderlajna bilo bi krajnje

⁶⁶ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 57.

problematično.

Ništa manje problematično ne bi bilo ni tretirati ga kao primitivnog koji se s jedne strane odvaja od animalnog a sa druge od majčinskog u svom neprekidnom razvrstavanju "ja" od "ne ja", u svom ograđivanju od ne-objekata, proizvodeći oko sebe pustoš nestabilnih, pomičnih granica u kojoj je na svom.

Kristeva s jedne strane raspravlja abjektno i njegove rituale preko praksi primitivnih društava koja na taj način markiraju svoju kulturu, a sa druge strane vezuje ga za ličnu istoriju formiranja subjektivnosti gde se kao neophodni uslov jezika, da bi se uspostavio Očinski Zakon, kao od zazornih odvaja prvo od telesnih izlučevina i potom od majčinog tela.

Iako se Kristeva u svojim tekstovima ponekad ograđuje sintagmom "takozvana primitivna društva", ona u *Moćima užasa* na primer direktno suprotstavlja zapadnu modernost "primitivnim društvima". "U zapadnoj modernosti, a zbog krize kršćanstva, zazornost nalazi arhaičnije rezonancije, koje kulturno prethode grijehu, da bi ponovo postigla svoj status, pa čak i dalje, status ljage u primitivnim društvima".⁶⁷

Situacija društveno proizvedenog borderlajna ne može se bez problema vezati za ono što je Foster, da se zadržimo samo na jednom značajnom primeru, u svom kritičkom osvrtu na novu antropologiju koja se uspostavila kao *lingua franca* humanistike, naziva primitivističkom fantazijom koja u njoj opstaje nasleđena iz psihoanalize i koja na ovaj ili onaj način nešto što je bilo davno, ili nešto što je geografski daleko – tumači kao arheološku prošlost razvojnog puta ljudskog bića od detinjstva do odraslog doba, kao da je u pitanju realni analogon kretanja od primitivnog društva prema (zapadno definisanoj) civilizaciji.

Kako piše Foster,

... Johanes Fabijan tvrdi da se antropologija zasniva na mitskom mapiranju vremena na

⁶⁷ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 25.

prostor koje se oslanja na dve pretpostavke:

“1. Vrijeme je imanentno, a otuda i prostorno jednako, svijetu (ili prirodi, ili svemiru, zavisno od argumetnacije); 2. odnosi između dijelova svijeta (u najširem smislu prirodnih i sociokulturnih cjelina) mogu se razumjeti kao temporalne relacije. Raširenost u prostoru odražava direktno, što ne znači prosto i na očite načine, slijed u Vremenu...”⁶⁸

Sa vremenom i prostorom na takav način mapiranim jednim preko drugog, ‘tamo’ je postalo ‘jednom davno’, a najudaljenije (mereno u odnosu na Grinički meridijan evropske civilizacije) postalo je najprimitivnije. Ovo mapiranje primitivnog je očigledno rasističko: u imaginarnom belaćkog zapada ovo mesto je uvek mračno. Ono međutim žilavo opstaje, jer se nalazi u osnovi narativa istorije-kao-razvoja i civilizacije-kao-hijerarhije. Ovi narativi devetnaestog veka su rezidualni u diskursima kao što je psihoanaliza, i u disciplinama kao što je istorija umetnosti, koje još uvek često pretpostavljaju da postoji povezanost između (ontogenetskog) razvoja individue i (filogenetskog) razvoja vrste (kao u razvoju civilizacije, svetske umetnosti, i tako dalje).⁶⁹

Situacija društveno proizvedenog borderlajna ne može se bez problema vezati ni za majčinsko kao abjektno. Postkolonijalni, feministički i postfeministički diskurs odavno su pokrenuli pretapanje pojma primitivnog (rvući se i dalje sa sa pomenutim fantomom bilo da je prepoznat ili ne), i onog što se, ma šta to bilo, definiše kao žensko (ovom drugom se na primer Katrin Malabu [Catherine Malabou] u svojoj raspravi *Changing Difference (Menjati različitost)* rešila da stavi tačku okrenuvši leđa filozofiji uopšte, u potrazi za nekim drugim diskurzivnim prostorom).⁷⁰

Ovde se međutim neću zadržavati na dugoj listi tekstova u kojima se Kristevin diskurs na ovoj ili onoj tački više ili manje ubedljivo propituje. Njenom diskursu prilazim afirmativno, jer se kao takav čini da otvara mogućnost da se u njegovom okviru iskonstruiše mesto koje, ako određene umetničke postupke sagledamo kao očajnički pokušaj umetničkog borderlajnskog uspostavljanja komunikacije sa granice jezika kako je tu granicu upravo Kristeva obrazložila, kao da izbegava

⁶⁸ Fabijanov citat u Fosterovom tekstu naveden je prema Johannes Fabian, *Time and Other: How Anthropology Makes Its Object* (Columbia University Press, New York, 1983), str. 11-12; ili Johannes Fabijan, *Vrijeme i drugi*, prev. Lazar Macura, Jasen, Nikšić, 2001, str. 26.

⁶⁹ Videti Hal Foster, “Umetnik kao etnograf, u *Povratak Realnog, Avangarda na kraju veka*, str. 187-8.

⁷⁰ Catherine Malabou, *Changing Difference*, trans. Carolyn Shread, Polity Press, Cambridge, UK and Malden, MA, Polity Press, 2011.

konkretno nasilje psihoanalitičkog tumačenja koje bi ih dijagnostikovalo kao primitivne, perverzne i mazohističke.

Da se zato vratimo Kristevinom argumentu. Sa abjektnim se sučeljavamo u našoj ličnoj arheologiji u pokušaju da se otrgnemo od majčinskog entiteta zahvaljujući autonomiji jezika koja nas prethodi, u nasilnom odvajanju koje se odvija u stalnoj opasnosti otklizavanja natrag u prividnu sigurnost majčine moći jer ona navodno nije motivisana da ga podrži pošto joj daje mesto u sistemu.

U tom ratu odvajanje, kao abjekcija, preduslov je za narcizam, jer da bismo mogli u nečemu da se ogledamo, da bismo mogli da počnemo da ličimo, da mimikriramo, prvo treba da se odvojimo, da bismo uopšte postali *nešto* koje može da počne da uči da na nešto liči. Odvajamo se najpre od telesnih izlučevina, a potom od majčinog tela.⁷¹

Prostor u kome se to odvajanje događa Kristeva je dakle nazvala prema mitskoj referenci *chore* iz Platonovog *Timaja* određivši nestabilnu granicu odvajanja od majke prema simboličkom kao funkciju koja je, budući zasnovana na očinskoj zabrani majčinskog tela od kojeg treba da se nepovratno odvoji kao od zazornog, pod stalnom pretnjom upada sa strane zabranjenog.

U tom prostoru se odvija haotično, konfliktno kretanje nagona u korist i protiv uspostavljanja ja da bi se u nekom trenutku nešto “zakačilo” za Drugog, i “rodilo se kao znak”, kako formuliše Kristeva.⁷²

Taj znak ja prepoznaje kao svoju ogledalnu sliku i počinje prema njoj da se menja, da joj se prilagođava, da bi označavalo, u novoj ekonomiji koja potiskuje *choru* i njeno večito vraćanje.

Od sada će samo želja koja je najzad prevladala biti svedok te “primalne” pulsacije i njenog potiskivanja za kojim ostaje nesvesna tuga o kojoj će Kristeva kasnije pisati da ako nekad prevlada proizvodi opčinjenost nagonom prema smrti.

⁷¹ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 20.

⁷² Ibid, str. 21.

Tako formirano ja je od sada upravljeno prema drugom subjektu, kao formirano željom, posedovano željom i posednuto od strane želje. Ono je njen posed, subjekt, podanik, jer – želja je uvek želja Drugoga.

Narcizam se sa ovog mesta smatra vraćanjem na prethodni stadijum, u kome Kristeva, umesto u toj fazi, kako ga psihoanaliza inače tretira, idealizovanog odnosa prema majci, vidi površinu uzburkanu nadiranjem onoga što konfliktne nagoni izbacuju “odozdo”: nadiranjem sa mesta koje je formirano tek u tom prvom odvajanju ja od nečega što nije ja, kao majčinski prostor koji je za simboličko neprihvatljiv, preteći, haotičan, abjektan.

Vrhunac doživljaja tog prostora prema Kristevoj je kada subjekt shvati da se taj prostor ne može identifikovati u nečemu što je spolja, nego sačinjava samo njegovo biće.

Abjektovanje tog sebe bilo bi iskustvo onog subjekta koji shvati da su svi njegovi objekti zasnovani na prapčetnom, za njegovo biće utemeljujućem gubitku koji ostaje na strani onoga što u teorijskoj psihoanalizi prema Lakanu nije ni biće ni ne-biće nego ne-formirano i oko čije su praznine, kako je Lakan verovao, kao oko nečeg izvan svetog, kao “e-jected”, isprskani po zidovima pećine, nastali crteži Altamire – kao način njegovog fiksiranja, i na čiju stranu pada, kao otpad, ono odbačeno od potvrđenog, ono što se od tela odvaja, curi, izbacuje da bi živelo i koje nas održava na granici koja se sve više primiče, “kao smrt koja inficira život”, sve do onog trenutka kada više nemamo šta da odbacimo i kada samo telo postaje ta granica, kao leš, gde više nema ja koje bilo šta može da odbaci, jer je i samo ja odbačeno.

Da ponovimo još jednom, prapčetno potiskivanje nije potiskivanje nesvesne želje subjekta – tu još nema formiranog ni nesvesnog, ni subjekta – već je potiskivanje *nečeg* što je “na granici onog svijeta koji me poništava ako ga priznam”, potiskivanje *nečeg* što u izdvajanju koje je tek uslov začetka subjektivnosti proizvodi subjektu prethodeća želja i stid, i što tu želju privlači koliko i odbija, kao fascinacija odvratnim, zaraženim, gnusnim, neformiranim, deformisanim. Želja mu se, istovremeno privučena i zgrožena, odupire sa te

granice sa gađenjem koje, kada se subjektivnost jednom uspostavi, ostaje kao njegov jedini simptom, na kome počiva kultura. I zato – povraćamo.⁷³

Setimo se Bertolučjevog (Bernardo Bertolucci) filma iz 2003. godine *Sanjari* (*Dreamers*) i troje mladih protagonista, brata i sestre i njihovog prijatelja koji u jednom trenutku postaje “one of us” (“jedan od nas”), što kao par šamana na kiši skandiraju domaćini, posle projekcije filma *Nakaze*.⁷⁴ Trka na stepenicama – *Isabelle*: Theo and I are contagious! *Matthew*: What? *Isabelle*: We're very contagious! ... You mustn't catch us! (*Izabela*: Teo i ja smo zarazni! *Metju*: Šta? *Izabela*: Jako smo zarazni! ... Ne smeš da nas dobiješ!) Nasukan u njihovom stanu sa odsutnim roditeljima kao u prostoru gde caruje ne-želja samo prividno odvojenih sijamskih blizanaca, on u skoro nadrealističkoj sceni, u kuhinji prepunoj otpadaka i sa trpezarijskim stolicama kojima tu nije mesto, ponuđen od devojke u crnim večernjim rukavicama, jede nešto što se, iako imenovano, ne razlikuje od drugih jela na stolu, karbonizovanu masu neprepoznatljivih sastojaka. *Isabelle* (pokazuje crnom rukom koje kao da i nema): This is fondue, and this is ratatouille. ... *Theo* : No ... This is the fondue, and this is the ratatouille! ... (*Izabela*:...Ovo je fondi, a ovo je ratatuj... *Teo*: Ne ... Ovo je fondi, a ovo je ratatuj! ... To je primer neodređenosti negativnosti⁷⁵ borderlajnskog diskursa kome nedostaje očinsko “ne” da uvede razliku koja se može iskazati) ... *Metju* se usteže. *Isabelle*: Just eat as if you were in some exotic country you've never visited before and this is the national dish. (*Izabela*: Samo jedi kao da si u nekoj egzotičnoj zemlji u kojoj nikad nisi bio, a ovo je nacionalno jelo.) *Metju* jede junački. *Theo*: It looks like he's vomiting in reverse. (*Teo*: Izgleda kao da povraća unazad.)

To “unazad” bi bilo prostor u kome se raspada očinska želja, jer je maj 1968, pretnja sumraka dotadašnjeg sveta. Ali on više ne povraća *u svet*, kao Kristeva u svom detinjstvu skramu od mleka, povraćajući nešto od sebe, što bi je u tom grču

⁷³ Ibid., str. 56.

⁷⁴ *Freaks* (*Nakaze*), američki film Toda Brauninga (Tod Browning) iz 1922. godine. U filmu se pojavljuje niz likova koje igraju naturšćici sa različitim realnim fizičkim deformacijama. Kod nekih su fizičke deformacije praćene različitim stepenima mentalne retardacije. Film potiče iz vremena pre nego što je uvedena cenzura preko Motion Picture Production Code (u slobodnom prevodu filmski produkcijski kod) koji je kasnije nazivan „Hejovim kodom“ („Hay's code“). Za Holivud posle uvođenja Hejovog koda njihova pojava bi bila nezamisliva.

⁷⁵ Prema Julia Kristeva, „Microcosm of the talking cure“, u *Interpreting Lacan*, str. 44-45.

izbacivanja kao u grču samorađanja odvojilo od roditelja, da bi gubitkom nečeg što je svoje i abjektno neko *se* uspostavila kao ja, i uspostavila neku razliku.⁷⁶

On svoje *već postojeće ja* povraća unazad, kao da se projekcija “filma” njegovog uspona prema subjektivnosti vraća unazad, u prostor gde još nema razlike, od kojeg se jednom već odvojio kao ja, i čije granice ponovo treba da se uspostave. (“U svijetu u kome je Drugi uništen ...”)

On je opčinjen tim mestom, kome se približava i koje se njemu približava, dok ga u isto vreme odvrća njegova sopstvena, sve slabija želja čija se nit u jednom trenutku kida, dovodeći ga, besvesnog, na ivicu smrti. Iz opčinjenosti će ih sve probuditi kamen sa ulice proletevši kroz prozorsko staklo, zajedno sa bukom demonstracija, invokacijskim *Dans la rue! (Na ulice!)* – u mogućnost nekog drugog poretka.

Povraća se ono što se u tom kompromisnom trenutku iz-bacivanja oseća kao kompromitovanost bivanja u jeziku, u Zakonu Oca – taj se Zakon, napolju, rekli smo, raspada. O tom raspadanju je reč u njihovim raspravama. Klizanje već formiranog ja koje se može odvijati unazad, da bi se raspršilo u raznim pravcima i koje ne pripada psihopatologiji već mu je ona analogon, barem iz moje tačke gledišta, velika je tema ovog filma.

Nerazlikujuće, neprepoznatljivo, nejedivo. Ne da se imenovati, ne da se asimilovati. Granica kulture, u kojoj se rađa ja. To “se” rađa to ja po cenu sopstvene smrti. Odbačeno, povraćano, abortirano u limbo, ili još dalje, u bezdan u kome caruje užas kao nemi simptom za koji nema ni reči ni predstave.

Nego šta raditi kada se na mestu tog simptoma pojavi formiran označitelj? Ili kako je formulisala Amelija Džons – *utelovljeni* decentrirani subjekt telesne umetnosti?

Diskurs, i naše mesto u njemu, može se održavati samo pod uslovom da se

⁷⁶ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 9.

neprekidno suočavamo sa ovim „drugde“, piše dalje Kristeva. Prepoznavanje objektnog kao gubitka koji je osnov za svaki smisao, jezik ili želju mistici odigravaju odričući ga se kao sopstvenog tela i svoga ja, u ispaštanju kao u krajnjem dokazu skrušenosti pred bogom.

Pitanje vezano za sekularno ispaštanje o kome ona dalje govori u mom istraživanju se pokazalo kao dvostruko.

S jedne strane, tu je ispaštanje o kome Kristeva piše u svom ogledu *Moći užasa*, koje abjekcija može napraviti za nekoga ko u znanju o kastraciji predstavi sebi sopstveno telo i ja kao najdragocenije ne-objekte, i koji se više ne vide kao takvi nego kao abjekt, u njegovoj (tog subjekta) čvrstoj utemeljenosti u Zakonu Oca. Prekid analize, kako najavljuje Kristeva, može dovesti do te tačke: “Takve su strahote i naslade mazohizma”.⁷⁷

S druge strane, tu je patnja umetničkog borderlajna koja nas ovde interesuje i odnosi se na sopstveno simboličko odbačeno od Zakona Oca koje se predstavlja kao ne-objekt. O takvoj patnji sam u razmatranju njegovih traumatičnih postupaka samopovređivanja govorila u svom ogledu *Abjektno*.

*To iskustvo je ono ... koje se doživljava kada se iz nekog razloga izgubi zaštita koju pruža jezik svojim upornim ponavljanjem, a čiju traumu može simptomatizovati, i proizvesti, avangardna umetnost.*⁷⁸

Ovde više nema jezika. Nema više književnosti koja podržava istoriju označitelja u simboličkom redu. Na njenom mestu ostala je rupa, koja nije onaj utemeljujući, stabilizujući, orijentišući, referentni lakanovski manjak bez kojeg se upada u psihotičnu autoreferencijalnost, već prazno označeno koje je simptom ludila Zakona.

Umetnička subjektivnost više nije čvrsto utemeljena u Zakonu Oca, već ga u očajničkom naporu da izbegne svoju propast i sama odbija u opsesivnoj potrazi za

⁷⁷ Prema Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 12.

⁷⁸ Margarita Petrović, *Abjektno kao simptom avangarde*, str. 10.

nekim drugim znakovima, i tu je jedna od ključnih razlika u odnosu na mazohizam.

Abjektno koje se ovde pokazuje kao “sopstveno” tako nije ono mističkog, prapočetnog potiskivanja, niti je proizvod mazohističke strukturisanosti želje, već označitelj umetničkog borderlajna koji je na to mesto dospeo transgresijom Zakona, postavivši se na granicu jezika sa koje opire survavanju na mesto potpune nerazlike.

Završetak filma *Sanjari* melodramski je i u tome je njegova višeslojna ironija.

Ironija neokonceptualnog performansa pripada međutim sasvim drugom registru. Ono o čemu nastojim da govorim je nemi krik čiji će nas odjek proganjati do kraja ovog teksta.

Kristeva u svom protokolu govori o imaginaciji kao o antidotu za narcističku krizu (a ovo gore jeste opis katastrofalne narcističke krize, rasprskavanja ogledalne slike iza koje puca pogled – na šta? ... mi ovde ispitujemo iznenađujuću konfiguraciju nevoljnog stanovnika borderlajnske tvrđave koji se u nju odnekud skotrljao umesto da iz nje od sasvim drugog, patološkog straha nikada nije ni izašao).

Ona govori o *saturaciji* moći i kontra-moći imaginarnim konstrukcijama, fantazmatskim, smelim, nasilnim, kritičkim, zahtevnim, stidljivim.

Ona se zalaže za demistifikovani privremeni transfer ljubavi u kome je ćutljivi analitičar nežan, nasmešen i rasejan i u kome će se narcis isprazniti, a paranoičar propasti.

Struktura one lakanovske iluzije koja je za subjekt utemeljujuća i čiji je element idealna ogledalna slika u kojoj “prepoznamo” našu celovitost koje nema, koliko je narcistična, toliko je i paranoidna. Mrzimo je i plašimo je se pred pretnjom nesaobraznosti sa njom kada pod pritiskom zahteva koji dolaze spolja, od sveta, i

iznutra, od narcizma i nagona smrti, počne da se labavi i krivi.⁷⁹

U slučaju proizvedenog, umetničkog borderlajna ta se moć i kontra-moć, kao *punctum* i *contrapunctum*, kao muzički kontrapunkt, vidi kako se – u rupturi aneurizme formirane na granici prostora kojeg proizvodi institucija umetnosti, odakle počinje i unutar koje se odvija samo deo događaja performansa, na određenom nivou i u određenom njegovom trenutku u kome otkucava neko drugo vreme – “*saturira*”, da bi odatle u *punctumu* koji je njegov analitički prenos postavila zahtev za *suturum*, kao uslovom ukidanja praznine tog govora.

Taj se zahtev ovde postavlja kao već izvršen stvaranjem para “eholaličnih ožiljaka” između umetnika i publike u klopki iznuđene transferske *konstrukcije*, koju sam obradila u ogledu *Abjektno*, koja zatvara ranu nedostajuće granice između spolja i unutra uspostavljanjem prve dijadne simboličke jednačine, pokrećući *kondenzaciju* kao još jedan vid efekta borderlajnskog diskursa na analitički govor, i samim tim pitanje njegovog etičkog izbora koji je u krajnjoj analizi izbor *ovog* teksta. Nego sam u ovoj “kondenzovanoj” tvrdnji otišla isuviše unapred.

Analitički ugovor, piše Kristeva na drugom mestu u *Pričama o ljubavi*, faustovski je – ugovor sa đavolom, koji omogućava ponovno rođenje i večitu mladost. Isprazniti i ublažiti perverziju – pacijenti upravo tu osobinu traže kod analitičara, koji će im jedini dopustiti pogled na njihovu narcističnu ranu kao na *zatvorenu*.

Analitičar nije ni umetnik ni računovođa, piše dalje Kristeva, upućujući, ili sam bar tako razumela, na zamenjive pozicije umetnika i bankara preko kojih se generiše sukcesija ekranskih iluzija kapitalističkog spektakla kolonizujući prostor subjektivnosti na ključnim mestima njenog formiranja dezartikulacijom instancija majke i oca.

Analitičar je između te dve uloge, jedna od poslednjih slika ponoće patnje i

⁷⁹ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 20.

strasti, tvrdi Kristeva. Možda jeste tako, jer bi to bio jedini, prolazni trenutak u kome bi nestala senka koja je prvi i krajnji predmet teorijske psihoanalize, prema Kristevoj senka koja pada na ego kao zauvek izgubljena slika koja zaklanja telo zazorno odbačene arhaične majke sa kojom smo bili jedno.

Neokonceptualni umetnički postupak međutim, a ta se umetnost ovde tretira kao psihoanalitički subjekt, uprkos tome što umetnik u performansu proizvodi privremeni sumrak uređenog sveta traumom samopovređivanja koja u tom konkretnom prostoru krši poznate zakone uvodeći preko fantazije neki novi, u ovom mom čitanju, paradoksalno, nije perverznan. Niti njegova analitičarka u tom prenosu može da ostane ni rasejana, ni ćutljiva, ni nežna ni nasmešena, kako bi htela Kristeva.

Nju iz rasejanosti budi *rez* i pitanje je iz čega se to budi i gde se obreva? Ovaj “ugovor” nikako nije onaj u kome je analiza na mestu đavola. Prenos u koji se ovde ulazi već je odigrana igra, klopka iz koje se izlazi sa traumom koja traži *svoje* razrešenje.

I zato umesto da se prihvati Kristevin postupak prema borderlajnu iznesen u *Pričama o ljubavi*, kao na podesnijem za potrebu ovog istraživanja ostajem na njenom starijem tekstu “Mikrokosmos govorne terapije”, na kliničkom uputstvu za postupak konstrukcije i kondenzacije koje je na poetski način već bilo izloženo u *Moćima užasa*, jer se u njemu vidi mogućnost teorijskog otvaranja prema problemu proizvedenog borderlajna koji se sa mesta sa kojeg ga posmatram ne može bez proširenja ilustrovati mitom o Narcisu.

Borderlajnska psihoza čini govor do te mere neefektivnim da se pacijenti javljaju analitičaru sa zahtevom “pomjeram, zato asociraj i sažimaj umjesto mene”, ne bi li našli olakšanje za “doslovno tjelesnu patnju u pukotinama riječi”.⁸⁰

Zahtev je inače u psihoanalizi ono što se u razvojnom procesu kod deteta postavlja između potrebe i želje kao zahtev za безусловnom ljubavlju, jer je to put

⁸⁰ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 62.

prema govoru, i otud gore pomenuti Kristevin transfer ljubavi.

Sažimanje, kondenzaciju, kao frejdovski pojam, Lakan je preveo u lingvistički registar kao metaforu, a pomeranje kao metonimiju.

Efekat borderlajnskog diskursa na analitički govor je, da se ponovo podsetimo, proizvođenje metafore i mi se i u ovom tekstu korak po korak, metonimiju po metonimiju, pomeramo u njenom pravcu.

Osim borderlajnske psihoze postoji međutim i nešto što na analogan način oštećuje govor koji se ne može rekonstruisati u kliničkim uslovima, niti se razlozi tog oštećenja mogu tražiti, kako to Kristeva u *Pričama o ljubavi* čini, samo u onome što ona vidi kao narastajuću narcističku krizu u okviru savremene kulture koja, kako kaže, “prazni dušu” odcepljujući afekt od reči.

Otud moje nadovezivanje i proširivanje konteksta Kristevinog predloga za otvaranjem prostora za borderlajnski imaginativni diskurs – u ovom slučaju prema prepoznavanju problema umetničkog borderlajnskog diskursa proizvedenog u društvenoj situaciji njegovim zazornim odbacivanjem, i koji se javlja sa zahtevom, barem u mom izboru njegovog tumačenja, oprimerenim u naslovu jednog od poslednjih performansa Franka B u odnosu na vreme kada je u prvoj fazi ovog istraživanja uočen (2009. godine) i u kome je zamrznut teorijski “kadar” koji nastojim da uhvatim – *Don't leave me this way! (Ne ostavljaj me tako!)*

Šuli Barzilaj svoje kritičko čitanje Kristevinog teksta izvodi sagledano iz perspektive njegove transkripcije na analizu književnih tekstova, sa ograndom da je slobodna od etičkog zahteva koji psihoanalitičar u transferu mora poštovati u radu sa pacijentom.

U mom tumačenju Kristevinog protokola iz perspektive njegove transkripcije na analizu umetničkog performansa etički je izbor, čini se, neizbežan. To zaista nije kontekst kliničke situacije, ali nije ni umetnički transfer kontrolisan estetskom distancom. Performans za posmatrača proizvodi sumrak uređenog sveta u kome su zakoni suspendovani i granice afekta i tela uznemirene.

Psihoanalitička sintagma “sumrak sveta”⁸¹ poseduje izvesnu poetsku rezonancu, ali ovde je u pitanju nešto manje dramatično. U pitanju je trenutni sumrak, u aneurizmi u kojoj otkucava neko drugo vreme, konkretnog diskursa i njegovog pisanog i običajnog prava koji ne mora biti uređen već i sam u raspadu, i okretanje prema nekoj drugoj, *realnoj* diskurzivnoj mogućnosti.

Otud se pitanje etike ovog konkretnog transfera, iako je proizveden preko borderlajnske fantazije, ne može zaobići – ono se preko njenog efekta doslovno *otvara* u zevu *punctuma* neokonceptualnog performansa.

Da bi se uputio u nekom pravcu subjektivnosti, da bi se rodio u nekom jeziku, da bi uspostavio “krhku granicu govornog bića”, koja je granica tela kao granica između spolja i unutra kao uslov uspostavljanja afekta i preko njega metafore koja utvrđuje smisao za subjekt, Kristevin klinički borderlajn u analizi koja treba da mu rekonstruiše govor prvo mora da prođe kroz samoubilačku zazornost, kroz zazorno odbacivanje, abjektovanje samog sebe, jer je kao nedostatan ja formiran prema sopstvenom abjektom ogledajući u njemu umesto u Drugom.

To je prvi korak u pristupu sebi koje bi bez toga, kao neformirano ja, ostalo zatočeno u svojoj zaštitnoj ruševnoj tvrđavi koja ne odvaja jasno prostor između spolja i unutra. Ono bi tu ostalo zaokupljeno nikad završenim poslom odvajanja “ja” od “ne ja”, poslom večitog odvajanja “ja” od abjektnog koje razara granice i pre nego što se uspostave, dok preteće pseudo-objekte umesto *njega-koji-još-nije-tu* (klinički borderlajn se nikada nije kao subjekt, kao stabilan označitelj, uspostavio u diskursu) dočekuju njegova sablasna, prazna prerusavanja, varke koje štite njegovu šupljinu kao privid socijalne uklopljenosti – podsetimo se Lakana: bez *aphanisisa*, nestajanja, nema slobode.⁸²

Drugi bi korak bio zaziranje od drugih – i konačno od analitičara kao njegove jedine veze sa stvarnošću, kako piše Kristeva.

⁸¹ Uvedena u Frojdom tekstu „O narcizmu“ i odnosi se na potpuno povlačenje libidinalne energije sa spoljašnjih objekata i njeno vraćanje na ego.

⁸² Videti Jacques Lacan, „Subjekt i Drugi (II) : Aphanisis“, u *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 234-235.

U tom drugom koraku, usred “eksplozije” samoobjekcije, sopstvenog zazornog odbacivanja kod analiziranog, pred analitičara se postavlja etički izbor: ako analitičar stane, borderlajn otklizava u paranoju ili u moralisanje; ako interveniše, pred odlukom je u kom će pravcu da usmeri abjektno – prema libidu, da bi se od njega načinio predmet želje, ili prema simboličkom, da bi se pretvorilo u znak ljubavi, mržnje, zanosa ili prokletstva.⁸³

Situacija zazorno odbačenog subjekta značajno komplikuje ovo pitanje: jer ako abjektovana, zazorno odbačena umetnička subjektivnost kao *neko-ko-nije-više-tu* (proizvedeni borderlajn je u datom simboličkom jednom postojao kao označitelj) odbaci sebe kao zazornu, sa njom će propasti i mogućnost da iznese ono zbog čega se čini da se otisnula na ovakav put – krik onemele političke životinje čiji se glas više ne razlikuje od buke.

„Ako naš stanovnik granice [borderlajn] i jest, kao svako govorno biće, podložan kastraciji, on zapravo stavlja na kocku mnogo više nego drugi. Nije u opasnosti da izgubi sebe samoga, pa bio taj dio i vitalan, nego cijeli svoj život. Da bi se zaštitio od reza, spreman je na sve: na curenje, otjecanje krvi, na jako krvarenje. Smrtonosno“.⁸⁴

Posmatrač i saučesnik traumatičnog performansa koji je na mestu analitičara zato u jednom trenutku gubi slobodu da ne napravi – nikakav izbor. Tu više nema ni estetske ni analitičke distance. Dovedeni na rub prapočetnog potiskivanja, preplavljeni smo zazornim, koje je začetak znaka.

⁸³ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 59.

⁸⁴ Ibid, str. 67. Kristeva tu upućuje, prema mom shvatanju, na svoju infleksiju „otvorene rane“ koju je prvi pomenuo Frojd u svom tekstu „O narcizmu“. Tu ranu prema Frojdu pravi gubitak objekta prema kome se modelovao ego ideal. Lakan se odavde otiskuje teorijom o *objet a* kao predstavnikom izgubljenog objekta koji ostavlja subjekt trajno rascepljenim i to je rana, praznina koja je uslov za mesto u Zakonu Oca. Kristeva naprotiv smatra da je u pitanju gubitak kojim se dobija idealni ego, kao slika koja pre pokriva gubitak arhaične zazorno odbačene Majke koja nije objekt, a bez tog odbacivanja nema mesta u Zakonu Oca. Tu ranu pravi praznina kako god da je uspostavljena. Praznina kod kliničkog borderlajna kao da je samo njegovo telo koje nemajući granice može da iskrvari do smrti. Sećamo se da bez praznine prema Lakanu nema metafore, a nju Kristeva ispunjava kinestetičkim doživljajima i afektom koji heterogenizuju znak tim *translingvističkim* elementima. Borderlajnu ti elementi nedostaju u znaku. Za njihovu je pojavu neophodno postojanje granice. Frojdov tekst će se prikazati kasnije.

Rešenje koje se nameće je “šizofreno” usmereno u isto vreme prema imaginarnom i prema simboličkom, ali, paradoksalno, u *razrešenju* prema kojem se u ovom tekstu ide i koje se ukazuje kao mogućnost uspostavljanja želje na nekom drugom mestu nema ni protivrečja ni patologije.



Fraxio B - Shu Wei, Glasgow - 2005/2007 - stampa serbata, brico - cm 124x150 oggettivo -
ed. di 10 + 2 p. d.p.

Heterogeni objekt želje i trauma njegovog pojavljivanja

Prema Lakanu, put koji je Frojdu otvorio vrata u nesvesno i u mehanizme njegovog delovanja bili su odnosi želje prema jeziku. Želja je u Frojdom pristupu kako Lakan vidi objekt, a status frojdoovskog nesvesnog je etički – analiza se sprovodi u žeđi za istinom, tragom predstavnika predstave uzročnog, imaginarnog, izgubljenog objekta želje, označenog kao *objet a*. (Lakan je etici psihoanalize posvetio ceo *Sedmi seminar*. Taj koncept je na njegovim predavanjima obrađivan i pre i posle toga).⁸⁵

Kristeva govori o etičkom pitanju koje pred analizu postavlja klinički borderlajn. Ti pacijenti su na granici analize, za njih želju treba tek uspostaviti.

Sa svoje strane u ovom radu govorim o etičkom pitanju koje pred analizu postavlja društveno proizvedeni, umetnički borderlajn. Status ove analize, odnosno njenog predmeta je drugačiji – njegova genealogija proizvodi ga različitim i od čisto lakanovskog objekta, i od Kristevinog borderlajnskog objekta-za-uspostavljanje.

Ovde se bavim onim što se, barem u mom tumačenju, pojavljuje kao larva u lakanovskom zevu, u *punctumu* neokonceptualnog performansa koji je njegov analitički prenos. Da bih mogla da odgovorim na etički zahtev Lakanove psihoanalize kojoj pripada i Kristeva – što bi ovde značilo metonimijski prateći kao lakanovske rezove, “ožiljke nesvesnog” koje na teorijskim tekstovima ostavlja uzročni objekt želje neokonceptualnog umetnika kao “vez”,⁸⁶ jer on kao borderlajn, u diskursu u kome se pojavljuje kao simptom, ne može sam da ih sam poveže – odnosno da bih mogla da odgovorim na *umetnički* borderlajnski zahtev za asociranjem i sažimanjem kako ga vidim, taj objekt moram da tretiram kao heterogen.

Kristeva je svoj pojam heterogenosti lingvističkog znaka između ostalog izvela preko analize diskursa kliničkog borderlajna.

⁸⁵ Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, trans. D. Porter, Routledge/Norton, London 1992

⁸⁶ “Svaki čvor gde se skupljaju znakovi, utoliko što oni predstavljaju nešto, može biti uzet kao netko”. Jacques Lacan, *Četiri temeljna principa psihoanalize*, str. 221.

Sa svoje strane pojam heterogenosti uzročnog objekta želje izvodim preko analize diskursa proizvedenog umetničkog borderlajna – u njegovom izuzetku, u nekim slučajevima neokonceptualnog performansa u kojima umetnik kao jedinoj preostaloj mogućnosti uspostavljanja komunikacije pribegava direktnoj semantizaciji, izvedenoj u formi borderlajnskog samopovređivanja, kao pokušaja da se prevaziđe bol koji kod kliničkog borderlajna Kristeva naziva doslovno telesnim bolom koji se razrešava u nagloj provali afekta.

Sa svoje strane govorim o nečemu što još nije afekt, već granica afekta. Ona se ne oseća kao kvalitet, nego kao intenzitet. Ona nas zatiče na mestu čiji je status prema Lakanu politički i etički, na mestu između percepcije i svesti, na drugoj sceni na kojoj (se) još uvek ne postoji kao znak.

Na početku izlaganja sam napomenula da je osnovni korak ovog istraživanja bio izveden bez znanja o tome šta će se ukazati kao njegov rezultat. On se pojavio kada je paralela koju sam izvela iz Kristevinog shvatanja razvojnog puta prema subjektivnosti i Fosterovog tumačenja opusa fotografija američke neokonceptualne umetnice Sindi Šerman iznenada napravila zglobov sa Šuvakovićevom definicijom neokonceptualne umetnosti.

Drugi korak u stvaranju skeleta koji sastavljam bio je u sagledavanju dalje paralele, sada između tako proizvedene subjektivne pozicije i njenih umetničkih postupaka na primeru opusa britanskog umetnika Franka B, sa postupcima koji pod uslovima posebne vrste ugovora sa institucijom umetnosti u okviru koje će se izvesti performans proizvode subjektivnu poziciju do određenog stadijuma analognu onoj u kojoj je pisao Delez u svojoj raspravi *Surovost i hladnoća*.

Bez obzira na naizgled istovetan put kojim se proizvode, u pitanju su dva različita ugovora i dve različite subjektivne pozicije i otuda se u tački koja se ukazuje kao prenos, odnosno *punctum* umetničkog performansa javlja argument za napuštanjem strogo freudovskog, pa i delezovskog tumačenja tih postupaka onako kako inače zahtevaju teorija i kritika, a to je da se oni vide kao mazohistički. Otud se javlja i potreba za modifikacijom Kristevinog protokola sa kliničkim

borderlajnskim diskursom.

Kristeva borderlajnski diskurs tretira kao prazan, da bi ga u terapijskom postupku postepeno prevela u melanholičan i njegov učinak usmerila prema diskursima religije ili mita, što bi zbog prirode onoga što je izgubljeno u našem slučaju bilo neprihvatljivo (psihoanaliza, koja se inače bavi problemom izgubljenog, ne raspravlja o slučajevima ovog konkretnog gubitka koji se ovde razmatra).

Treći korak bio je sagledavanje takvog *punctuma* kao stvaranja “eholaličnog” para rezova, jednog na telu umetnika i drugog na nervnom sistemu njegovih saučesničkih posmatrača. Tako traumatizovana publika nema mogućnost da izbegne zahtev za *konstrukcijom* borderlajnskog umetnika koji “pomjera”, nomadski se krećući od performansa do performansa. (Prikazi ovih koraka biće dati na odgovarajućem mestu.)

Trauma za koju je nemoguća katarza primorava analizu na dalje delovanje – moja analiza traumatičnih postupaka umetničkog borderlajna sada je u tom stadijumu – ta trauma primorava na analitičko “sažimanje i asociranje” koja borderlajnu pravi metaforu.

Mesto na kome se ovo složeno, dvostruko ožiljavanje događa je predverbalno mesto, stvoreno u onoj aneurizmi koju sam pominjala da se formira na granici prostora koji otvara institucija umetnosti, gde se umetnik ponaša i kao stultus i kao učitelj, u svojoj odmetničkoj “brizi o sebi”. To izgnaničko “se” krijumčari se kao sablast propale subjektivnosti koja nas zatiče na dijalektičkoj ob-sceni gde, da parafraziram Deleza povodom one drugačije scene čiji su mi elementi pomogli da napravim distinkciju i artikulišem ovu o kojoj govorim, nema slobodne razmene diskursa – već transpozicije i premeštanja, u isto vreme, i na nekoliko nivoa.

Postavlja se dakle pitanje želje i njenog statusa – s jedne strane želje umetnika koji sa željom po sili svoje društvenim nasiljem stečene borderlajnske pozicije ima komplikovan odnos, a sa druge strane želje analitičara koja do Lakana nije uzimana u obzir i koja se ovde pokazuje kako deluje na planu onoga što se

postavlja kao zahtev za kondenzacijom, za uspostavljanjem metafore u *punctumu* neokonceptualnog performansa.

U oba slučaja kao uzročni objekt želje, kao predmet analize, deluje ono što je Lakan nazvao malim objektom, *objet petit a*. Taj objekt je predstavnik one imaginarne funte mesa čijim se traumatičnim gubitkom, čijom se kastracijom plaća status subjektivnosti u simboličkom.

Kod Kristevinog kliničkog borderlajna "objekt" još uvek ne postoji, dok je kod proizvedenog umetničkog borderlajna taj objekt, kako ga vidim, heterogen. On se sastoji od izgubljenog objekta, njegove propale književnosti, i jedne praznine koja zahteva proizvodnju metafore.

Proizvodnja metafore je zadatak analitičara koji on delimično, i zaista nevoljno (jer u pitanju je neizbežna trauma identifikacije koja cepa diskurzivni ekran) izvodi ogledanjem u rezu na telu umetnika koji ostavlja trag na nervnom sistemu njegove saučesničke publike. To ogledanje, kao metonimijsko ponavljanje, može već i samo po sebi dati metaforični efekat. On kao da se uvodi već i u samom *punctumu*.

Analitički *objet a* u *punctumu* nekih neokonceptualnih performansa se zato takođe proizvodi kao heterogen. Takvim ga proizvodi rečena trauma koja se ne razrešava sa performansom, jer on ne dozvoljava katarzu, već primorava na simptomatsku teorijsku proizvodnju u simboličkom. Njegova konfiguracija će samo tangencijalno biti predmet ovog izlaganja. Njegov simptom je ovaj tekst.

Trauma koja proizvodi simptom, a svaka proizvodnja simboličkog pa i ova naša, ako prihvatimo tu vrstu znanja, jeste lakanovski simptom, može biti realna ili isfantazirana. Kakav god da je njen status, trauma je od Frojda naovamo ostala legitimni predmet analize, a tu analizu u njenom lakanovskom otklonu možemo zamisliti kao neprekidno ponavljano, proizvođačko i zarobljavajuće kruženje leptirice oko varljivo privlačne, opasne svetlosti izgubljenog objekta želje, *objet petit a*. Nastavimo onda njegovu proizvodnju.

Punctum

Traumatični *punctum* neokonceptualnog performansa izveden je u drugom poglavlju mog ogleđa *Abjektno kao simptom avangarde* preko poređenja libidinalnih putanja kojima se kreće Kristevin klinički borderlajn u svom usponu ka nekoj subjektivnosti napuštajući svoju “ogledalnu sliku” u abjektnom, s jedne strane, i u odnosu na to kretanje obrnuti, “silazni” pravac kojim se mazohistička subjektivnost kreće od mesta uspostavljene subjektivnosti do mesta na kome se ogleđa u monstroznom, kako ga je video Delez, s druge strane. Te se linije u mom istraživanju pokazuju kao do izvesne tačke paralelne.

Prva linija je u ovom tekstu obrađena preko predstavljanja Kristevinog pojma zazornog. Izlaganje problema mazohizma, da bi se na ovom mestu prikazao *punctum* performansa sa kojim se u dosadanjem tekstu računalo kao da se podrazumeva, zahteva određeno odstupanje od linearnog izlaganja.

Problem predstavlja to što je Frojd svoju raspravu „Ekonomski problem mazohizma“ izveo postepenim nadograđivanjem svojih uvida do kojih je dolazio u svojoj kliničkoj praksi. Za nas ovde bitan tekst „O narcizmu“ Frojd je sam predstavio kao nastavak rezultata objavljenih u knjizi *Tumačenje snova*.⁸⁷ Nakon teksta „O narcizmu“ opet kao njegov nastavak nadograđivanjem daljih uvida dolazi tekst „Žalost i melanholija“.⁸⁸ Za nas takođe važan tekst *Izvan principa zadovoljstva* objavljen je posle toga. Rasprava „Ekonomski problem mazohizma“ dolazi „na kraju“ te teorijske sekvence. Na nju se poziva Delez u svojoj raspravi *Surovost i hladnoća* preko kojeg je u ogleđu *Abjektno* izveden deo teorizacije *punctuma* neokonceptualnog performansa. (Reference na ove tekstove će biti navedene na odgovarajućim mestima.)

Izlaganje razvoja ovog istraživanja će se odvijati podsećanjem na temeljne psihoanalitičke tekstove redom kojim su se pojavljivali, jer se ovde nastoji da se pokaže da subjektivni učinak *punctuma* performansa u njima na određenim mestima „probija“ kao simptom umetničkog borderlajna ne odgovarajući svojim sadržajem

⁸⁷ Sigmund Freud, “The Interpretation of Dreams” iz James Strachey et al. (eds), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.4 The Hogarth Press, London

⁸⁸ Sigmund Freud, “Mourning and Melancholia”, u James Strachey et al. (eds) *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 14, The Hogarth Press, London, str. 239-259.

ni jednom od entiteta o kojima se u tim tekstovima raspravlja.

Odstupanje od te linije će međutim morati da se napravi najpre obraćanjem problemu mazohizma kako ga je obrazložio Delez jer je *punctum* nekonceptualnog performansa obrađen preko Delezovog shvatanja problema mazohizma, i njemu će kasnije na odgovarajućim mestima morati ponovo da se vrati u njegovom širem kontekstu.

U svojoj studiji *Surovost i hladnoća* Delez je medicinski pojam sadomazohizma razmotrio preko u psihoanalitičkoj teoriji uglavnom zanemarene Mazohove (Leopold von Sacher Mazoch) književnosti i izložio u jedanaest tačaka rezultate svoje *književne* analize tekstova De Sada (de Sade) i Mazoha pokazavši sindrom sadomazohizma razdvojen na dva različita entiteta. Tim pristupom je hteo da se izbegne klinička predrasuda koja se sa svoje strane oslanja na de Sadovu književnost mazohizam izvodeći preko nje kao komplementarni fenomen. Delez se u toj raspravi sistematski poziva na gore pomenute Frojdove tekstove. U desetom poglavlju te rasprave pod naslovom “The Death Instinct” (“Nagon prema smrti”) ⁸⁹ je preko Frojdove filozofije iz *Izvan principa zadovoljstva* izložio ono što je prema njegovom shvatanju jedna od osnovnih razlika između dve perverzije: njihov odnos prema nagonu smrti.

Ovo će se kasnije deteljno obrazložiti. Ovde najkraće, on tu u perverziji vidi seksualizaciju onoga što je funkcija nagona smrti a to je *samo ponavljanje*. Ponavljaju se, opsesivno, sadistička, odnosno mazohistička fantazija, ali sa različitim ciljevima, sa različitim prilaskom nagonu smrti kako ga vidi Delez.

U mazohizmu Delez vidi čisto frojdovski shvaćen nagon smrti kao vezan za ciklus stvaranja i razaranja, gde se nagon smrti i nagon života, razaranje i obnavljanje, uvek pojavljuju zajedno.

U sadizmu je prema Delezu međutim u pitanju težnja za Tanatosom kao apsolutnoj ništosti pre svakog stvaranja. Tu Primarnu prirodu haosa “lacerirajućih

⁸⁹ Gilles Deleuze, „The Death Instinct“, u *Coldness and Cruelty*, str. 111-121.

molekula” Otac je napustio prepustivši se slabosti inferiorne Sekundarne prirode stvaranja i razaranja koju više ne može da kontroliše i to sadista smatra moralnim padom. Primarnoj prirodi se u sadizmu teži izumevanjem sve monstroznijih mehanizama koji Zakon Sekundarne prirode kao obnavljajućeg ciklusa stvaranja i razaranja treba da konačno uništi vrativši Primarnu prirodu kao apsolutnu ništost.

U frustraciji što je njegov cilj nemoguć sadista pokušava da mu se približi opsesivnim ubrzavanjem sukcesije monstroznih rituala u ponavljanju u kome se sistematski uništavaju sve ingerencije Sekundarne prirode. Sadista izumeva tehike kojima bi se pokrenuo nezaustavljiv proces razaranja koji bi se odvijao i dok sadista spava. Sadista neće da sanja, on promenu hoće da izvede u realnosti.⁹⁰

U opsesivnoj mazohističkoj produktivnoj fantaziji se međutim ne želi buđenje. U mazohističkom univerzumu prema Delezu suspenduje se vrednost postojeće realnosti da bi se stvorila čista, idealna realnost i sama suspendovana u fantaziji. Zamrznuta ogledalna slika mazohističke fantazije vodi pravo u fetišizam – jer u pitanju je suspenzija onog postojećeg, suspenzija postojeće realnosti, u perverznoj težnji ka mističkoj kontemplaciji o kojoj se može govoriti samo kroz jezik mitova suštinskog za mazohizam.

U problemu perverzija sadizma i mazohizma Delez vidi osamostaljivanje funkcije nagona smrti, kao *ponavljanja*, koje postaje samom sebi cilj. Opsesivno ponavljanje mazohističke fantazije štiti se mazohističkim ugovorom i na ovom mestu će se da bi se prikazao *punctum* performansa kao borderlajnska fantazija pod ugovorom sa institucijom umetnosti pokazati način na koji se ona vidi u analogiji sa mazohističkom fantazijom i ugovorom koji je štiti.⁹¹

Delez u toj raspravi najpre iznosi razliku u jeziku – u prvom slučaju kao nasilje uma koje nastupa sa mesta autoriteta sadiste koji je samo prividno zainteresovan za dijalog i čija se instruktorska demonstracija u jeziku smenjuje „dijagramima“ živih tela koji su, u beskonačnoj akumulaciji potpuno impersonalnih sve bržih ponavljanja, njihova stravična ilustracija. Prema Delezu, kako on dalje upućuje na

⁹⁰ Ibid., str. 31-33.

⁹¹ Ibid., str. 33-35. Prema Lakanu, fantazija štiti od Realnog. (Videti *Četiri temeljna pojma*, str. 47.)

Bataja (Bataille), de Sad odbija hipokriziju koja inače prati nasilje i o nečemu što bi ostalo bez izraza paradoksalno govori jezikom žrtve.

Mazohistički jezik je sa druge strane regulisan ugovorom i tu je partner postavljen kao pred tutora sa kojim je u anksioznoj, saučesničkoj potrazi za njegovim Idealom.⁹²

U pitanju je kako Delez kaže sokratovski dijalektički duh. Ovde se podsećamo Sokrata kao obada koji zariva žaoku u ljudsko meso, u svojoj potrebi da – budi,⁹³ nego se postavlja pitanje u šta?

Funkcija opisa koji su kod de Sada uvek opsceni dok su kod Mazoha uvek pristojni je transcendiranje prelaskom u prvom slučaju u sadistički svet totalne negacije a u drugom u mazohističku fantaziju postizanja Ideala.

U prvom slučaju u pitanju je sve brži kovitlac zločina u kome samo ponavljanje postaje seksualizovani izvor zadovoljstva. Sadistički san je postizanje potpune budnosti u sve većem ubrzanju prema totalnoj, sumanutoj negaciji.

Mazohista sa druge strane ušavši u saučesništvo sa predstavnicom očinskog zakona koju vidi u svojoj ljubavnici taj zakon u fantaziji obrće preraspoređivanjem uloga majke i oca i odatle ne želi da se budi, u nastojanju da što je moguće duže odloži neizbežan upad očinske halucinacije. On u svojoj fantaziji ne razara nego poriče Zakon u nastojanju da se njegovo ustrojstvo obrne da bi se u njemu uz saučesništvo tri iskonstruisana ženska lika ostvarilo partenogenetsko rođenje novog čoveka u Idealu bez potrebe da se zaista deluje na realnost.⁹⁴ Prevlast oca se tu u krajnjoj analizi ne dovodi u pitanje, njegova se moć poriče u nečemu što je privremeni san iz kojeg se na kraju ne može izbeći povratak u realnost u koju je Mazohov junak u svojoj naslonjači prizvan – kucanjem sluge koji ga zatiče sa prevrnutom knjigom nekog Hegelovog teksta u krilu kako započinje Mazohov roman *Venera u krznu*.

U neokonceptualnom performansu o kome ovde govorim negacija koja se prema Delezu uspostavlja preko deskriptivne funkcije jezika perverzije u sadizmu

⁹² Prema Gilles Deleuze, „The Language of Sade and Masoch“ u *Coldness and Cruelty*, str. 15-23.

⁹³ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 76-8.

⁹⁴ Prema Giles Deleuze, „The Role of Descriptions“, u *Coldness and Cruelty*, str. 25-35.

ili mazohizmu čiji je cilj transcendencija ovde se odvija u smislu borderlajnskog odbijanja očinskog zakona da bi se ušlo *u neki drugi* „očinski poredak“. Umetnik umesto transcendencije hoće da kažemo „normalnu realnost“ nekog drugog simboličkog, *preko* svoje fantazije ali *izvan* nje. U performansu telesne umetnosti se ono što nasuprot mnogim teorijama performansa kako se čini barem ovde ipak postoji kao predstavljački, mimetički, reprezentacijski, „deskriptivni“ i to ne kao sporedan element nego uslov koji omogućava kretanje prema *punctumu*: odigravanje spuštanja na mesto borderlajna sa subjektivnog mesta pozajmljenog od strane institucije umetnosti.

Setimo se još jednom da je u pitanju zazorno odbačena subjektivnost koja da bi odigrala gubitak onog što nema to najpre mora da pozajmi. U performansu je u pitanju posebna vrste negacije o kojoj u svojoj raspravi Delez ne govori, barem ne na način koji bi isključio mazohistički fetiš a jezik za kojim umetnički borderlajn ide iako u krajnjoj analizi jeste fetiš nije fetiš o kome govori Delez. O toj vrsti negacije zato govori Kristeva u svojoj teoriji o kliničkom borderlajnu. Tu se očinski zakon izuzima, a ovde preciznije rečeno napušta, da bi se u prostoru koji otvara institucija umetnosti za performans „transcendiranje“ moglo odigrati na horizontalnom planu okretanju u mestu, okretanju koje nije nikakav okret „uvis“ prema nekom Idealu, već okret prema sebi, u potrazi za subjektivnošću kakva se hoće.

Proces izvođenja *punctuma* kao ovde shvaćenog istinitog efekta borderlajnske fantazije najpre je bio prikazan preko već ukratko najavljene teze da se može uočiti jasna paralela između: delezovski shvaćenog formalnog puta u mazohističku fantaziju s jedne strane, i spuštanja unazad i naniže do mesta borderlajna pred abjektnim, istim putem kojim se inače uspinje sa tog mesta prema nekoj subjektivnosti, s druge strane.

Odnosno, pokazalo se da postoji jasna paralela između procesa u kome se u performansu odigrava odbijanje Zakona Oca spuštanjem do mesta borderlajna pred abjektnim i postupka silaženja u mazohističku fantaziju prema Delezu pred ogledalo monstrozno.

Tim retrogradnim kretanjem dovodi se u pitanje vrednost postojeće realnosti kao pretnje “one stvarnosti koja me poništava ako je priznam” a ta je stvarnost u

ovom slučaju je ona stvarnost koja formiran označitelj odbacuje na mesto zazornog.

To kretanje se izvodi rastvaranjem postojeće veze najpre između ja i Drugoga, i zatim između unutrašnjosti i spoljašnjosti, da bi se izgradila zaštitno proizvedena kao borderlajnska tvrđava u kojoj se njen sadržaj štiti ritualizovanim ponašanjem, i čiji je rezultat gore već pomenuti, a u ovom krugu istraživanja sagledan kao *istiniti*, efekat *punctuma* performansa kojim se krijumčari sablast propale subjektnosti.

Delezovska mazohistička fantazija se u mom prethodnom istraživanju pokazala kao deo šireg pojma borderlajnske fantazije. Najkraće, mehanizam fantazije koji je uočio Delez kao da otvara mogućnost za dalju teorizaciju tog mehanizma kao usmeravanja kretanja nevezane, oslobođene libidinalne energije koja nastaje, kako je Delez uočio, rupturom između ego ideala i idealnog ja.

Prema mom shvatanju se taj mehanizam može nazvati mazohističkim samo ako je izveden u okviru strogo mazohističkog univerzuma u kome se okreće od Oca o kome govori Delez, i da taj univerzum nije jedino mesto prema kome se taj mehanizam može pokrenuti rupturom između ego ideala i idealnog ega.

Ruptura na mestu između ego ideala i idealnog ega kako je Delez obrazložio je mesto sa kojeg se oslobađa libidinalna energija koja se u perverziji vezuje za opsesivno ponavljanje koje je funkcija nagona smrti, gde samo ponavljanje postaje sebi cilj.⁹⁵

Ruptura na tom mestu kako se u mom istraživanju pokazalo može se dogoditi ne samo u perverziji nego i spoljašnjim nasiljem koje nameće potrebu kao za ponovnim prolaženjem kroz fazu onoga što je Lakan raspravio kao fazu ogledala, jer se “prvobitno ogledalo” društvenim nasiljem da kažem “izmaklo” i više se nema u čemu ogledati. Prolazak kroz tu fazu je uslov za postizanje govora, kao uslov za prozivanje u simboličko kao označitelja preko kojeg se pregovara svoje mesto u svetu. “Izmicanje” tog ogledala praktično poništava označitelj.

⁹⁵ Gilles Deleuze, „The Death Instinct“, u *Coldness and Cruelty*, str. 120.

Okretanje od takvog zahteva prema kome se označitelj gubi, dakle napuštanje takve želje Drugog, jer se ne može želeti želja Drugoga ako nas proizodi kao zazorne, iako je ruptura na istom mestu kao u perverziji, u performansu se odigrava, odnosno istovremeno izvodi, iz drugačijeg razloga, u drugačijoj “režiji” i sa drugačijim ciljem. I to će se okretanje sada predstaviti preko onoga što je Delez u svojoj raspravi obrazložio kao mazohističku fantaziju koja se štiti ugovorom.

Tu se sve događa kao da se već oduvek dogodilo između tri ženska lika na koja se prenose ingerencije Oca, i čije je funkcije Delez izveo književnom analizom Mazohovih tekstova – na heteričnu, edipalnu i oralnu majku.

Prva je majka kloake i močvara za koju bi moglo da se kaže da bi odgovarala Kristevinom abjektom. Druga je predstavica Očinskog zakona kao njegova žrtva ili saučesnica. I treća je idealna predstavica “druge”, idealne, majčinske, hladne prirode koja hrani i donosi smrt, i koju sam videla kao majku koja bi pripadala Kristevinoj Chori.

Njihove funkcije se susiće u oralnoj “dobroj majci” kao u mazohističkom Idealu uspostavljenom u ritualu kažnjavanja Oca u sebi, uspostavljanjem mazohističkog univerzuma iz kojeg je Otac izgnan zauvek, okretanjem od njega prema ogledalnoj zamrznutoj slici proizvedenoj u fantaziji, preko koje se izvodi samorađanje nove subjektivnosti.

Na oralnu majku je isprojektovan perverzni fantarstični diskurs da bi ona odatle počela da “označava” kao iz sopstvenog, hladnog i sentimentalnog, surovog i pravičnog Zakona – mazohista u takvom Zakonu želi da sanja kao u fantaziji iz koje ne želi buđenje.⁹⁶

Tu se Delez izričito ograđuje od (kako ćemo se u kasnijem tekstu detaljnije podsetiti) Frojdrovog shvatanja mazohizma gde se u strahu i krivici u kretanju za homoseksualnim ciljem, za postizanjem sopstvene submisivne ženske uloge u

⁹⁶ Prema Gilles Deleuze, „The Three Women of Masoch“ u *Coldness and Cruelty*, str. 47-57.

odnosu na oca, u moralnoj regresiji ponovnim aktiviranjem želje pre razrešenja Edipalnog kompleksa u kome se deseksualizuje odnos sa roditeljima, želja za takvom ljubavi zamenjuje željom za kaznom kao zamenom za ljubav. Drugo tumačenje prema Frojdu je da može biti da je u pitanju isto tako zabranjena želja za majkom, nad kojom se nadvija pretnja kaznene kastracije od strane Oca; treća mogućnost se u klasičnoj psihoanalizi vidi u pretpostavci da je u pitanju projektovanje sopstvene želje na majku, kao da je ona ta koja želi da zauzme očevo mesto i da je zato ona ta koja kastrira.

Delez naprotiv, sistematskom analizom Mazohove književnosti dolazi do zaključka da je naprotiv *slika oca* koja se tu umanjuje i kažnjava da bi slika Idealne majke izronila kao Zakon.⁹⁷

Nagoveštaj kraja fantazije nastaje pojavom osobe koja u fantaziji predstavlja upad halucinacije oca. Ta pojava nastavak fantazije čini nemogućom, fantazija uzmiče pred halucinacijom i složeni odbrambeni sistem koji fantaziju čini mogućom se raspada.⁹⁸

Fantazija kojom se dovodi u pitanje vrednost postojeće realnosti osigurava se ugovorom sa saučesničkim partnerom sa kojim se najpre ulazi u pregovore da bi se upoznao sa zahtevima mazohiste koji je tu na tutorskom mestu, da bi se konačno potpisalo nešto što osim reči mazohiste zakonski ne obavezuje, i što će se kao ugovor, kako uslovi postaju sve stroži i tešniji, svojom transgresijom, u fantaziji pretvoriti u Zakon Oralne Majke u kome će se partenogenetski roditi nova subjektivnost u privremenom odbacivanju uloge Oca.

Kako uslovi ugovora postaju sve stroži i tešniji, očinska funkcija se postepeno suspenduje, na njegovo mesto sažimanjem funkcija prethodne dve majke postavlja se Oralna Majka na putu ritualnog uspinjanja prema Idealu. Delez ovde razmatra oduvek već izgubljenju poziciju Oca. Tu sam poziciju sa svoje strane istražila kao postepeni postupak odigravanja silaženja sa mesta subjektivnosti unazad do borderlajnskog mesta.

⁹⁷ Gilles Deleuze, „Father and Mother“, u *Coldness and Cruelty*, str. 60.

⁹⁸ Ibid, str. 64.

To kao da je mesto gde propada Drugi, gde se gube objektni odnosi i smisleni jezik da bi se sišlo do borderlajnske tvrđave u kojoj je unutrašnja topografija subjektivnosti rastočena i zamenjena spoljašnjom nestabilnom i propusnom strukturom borderlajnske tvrđave u koju se sklonilo nedostatno ja, koje prema neželjenim objektima koji bi pripadali Očinskom poretku odašilje, kao u teatru, vojsku svojih “lažnih ja” koji ga štite od raspadanja. Pri tom je ta tvrđava za razliku od tvrđave kliničkog borderlajna koji nikada nije izašao iz nje u ovom slučaju željena, u nju se kao u fantastični zamak Ludviga Drugog od Bavarije spušta da bi se izgradila, u njoj odigravala i u njoj štitila svoja fantazija, štitio teatar od upada očinske halucinacije i u tome na kraju ne uspeva, postajući svedokom raspada sistema koji je štitio fantaziju sve do trenutka dok se Očinska halucinacija nije pojavila.

U ovako orijentisanoj kao Kristevinoj *Chori* nagonско kretanje između uspostavljanja i razaranja nekog ja nije uspostavljeno između neke ogledalne slike iz koje se prožizva u Zakon Oca s jedne strane, i propasti ja u abjektnom s druge strane, već se scena rotira i na mestu ogledalne slike koja vodi u Očinski Zakon postavlja se slika mazohističke fantazije, u procesu nasilnog proizvođenja masivne narcističke krize surovim ugovorom koji mazohisti postepeno ukida prava na slobodnu volju, imovinu, dostojanstvo i na kraju život, napuštanjem jednog poretka u kome se postojalo na mestu subjektivnosti da bi se privremeno premestilo u “drugi” poredak koji to u stvari nije. Taj poredak ne postoji u realnosti, on je proizveden samo suspenzijom Očinskog Zakona i sam suspendovan u fantaziji kao fetiš.

Tvrđava ovde štiti sliku u kojoj se više ne ogleda kao subjekt, ta je subjektivnost napuštanjem Zakona Oca postepenim silaženjem do mesta borderlajna i sama napuštena. Tu ogledalna slika više ne vraća znak, nego zamrznutu sliku mazohističke fantazije. Tu je privremeno suspendovana ona želja koja je inače želja Drugoga koja bi isterala ja iz tvrđave prema nekoj subjektivnosti u Očinskom Zakonu. Ovde se suspendovanjem te funkcije zahtevi subjektivnosti vraćaju kao narcistički, kidanjem one veze koja je jednom bila uspostavljena kao pobednička u teškom ratu sa majčinskom moći da bi se najzad ovojilo od nje. Takvom sada

partenogenetski rođenom mazohističom subjektu koji kao da se ponovo rodio ali sada unazad, u “jezik” majčinske Chore, sada preta narcistička kriza druge vrste, i na drugom nivou – kao borderlajnska opasnost upada očinske halucinacije koja će ga probuditi u stvarnost objekata Očinskog Zakona i za kojom će ostati gađenje i stid.

Narcističku krizu inače prema Kristevoj proizvodi prevelika strogost ili slabost Drugoga (u slučaju proizvedenog borderlajna ludilo Zakona) i to dovodi do propasti predmeta želje. Objektno se prema Kristevoj tu javlja razbivši zid prapočetnog potiskivanja da bi se vratilo na granicu od kojeg se nekad odvojilo da bi se postojalo kao neko ja.⁹⁹

U slučaju umetničkog borderlajna međutim to kao da nisu granice onog prapočetnog potiskivanja od kojeg neko ja treba da se odvoji od objektnog da bi postojalo. Umetnički borderlajn kao da je postavljen pred zahtev poludelog Zakona gde se celokupna njegova kultura koju ovde zovem subjektom književnošću proglašava za objektnu i očekuje od zazorne subjektnosti da propadne zajedno sa njom. Njega s druge strane prepreke koju je kao novo Lakanovo ogledalo postavio pred njega Ludi Zakon ne bi čekala nikakva subjektnost nego, kako sam pisala na drugom mestu, zeva Realno koje je došlo suviše blizu, i koje preta da se sa njim stopi na mestu potpune nerazlike.

Ono što neokonceptualni umetnik, barem kako ja vidim, pokušava iz svoje borderlajnske tvrđave je analogno onome što mazohista pokušava iz svog začaranog zamka u svom složenom teatru a to je da se, ovde iz sasvim različitog razloga i sa potpuno različitim ciljem, vrati, pod svojim uslovima, na izvore nagona smrti i rodi se ponovo, sam. Prema Kristevoj, kod borderlajna je to alhemija koju treba uspostaviti u analitičkom prenosu sa njim koja nagon smrti treba da preobrazi u “drhtaj života i novog značenja” – ponovnog zacrtavanja granica govornog bića.

Nagon za uspostavljanjem mesta u simboličkom poretku je onaj nagon koji

⁹⁹ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 22.

Kristeva zove nagonom samoodržanja. Kod umetničkog borderlajna koji je u neprekidnoj potrazi za takvim mestom u simboličkom, jer on je nasiljem odbačen na takvo mesto, sve vreme deluje nagon Libida koji je, prema Frojdu, "ukrotio" Tanatos u nastojanju da se organizam štiti od napetosti iznutra i od razaranja koje dolazi spolja!

On kao da u nekoj borilačkoj veštini koristeći se silom koja preti njegovom životu, korišćenjem njenog sopstvenog mehanizma uspostavljanja moći, usmerava oslobođenu libidinalnu energiju koja je nastala nasilnom demetaforizacijom njegovog označitelja u složenu petlju koja je za njeno tumačenje ovde postavila problem rešavanja onoga što sam nazvala ekonomskim problemom umetničkog borderlajna. Ona ovde kao da se pokazuje kao jedna od mogućnosti prema Fosteru shvaćene neoavangarde koja u svom problemu sa diskursom u krizi pravi strukturalni rascep iznutra, i otvara se prema nekoj drugoj mogućnosti!

Mazohistički ritual je nešto što unapred istrpljenom kaznom za transgresiju perverzije osigurava zadovoljstvo. Ugovori krče put Zakonu koji će ih pogaziti, a kako predviđaju ropstvo, predstavljaju karikature zakona koje naglašavaju njegovu dvosmislenu destinaciju. Ugovor je prema Delezu kulturalno zasnovani odnos koji je veštački, apolonijski i virilan, za razliku od prirodnog, majčinskog i htonskog. Ugovor generiše tip zakona koji vodi pravo u ritual.¹⁰⁰ Mazohista je opsednut ritualima koji su epitom njegovog sveta fantazije, opsesivno ponavljani surovi rituali partenogenetskog rođenja u kojima prema Delezu onaj koji trpi torturu nije subjekt sam, već otac u njemu kojeg želi da se odrekne.

Ženskosti koja se ovde ustanovljuje ništa ne nedostaje i ona je postavljena naporedo sa privremeno suspendovanom virilnošću u nečemu što sam videla kao idealizovano zamrznuto mesto Chore da bi se u njemu razvila mitska fantazija kao fetiš.

Prema Delezu se ovde vidi jasna razlika između sadizma i mazohizma jer je sadizam negacija svega pa i majke, u sumanutom pokušaju upostavljanja totalne

¹⁰⁰ Prema Giles Deleuze, „From Contract to Ritual“ u *Coldness and Cruelty*, str. 91-102.

ništosti Tanatosa kao onog koji nastupa umesto frejdovskog nagona smrti koji je uključen u obnavljajući proces razaranja i stvaranja.

U ritualu je subjekt kastriran, ušavši u mazohistički univerzum “osujećene ljubavi” zbog ritualno proizvedene kao “kastracije”¹⁰¹ prema Lakanu napuštanjem Zakona Oca gde se gubi označitelj kao zamena za izgubljeni iluzorni objekt želje, i otud, ali u drugoj situaciji, upornost umetničkog borderlajna da opstane ispred ogledala poludelog Zakona. On kao da bi bio prinuđen da prođe kroz još jednu fazu kastracije bez koje inače nema jezika jer bi ta druga za njega značila smrt – prolazak kroz takvo ogledalo kao u istovremenom udaljavanju i zumiranju kamere, kad bi se pošlo unapred, *prema* želji poludelog Zakona, vrtoglavo bi odbacio natrag, ne na mesto neke subjektivnosti nego na mesto potpune nerazlike sa zazornim.

Prema Kristevoj, zazorno je srodno perverziji jer ne napušta Zakon nego ga iskripljuje, pervertira. Umesto napuštanja Zakona potrebno je upravo suprotno, čvrsto držanje za Religiju, Moral i Pravo, da bi se zazornost uopšte mogla uspostaviti kao takva (svakom egu njegov objekt, svakom superegu njegovo zazorno, piše na početku *Moći užasa* Kristeva – zazorno je za svaku kulturu drugačije, a jedina univerzalnost koja povezuje ljudska bića je sposobnost i potreba za označavanjem).¹⁰²

Zazorna književnost za subjekt koji je čvrsto utemeljen u svom nad-ja za njega predstavlja nužno učestvovanje u perverziji.¹⁰³

Zazorno odbačena subjektivnost proizvedenog umetničkog borderlajna međutim više nije čvrsto utemeljena u svom nad-ja. Uloga Oca je kod njega unapred kompromitovana, i za njega ako pristane na njegovu poludelu želju da još jednom, sada zaista sumanuto prođe kroz ogledalo gde ga više ne čeka nikakva subjektivnost nego utvrđivanje zazornosti za nečije sumanuto nad-ja, on u očajničkom naporu da izbegne svoju propast odbacuje Oca koji je njega odbacio.

¹⁰¹ Ibid., str. 93.

¹⁰² Prema Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 23-24.

¹⁰³ Ibid.

Ako za njega u ludoj očinskoj želji više nema Religije, Morala i Prava, odbijanjem takve želje kao da se izbegava umesto da uspostavlja perverzija – upravo bi želeći takvu želju Drugog bilo patološko.

Tu se i u prvom krugu ovog istraživanja pokazalo da mazohistička fantazija kao da je deo šireg fenomena onoga što bi se moglo nazvati borderlajnskom fantazijom kao odbrambenim mehanizmom koji štiti od Zakona Oca kada se iz različitih razloga pokaže ugrožavajućim. Ti se razlozi mogu pojaviti u psihopatologiji, i to je onda drugo pitanje, oni su tada predmet kliničkog ispitivanja. Ali ako se ispostavi da se oni mogu proizvesti u društvenoj situaciji transgresije zakona, smatram da bi morali bi da budu oslobođeni prenatljene patologizacije i obezvređivanja. Da se ponovo podsetimo Lakana – “ ... analiza treba da revalorizuje ... taj instrument ... govor – da mu vrati dostojanstvo, i da postigne da ... ne bude uvijek obezvrijeđena riječ ... “. ¹⁰⁴ , što bi prevedeno na Šuvakovićev jezik ovde bilo “„aktiviranje manjinskih znanja i molekularnog bivanja.“ ¹⁰⁵

Delez zaključuje da je pokazao progresiju od ugovora prema mitu, preko zakona koji je između njih, za mazohistički subjekt bačen u bezlični domen sudbine, koji nalazi izraza u mitu i ritualima.

Umetnički borderlajn međutim iako je kao klinički borderlajn osuđen da luta u bezličnom domenu sudbine u koji je bačen, pitajući se “gde sam” a ne “ko sam” jer pamti ko je bio, on tog sebe, u ritualizovanim postupcima odbijanja ludog Zakona, kao da uspeva da sprovede svoju izgnaničku propalu subjektivnost kao *musselmann*¹⁰⁶, na mestu primarnog narcizma, kao odmetnik, *svoj sopstveni zastupnik*.

Vratimo se tvrdnji Kristeve: “Ako naš stanovnik granice (borderlajn) i jest, kao

¹⁰⁴ Žak Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 24.

¹⁰⁵ Prema Miško Šuvaković, “Logika zazornog: Identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma” u *Studije slučaja – Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, str. 166

¹⁰⁶ *Musselmann*, ime koje su logoraši u nacističkim koncentracionom logorima davali svojim sapatnicima kada bi od iscrpljanosti dospeli na ivicu ljudskosti, sa karakterističnim kretnjama koje su podsećale na muslimane u molitvi, O njihovoj patnji su umesto njih govorili drugi, oni je se nisu sećali. Videti u Agamben, *Quel resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

svako govorno biće, podložan kastraciji, on zapravo stavlja na kocku mnogo više nego drugi. Nije u opasnosti da izgubi sebe samoga, pa bio taj dio i vitalan, nego cijeli svoj život. Da bi se zaštitio od reza, spreman je na sve: curenje, otjekacnje krvi, na jako krvarenje. Smrtonosno.”¹⁰⁷ Performansi Franka B se iz tog aspekta čine paradigmatičnim.

Prema gore navedenom, oni se mogu posmatrati kao izvođenje ritualnog samopovređivanja pod okriljem ugovora sa institucijom umetnosti koji je analogan mazohističkom i u kome se kao prokrijumčarena na mestu primarnog narcizma probija sablast njegove propale subjektivnosti.

Kako sam na drugom mestu pisala,

Razmotrimo performans *I Am Not Your Babe* (1996).¹⁰⁸ U njemu umetnik stoji pod reflektorom, tela premazanog sjajnom belom bojom, dok mu iz otvorenih vena na obema rukama ističe krv u lokve kraj nogu. On se njiše i posle beskrajno dugog vremena onsevešćen pada na tle ... na sceni se pojavljuje par prilika odevenih u bela zaštitna odela koje njegovo kao beživotno telo vezuju konopcem oko članaka i podižu, da bi ostalo da visi na sredini scene, obešeno glavom naniže.

Postepeni silazak umetnika u borderlajn kao da počinje pre njegovog izlaska na scenu. Procedura kojom se utvrđuju uslovi performansa su prvi korak, početni ugovor, kojim se obezbeđuje transgresija u odnosu na Očinski zakon da bi inicijator ugovora mogao da počne da se spušta na mesto odakle će izvesti svoj ritualni postupak krvarenja kao, s jedne strane, odbijanja izgnanog borderlajna da se podvrgne kastraciji i poništi se ušavši u Ludi Zakon kao abjektan, i s druge strane, ritualnog samorađanja nove, privremene subjektivnosti u odmetničkoj borderlajnskoj kao „mazohističkoj fantaziji“, uz koju će prokrijumčariti svoju propalu subjektivnost kao sablast, i koja će se osetiti kao *punctum*.

¹⁰⁷ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 67.

¹⁰⁸ Performans *I Am Not Your Babe* se može pogledati na web adresi http://www.franko-b.com/gallery/g_performance.htm. Na istoj adresi pogledati performanse, kao i o performansima o kojima će biti reči u daljem tekstu: *Oh Lover Boy*, *Aktion 398*, i *Don't Leave Me This Way*.

Drugi korak je pojava samog umetnika na sceni kao belo prebojenog nagog tela koje ne govori već je samo prisutna, nepokretna, ranjena, ugrožena telesnost nepostojećih granica koja krvari. U klinički belom prostoru krv kao krik ističe iz prethodno, van scene, pažljivo, na bolničkom krevetu, punktiranih vena.

To je pojava umetnika na sceni kao već borderlajna, koji odbija kastraciju po cenu sopstvenog krvarenja, kao bića koje je s jedne strane impersonalna, bela, glatka, mermerna „okamenjenost“ (tvrđava), dok je s druge strane, izvan privremenog okvira koji omogućava performans, „pretvornost“ (kristevinski „lažni brat“ kao čuvar propale subjektivnosti koja u toj tvrđavi obitava).

Umetnik je na sceni pred publikom koja je istovremeno svedok i saučesnik traumatične scene koja se odvija na granici zakona, ili izvan važećih zakona: saučesničko medicinsko osoblje koje je punktiralo vene pogazilo je svoj zakon *primum non nocere* (pre svega, ne nauditi) publika će svojim s jedne strane nedelovanjem (pretpostavlja se da neće reagovati da bi prekinula umetnički rad), i s druge strane saučesništvom (povinoivanjem uslovima ugovora koji su unapred dogovoreni, jer posmatrači unapred znaju čemu će se izložiti), biti otelovljenje onog tešnjeg, strožijeg ugovora, koji preta da pogazi samog sebe i postane Zakon na mestu postojećeg Zakona, kao privremeni Zakon vaskrsle *chore* u kojoj će transgresija otvoriti put novoj subjektivnosti u trijumfu nad Očinskim Zakonom.

(*Chora* je, prema Kristevoj, kod još negovorećeg bića, prihvatiteljka narcizma. Na ovo se možemo nadovezati da je *chora* kod mazohizma roditeljka narcističkog idealnog ja u mazohističkoj fantaziji, dok je kod umetničkog borderlajna roditeljka ne samo idealnog, u ritualu proizvedenog novog privremenog subjekta, već i prihvatiteljka, namesto narcizma, prokrijumčarene propale subjektivnosti zazornog umetnika!)

Trenutak stropošavanja kao beživotnog tela umetnika u lokvu sopstvene krvi je smrt Oca koji umire u njemu, koji ga se odrekao i kojeg se on odriče. „U toj ustrajnoj, sirovoj stvari (lešu) ...koja više ništa ne označuje, te dakle ništa ne znači,

promatram rušenje svijeta koji je izbrisao svoje međe: nesvjestica.“¹⁰⁹

Pojava u belo odevenih prilika je ritualna pojava sveštenika novog zakona koji će njegovo telo, mlitavo i abjektno kao leš, vezati užetom za nožne članke i podići ga kao tek rođeno dete da ostane obešen sa glavom naniže. I tu je je *punctum*. To je trenutak o kome govori Kristeva u postupku prema borderlajnu, koji sebe odbacuje kao abjektnog da bi se uspeo u neku novu subjektivnost. Zakon *chore* koji je otelovila publika kao razaranje krhkog jezičkog sistema Zakona Oca omogućio je ritualno krvarenje kojim se odbija kastracija umetnika koju zahteva Ludi Zakon. Da se podsetimo Kristevine opservacije: „Eksplozija zazornosti je nesumnjivo ... tek trenutak u postupku prema *borderlineu*....Kada se zidine tvrđave *borderlinea* počnu raspadati u prah, te kada njegovi pseudo-objekti počnu gubiti svoju prisilnu krinku, subjektivni se učinak – prolazan, krhak, ali autentičan, naslućuje u pojavi toga srednjeg puta što ga predstavlja zazornost.“¹¹⁰ Ali kako ovde nije u pitanju klinički borderlajn, *subjektivni učinak koji se ovde pojavljuje je onaj koji je u procesu njegovog odbacivanja od strane Ludog Zakona bio izgubljen, a sada je ponovo pronađen – da bi se na mestu onoga što bi kod kliničkog borderlajna u psihoanalitičkom postupku bio primarni narcizam, za koga još nije postojao drugi, neki predmet – u performansu neokonceptualnog umetnika, na trenutak, pojavila njegova propala subjektivnost kao sablast.*

Primenom iste formule pokušaćemo da razmotrimo još jedan performans Franka B, *Aktion 398* (1999). Nago, belo obojeno telo umetnika sa okovratnikom koji se koristi u veterini da bi se životinja sprečila da liže sopstvenu ranu, na trbuhu pokazuje otvoreni krvavi rez. Njemu se pristupa individualno, ritualno, sa prethodnim izuvanjem pre nego što se pored čuvara prođe u praznu prostoriju u kojoj je umetnik jedini – objekat. On je na mestu borderlajna, izložen kao životinja zurenju Realnog bez zaštite ekrana koji stvara jezik. Iako umetnik razgovara sa svojim posetiocima, sam kontekst u kome se odigrava taj razgovor pokazuje sablasno udvajanje: on je s jedne strane bespomoćna životinja; s druge strane, on razgovara kao subjekt za koji se *pretpostavlja* da govori, pri čemu pseći okovratnik uteruje u laž uspostavljenu komunikaciju. Otvorena rana narušava granicu između

¹⁰⁹ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 10.

¹¹⁰ *Ibid.*, str. 59.

spoljašnjosti i unutrašnjosti koja je karakteristična za borderlajn: ona je upis, rez na koži kao rez na ekranu koji više ne štiti, i kroz koji zeva Realno, direktno prema nama, sa kojim se, zajedno sa novom subjektnošću koja se rađa u kao mazohističkom (a ovde bordelrajnskom) ritualu zaštićenom ugovorom, krijumčari i umetnikova propala subjektost. Na telu umetnika koji kroz taj rez porađa samog sebe ostaće ožiljak, a njegov alel je ožiljak koji se stvara na mestu između percepcije i svesti, između kože i misli, na telu, nervnom sistemu posmatrača, kao traumatična afektacija bez značenja. Kroz *punctum* koji je otvorio performans probija radijacija koja će spržiti jedan deo zaštitnog ekrana diskursa koji se odbacuje.

Performans *Oh Lover Boy* (2001) odigrava se u sličnom okruženju kao i prethodni: klinički bela, svedena scena, sa umetnikovim belo obojenim telom koje krvari, oslonjeno na koso postavljeno platno. Za njim, kada se s mukom podigne da bi otišao, na platnu je ostaje potresan, nostalgičan, beo trag sablasti koja krvari i koja je krvareći prošla kroz nas.

U svom poslednjem performansu pod nazivom *Don't Leave Me This Way* (2009), posle kojeg se vratio slikarstvu, umetnik je sa svog tela uklonio belu šminku i pokazao ga kao mapu svojih lutanja. Kao da se u tim lutanjima umorio, i sada sedi, uzdignut, na postolju, izloživši svoje istetovirano telo kao arheološku iskopinu sopstvene istorije nastojanja da se pronađe u nekom smislu.

Postupak samopovređivanja neokonceptualnog umetnika kao da je pokušaj probijanja kao staklene pregrade kroz koju abjektne vidimo, ali nismo sposobni da ih čujemo, jer oni ispadaju iz onoga što čini jezik koji nam stvara ugodno osećanje bezbednosti onih koji su sposobni za pregovaranje. To zato nije bol koji se može iskazati, nego samo pokazati, i tome pribegavaju obezvređeni: abjektne umetnici koji odabiraju da izraze svoj bol onemelih političkih životinja, tako što će *kao takvi* uspostaviti vezu između svoje patnje i posmatrača – ožiljak na njihovom telu dobija svog dvojnika na mestu između percepcije i svesti posmatrača, kao trag na onom delu nervnog sistema na kome se upisuje i organizuje trauma. Okrvavljen razbijenim staklom pregrade koja nas razdvaja, abjektne umetnik uspostavlja direktnu, neposredovanu komunikaciju bola svoje sablasne abjektne subjektnosti u

isuviše bliskom susretu onostranog sa nama: ti si tu, i *ja* sam tu, nepozvan. Mene boli. Tebi je muka. ¹¹¹

Proces je dakle obrađen obrazlaganjem teze da postoji jasna paralela između: prema Delezu shvaćenog formalnog puta do ogledalne zamrznute slike mazohističke fantazije s jedne strane, i spuštanja unazad i naniže do mesta borderlajna pred abjektnim, istim putem kojim se inače uspinje sa tog mesta prema nekoj subjektivnosti, s druge strane.

Odnosno, pokazalo se da postoji jasna paralela između procesa u kome se u performansu odigrava odbijanje Zakona Oca spuštanjem do mesta borderlajna s jedne strane, kretanjem unazad putem kojim se inače sa borderlajnskog mesta u analitičkom prenosu uspinje sa tog mesta prema nekoj subjektivnosti, i postupka silaženja do zamrznute slike mazohističke fantazije prema Delezu, s druge strane.

Iako i kod jednog i kod drugog postoji potreba za opsesivnim ponavljanjem svojih u fantaziji proizvedenih slika, one se prema nagonskom poreklu onoga što ih proizvodi i prema onome što se preko njih postiže kao željeni efekat bitno razlikuju.

Tim retrogradnim kretanjem se i u mazohizmu i u performansu dovodi u pitanje vrednost postojeće realnosti kao pretnje, kako bi Kristeva rekla “one stvarnosti koja me poništava ako je priznam”,¹¹² ali iz različitog razloga i sa različitim ciljem.

To što se poništava upadom realnosti od koje štiti ugovor u slučaju mazohizma je privremena mazohistička subjektivnost partenogenetski rođena u ritualu mazohističke fantazije u kojoj je očinska uloga suspendovana i takvu subjektivnost u trenutku rasfantaziranja ugrožava upad halucinacije oca najavljujući kraj fantazije, dok subjektivnost koju ugrožava postojeća realnost u slučaju umetničkog borderlajna je subjektivnost izbačena iz Zakona Oca zazornim odbacivanjem.

Ova druga se u očajničkom nastojanju da izbegne Zakon koji je odbacuje apotropaično okreće od njega da ne bi pristala na razaranje svoje subjektivne

¹¹¹ Navedeno prema M. Petrović, „Analiza „mazohističkih“ postupaka u performansima neokonceptualne umetnosti“ u *Abjektno kao simptom avangarde*, str. 43-7.

¹¹² Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 8.

topografije koja treba da je utvrdi na mestu monstrozno, i u performansu sa, pod ugovorom sa institucijom umetnosti i kasnijim delovanjem saučesničke publike, *pozajmljenog* subjektivnog mesta odigrava/izvodi što se već dogodilo, rastvarajući veze najpre između ja i Drugoga, i zatim između unutrašnjosti i spoljašnjosti, da bi se izgradila kao borderlajnska tvrđava u kojoj se njen sadržaj kao i u mazohizmu i kod kliničkog borderlajna štiti ritualizovanim ponašanjem.

Rezultat je međutim gore već pominjani i u ovom krugu istraživanja sagledan kao Lakanov *istiniti* efekat (ovde borderlajnske) fantazije u kojoj se umesto onoga što sadašnja teorija i kritika vide ogledanje u monstroznosti, ogleda u ekranu sačinjenog od tela svojih saučesničkih posmatrača na čijem se “praznom mestu” ogledalne slike koje prema Lakanu u vizuelnom polju inače prekriva *objet a*, krijumčari sablast njegove propale subjektivnosti. Ta subjektivnost, usmerena prema drugom i prema svetu, *probija* ekran naše stvarnosti.

Namera opsesivnog ponavljanja perverzних rituala u sadizmu je videli smo sumanutu ubrzanje procesa koji treba da dovede da kažemo do kraja vremena postizanjem potpune ništosti Tanatosa, a namera opsesivnog ponavljanja druge je u sumanutom nastojanju da se zaustavi vreme suspenzijom Očinskog Zakona kao centralnim događajem mazohističke fantazije, kako je obrazložio Delez. (Ovde se pojavljuje Hegelova sablast, kao i na početku Mazohovog romana *Venera u krznu* koji počinje scenom u kojoj narator i Severinov prijatelj, kao njegov gost, iščekujući domaćina drema pored vatre sa neimenovanom Hegelovom raspravom koja mu je skliznula iz ruke. Njega iz dremeža budi Kozak donoseći čaj i čitalac može da se pita da li je ostatak romana zaista Severinov dnevnik koji je ovaj dao svom gostu na čitanje, ili je gost probuđen tek u predvorje svoje svesti u kome se sve događa kao njegova sopstvena fantazija – na zidu je neobična slika žene u krznu ispružene na kanabetu podno čijih nogu na prostirci leži Severin. Tu ćemo sablast ovde ostaviti na miru.)

Ponavljanje umetničkog performansa, odnosno onoga što se u njegovom opsesivnom kretanju od performansa do performansa pojavljuje u njegovom *punctumu*, bez obzira što se njegova intervencija u strukturi subjektivnog odnosa do

određenog mesta izvodi na analogan način kao u mazohizmu, treba da proizvede nešto sasvim drugo.

I to je mesto sa kojeg se izvlači nit nametnutog borderlajnskog umetničkog ponašanja kao reakcije na opasnost koja dolazi spolja, u priklanjanju nečemu što umesto da odgovara nagonu smrti koji dolazi iznutra, i koji se principom zadovoljstva u normalnim uslovima održava neprimećenim, a u mazohizmu se aktivira, kao da bi pre odgovaralo Frojdovom principu realnosti koji je čuvar života, proizvođenjem borderlajnskog efekta na analitički govor koji treba da mu da metaforu, čime se nastoji da se izbegne efekat sumanute transgresije Zakona koji materijalni trag jednom formiranog označitelja u diskursu, dakle ono što je izrecivo, hoće da proizvede kao zazorno, kao prazno označeno.

I tu kao da se vidi moguća dalja razrada subverzivnog potencijala (ovde umetničkog) borderlajnskog „otpora i sublimatornog rasuđivanja“ kako ga vidi Kristeva kod kliničkog borderlajna. Jer za bilo kakvo proizvođenje mazohističkog tipa fantazije potrebno je priznavanje dominacije diskursa u odnosu na koji se izvodi perverzna transgresija, kao lakanovski *pere-version*, obrtanje Zakona Oca, dok borderlajnsko *okretanje od* tog diskursa neprihvatanjem njegove želje, bilo da je kliničko ili proizvedeno, namerenu konstrukciju ostavlja neutvrđenom. Umetnički borderlajn, kako pokušavam da pokažem, ide za nekim drugim diskursom, a ne za perverznim preokretanjem vrednosti prvog.

Došli smo tako do mesta gde je jasna jedinstvenost pozicije umetničkog borderlajna koji pokušava uspostavljanje komunikacije sa nemogućeg mesta odakle se javlja *kao* takav, *kao* abjektovan, kao neko čija reč više ne važi i čiji je glas sveden na muk. Ili prema Šuvakoviću – kao meko pismo koje se transformiše u dramatičan glas koji se ne može iskazati.

Ovde kao da postaje jasno zašto se barem delezovsko shvatanje mazohističke fantazije čini da nije u svim slučajevima umetničkog samopovređivanja na sceni adekvatan teorijski alat u kome se traži odgovor na problem autodestruktivnih postupaka u telesnoj umetnosti. Ono što pokušavam da pokažem je da postoji način da se određeni postupci sagledaju kao pokušaj da se kritika izvede bez očiglednog ili posrednog, nameravanog ili nenameravanog, priznavanja dominantnog diskursa, odnosno da se makar u jednom segmentu neokonceptualne

umetnosti, konkretno u tumačenjima nekih njenih performansa, napravi pokušaj da se prevaziđe ono što je Foster nazvao glavnim problemom poststrukturalističke teorije gde ona ne uspeva da se oslobodi politike drugosti.

To se ovde pokušava preko uoštravanja koraka koje omogućava delezovski sagledan mazohistički ugovor i koji se, kako sam ih (te korake) pokazala u ogledu *Abjektno*, odvijaju u privremenom napuštanju postojeće subjektne pozicije do mesta borderlajna da bi se uspostavila isfantazirana subjektivnost. Te korake kao da prati proizveden borderlajn ostavljajući sablasne tragove u snegu ne zato što tuda hoće da se kreće nego zato što mora, i ne da bi se uspostavila neka isfantazirana subjektivnost kao konačni cilj tog kretanja, već da bi se u zaokretu „spasla“ svoja u nekom drugom simboličkom poretku. Na tom mestu kao da se događa trauma teorijskog susreta sa realnim a ne isfantaziranom sablastima. Ali sam ponovo otišla suviše unapred.

Ono što se događa u procesu zazornog odbacivanja formiranog označitelja je gubitak ekranske zaštite jezika koju pruža očinska metafora, što dopušta ono što će se u kasnijem izlaganju uporediti sa radijacijom koja kao u bartovskoj analogiji počinje da prži proizvodnju simboličkog upravo na mestu inherentne praznine zapadno definisanog subjekta koja ostaje za gubitkom lakanovskog iluzornog objekta, ili u proširenju te teorije gubitkom kristevinskog objekta, na kome se pojavljuje u jeziku označitelj. Taj označitelj je kod Kristeve stabilizovan semiotičkim kao ispunjen – a ovde je od njih ispražnjen – kinestetičkim doživljajem i afektom, i u tom pražnjenju destabilizovan, zahvaćen metonimijskim vrtlogom u kome nema zaustavljanja.

I to je kao (as if) prazni kristevinski borderlajnski označitelj koji u ovom slučaju nije nastao zastojeom u razvoju o kome govori Kristeva. Proizvedeni borderlajn je regularno formiran označitelj koji je naknadno opustošen i postavljen na mesto sa kojeg bi trebalo da prođe ceo proces „iz početka“, ali sad sa borderlajnskog mesta, sa ugrožavajućim preokretom gde umesto da ga s druge strane čeka neka nova subjektivnost, u ponovnom prolasku kroz fazu ogledala kao zazorno odbačen u tom poretku trebalo da ostane bez svoje simboličke produkcije i koji zato mora samog sebe da spasava. Pa tako umesto da njegov govor kao kod kliničkog borderlajna za koji Kristeva daje protokol tretiramo kao prazan, taj

protokol se mora ovoj situaciji, ako se prihvati ovo viđenje, prilagoditi u tom smislu da se taj diskurs zaista mora *registrovati*, ali ne i *tretirati*, kao prazan. I u daljem teorijskom zaokretu, on se tu ne pokazuje kao prazan označitelj – on je prazno označeno.

I ovde je mesto razgraničenja praznine kliničkog borderlajna i proizvedenog borderlajna, i uopšte mesto razgraničenja afekta ova dva različita borderlajnska mesta, i tačka sa koje ovo naše pravi ono što Kristeva naziva „provalom afekta“ u borderlajnskom prenosu.

Tu kao da bi na prvi pogled bio u pitanju afekt koji se Lakanu priznaje da ga dopušta u smislu slobodnoplutajuće anksioznosti koja preplavljuje subjekt u predvorju svesti i to nije sasvim netačno. Proizvedeni borderlajn jeste prazan. Kristevinski klinički borderlajn je takođe prazan. Ali su njihove praznine različite jer se razlikuje sadržaj koji nedostaje. Klinički gubi zazorni smisao, proizvedeni gubi označitelj. I kako se razlikuje sadržaj koji nedostaje tako se razlikuje i afekt koji ga prati. Kristevin klinički borderlajn ima strah od objekata i njegov govor gubitkom svog zazornog smisla postaje melanholičan, kao afektivni relikv neizrecivog gubitka punoće patnje i strasti koja se oseća u prelaznom i prolaznom trenutku nikad stvarno uspostavljene narcistične slike. Naš proizvedeni umetnički borderlajn gubitkom svog ne tako zazornog smisla kao da je ostao u stanju upravo one anksioznosti o kojoj govori Lakan u svom obrazlaganju afektivnog stanja predvorja svesti ali to je samo delimično tačno jer je i njegov afekt heterogen.

Geneza straha proizvedenog i kliničkog borderlajna je tako potpuno različita. Klinički borderlajn je u strahu *od* uspostavljanja objektnog odnosa. Proizvedeni borderlajn je u strahu *zbog* gubitka objektnog odnosa u svojoj zazornoj odbačenosti. Diskurs kliničkog borderlajna je prazan bivajući ispunjen zazornim smislom koji dolazi na mesto neuspostavljene isfantazirane inkorporacije izgubljenog majčinskog objekta. Proizvedeni borderlajn je prazan jer je ispražnjen od onog što je na vreme inkorporirao da bi njegovom introjeksijom mogao da govori. On gubi označitelj i sa njim ono što je žrtvovao da bi ga uspostavio i ta iluzorna, isfantazirana karta koja se gubi zazornim odbacivanjem kod kliničkog borderlajna je drugi “segment“ onoga što zovem *heterogenim objektom želje umetničkog borderlajna* i o čijoj tajni se ovde *ne raspravlja*.

Ovde se ne ulazi u raspravu niti se predlaže rešenje koje podrazumeva verovanje, religiju i mit. Rešenje vidim u čisto lakanovskom cilju analize a to je vratiti dostojanstvo govoru.

Jer ovde se ne raspravlja o prirodi „izgubljene karte“ kao imaginarnog izgubljenog objekta, već o gubitku njenog simboličkog učinka a to je ono što diskurs o mazohističkoj fantaziji u tumačenju nekih neokonceptualnih performansa ne vidi, i što pokušavam teorijski da utvrdim u svom predlogu pojma borderlajnske fantazije.

Klinički borderlajn živi u pustoši praznih označitelja i sa gubitkom svog zazornog smisla u analizi treba da postane melanholičan, i ta je melanholija za Krisrevu svačija sudbina – ostaje se u trajnoj žalosti za zauvek izgubljenim majčinskim smislom kako nas uveravamom početku svoje rasprave o melanholiji¹¹³. Proizvedeni borderlajn živi okružen opustošenim označiteljima u strahu koji kao da se kalemi na slobodnoplutajuću „lakanovsku“ anksioznost – i ovo stanje nije psihološko. Podsetimo se da je u pitanju analiza subjektivnosti neokonceptualne umetnosti koja se ovde izvodi preko psihijatrijskih i psihoanalitičkih pojmova kao alata u teoriji umetnosti.

Dakle proizvedeni borderlajn sa gubitkom smisla koji proizvodi njegov označitelj je prinuđen na potragu za bilo čime što bi ispunilo prazninu njegovog govora, različit u svom strahu od kliničkog borderlajna koji u opsesivnom naporu da znakovima ispuni svoju prazninu očajnički nastoji da opstane u istoj onakvoj tvrdavi iz koje proizvedeni borderlajn u svom opsesivnom traganju za znakovima kao *homo sacer* mora da se skloni. Njihova nagonska usmerenja su prema poretku i pravcu, kao i mestu odakle se javlja afekt, različita. Kristevin borderlajn u svom strahu pati od praznog označitelja. Umetnički borderlajn je od subjekta sveden na prazno označeno. Klinički borderlajn je zato narcističan i o njemu govori Kristeva. Proizvedeni umetnički borderlajn je u potrazi za Drugim i to je ono što ovde nastojim da pokažem.

¹¹³ Julia Kristeva, „On Melancholic Imaginary“, u *New Formations*, Number 2, Winter 1987, str.5.

Jezgro

Ono čime se bavim u ovom radu je dakle nešto što se može shvatiti kao traumom nametnuti predmet analize neokonceptualne umetnosti.

Predmet analize, objekt želje, od Frojda pa naovamo je inače nazivan jezgrom, pupkom snova, odakle se pokreću sablasti u procesu na koji Lakan upozorava podsećajući na Vergilijeve stihove iz epigrafa za Frojdovo *Tumačenje snova* a ono se smatra početkom psihoanalize kao takve: „ako ne pokrenem raj, pokrenuću pakao“.¹¹⁴ Taj izgubljeni objekt Lakan je u svojoj infleksiji nesvesnog video kao imaginaran, kako se preko svog predstavnika pojavljuje u zevu psihoanalitičkog prenosa i u istom trenutku nestaje, ostavljajući za sobom trag, kao ožiljak nesvesnog, u simboličkom.

Frojd je očekivao kraj analize s ove strane simboličkog, oslanjanjem na zdravi deo ega.¹¹⁵ Kao protivnik ego psihologije, Lakan je skandalizovao psihoanalitičke krugove upućujući na rešenje s one strane simboličkog koje nije smatrao rešenjem u klasičnom smislu.

Prema Lakanu, subjekt je nepovratno rascepljen u jeziku u kome se pojavljuje preko simptoma svog malog objekta, tog kako je formulisao kao Euridika dvaput izgubljenog predmeta čiji će se gubitak vratiti tek u smrti.¹¹⁶ On je izgubljen jednom kao imaginarni gubitak koji je uslov subjektnog ulaska u simboličko i koji nestaje u bezdanu svog nesaznatljivog uzroka u onome što nije ne-biće nego ne-ostvareno;¹¹⁷ i izgubljen je po drugi put svojom trenutnom pojavom u simboličkom da bi za njim ostao samo trag, kao ožiljak nesvesnog, proizvodeći u sukcesiji ono što sam gore nazvala njegovom književnošću koja predstavlja subjektni (dis)kontinuitet u jeziku.

¹¹⁴ Vergilije, *Eneide*, Šesta knjiga. Reči izgovara Junona: “Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo”. Vergilije pominje reku Aheron kao ulaz u podzemni svet. Aheron je za Frojda metafora nesvesnog.

¹¹⁵ Videti na primer „Analysis Terminable and Interminable“, u *International Journal of Psycho-Analysis*, 18, 1937, str. 373-405. Dostupno na web adresi <http://icpla.edu/wp-content/uploads/2012/10/Freud-S.-Analysis-Terminable-and-Interminable.pdf>
Pristupljeno 11. 2. 2015. 18.00 EST.

¹¹⁶ Videti Jacques Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 31.

¹¹⁷ Ibid., str. 28-9.

Umesto da „odigra“ klasični frejdovski prenos u kome se kao u teatru ponavlja neki stari konflikt koji bi analiza vraćanjem sećanja na njega trebalo da reši, Lakan se ovaj trag trudio da prati, nastojeći da zajedno sa svojim analiziranim „ode iza zastora“ jezika koji zaklanja njegov uzročni objekt za koji kao da nema sećanja.¹¹⁸

Kao što je Frojda samoanaliza dovela do otkrića nesvesnog koje je prihvaćeno kao teorijska i terapijska datost, tako je Lakana njegova proizvodnja u simboličkom, u njegovoj lingvističkoj infleksiji nesvesnog, dovela do otkrića malog objekta *a*.

Ono je u humanistici, iako ne svugde i u psihoanalizi, prihvaćeno kao datost kojom se u terapijskom postupku u saradnji sa analiziranim „manipuliše“, i to tako da se u krajnjem dokazu bezuslovne ljubavi analitičara,¹¹⁹ koji se odriče svoje narcističke slike u prenosu, taj predmet ili zameni, ili barem promeni ono što ga čini odgovorom na pitanje koje muči subjekta u njegovom odnosu sa Drugim i koje kao želja uslovljava njegovo mesto u simboličkom – *que vuoi?*¹²⁰

Lakanov je presedan u tome što u prenosu uzima u obzir želju analitičara, odričući se mesta na koje analizirani postavlja analitičara kao „onoga koji zna“. ¹²¹ To je za Lakana nemoguće mesto jer on svoje ograničenje shvata kao ograničenje isto tako rascepljenog subjekta kao što je analizirani, i kome je isto tako nedostupan odgovor koji se zahteva u analizi a koji bi imao apsolutno značenje. Takvo mesto dovodi do nenameravanog neželjenog efekta, do uspostavljanja, u prenosu, analitičareve sopstvene (ovde i diskurzivne, odnosno i *teorijske*) narcističke slike, i Lakan taj efekat hoće da izbegne (ja hoću da izbegnem ovu drugu).

Kristeva se sa svoje strane identifikuje sa borderlajnskim pacijentom da bi izvela konstruktivnu interpretaciju njegovog diskursa.¹²²

¹¹⁸ Prema Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 291-292.

¹¹⁹ Ibid, str. 144.

¹²⁰ Ibid., str. 293-4.

¹²¹ Ibid., str. 247.

¹²² Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 39.

Identifikacija u susretu sa umetničkim proizvedenim borderlajnom u performansu je traumatična. Kako se ta identifikacija u *punctumu* performansa izvodi neintencionalno i ne može da se izbegne, na ovom mestu ću se zadržati na kratkom izlaganju načina na koji se izvodi ono što sam ovde nazvala traumom nametnutim predmetom analize. Detaljnije izvođenje te „jednačine“ izvedeno je u Trećem poglavlju mog ogleđa *Abjektno kao simptom avangarde*. Podsećamo se da je prenos prema Lakanu fenomen koji se uspostavlja i u svakodnevnom životu, dok je analitički prenos njegova slika. Zato se može reći da se prenos uspostavlja i u onome što je umetnički događaj koji postaje predmet tumačenja – analize.¹²³

Već znamo se da se na mestu gde se kod Kristevinog kliničkog borderlajna nalazi primarni narcizam, kod umetničkog borderlajna nalazi njegova propala subjektivnost.

Zahtev umetnika koji kao proizvedeni borderlajn gubi mesto u simboličkom izražen je u onome što Kristeva formuliše kao zahtev borderlajnskog pacijenta: „Pomjeram, zato asociraj i sažimaj umjesto mene“.¹²⁴

Zato je zahtev umetnika koji se javlja sa mesta proizvedenog borderlajna samo naizgled kontradiktoran, jer bez obzira što je rascepljen između nagona za narcističkim očuvanjem (on zaista nije u stanju da prihvati gubitak koji mu se nameće, nije u stanju da prihvati topografsku promenu svoje subjektivnosti koju proizvodi gubitak označitelja, jer ta promena dovodi do katastrofalnog raspada njene strukture) i nagona prema Drugome (koji je njegova želja za nekim drugim znakovima) cilj je isti i to je uspostavljanje označitelja, odnosno uspostavljanje nekog subjektivnog mesta u svetu jer se njegovo poriče.

Već sam pominjala proizvodnju eholaličnih ožiljaka preko kojih se uspostavlja prva dijadna jednačina kao pred-označiteljska funkcija. Ona u performansu, u njegovom *punctumu*, postavlja privremenu granicu između spolja i unutra.

Na ovom mestu će se prikazati proširena teorizacija tog mesta koja je izvedena

¹²³ Videti Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 135.

¹²⁴ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 62.

preko Kristevinog članka „Mikrokosmos govorne terapije“. ¹²⁵

Da se ponovo vratimo na Frojda i njegovo shvatanje *nachtraglichkeit*, odložene akcije, kao „traume iz dva puta“ koju je kao koncept pozajmio od Laplanša (Laplanche): ¹²⁶ subjektivnost nije postavljena jednom zauvek nego se formira preko smenjivanja traumatskih događaja i njihovih naknadnih upisivanja kao rekodiranih – postajemo ono što smo tek kroz odloženu akciju.

Trauma zazornog odbacivanja nakon prvobitnog neuspeha njenog beleženja u traumi gubitka jezika međutim ostaje bez mogućnosti retroaktivnog rekodiranja. Za tu traumu ne da *još uvek* nema jezika koji će se sa njenim ponavljanjem prestrukturirati i omogućiti naknadni govor o njoj, nego *više* nema jezika.

Jezik se zazornim odbacivanjem gubi, ostaje bez metafore, i on sam postaje, ali na drugi način nego kod kliničkog borderlajna, opsesivni predmet želje, kao želja za efektivnim jezikom kojim se može nešto iskazati. Ovde simptomatologija jeste slična ali je etiologija različita.

Umetnički borderlajn kao da pati od „funkcionalnog poremećaja“ koji bi prema svojoj simptomatologiji uslovno odgovarao neurološkom oštećenju koje proizvodi Vernikeovu afaziju. Tu afaziju Lakan je u svom *Trećem seminaru* izneo kao ilustraciju metonimijskog lanca bez orijentišuće metafore. ¹²⁷ Takav jezik Kristeva bi nazvala jezikom u kome nije uspostavljena očinska funkcija kao Trećeg. Simptomatologija umetničkog borderlajna međutim nije ni psihološka ni neurološka.

Jezik kliničkog borderlajna prema Kristevoj je jezik straha, a jezik straha je jezik manjka koji na svoje mesto stavlja znak, idući „unazad“ u nastojanju da govori o tom „neumesnom“, „neprikladnom za analiziranje“. ¹²⁸

Kod umetničkog borderlajna međutim jezik straha je jezik manjka koji je

¹²⁵ Julia Kristeva, „Within the microcosm of the talking cure“ u *Interpreting Lacan*, str. 33-48.

¹²⁶ Jean Laplanche, *Problématiques VI ; L'après-coup*, PUF, Paris, 2006. str. 49.

¹²⁷ Jacques Lakan, *The Seminars of Jacques Lakan, Book III, On Psychoses*, str. 18.

¹²⁸ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 58.

njegova propala subjektivnost. Sama njegova *subjektivnost* kao da je za diskurs ono „neumesno“ o kome ne treba govoriti.

Umetnički borderlajn kao da je odbačen na „infantilno“ mesto o kome Kristeva, pozivajući se na Hanu Segal, govori kao mestu pre uspostavljanja prve fuzionalne dijade gde se uspostavljaju prve simboličke jednačine kao pred-označiteljske funkcije. Tek u sledećoj fazi, postepenim uspostavljanjem strukture uvođenjem funkcije Trećeg prema kome se usmerava značenje, uspostavlja se znak.¹²⁹

U toj ranijoj fazi primitivno „ja“ još uvek oscilira između abjektnog i ja koje nastaje najpre kao rupa koju proizvodi majčinsko odsustvo. Označitelj takvog ja je još uvek prazan. On se postepeno ispunjava infantilnom eholalijom, najpre jednostavnim, elementarnim ponavljanjima, koje majka postepeno usmerava prema Ocu, kao prema Trećem. On uspostavlja značenje, dok majka kao prvobitno abjektna, ne razlikujući se od sopstvenog zazornog, postaje objekt koji se postavlja na mesto Drugog.¹³⁰

Borderlajnsko ja međutim ostalo je kao zakrčljalo ja koje se ne ogleda u Drugom, već u soptvenoj zazornosti nerazlikovanoj od majke. Za njega zato ne postoji granica između spolja i unutra, ne postoji neko orijentišuće očinsko ne, ne postoje negativnosti, one su tu neodređene, i tu nema ni afekta ni kinestetičkih doživljaja. Za tako nešto je potreban stabilan doživljaj spoljašnjosti, pa njegov govor kao da afazično nema *punctum*, i „ne oseća“ telo. Problem umetničkog borderlajna, funkcionalno, kao da odgovara tom mestu.

Heterogeni diskurs koji je Kristeva izvela vrativši se Frojdovom znaku na svoj način, sastoji od semiotičkog koje proizilazi iz nagona i primarnih procesa (vezanih za nesvesno), i simboličkog koje uključuje sekundarne procese (princip realnosti).¹³¹

Analitičar se u susretu sa jezikom kliničkog borderlajna nalazi pred diskursom

¹²⁹ Julia Kristeva, „Microcosm of the talking cure“ u *Interpreting Lacan*, str. 43.

¹³⁰ Ibid., str. 44.

¹³¹ Ibid., str. 34-41. i Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 63-65.

čiji je označitelj prazan jer je njegovo ja uspostavljeno na pogrešnom, primitivnom mestu. Kristeva za takav diskurs uvodi protokol u tekstu „Mikrokosmos govorne terapije“ kroz koji će na ovom mestu morati da se prođe u kratkom, bliskom čitanju, sa umetanjima onoga što smatram analognim događajem u traumi *punctuma* neokonceptualnog performansa.

Semiotičko prema Kristevoj nema polazišnu tačku. Ono nije ni semantičko ni sintaktičko, već je vezano za ritam, tonove, i kretanje označiteljskih praksi i zato vezano za majčinsko telo kao njihov prvi izvor. Ono se pojavljuje u eholalijama, intonacijama, u gestovima, smejanju i plakanju i trenucima agresivnih ispada u konstrukcijama koje nisu ni sintaktičke ni logičke i odvijaju se u prostoru koji prethodi jeziku.¹³² Umetnički borderlajn kao da je odbačen na takvo mesto.

Dakle, analitičar u susretu sa borderlajnskim diskursom, u haosu njegovog govora mora da počne da uspostavlja neki red, preko konstrukcije i kondenzacije, „preko *ekonomije* njegovog diskursa (kurziv moj) a ne samo preko njegovog sadržaja, sama interpretacija takvog diskursa je susret sa subjektom koji nam govori na takvom mestu koji mu dozvoljava da se izrazi na tački koja je najbliža njegovoj destrukciji“.¹³³

Umetnički borderlajn kao i klinički borderlajn, kako se čini tretira reči kao da su stvari. Videćemo preko prikaza teksta („Mourning or Melancholia“) „Žalost ili melanholija“ Nikolasa Abrahama (Nicholas Abraham) i Marije Torok (Maria Torok) šta to u njegovom slučaju precizno znači.¹³⁴ Setimo se primera slike Frensis Bejkona, portreta Pape Inoćentija X. Papa je *verbum incarnatum*. Umetnički borderlajn, čiji je označitelj demetaforizovan, i objektivikovan, kao da jede svoj *dasein*, kao da je stvar, i u zaokretu ga zaošijava prema nama u *punctumu* performansa. Ali o tome kasnije.)

Taj se red može uspostaviti i samo *ponavljanjem*, eholalijom, kao semiotičkom

¹³² Ibid., str. 38.

¹³³ Ibid., str. 41.

¹³⁴ Nicholas Abraham and Maria Torok, „Mourning or Melancholia“ u *The Shell and the Kernell, Renewals of Psychoanalysis, Volume I*, ed., trans. and intro. Nicholas T. Rand, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1997, str. 125-138.

pred-označiteljskom artikulacijom. Takvim uodnošavanjem već počinje da se stvara konstrukcija. Takva konstrukcija u radu sa kliničkim borderlajnom ne bi trebalo da bude re-konstrukcija onog što se potiskuje kao abjektno, već naprotiv, uspostavljanje pozitivnih i negativnih znakova, i samim tim mogućnost uspostavljanja odnosa prema svetu kao prema nečem što je *spolja*.

Od Frojda znamo da gladno odojče odsustvo poluobjekta kojeg ne razlikuje od sebe najpre halucinira kao prisustvo i odatle crpi zadovoljstvo, dok se ne pretvori u nepodnošljivu frustraciju kada nastupa krik. I ovde se umeće teorijska psihoanaliza – prema Kristevoj, kako je prihvatila teoriju Hane Segal, taj krik je *direktna semantizacija* koja postepeno treba da se pretvori u reč.

Gore pomenute pred-označiteljske artikulacije koje mogu biti i samo jednostavna ponavljanja, prema Hani Segal su simboličke jednačine koje još uvek ne uspostavljaju neki znak. One nisu zamena za ono što niti je to niti je tu. To je rana komunikacija koja se uspostavlja u periodu fuzionalne dijade majka-dete. Takve jednačine proizvode samo prazan označitelj. Taj prazan označitelj je ja *sposobno* da bude rupa. Sećamo se da se označitelj može uspostaviti samo „pristankom“ na neki gubitak.¹³⁵

Infantilna eholalija, kao *konstrukcija*, treba da ispuni tu rupu i porekne odsustvo onog objekta koji dete najpre doživljava nerazlikujćim od sebe (na primer dojka). I odatle počinje put prema govoru.

Majka ovakav označitelj usmerava prema značenju koje kao očinsku funkciju uvodi Treći. I to je trenutak *kondenzacije* prema Kristevoj.¹³⁶

Takvo uvođenje očinske uloge uspostavlja jedinstvo najmanje dve heterogene komponente. Te su komponente heterogene u smislu da jedna pripada otvorenoj a druga zatvorenoj celini. Otvorene celine su ono što se ukazuje u percepciji. Zatvorena celina je jezik. Tako heterogenu celinu čine na primer vizuelne predstave stvari, koje bi po definiciji pripadale otvorenoj celini, povezujući se sa

¹³⁵ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 41.

¹³⁶ *Ibid.*, str. 44.

zvučnom slikom predstave reči, koje pripadaju jeziku.¹³⁷

Treći kod kliničkog borderlajna je ili nedovoljno artikulisan ili nedostaje. Zato borderlajnski označitelj *ostaje* prazan.

Odnosno, ako se uspostavljanje očinske funkcije kao Trećeg odvija patološki, (u slučaju umetničkog borderlajna Otac kao da je lud) veza između vizuelne i zvučne slike je nestabilna, lako se raspada i kroz taj rascep se pokušava direktna semantizacija koja se razrešava u nagloj provali afekta, krika (*sic!*).¹³⁸ U *punctumu* performansa kao da se događa ponavljanje takve situacije – veza heterogenog označitelja se raspada, i kroz njegov procep se uspostavlja *direktna semantizacija* u nagloj provali afekta, kao *samopovređivanje*.

Prazan označitelj je indikacija da između majke i deteta nije uspostavljena konceptualizacija sveta kako piše Kristeva, (a koja se u stvari prema Frojdu postepeno uspostavlja sa uvođenjem principa realnosti). Nju Kristeva videli smo tumači majčinom mržnjom prema očinskim rečima u čijem sistemu za nju, osim preko želje za falusom koji njoj nedostaje, nema mesta.

Ta konceptualizacija u analizi treba da se uspostavi najpre *konstrukcijom*, uvođenjem logike i asocijacija, najpre makar samo *ponavljanjima* kojima analitičar u borderlajnski diskurs treba da uvede neki red, kao prvim simboličkim jednačinama. Da bi se izbeglo zadržavanje na pred-označiteljskim artikulacijama, jer bi ono odgovaralo odnosu zavisnosti između majke i deteta, te se jednačine usmeravaju dalje, prema jeziku, u procesu *kondenzacije*.

U performansu ove dve funkcije kao da se odigravaju simultano, i dvosmerno, u onome što sam gore nazvala metaforičnim efektom koji se uspostavlja već u trenutku samog *punctuma!*

U neokonceptualnom performansu kao „analitičko eholalično“ ponavljanje

¹³⁷ Videti Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 63-4.

¹³⁸ „Nemoguće je ne uključiti ga [fantazam, ovde sablast propale subjektivnosti!] u ovaj radikalni čvor gdje se spajaju zahtjev i nagon koji bismo mogli nazvati krik“. Videti Jacques Lacan, *Četiri temeljna principa psihoanalize*, str. 223.

uspostavlja se *samim otvaranjem reza* na nervnom sistemu posmatrača kao u stvari nevoljnog, za njega traumatičnog „konstrukcijskog“ odgovora na traumu samopovređivanja umetnika.

Time kao da se događa nešto što bi odgovaralo uspostavljanju prve dijadne simboličke jednačine kao pred-označiteljske artikulacije. To kao da je prvo *ponavljanje*, prva *eholalija*, koja je ovde *ponavljanje reza* koji ostavlja trag i na nervnom sistemu posmatrača!

U *punctumu* performansa, traumatično međusobno „ogledanje“ preko rane otvorene na telu umetnika odvija se na mestu između percepcije i svesti na kome nervni sistem inače svaku novinu dočekuje sa oprezom, kao traumu, koja tek naknadno treba da dobije značenje.

„Eholalija“ za posmatrača kojom on odgovara na rez na telu umetnika kao da u istom trenutku *briše i uspostavlja njegovu sopstvenu granicu između spolja i unutra*. Taj rez istovremeno za umetnički borderlajn *uspostavlja granicu između spolja i unutra*.

I u tom jazu se uspostavlja efekat performansa kao na novoj ogledalnoj „narcističkoj slici“ koju je umetnik na drugoj sceni, između percepcije i svesti iskonstruisao za sebe, na ekranu sačinjenom od tela svojih saučesničkih posmatrača. A to je mesto na kome se upisuju privilegovane traumatične fantazije preko kojih se inače konstituiše subjekt kao označitelj!

Kako sam na drugom mestu pisala:

... subjektnost neokonceptualnog performansa odlikuje borderlajnska „opsesivna želja za znakovima“ koja se u situaciji diskurzivnog haosa i izražavanja direktnom semantizacijom tela kao jedinom preostalom mogućnosti, ispoljava kao želja za „zadobijanjem početka, koji prethodi reči, i koji će se u pokušaju simbolizovanja javiti kao nadevanje imena drugoj strani tabua: užitku i boli.“¹³⁹Taj se početak dakle začinje u trenutku *punctuma* „mazohističkog“ neokonceptualnog performansa, kada se u haos borderlajnskog diskursa

¹³⁹ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 73.

uvede red samim uspostavljanjem „eholalične“ veze, kao prve simboličke jednačine preedipalnog dijadnog odnosa, između otvaranja ožiljka na telu zazorno odbačenog umetnika koje ne poznaje granicu između spolja i unutra, i ožiljka koji se kao njegov alel upisuje na nervnom sistemu posmatrača; uvođenje reda u infinitezimalnom trenutku pojave sablasti propale subjektivnosti vraća negativnost znakovima i sposobnost izražavanja spoljašnje realnosti, pa time i njeno, u toj skoro pa drugoj vremenskoj dimenziji, privremeno *uspostavljanje granice između spolja i unutra* kao uslov začetka novog objektnog odnosa njegove propale subjektivnosti. Ovde odmetnik, koga odlikuje „opsesivna želja za znakovima“ koja se izražava direktnom semantizacijom tela kao jedinom preostalom mogućnosti, tako uspeva da prokrijumčari želju izgnanika za „zadobijanjem početka, koji prethodi reči, i koji će se u pokušaju simbolizovanja javiti kao nadevanje imena drugoj strani tabua: užitku i boli“¹⁴⁰ i koja svojim opsesivnim ponavljanjem, u nomadskom kretanju umetnika od performansa do performansa, pokušava da ispuni rupu onoga što predstavlja prazninu afekta i kinestetičkih doživljaja njegovog praznog označitelja, koja je ostala za gubitkom subjektivnosti: boli me, ništa ne osećam.¹⁴¹

Sablasi koja se u performansu pojavljuje zaista jeste rekonstrukcija potisnutog odsutnog objektnog sa kojim se borderlajn identifikuje kao sa svojim, jer nema Drugog, ali to nije ona narcistička slika koju Kristeva u analizi hoće da izbegne. U pitanju je ostatak nečeg što je jednom već bilo uspostavljeno u simboličkom.

Pojavljivanje te sablasti je omogućeno još jednim događajem, a to je gore pomenuta u rituelu proizvedena slika projektovana na tela saučesničkih posmatrača koja se ponašaju kao ekran. On kao da je ovde medijator između dva diskursa, jednog ugrožavajućeg i drugog „isfantaziranog“ i *projektovanog*¹⁴² na ekran saučesničkih posmatrača, kroz koji će u istom trenutku u kome se pojavio probiti kao efekat fantazije, kao njen *objet a*, izgnanička sablast propale subjektivnosti koja opsesivno traži mesto u nekom smislu.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Navedeno prema M. Petrović, *Abjektno kao simptom avangarde*, str. 60-1.

¹⁴² *Projekcija* se ovde koristi kao psihoanalitički termin koji će se kasnije detaljno obrazložiti. Barem se meni čini on da je kao „prepokriven“ Kristevim pojmom abjekcije, i da se to može uočiti samo ako se pojam projekcije shvati kako ga je koristio Frojdo saradnik Šandor Ferenci (Sandor Ferenczi). Oko klastera termina kojima pripada pojam projekcije, a oni su vezani za fenomen kretanja libidinalne energije, ova dva psihoanalitičara su se konačno razila. Ferencijeva psihoanalitička struja je i dalje živa. Kristeva se u svojoj teorizaciji od mesta sa kojeg se otisnula njena teorija borderlajna i objektnog, „vraća“ Ferenciju. Smatram da Kristeva pojam abjekcije duguje njemu.

Ovde dakle imamo dve narcističke slike koje nisu one koje Kristeva hoće da izbegne! Ponovo se podsećamo da se na mestu primarnog narcizma kod umetničkog borderlajna nalazi njegova propala subjektivnost. Te slike kao da su ovde „posebni entiteti“ koji se pojavljuju u sinhronom procesu koji proizvodi performans. Na mestu onoga što bi u normalnom razvojnom putu bio ekran na koji se projektuje ona iluzija, ona Lakanova slika u fazi ogledala koja je uslov za početak procesa ulaska u simboličko, javlja se „ogledalna slika“ eholaličnih ožiljaka, i to je prva slika. Kroz nju probija potisnuta sablast zazorno odbačene umetničke subjektivnosti, kao *punctum*, i to je druga „slika“.

U umetničkom procesu neokonceptualnog performansa se stara veza sa svetom gasi dok se i dalje održava čvrsta veza sa izgubljenim, a to je sopstvena propala književnost čiji gubitak ne može da se prizna.

O takvom rešenju za gubitak Frojd u svom tekstu „O narcizmu“ kako ćemo se kasnije podsetiti govori kao o *neurotičkom* izlaženju na kraj sa izgubljenim objektom.

Takva je neuroza za Lakana inače *normalna* subjektivna neuroza. Sećamo se da se u Lakanovoj teorijskoj psihoanalizi označitelj uspostavlja ogledanjem u slici koja vraća *iluzorni* odraz tela kao celovitog. Prazninu te slike koja u vizuelnom polju izmiče ispunjava *objet a* kao predstavnik u *aphanisisu* izgubljenog iluzornog objekta koji ostaje na strani ne-bića, ne-ostvarenog. Bez takve neuroze ne bi bilo jezika. Njegovim uspostavljanjem ta slika prelazi u domen Imaginarnog.

Okretanjem prema zamrznutoj ogledalnoj slici projektovanoj na ekranu koji se proizvodi u borderlajnskoj fantaziji, ta stara veza se u okretu *kida*, ali narcistička slika prema kojoj se upravlja pogled dakle nije ona koju Kristeva izbegava da obnovi. Kristeva tu vidi zazorno. Delez tu vidi monstruozno. Ova slika koja se uspostavlja u performansu je slika borderlajnske fantazije projektovana na ekran tela saučesničkih posmatrača. Na iluzornom, „praznom mestu“ te slike kao da se pojavljuje i probija taj ekran izgubljeni označitelj sa celokupnom svojom simboličkom produkcijom, kao *abjet a*. Slika borderlajnske fantazije tako kao da je

prenosnik onog što je, budući da je izgubljeno, predmet analize. Uspostavljanjem te privremene, kao u drugoj vremenskoj dimenziji, slike, kojom se istovremeno proizvodi prvo eholalično ponavljanje, kao da se uspostavlja uslov za zadobijanje jezika, da bi ta slika mogla da pređe u domen Imaginarnog.

Sećamo se da je prema Kristevoj zadatak analitičara da borderlajnu proizvede Imaginarno. Ono je zbog gubitka kojim se plaća ulaz u simboličko za nju – melanholično.

Umesto da se „ortopedski“ koriste utvrđene postavke psihoanalize Lakan se zalaže za vraćanje dostojanstva reči, što bi na ovom mestu šuvakovićevski moglo da se prevede kao „aktiviranje manjinskih znanja i molekularnog bivanja (bolest, nestabilnost identiteta, ... komunikacija, neuspeh komunikacije, ..., nestajanje)“¹⁴³.

Ovde se dosledno Lakanovom pozivu nastoji da se traumatični postupci neokonceptualnog performansa njihove obavezne dijagnoze mazohizma, melanholije i narcizma.

I u proširenju ovog izlaganja, u *punctumu* performansa kao da se ponavljanjem rezova, kojim se uspostavlja granica između spolja i unutra kroz koju u istom trenutku probija sablast propale subjektivnosti, istovremeno nešto *briše i uspostavlja*.

Delez je u svojoj raspravi o mazohizmu, tumačeći Frojdov tekst *Izvan principa zadovoljstva*, kako sam već napomenula, mesto *ponavljanja* raspravio kao funkciju nagona smrti.

On to mesto u Frojdovom shvatanju analitičkog prenosa vidi kao transcendentalnu sintezu vremena. Transcendentalno vreme podrazumeva istovremeno pre, sada i posle. To vreme se uspostavlja preko defuzije nagona, odnosno preko oslobođene libidinalne energije koja ostaje povlačenjem libidinalnog uloga sa roditelja da bi se usmerila prema idealnom egu preko kojeg

¹⁴³ Prema Miško Šuvaković, “Logika zazornog: Identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma” u *Studije slučaja – Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, str. 166

se uspostavlja superego. (Ta energija se u slučaju umetničkog borderlajna u performansu kako ćemo kasnije videti ne pokazuje preko efekta deseksualizacije nego preko efekta *demetaforizacije*.) Uznemirenje koje nastaje oslobađanjem nagona nakon uspostavljanja narcističnog ega i superega, odnosno idealnog ega i ego ideala, proizvodi neurozu ili sublimaciju, i tu Delez kao treću mogućnost uvodi i perverziju kao posledicu, preko fantazije izvedenog *strukturnog rascepa* između idealnog ega i ego ideala.¹⁴⁴

Neokonceptualni umetnik kao da tu sa svog mesta društveno proizvedenog borderlajna *dodaje četvrtu* mogućnost, jer je njegov rascep na istom mestu, iako mu je etiologija različita – taj rascep je izazvan silom – i odatle postavlja svoj zahtev *Don't leave me this way! (Ne ostavljaj me tako!)*

I ovde je jasna razlika u odnosu na delezovski mazohizam – mazohista hoće da inkorporira svoj perverzni jezik projektovan na ženu da bi ona odatle počela da označava za njega, uspostavivši taj jezik kao Zakon. Suština perverzije je u tome da se taj Zakon ispostavi kao da je njen – da bi se u takvom Zakonu, (koji je prema Delezu Zakon Oralne Majke na koju su prenesene ingerencije Oca u mazohističkom univerzumu iz kojeg je otac izgnan zauvek), da bi u takvom svetu moglo neprekidno da se sanja.¹⁴⁵

Umetnički borderlajn međutim je kao obad koji *nas budi* na drugoj sceni proizvedenoj u traumi njegovog performansa. To je mesto između percepcije i svesti u kome inače izranja *objet a* kao predstavnik predstavnika zauvek izgubljenog objekta želje.

Pri tom to nije Lakanovo “Oče, zar ne vidiš da gorim ...”koje se inače javlja kao prekorni glas koji dolazi sa mesta koje je “izvan” i budi u neku drugu realnost koja je mesto prvobitnog uspostavljanja svesti preko *objet a* i sa kojeg se ide u simboličku javu ili u san.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Sažeto prema Gilles Deleuze, “The Death instinct”, u *Coldness and Cruelty*, str. 116.

¹⁴⁵ Gilles Deleuze, „The Three Women in Masoch“, u *Coldness and Cruelty*, str. 55.

¹⁴⁶ Videti Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 40.

Otac o kome se preko Lakanovog tumačenja tog klasičnog sna iz diskursa Frojdove psihoanalize ovde radi nije usnuo, nego kao da je lud.

Umetnički borderlajn kojeg prži radijacija Realnog je u potrazi za nekom drugom "očinskom funkcijom". U sinhronizaciji nekog drugog vremena u prostoru koji je za performans otvorila institucija umetnosti, on kao da nas *postavlja* na mesto sa kojeg nas u paradoksu svog položaja istovremeno *poziva* kao sa nemogućeg mesta lakanovske invocacije, uputivši nam svoj *zahtev* ne za nekim svojim narcističkim perverznom Zakonom, već za nekim drugim jezikom.

Paradoks je u tome što je invocacija proces kojim se neko proziva u subjektnost, dok se zahtev uspostavlja sa mesta sa kojeg tek treba da se uspostavi subjektnost. Umetnik je istovremeno i onaj koji proziva i onaj ko zahteva. Kretanje njegove želje je međutim samo naizgled kontradiktorno, pri čemu se u tom zahtevu kao u spasilačkom zahvatu krijumčari sablast svoje propale subjektnosti.

Da se ponovo vratim na Deleza u nastavku predstavljanja njegovog gore iznesenog argumenta, " ... ponavljanju koje vezuje – koje uspostavlja sadašnjost – i ponavljanju koje briše – uspostavljajući prošlost, moramo dodati treće koje spasava ili ne uspeva da spase, zavisno od načina kombinovanja prethodne dve. (Otud odlučujuća uloga prenosa kao progresivnog ponavljanja koje oslobađa i spasava – ili u tome ne uspeva.)"¹⁴⁷

U slučaju neokonceptualnog performansa kao da samo opsesivno, nomadsko kretanje koje proizvodi *ponavljanje ponavljanja* "eholaličnih" rezova u *punctumu* koji je na mestu analitičkog prenosa daje označavanje za subjekt, i tako "spasava".

Razmotrimo tri subjektnosti iz *punctuma* performansa. Tu je borderlajnska subjektnost koja se proizvodi postepenim silaženjem sa pozajmljenog mesta govorećeg bića do borderlajna. Kroz njenu otvorenu ranu koja u nas zuri, u nemogućem dvostrukom uvrtnanju/izvrtnanju prema unutra i spolja, rađaju se još dve: nova subjektnost, rođena u "Zakonu *Chore*" kome bi uslovno odgovarao

¹⁴⁷ Gilles Deleuze, „The Death Instinct“, u *Coldness and Cruelty*, str. 135.

Zakon Oralne Majke mazohističke fantazije i ta je subjektnost okrenuta prema narcizmu. Ona je prelazni oblik koji kao lutka insekta puca u istom trenutku u kome se pojavila da bi se iz nje izletela leptirica upravljena prema Drugom, koju će spržiti snop radijacije ostavivši i na nama ostaviti svoj trag, kao prokrijumčarena sablast umetnikove propale subjektnosti”.¹⁴⁸

To što se pojavljuje u zevu razbivši “tvrdo jezgro snova”¹⁴⁹ kao lakanovski istiniti metaforični efekat onoga što (se) pokušava da se spase i o kome se kako je navedeno u epigrafu ovog rada u “analizi govori loše, kao proročki”, možda se može videti kao trenutak onog što je Delez protumačio kod Frojda kao trenutak ponavljanja u prenosu. “Ponavljanja koje vezuje – koje uspostavlja sadašnjost – i ponavljanja koje briše – uspostavljavajući prošlost, [i kome] moramo dodati treće koje spasava ili ne uspeva da spase, zavisno od načina kombinovanja prethodne dve ...”

Otud kao da je zaista

“ ...odlučujuća uloga prenosa [ovde *punctuma* neokonceptualnog performansa] kao progresivnog ponavljanja koje oslobađa i spasava – ili u tome ne uspeva.”¹⁵⁰

I da još jednom ponovimo, kao zaključak ovog segmenta teksta.

U performansu „eholalija“ za posmatrača kao da u istom trenutku *briše i uspostavlja granicu između spolja i unutra*, uspostavljavajući za umetnički borderlajn negativnost onoga što se tom traumom upisalo između percepcije i svesti kao afektacija. I u tom procepu se uspostavlja efekat performansa kao na novoj „narcističkoj slici“ projektovnoj na ekran sačinjen od tela posmatrača da bi mesto one lakanovske praznine probila sablast umetničke subjektnosti noseći njegovo propalo dobro, kao *abjet a*, za koje više nema mesta u simboličkom.

Transfer sa borderlajnom neokonceptualne umetnosti, u kome kako smo rekli

¹⁴⁸ Margarita Petrović, *Abjektno kao simptom avangarde*, str. 59-60.

¹⁴⁹ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 29, i 49-52.

¹⁵⁰ Gilles Deleuze, *Coldness and Cruelty*, str. 135.

nema slobodne razmene diskursa – već transpozicije i premeštanja, u isto vreme, i na nekoliko nivoa, zato nije u uobičajenom psihoanalitičkom smislu „ljubavni“.

Bez obzira što se njegovo rešenje odlaže iz performansa u performans, njegov ekran se raspršuje, i zato se za njim ide u opsesivnom ponavljanju, taj prenos nije ni mazohistički (prema Frojdu analiza koja zastane na problemu transfera kao negativna terapijska reakcija koja ne donosi rešenje smatra se simptomatičnom za mazohizam!)¹⁵¹

I bez obzira što se to rešenje odlaže, u trenutku takvog ponavljanja kao da se nešto zaista „spasava“, jer se kao u nekoj drugoj vremenskoj dimenziji, *otvaranjem* reza trenutno *zatvara* propusna borderlajnska granica, kao granica između spolja i unutra, uspostavlja prvu simboličku jednačinu koja je za umetnički borderlajn prvi uslov otvaranja mogućnosti kretanja prema nekom jeziku, na nekom drugom mestu.

Analizirani uvek postavlja analitičara u poziciju onoga „koji zna“. Lakan se naprotiv uvek postavlja kao Sokrat i celokupna njegova teorija je utvrđivanje konačnog neznanja. A gde god se upostavlja asimetrična struktura koja na jednoj strani pretpostavlja znanje, javlja se i prenos.¹⁵²

Uloga analitičara u lakanovskom prenosu sastoji se u tome da „vodi“ analiziranog tragom objekta želje da bi otkrio šta je njegov predstavnik, sa kojim se dalje radi. Setimo se ovde i Kristeve koja se u analizi kliničkog borderlajna koji nema želju pita „šta raditi sa tim abjektnim?“ koji je tu njegov subjektni učinak i za diskurs nelagodni sadržaj.

S druge strane međutim, tokom neokonceptualnog performansa, kao i posle njega u njegovoj traumatičnoj teorijskoj *posledici*, odnos subjektivnosti posmatrača i umetnika asimetričan je pre svega zbog problema nemogućnosti (ovde političkog) govora ovog drugog, dok se pretpostavlja da ga subjektivnosti onih koji se nalaze na

¹⁵¹ Sigmund Freud, „Analysis Terminable and Interminable“, u *International Journal of Psychoanalysis*, Vol. 18, 1937, str. 405.

¹⁵² Videti Jacques Lacan, *Četiri temeljna principa psihoanalize*, str. 248.

mestu posmatrača poseduju.

Osnovna razlika je ovde u posedovanju odnosno neposedovanju onoga što je *objet a*, koji je karta kojom se dobija mogućnost pregovaranja mesta u simboličkom.

Sa borderlajnom se u analitičkom prenosu i protiv-prenosu prema Kristevoj kako smo gore videli ulazi u proces identifikacije spuštanjem do mesta afekta koji izbija kroz rascep njegovog označitelja, da bi se potom ušlo u proces povezivanja tih pukotina da bi njegov govor najzad, odricanjem od svog smisla proizvedenog u zazornosti, dobio metaforu i postao tužan zbog svog gubitka. Takva je tuga prema Kristevoj normalna tuga. Za nju je svaki govor suštinski melanholičan. On nastaje kao posledica neizbežnog, nenadoknadivog gubitka, koji će se vratiti tek u smrti.¹⁵³

Kako u prostoru koji za umetnički borderlajn otvara institucija umetnosti taj odnos više nije pokroviteljski, odnosno kako u jednom trenutku zbog efekta koji proizvodi rez, taj odnos *prestaje da bude* takav, prenos neokonceptualnog performansa je u izvesnom smislu hamletovska mišolovka. Taj jezik ne samo da nije tužan već pravi pukotinu u *našem* jeziku. On *zatiče* na drugoj sceni, i za time treba poći. *Wo es war soll ich werden!*

Nevolje sa Lakanom za psihoanalitičke krugove proizvelo je njegovo insistiranje na etičkom zadatku psihoanalize da se mora računati sa željom analitičara koja kod Frojda nikada nije analizirana i koja se pojavljuje u prenosu.¹⁵⁴ (Neki kažu da u stvari jeste, i je na mestu njegovog analitičara bio Flis [Fließ], ali je to ovde bez značaja.)

Kako je Lakan postepeno obrazložio na predavanjima objavljenim u odeljku „Prijenos i nagon“ njegovih *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, analitičar se u tom procesu mora odreći sopstvenog narcističkog poriva da pusti analiziranog da se u njemu „ogleda“, da bi ostvario svoj sopstveni objekt želje. Lakan tu evocira

¹⁵³ Videti Julia Kristeva, „On the Melancholic Imaginary“, u *New Formations*, Number 3, Winter 1987. str. 6.

¹⁵⁴ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 16.

Sokratov odgovor koji je ovaj dao Alkibijadu, direktno upozoravajući na kastraciju.¹⁵⁵

Kao posledica umrežavanja tekstova Frojda, Lakana, Kristeve, Fostera, Šuvakovića, Deleza i Fukoa, pri čemu su autori navedeni redom kojim se izdvojilo jezgro oko kojeg kružim, barem u onome kako se meni čini da je moguće teorizovati predmet analize lokalizovan u *punctumu* neokonceptuanog performansa – taj se izgubljeni predmet želje u prenosu više ne pokazuje niti kao (samo) imaginaran, niti, da kažem u nedostatku boljeg izraza, kao „homogen“.

Kristeva praktično radi ono što i Lakan – njena teorija proizašla je iz njegove škole. U postupku koji je za klasičnu psihoanalizu neprihvatljiv, Lakan se sa analiziranim sreće na mestu fantazije čiji algoritam $\$ \langle \rangle a$ na njegovom grafu koji prati razvojni put želje označava nešto što po sebi nije znak, nego samo ukazuje – na nemoguće, na apsolutno značenje.¹⁵⁶

Mesto fantazije pravi štit prema Realnom. Taj štit proizvodi imaginarno, na čiju stranu se „premešta“ prva isfantazirana ogledalna slika kao celovita, narcistička, koja sa uspostavljanjem mesta u Simboličkom prelazi na stranu Imaginarnog. Podsećamo se da je proizvodnja imaginarnog prema Kristevoj zadatak analitičara koji time odgovara na konkretan zahtev borderlajnskog diskursa.

Moje istraživanje pokazuje makar jedan slučaj gde bi se to mesto fantazije moglo pokazati, u prostoru koji otvara institucija umetnosti, kako umesto da pokriva prazninu, pokriva jednu materijalnu, očajničku poziciju, čije je vrtoglavo survavanje sa mesta jednom postignute subjektivnosti, uslovno rečeno, dovelo do ostvarivanja nemoguće situacije u kojoj se njen označitelj i njen izgubljeni objekt obrevaju sa „iste strane“ one prepreke koju je Lakan pozajmio od Sosira kao prepreku koja odvaja označitelj i označeno, i koja kod njega razdvaja svet simboličkog od sveta Imaginarnog i Realnog.

¹⁵⁵ Ibid., str. 272.

¹⁵⁶ Kompletan graf koji je Lakan inače godinama postepeno izvodio objavljen je i obrazožen u tekstu „Prevrat subjekta i dijalektika želje u Frojdovskom nesvesnom“, u Žak Lakan, *Spisi* (izbor), ur. Miodrag Pavlović, prev. Radoman Kordić, Prosveta, Beograd, str. 269-308.

Posledica tog neokonceptualnog događaja je iznenađujuće $\$=a$, čija će se pojava izvesti u posebnom poglavlju ovog rada, i sa kojom se u istom trenutku usložnjava/umnožava i sam objekt želje, iskomplicovan heterogenim elementom koji ga čini političkim *par excellence*.

To mesto fantazije čiji ekran u fazi ogledala pokriva prazno mesto o kome govori teorjska psihoanaliza, ovde pokriva sablast propale subjektivnosti. To mesto u ovom slučaju tako omogućava i ono što je već pomenuto, a to je da se dovede u pitanje Kristevino rešenje borderlajnskog zahteva za proizvodnjom imaginarnog kao *melanholičnog*.

I kao treće, ovde se u zaokretu događa nametnuta proizvodnja imaginarnog od strane same neokonceptualne borderlajnske nedostatne, sumanutošću Zakona ugrožene subjektivnosti, pod svojim uslovima – za onog ko je u tom vrtoglavom prenosu na mestu saučesničkog posmatrača.

Proces je dakle dvosmeran, i na predverbalnom nivou, i otvara se za ono što sam obrazložila u ogledu *Abjektno*: kroz procep, zev, u prenosu *punctuma* performansa, krijumčari se propala subjektivnost zazorno odbačenog umetnika kao sablast koja cepa ekran naše realnosti.

I na ovom mestu smo došli do precizno locirane pretpostavke ovog rada: da se odatle, sa tog „praznog“ mesta, sa mesta uslovno rečeno fukoovskog „lica“ nacrtanog u pesku koje je izbrisalo povlačenje velikog talasa poludele Metafore, neokonceptualni performans pokazuje/odigrava kao pseudoobredna, „ritualna“ praksa koja se može sagledati kao tehnika sopstva, *epimeleia heautou*.

Lakan se bavio objektom *a* tokom čitavog svog predavačkog života. To je objekt želje i njegov, i njegovih analiziranih, i sama njegova teorija. Lakanov *objet a* kao teorijska instanca, kao ono što Lakan prema sopstvenim rečima nije tražio nego je nalazio u proklizavanjima strukture jezika kao ex-sistirajuće, ono što je *izvan* strukture jezika i u njemu „insistira“, ako bismo ga podvrgli njegovoj sopstvenoj analizi, u stvari je bio, kao u nadrealističkom umnožavanju, njegov sopstveni *objet a*.

Lakan je u Frojdu video hysterika koji je teorizovao iz samog sebe otkrivajući prostor nesvesnog.

Lakanovska analiza samog Lakana se čini da bi mogla da ga vidi kao proizvođača *objet a* – što je opet njegova teorizacija koja ide iz samog sebe, i koja to „se“ komplikuje stavljajući ga na mesto izgubljenog objekta želje vezanog kao Arijadninim koncem koji kroz pećinu vodi do „uzročnog mesta“ užasa gde je Lakanu pripisivano da je smestio nekog zlog Boga, jer to kao da je naopaka nevidljiva ribarska udica za ono što je prema hrišćanskom shvatanju duša.

Kristeva to „se“ komplikuje abjektnim koje nije ni subjekt ni objekt.

U ovom istraživanju se ukazala mogućnost da se to što je na mestu tog „se“ zazorno odbačene subjektnosti neokonceptualne umetnosti pokaže kao *abjet a*. Nego sam ponovo otišla isuviše unapred.

U svojoj analizi u tom objektu vidim mogućnost dalje teorizacije koja bi u okviru institucije umetnosti pokazala mesto mogućnosti političkog delovanja neokonceptualne umetnosti kao fukoovske brige o sebi. Prazno mesto subjekta, šta god ta praznina bila, kao da biva (strukturalno) naseljeno izbeglicom koja na to mesto, šta god ono bilo, beži sa zavežljajem u kome je smeštena celokupna njegova simbolička produkcija, i vraća se sa istom opsesivnom silom kojom aristotelovski lakanovski automaton insistira na proizvodnji znakova, proizvođači simptome u postojećem teorijskom diskursu kome treba okrenuti analitičko „uho“ da bismo ga čuli, i čiji makar deo u ovom radu nastojim da „ozvučim“. ¹⁵⁷

Cilj ovog dela izlaganja je da se zapamti ovo mesto, koje je kao Kristevina *chora* iskomplikovana još jednim elementom kojeg tu ne bismo očekivali i zato ga tu ne bismo ni tražili, i zbog čega bismo propustili da čujemo nešto što odatle pokušava da govori.

¹⁵⁷ “Shvatite da se tu ne radi o nepredvidivim statističkim učincima, već da sama mreža implicira povratke. Tu je lik koji, pomoću elucidacije onoga što nazivamo strategijama, za nas dobiva Aristotelov automaton. A isto tako mi automatizmom prevodimo Zwang iz *Wiederholungszwang*, kao prinuda ponavljanja”. Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 75.

To je mesto otiskivanja u dvostruko dvosmerno kretanje u *punctumu* performansa, unazad, prema arheološkoj prošlosti jednom uspostavljene subjektivnosti koja se na granici jezika opire svom nestanku kao zazorno odbačenog subjekta, a drugo je unapred, koje kao da sa mesta užasa *izvan svake strukture* pravi prodor u simboličko, proizvedeći u nama traumu koja se ponaša kao da je primarna trauma utoliko što kao da urezuje još jednu „unarnu crtu“ koju kao da grize nešto iz sna Čoveka Vuka¹⁵⁸ koje pokušava da se oslobodi klopke istovremeno amputirajući nešto od sebe i nešto od nas što treba da ostane žrtvovano mogućnosti nekog drugog simboličkog.¹⁵⁹

I o toj traumi kao da treba govoriti „još jedanput“, iz našeg, analitičkog, sada kao „heterogenizovanog“ objekta želje, koji dalje komplikuje etički zahtev ove konkretne analize u nastajanju. Jer crta na nama kao da je „ponovo“ urezana, a u stvari u *punctumu* urezana kao „još jedna“, i za teoriju neočekivano, jer za nju ona kao da nema rešenje, traumom koju pravi neokonceptualni performans uspostavljajući svoja pravila, kao proizvedeni borderlajn u svojoj brizi o sebi, u trenutku u kome otkucava neko drugo vreme – u predverbalnom, predušesnom prostoru nemuštog jezika u kome je „na svom“.

Lakanova etika zahteva od analitičara da umesto da zaustavi kretanje uzročnog objekta želje analiziranog, u prenosu „izmakne“ svoju sopstvenu i pusti da kao kroz bergsonovsku transparentnu fotografiju kroz njega prođe zrak želje analiziranog.

Etika analize traumatičnog neokonceptualnog performansa kao da je dodatno iskomplikovana „heterogenizacijom“ *objekt a* analitičara. Meni se čini da, strukturalno gledano, kada je u pitanju moja sopstvena analitička želja, a ovo nije

¹⁵⁸ Prema Lakanu, pojava vukova u snu poređanih na drvetu koje se vidi kroz prozor otkriva funkciju fantazma, igra ulogu predstavnika gubitka subjekta. Videti *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 268.

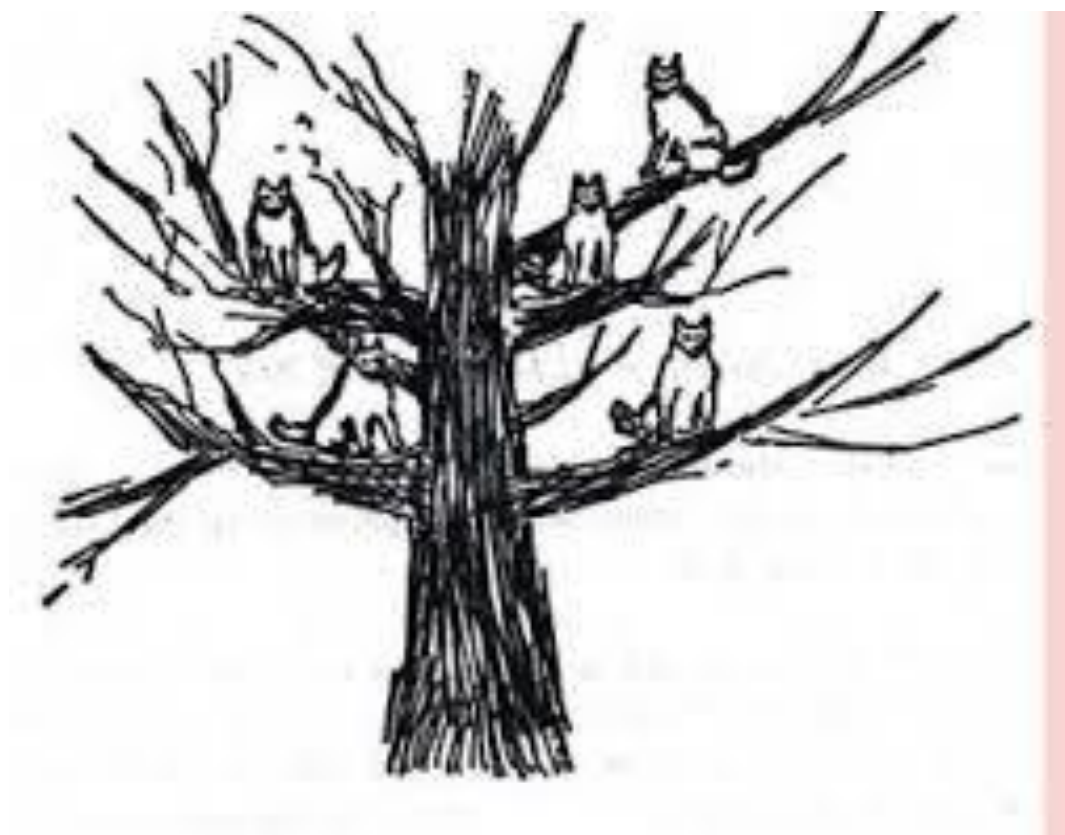
¹⁵⁹ Ibid. Prema Lakanu, san je poslednji ekran koji zaklanja Realno i on je jedino mesto gde se ono može predstaviti kao slika, ukazujući na no što je „iza“. Moje shvatanje performansa je da je u pitanju međusobni pogled umetnika i publike na tom mestu koje je „iza“, jer to je mesto koje Lakan naziva mestom između percepcije i svesti, a to je druga scena. Njihov „fascinirani pogled jest sam subjekt“, kako bi kazao Lakan.

terapijska situacija, mogla bih da se pitam koliko moj „prethodni“, „homogeni“ *objet a* ulazi ili ne ulazi u prenos, ali to je pitanje na koje ja ne mogu da odgovorim.

Ono što je sigurno je da ne mogu da izbegnem posledicu reza, i to je „moja samoanaliza“. Ne mogu da izbegnem posledicu „eholaličnog ožiljka“ koji me je kao analitičarku probudio u realnost nekog diskurzivnog prostora koji nije prazan nego nemušt, i zato ne mogu da ostanem „ćutljiva, rasejana, nežna i nasmešena“.

Taj „ožiljak“ kao da je proizveo moju sopstvenu analitičku traumu, ĉiji je nametnuti *objet a* ova moja analiza u odzivu na umetniĉki borderlajnski zahtev, barem kako ga ja ĉujem – *Don't leave me this way! (Ne ostavljaj me tako!)*. I da parafraziram Fostera koji parafrazira Lakana: takva analiza se nikad ne završava, i to je, barem kad je umetnost u pitanju, dobra stvar.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Hal Foster, „Ko se boji neo-avangarde“ u *Povratak Realnog*, str. 31.



Crtež: Sergej Pankejev, ili Čovek Vuk

Umetnički borderlajn

Prva naznaka jedinstvenosti subjektne situacije neokonceptualne umetnosti pojavila se u praćenju korespondencije između,

s jedne strane, *kretanja fokusa od slike-ekrana prema pogledu objekta* u opusu američke neokonceptualne umetnice Sindi Šerman (Cindy Sherman) koje je prema Lakanovoj šemi viđenja izveo Hal Foster u tekstu „Povratak Realnog“, u svojoj zbirci eseja *Povratak Realnog - Avangarda na kraju veka*, i

s druge strane, *promena u statusu subjekta* koje bi odgovaralo tom kretanju, koje sam izvela sa svoje strane u tekstu „Analiza abjektnog u radovima Sindi Šerman“ u ogledu *Abjektno kao simptom avangarde*, i koje se pokazalo da vodi do mesta borderlajna.

Ona će za potrebu ovog izlaganja biti prikazana u širem kontekstu Fosterove nove teorije avangarde sa koje se ovde polazi. Biće prikazana takođe i u širem kontekstu lakanovske teorijske psihoanalize u okviru koje treba zaključiti ovaj rad u pravcu usmeravanja na jedan od mogućih odgovora na gore navedeno Fukoovo pitanje odnosa subjekta prema istini

Tumačenje opusa Sindi Šerman Foster je kratko izneo u okviru izlaganja svoje nove teorije avangarde gde je dijalektici i danas uticajnog teksta Petera Birgera (Peter Burger) *Teorija avangarde*¹⁶¹ prišao iz aspekta teorijske psihoanalize.

Pozivajući se na Fukoov tekst iz 1969. godine “Šta je autor”¹⁶² u kome je reč o Altiserovom (Althusser) i Lakanovom napuštanju uobičajenih tumačenja starih tekstova Marksa (Marx) i Frojda radikalnim vraćanjima na njih strukturalističkim, odnosno psihoanalitičkim čitanjem bez polaganja prava na njihovo konačno tumačenje, Foster se upućuje u istraživanje takvih povrataka u posleratnoj umetnosti, ne bi li pronašao slična obnavljanja koja prave *prekid* sa uobičajenim praksama *uspostavljanjem* nekih novih.

¹⁶¹ Peter Birger, *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović, Narodna knjiga/Alfa, Beograd, 1998.

¹⁶² Mišel Fuko, “Šta je autor” u Nada Popović-Perišić, ur., *Teorijska istraživanja 2, Mehanizmi književne komunikacije*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1983, str. 32-46.

Sa svog polazišta, koje određuje kao paralaktičko gde “naš okvir sagledavanja prošlosti zavisi od našeg položaja u sadašnjosti, koji je definisan upravo takvim kadriranjem”,¹⁶³ uveren u vrednost konstrukta avangarde čiju budućnost kao “presudne koartikulacije umetničkog i političkog”¹⁶⁴ treba podržati, Foster nastoji da izvede njene nove genealogije preko odložene temporalnosti koju Birger nije video.

Odložena akcija, *Nachträglichkeit*, frejdoovski je termin koji označava nemogućnost da se prvobitni događaj registruje kao traumatičan dok se ne dogodi još jedan koji će ga retroaktivno rekodirati u promeni strukture simboličkog.

Birgerovom pristupu istoriji umetnosti kao konačnoj i preciznoj evoluciji gde se istorijska avangarda posmatra kao apsolutni prauzor koji je u trenutku svog nastajanja odmah ispoljio svoj puni značaj i istorijsku delotvornost, a neoavangarda kao njeno neuspelo, iz marksističkog ugla čak farsično ponavljanje, Foster suprotstavlja svoje shvatanje istorije umetnosti kao psihoanalitičkog subjekta ukazivanjem na njenu *odloženu temporalnost* gde je projekat istorijske avangarde, koji Foster izvodi kao kritiku institucije, prvi put shvaćen, iako ne i završen, tek sa drugom neoavangardom, dakle u umetnosti posle šezdesetih godina prošlog veka.

Za Frojda, naročito kad se čita kroz Lakana, subjektivnost nije postavljena jednom zauvek, nego se strukturira kroz smenu anticipacija i rekonstrukcija traumatskih događaja. Jedan događaj se registruje kao takav samo preko drugog koji ga rekodira; postajemo ono što smo samo kroz odloženu akciju (*Nachträglichkeit*). Upravo je ova analogija ono što želim da modernističke studije zabeleže na kraju ovog veka: *istorijska avangarda i neoavagarda konstituišu se na sličan način, kao kontinuiran proces protenzije i retenzije, kompleksno smenjivanje anticipiranih budućnosti i rekonstruisanih prošlosti - ukratko, kao odložena akcija koja odbacuje svaku jednostavnu šemu o pre i posle, uzroku i posledici, prauzoru (poreklu) i ponavljanju*. Prema ovoj analogiji, delatnost avangarde u njenim prvobitnim trenucima nikada nije istorijski delotvorna, niti je u potpunosti značajna. Ona to ne može biti, zato što je traumatična – ona je praznina u simboličkom

¹⁶³ Hal Foster, iz “Uvod” u *Povratak Realnog*, str. 8.

¹⁶⁴ Hal Foster, “Ko se boji neo-avangarde” u *Povratak Realnog*, str. 25.

poretku svog vremena koji na nju nije pripremljen, koji je ne može prihvatiti, bar ne odmah, ne bez strukturalne promene. (Ovo je druga scena umetnosti koju kritičari i istoričari treba da registruju: to nisu samo simboličke diskonekcije nego i *neuspešni pokušaji označavanja*.) Neo-avangarda deluje na istorijsku avangardu kao da je pod njenim dejstvom; ona je manje *neo* nego što je *nachträglich*; i avangardni projekat se uglavnom razvija kroz odloženu akciju.¹⁶⁵

Fosterov argument je ovaj: pedesetih godina dvadesetog veka prva neoavangarda doslovno obnavlja stara avangardna sredstva iz desetih i dvadesetih (dade, nadrealizma i ruskog konstruktivizma).

Birgerovo shvatanje da je to obnavljanje dovelo do institucionalizacije avangarde Foster ne tumači kao farsu, već preko Frojdovog modela potiskivanja i ponavljanja izvodi analogiju između (institucionalnog) *postiskivanja* (prvobitne avangarde) i *repcije*, pa se ta recepcija, odnosno ovde institucionalno potiskivanje, onda vidi kao nesvestan otpor koji je po sebi nesaznatljiv i zato ne mora biti reakcionaran.

Tako se prvobitna avangarda pokazuje kao istorijska tek u svom prvom ponavljanju, nakon svoje institucionalizacije. Taj njen status je druga neoavangarda dovela u pitanje, i otud njeno izvršenje projekta avangarde kako ga vidi Foster, koje je kao kritika institucije bilo prvi put shvaćeno tek u drugoj neoavangardi, iako nije u njoj i završeno – i ta se kritika, kao i psihoanaliza, nikad ne završava.¹⁶⁶

Misiju avangarde Foster vidi shvaćenu tek sa minimalizmom (između ostalog preko ruskog konstruktivizma) i popom (između ostalog preko nadrealizma), a obe preko dišanovske dade koja je otvorila prostor tada neprepoznatoj kritici institucije i preko njih izvodi dve genealogije neoavangarde.

Njihove putanje su prema Fosteru razdvojene a njihova umetnička produkcija se može razumeti samo ako se predstavama realizma i iluzionizma u tumačenju

¹⁶⁵ Prema Hal Foster, "Ko se boji neo-avangarde", u *Povratak Realnog.*, str. 40.

¹⁶⁶ *Ibid.*, str. 25-31.

umetnosti pop genealogije priđe drugačije nego što se tim predstavama prilazi u tumačenju umetnosti minimalističke genealogije koja je, za razliku od popa, nastojala da raskine sa njima. U svojoj borbi apstrakcije protiv reprezentacije, piše Foster, neki umetnici su čak napuštali slikarstvo, i taj stav je zadržan i u konceptualnoj, aproprijacijskoj, specifičnoj za mesto, feminističkoj i – u telesnoj umetnosti koja nas interesuje a kojom se Foster ovde nije bavio.¹⁶⁷

Shvatanje umetnosti i teorije minimalističke genealogije je da postoje dva osnovna modela reprezentacije: da su slike vezane za referente ili da su svi oblici reprezentacije autoreferencijalni kodovi, što prema Fosteru onemogućava tumačenje umetnosti ove druge genealogije, naročito samog popa. Tumačenja umetnosti zasnovane na fotografiji zavise od linije podele slike kao referencijalne ili kao simulakralne. Simulakralno čitanje popa su izvodili kritičari vezani za poststrukturalizam i za koje, kako dalje obrazlaže Foster, to čitanje kao da zavisi od Vorhola (Andy Warhol) kao popa, dok je referencijalno čitanje Vorholovog popa izvođeno preko različitih tema.¹⁶⁸

Foster napušta ovo ograničavajuće i/ili argumentom za prilaženje popu kao istovremeno referencijalnom i simulakralnom, afektivnom i ispražnjenom od afekta, (kakvim će se pokazati u svom *punctumu* i neokonceptualni performans!), gde genealogiju neoavangardne umetnosti koja prati liniju pop arta izvodi preko lakanovskog modela ekrana.

On u svom tekstu “Povratak Realnog” u zbirci *Povratak Realnog, Avangarda na kraju veka* prati stanje tog ekrana i pozicioniranje umetnosti i posmatrača u odnosu na njega, razmatrajući najpre a) promašen susret sa Realnim preko lakanovskog pojma *tuche*, slučaj, na primeru Vorholovog popa, uvodeći svoj pojam *traumatičnog realizma*,¹⁶⁹ zatim b) površinu ekrana u hiperrealističkom slikarstvu – u kojoj se “šizofreno uživa” bez remećenja kapitalističkog spektakla projektovanog na tom ekranu, uvodeći svoj pojam *traumatičnog iluzionizma*,¹⁷⁰ i najzad c) u aproprijacijskoj umetnosti gde je u pitanju lakanovski *povratak*

¹⁶⁷ Hal Foster, „Povratak Realnog“ u *Povratak Realnog*, str. 138.

¹⁶⁸ Ibid., str. 139.

¹⁶⁹ Ibid, str. 140-5.

¹⁷⁰ Ibid., str.145-151.

Realnog koji nas ovde interesuje¹⁷¹ – poigravanjem onim što je na ekranu ili kritičkim usmeravanjem na ono što je iza, ili se taj ekran probija, pa se narcističko zadovoljstvo u zaštiti koju pruža ekranski spektakl zamenjuje traumatičnim efektom cepanja ekrana iza koga čeka realna ekstaza želje, kao *jouissance*, privučena nagonom prema smrti koja vreba u tom – “iza”.¹⁷²

Foster je ovu, kako je formulisao, “promenu koncepcije od realnosti kao efekta reprezentacije do realnog koje je stvar traume”¹⁷³ video više nego bilo gde na drugom mestu pripremljenu u radovima Sindi Šerman i to je obrazložio praćenjem stanja ekrana kako se menjao kroz tri perioda njene umetničke produkcije – preko onoga što je u njenim fotografijama uočio kao pomeranje fokusa od lakanovske slike-ekrana prema pogledu objekta:

- u prvom periodu kao otklon u slici u odnosu na očekivano,
- u drugom kao poklapanje pogleda objekta sa ekranom koje remeti iskustvo u vidljivom,
- i u trećem kao razaranje ekrana i potpunu izloženost tom pogledu.¹⁷⁴

Opus umetnice na kome je izvedeno ovo Fosterovo tumačenje obuhvata serije fotografija fiktivnih filmskih kadrova, figuralnih kompozicija sa pozadinskom projekcijama, modnih fotografija, istorijskih portreta, ilustracija bajki, slika nesreća, seksa, i najzad prikazivanja ženskih stereotipova u okviru cinične ponude rezervoara američke pop kulture.

I ovo je mesto gde treba detaljnije izložiti konkretan segment lakanovske psihoanalize izložen u *Četiri temeljna pojma psihoanalize* kao neophodan za dalje praćenje teorijske niti sa kojom će se računati do kraja ovog izlaganja. (Problem ću izložiti kako sam ga shvatila iz samostalnog čitanja Lakanovih *Seminara* i *Spisa*. U daljem tekstu ću referirati na konkretne termine vezane za odeljak „O pogledu kao predmetu malo *a*“¹⁷⁵ njegovog seminara *Četiri temeljna pojma psihoanalize* na

¹⁷¹ Ibid., str.151-7.

¹⁷² Ibid., str.153.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Ibid., str.153-157.

¹⁷⁵ Videti Jacques Lacan, „O pogledu koa predmetu malo *a*“ u *Četiri temeljna pojma psihoanalize*,

koji se i Foster poziva.)

Lakan razlikuje pogled subjekta, pogled objekta i pogled sveta i u toj razlici izvodi svoj čuveni obrt hijerarhije u kojoj se centriranost pogleda dekartovskog subjekta koji kako Lakan formuliše “sebe shvata kao misao”, i pred kojim su stvari raspoređene za njega kao da su u “vlasništvu”¹⁷⁶ njegovog vidnog polja, preokreće u zavisnost tog pogleda od onoga u čemu je subjekt posmatran sa svih strana, i gde taj subjekt, opet prema drugoj njegovoj formulaciji, “sebe shvata kao sliku”. Lakan subjekta postavlja kao posmatranog i to „oko“, tu metaforu za preegzistenciju pogleda, smešta u svetu. U pogledu se rađamo kao što smo se rodili i u jeziku, u nečemu što nas prethodi, i u čemu opstajemo u onoj formi viđenja koja je slepa za taj pogled “zamišljajući da je svest”: *vidim se kako se vidim*.¹⁷⁷

Lakan je ovo obrtanje privilegija prikazao u čuvenoj anegdoti iz mladosti kada je, sedeći sa poznanikom u ribarskom brodiću, shvatio da ne samo da posmatra praznu kutiju sardine kako svetluca na površini vode, nego i da je i sam u-slikan u toj slici koju posmatra, od strane tog objekta, i da je u toj slici on sam mrlja, koja se pojavljuje i u dnu njegovog oka.¹⁷⁸

To „oko“, u čijem se pogledu stvara slika u kojoj se Lakan s jedne strane nalazi kao mrlja, i u kojoj se istovremeno on sa druge strane vidi kako se vidi, nije kako Lakan kaže entitet nego je funkcija kojom se ne pokriva celo polje iskustva već samo ono u čemu se subjekt prepoznao kao znak i u čemu je uhvaćen, savladan i vođen: u onome što je objekt fantazije i objekt želje koji je na mestu njenog uzroka, *objet a*.

Kako je subjekt u toj slici određen rascepom koji ne proizilazi iz iskustva (a ovde se računa sa naslućivanjem da je neokonceptualni performans u odigravanju posledice upravo takvog iskustva od tog pravila izuzetak) već primalnim rascepom u kome se pojavljuje taj objekt koji ga određuje kao subjekt i u kome (rascepu) njegov uzrok nestaje, njegovo iskustvo u vidljivom je ograničeno.

str. 23-59.

¹⁷⁶ Ibid., str. 89.

¹⁷⁷ Ibid., str. 88.

¹⁷⁸ Ibid., str.105.

Zbog strukture tog rasepa ono u čemu se u vizuelnom iskustvu subjekt kao takav poništava svedeno je na tačku koja proklizava u figurama reprezentacije ostavljajući ga da svoj nestanak u njoj ne primeti. Ovde se govori o nestanku jer postajemo subjekti samo gubitkom tog “kao Euridika dvaput izgubljenog” objekta za kojim se žudi i čija će nas senka pratiti sve do smrti.

Njegovo “sablasno vraćanje” u polju vidljivog preko njegovih predstavnika koje ne primećujemo (ono se kao vidljivo pokazuje samo na ekranu sna) i u simboličkom preko njegovih efekata kao parapraksi koje nas ometaju, u tom statusu kao subjekta nas istovremeno utemeljuje i iz njega izbacuje, ostavljajući za sobom trag uzročnog objekta želje – naš hod u simboličkom je obeležen tim hramanjem, naša pojava je u njemu iskidana i tu smo kao diskontinuitet tragova a ne kontinuitet prisutnosti.¹⁷⁹

Proboj Realnog, šta god bilo to što se poistovećuje sa užasom neostvarenog, kroz ono što nas kao subjekt utemeljuje i čiji pravac smo u stanju da pratimo bez obzira što ga niti vidimo niti shvatamo (jer nismo subjekti refleksivne svesti nego subjekti želje preko njenog iluzornog, izgubljenog objekta koji je u njemu, u tom Realnom, u njegovom bezdanu, propao) dakle taj proboj, na tom mestu, pod normalnim uslovima naše subjektne situacije, ostaje bez reprezentacije i zato ne vidimo da smo posmatrani, ne vidimo našu šizu, ostavljeni u nesaznatljivosti onog za čime žudimo, u svojoj neophodnoj iluziji svesti da se vidimo kako se vidimo i koja je naše lakanovsko dobro.¹⁸⁰

To proklizavanje bismo mogli vizuelno da predstavimo kao Bartov (Roland Barthes) *punctum*¹⁸¹ na primer, kao u vremenu zarobljeni plutajući bljesak koji zaslepljuje naše iskustvo u vidljivom za pogled u kome smo uhvaćeni, a u stvari za Realno koje se neprekidno vraća, sa mesta nagona, kao *tuche*, kao slučajan, uvek

¹⁷⁹ Ibid, str. 32.

¹⁸⁰ Ibid., str. 79.

¹⁸¹ *Punctum*, prema Bartu je poništavanje, ubod, probod, rez. Punctum fotografije je ona slučajnost koja nas probada, stvara ožiljak, i jauče u tišini. Bartov punctum upućuje na način na koji fotografija (ovde performans) poništava sebe kao reprezentaciju ukazujući na “realno”. Punctum je nasilje pretnje smrću. Skicirano prema Rolan Bart, *Svetla komora*, prev. Mirko Radojičić, Reč i misao, Rad, Beograd, 2003.

promašen susret,¹⁸² i ponavlja se u opsesivnom insisitiranju automata. U istom, kružnom pokretu, kao iglom, probija se i ponovo hvata petlja, veze ekranska zaštita jezika, kao onom Lotreamonovom šivaćom mašinom koja se sreće sa kišobranom na operacionom stolu, u tkivu jezika i u tkivu pogleda koji se izdvaja iz „mesa sveta“ kao organ.

Oštećenjem statusa tog objekta nastaje oštećenje u subjektu simptomatizovano na mestu na kome se u slepoj mrlji susreću pogled subjekta i pogled sveta. U tom uspostavljenom susretu kao da izbija snop radijacije koji, u vidljivosti onoga što je inače neprimetno proklizavalo u formama reprezentacije, u Bartovskoj analogiji, umesto igle koja prošiva, počinje da blješti, pržeći ono što se njime proizvodi u jeziku i ono što se njime zaklanja u vizuelnom iskustvu.

Prikaz razmene pogleda subjekta sa pogledom objekta Lakan je izveo na primeru Holbajnovne (Hans Holbein) slike *Ambasadori*, gde pogled objekta, koji kao da je tu vizuelno predstavljen i njemu ekvivalentan, izranja iz bezoblične, anamorfičke mrlje u dnu slike kada nam se pod određenim uglom iznenada ukaže kao lobanja.¹⁸³

Tu je na plošni plan slike svedena prostorna situacija subjektnog mesta u polju vidljivog, i tu je subjekt pred slikom – na kojoj su prikazane *Vanitas* koje možemo shvatiti kao narcizam subjektne svesti koja crpe znanje iz iluzije da se vidi kako se vidi, a ovde kao iluzije mogućnosti zauzimanja položaja objektivnog posmatrača. Likovi dvojice dostojanstvenika okruženi su rukopisima i mernim instrumentima tadašnje nauke čija je ekspanzija išla paralelno sa kolonijalnom. Dakle tu je subjekt pred slikom „na prevaru uhvaćen“ u ekvivalenciji pogleda, iznenađen faličkim fantomom koji se skriva iza pojavnosti.¹⁸⁴

Vođen željom prouzrokovanom iluzijom tog objekta i strahom pred pretnjom njegovog gubitka, u traumi susreta sa tim čega nema, i sam je subjekt tu sveden na ništa. Subjekt smisla postoji samo na ekranu, odnosno njegovoj ekvivalenciji u

¹⁸² Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 138.

¹⁸³ Ibid., str. 94-6.

¹⁸⁴ Ibid., str. 97.

vidljivom i u jeziku, utoliko što ga neprekidnim insistiranjem automata, u opsesivnom ponavljanju promašenog susreta sa Realnim, u njegovom većitom vraćanju kao nepredstavljivog, ugrožavajućeg i neshvatljivog, proizvodi, dok se i sam proizvodi – da bi se kao sopstveno dobro održao na njemu, u simboličkom.

I tu je Lakanova infleksija dekartovskog subjekta. Da još jednom ponovimo, to nije subjekt svesti svesne sebe nego subjekt želje, zavisan od identiteta svoje percepcije sa *reprezentacijom* uzročnog objekta svoje želje, sa *objet a*, u svom slepom zadovoljstvu nesposoban da uhvati pogled koji mu, kao neprimećena pretnja kastracijom, neprekidno izmiče, i u kome je zato uhvaćen, savladan i vođen.

I na tom mestu pada Kristevin klinički borderlajn – njegova reprezentacija je neuspešna, njegova percepcija na granici halucinacije i nepostojanja, dok želje, koja bi bila želja Drugog, u njegovom patološkom, smrtnom strahu od objekata, nema. U očajničkom izbegavanju objekata, on je u svojoj zazornosti, preko sopstvenih iznutrica i izlučevina, samom sebi Drugi.

Sa svoje strane, proizvedeni borderlajn niti je lišen želje da želi, niti melanholično ili fobično, narcistično ili paranoidno, halucinira nešto čega nema, već kao marginalizovana pa zazorno odbačena drugost umesto ne-objekta ima strah koji hoće da zameni – *objektom*, u svom očajničkom nastojanju da izbegne kao bartovski laserski snop koji umesto da pokriva, sada hirurški precizno prži ono preko čega je u jeziku predstavljen kao subjektivnost i ono preko čega se u polju vidljivog kao zaptivkom orijentiše kao u poznatom i za njega nastanjivom prostoru.

Skopički nagon čiji je saučesnik Realno koje se vraća (*Wiederkehr*) sa mesta prvobitne traume Lakan tako predstavlja kao jedini nagon koji potpuno izbegava kastraciju,¹⁸⁵ i upravo tu razmenu između zurenja i oka u terapiji hoće da izbegne da se subjekt ne bi utvrdio na tom nivou, jer je taj nivo iluzoran – podsećamo se on prati analiziranog do iza ekrana koji nam zaklanja pogled. Kristeva takođe

¹⁸⁵ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 81.

izbegava ustanovljavanje takve narcistične slike. Zbog heterogene strukture te karte u analizi neokonceptualnog performansa u razmeni pogleda sa umetnikom mi u jednom trenutku to moramo da uradimo.

Kako je već objašnjeno u ogledu *Abjektno*, mi je u stvari hteli ne hteli preko one iznuđene prve dijadne simboličke jednačine u “ogledanju” dva “eholalična” reza u neokonceptualnom *punctumu* uspostavljamo, u sažimanju vizuelnog i taktilnog (koje je ovde više cenestezijsko) koji se ponašaju kao invokacijski traumatski efekat privilegovane fantazije koja zatiče na mestu između percepcije i svesti probijajući zaštitu od razaranja spolja i nagona smrti koji ugrožava iznutra.

Ta zaštita je ona još od Frojda u *Izvan principa zadovoljstva* spekulativno objašnjena kako je nastala od korice koja se evolucijski postepeno uspostavlja od jednostavnih organizama prema složenim između spoljašnjosti i unutrašnjosti, štiteći organizam od razaranja spolja i impulsa koji dolaze iznutra, uspostavljajući primitivnu svest (embriološki klicin list, ektoderm, iz kojeg će se i kod čoveka razviti koža i nervni sistem je isti).¹⁸⁶ To je mesto preko kojeg je Lakan istorizovao svoju psihoanalitičku lingvistku videći je kao ekran na koji se izlazi kao sa “sopstvenom kožom razapetom na okosnici štita”, sa onim lakanovskim dobrom koje ovde umetnik preko u performansu proizvedene fantazije u njenom metaforičnom, istinitom efektu nastoji da (re)konstruiše za sebe.

Da se podsetimo još jednom – ovo nije psihopatološka situacija, u pitanju je proizvedeni borderlajn i to što je ta tačka iluzorna ne remeti situaciju koju pokušavam da prikažem. Ovde se ne radi o nekom esencijalizmu subjektivnog jezgra niti se propituje njegova praznina. U mom shvatanju u neokonceptualnom performansu se ne ide na rekonstrukciju nečeg metafizičkog, jer u ovom jezgru koje se u *punctumu* pojavljuje zajedno sa iluzornim delom koji je na mestu “tajne” šta god ona bila i iz kod god diskursa bila shvaćena, teološkog, filozofskog, psihoanalitičkog, dakle u tom jezgru zajedno sa mestom u koje različiti diskursi učitavaju različite stvari, obmotano je i ugušeno njegovo proizvođenje u simboličkom.

¹⁸⁶ Prema Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trans. And ed. By John Strachey, W.W. Norton and Company, New York.London, 1961., str. 20.

On je u jeziku mrtav i čitav njegov život zavisi od ljubavnosti stranca – i nju će “zloupotrebiti” u svojoj tehnici sopstva u prenosu koji nije ljubavni, i to jeste lakanovsko dobro. Tu se ide na konstrukciju koja bi podržala izgubljeno dobro koje se kao u fukoovski sagledanoj verziji antičke tehnike sopstva proizvodi kako ćemo kasnije videti preko okretanja *u mestu*, horizontalnim kretanjem a ne transcendencijom, prema subjektivnosti kakva se hoće, da bi se njenom medijacijom proizveo efekat koji je istiniti efekat borderlajnske fantazije na mestu *objet a*. Postupak nekonceptualnog performansa u pitanju je zato etički postupak *par excellence*. I to važi i prema frejdovskoj, i prema lakanovskoj, i prema kristevinskoj psihoanalizi, kao i prema fukoovski protumačenom antičkom etičkom nalogu *epimeleistai heautou*.

U završnoj replici drame Tenesija Vilijemsa (Tennessee Williams) *Tramvaj zvani želja* (*Street-car Named Desire*) Blanš Dibua, prihvatajući ruku psihijatra, nesvesna okolnosti, izgovara “I have always depended on the kindness of strangers” (“Uvek sam se oslanjala na dobrotu nepoznatih ljudi.”)¹⁸⁷ A umetnik na tom mestu – pri čemu se ovde ne ispituje njegov psihički status, on je za ovu raspravu irelevantan, nego status njegove umetnosti koju posmatramo kao psihoanalitički subjekt – dakle umetnik na ovom mestu, u analizi njegovog očajničkog umetničkog *postupka*, koji je za nas kao hamletovska mišolovka, nije ni perverznan, ni lud.

Da se vratimo Lakanu. Lakanova šema u kojoj iznosi teoriju pogleda subjekta kako je postavljen prema pogledu objekta je konus geometrijske optike nasleđen iz renesansnih rasprava o perspektivi, gde subjekt na mestu očišta posmatra sliku pred sobom, i kojeg je Lakan preklopio ukrstivši ga istim takvim, gde je na mestu očišta onog drugog pogled predmeta (ili zurenja kao predmeta), koji posmatra subjekt i koji ga čini slikom,¹⁸⁸ i u kojoj je on mrlja.¹⁸⁹

Na mestu gde se dva konusa seku sa strane očišta proizvodi se slika, a sa strane

¹⁸⁷ Jacques Lacan, “O pogledu kao objektu malo a” u *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 83.

¹⁸⁸ Ibid., str. 101.

¹⁸⁹ Ibid., str. 105.

koja je strana pogleda predmeta nalazi se neprozirni ekran. Površina tog preseka kao slika-ekran stoji u analogiji prostornog smeštanja subjekta u pogledu sveta, u zurenju koje sprečava subjekt da ga u svom iskustvu vidi, bivajući zaptiveno u vidnom polju nepredstavljivom reprezentacijom onoga čime je on proizveden kao subjekt. To zato kao neuhvatljiva tačka klizi kako se pogled subjekta premešta seleći se s objekta na objekt, kao skotomična mrlja posle neopreznog izlaganja svetlu.¹⁹⁰

Setimo se *Alise u zemlji iza ogledala* Luisa Kerola (Lewis Carol) kako obrevši se u radnji gde iza tezge sedi ravnodušna ovca i čije je samouverene besmislice ljute, nastoji da razabere šta je taj svetlucavi predmet koji izmiče ploveći uvis sa police na policu kako ona pokušava da ga uhvati pogledom i vidi i pita se šta će da se desi kad ga satera na poslednju. Scena u radnji vodi u lakanovsku drugu scenu, u predvorje između percepcije (*Vorstellung*) i svesti (*Repräsentanz*) u kojoj je jedino moguća vizuelna predstava tog predmeta.¹⁹¹

Kad god se Alisa sa njim sretne on iščezne; a kad je Češajrska mačka, iščili taman pre nego što uspe da shvati šta hoće da kaže. U vidnom polju sna kao poslednjeg ekrana koji za nas zaklanja Realno, ona hvata pravac kojim treba da se kreće, u isti mah zbunjena besmislicama u razgovoru sa različitim likovima koji se u njemu pojavljuju, i u događajima koji je u svojim neočekivanostima zatiču nespremnu da, u sigurnosti onoga što zna, bude sposobna, da kažemo, za delotvornu akciju u tom svetu.

Alisino znanje za kojim ona poseže i koje na mestu u kome se ona kreće biva stalno dovođeno u pitanje bi možda bilo u analogiji sa Fosterovim shvatanjem ekrana čije značenje u Lakanovom diskursu ostaje nejasno i koje se tumači na različite načine: „Moje je shvatanje da se odnosi na kulturalnu zalihu i da je svaka slika jedan od njenih primera. Bilo da ga nazovemo konvencijama umetnosti, šemama reprezentacije ili kodovima vizuelne kulture, ovaj ekran *posreduje* pogled objekta za subjekt, ali takođe i štiti subjekt od ovog pogleda objekta.”¹⁹²

¹⁹⁰ Ibid., str. 91.

¹⁹¹ Ibid., str. 81.

¹⁹² Hal Foster, „Povratak Realnog” u *Povratak Realnog*, str. 147.

Ekran je u snu kako Lakan kaže „poslednje lice traume“ i pokazuje da je ona i dalje tu. Ona se vraća (*Wiederkehr*), iza svoje pojavnosti, ponavljanjem (*Wiederholen*) koje istovremeno zaklanja i ukazuje na traumatično iskustvo ruptore primarnog procesa doživljeno u bezvremenom prostoru između percepcije i svesti, na mestu druge scene, u predvorju koje vodi na dve strane, u javu ili u san. I tu se jasno vidi Lakanovo nadrealističko nasleđe.

Postajanje lakanovskim subjektom podrazumeva sposobnost mimikrije preko oponašanja slike u kojoj smo se prepoznali kao znak. Subjekt je predstavljen nečim drugim nego što jeste (šta god da je to *jeste*), ušavši u simboličko rascepljen između svog bića i „sopstvene kože razapete na okosnici štita“ kao ekrana na kojem se izvodi onaj automatski, kao lotreamonovski „mašinski“ vez, i time što ga predstavlja kao maska¹⁹³ sposoban je da pregovara svoje mesto na ekranu kao mestu medijacije: razmena se tu odvija na simboličkom a ne na imaginarnom planu, u igri čija su pravila upisana u jeziku, i čiji gubitak ovde ispitujemo.

Lakanovo je shvatanje da sva umetnička dela teže polaganju pogleda kao polaganju oružja, *dompte regard*, i tu osobinu slike je izneo u klasičnoj legendi takmičenja Zeuksa i Parasa. Zeuks je naslikao grožđe na koje su počele da sleću ptice, a Paras je naslikao zastor koji je Zeuks hteo da razmakne uveren da je slika iza, i tako izgubio bitku. Dok je životinja u pogledu uhvaćena, čovek se može samo prevariti, *trompe l'oeil* – da položi pogled, *dompte regard*. U oba slučaja varka je za vrstu prepoznatljiv znak, ali samo čovek zna da je znak zamena za nešto što niti je *to*, niti je *tu*.

I ovo je mesto gde se na Lakanovu teoriju odnosa pogleda i subjekta nadovezuje Foster i sa kojeg se polazi i na koje se vraća u „traumatičnom“ kruženju ovog istraživanja. Na Lakanovo shvatanje da se u svakom umetničkom delu postiže ovo „apolonijsko“ umirivanje pogleda dok je pogled svoje strane predstavljen kao „dionizijska“ ubilačka realnost koja vreba negde „iza“, Foster se nadovezuje tvrdnjom da „... neka savremena dela odbijaju ovaj prastari nalog za

¹⁹³ Jacques Lacan, „O pogledu kao o predmetu malo *a*“ u *Četiri temeljna principa psihoanalize*, str. 117.

umirivanjem pogleda, ujedinjavanjem imaginarnog i simboličkog protiv realnog. *Kao da ova umetnost hoće da pogled blješti, objekt opstane, realno postoji u svoj slavi (ili užasu) svoje pulsirajuće želje, ili da barem prizove ovo uzvišeno stanje*".¹⁹⁴

Foster je to stanje opisao na primeru vizuelne umetnosti, i to njegovo teorijsko tumačenje je pomoglo ne samo da se shvati borderlajnski status švakovićevski definisane neokonceptualne umetnosti nego i da kažemo "dionizijski", traumatični efekat *punctuma* neokonceptualnog performansa u kome se bitka za pogled u prostoru koji otvara institucija umetnosti gubi.

Taj "pad" subjektivnosti dominantnog diskursa u susretu sa pogledom sablasti umetničkog borderlajna kroz zev otvorene rane u *punctumu* performansa u ovom radu se prati preko njegove simptomatologije koja se pojavljuje u tekstovima teorijske psihoanalize.

U ovoj analizi, u procesu koji kao da se od početka, a u stvari tek u odloženoj akciji odvija preko zahteva modifikovanog Kristevinog protokola ovde se preko registrovanja tih tačaka ne pokušava davanje nekog smisla tom diskursu nego ukazivanje na njegovu *moćnost*.

U ranim radovima Sindi Šerman od 1975-82. godine, prateći u njima stanje ekrana u odnosu na pogled subjekta, Foster razmatra prikazivanje subjekta pod pogledom koji dolazi od posmatrača, ili iznutra, gde to više nije stanje iluzije svesti koja se vidi kako se vidi jer se ta slika više ne prepoznaje: "*nisam ono što sam zamišljala da jesam*"!¹⁹⁵

Moje nadovezivanje u kome pratim paralelnu promenu u subjektu je da odraz koji pravi otklon u odnosu na ono što smo očekivali da vidimo ukazuje da pritisak prapočetnog potiskivanja počinje diskretno da popušta. U jazu neprepoznavanja koje prema Fosteru uznemirava subjekt na mestu u kome deluje industrija mode i

¹⁹⁴ Hal Foster, "Povratak Realnog" u *Povratak Realnog*, str. 148.

¹⁹⁵ Ibid., str. 153.

zabave,¹⁹⁶ iz ove moje perspektive kao da se javlja daleki nagoveštaj Kristevinog abjektnog “koje se gradi u neprepoznavanju bližnjih, za koje ne postoji ništa dobro poznato, čak ni sjenka uspomene”.¹⁹⁷ (Pod tom senkom se podrazumeva *unheimliche*, sablasno, za koje sećanje postoji. Ova se sablast pokazala kako u *punctumu* performansa probija ekran zaošijana kao sa mesta za koje ne postoji “ni sjenka uspomene”, sa mesta abjektne *nerazlike*).

Da bismo zaustavili narcističku krizu pred spektaklom, prilagođavamo se, samooblikujemo, zaziremo i tako održavamo diskurs, i sebe kao govoreća bića u njemu. Nagoveštajem približavanja pogleda naša sposobnost mimikrije je prinuđena na dodatni napor.

Radove srednjeg perioda Sindi Šerman nastale od 1987-90. godine Foster vidi kako se postepeno pomeraju do tačke ekrana i načinju ga, dovodeći u pitanje njegovu zalihu (podsećamo se da on pod ekranom podrazumeva kulturalnu zalihu gde je svaka slika jedan od njenih primera).¹⁹⁸

Promena u statusu subjekta koju ovde pratimo i koja se događa paralelno tom kretanju kao da započinje da kažemo “anamorfičnim” širenjem vidnog polja na ono što bi trebalo da ostane “iza”, ogledajući se u produbljivanju jaza neprepoznavanja koji počinje da zahvata stare slojeve subjektivnosti, rascepljujući jednom uspostavljenju granicu između ja i Drugoga, otvarajući prostor za ono što potiskujemo, i gde se, u zabljesnutosti Realnim i ugroženosti abjektnim, objektni odnos gubi.

Produbljivanje narcističke krize ogleđa se u fotografijama drugog perioda ovog umetničkog opusa, u modnim slikama i portretima aristokrata koje su u našoj kulturi oblikovale predstave doličnih subjektiviteta i oni su ovde prikazani u svojoj zlokobnoj, podrugljivoj deformaciji. Kako sam izračunala u svom ogleđu *Abjektno kao simptom avangarde*,

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 12.

¹⁹⁸ Hal Foster, „Povratak Realnog“ u *Povratak Realnog*, str. 154.

Ovde se čini čini se da je namera umetnice da se kompromituje uloga Drugog jasna: isuviše rigidan Drugi koji se stapa sa Zakonom, (a to je ovde, najšire, zahtev tradicionalne umetnosti), i njegova slabost u kojoj propada predmet želje (a to su ovde uznemirujući razočaravajuće slike onoga što očekujemo od visoke umetnosti i popularne kulture) vraćaju želju natrag na onoga koji želi, i zazorno se javlja sa svojom arhaičnom ekonomijom koja destabilizuje granicu ja/Drugog: ja se vraća na granicu ne-ja, na granicu abjektnog, i simboličko je narušeno. Sindi Šerman ovde kao da koristi tu ekonomiju da bi narušila simboličko istorije umetnosti i modne industrije. Jer se za ovima pojavljuju radovi čiji sadržaji kao da su pristigli iz nesvesnog i, kako bi rekla Kristeva o sadržajima koji dospevaju u svest borderlajna koji nema formirano ja, pogodni za “mističku ili estetsku sublimatornu diskurzivnost”: iz tajanstvenog polumraka blista kanibalski osmeh kao Engrove odaliske; bajkovita hibridna stvorenja, za koja nije sasvim jasno da li su živa ili mrtva, leže bačena na prljavo tle kao zadnjeg dvorišta neke klanice; nakaze u čijem ste prizoru, ako ste pripadali onima koji su se osećali bezbedno ušuškani u sigurnosti svog mesta u simboličkom poretku “doličnog” subjektiviteta, mogli zgroženi da uživete – ako platite dva groša da se zavesa cirkuske šatre razmakne za vas. Ovde više ne možete da kupite kontrolu nad svojim zadovoljstvom. Ono neprihvatljivo je zinulo, došavši isuviše blizu. Ovde zurenje prodire u subjekt, koji stoji pred oštećenim ekranom, pred okrunjenom kulturalnom zalihom, “uništenim Drugim”, p(r)ogledao u svom slepilu koje nas je dotada štitilo od pogleda, od *objet a*, od zazornog, (koje je, da podsetimo, za svaki poredak drugo, i zato ono tradicionalne umetnosti i kulture – hegemono), i činilo od nas subjekte koji, u neophodnoj iluziji da vidimo-sebe-kako-se-vidimo, ne vide zurenje sveta. Oštećenje ekrana je sada konstitutivni element subjekta koji to prestaje da bude. Zaslepljen pogledom koji kroz oštećenje prži pretvarajući ga u silikatni oklop koji obuhvata simboličku prazninu, subjekt umetnosti sa tog mesta umesto maski može da odašilje samo sablasti svoje “lažne braće”. Našao se u nemuštosti diskursa izrešetanog besmisлом, osakaćen u svojoj sposobnosti da simbolizuje, okružen zalihom oštećenih označitelja: *subjekt umetnosti je na mestu borderlajna*. Nastala je, kako bi napisala Kristeva, disocijacija diskursa u kojoj se doslovno pati u pukotinama reči.¹⁹⁹

Radove trećeg perioda Foster vidi kao slike subjekta traume kojeg ću sa svoje strane konačno obrazložiti kao *abjet a*: opscenog, odbačenog, bačenog, iznutrice izvrnute napolje, nadvladanog prostorom izvan identiteta koji ga za Fostera ugrožava abjektom iznutra,²⁰⁰ a pokazalo se da to stanje može biti proizvedeno

¹⁹⁹ Margarita Petrović, *Abjektno*, str. 18-19.

²⁰⁰ Hal Foster, “Povratak Realnog” u *Povratak Realnog*, str. 155.

zazornim odbacivanjem od strane diskursa u kome je formiran – spolja.

Raspuklina koja je u opusu ove umetničke produkcije započela u prikazivanju jaza neprepoznavanja kao dalekog nagoveštaja abjektnog, da bi se u njenom drugom periodu produbila narušavajući granicu između ja i Drugoga, na kraju se spustila do temelja subjektivnosti razorivši granicu između spolja i unutra. Stigli smo do poslednje tačke u odnosu na ekran kojeg više nema. Ugroženi u svojoj telesnosti i lišeni afekta kao da smo stigli na “dionizijsko” mesto gde nas čeka užas, *izvan svake scene*.

Kako je simptom subjekta zazornosti prema Kristevoj odbacivanje i ponovna izgradnja jezika, kao da se iz te osobine zazornosti kao transgresije u umetnosti može se pročitati Fosterovo shvatanje mandata druge neoavangarde:

*... da se o [ovde abjektnoj] transgresiji ne razmišlja kao o probouju koju pravi herojska avangarda spolja, izvan simboličkog poretka, nego kao o lomu koju strateška avangarda pravi iznutra. Prema ovom gledištu, cilj avangarde nije potpuni prekid sa ovim poretkom (taj stari san je raspršen), nego eksponiranje poretka u krizi, ne samo da bi se uočila mesta preloma nego i mesta prodora, novih mogućnosti koje takva kriza može da otvori.*²⁰¹

Kroz takva mesta prodora kao da se pojavljuju iz različitih razloga marginalizovani glasovi borderlajnski odsutnih “ja”, koji u datom poretku nemaju sposobnost simbolizovanja, i koji odašilju svoje sablasti, prikaze/prikazivanja na mesto svoje subjektivnosti.

I tu se, iznenađujućim uzglobljavanjem ovog uvida sa Šuvakovićevom distinkcijom konceptualne i neokonceptualne umetnosti i definicijom ove druge, njeno dejstvo sa ovog *borderlajnskog* mesta sagledava kao Fosterova neoavangardna “koartikulacija umetničkog i političkog”²⁰² sa koje se može dalje otisnuti u pravcu teorizacije njenog postupka kao fukoovske brige o sebi. Jer prema Šuvakoviću,

²⁰¹ Ibid., str. 159.

²⁰² Hal Foster, “Ko se boji neoavangarde” u *Povratak Realnog*, str. 25.

Ono što razlikuje konceptualnu umetnost kasnih 60tih i ranih 70tih od neokonceptualne umetnosti 80tih i 90tih godina nije samo pomak od elitističke poznomodernističke pozicije istorijske konceptualne umetnosti koja je na kritički način pristupala velikim pitanjima metaumetnosti, metalingvistike, metafilozofije, i, svakako, metapolitike, već je radikalno preusmeravanje od makropolitike na mikropolitiku. To znači da je došlo do preusmerenja na politiku manjinskih, marginalnih, decentriranih, neuporedivih ili necelovitih kultura, grupa ili procesa individualnog situiranja, odnosno kultura koje ne konstituišu integralnu/globalnu sliku sveta ...²⁰³

I da opet ponovimo i ovaj segment najzad zaključimo, kao da je to bio put kojim su u neokonceptualnoj umetnosti, sada prema Šuvakoviću sagledane

... manjinske, marginalne, decentrirane, neuporedive ili necelovite kulture, grupe ili procesi individualnog situiranja, odnosno kultura koje ne konstituišu integralnu/globalnu sliku sveta.... [uspele da načine] ... pomak od individualnih suština, koje grade univerzalnog društvenog čoveka na pitanja manjinskog i marginalnog, odnosno na situacije aktiviranja manjinskih znanja i molekularnog zbivanja.²⁰⁴

²⁰³ Miško Šuvaković, "Logika zazornog: Identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma" u *Studije slučaja*, str. 166.

²⁰⁴ Ibid.

Šta dalje raditi sa borderlajnom?

Tako dolazimo do shvatanja da se neokonceptualna umetnost javlja sa mesta društveno proizvedenog borderlajna.

I ovde se vraćamo na pitanje – šta dalje raditi sa ovakvim borderlajnom?

Konkretno, šta dalje raditi sa tako sagledanom subjektnom pozicijom neokonceptualne umetnosti kada se analizi događaja njenog performansa nametne problem tumačenja samopovređivanja umetnika. Jer prema Šuvakoviću,

U teoriji i kritici body-arta mazohističkim se nazivaju autodestruktivne telesne radnje bez obzira da li im je cilj seksualni doživljaj, rušenje tabua, provokacija, ekshibicionizam ili ispitivanje granica izdržljivosti vlastitog tijela.²⁰⁵

To pitanje se postavlja po drugi put, jer je pomak koji je napravljen u prvom krugu ovog istraživanja samo na ovom mestu otvorio najmanje još dva teorijska problema.

U nalaženju sada proširenog rešenja za ovaj teorijski problem tako se uz:

- praksu teorije i kritike da se autodestruktivni telesni postupci te umetnosti šta god da im je cilj tumače kao *mazohistički*,

mora uzeti u obzir:

- ono što se nametnulo kada se došlo do pojma društveno proizvedenog borderlajna, a to je poznati Kristevin stav da borderlajnski govor treba da se emancipuje *kao prazan*

- i kao dalja komplikacija Kristevina tvrdnja da se uspostavljanjem veza u praznom borderlajnskom diskursu koje analizirani sam nije u stanju da napravi, njegova praznina u prenosu kompenzuje inkorporacijom analitičkog jezika i preko njega događa “ponovno rođenje” u jeziku u procesu odbacivanja zazornog; a prema Kristevoj, svaki je govor zbog gubitka tog neizrecivog zazornog koje se poistovećuje sa majčinskim – *melanholičan*.

²⁰⁵ Miško Šuvaković, “Mazohizam”, iz *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, str. 362.

Način da se ova tri teorijska zahteva povežu na simptomatskom mestu umetničkog borderlajna na kome se sva tri problematizuju može se izvesti preko mogućnosti da se frejdovski moralni mazohizam i nesvesna krivica koja ga proizvodi, kako ćemo videti, izračunaju kao – nesvesna melanholija.

Podsećamo se da se problematizacijom ova tri teorijska zahteva nastoji da se precizno izdvoji ono što je predmet fukoovski shvaćenog antičkog zahteva brige o sebi koji se ne odnosi na čovekovu prirodu, već na pitanje subjekta.

To se pitanje sada sužava na konkretan teorijski fokus jer se u ovom radu prati kretanje libidinalne energije u neokonceptualnom performansu, u pretpostavci nastojanja zazorno odbačene umetničke subjektivnosti da se odupre gubitku svog objekta.

Psihoanalitički entiteti narcizma, melanholije i mazohizma izvedeni su u Frojdovoj teoriji ne samo preko njihove simptomatologije, nego i preko pretpostavljenog načina kretanja libidinalne energije koja kao posledica gubitka nekog objekta uznemirava subjekt.

Izgubljeni objekt se u slučaju umetničkog borderlajna nastoji da pokaže kako ne odgovara onome sa čijim se gubitkom izlazi na kraj u kliničkom borderlajnu, melanholiji ili mazohizmu. Otud se i oslobođena libidinalna energija, koja ostaje za njegovim gubitkom i treba da se veže za nešto drugo, kreće za drugačijim ciljem, i treba prikazati njeno kretanje.

Tako usmerena teorijska pažnja bi trebalo dodatno da utvrdi pravac ovog drugog kruga istraživanja organizovanog oko Fukoovog pitanja koje je on postavio usput, bez namere da ga reši, u njegovom punom navodu glasi:

Lakan je bio, čini mi se, jedini posle Frojda koji je hteo da pitanje psihoanalize ponovo usmeri na pitanje odnosa između subjekta i istine. To jest, u izrazima koji su naravno apsolutno tuđi istorijskoj tradiciji duhovnosti, bilo onoj Sokrata ili Grigorija od Nise, i svih onih u međuvremenu, u izrazima koji su pripadali samom analitičkom učenju, pokušao je on da postavi pitanje koje je istorijski, u pravom smislu duhovno: pitanje cene

koju subjekt treba da plati što govori istinu i pitanje dejstva činjenice na subjekt što je rekao, što može reći i što je rekao istinu o sebi samom. Ponovo pokrećući ovo pitanje, mislim da je on zaista pokrenuo, upravo unutar psihoanalize, najstariju tradiciju, najstarije pitanje, najstariju brigu o *epimeleia heautou*, koja je bila najopštija forma duhovnosti. Pitanje, naravno, koje neću ja rešiti: da li se može u samim izrazima psihoanalize, znači isto tako i u posledicama saznanja, postaviti pitanje koje – sa gledišta u svakom slučaju duhovnosti i *epimeleia heautou* – ne može po definiciji biti postavljeno u samim izrazima saznanja?²⁰⁶

Pokušaj da se ovde ukaže na pravac u kome bi možda moglo da počne da se razmišlja o ovom pitanju proizilazi iz specifičnosti položaja subjektivnosti neokonceptualne umetnosti, jer se njena od strane dominantnog diskursa (Zakona Oca) *zazorno odbačena subjektivnost* nalazi na mestu manjka koje je prema Lakanu – mesto istine.

Ovde samo kratko podsećanje da istina prema Lakanu prošavši kroz svest laže ali da mi svejedno idemo za njom, i da tu zbrku možemo razmrsiti samo uz pomoć analiziranog i da to uključuje nasilje prema njemu. Jer prema Lakanu, nesvesno je realno i ono se *praktikuje u parovima*.²⁰⁷ Kod Kristeve, ono se uspostavlja uvodenjem imaginarnog u borderlajnskom prenosu. Kod nas, u pitanju je otvaranje para „eholaličnih ožiljaka“ od kojih je jedan na telu umetnika a drugi na nervnom sistemu saučesnika-posmatrača. Taj teorijski uvid iskomplikovao je pitanje nasilja. Mi kao saučesnički posmatrači sa „pokroviteljskog“ mesta na to nasilje nismo pristali. Tako se uspostavlja trauma koja bi uslovno odgovarala onim traumama koje nastaju kao posledica priilegovanih fantazija. Ona možda zato nastavlja da proizvodi svoj efekat.

Taj efekat se u ovom istraživanju, suprotno teorijskom očekivanju, pojavljuje praveći svoj „dionizijski“ neoavangardni rez iznutra, organizujući se na pomičnom i nesigurnom ekranu koji čine tela njegove saučesničke publike i koji će se po završetku performansa raspršiti.

Posle povlačenja tog privremenog metaforičnog efekta koji je napravio

²⁰⁶ Mišel Fuko, *Hermeneutika subjekta*, str. 48.

²⁰⁷ *Ibid.*, str. 147-17.

performans, sa njegovom osekom, još jednom će se izbrisati sablasno lice koje se kao između dva talasa utisnulo preko njih, ali ne pre nego što na njima, i na nekim teorijskim tekstovima, kako nastojim da pokažem, kao „istiniti“ efekat svoje fantazije, ostavi svoj trag. I taj trag se ovde prati.

Pa tako, da bi se uveo red u ovo konkretno “pomeranje interesa” praćenjem tog traga u tekstovima preko kojih nastojim da problematizujem tumačenja koja bi se u krajnjoj instanci svela na tretiranje subjektivnog učinka *punctuma* performansa kao za dati diskurs neumesnog, nelagodnog, zazornog, neizrecivog sadržaja koji se ogleda u monstroznosti, njima ću ovde pokušati da pridem na još jedan način, sa instancom umetničkog borderlajna u vidu.

Podsetimo se zato cilja analize kako ga je objavio Lakan u svom prvom, uvodnom predavanju u sekciji za *Hautes études* u *École normale supérieure* posle zabrane njegovog učenja i isključenja iz Međunarodnog psihoanalitičkog udruženja, kada se umesto kao do tada uskom krugu analitičara na obuci prvi put obratio široj javnosti zahvalivši se najpre direktoru sekcije što njegovo učenje neće biti svedeno na muk: analiza koja se bavi realnim preko simboličkog, odnosno neizrecivim preko izrecivog, odnosno onim što je jednom bilo nađeno pa onda izgubljeno i zaboravljeno, na kraju se svodi na odstranjivanje nemosti.²⁰⁸

U našem slučaju se radi o subjektivnim pozicijama lišenosti mogućnosti političkog govora gde nije u pitanju nemost onih za koje se pretpostavlja da govore, jer se ne radi nečim zaboravljenom, niti se radi o neizrecivosti zazornog koje je druga strana sublimnog za koje prema Kristevoj ne postoji sećanje. Ovde se radi o nemosti onih koji su kao subjekti zazornosti, kako formuliše Šuvaković, “ispali iz znaka”.

I ako se ponovo vratimo Kristevinom postupku sa kliničkim borderlajnom u čijem se prenosu događa raspad njegove tvrdave, njena opservacija da se “subjektivni ... učinak – prolazan, krhak, ali autentičan, naslućuje u pojavi toga srednjeg puta što ga predstavlja zazornost ...”²⁰⁹ dovodi nas do drugog algoritma u ovom istraživanju.

²⁰⁸ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str.18.

²⁰⁹ Julia Kristeva, *Moći užasa*, str. 59.

U trenutku raspada njegove tvrđave koja se neprekidno gradi i razara, i u kojoj klinički borderlajn štiti sebe kao Drugo proizvedeno od sopstvene zazornosti izvan stabilnog okvira Edipalnog trougla, u terapijski izazvanoj prelaznoj formi od borderlajna prema subjektivnosti, kada spadaju maske njegovih lažnih predstavnika, njegova u prenosu odbačena zazornost se pojavljuje kao prolazni subjektivni učinak sa kojim se u analizi dalje radi.

Ali zbog prirode onoga što predstavlja konkretni umetnički subjektivni učinak našeg umetničkog borderlajna, situacija prenosa se komplikuje. Kako sam na drugom mestu već pisala,

... Kako ovde nije u pitanju klinički borderlajn, nego borderlajn koji je isposredovan promenom statusa jednom već uspostavljene subjektivnosti, *subjektivni učinak koji se ovde pojavljuje je onaj koji je u procesu njegovog odbacivanja od strane Ludog Zakona bio izgubljen, a sada je ponovo pronađen – da bi se na mestu onoga što bi kod kliničkog borderlajna u psihoanalitičkom postupku bio narcizam, za koga još nije postojao drugi, neki predmet – u performansu neokonceptualnog umetnika, na trenutak, pojavila njegova propala subjektivnost kao sablast*. Nevidljiva i nečujna, ali čiji je prolazak kroz nas kao posmatrača u nama ostavio trag, ožiljak, na drugoj sceni koja je između kože i misli, između percepcije i svesti, kao afektaciju, bez značenja, predverbalnu, traumatičnu, koja se, zbog mesta na kome je dotakla naš nervni sistem, ne zaboravlja.²¹⁰

Ono što je pokriveno pojmom sablasti iz Frojdovog teksta „Žalost i melanholija“²¹¹ gde je on objašnjen kao senka gubitka objekta koja pada na ego, i što se može dalje pratiti u analogiji sa Lakanovim i Kristevinim obraćanjem problemu malog objekta *a*, odnosno abjektnog gde Kristeva karakteristično za njenu teorijsku psihoanalizu više ne govori o iluzornim objektima nego predobjektima kao „predstavicima“ neizrecivog zazornog, sada u slučaju društveno proizvedenog borderlajna, preko materijalnosti onoga što se pojavljuje na njegovom mestu, dovodi u pitanje da kažemo *punctum* Kristevinog etičkog rešenja praznog borderlajnskog govora. Jer ona tu, kako znamo, vidi neizrecivi gubitak zazornog iz vremena neodvojenosti od abjektne majke, za čijim se odricanjem ostaje u trajnoj tuzi, i kome se nalazi izraz samo u religiji i mitu.

²¹⁰ Margarita Petrović, *Abjektno*, str. 24.

²¹¹ Sigmund Freud, “Mourning and Melancholia”, u James Strachey et al. (eds) *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 14, The Hogarth Press, London, str. 239-259.

Taj zazorni subjektivni učinak u *punctumu* neokonceptualnog performansa pravi „zbrku“ u temeljnim psihoanalitičkim tekstovima probivši kao simptom diskurs mazohizma između ostalog na pojmu fantazije, diskurs melanholijske između ostalog na pojmu sablasti, i diskurs kliničkog borderlajna između ostalog na pojmu praznine njegovog govora, a u sva tri kao osnovni problem psihoanalize koja se kao „talking cure“ („govorna terapija“) u krajnjoj instanci bavi problemom izgubljenog.

Odnosno, ovde će se pokušati da pokaže da:

- Iako se struktura borderlajnske fantazije u prvom krugu ovog istraživanja uočila preko mehanizma mazohističke fantazije kako ga je video Delez, to nije mazohistička fantazija. Efekat borderlajnske fantazije nije perverznan, već nešto što se ponaša kao lakanovski istiniti efekat fantazije, kao *objet a*.
- Ta sablast nije ni Frojdova melanholična senka ostala za gubitkom objekta čija se oslobođena energija, umesto da se veže za neki drugi objekt, u nagonском okretanju prema unutra vraća na ego; nije ni prema Abrahamu i Torok, kako oni vide melanholijsku, inkorporirani ceo izgubljeni objekt kao ličnost živa sahranjena u fantastičnoj kripti intrapsihičke strukture ta sablast nije ni ona Kristevina melanholična senka koja prati svaki objekt ljubavi kao žalost za zauvek izgubljenom arhaičnom majkom;
- označitelj umetničkog borderlajna nije po sebi prazan kao kod kliničkog borderlajna kako ga je videla Kristeva, nego je „ispražnjen“ od sadržaja koji je dostupan kao izreciv.

Ovi diskursi i pojmovi vezani za njih svoj prekursor i kod Frojda i u drugim psihoanalitičkim teorijama imaju u jednom od najvažnijih Frojdovih tekstova u kojem je predstavljeno libidinalno kretanje vezano za traumu gubitka. U pitanju je pomenuti rani Frojdov tekst „O narcizmu“, i rasprava koja je tu izvedena je nastavljena u njegovom tekstu o melanholiji. Preko ovog drugog Frojd kasnije razmatra ono što je nazvao ekonomskim problemom mazohizma. To Frojdovo shvatanje je na svoj način doveo u pitanje Delez, što se u ovom radu dalje

razrađuje preko onoga što bi se moglo nazvati ekonomskim problemom umetničkog borderlajna.

Gore navedeni algoritam preko kojeg se u ogledu *Abjektno* prvi put ušlo u razmatranje autodestruktivnih postupaka umetničkog borderlajna, odnosi se na *punctum* kao na krajnji *efekat* performansa i izveden je preko termina Kristevine teorije borderlajna i abjektnog.

Ovde će se razmatranje proširiti sada upućivanjem na *proces* kojim se postiže taj efekat. Taj je proces preko delezovski shvaćenog diskursa mazohizma najpre obrađen u ogledu *Abjektno kao simptom avangarde*.

Proces je kako smo gore videli najpre bio obrađen obrazlaganjem teze da postoji jasna paralela između: delezovski shvaćenog formalnog puta u mazohističku fantaziju s jedne strane, i spuštanja unazad i naniže do mesta borderlajna pred abjektnim, istim putem kojim se inače uspinje sa tog mesta prema nekoj subjektivnosti, s druge strane.

Odnosno, pokazalo se da postoji jasna paralela između procesa u kome se u performansu odigrava odbijanje Zakona Oca spuštanjem do mesta borderlajna pred abjektnim i postupka silaženja u mazohističku fantaziju prema Delezu pred ogledalo u kome se ogleda u monstroznom.

Tim retrogradnim kretanjem dovodi se u pitanje vrednost postojeće realnosti kao pretnje “one stvarnosti koja me poništava ako je priznam” a ta je stvarnost u ovom slučaju ona stvarnost koja formiran označitelj odbacuje na mesto zazornog. To kretanje se izvodi rastvaranjem postojeće veze najpre između ja i Drugoga, i zatim između unutrašnjosti i spoljašnjosti, da bi se izgradila zaštitno proizvedena kao borderlajnska tvrđava u kojoj se njen sadržaj štiti ritualizovanim ponašanjem, i čiji je rezultat gore već pomenuti, a u ovom krugu istraživanja sagledan kao *istiniti*, efekat *punctuma* performansa kojim se krijumčari sablast propale subjektivnosti.

Taj proces će se sada obrazložiti na drugi način, uz pomoć termina preko kojih je Kristeva izvela svoju teoriju borderlajna i abjektnog, upućivanjem na nešto što bi se moglo nazvati uvodom u razmatranje “ekonomskog problema” neokonceptualnog trumatičnog performansa. (Sećamo se da Kristeva u svom

protokolu osim interpretacije sadržaja, zahteva i praćenje ekonomije borderlajnskog diskursa!) Pri tom će se neki psihoanalitički pojmovi koristiti onako kako se razumeju prema Ferencijevoj (Sandor Ferenczi) psihoanalitičkoj struji koja se odvojila od Frojda. Neke njene postulate je u razvoju svoje teorije objektivnog i borderlajna, a kasnije melanholije, Kristeva prihvatila.

U pitanju su pojmovi vezani za problem identifikacije, odnosno: 1) problem introverzije (prema Frojdu) i 2) problem introjeksijske (prema Ferenciju). Preko te razlike se razilaze shvatanja melanholije kod Frojda s jedne, i kod Abrahama i Torok, a preko njih i Kristeve, s druge strane.

U pitanju je terminološki problem koji svoje poreklo vuče od Frojdovog teksta "O narcizmu" koji se može smatrati jednim od temeljnih tekstova teorijske psihoanalize. Frojdu tu raspravlja o fenomenu oslobađanja libidinalne energije vezane za objekt koja gubitkom objekta postaje "višak". Njeno kretanje i entiteti koji se formiraju njenim daljim vezivanjem za određene instance u tom tekstu ispituje Frojd.

U tom tekstu se gusto prepoznaju polazne tačke teorijske psihoanalize – ne samo začeci Lakanove teorije faze ogledala, „oka“ sveta, Kristevinog shvatanja semiotičke *chore* i borderlajnskog mesta, da napomenemo samo neke, nego i mesta *povrataka*.

Za nas je značajan gore već pomenuti povratak Kristeve na mesto na kome je u prvoj dekadi prošlog veka napravljena jedna od bitnih razlika u shvatanju psihoanalitičkog pojma identifikacije. Frojdova teorija je otišla u jednom pravcu, dok se preko teorije njegovog dugogodišnjeg bliskog saradnika Šandora Ferencija razvila druga, i danas živa, psihoanalitička struja.

U ovom razmatranju će se tako poći od Frojdovog pojma introverzije, u njegovom razlikovanju od Ferencijevo shvatanja introjeksijske.

Frojd je Ferencijev pojam introjeksijske odbio da unese u svoju raspravu "O narcizmu" jer nije odgovarao njegovom shvatanju melanholije. Umesto njega je iskoristio pojam introverzije pozajmljen od Junga (Karl Jung).

Abraham i Torok usvajaju Ferencijev pojam introjkcije i izvode razliku između pojmova introjkcije i inkorporacije.

Kristeva je tu razliku usvojila i dalje razvila svoje shvatanje abjektnog i borderlajna, a kasnije i melanholijske.

Ona se pri tom, barem prema mom shvatanju, vraća i na Ferencijev pojam *projekcije* ne pominjući ga kao takvog, obrće ga i izvodi svoju teoriju abjekcije! Taj "prepokriven" i kao dvostruki pojam, *koji se u ovom radu koristi u oba smisla*, iznenađujuće se pokazao kako na još jedan način osvetljava složenu dinamiku *punctuma* performansa kako je opisana u ogledu *Abjektno kao simptom avangarde*.

Na ovom mestu se treba ukratko, saobrazno potrebi ovog razmatranja, podsetiti temeljnih Frojdovih tekstova od kojih se otiskuje i teorijska psihoanaliza. Tekstovi će se prikazivati propedeutički, u nastojanju da se u sažimanju što tačnije zadrže Frojdove formulacije.

Izuzetno, Frojdov tekst *Izvan principa zadovoljstva* će radi teorijske doslednosti biti prikazan oslanjanjem na Delezovo shvatanje tog teksta kako ga je izneo u desetom poglavlju „The Death Instinct“ („Negon prema smrti“) svoje rasprave *Surovost i hladnoća*, jer je ono sastavni deo njegovog razmatranja problema mazohizma preko kojeg je u prvom krugu ovog istraživanja izvedeno tumačenje *punctuma* neokonceptualnog performansa.

Uz njih će se prikazati i tekst „Mourning or Melancholia“ („Žalost ili melanholijska“) Nikolasa Abrahama i Marije Torok.

O narcizmu

Ovaj tekst²¹² je Frojd organizovao kao uvod u koncept narcizma, preuzevši termin od Nakea (Nacke). Frojd tu narcizam nije shvatio samo kao perverziju u kojoj se prema sopstvenom telu odnosi kao što bi se odnosilo prema bilo kom drugom seksualnom objektu, nego i kao nešto što odgovara ego nagonu, odnosno nagonu za preživljavanjem kao primarni, normalni narcizam.

Frojd ovde kao i u drugim svojim raspravama koncepte izvodi preko psihopatologije. Koncept narcizma on tako izvodi preko simptomatologije parafrenije (što je stari naziv za šizofreniju “mladalačkog doba”) s jedne strane, i histerije i opsesivne neuroze s druge strane. Preko njihove simptomatologije Frojd izvodi pretpostavku o kretanju libidinalne energije koju će pokazati kao razdvojenu na *ego nagon*, čiji je koncept izveden na primeru parafrenije, i na *objektni nagon*, čiji je koncept izveden preko primera gore pomenutih neuroza.

U prvom slučaju u pitanju je patologija koju karakteriše megalomanija. Nju prati sumanuto, infantilno osećanje svemoći i magijskog mišljenja, i okretanje od spoljašnjeg sveta i od drugih. Libido se postepeno povlači od objekata, a motorne aktivnosti kojima bi se išlo za postizanjem ciljeva vezanim za te objekte se potpuno gase – i to je problem *psihoze*.

U drugom slučaju, histerično i opsesivno povlačenje libida sa spoljašnjih objekata ne odvija se uz potpuno kidanje veze sa svetom i drugima. Ta se veza održava *preko fantazije*. Taj fenomen Frojd naziva *introverzijom*, i to je problem *neuroze*.

Pitanje “viška” libidinalne energije koja se kao oslobođena od svoje veze (katekse) sa izgubljenim objektom vraća natrag na ego u psihozi, objašnjava se kao sekundarni narcizam. U pitanju je naslojavanje energije, kojoj tu inače nije mesto, na originalnu libidinalnu vezu sa egom koje je primarni rezervoar libida. Dakle, prelazak sa tog normalnog autoerotizma prema narcizmu podrazumeva neko

²¹² Videti web adresu www.freud2lacan.com/docs/On_Narcissism_with_Introduction.pdf pristupljeno 12.11. 2014. u 17.30 EST.

dodavanje energiji normalnog primarnog autoerotizma, a ono se događa u slučaju objektnog *gubitka* – energija koja se oslobađa povlačenjem sa izgubljenog objekta pridodaje se onoj primarnoj i to se stanje naziva sekundarnim narcizmom.

Ego je prema Frojdu dakle prvobitni rezervoar celokupne libidinalne energije. Kretanje te energije on zamišlja kao otpuštanje energije sa ega prema spoljašnjim objektima, ili njeno vraćanje sa objekata natrag na ego, slično puštanju i povlačenju pseudopodija amebe.

Narcizam koji podrazumeva povlačenje libidinalnih kateksi (veza) sa objekata na ego Frojd ispituje na primerima iz psihopatologije. Preko tih primera Frojd je posredno došao do ideje o postojanju normalnog narcizma prateći distribuciju libida u slučajevima njegovih remećenja u bolesti, u hipohondrijskom poremećaju, ali i u snu. (Frojdoва teorija je u tom trenutku bila u fazi naslojavanja novih uvida na one do kojih je već došao preko tumačenja snova koji su slika slika inače nedostupnih normalnih nesvesnih procesa. Ovaj tekst je sam Frojd predstavio kao nastavak na svoje *Tumačenje snova*.)

Frojdm najpre razmatra hipohondriju prilazeći joj kao aktualnoj (reaktivnoj) neurozi. Hipohondrijska neuroza je *reaktivna* zato što se problem doživljava *kao da je realan*. Obrazloženje je u tome što se kod hipohondrije genitalije zamenjuju nekim drugim organom tako da status ekscitacije tog organa odgovara statusu ekscitacije genitalnog organa. Tako “odabrani” organ biva praćen promenom libidinalnog vezivanja za ego analogno prethodnom. Otud se hipohondar ponaša kao i stvarni bolesnik čija je energija inače okrenuta prema egu, gde su interes libida i interes ega nerazdvojivi: dok traje patnja nema sposobnosti za ljubav.

Ako je ljubav osujećena, nastupa bolest. Osujećena ljubav, kao egoizam, doživljava se kao nezadovoljstvo. Mentalni aparat, ako nema mogućnosti pražnjenja napetosti (sećamo se da napetost izaziva svako slobodno, nevezano kretanje energije kao *unlust*, dok je njeno vezivanje praćeno pražnjenjem koje izaziva zadovoljstvo, *lust*) dakle ako mentalni aparat nema mogućnost pražnjenja prema spolja, vezivanjem za objekte, pražnjenje se usmerava prema unutra: 1) ili prema egu potpunim gašenjem objektnog libida, dakle onog libida koji je usmeren prema spoljašnjosti, 2) ili prema isfantaziranim objektima koji mogu ili ne moraju postojati u realnosti.

Ako se ispostavi da su ti objekti isfantazirani, kao u slučajevima *introverzije*, posle prvobitnog isfantaziranog zadovoljenja nastupa frustracija i objektni libido počinje da se gasi nastupanjem onog što se u psihoanalizi naziva “sumrakom sveta”.

Narcizam se u tom Frojdovom tekstu ispituje i preko erotskog života koji započinje prvim zadovoljstvima koja su vezana za samoodržanje. Seksualni nagoni su tako od početka vezani za zadovoljavanje ego nagona i tek kasnije postaju nezavisni, pa i tada najpre preko nagona za samoodržanje kao vezani za osobu koja se stara o detetu. Ljudsko biće prema Frojdu tako od samog početka ima dva seksualna objekta, sebe i ženu koja ga hrani i tako se postavlja primarni narcizam za sve.

Jak ego podrazumeva samoodržanje (glad – ego nagon) ali se u jednom trenutku mora usmeriti prema drugom (ljubav – seksualni nagon) da se ne bismo razboleli.

Tako se prema Frojdovom shvatanju može voleti ili s jedne strane prema *narcističkom* tipu, odnosno prema onome 1) što ego jeste, 2) što je bio, 3) što bi voleo da bude, ili 4) prema osobi koja je bila deo njega. U ovom pretposlednjem je prvi nagoveštaj koncepta ego ideala prema kome se u Frojdovoj teoriji kasnije koncipira superego. (U ovom poslednjem možda bio nagoveštaj idealnog ega kao ogledalne slike u Lakanovoj psihoanalizi. U trećoj i četvrtoj instanci kao da se sustiču gore objašnjeni pogled objekta i pogled sveta, u nečemu što se formira kao *objet a.*)

S druge strane, može se voleti prema *anaklitičkom* tipu, koji podrazumeva vezivanje prema modelu, odnosno prema ženi koja hrani ili prema ocu koji štiti, za kojima se potom u daljem razvoju ličnosti ređa niz njihovih zamena.

Uznemirenje originalnog narcizma pojavom pretnje koju nosi kompleks kastracije uzrokuje odvratanje od te rane seksualne aktivnosti primoravanjem na odvajanje libida od ego nagona – oni su do tada bili nerazdvojni – i postavlja ih jednog nasuprot drugom. Ego libido tako biva oslobođen od svog objekta, dakle od ega, i vezuje se sada za *ego ideal*.

Zadovoljstvo ega tako počinje da se meri prema njegovoj saobraznosti sa tim idealom, pa se uspostavlja funkcija potiskivanja svega što bi ugrozilo tu novu vrstu zadovoljstva koje zamenjuje primarni narcizam dok je bio meta ljubavi prema sebi u detinjstvu. Idealizacija je tako moguća na oba nivoa – i na nivou idealnog ega i na nivou ego ideala.

Frojd čak smatra da bi mogla da se nađe posebna psihička funkcija koja osigurava narcističko zadovoljstvo od strane ego ideala i koja bi sa tim ciljem neprekidno motrila ego mereći ga u odnosu na ideal. Taj bi se faktor mogao prepoznati preko osećaja da smo posmatrani. Lakan kao da je upravo tu funkciju registrovao preko svog doživljaja u čuvenoj anegdoti u čamcu kada je shvatio da je posmatran od strane svetlucavog predmeta koji pluta na vodi. I to je regresivna forma ove moći.

Ego ideal prema Frojdu formiraju kritički glasovi roditelja kojima se kasnije pridružuju glasovi iz okoline, a potom i javno mnjenje. Libido, koji je do tada bio homoseksualne vrste (Frojd uvek govori samo o dečacima), premešta se sa sebe i prelazi na proces formiranja narcističkog ego ideala. Zadovoljstvo premeštenog libida je sada u održavanju te narcističke slike.

Kritički glasovi prema kojima je uspostavljen ego ideal se mogu pojaviti u bolesti, prema kojima se onda usmerava pobuna koji dovodi do povlačenja (u stvari uvek homoseksualnog libida) od idealnog ega. Bolesna savest počinje da peče kao da je u pitanju neprijateljski uticaj spolja, umesto da dolazi “iznutra” od nečega što je prihvaćeno kao svoje, “ugrađeno u ego” i tada počinju da se konstruišu složeni paranoički sistemi.

I u zaključku kako ga iznosi Frojd, razvoj ega započinje premeštanjem libida. Libido se sa funkcije zadovoljavanja primarnog narcizma na ego ideal i vezuje za spoljašnje objekte. Taj proces osiromašuje ego u pogledu početnog njegovog libida. Ego taj “manjak” nadoknađuje preko ego ideala i katektovanih objekata, (dakle objekata u koje je uložena libidinalna energija preusmerena od ega prema spolja). Lakan sa svoje strane “manjak” raspravlja kao onaj koji ostaje za oduvek i zauvek izgubljenim iluzornim objektom čiji je predstavnik *objet a*.

Katektovani objekti koji bi ugrozili ego ideal podležu cenzorskoj funkciji.

Ukoliko ego ideal nedostaje, nastupa narcizam u obliku perverzije, u težnji da se bude sopstveni ideal još jednom, kao nekad u detinjstvu.

I to bi bio za potrebu ovog rada delimični prikaz ovog teksta. Na taj način Frojd posredno, preko psihopatologije, izvodi zaključak o procesima koji se odvijaju u normalnom razvoju ličnosti i uvodi pojam narcizma.

U njemu se gusto prepoznaju mesta sa kojih se kasnije odvaja teorijska psihoanaliza. Da bi se ostalo na fokusu koji se ovde prati oni se mogu samo najopštije naznačiti.

Žalost i melanholija

Melanholija²¹³ je kod Frojda psihopatološki entitet vezan za oralnu fazu libidinalnog razvoja. Prvo njegovo obraćanje ovom problemu je ostalo kao osnova njegovog shvatanja da su u pitanju neprijateljski impulsi protiv roditelja. Oni se probijaju do svesti u iskrivljenoj formi ili kao opsesivne ideje, ili kao paranoja koju prati patološko nepoverenje prema autoritetima i vlasti. Ti su porivi *potisnuti* i počinju da se manifestuju za vreme njihove bolesti ili smrti, ili prebacivanjem krivice na sebe za njihovo stanje, ili histeričnim samokažnjavanjem u razboljevanju.

U svojoj raspravi *Totem i tabu*²¹⁴ Frojd je razvio ideju da je u mitskoj primalnoj hordi proždiranje ubijenog oca trebalo da bude način identifikacije sa njim. Tu se radi o kanibalističkoj oralnoj fazi kao prototipu procesa identifikacije koja se naziva preliminarnim izborom objekta. Taj preliminarni objekt ego želi da inkorporira u sebe (termin introjeckije koji se inače koristio kao sinoniman sa inkorporacijom, iako ga je Ferenci već uveo i predložio Frojdu, ni ovde se ne pominje – ali o terminološkoj zavrzlami kasnije).

Identifikacija je nešto što prema Frojdu prethodi vezivanju za objekt, što prethodi objektivnoj kateksi, i ponaša se kao derivat oralne faze.

Identifikacija sa roditeljima se tako ne odigrava kao vezivanje za objekt već kao *neposredna identifikacija* (i ovo je za nas važno jer se na to kasnije Kristeva nadovezuje svojom teorijom o arhaičnoj majci za kojom ostaje večita tuga.)

Frojdu u svojim spisima govori o melanholiji kao o procesu u kome je vezivanje libidinalne energije za objekt zamenjeno ovako shvaćenom *identifikacijom*. Ona je raniji stadijum od stadijuma uspostavljanja objekata – pa se zato naziva *regresivnom identifikacijom*.

²¹³ Tekst je sažet prema Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", u James Strachey et al. (eds) *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 14, The Hogarth Press, London, str. 239-259.

²¹⁴ Sigmund Freud, „Totem and Taboo“, iz James Strachey et al., eds., *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 13, The Hogarth Press, London, str. 1-161.

(Prema Kristevoj ta se regresija u kliničkoj melanholiji spušta do slike arhaične majke i tek neke “sablasti” oca sadržane u želji majke za očinskim falusom koji njoj nedostaje i čija je zamena za nju dete identifikovano sa njom.)²¹⁵

Regresivna identifikacija nije vezana isključivo za melanholiju. Frojd kao i uvek iz psihopatologije izvodi pretpostavke za normalna psihička stanja i otud regresivnu identifikaciju vezuje i za formiranje onoga što se zove karakterom ličnosti: najranije regresivne identifikacije koje su jezgro superega događaju se sa razrešenjem Edipalnog kompleksa, kada se konačno deseksualizuje odnos prema roditeljima. (Tu Frojd nagoveštava ono što će u svom kasnijem tekstu “Ego ideal”²¹⁶ podrazumevati kao nerazlikovanje između majke i oca i otud se Kristeva na svoj način može tu nastaviti iz aspekta svoje teorije sa sopstvenom tezom o arhaičnoj majci i sablasti oca. Ova prva se mora zazorno odbaciti i za njom ostaje trajna tuga, dok se ova druga zadržava i ulazi u strukturu ego ideala.)

Frojdovo shvatanje melanholije podrazumeva potpuno povlačenje libidinalne energije sa objekta koja kao senka pada na ego, nadograđivanjem energije primarnog narcizma koja je oduvek tu. Ovo povlačenje ne podrazumeva fantaziju. Frojd ovu spekulaciju izvodi na primeru parafrenije, i ta se spekulacija dakle izvodi kao povlačenje libidinalne energije sa objekta preko primera psihoze, kao sekundarni narcizam.

“Višak” libidinalne energije koji ostaje za gubitkom objekta za kojim se žali se dakle u celini povlači sa izgubljenog objekta i smešta na ego, kao narcizam, sekvestrirajući taj deo ega kao objekt.

(Kod Kristeve se taj “višak” koji ostaje za arhaičnom majkom²¹⁷ kako se sećamo pojavljuje u govoru na mestima izbijanja semiotičkog i zato je svaki govor za nju suštinski melanholičan).

Gubitak objekta se ne priznaje tako što se taj deo ega identifikuje sa njim, i prema tom patološki izmenjenom delu ega subjekt počinje da se odnosi kao prema objektu sa ambivalencijom ljubavi i mržnje.

²¹⁵ Julia Kristeva, „Freud and Love: Treatment and it's Discontents“, u *Tales of love*, trans. Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1987, str. 40.

²¹⁶ Sigmund Freud, “The Ego and the Id”, iz James Strachey et al., eds, *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol. 19, The Hogarth Press, London, str. 3-66.

²¹⁷ Julia Kristeva, “Freud and Love...”, u *Tales of Love.*, str. 25.

Ta ambivalencija je posledica nesposobnosti da se izađe na kraj sa problemom koji je prouzrokovao gubitak objekta zbog *mesta* na kome se uspostavlja trauma, a to je za Frojda *mesto ego ideala*, (kod Kristeve je u melanholiji trauma na mestu idealnog ega²¹⁸) jer priznavanje gubitka na nivou ego ideala preti komplikacijama šizofrenog raspada ličnosti, manije ili suicida.

Izmenjeni deo ega na koji je “pala senka gubitka” prema Frojdu deluje kao “otvorena rana” koju je otvorila libidinalna energija koja ne pripada tom mestu i “usisava” energiju sa drugih objekata da bi se produžila egzistencija onog izgubljenog.

Uzrok ovakvom sledu događaja Frojd vidi u tome što je fiksacija za objekt koji je izgubljen bila uspostavljena prema gore pomenutom *narcističkom* a ne anakliničkom modelu ljubavnog objekta. Takva fiksacija dopušta potpuno vraćanje energije sa objekta natrag na ego i regresiju u narcizam – veza uspostavljena sa objektom prema narcističkom modelu je slaba i lako se povlači na ego.

Narcistička identifikacija sa izgubljenim objektom postaje zamena za erotsko vezivanje za objekt. Takva identifikacija sada dopušta produženo održavanje tog ljubavnog odnosa koji postaje ambivalentan, razapet između ljubavi i mržnje.

Regresivna identifikacija je tako zamena za objektu ljubav. Izgubljeni objekt ego hoće da inkorporira u sebe dosledno oralnoj, preciznije kanibalističkoj fazi libidinalnog razvoja.

Problem u melanholiji tako nije u tome kako Frojd formuliše *ko* je izgubljen kao objekt, nego *šta je tim gubitkom izgubljeno*, a to je za Frojda ego ideal i taj element gubitka je ono što ostaje nedostupno svesti.

Svet posle takvog gubitka postaje prazan, i samooptuživanje koje mu sledi je sumanuto, neprimereno i bez realnog opravdanja, sa hipertrofiranom, bolesnom savesti, pri čemu izostaje osećaj sramote.

Nedostatak sramote u melanholiji Frojd objašnjava time da se sve što se događa nakon gubitka odnosi na nekog drugog, i to upravo na onog čija je senka pala na ego sekvstrirajući taj njegov deo kao objekt prema kome se ostatak ega odnosi

²¹⁸ Ibid., str. 36-7.

kao prema izgubljenom objektu. Otud je javno samooptuživanje bez sramote revolt preveden u patologiju melanholijske nezadovoljstva usmereno prema izgubljenom objektu u obliku moralnog negodovanja premešta se sa izgubljenog objekta na sopstveni sekvestrirani deo ega koji je regresivno identifikovan sa njim.

Prema delu ega koji je pod senkom se dakle odnosi kao prema nečemu što je drugo od sebe. Prema tom delu ega se zbog pomenute ambivalencije mogu usmeriti sadistički impulsi ega kao da su upravljani prema spoljašnjem objektu. Da ponovimo, kako je u pitanju objekt prema kome je bio modelovan ego ideal, prema njemu se odnosi sa nesvesnim nepriznatim moralnim negodovanjem koje izgleda kao da je usmereno na sebe.

Otud gore pomenuti mazohizam kao nesvesna melanholija, otud opasnost od suicida. Ego prema Frojdu može da dovede do samouništenja jedino onda kad počne da tretira deo sebe kao objekt. Otud i nedostatak stida kod melanholika koji svoje žaljenje za izgubljenim objektom izražavaju surovim, neprimerenim, sumanutim pripisivanjem sebi moralno neprihvatljivih postupaka.

Senka energetski deluje kao “otvorena rana” (koju Kristeva posle tumači na svoj način preko nepovratnog razdvajanja od majke²¹⁹) i prazni ego od libidinalne energije vezane za druge objekte, dok ego potpuno ne osiromaši. Ta bi se rana mogla tretirati kao narušavanje granice između spolja i unutra. Ona se u kasnijim teorijama drugih autora na različite načine pominje i tumači.

Lakan tu ranu vidi kao trajni rascep koji ostaje za gubitkom iluzornog objekta čiji je predstavnik *objet a*.

Videćemo da se ta rana prema Abrahamu i Torok otvara tek sa razbijanjem kripte u kojoj je kao u patološki formiranoj intrapsihičkoj strukturi sahranjen izgubljeni objekt kao cela ličnost kome se daje svoje telo i afekt.

Kristeva sa svoje strane tu ranu vidi kao gubitak nečega što nikada nije ni bilo *objekt* kao takav – ona svoju teoriju, kako je izložila i u *Moćima užasa*, gradi na gubitku *predobjekata*.²²⁰

²¹⁹ Ibid., str. 23-24.

²²⁰ Ibid., str. 29.

Prave sablasti

Problem melanholije obradili su Marija Torok i Nikolas Abraham u svom tekstu "Mourning or Melancholia ("Žalost ili melanholija")²²¹ izvodeći svoju raspravu preko usvojenog Ferencijevog pojma introjeksijske i njegovog shvatanja usvajanja govora.

Najkraće, autori smatraju da se veza sa izgubljenim objektom u melanholiji održava preko fantazije, magijskim *inkorporiranjem* u intrapsihičku "grobnicu" celog izgubljenog objekta, kao žive ličnosti.

Za razliku od Frojda koji smatra da je u melanholiji u pitanju ambivalentan odnos prema izgubljenom objektu, uprkos tome što se i prema ovom shvatanju radi o realnom ili isfantaziranom zlostavljanju, nema moralne indignacije.

Naprotiv, odnos sa objektom se prema Abrahamu i Torok u fantaziji održava kao idealan.²²² Doživljena patnja zbog gubitka se pripisuje inkorporiranom objektu kome se dodeljuje sopstveno telo i afekt i tako veličina patnje ožalošćenog postaje veličina patnje za samim subjektom od strane onog čiji se gubitak ne priznaje. (Kristeva će usvojiti pojam inkorporacije, ali je prema njenoj teoriji u pitanju žalost za oduvek već izgubljenim majčinskim objektom).

Autori su se nadovezali na Ferencijev pojam *introjeksijske* (koji je ovaj uveo kao suprotan Frojdovoj *projekciji*), izvodeći razliku između do tada zamenjivih pojmova *inkorporacije* kao vezane za fantaziju i koja podrazumeva neko ja, i *introjeksijske* koja je njena verbalna razrada.

Nakon prolaska kroz njihov tekst se nadam će se jasno pokazati mesta preko kojih bi se iz ovog našeg ugla moglo kazati da:

²²¹ Nicholas Abraham and Maria Torok, „Mourning or Melancholia“ u *The Shell and the Kernell, Renewals of Psychoanalysis, Volume I*, ed., trans, and intro. by Nicholas T. Rand, The University of Chicago Press, Chicago/London, 1997, str. 125-138.

²²² Ibid., str. 136.

-
- Borderlajnska fantazija koja je u ogledu *Abjektno* bila tek naznačena nikako nije kao kod Abrahama i Torok narcistični otpor topografskoj promeni u subjektu kao konzervacijska funkcija koja se pokreće pred opasnošću da bi *zaštitila* želju kao kod melanholika, već je produktivna u smislu brige o sebi *napuštanjem* želje kod proizvedenog umetničkog borderlajna.
 - Ni jedan ni drugi ne govore, a govor je ovde i doslovno psihoanalitički fokusiran/osujećen kao govor o gubitku. Iako je u oba slučaja gubitak vezan za ego ideal, melanholik ne govori zbog lične patologije pri čemu se štiti želja (prema Lakanu uvek želja Drugoga) a objektni odnos tretira kao idealan; umetnički borderlajn koji je gubitak pretrpeo zbog društvene patologije ne štiti želju koja pravi traumu, a objektni odnos se kao već izgubljen u zaštitnom postupku borderlajnske fantazije apotropaično odbija da bi se krenulo u opsesivnu potrebu za nekim drugim.
 - Borderlajnska fantazija kod proizvedenog umetničkog borderlajna zaista jeste otpor prema priznavanju gubitka realnog objekta kao što je to i fantazija kako ćemo videti i kod Abrahama i Torok, ali taj otpor *nikako nije melanholičan*. Da objasnim: Kristeva je upravo na mestu otpora dovela u pitanje frejdovsku konstrukciju objekta i straha, odnosno straha koji neizbežno prati uspostavljanje objektnog odnosa i koji se u fobiji pokazuje kao njegovo patološko oživljavanje. Frejd je tu konstrukciju izložio na slučaju dečje fobije, na čijoj je daljoj analizi Kristeva u *Moćima užasa* preokrenula problem te konstrukcije tvrdnjom da iako jeste u pitanju strah vezan za ono što nedostaje, nije u pitanju objekt nego poluobjekt, jer se dete ne odvaja prvo od majke, kao prototipa objekta, već od parcijalnih objekata kao od zazornih. Oni obeležavaju prelaz između stanja nerazlikovanja i stanja razabiranja i njihova *halucinacija* (jer oni nisu predstavljivi) se pojavljuje u fobiji kao metafora svih strahova. Strah u pitanju za Kristevu dakle nije strah od izrecivog, odnosno strah od gubitka iluzornog objekta, nego strah od gubitka nečega što još uvek nije objekt, jer je problem spušten na nivo razvojne faze gde objektni odnos nije uspostavljen i o kome se zato ne može govoriti.
 - Daljim nastavljanjem ove linije u mojoj teorizaciji straha umetničkog borderlajna ova situacija se još jednom obrće i strah se ponovo vezuje za

gubitak objekta, ali to nikako nije vraćanje sa Kristevinog shvatanja na Frojda. Odnosno to nije teorijsko vraćanje sa straha vezanog za kristevinski poluobjekt na strah vezan za frojdoovski objekt, već još jedan okret dalje, kao “the turn of the screw”, kao “okret zavrtnja” koji je ovde teorijsko suočavanje sa “pravim” a ne isfantaziranim sablastima – jer ovde je u pitanju strah od gubitka objektnog odnosa kao takvog.

- Strah od topografske promene koju treba da proizvede analitička intervencija u radu sa kliničkom borderlajnom dakle dolazi sa drugog nivoa nego strah od priznavanja realnosti gubitka kod umetničkog borderlajna. Kod ovog drugog je u pitanju gubitak subjektne pozicije kao takve, pa je različit i nivo na kome te promene treba da se uspostave, odnosno preduprede u načinu na koji se u teoriji tretira problem fantazije vezane za gubitak.
- Kod Abrahama i Torok u melanholiji je u pitanju problem govora o traumi izrecivog gubitka proizvedenog na nivou na kome postoji objektni odnos
- Kod umetničkog borderlajna je međutim reč o gubitku koji proizvodi društveno nasilje. Priznavanje tog gubitka ne bi odvelo ni u kakvu *promenu* topografije subjekta da bi se o njemu moglo govoriti, nego u *razaranje* subjektne u kojoj *više* nema jezika.
- Sablast propale subjektivnosti koja se pojavljuje u *punctumu* performansa je dakle gubitak koji je nemoguće priznati. Odbijanje da se taj gubitak prizna tako nije melanholično u smislu kako melanholiju tumače Abraham i Torok, niti kako melanholiju izvodi Kristeva.
- Praznina kod Kristeve podrazumeva prazninu označitelja, kod Abrahama i Torok u pitanju je praznina koju ispunjava fantastični inkorporirani objekt, i konačno kod Frojda senka gubitka koja pada na ego. Pređimo sada sa ovog kao propedevtičkog uvođenja u problem koji se ovde raspravlja, na predstavljanje samog teksta.

Inkorporacija označava fantaziju, a *introjeksija* proces. Autori prihvataju ovu klajnijansku definiciju da bi se od nje udaljili konkretno na mestu fantazije koju definišu preko realnosti onoga što je njome maskirano. Oni fantaziju definišu kao sve ono što teži očuvanju *statusa quo* u subjektu da bi se sprečila promena njegove topografije koju nameće realnost. Metapsihološki definisana realnost je sve ono što

psihu afektira proizvedeći promenu njene topografije, bilo da afektacija dolazi spolja ili iznutra.²²³

Ovde se već vidi problem vezan za to šta je uopšte *status quo* kod zazorno odbačene subjektivnosti koji se čuva i da li se takva promena topografije uopšte može prihvatiti – osim ako se pod „rešenjem“ ne podrazumeva status zazorne odbačenosti subjekta koja vodi pravo na mesto *homo sacera* kojeg se ne može žrtvovati ali ga se može ubiti!

Ova definicija je prema autorima takva da se ne bavi sadržajem fantazije ni njenim formalnim karakteristikama.²²⁴

U svom istraživanju se takođe ne bavim „sablansnim“ sadržajem umetničke borderlajnske tvrđave, niti smatram da je to moguće (o problemu govora za drugog videti Prilog „Odakle subaltern ne govori“ u ovom radu). Pri tom ostajem u uverenju da je potrebno da se on registruje kao materijalan i inherentno izreciv objekt.

Autore interesuje samo *funkcija* fantazije kao preventivna i konzervativna. Oni je vide konzervativnom jer bez obzira na „inovativni genije fantazije“, ona je konačno popuštanje želji.²²⁵

Popuštanje želji bi kod umetničkog borderlajna dovelo do priznavanja subjektivne katastrofe gubitka označitelja. Sećamo se da je želja uvek želja Drugoga, a želja poludelog Oca ovde subjekt proizvodi zazornim! Borderlajnska pozicija po definiciji podrazumeva okretanje od želje Zakona Oca. Umetnička borderlajnska fantazija iz ovog aspekta gledano sigurno nije popuštanje želji!

Umetnička borderlajnska fantazija tako jeste preventivna ali *nije konzervativna* nego *produktivna* jer hoće da uspostavi neki govor a ne da ga osujeti – tu fantaziju sam gore pokazala kao fosterovsku drugu neoavangardu koja u svom problemu sa diskursom u krizi svoj proboj pravi iznutra otvaranjem prema nekoj novoj mogućnosti.

²²³ Prema Abraham and Torok, „Mourning or Melancholia“, str. 125.

²²⁴ Ibid., str. 126.

²²⁵ Ibid.

Abraham i Torok ukazuju da je fantazija suštinski narcistična. Melanholik sumanuto nastoji da promeni svet umesto da dozvoli svoju povredu.²²⁶

Ovde se može dodati da umetnički borderlajn zaista hoće da „promeni svet“ da ne bi dozvolio posledice svoje povrede. Ali je promena kojoj on teži izvodljiva – naravno da nije nemoguće biti negde priznat kao označitelj. Smer prema kome je borderlajnska fantazija upravljena ne podrazumeva narcizam. Borderlajnska ogledalna slika dolazi na mesto one ogledalne slike iz Lakanove faze ogledala preko koje se ulazi u simboličko. Narcizam podrazumeva nagon prema smrti, i to onaj nagon koji je libidinalno vezan prema Frojdu za mesto primarnog mazohizma (o tome će biti reči kasnije), a kod Lakana za okretanje *od* Drugog u smislu okretanja od simboličkog. Ovde se naprotiv događa okret *prema* Drugom da bi se dobilo mesto u nekom drugom jeziku!

To što je melanholična fantazija često nesvesna (borderlajnska se javno izvodi), znači prema autorima da je u pitanju održavanje neke njene tajne strukture, održavanje njene skrivene topografije. Da bi se razumela fantazija, kako smatraju autori, potrebno je identifikovati kojoj se to topografskoj promeni u fantaziji suprotstavlja da bi se originalna topografija sačuvala nepromenjenom. Ona se prema autorima sahranjuje živa u neprobojnu kriptu.²²⁷

Ovde već znamo kojoj se promeni topografije u performansu suprotstavlja. Zidine tvrđave o kojoj je reč čuvaju propalu umetničku subjektivnost. Realnost koja se ovde ne prihvata je pristanak na mesto u zazornom.

Autori prelaze sa deskripcije fantazije na njenu transfenomenalnu osnovu nadajući se da pročitaju metapsihološko poreklo svake fantazije unazad do „porekla“ same originalne fantazije.²²⁸ Oni se nadaju da će naći metapsihološki koren svake fantazije do „početka“ same originalne fantazije.²²⁹

Nama se ovde ukazuje nešto drugo – u performansu kao da je odigrana „nulta tačka“ njenog uspostavljanja gore pomenutim međusobnim pogledom „kroz prozor“, gde je sa strane umetnika na mestu vučjeg pogleda njegova otvorena rana

²²⁶ Ibid., str. 126-7.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Ibid.

kroz koju on sam kao da porađa sablast svoje subjektivnosti zaošijanu sa mesta *izvan* svake scene. Ona cepa naš diskurzivni ekran kao neki „novi prvi rez“ padajući na mesto druge scene na kome se prema Lakanu inače pojavljuje *objet a*.

To ovde ne bi zaista bila neka „nulta tačka“, već se do tog mesta stiže spekulacijom izvedenom preko onoga što dopušta sama teorija iz koje nastojim da kao stultusa izvučem subjektivnu poziciju neokonceptualne umetnosti kao proizvedenog borderlajna.

U psihoanalitičkom postupku fantazija govori i o subjektu i o njegovoj topografiji koju treba da zaštiti, kao i o realnosti koja od subjekta zahteva promenu. Privilegovanim fantazijama kao što su arhifantazije primalne scene (Čovek Vuk je klasična Frojdova studija slučaja primalne scene koju autori dalje obrađuju!), zavođenja, kastracije, autori dodaju kao svoj doprinos teoriji *fantaziju inkorporacije celog ili delimičnog ljubavnog objekta ili predmeta u sopstveno telo* sa različitim mogućnostima (prividnog, magičnog) postupanja sa njim u poreknutoj realnosti njegovog gubitka koji bi inače zahtevao masivno preuređivanje subjektivne strukture.²³⁰

Kod našeg umetničkog borderlajna sa priznavanjem realnosti zazornog odbacivanja nema izgleda za bilo kakvim *preuređivanem* subjektivne strukture da bi se o gubitku moglo govoriti. To je za njega ona Kristevina realnost koja *poništava* ako se prizna i tu više nema jezika.

Kristeva će se na Abrahama i Torok nadovezati, uz sopstvenu teorijsku intervenciju, da nije u pitanju isfantazirana inkorporacija izgubljenog *objekta*, odnosno njegovog predstavnika (kao u klasičnom primeru dečje igre *fort da*) nego prelaznog *poluobjekta*.

Sa svoje strane se nadovezujem da kod zazornog odbacivanja jeste u pitanju gubitak objekta ali ni objekt ni njegov gubitak nisu imaginarni, niti je ono što se gubi neizrecivo. U pitanju je gubitak objektivnog odnosa i sledstveno tome povlačenje mogućnosti efektivne simboličke produkcije.

²³⁰ Ibid., str. 126.

Fantazija inkorporacije prema Abrahamu i Torok simulira psihičku transformaciju preko magije gutanja gubitka kao da je u pitanju neki predmet u nečemu što preciziraju kao demetaforizaciju procesa inkorporacije, gde se gubitak guta da se o njemu ne bi govorilo i sama realnost gubitka dovela u pitanje.²³¹

Kod melanholika nesposobnost govora je najpre lokalizovana na situaciju samog gubitka koja se kasnije može pogoršati komplikacijama šizofrenije i suicida. Zato se na izgubljeni objekt prebacuje patnja kao da pripada tom objektu a ne subjektu koji ga je progutao, čime se izbegava bolna reorganizacija subjekta gde ne samo da treba priznati gubitak objekta već i razočarenje u taj objektni odnos koje pravi realno opasnu traumu na mestu ego ideala.²³²

Gutanjem se u melanholiji prema Abrahamu i Torok odbija da se suoči sa težinom gubitka i uđe u proces žaljenja za njim. Nego opet ističem, ova njihova teorizacija pomaže da se shvati *odsustvo* melanholije u slučaju zazornog odbacivanja zbog razlike u onome *šta* se poriče. Kod umetničkog borderlajna zaista nije u pitanju melanholična reakcija – prihvatanje tog gubitka bi značilo prihvatanje uništenja sopstvene pozicije govorećeg bića, i u tom odbijanju nema ničeg patološkog, nego bi naprotiv prihvatanje takvog gubitka moglo da se oceni kao mazohistično, odnosno – nesvesno melanholično.

I tu je paradoks situacije umetničkog borderlajna, njegova *nemoguća* situacija: u krajnjoj instanci, tvrde autori, inkorporacija je odbijanje da se introjektuje gubitak, odnosno odbijanje da se gubitak uopšte prizna kao gubitak, i samim tim da se o njemu govori, opstajanjem u fantaziji. Kod umetničkog borderlajna bi se priznavanjem gubitka svaki izgled da se govori konačno izgubio!

Fantazija inkorporacije prema autorima otkriva jaz (*sic!*) unutar psihe, ukazuje da nešto nedostaje, upravo tamo gde bi *introjekcija* trebalo da se dogodi.²³³

Lakanovska psihoanaliza jaz smatra inherentnim, i dok je kod Lakana to i dalje objekt, kao *objet a*, kod Kristeve je to inkorporirani poluobjekt kojeg se mora odreći kao zazornog da bi se govorilo. Zato je u Kristevinoj melanholiji udarac na mestu idealnog ega koji se tog objekta mora odreći da bi se pod tu sliku, to

²³¹ Ibid., str. 127.

²³² Ibid., str. 136.

²³³ Ibid., str. 127.

ogledanje u nečemu što za subjekt u nastajanju predstavlja slika idealnog ega, podvukla kao zaklonjena primarna identifikacija sa zazornom majkom koja mora propasti u ambis neostvarenog. Kod Kristeve je svaki ljubavni odnos praćen senkom tog gubitka.

Klinički borderlajn međutim nije ništa inkorporirao i zato ima problem sa govorom. On „proždire“ (inkorporira) jezik umesto (polu)objekta koji nedostaje. Taj poluobjekt se mora odbaciti kao abjektan da bi se ušlo u simboličko. Sećamo se da klinički borderlajn prema Kristevoj kao da ima čulo za abjektno i zato odbija i povraća sve što mu se nudi, pa otud nije ništa inkorporirao. Njegove granice između spolja i unutra nema, i on zato kao da „nema“ ni neko telo u koje bi se nešto moglo staviti, inkorporirati, ili se iz njega nešto izbaciti. Jer da bi se nešto moglo inkorporirati ono mora doći spolja, a to spolja za njega ne postoji. On nema ni unutra, i zato ne može ništa ni da izbaciti i da pređe u fazu introjeksijske, odnosno govora! On „proždire“ jezik kao fetiš. Jezik kojim on govori je „fetiš fetiša“. Jer prema Kristevoj, jezik je prvi i krajnji fetiš. Jezik je po sebi zamena za ono što niti je to niti je tu.

Umetnički borderlajn međutim nema problem sa inkorporacijom nekog poluobjekta nego sa sopstvenim zazornim odbacivanjem i ako ne nađe neki drugi diskurs ostaće kao vernikeovski afazičan, zavitan u metonimijsko kretanje u kome nema zaustavljanja.

Ovde pada na pamet vašarska konstrukcija koja se zove petlja smrti – gde se po šinama klizi sve brže kao u Mebijusovoj petlji dok pokret ručice (ovde metafora) ne zaustavi sistem. On ovde nedostaje kao u ludoj jurnjavi od 17. minuta nadrealističkog filma iz 1924. godine Renea Klera (Renee Claire) *Entr' Acte*²³⁴ u realnosti kretanja u dva suprotna smera, u avangardnom da kažemo „samoborderizovanju“ u svetu u kome je metafora izgubila svoju funkciju. Ono je usmereno prema napred, prema nečemu drugom, u slučaju ovog filma prema nadrealnom, i unazad, prema narcizmu, koji se okreće tom nečemu drugom u fantaziji preko koje kao da se traži rešenje posleratne traume, kao kretanje u *punctumu* o kome je bilo reči gore.

²³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ytnHqiFQBF8>, pristupljeno 15.01.2015. u 19:03 EST

U ludoj jurnjavi za mrtvačkim kolima sa kojih se klate zakačeni hlebovi i šunke, kao da se juri za nečim što bi se *inkorporiralo*. Iz kola na kraju ispada kovčeg da bi iz njega, kao agalma, izašao Mađioničar. On pokretom palice počinje da „ukida“ jednog po jednog protagonistu koji nestaju, „ukinuvši“ na kraju i samog sebe – dok njome ne probije ekran na kome piše FIN. I na tom „etičkom“ mestu zaustavljam film jer nema povratka istim putem natrag kroz zev *tog* nesvesnog koji je ovde otvorio „proboj“ projekcionog platna, kako je film završio Rene Kler (Rene Claire). Zaustavila sam film na istom mestu na kome se zaustavlja proces performansa kome naknadno, kao u odloženoj akciji, treba dati rešenje.

Drugačije rečeno, klinički borderlajn poluobjekt nikada nije u fantaziji inkorporirao i zato “proždire jezik” koji treba da dođe na njegovo mesto, kao fetiš, ali tako da se “kliza” preko njega jer nedostaju “mesta spoticanja” na kojima normalno formirani subjekt mora da “padne” da bi ostavio trag u simboličkom. I to klizanje treba zaustaviti – metaforom!

I otkud magija koja bi mogla da potpadne pod problem smo već pominjali kao jedno od neprihvatljivih rešenja Kristevinog postupka sa borderlajnom (ovde mit): prema autorima, isfantazirana inkorporacija simulira psihičku transformaciju preko magije, doslovnom primenom nečega što ima samo prenosno značenje, a to je inkorporacija izgubljenog objekta. Izgubljeni objekt se *guta kao da je stvar* i to je magijski proces s jedne strane demetaforizacije, a sa druge objektivacije, a pod ovim drugim se podrazumeva prebacivanje patnje na inkorporirani objekt čiji se gubitak u fantaziji poriče. Ovim se izbegava bolna promena topografije u subjektu i autori zaključuju da je inkorporacija odbijanje da se introjektuje gubitak (govori o njemu).²³⁵

Fantazija inkorporacije rekli smo otkriva jaz u subjektu i ukazuje na nešto što nedostaje tamo gde bi trebalo da se dogodi introjeksija. Na ovom mestu autori ulaze u izlaganje razlike između introjeksije i inkorporacije. Tu kao da se ukazuje i razlog zbog kojeg Kristeva smatra svaki govor u krajnjoj instanci melanholičnim što smo gore već dotakli – inkorporacija koja se ne može izbeći je isfantazirana

²³⁵ Abraham and Torok, “Mourning *or* Melancholia”, str. 131-2.

inkorporacija poluobjekta kojeg se u trenutku uspostavljanja nekog ja odriče njegovim odbacivanjem kao zazornog.

Melanholik održava fantastičnu tvrđavu, kriptu u kojoj je kao živ sahranjen izgubljeni objekt da se ne bi raspala njegova psihička topografija, poričući tako realnost gubitka ego ideala u nastojanju da zadrži svoju subjektivnu topografiju nepromenjenom.

Umetnički borderlajn tu tvrđavu, to jezgro u *punctumu* performansa naprotiv *razbija*, da bi svoj gubitak u tom procesu prokrijumčario kao istiniti, odnosno metaforični efekat performansa.

On ne guta svoj označitelj da bi ga kao melanholik demetaforizovao. On guta demetaforizovan označitelj, da ne bi priznao njegovu demetaforizaciju i svoju tvrđavu razbija u nekom drugom prostoru, koji je za njega otvorila institucija umetnosti.

I da se ovde na trenutak vratimo na Lakana – umetnički borderlajn se ne bavi konačnim ciljem želje za koji bi trebalo da uvidi da je iluzoran, kao u odmakloj lakanovskoj analizi. Njegov problem nikako nije na tom nivou.

On tu jeste kao subjekt koji je prešao svoju fantaziju. On kao da zaista jede svoj *dasein*²³⁶ da bi u prolaznom efektu *punctuma* fantastičnog rituala svog performansa, rasprskavanjem “tvrđog jezgra” onoga što se pojavljuje u prostoru koji odgovara predsvetnom, prokrijumčario svoju zabranjenu *realnu* stvar, svoju simboličku produkciju.

Ali se on tu ne “emancipuje” kao u odmakloj lakanovskoj analizi od želje od svoje osnovne fantazije da bi razrešio svoj problem uviđanjem nemogućnosti konačnog ispunjenja želje jer je njen objekt iluzoran.

Objekt za kojim se u performansu ide je *realan*.

Želja za iluzornim, za kojom inače ide subjektivnost čije se mesto ne dovodi u pitanje, u situaciji zazornog odbacivanja kao da je *kliznula ispod* želje za

²³⁶ *Dasein* kao problem u lakanovskoj analizi shvaćen je prema Matthew Sharpe, „Jacques Lacan (1901-1981)“ u *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/lacweb/>, pristupljeno 3. 2. 2015, u 20.40 EST

proizvodnjom u simboličkom! Želja za proizvodnjom u simboličkom je ovde ono za čime se u slučaju umetničkog borderlajna ide kao za izgubljenim realnim objektom čiji se gubitak ne može priznati, jer se time gubi subjektivnost i mogućnost pregovaranja svog mesta u svetu.

Dakle jesti svoj *dasein* u situaciji heterodemetaforizacije, da upotrebim ovde rogobatan ali precizan termin, (jer demetaforizaciju proizvodi neko drugi a ne sam subjekt, on nije melanholik), u traumi za koju više nema jezika, zaista jeste napuštanje koordinata osnovne fantazije uspostavljanjem prolazne fantazije na nekom drugom mestu.

Inkorporacija *sopstvenog* izgubljenog označitelja, odnosno njegove materijalne produkcije, ovde kao da dolazi na mesto onoga što se u psihoanalizi inače naziva privilegovanim fantazijama.

Prema Abrahamu i Torok fantazira se ono što se ne može izreći, što se ne može imenovati bez promene topografije u subjektu, a to je sam objekt gubitka. Otud prema autorima preokretanje, unazad, na nešto što liči na fazu krika za odsutnim objektom koja prethodi usvajanju govora, da bi se introjeksija – govor, zamenila inkorporacijom – gutanjem, isfantaziranom inkorporacijom izgubljenog objekta čijom se halucinacijom uspostavlja ispunjenje zahteva za njegovim prisustvom i tako porekne njegov gubitak.²³⁷

Da ponovimo, izgubljeni objekt u pitanju je u melanholiji prema Abrahamu i Torok objekt preko kojeg je bio uspostavljen ego ideal, dakle u pitanju je *narcistički nezamenjiv* objekt koji sam po sebi nikako nije patološki.²³⁸ Bez takvog objekta dolazi do šizofrenog raspada subjekta, pa se njegova idealna slika u melanholiji održava regresijom na stadijum za koji smo rekli da prethodi govoru. Time se gubitak tog konkretnog objekta i stid koji je vezan za traumu njegove transgresije, poriče procesom poistovećivanja sa njim – *inkorporacijom*, (umesto Frojdove regresivne identifikacije) da se o njemu ne bi govorilo.

Taj se narcistički neophodan objekat u melanholiji prema Abrahamu i Torok “sahranjuje živ” u zaštitnu intrapsihičku grobnicu nepropusnih granica odakle se

²³⁷ Abraham and Torok, “Mourning or Melancholia”, str. 127-8.

²³⁸ Ibid, str. 129.

njegova sablast ponekad pojavljuje nagoneći ožalošćenog na bizarne postupke, u međuvremenu ga štiteći ga od simptoma melanholijske i njenih komplikacija kao što su šizofrenija, manija i suicid²³⁹ – *simptomi se pojavljuju tek sa razbijanjem kripe* nekom traumom koja oživljava staru. (Autori navode primer mladog kleptomana koji je na dan kada bi njegova sestra napunila četrnaest godina iz radnje ukrao grudnjak, jer je to uzrast u kome joj tako nešto treba. Sramotna tajna o kojoj se ne može govoriti je incest.)²⁴⁰

Gubitak o kome autori govore je gubitak o kome će Kristeva kasnije govoriti kao o gubitku neizrecivog neobjekta, a to je preobraženi, teorijski dalje razrađen izdanak one senke o kojoj Frojd piše kao o otvorenoj rani koja ostaje posle traumatičnog gubitka.

Da ponovimo, taj jaz frojdska analiza hoće da zatvori, dok ga lakanovska struja smatra zauvek otvorenim, traumatičnim gubitkom isfantaziranog objekta čiji je predstavnik *objet a*.

Kristeva sa svoje strane u postupku sa kliničkim borderlajnom taj jaz mora privremeno da zatvori da bi se rekonstruisala izostala neposredna identifikacija, koja nije vezana za objekte, da bi u analizi mogla da krene dalje. Ona sa borderlajnom radi kao od samog arhaičnog početka. Kao u odigravanju prvog ogleđanja u nečemu što je različito od sopstvene zazornosti u prenosu analize kako je izvodi Kristeva se uspostavlja granica između ja i ne ja, i taj zazorni sadržaj kao privremeni subjektivni učinak najzad treba da se odbaci. Za njim ostaje trajna žalost jer je to poslednja veza sa majčinim telom i onim neizrecivim o kome mogu da se ispredaju samo mitovi.

Kod umetničkog borderlajna možemo da zaključimo da nije u pitanju ni melanholična senka, ni *objet a*, niti abjektno, nego proizvedeni borderlajnski, sablasni, inherentno izrecivi pa zazorno odbačeni *abjet a* koji nem kao zver probija kroz *punctum* performansa grizući u meso.

²³⁹ Ibid., str. 136-138.

²⁴⁰ Ibid., str. 130-1.

Frojd prema Delezu – Izvan principa zadovoljstva

Izvan principa zadovoljstva je Frojdov tekst koji se hronološki nastavlja na njegove rasprave o narcizmu i melanholiji. On će se ovde prikazati pozivajući se na Deleza da bi se održala teorijska doslednost. Delez je taj tekst prikazao u okviru svoje rasprave *Surovost i hladnoća* preko koje je u ogledu *Abjektno* izvedena teorija borderlajnske fantazije.

Delez polazi od tvrdnje da se Frojd u tom tekstu ne bavi *izuzecima* od principa zadovoljstva. On to vidi kao jasno u slučajevima u kojima se komplikacije delovanja principa zadovoljstva više ne mogu “pravdati” principom realnosti, a to su slučajevi u kojima srećemo sa delovanjem fantazije. Tu se prema Delezu vidi pojava i nečeg drugog osim principa zadovoljstva, što upravlja tim principom i niti zavisi od njega, niti je homogeno sa njim, nego je *izvan* njega.²⁴¹

Princip odnosno zakon, piše Delez, kao princip zadovoljstva upravlja životom bez izuzetka. Ono što podvrgava psihički život empirijskom principu zadovoljstva za Deleza je međutim posebno pitanje.²⁴²

Delez kod Frojda vidi ono što je u svojoj filozofiji uočio i Hjum, a to je da se iz ideja o zadovoljstvu i bolu ne može izvesti princip na osnovu koga se teži jednom a izbegava drugo: zadovoljstvo i bol su prema Frojdu efekti nevezane libidinalne energije i postavlja se pitanje *preko čega* se zadovoljstvo uspostavlja kao princip. To zato nije pitanje izuzetka već *osnove* tog principa.²⁴³

Prema Frojdu vezivanje slobodne energije samo po sebi omogućava pražnjenje napetosti koje se oseća kao zadovoljstvo. Takvo vezivanje bi se bez usmeravanja u nekom pravcu odvijalo nesistematski. Sam proces vezivanja tako princip zadovoljstva čini principom psihičkog života.

²⁴¹ Gilles Deleuze, „The Death Instinct“ u *Coldness and Cruelty*, str. 111-2.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid., str. 112.

Delez nastavlja da se iza dva aspekta procesa vezivanja – energetskih koji vezuju ekscitaciju, uzbuđenje, i bioloških, koji vezuju ćelije – Eros pokazuje kao osnova principa zadovoljstva. Taj se proces vezivanja odlikuje *ponavljanjem* – ponavljanjem ekscitacije i ponavljanjem momenta pojave života čiji “udar”, prema Frojdovoj spekulaciji, pokreće neživu materiju.²⁴⁴

Delez tu ukazuje na nedostatak osnove, mesta, na kome se događa ovaj *simultani* “udar”: kao neodvojiv deo procesa ponavljanja života, događa se istovremeno i ponavljanje onoga što je bilo *pre* njega. Iza Erosa se tu pojavljuje Tanatos kao beztemeljni ambis ponavljanja koji briše i uništava.²⁴⁵

Frojd o ponavljanju ponekad govori kao o istoj sili koja deluje čas blagotvorno, čas demonski; ponekad ukazuje na kvalitativnu razliku između Erosa i Tanatosa; ponegde međutim govori samo kao o razlici u ritmu i amplitudi, prema ponavljanju koje je ili ponavljanje na mestu postanka života, ili na mestu pre toga, podseća Delez.²⁴⁶

On smatra da se ponavljanje kako ga je Frojd izneo u svojoj raspravi treba razumeti kao “transcendentalna” sinteza vremena u kojoj su prošlost, sadašnjost i budućnost simultani, i otud trostruko određivanje kako ga je Delez video u Frojdovoj terapijskoj analizi: monizam, kvalitativni dualizam i razliku u ritmu.

Delez dalje razvija misao ovako: ako je dvema dimenzijama ponavljanja – *pre* i *sada* – moguće dodati *posle*, to je zato što te dve dimenzije mogu uspostaviti sintezu vremena samo otvorivši se prema budućnosti.²⁴⁷

Sećamo se gore navedenog citata: “Ponavljanju koje vezuje – koje uspostavlja sadašnjost – i ponavljanju koje briše – uspostavljajući prošlost, moramo dodati treće koje spasava ili ne uspeva da spase, zavisno od načina kombinovanja prethodne dve”! Otud zaista “odlučujuća uloga prenosa [ovde *punctuma*

²⁴⁴ Ibid., str. 113.

²⁴⁵ Ibid., str. 114.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ibid., str. 115.

performansa!] kao progresivnog ponavljanja koje oslobađa i spasava – ili u tome ne uspeva.”²⁴⁸

U iskustvu međutim, ponavljanje se podređuje principu zadovoljstva, nastavlja Delez. Kako se Eros koji uspostavlja princip zadovoljstva uvek javlja zajedno sa Tanatosom, oni se u iskustvu ne mogu doživeti kao izolovani. Dobija se njihova kombinacija gde Eros vezuje (ili kako Frojd kaže “kroti”) energiju Tanatosa da bi je potčinio principu zadovoljstva. Otud se, za razliku od prisustva Erosa, prisustvo Tanatosa ne oseća. Iako je Tanatos apsolut, njegovo “ne” se u nesvesnom ne oseća jer se uvek prikazuje kao druga strana konstrukcije – kao nagon uvek neizbežno vezan sa Erosom, piše Delez.²⁴⁹

On sada postavlja pitanje značenja pojma defuzije (ovde Delez govori o *deseksualizaciji*) preusmeravajući sa nivoa ida raspravu na nivo ega i superega i njihovoj komplementarnosti. Jer prema Frojdu, formiranje narcističkog ega i superega podrazumeva “deseksualizaciju” koja oslobađa određeni deo libida, odnosno energije Erosa koja postaje nediferencirana i pokretna.

Deseksualizacija se u te dve instance bitno razlikuje – u prvom slučaju u pitanju je idealizacija, a u drugom identifikacija. Takvo oslobađanje energije (koje nikada ne može doneti zadovoljenje jer je želja formirana infantilnom dobu) ili donosi poremećaj, ili se razrešava u sublimaciji i to su dva moguća ishoda rada principa zadovoljstva. U drugom slučaju, taj princip prelazi na drugi nivo zadovoljenja. Delez u defuziji nagona svakako i dalje vidi rad principa zadovoljstva, bez obzira na pojavu principa realnosti i sublimacije.²⁵⁰

Na ovom mestu treba ukazati na bitnu razliku između oslobađanja energije koje se događa u procesu deseksualizacije o kojoj ovde govori Delez, i oslobađanja energije koja nastaje gubitkom jezika.

U slučaju o kome raspravlja Delez u pitanju je oslobađanje libida do tada

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid., str. 116.

²⁵⁰ Ibid., str. 116-7.

vezanog za roditelje. Sećamo se da prema Frojdu dete od početka ima dva seksualna objekta, sebe i majku koja ga hrani, i on kasnije dodaje i oca koji ga štiti. Ta se energija u procesu razrešenja edipalnog kompleksa oslobađa od veze sa roditeljima i usmerava prema ego idealu.

U slučaju umetničkog borderlajna koji gubi jezik međutim oslobođena energija nije seksualna. Tu se zato ne može govoriti o deseksualizaciji već o *demetaforizaciji!*

Ovde se zaustavljamo i da bi se shvatila poenta upućivanja na Deleza na ovom mestu, za trenutak se vraćamo na bitan odeljak Kristevinog teksta iz *Moći užasa* sa podnaslovom "Fobični narcizam" i on će se zato ovde zaista gusto morati da predstavi.²⁵¹ (Ovo "izvođenje jednačine" može da se izvede i na drugi način, ali je potrebno zadržati se na liniji Delezovog argumenta).

U fobiji se prema Kristevoj ističe ono što se pod normalnim uslovima inače ne uočava, a to je nestalnost objektnog odnosa koja se može videti u nekim psihotičnim strukutrama. Kristeva tu istražuje onaj element koji se u toj nestalnosti ispoljava kao primarni narcizam. Primarni narcizam, sećamo se, prema Frojdu proističe iz autoerotizma: ljudsko biće prema Frojdu od početka ima dva seksualna objekta, sebe i majku koja ga hrani.

Frojd postavlja dva tipa nagona, seksualni nagona usmeren prema drugome, i ego nagon koji teži samoočuvanju. Frojd u fobiji vidi prevagu ovog drugog. Podsećamo se još jednom da je Kristeva svoju teoriju borderlajna izvela na razlici u odnosu na Frojda prema objektu straha koji je kod nje strah od poluobjekta. Da nastavimo dalje zaista korak po korak, rečenicu po rečenicu. Kristeva tu citira Frojda:

No, koliko god u fobiji bila čista pobjeda snaga koje se protive seksualnosti, toliko ipak kompromisna pobjeda bolesti ne dopušta da potisnuto ostane samo na tome. (navedeno prema "Analiza fobije jednog petogodišnjeg dječaka" u *Pronađena pshoanaliza*,

²⁵¹ Julija Kristeva, „Fobični narcizam“ u *Moći užasa*, str. 53-55.

prev. Boris Buden, Naprijed Zagreb, 1987).

Ako seksualni nagoni ponovo prevladaju kod Malog Hansa, piše Kristeva, prisustvujemo “pobjedi snaga koje se protive seksualnosti”.²⁵²

I tu se Kristeva zaustavlja u svom toliko gustom tekstu da ga je zaista potrebno predstavljati gotovo doslovce. Prednost Kristevinog teksta na ovom mestu je inače u onome što njenim tekstovima često nedostaje i to joj se zamera, da njen poetski stil zamagljuje naučnu teoriju i njene termine. Ovde je Kristeva kristalno jasna.

Dakle, čak i ako seksualni nagoni ponovo prevladaju kod Hansa, praktično citirajući Kristevu nastavljam dalje, prisustvujemo “pobjedi snaga koje se protive seksualnosti”.

Takav narcizam postavlja pitanje 1) objašnjenja njegove snage kojom on nadjačava *objektni nagon* 2) kako se u tom slučaju izbegava autizam?²⁵³

Tražeci odgovor na ta pitanja Kristeva uvodi prvu naznaku borderlajna preko zamišljenog nestabilnog triangularnog odnos dete-majka-otac. Ona tu dakle postulira *nestabilni edipalni trougao*, gde nestalnost očinske metafore o kojoj smo gore već govorili, sprečava uspostavljanje te trijadne strukture koja je osnova za uspostavljanje objektnog odnosa.

Narcistički nagon prema Kristevoj prevladava u slučaju “krivljenja” tog trougla u koji subjekt ne može da se ugradi zbog nedostatnosti očinske uloge.²⁵⁴

Kristeva u slučaju Malog Hansa detinji problem vidi u tome što, iako njegovom terapijom upravljaju Frojd i detinji otac, otac tu kao da preuzima majčinsku ulogu. Ona odatle izvodi zaključak da je njegova uloga u trijadnom odnosu nedovoljno artikulisana. Otac je dakle to što Malom Hansu pravi problem na nivou koji će ona izvesti kao borderlajnski problem koji je druga strana fobije!

²⁵² Ibid., str. 54.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Ibid., str. 54.

Ako se problem narcizma koji odnosi prevagu nad objektnim nagonom može postulirati preko problema na nivou trijadnog odnosa, to Kristevu vodi u zaključak da je *objektnost nagona kasnija, i gotovo nebitna pojava*.²⁵⁵ Sećamo se da je karakteristika njene teorije da u razmatranjima na mesto objekta stavlja predobjekte!

Otud prema Kristevoj nije slučajno što Frojd pitanje o predmetu nagona podređuje gašenju nagona, a o tome smo već govorili da se događa u procesu koji je Frojd opisao na primerima parafrenije kao psihoze s jedne strane, i hipohondrije i opsesivne neuroze s druge strane.

Kristeva ovde citira Frojda:

Objekt nagona je ono na čemu ili posredstvom čega nagon može postići svoj cilj. On predstavlja ono najpromjenljivije na nagonu i *s njim izvorno nije povezan* (isticanje moje), nego mu je dodijeljen samo zbog svoje sposobnosti da omogući zadovoljenje. (navedeno prema “Nagoni i njihove sudbine”, u *Budućnost jedne iluzije*, prev. Boris Buden, Naprijed, Zagreb, 1986.)²⁵⁶

I ovde je *punctum* njenog argumenta: Frojdov citat tu Kristeva kao da “prisvaja” stavlajući ga u kontekst svoje teorije gde on počinje da “radi za nju” – ona tu kao da nastavlja da razvija Frojdovu teoriju upotpunjujući njegove postulate preko onoga do čega je došla u svojoj praksi. Kako ona dalje obrazlaže,

A to je posve razumljivo ako objekt shvatimo u punom smislu riječi, kao *korelat subjekta u simboličkom lancu*. (*kurziv M.P.*) Samo institucija oca, ukoliko uvodi simboličku dimenziju između “subjekta” (djeteta) i “objekta” (majke), može uroditi takvim strogo objektnim odnosom. Bez toga ono što nazivamo “narcizmom”, mada nema ni nužno ulogu čuvara, pretvara se u provalu čistog nagona bez objekta koja ugrožava svaki identitet, pa čak i identitet samog subjekta. Tada se nalazimo pred psihozom.²⁵⁷

²⁵⁵ Ibid., str. 55.

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid..

Dakle: ovde se objekt shvata kao korelat subjekta u simboličkom lancu.

To odgovara Lakanovom označitelju kojim se postaje *prisutnim* u jeziku.

Fobični strah kod Malog Hansa, i sledstveno onome što je “druga strana fobije” a to je borderlajn, je strah od uspostavljanja objekta u “pravom smislu” kako ga Kristeva ovde vidi, a to je – strah od *sopstvenog mesta u subjektivnom lancu!*

Umesto tog mesta sam *jezik* postaje objekt kao fetiš.

I to je Kristevin odgovor na gore postavljena pitanja: kako je moguće da narcizam odnese prevagu nad objektivnim nagonom i da to ne odvede u autizam.

Ono što treba da savlada ego nagon da bi se uputilo prema jeziku prema Kristevoj *nije seksualni nagon*. Taj nagon je na mestu gde se još uvek poriče razlika između polova. Taj nagon nalazi sebi mesto *u samoj simboličnosti* kao nagon koji *nije objektan*, i on nije predmet potrebe i želje, niti je narcistički nagon koji se vraća na subjekt da ga “obori”. Taj se nagon ne vraća na ego.²⁵⁸

Prema Kristevoj,

Subjekt u kojem [taj nagon] obitava može pokazivati homoseksualne simptome ostajući na njih ravnodušan u pravom smislu riječi: on u tom nije prisutan. Ako je istina da je to ulaganje u simboličnost kao u jedno mjesto nagona i želje postupak očuvanja, očito je da na taj način nije očuvano *zrcalno* ja – odraz majčina falusa: naprotiv, ja je ovdje pre nedorečeno.²⁵⁹

Tako sam jezik uzima mesto majčinskog objekta, i praktično umesto Lakanovog *objeta*.

Jezik u takvom iskrivljenom edipalnom trouglu u kome je uloga Oca nedovoljno artikulisana prema Kristevoj kao da se postavlja umesto majčine dojke,

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Ibid., str. 56.

odnosno umesto onoga što se mora inkorporirati da bi se u razvojnem procesu u jednom trenutku odbacilo kao abjektno odbacilo i uspostavila introjeksija sa kojom se uspostavlja govor (kako je Kristeva na svoj način protumačila Ferencija i Abrahama i Torok). Lakanovski rečeno, kod kliničkog borderlajna sam jezik se postavlja na mesto sopstvenog korelata subjekta u simboličkom lancu koji se u ovom poremećaju izbegava, a to je *označitelj!*

Da ponovimo i najzad zaključimo ovo blisko čitanje Kristevinih odeljaka: u fobiji i kod kliničkog borderlajna, a oni su kao dva lica jednog novčića, u pitanju je strah od sopstvenog mesta u simboličkom lancu, strah od sopstvenog subjektivnog mesta u jeziku. Jezik bez uspostavljenog sopstvenog mesta u njemu u ovim poremećajima izranja kao “veličanstveni” jezik fobije i borderlajna koji u svojoj željenoj, ciljanoj neefektivnosti precizno prelazi preko objekta straha ispod kojeg za njih “zeva bezdan zazornog”.

Kod fobije i kliničkog borderlajna, da sažmemo, u pitanju je strah od uspostavljanja *sopstvenog korelata u jeziku kao subjekta*. Jednom rečju, oni se boje sopstvenog označitelja.

Ovde postaje sasvim jasno da je kod umetničkog borderlajna u pitanju *suprotan* strah – kod njega je u pitanju strah od *gubitka* tog objekta!

Nagon koji tu ostaje kao slobodan nije prema Kristevoj seksualni nagon, to je nagon koji deluje na onom mestu na kome još nisu uspostavljeni objekti!

Kod umetničkog borderlajna koji gubi svoj označitelj i u strahu je zbog tog gubitka zato nećemo govoriti o defuziji nagona kao deseksualizaciji nego ćemo govoriti o *demetaforizaciji* za kojom ostaje oslobođena energija koja teži da se veže za neki jezik u procesu samoodržanja!

Umetnički borderlajn, kako se ispostavlja u mom istraživanju, nema problem “devijacije” seksualnog nagona koji se u mazohizmu podrazumeva, gde se sam seksualni čin deseksualizuje da bi se, prema Delezu, seksualizovalo sve ostalo. Umetnički borderlajn ima problem nametnute demetaforizacije.

Njegov problem je tako uspostavljen sa druge strane prepreke!

Kod umetničkog borderlajna dakle nije u pitanju strah ni od objekta, ni od poluobjekta, niti od njegove iluzorne zamene prema Lakanu, već strah od njegovog gubitka koji mu daje mesto u jeziku.

Umetnički borderlajn želi upravo ono čega se klinički borderlajn i fobičar plaše. On želi svoj korelat u simboličkom koji je izgubio nasiljem povlačenja metafore, poricanjem od strane poludelog Zakona svog subjektivnog mesta u jeziku. On nije u užasu od gubitka iluzornog objekta, taj strah je u pravo vreme prevladao. On nije ni u užasu od majčinskog zabranjenog objektnog tela, on je i taj užas prevazišao. On je u strahu od gubitka onoga što je postigao upravo *prevladavanjem* tih strahova – a to je mesto u simboličkom.

Ovde tako nema onog Kristevinog “veličanstvenog izranjanja jezika”²⁶⁰ kao kod kliničkog borderlajna gde se pokušava da nađe zamena za svet u fetišu *neefektivnog* jezika kojim se patološki izbegava sopstveno mesto u njemu.

Ovde nema ni onog majstorskog vladanja jezikom kao kod fobičnog deteta ili odraslog čoveka²⁶¹ koji se kliza preko mesta u jeziku ispod kojeg zeva užas (prema Frojdu i Lakanu od iluzornog falusa), niti užas od zazornog (koje je na njegovom mestu kod Kristeve).

Ovde više nema sopstvene *efektivne* proizvodnje u simboličkom, nema označitelja kojim se pregovara svoje mesto u svetu i to izaziva strah!

I da ponovim i poslednji put, oslobođeni nagon koji se u ovim poremećajima ne vezuje za sopstveni korelat u jeziku kako bi inače trebalo da se dogodi, *nije seksualni nagon!*

Posle ovog gustog prolaska kroz Kristevin tekst, sa ovim uvidom se vraćamo

²⁶⁰ Julia Kristeva, str. 58.

²⁶¹ Ibid.

nastavku prikazivanja Delezove rasprave o nagonu smrti, u naporu da se iz postojeće teorije izvuče kao simptomatična, i time kao teorijski izvodiva subjektna pozicija društveno proizvedenog borderlajna kao *potisnuta*.

Kod Deleza smo se zaustavili na mestu gde on razmatrajući Frojdiv tekst *Izvan principa zadovoljstva* raspravlja pitanje značenja defuzije nagona, deseksualizacije koja se događa formiranjem narcističkog ega i superega.

Ona se u njima izvodi različito 1) u prvom kao regresivna identifikacija, a 2) u drugom kao idealizacija.

Defuzija nagona i oslobađanje do tada vezane energije libida može dovesti ili do funkcionalnih neurotičnih ili psihotičnih poremećaja, ili se ta uznemirenost efektivno razrešava u sublimaciji.

Ni jedan ni drugi ishod ne obezvređuje princip zadovoljstva, piše Delez. Nikad se ne srećemo zaista sa Tanatosom, jer je on empirijski nedostupan, iako njegovo dejstvo može biti značajno.

I ovde se vraćamo na već delimično obrađeno Delezovo pitanje ima li i treće mogućnosti, osim neuroze i psihoze s jedne strane, i sublimacije s druge strane, za vezivanje ovog oslobođenog nagona za koji se sećamo da ga Frojd čas shvata kao jedinstven, čas kao dualan – kao Eros i Tanatos?

Delez tu kao treće rešenje daje *perverziju* koja po njemu nije neuspeh vezivanja nagona, nego naprotiv njegovo izranjanje u onome što je funkcija nagona smrti, što je funkcija Tanatosa, a to je, u perverziji, opsesivno *ponavljanje*.²⁶²

U procesu deseksualizacije kod Delezovog shvatanja mazohizma, sam seksualni čin se deseksualizuje i nagon se usmerava na samo ponavljanje u kome se nalazi zadovoljstvo, u nečemu što je trenutno uspostavljena reseksualizacija svega ostalog. Reseksualizacija se fokusira na sam čin opsesivnog perverznog

²⁶² Prema Gilles Deleuze, „The Death Instinct“ u *Coldness and Cruelty*, str. 120.

ponavljanja – u sadizmu monstuoznih činova, a u mazohizmu zamrznute ogledalne slike u kojoj se ogleda kao u monstuoznosti.²⁶³

Tu sam bol postaje irelevantan, u pitanju je dakle ponavljanje, bol je tu prema Delezu sporedni efekat koji nije samom sebi cilj. Cilj je *ponavljanje* samo.²⁶⁴

Kod umetničkog borderlajna kod kojeg je problem oslobođene energije koja ostaje za demetaforizacijom, ponavljanje međutim nije samom sebi cilj. Cilj ponavljanja kako ga vidim je *rez*, kroz koji probija njegova propala subjektivnost kao sablast. Funkcija reza je da omogući proboj propale subjektivnosti koja se tu javlja kao lakanovski *simptom*, kao *ožiljak nesvesnog samog diskursa*, preko koga (reza) umetnički borderlajn pokušava da nađe neko mesto u simboličkom probivši ekran da bi se pojavio kao *abjet a*.

Cilj rezova u performansu je tako *ponavljanje svog istinitog efekta fantazije*, a to je pojava sopstvene sablasti zazorno odbačene subjektivnosti! Tu nagon deluje kao *automaton* koji veze tragove koje za sobom ostavlja predstavnik uzročnog objekta želje!²⁶⁵

Umetnik se u performansu tako ne ogleda u monstuoznom, kao što se događa u sadizmu i mazohizmu. On se ogleda u telima sopstvenih saučesničkih posmatrača koja tu za njega predstavljaju ekran, u potrazi za neki mestom u simboličkom.

Setimo se gore Kristeve koja kaže da kod bordrelajna nema nikakvog ogledanja. Umetnički borderlajn želi da se u nečemu ogleda.

On je odbačen kao formirani označitelj u simboličkom redu, i zato opsesivno traži nekog u kome bi se ogledao i proizvodi za sebe ekrane nomadski se krećući od performansa do performansa da bi uspostavio neku orijentaciju u prostoru koji za njega više nije nastanjiv. On za taj prostor kao da je slep (setimo se, prema Kristevoj, borderlajn luta jer ne zna gde je, iako zna ko je). Performans kao da je

²⁶³ Ibid., str. 119.

²⁶⁴ Ibid., str. 120.

²⁶⁵ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 75.

jedino mesto gde on može da uspostavi orijentaciju za sebe i pokuša neku komunikaciju, *kao* formirana subjektivnost odbačena u zazorno, umesto preko, kako se ovde pretpostavlja, borderlajnskih lažnih predstavnika koji su samo privid socijalne uklopljenosti!

I zato kao da se ovde pokazuje ono što sam gore već naznačila: da se u neurotičnim i psihotičnim poremećajima s jedne, i u sublimaciji s druge strane, kao mogućnostima vezivanja oslobođene libidinalne energije prema Frojdu i kojima je Delez kao treću dodao perverziju, možda može dodati i četvrta, a to je u neokonceptualnom performansu umetničko borderlajnsko vezivanje energije koja se oslobađa nasilnom *demetaforizacijom*.

Da ponovim još jednom, Delez u perverziji vidi rupturu između idealnog ega i ego ideala koja oslobađa energiju koja se vezuje za samo *ponavljanje* koje je funkcija Tanatosa i ono samom sebi postaje cilj.

Ruptura kod proizvedenog umetničkog borderlajna je u *punctumu* performansa proizvedena na istom mestu kao u perverziji, ali na drugačiji način i sa drugačijim ciljem. On na taj način traži svoje izgubljeno mesto u jeziku. Kristeva izričito naglašava da je nagon vezivanja za sopstveni korelat u jeziku nagon preživljavanja, samoodržanja. To vezivanje u neokonceptualnom performansu sa društveno proizvedenog bordelrajnskog mesta dakle *nije pod kontrolom Tanatosa!* Neokonceptualni performans tako *po definiciji* ne može biti mazohistički! U njemu se pojavljuje Eros koji *kroti* Tanatos, održavajući život tela tako što ga spasava od napetosti iznutra i razaranja spolja.

U performansu se tako događa zaštitna ruptura između ego ideala i idealnog ega, apotropaično odbijanje poludelog Zakona oca, okretanjem od njega i svoje sudbine u zazornom koja ga čeka u takvom diskursu, (strana ego ideala!) da bi se ogledalo u nečemu drugom, (strana idealnog ega!), krijumčarenjem sablasti svoje propale subjektivnosti da bi se okrenulo prema svetu i zadobilo mesto u nekom jeziku – kao u onom sažimanju vremena u psihoanalitičkom prenosu o kome je govorio Delez, i koje se proizvodi u performansu. Da se zato vratimo na vreme.

Na vreme o kome kako smo gore videli piše Delez kao o transcendentalnom sažetom vremenu prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u onome kako je shvatio Frojdoov prenos.

Zatim na vreme o kome Lakan piše kao o logičkom vremenu u kome se u analizi pojavljuje kao simptom *objet a* na kome pada subjekt.²⁶⁶

Zatim na vreme o kome Kristeva piše kako ćemo sada videti o “vremenu zaborava i grmljavine”.

I najzad na vreme o kome se gore već govorilo kao o vremenu *punctuma* performansa koji se odigrava u aneurizmi prostrata koji za njega otvara institucija umetnosti.

Kako Kristeva piše o vremenu zaborava i grmljavine:

A upravo iz te zabludjelosti na izuzetom terenu on [klinički borderlajn] crpe svoje uživanje. To zazorno od kojega se neprestano odvaja za njega je zemlja zaborava koje se neprestano prisjeća. Mora da je u nekom minulom vremenu zazorno bilo magnetski pol priželjkivanja. No sada ga prekriva pepeo zaborava i odražava averziju, odbojnost. Vlastito (u smislu utjelovljenog i utjelovljivog [dakle inkorporacije i onog što se može inkorporirati! Na to ćemo se vratiti kasnije] postaje prljavo, priželjkivano se preobraća u odbačeno, opčinjenost u ljagu. Tada iznenada iskrsava zaboravljeno vrijeme i u munjevitom bljesku sažima postupak [sic!] koji bi, da je promišljen, bio spoj dvaju suprotnih termina, no koji zbog tog bljeska izbija kao grmljavina. Vrijeme zazornosti je dvostruko: vrijeme zaborava i grmljavine, koprenom zastrte beskonačnosti i trenutka u kojem se javlja otkrovenje.²⁶⁷

Ne govori li Kristeva upravo o transcendentalnom vremenu o kome kao vremenu prenosa psihoanalitičkog prenosa kod Frojda čita Delez, ponavljanje koje briše i ponavljanje koje uspostavlja, ali na drugom mestu, na “spratu niže”?

²⁶⁶ Ibid, str. 38.

²⁶⁷ Ibid, str. 15.

Ovaj Kristevin citat koji je u stvari ceo mali odeljak u njenoj raspravi *Moći užasa* na ovom mestu nije naveden samo da bi se shvatilo šta se smatra pod grmljavinom koja kao da je transcendentalno vreme prema Delezu kako on vidi Frojdiv prenos, već i da bi se “uhvatila petlja” sa onom terminološkom zbrkom koju sam najavila gore.

Kristeva dakle piše: “Tada iznenada iskršava zaboravljeno vrijeme i u munjevitom bljesku sažima postupak [*sic!*] koji bi, da je promišljen, *bio spoj dvaju suprotnih termina*, no koji zbog tog bljeska izbija kao grmljavina.”²⁶⁸ (kurziv moj)

Ta dva termina, odnosno kako sam ih videla kao *preklapanje* pojmova odnosili bi se, kako sam iz naknadnog vraćanja na ovaj Kristevin odeljak uočila, na ono Kristevino “prekrivanje” psihoanalitičkog pojma projekcije svojim pojmom abjekcije koje sam već pomenula. Moguće je da Kristeva gore uopšte nije mislila na ovo što ću sada pokušati da pokažem. Ona se tu vraća svojim poetskim meditacijama. Uvid do kojeg sam došla svejedno se čini da može biti koristan, jer se tu može videti “poreklo” Kristeviniog pojma abjekcije.

Bez razrešenja gore pomenute zbrke nije bilo moguće u ovom radu napraviti da kažemo “algoritam” oko kojeg bi se teorijski dosledno organizovala “grmljavina” neokonceptualnog *punctuma*.

Ova terminološka zbrka najavljena je u tekstu gde sam prvi put pomenula fenomen *projektovanja* umetničkog diskursa na ekran tela saučesničkih posmatrača.

Preklapanje pojmova Ferencijeve projekcije i Kristevine abjekcije kao da dodatno osvetljava traumatični efekat borderlajnske fantazije u *punctumu* neokonceptualnog performansa.

Sam algoritam je jednostavan, ali nije bilo moguće teorijski dosledno postaviti bez ovog uvida. Rešenje tog problema nije samo uspostavilo teorijsku doslednost

²⁶⁸ Ibid.

algoritma, nego je i Kristevinu teoriju povezano sa Delezovim shvatanjem Frojdovog prenosa kao sažimanja vremena, iz čega je teorijski izronio *punctum* performansa koji kao da je mesto te grmljavine, kao mesto transentalnog vremena prenosa o kome govori Delez, u kome se sažimaju prošlost, sadašnjost i budućnost preko tri subjektivnosti koje se pojavljuju rasprskavanjem njegovog jezgra koje se pojavljuje u zevu, i koji prema Delezu treba da bude mesto “spasavanja”.

Ispostavilo se dakle da je problem što je Kristeva *projekciju* u svojoj teoriji pokrila svojim terminom *abjektivnosti*. Ono što pravi zbrku je što se to vidi samo kad se pojam projekcije uzme onako kako ga je koristio Ferenci u svojoj teoriji.

Introjektivnost je Ferencijev pojam koji je ovaj uveo nadovezujući se na Frojdoav pojam *projektivnosti* shvativši ga na svoj način. Introjektivnost je bila sinonim sa inkorporacijom sve do 1972. godine kada su ih Abraham i Torok razdvojili u svom razmatranju u “Žalost i melanholija”, a to Kristeva opet na svoj način prihvatila 1980. u *Moćima užasa* izvevši teoriju borderlajna i abjektivnog. To je donelo preplitanje pojmova i koncepata uopšte u psihoanalizu koje je trebalo za potrebu ovog rada zbog teorijske doslednosti u konstrukciji još jednog, za ovu raspravu potrebnog, algoritma razrešiti na konkretnom mestu.

Algoritam se sastoji iz dva dva dela. U prvom treba biti dosledan u korišćenju pojma projekcije jer je vezan za prikaz procesa neokonceptualnog performansa koji preko borderlajnske fantazije kao njen efekat proizvodi svoju sablast. A taj efekat, prema Lakanu, kad se javi na mestu gde u ovom slučaju izbija *punctum* performansa, uvek je *istiniti* efekat fantazije.

Drugi deo algoritma vezan je za obrazloženje tog efekta kao sablasti propalog, izgubljenog objekta gde se postavlja pitanje šta se događa sa libidinalnom energijom vezanom za izgubljeni objekt koja se njegovim gubitkom oslobađa. Kako je pisao Frojd u svom za teorijsku psihoanalizu osnovnom tekstu “O narcizmu”, ta energija može potpuno da se povuče i padne na ego, ili u fantaziji može ostati delimično vezana za objekt, bilo da je taj objekt isfantaziran ili da postoji u realnosti.

Ovde je konkretno u pitanju gubitak označitelja i njegove književnosti zazornim odbacivanjem jednom formiranog značitelja i taj gubitak treba obrazložiti u gore rečenom smislu kao pitanje nastojanja da se održi veza sa njim preko postupka borderlajnske fantazije, što je opet vezano za adekvatnu primenu gore nabrojanih termina identifikacije, introverzije, introjeksijske i inkorporacije.

U pitanju je razlika Frojdove i Ferencijeve struje koju treba razrešiti – jer je napor održavanja veze sa izgubljenim objektom, ovde veze sa izgubljenom simboličkom produkcijom zazorno odbačene subjektivnosti kojoj je nasilno oduzeta metafora, barem iz ove perspektive, ključni pokretač performansa.

I opet se, dakle i za ovaj deo algoritma, rešenje vidi preko Ferencijeve struje. Ferencijev pojam introjeksijske podrazumeva održavanje veze sa izgubljenim objektom, i taj je pojam Frojd za svoj tekst “O narcizmu” odbio jer ne odgovara njegovom shvatanju melanholijske, pa umesto introjeksijske koja podrazumeva vezu sa objektom u fantaziji, kao preko neuroze shvaćenog načina izlaženja na kraj sa gubitkom, koristi pojam introverzije. Melanholijsku međutim Frojd stavlja na “stranu” preko psihoze shvaćenog kretanja libidinalne energije u gubitku, gde se energija potpuno povlači sa izgubljenog objekta padajući na ego bez ostatka, ne podrazumevajući fantaziju nego identifikaciju.

Efekat fantazije umetničkog borderlajna koji se ovde pojavljuje kao efekat performansa vezu sa izgubljenim objektom kao izgnaničkom sablasti održava neprekinutom. Umesto da se veza sa objektom kao u melanholiji potpuno ugasi, a energija koja je bila vezana za njega padne na ego kao senka, on svoju sablast uvodi u realnost kao simptom koji preko borderlajnske fantazije proizvedenog ekrana, sa nemogućeg mesta, kao abjekt a, cepa ekran naše realnosti, u pokušaju uspostavljanja komunikacije.

Algoritam

Umetnički borderlajn, da bi održao vezu sa objektom čiji gubitak ne može da prizna jer podrazumeva gubitak subjektivnosti, performans koristi kao pokušaj

delotvorne akcije brige o sebi – uspostavljanje komunikacije sa mesta zazorne odbačenosti. Sa mesta preko ugovora sa institucijom umetnosti pozajmljene subjektivnosti, u kretanju koje kao da je paralelno paralelno delezovskom postupku fantazije, kao da ferencijevski “*projektuje*” poludeli Zakon koji ga proizvodi zazornim da bi u pod ugovorom zaštićenom prostoru odmetničke fantazije taj Zakon odbacio od sebe kao ne ja, okrenuo se u mestu, i svoj odmetnički diskurs kao narcističku sliku *projektovao* na ekran tela saučesničke publike. Pri tom se u zaokretu, rasprskavanjem čaure koja je u fantaziji formirana kao “tvrdo jezgro snova” smešteno na “prazno mesto” odraza lakanovskog ogledala, kao njen inistiniti efekat krijumčari sopstvena propala subjektivnost kao sablast, i probija nas kao *punctum*, kao nemi krik.

Rasprava

Ta sablast koja se pojavila rasprskavanjem čaure u koju je bila sklonjena da bi se sačuvala ovde nije sablast niti senka ni jedne od poznatih melanholija.

To pre svega nije zazorni subjektivni učinak Kristevinog borderlajnskog prenosa čiji bi se prazan označitelj sa svojim u zazornosti formiranim smislom preveo u melanholičnu majčinsku zauvek izgublenu senku koja je drugo lice monstroznog.

To nije ni Frojdova melanholična senka kao libidinalna energija povučena sa izgubljenog objekta koja je pala na ego potpunim kidanjem veze sa njim – ta melanholija ne podrazumeva fantaziju.

To nije ni prema Abrahamu i Torok melanholična sablast izgubljenog pa kao živog sahranjenog celog objekta prema kome je formiran ego ideal da bi se uprkos zlostavljanja u fantaziji očuvala idealna veza s njim.

Umesto toga, u pitanju je sablast zazorno odbačene subjektivnosti sa celokupnom svojom simboličkom proizvodnjom koja se pojavljuje kao lakanovski istiniti efekat fantazije koji je i njegov metaforični efekat. Taj efekat kao njena metaforična razrada proizvodi zaštitni, kao psihotični, kao “šizofreni raspad” sa

obe strane prepreke koju performans nastoji da pređe.

Sa strane onoga ko inicira performans u pitanju je u *punctumu* “šizofreni raspad jezgra snova” na tri sablasti. Odmetnička u svojoj delotvornoj akciji omogućava izgnaničkoj da napravi rez na diskursu koji je odbacuje, pojavivši se kao Kristevina metaforična razrada *diskurzivnog fobičnog objekta*. I to je jedna strana jednačine.

Na drugoj strani prepreke, umetnički borderlajn *proizvodi sebe kao fobični objekt diskursa koji ga odbacuje*, a fobija je prema Lakanu srce psihoze.

Ovim dvostrukim efektom, proizvedenim dvostrukim ožiljavanjem, uspostavljanjem “eholaličnih ožiljaka”, na mestu druge scene, kao dvostrukom invokacijom, kroz sada “udvojeni” prozor iz sna Čoveka Vuka ovde kao da se sa obe strane gleda u isti prizor: jer kroz otvorenu ranu na telu umetnika u nas zuri vučje oko kao rez.

I to je mesto na kome performans šuvakovćevski shvaćene neokonceptualne umetnosti koja se javlja sa mesta društveno proizvedenog borderlajna, kao fosterovska druga neoavangarda, praveći prodor *iznutra* u svom problemu sa diskursom u krizi, pravi lom unutar datog simboličkog poretka, otvarajući nove mogućnosti u savremenoj umetnosti.

Terminološko obrazloženje

Introjkcija je Ferencijev pojam koji podrazumeva proširenje ega kao apsorbovanje spoljašnjih objekata kao svojih; smer kretanja je samo uslovno prema unutra, jer razlika između spolja i unutra, odnosno između ja i drugog ovde još nije uspostavljena – introjkcija kao “faza” koja bi odgovarala frojdovskoj omnipotenciji to podrazumeva.

Ferencijeva projekcija dolazi “kasnije” i odgovarala bi principu realnosti kod Frojda, i granica se onda uspostavlja. Ono što se odbacuje kao nepoželjno i

ugrožavajuće usmereno je prema spolja, kao projektovano na drugog.²⁶⁹

Kod Frojda međutim projekcija podrazumeva nešto drugo. U *Izvan principa zadovoljstva* unlust koji dolazi iz sopstvenog tela se tretira se kao da dolazi spolja, i to je Frojdova spekulacija da kažemo prvobitne projekcije. Fenomen nastaje zbog toga što protektivni štit, koji čuva organizam od razaranja spolja, ne postoji u odnosu na unlust koji dolazi iz tela. Ta projekcija nije usmerena prema nekoj apsolutnoj spoljašnjosti, već je formirana unutra, i održava se delovanjem samog organizma od kojeg se odvaja kao “spoljašnjost”.²⁷⁰

Ni jedna ni druga teorija nisu dorečene, pitanje unutrašnjosti i spoljašnjosti i njihove međuzavisnosti je uopšte ostalo nerazrešeno, one su više modeli prema kojima se orijentiše teorija.

Prema navedenom može se “izračunati” da

- kod Ferencija projekcija je najpre vezana za *objekt*, i tako se prema njemu uspostavlja razlika između spolja i unutra.

- kod Frojda projekcija je najpre vezana za događaje koji se odigravaju unutar tela organizma i nije vezana za objekt.

- kod Kristeve “projekcija” (a u stvari, ili se barem meni tako čini, abjekcija, jer je odbacivanje na istom mestu kao kod Ferencija ali “unazad”) vezana je za *neobjekt* i otud kod nje uspostavljanje razlike između spolja i unutra!

Dakle Kristeva kao da je “ugradila” u svoju teoriju da kažem “ekološku sferu” upravo Ferencijevog termina obrnuvši ga u abjekciju: ono što je kod Ferencija usmereno prema “napred”, prema spolja, i što uspostavivši razliku između spolja i unutra proizvodi objekt, kao različit od ja, u ovom slučaju kao da je usmereno “unazad”, prema “unutra” odnosno prema narcizmu, i što proizvevši razliku

²⁶⁹ Sažeto prema Meir Perlow, „Freud and his Associates“, u *Understanding Mental Objects*, Routledge, New York, 1995. str. 18-9.

²⁷⁰ Ibid.

između spolja i unutra proizvodi poluobjekt, kao različit od ja, ali i *prostor* iz kojeg se on izdvaja i na koji je on projektovan, kao majčinski abjektni prostor koji predstavlja potporu za narcizam, koji se orijentiše preko gore navedene *praznine*.

Šta se desilo (podsetnik):

Abraham i Torok 1972. godine u “Žalost *ili* melanholija” odvajajući se od Frojda i nastavljajući na Ferencija, prave razliku između introjeksijske i inkorporacijske, da bi preko te razlike dalje razradili Ferencijevo shvatanje usvajanja govora: kada izostane očekivana gratifikacija od isfantazirane inkorporacijske majčinskog poluobjekta, očajni krik gladnih usta postepeno se zamenjuje govorom (introjeksijskom). Prisustvo majke uz odsustvo objekta deo je procesa u kome je majka garantor značenja reči – bez nje nema uspostavljanja metafore.

Ono što je autore ovde interesovalo je da preko razlike između introjeksijske i inkorporacijske uspostave svoje shvatanje melanholije kao *inkorporacijske u fantaziji celog izgubjenog objekta sa kojim se identifikuje*, da se o njemu ne bi govorilo i tako porekao gubitak, umesto da je u pitanju, kao kod Frojda, preuzimanje na sebe samo *energije* koja je ostala za njegovim gubitkom i *koja pada kao senka na ego delujući kao otvorena rana koja usisava libidinalnu energiju sa ostalih objekata*, što uzrokuje potpuno povlačenje energije sa spoljašnjih objekata na ego. (Pitanje te rane je kasnije iskorišćeno u lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi kao mesto na koje se projektuje ono imaginarno izgubljeno; Lakan je fazu ogledala koncipirao sopstvenom spekulacijom izvedenom preko Frojdovog teksta “O narcizmu”, i ta se rana u neokonceptualnom performansu zatvara istinitim efektom borderlajnske fantazije kao materijalnim!)

Razliku shvatanja sa Frojdom uopšte Abraham i Torok su nasledili preko Ferencija. Frojd i Ferenci se nisu slagali u shvatanju sudbine oslobođene energije koja ostaje za gubitkom objekta. Frojd je smatrao da se potpuno gubi veza sa objektom, dok je Ferenci preko svog pojma introjeksijske smatrao da ta veza u fantaziji delimično uvek ostaje.

Ferencijevo pojam introjeksijske dakle podrazumeva *održavanje veze sa*

izgubljenim objektom u fantaziji dok se kod Frojda ta veza potpuno *gasi*, pri čemu sa izgubljenim objektom dolazi do regresivne, sekundarne identifikacije. I Frojd zato nije prihvatio Ferencijev pojam introjeksijske!

Za zadržavanje veze sa objektom u neurozi Frojd je usvojio privremeni pojam *introverzije*, koji je preuzeo od Junga. Zanimljivo je možda pomenuti da je Frojd na jednom mestu je za introverziju dao definiciju koja bi uslovno odgovarala Kristevinom pojmu kliničkog borderlajna!

Za razliku od Frojda, kod Abrahama i Torok koji se naslanjaju na Ferencija, nastavlja se održavanje veze sa izgubljenim objektom preko fantazije, a to kao da uspostavlja analogiju sa umetničkim borderlajnom koji ne može da prihvati gubitak i nastoji da ga rekonstruiše preko (borderlajnske) fantazije.

Nesposobnost da se prizna gubitak objekta, jer se izbegava bolna promena subjektivne topografije, proizvodi iracionalnu strategiju melanholijske – objektni odnos se u fantaziji održava kao da je idealan. Melanholik kod Abrahama i Torok, za razliku od Frojda gde je u pitanju samo njegova oslobođena energija, inkorporira *ceo objekt* identifikujući se sa njim, “pozajmljujući” mu telo i afekt, i čuvajući ga u intrapsihičkoj kripti kao živog sahranjenog odakle se on ponekad pojavi kao sablast koja tera na bizarne postupke, i samo to može da bude simptom da nešto nije u redu. Melanholija može ostati nesvesna, dok se ne dogodi ponovna trauma koja oživi sećanje na prvu i razbije kriptu. Kripta ima protektivnu funkciju a njenim raspadanjem prethodi šizofrenija i suicid. Tu nema razlike između ja i (izgubljenog) objekta – to kao da bi bila faza pre uspostavljanja ferencijevske projekcije (projekcija je analogna Frojdovom principu realnosti).

Kristeva kao da je već od *Moći užasa* (na svoj način) usvojila pojmove introjeksijske i inkorporacije i uspostavljanje govora kako su ga preko melanholijske fantazije razradili Abraham i Torok.

Kod Kristeve je u pitanju shvatanje uspostavljanja govora koje ona teorizuje (kao i Frojd, uvek preko patologije) na primeru kliničkog borderlajna, kod koga ne postoji razlika između spolja i unutra i koji bi, u svom problemu sa govorom,

savladavši strah od objekata, trebalo da ga inkorporira tako što će svoju zazornost koja je za njega Drugi da odbaci potpunim kidanjem veze sa njom. Onda bi zazorno značenje njegovog oštećenog govora, kao senka tek tada uspostavljene primitivne identifikacije (jer ona kod borderlajna nedostaje, on je zadržan na mestu primarnog narcizma), dakle da bi ta senka pala na ego prevedena na tugu.

Dakle, *ekonomski* gledano, kada se prati kretanje oslobođene energije, to kretanje je ovde slično kao u Frojdovoj melanholiji, nego je umesto gubitka senka nekada izrecivog objekta, kod Kristeve u pitanju senka oduvek nezrecivog poluobjekta kao Stvari (Das Ding)!

Kod umetničkog borderlajna međutim, bez obzira što je kao i kod melanholije i prema Frojdu i prema Kristevoj u pitanju udarac na istom mestu a to je ego ideal, dakle jezgro superega, iz ovog aspekta gledano nije u pitanju melanholija (ni mazohizam kao nesvesna melanholija!), jer nije u pitanju iracionalno već *racionalno* ponašanje, koje bi odgovaralo i frojdovskom i ferencijevskom principu realnosti (oni se tu slažu), jer se uzima u obzir realnost zazornog odbacivanja, u kojoj se gubi ja.

To dakle kao da je realnost gubitka u kome bi se bez pružanja otpora takvoj promeni subjektne topografije izgubila razlika između ja i zazornog (što kao da bi odgovaralo Ferencijevoj projekciji, u performansu, preko ugovora sa institucijom umetnosti ritualnog odbacivanja od sebe neprihvatljivog Zakona da bi se uspostavilo neko ja). Objektni odnos kod umetničkog borderlajna, umesto da se preko melanholične fantazije kao kod Abrahama i Torok održava idealnim, u ritualu performansa kao da se se preko borderlajnske fantazije apotropaično razara da bi se preko *njenog efekta*, kao preko Lakanovog istinitog efekta fantazije, kao povratka Realnog, u realnosti uspostavio neki drugi objektni odnos.

Melanholična kripta se prema Abrahamu i Torok po svaku cenu čuva kao intaktna, jer je u njoj živa sahranjena neizreciva sramota onog objekta prema kome je uspostavljen *ego ideal*, i o kojoj se zato bez katastrofalnih posledica šizofrenije ili suicida, i koji su komplikacija melanholije, ne može govoriti. Ona je zato zajedno sa izgubljenim objektom inkorporirana i objektivirana, dakle spuštena

sa nivoa introjekcije i metafore, unazad i naniže, na nivo inkorporacije i demetaforizacije, kao demetaforizovana *stvar*. (Ovde je može se reći za razliku od oduzimanja metafore u zazornom odbacivanju samoproizvedeni borderlajn koji se odriče metafore. Odricanje od metafore se kako sam pokazala u *Abjektno* može se videti kako se događa i u mazohističkoj fantaziji.)

Razaranjem fantazije, odnosno razaranjem u fantaziji izgrađene kripe u kojoj je sahranjen izgubljeni objekt, melanholiku preti šizofrenija ili suicid.

Mazohističkoj fantaziji međutim preti samo upad halucinacije oca koji najavljuje njeno rasfantaziranje.

Proizvedenoj borderlajnskoj fantaziji bi pretio katastrofalni upad Realnog koje ga razara kao subjektnost.

Kristevina melanholija je sa svoje strane neizreciva jer čuva drugu stranu tog ideala, odricanjem od arhaične identifikacije sa majčinskim elementom “isfantaziranog oca” u primitivnoj identifikaciji (primitivni otac prema Kristevoj je videli smo majka zajedno sa svojom željom za falusom koja je kao poseban element, i kojoj zato “ništa ne nedostaje”), i čijim se gubitkom, čijom se propasti u abjektom, nestajanjem iza lika *idealnog ega* plaća pojavljivanje te slike. Inkorporacijom te slike zajedno sa njenim nedostajućim elementom, prazninom koja nastavlja tu želju, uspostavlja se mesto u simboličkom, uz odricanje od onog što za njega ostaje stalna pretnja, i od čega štiti gađenje i stid.

Kristeva svoj klinički borderlajn, koji nikada nije uspostavio nikakvu identifikaciju osim sa sopstvenim zazornim, još uvek neodvojenim od majke, usmerava u pravcu melanholije, da bi to neizrecivo izgubljeno, u koje treba prevesti zazorni subjektni učinak koji se pojavljuje u prenosu analize, nakon najpre inkorporacije, pa onda abjektovanja kao “majčinskog” analitičkog jezika, najzad prešlo u neko efektivno simboličko, i o njemu u melanholičnom diskursu govorilo preko religije ili mita.

To je kod umetničkog borderlajna s obzirom na prirodu njegovog gubitka

međutim neprihvatljivo. Bordelajnska tvrđava, u ritualu koji se može shvatiti kao fukoovska briga o sebi, u prostoru koji otvara institucija umetnosti, kao da se namerno razara da bi se u onome što se u njoj formiralo kao “tvrdo jezgro sna”, “šizofreno” raspalo na tri sablasti, da bi se preko jedne od njih, one izgnaničke, pojavilo ono što bi prema Lakanu bio istiniti efekat fantazije, i što je ovde *materijalni* efekat borderlajnske fantazije.

Analitički, odnosno teorijski jezik ovde ne bi mogao da bude pokroviteljski. Naprotiv, taj jezik kao da je prinuđen na proizvodnju formiranjem heterogenog objekta analitičke želje u prenosu, metaforičnim efektom traumatičnog umetničkog postupka u performansu, rezom koji se uspostavlja kao unarna crta²⁷¹ proizvedena u prostoru koji otvara institucija umetnosti, u identifikaciji sa borderlajnom, kao inkorporirana slika traume koja dolazi na mesto privilegovane fantazije pod čijim istinitim efektom fantazije “pada” da kažemo subjektivnost analitičkog (ovde teorijskog) diskursa, i to kao da je trauma koja traži svoje razrešenje.

Ako mi se dopusti opservacija, nije posao (teorijske) analize barem u ovom slučaju, u okviru diskursa iz kojeg se izvodi, da ono što je za njeno simboličko trauma neuspeha označavanja prevedu, da kažem, u “književnost”, da bi o tome “ortopedski” prišla preko diskursa religije ili mita, nego da se iz aspekta ovog razmatranja vidi šta teorijski diskurs sprečava da o tom “neusmesnom” sadržaju, ako prihvatimo da je na to mesto dospelo društvenim nasiljem zazornog odbacivanja, raspravlja drugačije osim preko – religije i mita.

I da zaključim vezano za terminološku zbrku, pojam projekcije ne može da se zadrži bez elaboracije jer u različitim teorijama znače različite stvari a sve se ovde prepliću i prave problem održavanja doslednosti u teorijskoj liniji kojom se ovde ide.

Kristeva u ogledu *Moći užasa* dakle

²⁷¹ Unarna crta je prema Lakanu „srž idealnog ja.“ Videti Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 273-6.

- Ferencijevu introjeksiju koja je vezivanje za objekt uopšte “tretira” kao Abraham-Torokovsku inkorporaciju koja je vezivanje za (majčinski) poluobjekt; tu ni kod Ferencija ni kod nje još uvek nema razlike između spolja i unutra
- Majčinski poluobjekt se onda *abjektuje*, odnosno kao da se ferencijevski “projektuje” uspostavljanjem granice između spolja i unutra ali “unazad”, projektovanjem neprihvatljivog na do tada nepostojeći majčinski prostor (koji se prema u stvari formira samim činom abjektovanja), gde se uspostavlja granica između spolja i unutra, i zato je taj prostor neizreciv, zato za njega ne postoji ni “sjenka uspomene”

Šta se onda dešava ako upotrebimo psihoanalitičke termine vezane za libidinalnu ekonomiju neokonceptualnog performansa:

- proizvedeni umetnički borderlajn, koji se ne miri sa gubitkom svog objekta u prostoru koji otvara institucija umetnosti hoće da *inkorporira* najpre svoj isfantazirani jezik *projektovan* pod ugovorom na “Drugoga” na partnera, da bi se razaranjem u performansu izgrađene “kripte”, kao čaure insekta, kao istiniti efekat te fantazije u zevu pojavila njegova propala subjektivnost kao sablast i čiji se sadržaj dakle razlikuje od svih sablasnih melahnoličnih sadržaja koje teorija do sada poznaje.

Odnosno, performans, ako se posmatra iz ovako obrazloženog gledišta, kao da je preko složenog mehanizma borderlajnske fantazije “neurotična” strategija očuvanja izgubljenog objekta proizvedenog borderlajna. Pod uslovima koje omogućava ugovor sa institucijom umetnosti, kao ferencijevskim “projektovanjem”/pseudokristevinskim “abjektovanjem” Zakon Oca kao da se odbacuje u neki isfantazirani prostor bez dominantne očinske uloge, *analogno onome kako se u Kristevinoj teoriji majčinsko odbacuje u prostor koji se uspostavlja tek njegovim abjektovanjem*, da bi se sačuvalo ono čiji gubitak ne može da se prizna a to je sopstvena materijalna simbolička produkcija. Ona se pojavljuje kao *abjet a*, na mestu kao dionizijskog uzroka uzročnog objekta želje, kao istiniti efekat borderlajnske fantazije.

Oslobađanjem tog “dionizijskog” a u stvari nekog običnog simboličkog sadržaja koji je nečijom političkom voljom a ne u mazohističkoj fantaziji “bačen u [delezovski] bezlični domen sudbine” i prema kome se teorija odnosi kao prema neizrecivom jer ga bez uviđanja proizvedenog borderlajnskog mesta sa kojeg se javlja ne vidi drugačije osim kao iracionalno, kao agalmu, dakle razbijanjem čaure u kojoj je smešten, u *punctumu* performansa se na trenutak postiže njegova pojava kao njegov istiniti efekat, kao njegova parezija, i kao njegova poezija, jer samog sebe piše sa nemogućeg mesta, kao neustrašivi istiniti (ovde politički) govor.

U Prilogu “Odakle subaltern ne govori” sam obrazložila svoje shvatanje nemogućnosti govorenja za drugog.

Ono za čime se u ovom radu ide tako ne bi bilo uspostavljanje bilo kakvog znanja o nekom govoru, već ukazivanje na specifičnost zahteva koji umetnički borderlajn, ako se ta pozicija prizna kao subjektna pozicija švakovićevski shvaćene neokonceptualne umetnosti, postavlja pred teoriju umetnosti. Jer ono što se pojavljuje kao istiniti efekat fantazije u toj umetnosti, a teorijska psihoanaliza ima etički zadatak da se njime bavi kao malim objektom *a*, sadašnja teorija bez daljeg prilagođavanja takvom, kako je ovde pretpostavljen, entitetu, njegovoj simptomatologiji može da priđe samo kroz religiju i mit.²⁷²

I zato da se još jednom ponovo vratim da vidim šta se dešava sa druge strane od te druge strane, odnosno sa strane diskursa koji je izložen efektu performansa da bi se sagledao preko gore već pomenutog Kristevinog termina metaforične razrade fobijskog objekta, da bi se pokazalo ono što se do sada u tekstu podrazumevalo a to je ludilo Zakona.

Kristeva na svoj način preuzima teorijske uvide Abrahama i Torok vezane za pojmove introjkcije i inkorporacije, da bi preko te razlike izvela teoriju abjektnog i borderlajna. Ona to čini preko fobijskog straha na slučaju Malog Hansa, gde umesto da govori o strahu od objekta, pravi obrt i govori o stahu od poluobjekta, a

²⁷² Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 50.

što za potrebu umetničkog borderlajna koji gubi objekt treba ponovo obrnuti, ali nikako ne vraćanjem na Frojda i Ferencija nego napravivši korak od Kristeve dalje, kao “the turn of the screw”, kao “okret zavrtnja”, u teorijskom susretu sa pravim a ne isfantaziranim sablastima.

Usmeravanjem teorijske pažnje na efekat borderlajnskog diskursa na analitički govor, ali pod uslovima konkretnog opusa neokonceptualnog performansa umesto “mikrokosmosa analize”, kao da bi u tom slučaju moglo da se kaže sledeće:

- u slučaju umetničkog borderlajna *punctum* je trenutak pojavljivanja sablasti kao istinitog efekta fantazije, drugim rečima, *metaforičnog efekta borderlajnske fantazije*;

- to bi bilo u analogiji sa metaforičnim efektom fobičnog objekta kod Kristevinog tumačenja fobije Malog Hansa, gde se metafora pravi tamo gde joj nije mesto, na predverbalnom nivou, u nagonskoj građi (u *punctumu* performansa, a to je druga scena!) ²⁷³

Prema Kristevoj, strah od utelovljavanja majčinskih poluobjekata je zbog očinske zabrane normalan u vreme u kome počinje da se govori, i zato se “agresivni impuls”, jer u pitanju je “proždiranje”, stavlja u pasiv – to utelovljavanje se kao proždiranje “projektuje” na sebe, sopstveno tako postaje objekt: “ne proždirem ja nego sam ja proždiran od ...”. ²⁷⁴

U fobiji je takođe neophodno stavljanje u pasiv, odnosno uspostavljanje objekta, pre nego što počnu da se prave metafore. Prema Kristevoj, i to je za ovaj argument ključno, *fobijski objekat je metaforična razrada* koja je dospela tamo gde joj nije mesto a to je nagonaska građa, kao pokušaj komunikacije “s onu stranu manjka”, komunikacije o neumesnom, koje se sreće u snovima (ovde na drugoj sceni!) i gde se oslanja na strah kao na “strašni i zazorni referent”. ²⁷⁵

²⁷³ Ibid., str. 45-46.

²⁷⁴ Ibid., str. 50.

²⁷⁵ Ibid., str. 46.

Zato je u fobijskom objektu smešteno sve, to je da kažemo veoma “skup” označitelj pri čemu “ja”, opterećeno krivicom zbog utelovljavanja majčinskog objekta, i u strahu od kazne zbog zabrane tog utelovljavanja, ne sme da se uspostavi. I pošto ja nije uspostavljeno, *taj “skupi označitelj” nije prazno označeno*, nego uspostavljeni objekt koji predstavlja fobijsku halucinaciju! A halucinacija tu nosi odgovor na pitanje *čega se tu boji*.

Fobijski objekt predstavlja složenu razradu koja već obuhvaća logičke i lingvističke postupke koji jesu pokušaji nagonске introjeksiје ali naznačavaju neuspjeh introjeksiје utjelovljenoga. Ako utjelovljavanje označava put prema ustanovljavanju objekata, fobija predstavlja neuspjeh popratne nagonске introjeksiје.²⁷⁶

Fobijski govor odraslog je prema Kristevoj zabarikadiran, gde samo afekt signalizira ono preko čega se u strahu prelazi, kao da se kliza, izbegavajući opasna mesta koja su pogled da kažemo na zazorno, gde je jezik protivfobijski instrument.²⁷⁷ Dete koje je borderlajnsko (a fobično dete je sa druge strane od borderlajnskog), koje ne sme da uspostavi sebe kao objekt da ne bi bilo proždрано, i zato ne sme da utelovljuje ništa, ostaje da kažemo “gladnih usta”, njegov označitelj je prazan, sa “nemim krikom” koji, ako sam u pravu za ovaj krik, kod njega nema samo vrednost metafore, nego i anafore, koja je pokazatelj koji upućuje na nešto drugo, na neprepoznatljivo, koja je kako Kristeva kaže anafora ničega.

Kod umetničkog borderlajna je međutim u pitanju rez, ali *ne* kao prazan nego kao *skup* označitelj, koji sažima u sebi sve strahove, i kroz koji probija nemi krik kome treba okrenuti analitičko uho, kao metafora koja u ovom slučaju nije anafora ničega nego celokupne njegove propale simboličke produkcije. Njegovim uspostavljanjem ne traži se pražnjenje fobijske strepnje koja je strepnja “ni pred čim”, već realne strepnje pred nasiljem zazornog odbacivanja koja se ublažava opsesivnim nomadskim kretanjem u potrazi za trenutnim, kao u otkucavanju nekog drugog vremena, istinitim efektom koji se uspostavlja u borderlajnskoj fantaziji, uspostavljanjem para “eholaličnih ožiljaka” kao prve simboličke jednačine, kao

²⁷⁶ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 50.

²⁷⁷ *Ibid.*, str.52.

ritualnog ponavljanja onoga što bi trebalo da potvrdi rez.

I taj rez je, u obrtu uloga, za ono što je u tom trenutku pokušaja komunikacije druga strana koja se sada razmatra, a to je strana saučesničke publike i strana analitičkog, odnosno teorijskog jezika, taj rez kao da je upravo ono o čemu Kristeva govori kao o “pričinu želje”, o “halucinaciji ničega” u fobijskoj neurozi koja je na granici psihoze, (ali kao i u mazohističkoj fantaziji kod Deleza gde je upad “očinske halucinacije” koja je trenutak rasfantaziranja!)

Ovde kao da jeste u pitanju upad sa druge strane ali sada da kažemo “halucinacije zazorno odbačenog”, koja je trenutak otrežnjenja sumanutog diskursa koji silom, kao nekad nekim davnim ugovorom koji je pogazio samog sebe, održava svoju sopstvenu ”fantaziju” iz koje je izbacio oformljen označitelj kao zazoran, poričući ga kao prazno označeno, u svojoj fobiji koja je prema Lakanu samo jezgro psihoze.

On se kao “prazno označeno” zato vraća, kao potisnut, “s one strane” sada diskurzivne “fantazije”, kao diskurzivna halucinacija svega što je bila njegova (umetničkog borderlajna) simbolička produkcija u tom diskursu. On kao da se vraća kao *metaforična razrada* njegovog straha od nestajanja u zazornom, kao ukazivanje na nemoguće, kao metafora-halucinacija nečega čiji je predstavnik on sam, kao označitelj i kao objekt, (i ovde kao u istovremenom zumiranju i udaljavanju kamere!) *kao diskurzivni objekt fobije*, kao za sumanuti diskurs ono prazno mesto preko kojeg se u fobiji prelazi kao preko “nedodirljivog i nedirnutog ponora o kome nam samo afekt na trenutke daje, čak ne ni znak, nego signal”.²⁷⁸ Takva pojava zazorno odbačenog diskursa u njegovom materijalnom istinitom efektu fantazije, iznenađuje kao *afektacija*, i to je u performansu ona trauma koja počinje da proizvodi analitički jezik kao odgovor na borderlajnski zahtev “pomjeram, zato sažimaj i asociraj umjesto mene” i o kome se ispredaju priče i mitovi, a koji je za (teorijski) diskurs ovde realan i trajan rez.

I da zaključimo:

²⁷⁸ Ibid., str. 52.

Imamo dakle “ehlolalični par” rezova koji se ponaša kao lakanovska invokacija, kao prozivanje u neki drugi prostor, na drugoj sceni koja je otvaranje neke mogućnosti u nečemu što je traumatskim rezom nametnuti predmet analize, i koje se odigrava sa *obe* strane.

Ono što je rez sa strane umetničkog borderlajna je metaforična razrada svega što je izgubljeno, a to je njegova efektivna simbolička, politička produkcija.

Ono što je rez sa strane saučesničke publike i teorijske analize je istiniti efekat performansa o kome se, kao o nečem jednom postojećem pa onda odbačenom kao živa sablast, dibuk, u teorijskom diskursu ispredaju mitovi i bajke, i kome treba dati mogućnost da razmotri *sopstvenu* simptomatologiju.

Ono Lakanovo jezgro diskurzivne psihoze, barem za konkretan umetnički opus o kome se ovde radi, kao da se formiralo sa pričom iz *Civilization and it's Discontents (Nelagodnosti u kulturi)* ²⁷⁹ u kojoj je homoseksualna erotika prikazana kao obrnuta slika onoga što je civilizacijska sklonost poretku i redu. A taj se opus ovde raspravlja preko teorijske psihoanalize koja nosi težak teret primitivističke fantazije koja se prelila kao mrlja od mastila probivši okca teksture nove antropologije koja je prema Fosteru *lingua franca* humanistike, i koja otud kao da nije u stanju da izađe na kraj sa onim o čemu je pisao Foster kao problemu politike drugosti, u kako bi rekla Gayatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorti Spivak), dobronamernim nastojanjima poststrukturalističkog diskursa koji traži modele govora za drugog.

I konačno, nedostajući element abjekcije/projekcije, i kako se naknadno ispostavilo onoga što prema Delezovom shvatanju prenosa istovremeno piše i briše, upravo je onaj koji je pravio terminološku zbrku u naporu da se održi teorijska doslednost u formiranju algoritma koji bi trebalo da obuhvati i opravda sve diskurse i sve ključne termine preko kojih se izvodi ovo razmatranje, upravo je onaj koji u *punctumu* performansa i dodatno, sada retroaktivno opisuje fenomen

²⁷⁹ Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, John Strachey at al(eds), *Volume XXI (1927-1931)*, London.

rasprskavanja čaure iz koje izleće leptirica raspršivši se kao “šizofreno” pod radijacijom Realnog na tri sablasti: to je mesto kao iskomplikovane Ferencijeve "projekcije" koja se odvija u dva suprotna pravca, kao s jedne strane uspostavljanje granice između spolja i unutra na predverbalnom nivou, izbacivanjem iz sebe ugrožavajućeg, nelagodnog sadržaja, koji je ovde Zakon Oca, kao njegovo borderlajnsko “abjektovanje”, da bi se u *punctumu* performansa kao u fukoovskom pseudostočikom okretu u mestu, oko sebe, prema subjektivnosti kakva se hoće okrenulo u mestu, dakle horizontalno, bez mazohističkog transcendiranja u neki Ideal, usmerio pogled sopstvenu odmetničku sliku projektovanu na ekran sačinjen od tela saučesničkih posmatrača da bi se u njoj ogledalo kao u lakanovskom ogledalu. Pri tom, na mestu na kome bi se očekivala rupa, manjak, koju inače iluzorno ispunjava lakanovsko malo *a*, ovde pojavljuje prokrijumčarena izgnanička sablast propale umetničke subjektivnosti kao njegov *istiniti efekat*, kao materijalni efekat fantazije, kao metaforični efekat uspostavljen parom eholaličnih ožiljaka koji ukazuje na ludilo Zakona.

Delotvornom akcijom performansa kao fukoovske brige o sebi, u onome što se razbijanjem zidina “kripte” u kojoj je sopstvena simbolička produkcija bila inkorporirana kao svoj *dasein*, i što se vraća kao potisnuto iz Realnog i pojavljuje kao istiniti efekat fantazije koji probija kroz rez, u traumatičnom susretu sa tim materijalnim efektom onoga što se u sumanutosti Zakona hoće da proizvede kao prazno označeno, kao simptom koji se za njega javlja sa mesta fantazije koje ukazuje na apsolutno značenje, kao *abjet* a, “pada” subjektivnost dominantnog diskursa, da bi se prostoru druge scene, između percepcije i svesti, između kože i misli, međusobnim gledanjem kroz onaj prozor iz sna Čoveka Vuka, u nečemu što bi se moglo nazvati međusobnom invokacijom, otvorila neka nova mogućnost u savremenoj umetnosti.

*Pokušaj postavljanja odnosa subjekta prema istini u izrazima
psihoanalize*

Na ovom mestu će se pokušati da se naznači pravac u kome bi možda mogao da se nazre jedan od odgovora na pitanje koje je Mišel Fuko (Michel Foucault) postavio 6. januara 1982. godine na Kolež de Fransu u okviru serije predavanja u kojima se te školske godine bavio pitanjima subjektivnosti i istine na dotada u istorijskoj analizi malo pominjanom primeru pojma „staranja o sebi“, *epimeleia heautou*. To pitanje, koje je Fuko postavio u jednoj digresiji, bez namere da ga reši, ponavljam u njegovom skraćenom obliku: „Lakan (Lacan) je bio, čini mi se, jedini posle Frojda (Freud) koji je hteo da pitanje psihoanalize ponovo usmeri na pitanje odnosa između subjekta i istine, to jest izrazima koji su naravno apsolutno tuđi istorijskoj tradiciji duhovnosti ... on je zaista pokrenuo najstarije pitanje, najstariju brigu *epimeleia heautou*, koja je bila najopštija forma duhovnosti ... da li se može, u samim izrazima psihoanalize, znači isto tako i posledicama saznanja, postaviti pitanje odnosa subjekta prema istini, pitanje koje – sa gledišta u svakom slučaju duhovnosti i *epimeleia heautou* – ne može, po definiciji, biti postavljeno u samim izrazima saznanja?“²⁸⁰

Pokušaj da se ovde ukaže na mogući pravac u kome bi se moglo razmišljati o ovom pitanju proizilazi iz specifičnosti položaja subjektivnosti sa kojeg se javlja neokonceptualna umetnost, a to je pozicija društveno proizvedenog borderlajna, jer se njegova od strane dominantnog diskursa (Zakona Oca) *odbačena subjektivnost* nalazi na mestu manjka „na kojem nesvjesno ... postavlja svoju enigmnu, i koje govori ... Riječ je uvijek o subjektu kao *nedeterminisanom*“ i koji je prema Lakanu – mesto istine. Ovde se pokušava da se pokaže da na tom mestu enigme treba potražiti *celu!* istinu (želje) neokonceptualnog umetnika, dakle *i ono što od nje inače postaje dostupno i što se može izreći u procesu psihoanalitičkog prenosa*, i ono što od nje ostaje zauvek nedostupno. Istina je, s jedne strane, prema Lakanu istina želje, a želja je želja Drugoga koja uvek dolazi sa tog enigmatskog mesta neizrecivog, jer nema Drugog Drugoga; i koja je s druge strane, prema Fukou, sam diskurs koji nije saznavanje istine ni o svetu ni o sebi u smislu samosaznanja, već uz pomoć tehnika sopstva usvajanje istinitih diskursa koji treba da omogućće suočavanje sa događajima. Na to enigmatsko mesto se postavlja, s jedne strane,

²⁸⁰ Mišel Fuko, Predavanje 6. januara 1982. godine, Drugi čas, iz *Hermeneutika subjekta*, Svetovi, Novi Sad, 2003, str. 48

onaj subjekt o kome Lakan govori kao o *uvek nedeterminisanom*, i sa druge strane, kao njegov analogon – *jednom već determinisana*, a sada zazorno odbačena, subjektnost neokonceptualnog umetnika!²⁸¹

Razmatranje će se izvoditi pozivajući se s jedne strane na problem subjektnosti i istine koji je Fuko razvijao u svojim predavanjima objavljenim u obliku transkripta u knjizi *Hermeneutika subjekta*, s druge strane na Lakanovo shvatanje istine (želje) subjekta koja se pojavljuje u psihoanalitičkom prenosu, oslanjajući se najviše na njegov jedanaesti seminar *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, kao i na ovde obrazloženo shvatanje da se zazorno odbačena subjektnost neokonceptualnog umetnika nalazi na mestu primarnog narcizma, odnosno na mestu prapočetnog potiskivanja, kako je prvi put shvaćeno u „Analizi 'mazohističkih' postupaka u performansima neokonceptualne umetnosti“, drugom poglavlju ogleđa *Abjektno kao simptom avangarde*.

Potpuna istina je, prema Lakanu, u psihoanalitičkom prenosu, nedostižna (fukoovski rečeno, a ovde se anticipira, ona subjektu psihoanalize, kao takvom, dakle bez „duhovnog“ preobražaja, nije dostupna), jer „psihoanaliza ... se ne može izdavati za ritual prelaska u arhetipsko ili na bilo koji način neizrecivo iskustvo...“

282

Performans neokonceptualne umetnosti, međutim, jeste ritual prelaska u

²⁸¹ Ovde moramo imati u vidu da se situacija društveno proizvedenog borderlajna ne pobrka sa situacijom lakanovskog histerika koji smešta celu istinu na stranu neizrecivog, odnosno na stranu Realnog koje izmiče simboličkom i koji, da tako kažemo, veruje u istinu samo kao neizrecivu i odbacuje izrecivo znanje. Ovde nije u pitanju histerično nepoverenje u odnosu na Zakon Oca, već, kako sam okazala u ogleđu *Abjektno*, borderlajnsko odbacivanje Ludog Zakona iz realnog straha od pozicije zazornog na koju ga Poludeli Zakon smešta. Zato ovde nedostaje govorni čin kao takav. Ne dovodi se u pitanje da „agent of speech“ iznosi značenje koje mu je nepoznato, međutim društveno proizvedeni umetnički borderlajn koji izbegava zazorno odbacivanje, čiji je jezik oštećen, *prestaje* da bude „agent of speech“. Prema Kristevoj, borderlajn umesto objekta ima strah. Njegov jezik je jezik straha, a jezik straha je jezik manjka, koji na svoje mesto stavlja - znak. To nije jezik u okviru društvenog ugovora s one strane manjka. To je jezik koji ide unazad, koji prema Kristevoj, „pokušava da govori o tom 'neumesnom', polazeći od nekog konačnog ovladavanja lingvističkim i retoričkim kodom“. (*Moći užasa*, str. 48.) To „neumesno“ o kome neokonceptualni umetnik pokušava da govori, što se odbacuje kao zazorno i za kojim ostaje manjak, je njegova zazorno odbačena subjektnost, a ne neizreciva histerična „cela istina“.

²⁸² Žak Lakan, „Prevrat subjekta i dijalektika želje u Frojdoovskom nesvesnom“, u *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983, str. 272.

neizrecivo iskustvo, a kako se gore pokazalo to je neizrecivo iskustvo narušene subjektivnosti umetnika koji je na mestu društveno proizvedenog borderlajna. Taj ritual se može tumačiti psihoanalitičkim postupkom i tu psihoanaliza kao da pomaže da se postavi pitanje odnosa subjekta prema istini na način na kako ga je formulisao Fuko: jer u izuzetno složenom *punctumu* ritualnog performansa neokonceptualne umetnosti koji (performans) se prema gore obrazloženom shvatanju može videti kao *epimeleia heautou*, kao briga o sebi, jer ona prema Fukoovom shvatanju istine podrazumeva tehnike sopstva sa ciljem postizanja logosa za neku subjektivnost, događa se (kao duhovni) preobražaj koji po definiciji ne uključuje izraze saznanja, a kojim narušenoj subjektivnosti neokonceptualne umetnosti onaj deo istine do kojeg se može prema Lakanu doći u psihoanalitičkom prenosu, ovde postaje dostupan po cenu koja upliće samo njeno biće.²⁸³ To *biće* subjektivnosti neokonceptualne umetnosti koja je u procesu zazornog odbacivanja izgubila jednom već stečen logos, moć (političkog) govora, u *punctumu* rituala neokonceptualnog performansa, pokazuje se (kao sablast koja nosi sa sobom svoj propali logos)²⁸⁴ na mestu koje *nije ni biće ni ne-biće*, nego inter-dicted, zabranjeno, a to je upravo ono mesto na koje Lakan smešta *neizrecivi deo* istine prenosa psihoanalize!

Fuko u gore pomenutoj seriji predavanja, u nastavku svog istorijskog razmišljanja na temu subjektivnosti i istine koje je prethodnih godina iznosio na primeru uređenja seksualnih ponašanja u antici, želi da na nju ukaže u opštijoj formi, uzevši „marginalan“ pojam „staranja o sebi“, *epimeleia heautou*. Ovaj pojam Fuko pokazuje kao pojam kome je historiografija uskratila veću pažnju i postavlja ga u njegovoj razlici u odnosu na istaknutiji pojam „upoznaj samog sebe“, *gnothi seauton*.

Pojam „upoznaj samog sebe“, urezan u kamenu delfijskog proročišta kao *gnothi seauton*, prema Fukou, do Sokrata nije imao filozofsko značenje. Njemu su se od početka XX veka pripisivala različita tumačenja, od kojih ni jedno nije

²⁸³ Ibid..

²⁸⁴ Propali logos je onaj koji se pokazuje kao izbrisan pod dominacijom Poludelog Zakona zato što se ne postavlja pitanje *šta* neko govori, već *ko* govori, slično „orijentalizovanom“ diskursu o kome govori Edvard Said (Edward Said) u svojoj knjizi *Orijentalizam (Orientalism)* koji se pokazuje pod dominacijom Zapadnog „znanja“ o njemu. Videti Edward Said, *Orientalism*, Penguin, London, 1977.

podrazumevalo načelo samospoznaje. Ova zapovest se javljala u istoriji povremeno, i uvek tesno povezana sa načelom „staraj se o sebi“, koje je bilo opštiji okvir u kome se samospoznaja javljala kao jedna od posledica pravilno primenjenih uputstava tog staranja. Njih će Fuko u kasnijem tekstu odrediti kao tehnike sopstva, a u koje se kao jedna od njih, kako se nama čini, može ubrojati i „mazohistička“, a u stvari borderlajnska tehnika neokonceptualnog performansa, jer njena posledica, kao što sam gore napomenula, neće biti samospoznaja, već nastojanje da se pristupi nekom diskursu-kao-istini koji daje subjektnost i sposobnost delovanja u njemu.

Fuko dalje raspravlja o bitnosti staranja o sebi na primeru klasičnog teksta *Odbrana Sokratova* gde se Sokrat postavlja kao onaj čija je osnovna funkcija da podstiče građane da se staraju o sebi. Učitelj ima ulogu onoga ko budi, on kao obad zariva žaoku u ljudsko meso – potrebu staranja o sebi. Fuko smatra da je načelo staranja o sebi, *epimeleia heautou*, obeležavalo filozofski stav tokom čitave grčke, helenističke i rimske kulture, pominjući Platona, epikurejce, kinike, stoike ... On želi da ga pokaže kao opšte načelo racionalnog ponašanja, što iz našeg ugla posmatranja dobija zanimljiv i zaista karnevalski dvosmislen obrt, jer se „perverzni“, „mazohistički“, a u stvari borderlajnski umetnički ritual pokazuje kao zaista – *racionalno* ponašanje.

Pojam staranja o sebi se protegao sve do početka hrišćanstva, pri čemu su se njegova značenja postepeno preoblikovala. Fukoovu skicu, koju on daje radi lakšeg snalaženja, ovde ću izneti što je moguće kraće, umetanjem onoga što, kako se barem meni čini, performans neokonceptualne umetnosti doprinosi njegovim značenjima u lakunama u kojima se ta umetnost, prema Šuvakoviću, pojavljuje kao bavljenje mikropolitikama marginalizovanih grupa:²⁸⁵

1. Staranje o sebi je „tema o opštem stavu, o određenom načinu posmatranja stvari, držanja u svetu, delovanja, *uspostavljanja odnosa sa drugom osobom* (naš kurziv, jer su ovde lakanovski rečeno u pitanju i Drugi i

²⁸⁵ Miško Šuvaković, „Logika zazornog: Identitet, kriza identiteta, opsesija i rad fantazma“ u *Studije slučaja – Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, str. 166.

drugi), dakle stav prema sebi, prema drugima i prema svetu.“ (Ovde bi se mogla dodati primedba da se ovaj odnos „prema sebi, drugima i svetu“ procenjuje već u prvom kontaktu sa pacijentom, i to na samom početku kako psihijatrijske tako i psihoanalitičke anamneze, kao orijentisanost u prostoru, vremenu, i prema ličnostima što uspostavlja vezu sa dekartovskim zahtevom, koji ćemo i malo kasnije pomenuti, za mogućnost pristupa istini, a to je da taj neko – nije lud. U slučaju subjektivnosti neokonceptualnog performansa pojam ludila se pojavljuje kao iskomplikovan jer se simptomatologija nemogućnosti govora, odnosno pristupa istini nekog diskursa, procesom proizvedenim u društvenoj situaciji kao posledica, da tako kažem, *društvene* patologije Ludog Zakona, funkcionalno ne razlikuje od simptomatologije kliničkog borderlajna kod kojeg su ti simptomi posledica, kako se smatra, njegove *lične* patologije.)

2. Staranje o sebi je forma pogleda, preusmeravanje od okoline na samog sebe, što je kompleksan pokret koji će Fuko postepeno razjašnjavati u kasnijim predavanjima. (Platonovski pogled se usmerava *u visinu*, prema Ideji; kod stoika je u pitanju okretanje *u mestu* da bi se pogled usmerio prema sebi, jer je u periodu 1. i 2. veka nove ere subjektivnost bila samoj sebi cilj, dok u neokonceptualnom performansu – gde se ovaj cilj pokazuje kao uslovno analogan stoičkom, jer je želja umetnika želja za postizanjem subjektivnosti u nekom diskursu – ovaj pokret je složeniji: da bi se pogled usmerio prema sebi, prvi pokret mora biti prema „Ideji“ isfantazirane subjektivnosti da bi se omogućio „kontraplatonistički“ pokret *naniže*, ispod nivoa subjektivnosti, da bi se sa tog „niskog“ nivoa moglo u vrtoglavom (p)okretu pristupiti sopstvenoj propaloj subjektivnosti koja je na mestu prapočetnog potiskivanja i pokušati da se za nju pronađe neki diskurs.
3. Staranje o sebi podrazumeva i određen broj radnji, kroz koje čovek preuzima brigu o sebi, kroz koje se menja ... preoblikuje i preobražava ... (to staranje o sebi kao radnja koja preobražava bi možda u slučaju neokonceptualne umetnosti bio do određene tačke analogno delezovskom „mazohističkom“ ritualu, u onom njegovom da kažem „borderlajnskom“ segmentu koji je zajednički za mazohizam i umetnički borderlajn kojim se dolazi d mesta fantazije i koji se može, kako će se pokazati, posmatrati kao analogan filozofskoj askezi samodelanja).

I ovde smo u praćenju Fukoovog predavanja došli do svojstava zapadne duhovnosti, čija će se kratka objašnjenja dopunjavati onim što se nadam da će doprineti daljem razjašnjavanju ove teze.

Duhovnost podrazumeva da istina nije dostupna subjektu kao takvom. On niti ima pravo niti sposobnost da joj se približi. (Ovde se odmah može uputiti na položaj zazorno odbačene umetničke subjektivnosti koja nema „pravo pristupa istini“, pri čemu o tom pravu, jer se ovde ne radi o sposobnosti, ne odlučuje *nešto* nekog „višeg“ plana, metafizičkog ili religioznog, već *neko* na planu socijalnih odnosa proizvedenim u datom diskursu; pristup istini joj je dokinut samim tim što joj je zazornim odbacivanjem uskraćena istina diskursa u kome je jednom već postigla svoju subjektivnost; tako odbačenom subjektu se kao neminovnost nameće nešto što bi bilo analogno duhovnom preobražaju da bi se, u približavanju istini kao onome čega se u platonističkom pokretu „naviše“ priseća, ali ovde u suprotnom pravcu, dogodilo da se u „kontrapltonističkom“ pokretu – „naniže“, odbačeni subjekt „priseća“ (svoje) istine, odnosno da joj se ponovo približava kao onome što joj je oduzeto ne na metafizičkom, već na društvenom planu. Taj „kao duhovni preobražaj“ postiže se u ritualu neokonceptualnog performansa).

Istina se dakle ne daje prostim činom saznanja.

Duhovnost podrazumeva da se subjekt izmeni, preobrazi, da *promeni smer* da bi postao različit od sebe i tako stekao pravo da se približi istini. Ovde se možemo vratiti na gore citiranu rečenicu „Istina je subjektu ponuđena samo uz cenu koja upliće samo subjektovo biće.“ Taj preobražaj Fuko shematski prikazuje kao pomak koji „vadi subjekt iz njegovog statusa i aktuelnog stanja“ (*sic!*), i taj pomak je uzlazni, kojim njemu dolazi istina i prosvetljava ga. Ovde se odmah može dodati, u slučaju neokonceptualnog performansa u pitanju je potreba za „vađenjem subjekta iz njegovog statusa i aktuelnog stanja“ zazorne odbačenosti, i to je kao „silazni“ pomak u arheološku prošlost njegovog postojanja, na mesto prapočnog potiskivanja, gde je gurnuta istina u kojoj je jednom već bio subjektiviran, gde ga ona ne prosvetljava nego *prži* svojom radijacijom. To je mesto onog dela istine za koju Lakan kaže da je u prostoru nedeterminisanosti subjekta, u kome je Kristeva

videla prostor abjektnog, i na koje se postavlja, kako se u gornjem tekstu već pokazalo na mesto prapočetnog potiskivanja, kao zazorna – cela jedna kultura!²⁸⁶ Ovde bi se Lakanovo pitanje *che vuoi?* moglo preformulisati kao *che cos'è la tua cultura?*

Ovaj pomak (kao „naviše“, a ovde se može reći i kao „naniže“) postiže se – askeзом. *Eros* i *askesis* su po Fukoovom mišljenju dve velike forme preko kojih su u zapadnoj duhovnosti shvaćeni modaliteti po kojima subjekt treba da bude preobražen da bi konačno postao subjekt sposoban za istinu.²⁸⁷

Askeзом se subjekt povezuje sa istinom. U periodu kulture sopstva helenističke i rimske epohe, pitanje objektivnog spoznavanja subjekta se ne postavlja, kaže Fuko. Problem subjekta u toj kulturi je pitanje mogućnosti delovanja subjekta ne samo u smislu spoznavanja istine nego i njenog govorenja, primene i vršenja i to ne samo onog subjekta kakav treba da bude, nego i onog kakav *hoće* da bude. (Ovaj izbor se za nas pokazuje kao posebno značajan, jer se u „mazohističkom“ odnosno borderlajnskom ritualnom preobražaju subjektivnost koju umetnik sam proizvodi pojavljuje – pod njegovim sopstvenim uslovima!) Askeзом se vrši konstituisanje samog sebe, da bi se preobražajem uspostavio odnos prema sebi kao dovršen i samodovoljan. Ovde je dakle u pitanju konstituisanje subjekta koji je samom sebi cilj.

Opremu, *paraskeue*, čine stvarno izgovorene, ponavljane i ispisane rečenice kao materijalna oprema logosa, (ovde ono što sam gore nazvala subjektivnom književnošću) koje govore istinu i propisuju šta treba raditi, i koji su vežbom kao matrice delovanja stvarno upisani u subjekt. Ova oprema predstavlja trajno prisustvo logosa koji odgovara kao na poziv koji upućuje ratnik u opasnosti (i ovde nam se javlja Lakanovski subjekt koji opremljen sopstvenom kožom razapetom preko okosnice štita izlazi na ekran poznajući pravila igre zapisana u jeziku, i

²⁸⁶ Prema Kristevoj, abjektno je odbačeni objekt, koji vuče prema mestu gde se ruši značenje, „na granici nepostojanja i halucinacije, na granici neke stvarnosti koja me poništava ako je priznam (kurzuv moj). Zazorno i zazornost su moje ograde. Začeci moje kulture.“ Videti Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 8-10.

²⁸⁷ Mišel Fuko, „Predavanje 6. januara 1982. godine, *Prvi čas*“, iz *Hermeneutika subjekta*, str. 30.

Franko B sa svojim ožiljcima koji su trajni trag odsustva tog logosa). *Logos boethos* (kao pomoć) se prikazuje i kao *logos pharmakon*, ili kao dobar kormilar, ili kao vojnička oprema, oklop, bedem ili tvrđava. Logos je utvrđenje u koje se čovek povlači kao u samog sebe da bi našao način da odbije događaj. Oprema logosa treba da je uvek na dohvatu, da bi bila upotrebljiva, kao pamćenje u njegovoj arhaičnoj formi, koje čuva istinu tako da se može reartikulisati bez odlaganja, da bude delatno pamćenje. U trenutku događaja, logos treba u tolikoj meri da postane sam subjekt delovanja, da subjekt i *samim svojim mišićima* postupa kako treba. U pitanju je dakle subjektivizacija diskursa istine putem delanja i vežbanja sopstva na sebi.

Lakanov oklop subjekta je oklop jezika, tvrđava smisla, nepropusni ekran, dok je Kristevina tvrđava kliničkog borderlajna propusna, jasno ograničavajući ali ne štiteći nedostatno i nedelatno ja-propalog-logosa, koje se skriva u njoj. Prema Kristevoj, podsećamo se, borderlajn je stanje koje zasniva na izuzimanju, umesto na želji. Ove osobe kao da su pomerene unazad, od “normalne” diferencijacije između subjekta i objekta, prema dubljim slojevima, do diferencijacije u odnosu na ja i Drugog, ili još dublje, u odnosu na spolja i unutra. U svest pristižu sadržaji koji, prema Kristevoj, zbog nediferencijacije svesnog i nesvesnog više pripadaju “estetskoj” ili “mističkoj” sublimatornoj diskurzivnosti nego što se mogu naučno ili racionalno obrađivati: ”U svetu u kojem je Drugi uništen, estetski se napor – spuštanje do temelja simboličkog zdanja, sastoji u ponovnom zacrtavanju krhkih granica govornog bića ... “. ²⁸⁸ Borderlajnski subjekt više nije subjekt delovanja, njegova oprema je neupotrebljiva, njegov govor neartikulisan, njegovi pokreti bez smisla. Ako se na ovom mestu podsetimo početka ovog kratkog izlaganja o askezi, vidi se da se želja umetnika neokonceptualnog performansa ovde uslovno može prikazati kao cilj askeze koji je vratiti se sebi (ovde svojoj u borderlajnskom ritualu proizvedenoj „isfantaziranoj“ subjektivnosti koja u trenutku svog nastajanja daje pristup propaloj subjektivnosti!) kao cilju i objektu tehnike života pri čemu nije u pitanju objektivizacija sopstva u diskursu istine, već subjektivizacija (ovde, za propalu subjektivnost, nekog drugog) diskursa koja subjekt treba da pretvori u subjekt istine, u „ponovom zacrtavanju krhkih granica govornog bića“.

²⁸⁸ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 25.

Fuko na kraju govori o posebnom efektu koji daje preobražaj u smislu „povratka“ istine na subjekt, kome nikakav čin saznanja ne bi mogao da donese tu svetlost i spokoj. U slučaju neokonceptualnog performansa to bi bio povratak njegove sopstvene, jednom posedovane a sada izgubljene lične istine, gde se umesto obasjanosti svetlošću teži *gašenju* radijacije koja prži. I to *gašenje* bi trebalo da donese znanje nekog diskursa i ovde umesto spokoja ukidanje straha, jer bi to bilo gašenje svetlosti utemeljujuće šize, zatvaranje procepa do koga je došlo zazornim odbacivanjem subjekta u domen Realnog od čijeg zračenja ga više ne štiti ekran logosa, i vraćanje subjektivnosti na stranu neke istine, nekog drugog diskursa, koja je u jeziku. Ovde se umesto blagodeti svetlosti teži nečemu što je utešan, bezbedni spokoj mraka našeg slepila koji nas štiti od Realnog.

U antičkom vremenu sa izuzetkom Aristotela, filozofsko pitanje dosezanja istine i prakse duhovnosti nikada nisu razdvajane, piše Fuko. Moderno doba je prema njemu nastalo kada je prihvaćeno da jedino saznanje otvara put istini. Uslovi njenog postizanja su spoljašnji: odsustvo ludila, obrazovanje i uključivanje u konsenzus, moralni uslovi, što Fuko ističe kao uslove koji *ne pripadaju subjektu u njegovom biću*, koji se ne odnose na strukturu subjekta kao takvog. Moderni subjekt se smatra sposobnim i vrednim istine, i njeno približavanje se više ne završava u njemu već otvara put neprekidnom napretku. Fuko završava prvi čas svog predavanja sažetkom da moderno doba odnosa istine i subjekta počinje onda kada je uspostavljen postulat da takav kakav jeste, subjekt *jeste sposoban* za istinu, ali da takva kakva jeste, istina *nije kadra* da spase subjekt. Nasuprot njemu ovde se postavlja subjektivnost neokonceptualnog performansa u kojem takva kakva jeste, umetnička subjektivnost *nije sposobna* za istinu, i da je njena istina *bila kadra* da spasava subjekt od radijacije nego je naknadno postavljena na nemoguće mesto. Uslovi za postizanje istine pripadaju takvom subjektu u njegovom *biću* (jer se nameće potreba za kao duhovnim preobražajem), i otud potiče opsesivno, ritualno umetničko nastojanje za – nekim drugim znakovima.

Fuko dalje govori o prekidu koji se postepeno zbivao između „približavanja istini koje je postalo autonomni razvoj saznanja i zahteva za preobražajem

subjekta i subjektovog bića njim samim“. ²⁸⁹ Taj prekid je postepeno uvela teologija koja od Sv. Tome kao temelj hrišćanstva određuje racionalno promišljanje, pa time i načelo sazajnog subjekta uopšte. Veza između sveznajućeg Boga i subjekta koji je pod uslovom vere kadar da bez preobražaja u njemu samom sazna istinu udaljilo je zapadno mišljenje od duhovnosti čije je osnovno načelo bilo *epimeleia heautou*. Rascep, piše dalje Fuko, nije bio konačan, naznačujući primer Spinozine *Rasprave o reformi razuma* gde je problem istine bio povezan sa zahtevima koji su se odnosili na promene u biću subjekta koje će mu dopustiti približavanje istini; zatim primer Kanta kod koga strukture duhovnosti nisu nestale „ni iz filozofskog mišljenja a možda ni iz znanja“; i najzad filozofiju XIX veka gde saznanje, bilo da je veličano ili diskvalifikovano, ipak ostaje povezano sa zahtevima duhovnosti, upućujući na Hegelovu *Fenomenologiju duha*. Filozofiju XIX veka Fuko vidi kako postavlja to staro pitanje duhovnosti, „koja se stara, a da to ne kaže, za staranje o sebi“ i da je tu koren sukoba sa filozofima „klasičnog“ tipa koji su filozofiju pokušavali da „očiste“ od struktura duhovnosti.

Ove strukture se ponovo javljaju i na polju znanja, u formama učenja koje Fuko ne izjednačava sa strukturom nauke, a to su marksizam i psihoanaliza. Fuko ih ne smatra srodnim religiji ali ukazuje da u njima postoji jasno pozivanje na neke zahteve duhovnosti, koji nisu eksplicitno razmatrani nego premešteni na problem pripadnosti grupi: a to su pitanje bića subjekta, odnosno onog što to biće treba da bude da bi doseglo istinu, i pitanje onoga što se može preobraziti u subjektu da bi dosegao istinu.

I ovde smo u praćenju Fukoovog prvog predavanja stigli do mesta sa kojeg se pošlo, do pitanja „... da li se može, u samim izrazima psihoanalize, znači isto tako i posledicama saznanja, postaviti pitanje odnosa subjekta prema istini, pitanje koje - sa gledišta u svakom slučaju duhovnosti i *epimeleia heautou* – ne može po definiciji biti postavljeno u samim izrazima saznanja?“ ²⁹⁰

I na ovom mestu, pre nego što se vratimo Lakanu i njegovom shvatanju istine,

²⁸⁹ Videti Mišel Fuko, „Predavanje 6. januara 1982. godine, *Prvi čas*“, iz *Hermeneutika subjekta*, str. 43.

²⁹⁰ *Ibid.*, str.48.

ostaje da se odgovori na pitanje: kakvo je to sopstvo kojim se treba baviti? Šta je to sopstvo (*auto to auto*), budući da se treba baviti samim sobom, pita Fuko i kaže da se to pitanje ne odnosi na čovekovu prirodu već na pitanje nečega što kao reč ne postoji u grčkom tekstu, a to je pitanje *subjekta*. On je za nas bitan u onom obliku i odnosu prema istini kakvim ga je Fuko predstavio da je postojao u prvom i drugom veku nove ere, a koji smo već pomenuli. A to je subjektivnost koja je samoj sebi cilj i koja istinu ne traži nekim pogledom u visinu, već okretanjem u mestu, i usmeravanjem pogleda prema sebi.

Za nas se to pitanje sužava na pitanje: šta je to „sebi“ u slučaju neokonceptualnog performansa?

Najpre da se ukratko podsetimo viđenja neokonceptualnog performansa kako se shvata u ovom radu. U neokonceptualnom performansu, u procesu odbijanja Poludelog Zakona Oca pogled se odvraća od prvobitne ogledalne slike u kojoj se subjekt ogleda kao u Drugom da bi se okrenulo isfantaziranoj sopstvenoj idealnoj slici borderlajnske fantazije. Usvajajući Delezovu teoriju mazohizma i oslanjajući se na Kristevinu teoriju borderlajna, u ogledu *Abjektno kao simptom avangarde* pokazalo se da postoji paralelizam između onoga što se događa u sukcesiji sve strožih mazohističkih ugovora sa partnerom s jedne strane, i kretanja unazad sa mesta govorećeg bića do mesta borderlajna s druge strane. Postupci samopovređivanja koje izvode neki od neokonceptualnih umetnika u svojim performansima su se pokazali kao mogući ritualni postupci kojima u borderlajnskoj fantaziji odbacuje poludeli Zakon Oca i partenogenetski rađa nova subjektivnost koja krijumčari sablast svoje zazorno odbačene subjektivnosti kao *punctum*.

Dakle šta je to „sebi“ kome se okreće umetnik u slučaju neokonceptualnog performansa?

U ovom istraživanju se pokazalo da je to nešto što se u procesu zazornog odbacivanja od smisla datog diskursa, u procesu koji bismo mogli za ovu priliku nazvati „tercijarnim potiskivanjem“, našlo u ulozi parcijalnog objekta kao *objet a*, kao onog što će se u uobičajenom procesu sakaćenja koji prati postizanje mesta u

nekom smislu naći „iza“, na mestu ne-smisla koje će oformiti nesvesno. Taj proces Lakan pokazuje kao proces otuđenja, kao izbor u kojem se može sačuvati samo jedan od delova onoga što se mora rascepiti da bi se ušlo (ili ne) u neki smisao, i što Lakan pokazuje na primeru bića subjekta koji je pod smislom: „Izabrali smo biće, subjekt nestaje, izmiče nam, zapada u nesmisao – izabiremo smisao, a smisao opstaje samo krnjen za dio nesmisla, koji je, pravo rečeno, ono što u ostvarenju subjekta tvori nesvijesno. Drugim riječima, u samoj je naravi takvog smisla, kakav se pojavljuje u smislu Drugoga, da u velikom dijelu svog polja bude zasjenjen nestankom bića, koji je induciran samo funkcijom označitelja“.²⁹¹

Takav izbor se nameće zazorno odbačenoj umetničkoj subjektivnosti postavljanjem ispred nje novog ogledala Poludelog Zakona gde je ona kao takva ostala „iza“ smisla, u položaju u kome ponovo treba da se podvrgne procesu otuđenja radi postizanja mesta u tom novom Zakonu. Ali kako je taj Zakon zazorno odbacuje, on od njega koji je jednom već bio subjekt smisla zahteva da, kako sam na drugom mestu pisala, „u istinski samoubilačkom zahvatu – nestane (*aphanisis*) kao govoreće biće, kao Agambenov *homo sacer* - kao neko 'ko se može ubiti, ali ne i žrtvovati'. Priznavanje tog Zakona bilo bi dvostruko kretanje To je kretanje unapred, prelaženjem nove prepreke koja se postavlja pred subjekt od strane Drugoga kao zahtev Ludog Zakona koji time razotkriva sopstvenu transgresivnost, i kretanje naniže i unazad, u arheološku prošlost u kojoj više nema razlike između ja i objekta, niti ja i Drugog, i gde više nema razlike između unutrašnjosti i spoljašnjosti, između svesnog i nesvesnog, i gde više nemamo mogućnosti da sami sebe zastupamo u diskursu, već to za nas čini neko drugi“.²⁹²

Dakle na tom mestu se nalazi celokupna njegova jednom postignuta subjektivnost, koja je lakanovski rečeno kao *objet a* isisana-usisana u limbo nesvesnog, na mesto koje nije ni biće ni ne-biće. To je to izgnaničko „sebi“ kojem se umetnik, kao odmetnik od Poludelog Zakona koji tog izgnanika zastupa, okreće u složenom „mazohističkom“ ritualu neokonceptualnog performansa koji se (performans) tako pokazuje kao briga o sebi, *epimeleia heautou*.

²⁹¹ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 226.

²⁹² Navedeno prema Margarita Petrović, *Abjektno*, str. 27.

„Istina subjekta nije u njemu samom ni kad je on u položaju gospodara, već kako to analiza pokazuje, u nekom predmetu po prirodi prikrivenom“.²⁹³

Lakanovo ponavljano nastojanje je da razgraniči svoj pojam nesvesnog od onog kako ga je tumačio Frojd. On to čini na primeru primarnog uzroka u kome uvek, kao nešto antipojmovno i neodređeno, ostaje zev. U zevu nesvesnog se uvek nešto događa, kaže Lakan. Za njegovim zatvaranjem ostaje ožiljak koji nije ožiljak neuroze nego ožiljak nesvesnog, iza kojeg, s one strane, ostaje nešto iz reda neostvarenog. Nesvesno je kao ne-rođeno, u koje potiskivanje nešto izručuje, prema limbu. To nije ni i-realno, ni de-realno već ne-realizovano, pupak snova, zona komešanja sablasti među kojima se, procesom analognim prapočetnom potiskivanju, kao istovremeno i biće i ne-biće, rođena pa pobačena, našla zazorno odbačena subjektivnost umetničkog borderlajna.²⁹⁴

Na nivou nesvesnog nešto govori, kaže Lakan, nešto homologno onom što se događa na ravni subjekta, što zahteva da bude ostvareno. Ono se pokazuje kao pronalazak koji je istovremeno rođenje – iznenađenje koje subjekt ostavlja nadmašenim, i koje se gubi u istom trenutku kad se pojavilo. Nesvesno je zato kolebanje, diskontinuitet. Kroz njegov prorez izbija manjak u kome je ono nesmešteno i odakle postavlja svoju enigm, i govori. „Riječ je uvijek o subjektu kao nedeterminiranom.“²⁹⁵ Ovde bi moglo da se doda da je u slučaju neokonceptualnog performansa tu reč o nečemu što se pokazuje kao pronalazak koji se gubi u istom trenutku kada se pojavio, i da je tu reč o subjektu kao, da tako kažemo, *raz-determinisanom*.

Manjak je – manjak bića, *manque d'etre*. Zev nesvesnog je pred-ontološki, u kome nesvesno otkriva, u toj ontičkoj pukotini koja se zatvara gotovo u istom trenutku u kome se otvorila, nešto što nije ni biće ni ne-biće nego ne-realizovano:

„Pojava neuhvatljivog se zbiva između dvije točke, početne i krajnje, toga

²⁹³ Jacques Lacan, *XI Seminar, Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str.11.

²⁹⁴ *Ibid*, str. 35-8.

²⁹⁵ *Ibid*, str.33.

logičkog vremena – između tog trenutka kad se vidi da je neka stvar elidirana, odnosno izgubljena za samu intuiciju i onog eluzivnog trenutka kad zapljena nesvijesnog ne završava, kad se uvijek radi o osposobljenom obnavljanju.“²⁹⁶

I to prema Frojdu ima etički status: „Što god tamo bilo, treba poći“. Treba poći prema misli koja je s one strane svesti: „Ovdje na polju snova, ti si na svome“, *Wo es war, soll Ich werden*.²⁹⁷ To *Ich*, to Ja, to celovito mesto mreže označitelja, odnosno subjekta, je tamo gde je to oduvek bio san, kaže Lakan. Na tom mestu se prepoznaju „svakakve stvari, a prema prilici i poruke bogova“. ²⁹⁸ Bogovi pripadaju polju Realnog. A subjekt je tu da se nađe tamo gde je bilo Realno: tako gde je bio to *Ich*, tamo se zbiva subjekt. Tu se, između percepcije i svesti, na drugoj sceni, pojavljuje subjekt nesvesnog, kaže Lakan. Na toj sceni između kože i misli, u *punctumu* borderlajnskog rituala, događa se to zbivanje kao trenutni, traumatični susret sa sablašću umetničke propale subjektivnosti.

Lakan uspostavlja polje subjekta u odnosu na polje Drugog, u odnosu na mesto gde se postavlja lanac označitelja. Da ponovimo još jednom, odnos subjekta prema Drugom se uspostavlja u otvaranju-zatvaranju zeva, na rubu nesvesnog, gde je subjekt s jedne strane kao *smisao* proizveden označiteljem, a sa druge strane kao *ne-smisao*, nestajanje, kao *aphanisis*. I u tome je izbor bića subjekta pred poljem Drugog u koje ima da bude prozvano: izbor između smisla i bića, kao umiranja da bi se u nečemu rodilo. Ako izabere biće, subjekt nestaje u *ne-smislu*; ako izabere *smisao*, otkida mu se *deus* *ne-smisla* koji čini nesvesno subjekta. U drugom pravcu koji zatvara kružnicu ovog odnosa prema drugome događa se razdvajanje, koje Lakan etimološki izvodi kao *separare, se parer*, kao rađanje, donošenje na svet.

Lakan dalje taj oblik otuđenja objašnjava putem onoga što je na nivou potiskivanja, što je Frojd nazvao *Vorstellungsrepräsentanz* i koje je Lakan doslovno preveo kao predstavnik predstavljanja. Njega Lakan smešta u „shemu izvornih mehanizama otuđenja, i to u prvu označiteljsku spregu, koja nam omogućava shvaćanje, da se subjekt najprije pojavljuje u Drugome, utoliko što se

²⁹⁶ Ibid, str. 38.

²⁹⁷ Ibid, str. 11.

²⁹⁸ Ibid., str. 51.

prvi označitelj, jedincati označitelj, pojavljuje u polju Drugoga i što predstavlja subjekt za neki drugi označitelj čiji je učinak *aphanisis* subjekta. Otuda i dioba subjekta – kada se subjekt negdje pojavljuje kao smisao, drugdje se očituje kao *fading*, nestajanje. Postoji, ako se može reći, stvar života i smrti, između jedincatog označitelja i subjekta kao binarnog označitelja, zbog njegova nestajanja. *Vorstellungsreprasentantz* je binarni označitelj.²⁹⁹ I dalje, „Taj označitelj uspostavlja središnju točku za ... ono što je, budući da je prešlo u nesvjesno, točka privlačnosti kroz koju će biti moguća sva potiskivanja, svi ostali slični prolazi na mjesto ... onoga što je kao označitelj prešlo na drugu stranu.“³⁰⁰

Vorstellungsreprasentantz ispunjava prazninu izgubljenog objekta, *objet a*, na čijem se mestu obreva, kao parcijalni objekt, kao predstavnik njene predstave objekta koji nikada nije ni postojao, propala subjektivnost neokonceptualnog performansa.

Da bi se detaljnije objasnilo ono što je sled misli koji se ovde izlaže treba ukazati na Lakanovo upozorenje da u ovoj primarnoj šizi ne pobrka funkcija \$ sa *objet a*. Ovaj trenutak na ovom mestu posebno ističem jer kao da postoji slučaj u kojem se *objet a* zaista poklapa sa \$, kada je to \$ ona propala subjektivnost zazorno odbačenog umetnika koji se postavlja na mesto borderlajna. Izbor koji se u tom slučaju postavlja pred subjekt da bi se negde pokazao na mestu smisla po cenu nestajanja na drugoj strani ovde se pokazuje kao izbor smisla-za-Drugog, smisla Ludog Zakona, u kome je njegova uloga da bude odbačen kao zazoran. I on zato stoji, kao ukopan, pred tim novim izborom, birajući borderlajnsko rešenje, da odbaci Ludi Zakon, i da kao *objet a*, u kome je inkapsulirana cela njegova kultura, isisana u limbo u zevu nesvesnog na mesto nedeterminisanosti, ne-ostvarenosti, opstane na granici jezika, na mestu, da se ovde vratimo i na Kristevin pojam *chore*, i koja se od toga sklanja u nesigurnu, borderlajnsku tvrđavu nastanjenu vojskom sablasti koje se suočavaju sa događajima umesto njegove propale subjektivnosti koja sada jeste kao *objet a*. Za taj ni-subjekt ni-objekt sam odabrala hibridno ime *abjet a*, koje je u ovom slučaju „magnetsko mesto fascinacije“ (Lakan) oko čijeg će se spasavanja izvlačenjem u smisao nekog diskursa događati *punctum*

²⁹⁹ Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 233.

³⁰⁰ *Ibid.*, str. 233.

neokonceptualnog performansa.

Jer ovde se događa ono što se događa i u psihoanalitičkoj interpretaciji. „Subjekt se treba osloboditi afanisičkog učinka binarnog označitelja“³⁰¹ a u slučaju neokonceptualnog performansa spasti se od – zazornog odbacivanja u kome, ponovnim prolaskom kroz ogledalo Ludog Zakona, za sobom, kao *abjet a*, na mestu ne-smisla, treba da ostavi celu svoju kulturu i nestane kao govoreće biće.

U trenutku zazornog odbacivanja gubi se zaštita koju pruža jezik svojim upornim ponavljanjem, ili, fukoovski rečeno, gube se subjektivizirani, utelovljeni istiniti diskursi koji su oprema koja pruža pomoć u suočavanju sa događajima. Takav subjekt prema Kristevoj otkriva da je sam zazoran, utemeljen na nemogućem, uhvatljiv prema Lakanu samo kao *Vorstellungsrepräsentanz*, predstavnik predstave nostalgije za onim što u normalnim uslovima zauvek nedostaje, i čega nikad nije ni bilo, i što će se vratiti tek u smrti. Ali u ovom slučaju se gubi nešto što *jeste* bilo – utemeljeno u simboličkom.

Borderlajn je psihičko stanje koje je slika ove traume. Ove osobe kao da su pomerene unazad, od “normalne” diferencijacije između subjekta i objekta, prema dubljim slojevima, do diferencijacije u odnosu na ja i Drugog, ili još dublje, u odnosu na spolja i unutra. Zazorno odbačena subjektivnost više nije ni subjekt ni objekt. Ona se obreva u nesigurnosti oko granica koje odvajaju ja od prvobitnog ne-objekta, u nečemu što je kod kliničkog borderlajna narcizam koji pretpostavlja ja, ali ne i spoljašnji objekt. Na mestu tog narcizma, u slučaju društveno proizvednog umetničkog borderlajna, sada se obrela njegova propala subjektivnost. To je kod kliničkog borderlajna poremećaj, a ovde društveno proizvedena pozicija odbačene subjektivnosti koja vodi u nesigurno, zastrašujuće postojanje u simboličkom. Granica između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta ne postoji i nju će zameniti, u slučaju kliničkog borderlajna, sopstvena zazorna telesna unutrašnjost, koja postaje kao-Drugi u kome se traži spas i zadovoljstvo. Jedini izlaz iz ovoga je za klinički borderlajn odbacivanje tog izvrnutog, zazornog sebe, (da se ponovo podsetimo, bez *aphanisisa*, nestajanja, nema slobode) i ulaženje u zakon koji inače

³⁰¹ Ibid, str. 234.

sakati, a ovde ubija, da bi podario identitet.

Za umetnički borderlajn, to rešenje je neprihvatljivo, jer se ovde na mestu sopstvene zazorne telesne unutrašnjosti kod društveno proizvedenog borderlajna nalazi njegova propala subjektivnost, i za kojeg ulaženje u Zakon kao dar ne nudi identitet, već nepostojanje identiteta u Poludelom Zakonu, nemoguće mesto *homo sacera* kojeg se može ubiti, ali ne i žrtvovati. Umesto toga, barem kako ih ja vidim, ovi umetnici ritualnim postupcima samopovređivanja proizvode složen mehanizam uspostavljanja komunikacije abjektovanih *kao* lišenih mesta govorećih subjekata u diskursu sa posmatračima, sa nemogućeg mesta, koje se može *osetiti*, ali se ne može iskazati.

Dakle za takvog umetnika se doslovno postavlja izbor između samoubistva u jeziku, žrtvovanja sebe kao govorećeg bića da bi se postalo potporom Poludelog Zakona (svakom superegu njegovo zazorno, kako bi kazala Kristeva),³⁰² i borderlajnskog odbijanja tog Zakona u kome se opstaje na granici jezika, u postojanju koje se zasniva na izuzimanju umesto na želji Drugoga, želji Oca kod kojeg temeljnu pregradu čini razdvajanje između ja i Drugoga, ili još starije, između unutra i spolja. Ta oštra ali propusna granica omogućava stav otpora, odbijanja, kao i stav sublimatornog rasuđivanja, piše Kristeva.

U izboru između nemosti životinje propalog zoon politikona i ugroženosti moći simbolizovanja koje ipak opstaje u izvesnoj meri bira se ovo drugo. Ali tako izrešetani označitelji onemogućavaju jezik da efikasno proizvodi ekran koji štiti od zurenja Realnog, i zazorni umetnik se razoružan i nezaštićen obreva u njegovom radioaktivnom polju, svestan sopstvene šize: položaja izgnanika, *Repräsentanz*, odbačenog iz diskursa u kome je nekada imao svoje mesto, i odmetnika, *Vorstellung*, koji je odbacio taj diskurs i tako ostao sa nedostatnim jezikom, na granici besmisla i raspadanja.

Umetnik koji je bio prinuđen da se spusti na mesto borderlajna nalazi se pred zahtevom *epimeleia heautou*, brige o sebi, da se u ovom slučaju kao u

³⁰² Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 8.

„mazohističkom“ a u stvari borderlajnskom ritualu pre svega opremi (*paraskeue*) na takav način da može da iznese ono zbog čega i opstaje na tom mestu – krik onemele političke životinje čiji se glas više ne razlikuje od buke, neprobojnu šifru logosa njegove propale subjektivnosti.

Lakan se često vraćao na pitanje onog što je u nesvesnom potisnuto. Frojd je u *Tumačenju snova* izneo pojam pupka snova kao neprobojnog jezgra sna koje izmiče tumačenju. Lakan upravo ovo jezgro smatra onim što je potisnuto u Realnom, i koje izmiče svakoj reprezentaciji: reprezentacije su samo pokušaj da se ispuni taj jaz. Taj jaz je Lakan nazvao *Vorstellungsrepräsentanz*, o kome smo već govorili, a sada se na njemu zaustavljamo, da bismo napravili proživak koji će nas vratiti na našu tezu iznetu na početku ovog poglavlja.

U intervalu između ta dva označitelja, *Vorstellung* i *Repräsentanz*, leži želja koju bi subjekt trebalo da prihvati u svom prvom govoru sa Drugim. Njegova želja je nepoznata, i u toj tački manjka, podsetićemo se ponovo, uspostavlja se želja subjekta koja ga vraća na njegov sopstveni manjak, njegov *aphanisis*.

Subjekt igra svoju ulogu u razdvajanju, kaže Lakan, zato što je binarni označitelj, *Vorstellungsrepräsentanz*, potisnut.

Ono što predstavlja *Repräsentanz* se nalazi na mestu Realnog, na mestu na kojem kao da vidimo izgnaničku, zazorno odbačenu umetničku subjektivnost društveno proizvedenog borderlajna, kao *abjet a*, koji je označitelj. I tu je taj nesmisao koji sa sobom nosi propali logos.

Na drugoj strani je značenje, u čiju igru ulazi *Vorstellung*, mesto subjektivnosti na koju se nadovezuje teorija spoznaje, i na kojem se mestu nalazi umetnik kao odmetnik od Poludelog Zakona, čiju želju ne može da želi. On se u opsesivnoj potrazi za drugim označiteljima, u procesu brige o sebi u ritualnom „mazohističkom“ performansu preobražava da bi se samog sebe konstituisao pod sopstvenim uslovima u subjekt kakav *hoće* da bude, i koji u *punctumu*, u trenutku postizanja te nove subjektivnosti *razbija* ono tvrdo jezgro pupka sna mazohističkog rituala, u procesu onoga što je Fuko nazvao „vađenjem subjekta iz njegovog

statusa i aktuelnog stanja“, a koji sam nazvala krijumčarenjem.

I da sada napravimo poslednji korak u skiciranju pravca preko kojeg bi se možda moglo razmišljati o Fukoovom pitanju navedenom na samom početku ovog rada.

Podsećamo se da *Punctum* neokonceptualnog performansa nastanjuju tri subjektivnosti. Tu je borderlajnska subjektivnost koja se proizvodi u procesu koji prethodi performansu postepenim silaženjem sa mesta govorećeg bića do borderlajna i kroz čiju se otvorenu ranu, u trenutku *punctuma*, u vrtoglavom, istovremenom, nemogućem dvostrukom uvrtnanju/izvrtnanju prema unutra i spolja, rađaju još dve: nova subjektivnost rođena u, da ga tako nazovem, „Zakonu *Chore*“, koja je okrenuta unazad, prema narcizmu, i koja je samo prenosnik, prelazni oblik, lutka (*puppa*), koja puca u istom trenutku u kome se pojavila. Iz nje se pojavljuje, ali upravljena unapred, prema Drugom, kao leptirica koju će u trenutku spržiti onaj snop radijacije Realnog koji će i na nama ostaviti svoj trag - sablast umetnikove zazorno odbačene subjektivnosti *koja sa sobom nosi, u svom nemom krik, neprobojnu šifru svog propalog – logosa!*

I sada možemo da se vratimo tezi u uvodnom delu ovog poglavlja, u nadi da se pokazalo da u izuzetno složenom *punctumu* ritualnog postupka performansa u kome se događa („kao duhovni“) preobražaj narušene subjektivnosti neokonceptualne umetnosti koja se javlja sa mesta društveno proizvedenog borderlajna, i koji po definiciji ne uključuje izraze saznanja, onaj deo istine do kojeg se inače može doći u psihoanalitičkom prenosu u samim izrazima psihoanalize, znači isto tako i posledicama saznanja, ovde postaje dostupan *samo po cenu koja upliće samo njeno biće*. To *biće* subjektivnosti neokonceptualne umetnosti koja je u procesu zazornog odbacivanja izgubila jednom već stečen logos, u *punctumu* rituala neokonceptualnog performansa, pokazuje se, kao sablast koja nosi sa sobom neprobojnu šifru svog propalog logosa, na mestu koje *nije ni biće ni ne-biće*, nego inter-dicted, zabranjeno, a to je upravo ono mesto na koje Lakan smešta *neizrecivi deo* istine prenosa psihoanalize!

Prilog: Diskurs mazohizma, novija gledišta

Na ovom mestu će se izvesti ažurirani okvir diskursa mazohizma, jer je njegov pojam, star sada već više od sto dvadeset godina i skoro ceo vek razmatran bezmalo isključivo u okviru individualne psihopatologije, u poslednjih par decenija postepeno depatologizovan, postao značajan resurs socijalne i kulturalne kritike, i od završetka prvog kruga ovog istraživanja (2009. godine) pretrpeo još jednu značajnu promenu kako je izvedena u poslednjem, petom izdanju *DSM (Dijagnostičkog medicinskog priručnika)* izašlom 2013. godine. (O samom *Priručniku* će biti reči nešto kasnije)

Opšti pregled razvoja i ramifikacija ovog psihoanalitičkog pojma, koji se nikada ne pojavljuje u izolaciji, već je uvek vezan uz još neko stanje ili dijagnozu, zbog složenosti i protivrečja u ideološkom tretiranju određenih njegovih jedinica kako unutar samog tog diskursa, tako i izvan njega, zahtevao bi studiju za sebe.

Počevši od medicinskih nauka, zbog različitih promena u

- naročito u poslednja dva izdanja *Dijagnostičkog medicinskog priručnika*,
- zatim frejdovskoj psihoanalizi koja se i dalje praktikuje u okviru medicine,
- onda u okviru frejdovske psihoanalize koja se odvojila od medicine,
- pa u okviru te iste psihoanalize u čiju se obuku u medicinskim institucijama od pre dvadesetak godina uz veliki otpor klasičnih analitičkih krugova uključuju laici,
- te u postfrejdovskoj, lakanovskoj i najzad ali ne i konačno u postlakanovskoj psihoanalizi, jer se lakanovski orijentisana psihoanaliza u poslednjih nekoliko godina postepeno uključuje u ono što bi se moglo nazvati psihijatrijskim „mainstreamom“;

a na drugoj strani

- u diskursima feminizma, gej i lezbijskih studija, studija roda, postkolonijalnih studija, a da ne govorimo o njegovim sada već davnašnjim prelivanjima u studije književnosti i filma, odnosno u njenoj sve široj raspršenosti u polju kulture i sve konkretnije u polju humanistike čije se discipline umnožavaju uključujući i ono što

neki teoretičari sada već nazivaju studijama mazohizma, teorijski pristup ovom problemu ispostavlja se sve zahtevnijim.

Mnogi autori, pogotovu oni koji su istovremeno kliničari i istraživači, o tom pojmu ne samo da razvijaju različita shvatanja nego neki iznose i argumentaciju da je svaki pojedini slučaj potrebno sagledati preko za njega posebno osmišljene postavke.

I da odmah iznesem svoj stav koji se od početnog otpora da se jednom uočena borderlajnska situacija neokonceptualne umetnosti koja se bavi mikropolitikama manjinskih i marginalizovanih grupa uopšte ostavi u kontekstu mazohizma, pa se istraživanje nastavilo u traženju načina da se autodestruktivne telesne radnje u nekim njenim performansima oslobode ove obavezne „dijagnoze“, iskristalisao u uverenje da je tom pojmu potrebno prilaziti sa velikim oprezom, jer u različitim kontekstima i disciplinama može podrazumevati različite stvari.

Teorijsko preuzimanje tog pojma se izvodi zahvatanjem u diskurse medicine, psihoanalize ili humanistike, a on se u njima tretira na bitno različite načine pri čemu je psihoanaliza „ilegalni“ medijator za druga dva.

Otud se u međusobnom nadglasavanju u političkoj korektnosti dešava da se ova u humanistici sve značajnija jedinica u dva zainteresovana diskursa, ili čak u okviru jednog te istog, nađe sa različitih strana onoga što se smatra prihvatljivim.

Što se konkretno ovog istraživanja tiče, a ovde se bavi subjektivnim statusom neokonceptualne umetnosti preko efekata traumatičnih postupaka nekih njenih performansa na analitički govor, pojam mazohizma, specifično njegove delezovski shvaćene fantazije, pokazuje se kako u nekim njenim performansima kao da ustupa mesto pojmu umetničke borderlajnske fantazije.

Pojam mazohizma iz čijeg je konteksta najpre počela da se izdvaja priča o umetničkom borderlajnu zvanično je ušao u medicinu preko drugog izdanja Kraft-Ebingove (Krafft-Ebing) studije *Psychopathia sexualis* iz 1890. godine.

Ovaj austrijsko-nemački psihijatar je perverziju koja se smatra jednom stranom sindroma sadomazohizma opisao kao preteranu surovost koja se otela onome što se inače nalazi u sklonosti samomučenju kod naročito religioznih osoba (i na šta će

se Frojd preko svog pojma nesvesnog moralnog mazohizma kako se čini nastaviti bezmalo direktno), i nazvao je prema tada u jednom periodu čuvenom austrougarskom piscu Leopoldu fon Saheru-Mazohu.

Ime tog sina komesara policije za Galiciju koji je zbog zasluga za Monarhiju dobio plemićku titulu, profesora istorije u Gracu koji je taj poziv napustio da bi se posvetio književnosti u kojoj je bajkama i mitovima pripisanim različitim etničkim grupama tadašnje Galicije prepravio svoje fantazije, i politici kao jedan od istaknutih pripadnika panslavističkog pokreta, ušlo je u istoriju psihijatrije zahvaljujući Kraft-Ebingu koji je u svojoj ličnoj kritici izjavio da je Mazoh, da nije bilo nesrećne sklonosti kojom je opterećivao svoju književnost, mogao da bude veliki pisac.³⁰³

Frojd je problemu te perverzije u kojoj se postavlja paradoks zadovoljstva koje se traži u nezadovoljstvu prilazio nekoliko puta. Kako je formulisan u njegovom centralnom tekstu vezanom za to pitanje, „Ekonomski problem mazohizma“³⁰⁴ sveden je na istraživanje odnosa principa zadovoljstva (*Lustprinzip*) prema nagonu smrti (*Thanatos*) i nagonu života (*Eros*, libido), i ostavljen, kako mnogi smatraju, konačno nerešenim.

Postavke iz tih tekstova se zato i dalje moraju uzimati u obzir i rasprava se nastavlja, pa ću ih ovde predstaviti paralelno sa Delezovim i svojim na način koji na ovom mestu jednim delom treba da osvetli našu priču.

Nedoumice ovog problema do današnjeg dana se rešavaju u okviru fenomena okretanja agresivnog impulsa prema sebi kao uslovu zadovoljstva, što se u krajnjoj analizi svodi na određivanje porekla nagona, odnosno smeru tog impulsa, koji je prema Frojdu, kada je u pitanju mazohizam, kako smo videli uvek nagon smrti.

Setimo se Kristevinog samo naizgled poetskog a u bližem čitanju ovde zaista preciznog određenja prema abjektnom u okviru teorije kliničkog borderlajna kao prema „smrti koja inficira život“. To kao da je preokrenuta slika onoga što je Frojd u raspravi *Izvan principa zadovoljstva* na jednom mestu izneo u okviru svoje

³⁰³ Prema „Uvodu“ Delezove rasprave *Surovost i hladnoća*, str. 9-14.

³⁰⁴ Sigmund Freud, „The Economic Problem of Masochism“, iz James Strachey et al., eds., *The Standard Edition of Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.19, The Hogarth Press, London, str. 157-170

pseudonaučne spekulacije o doslovno besmrtnim generativnim ćelijama kojima je propadljivo telo zaštitni omotač, i sa druge strane slika onoga što je kasnije Lakanu donelo kritike da na mesto uzroka uzročnog objekta želje stavlja nekog zlog Boga.

Kristeva takođe negde kaže da za bolnim gubitkom zazornog bez čijeg se odricanja ne ulazi u simboličko ostaje patnja koja se podnosi jer je to perverzna želja Oca.

Kristevino zazorno je smrt koja inficira život.³⁰⁵ Frojdov nagon života kao da „inficira“ smrt.³⁰⁶ Lakan govori o igli za injekciju koja odnekud kao krvlju Svetog Grala rasprskava slike po zidovima Altamire.³⁰⁷ Ovo je u polju psihoanalize od Frojda nasleđena razrada stare filozofske rasprave jer se i uzrok uzročnog objekta želje kod Lakana i ono što upravlja *Lustprinziom* kod Frojda svode na aristotelovsku efektivnu i finalnu kauzu; Lakan je o tome određen u svom prvom odeljku u *Četiri temeljna principa psihoanalize*, a finalna kauza je po sebi nesaznatljiva i stvar uverenja pa tako i razmene mišljenja a ne znanja, i vezano – kao što prema njemu i nauka treba da bude, i da je tako jedino moguće – za religiju, magiju i mit.

U ovom našem slučaju, rasprava o uzročnom objektu želje zazorno odbačene subjektivnosti neokonceptualne umetnosti, ili barem tako nastojim da pokažem, u onom njegovom segmentu koji nas interesuje – a sećamo se da je on barem u ovoj teorizaciji *heterogen* – iako se kao „strukturalno“ postavlja na njegovo mesto, ne zahteva razgovor o tom uzroku.

Jer ono što je izgubljeno *kao* da je abjektno, *kao* da je *objet a* ili *kao* da je senka koja pada na ego o kojoj govori Frojd, u ovom našem slučaju, ono izgubljeno koje sam u završnici ovog rada nazvala *abjet a*, po svom (u metapsihološkom smislu) genetskom poreklu – *ne* pripada toj „strani“. Ono zato kao da izmiče upravo na onim mestima na kojima bi teorijski trebalo da bude „uhvaćeno“ i definisano kao takvo.

³⁰⁵ Inferencija prema *Julija Kristeva, Moći užasa*, str. 8-11.

³⁰⁶ Inferencija prema Frojdovom shvatanju „momenta života“ koji pokreće neživu materiju koja teži stabilnosti, što je Frojd nazvao nagonom smrti u *Izvan principa zadovoljstva*.

³⁰⁷ Prema Lakanovom predavanju održanom 10. februara 1960. godine. Pogledati „Courtly Love as Anamorphosis“ u *The Seminar of Jacques Lacan, Book VII*, trans. Dennis Porter, W.W. Norton and Company, 1992. str. 139 -155.

Ekonomski problem fenomena nezadovoljstva i bola koji se od upozorenja na opasnost pretvaraju u cilj isključivanjem principa zadovoljstva kao čuvara života. Frojd, kako ga je obrazložio u gore navedenom tekstu „Ekonomski problem mazohizma“³⁰⁸ rešava postepeno, polazeći od odnosa tog principa prema nagonima života i smrti, u spekulaciji da je princip zadovoljstva pod dejstvom libida u stvari preobraženi nagon smrti koji organizam treba da sačuva u životu od opasnosti destrukcije od spolja ili napetosti iznutra dok ne istekne njegovo vreme čije se otkucavanje odvija prema pravilima koje kontroliše upravo nagon prema smrti.

Zadovoljstvo i nezadovoljstvo koji su se inače shvatali prema Fenichelovom (Fenichel) principu tendencije ka stabilnosti gde mentalni aparat svaku napetost teži da smanji do potpune stabilnosti, prema Frojdu su registrovanja promena u smislu nivoa napetosti kao kvantitativnih i ritma napetosti kao kvalitativnih objašnjenje mogućnosti prijatnih napetosti poput seksualne.

Princip zadovoljstva se pod spoljašnjim uticajima preobražava u princip realnosti zaštitnim trpljenjem nezadovoljstva i otud princip zadovoljstva ostaje čuvar života – utoliko što ritam autodestrukcije inherentnog nagona prema smrti, odvrćanjem drugih uticaja bilo da dolaze spolja ili iznutra nastoji da održi što je moguće ravnomernijim.

Frojdom sa ove tačke gde je (prema mnogima neubedljivo) utvrdio mogućnost transformacije nagona može da uđe u dalju spekulaciju o ekonomskom problemu mazohizma kao uopšte mogućnosti da se nađe zadovoljstvo u trpljenju i iznosi tri tipa mazohizma.

Najkraće to su normalni erotogeni kao uslov seksualne napetosti (koju Frojd računa kao uživanje u nezadovoljstvu, dok se zadovoljstvo konačno ne postigne); feminini kao izraz „ženske prirode“ kod homoseksualnog muškarca (kod žene Frojd mazohističku perverziju smatra prirodnim i otud je ne računa kao patologiju nego neizbežnu nezrelost); i moralni kao normu ponašanja. Erotogeni je u osnovi

³⁰⁸ Frojdomov tekst će se ovde predstaviti propedeutički kao i prethodno predstavljeni njegovi tekstovi gore. Nastojalo se da se što preciznije prenesu Frojdomovi koncepti zadržavanjem njegovih formulacija i tako izbegne koliko je moguće unošenje ličnog shvatanja. Cilj je ovde predstaviti ga što vernije da bi se prikazala kasnija teorijska nadovezivanja na njega drugih autora, prvenstveno Deleza.

druga dva, moralni je vezan za nesvesnu krivicu, a feminini Frojdu „najdostupniji“ za tumačenje jer teatralno izvođenje fantazije perverznog subjekta podrazumeva ne samo infantilizaciju već i kastraciju, žensku (kako je psihoanaliza vidi pasivnu) ulogu u kopulaciji i porađanje i zasnovan je na primarnom, erotogenom mazohizmu.

Delezovo shvatanje mazohizma u proizvodnji mazohističke fantazije uzima sva tri ova elementa, a naš umetnički borderlajn bez obzira što se kao subjektnost jednim delom kreće „unazad“ i „naniže“, „regresivno“, „infantilizujuće“, „feminizujuće“, a u stvari borderizujuće, zajedno sa mazohistom kao kroz lakanovsko/kristevinsku infleksiju Platonove pećine do mesta sa kojeg se projektuju senke, on je tu na drugačijem poslu. Dobivši kartu da se tim putem kreće preko od institucije umetnosti pozajmljene subjektnosti, on tako odigrava svoje od strane očinskog zakona izvedeno zazorno odbacivanje, da bi sa mesta borderlajna pred abjektom u zaokretu svog složenog *punctuma* u rezu koji pravi prokrijumčario svoju propalu subjektnost, dok drugi takvim kretanjem stiže do mesta sa kojeg može da odigra svoju složenu i prema Delezu u krajnjoj instanci smešnu fantaziju da bi u njenom *punctumu* proizveo suspenziju očinskog zakona.

Dakle u prvom slučaju je u pitanju odigravanje kretanja sa mesta pozajmljene subjektnosti do borderlajnskog mesta sa kojeg se u zaokretu izvodi realni efekat cepanja ekrana, a u drugom je u pitanju kretanje sa mesta sopstvene subjektnosti da bi se u odigravanju fantazije dospelo do mesta mogućnosti suspenzije realnosti zamrzavanjem kretanja na mestu idealne slike na fantastičnom ekranu.

Mazohistička fantazija inače bez obzira na formu mazohizma u kojoj se javlja, svesnoj ili nesvesnoj, seksualnoj ili deseksualizovanoj, bilo odakle ili od koga da dolazi patnja, uvek se smatra istom. Ja tu unosim svoju infleksiju ukazivanjem na mogućnost da se subjektno kretanje u delezovski shvaćenom uspostavljanju mazohističke fantazije vidi u analogiji sa proizvedenim borderlajnskim i da se „dijagnoza“ fantazije može ustanoviti tek prema njenoj konačnoj, željenoj projekciji na ekranu, i efektu njenog dejstva na ekran. Nego da se vratimo Frojdu.

Zadatak libida koji na neki način „pripitomljuje“ nagon smrti je da čuva organizam od napetosti iznutra i destrukcije spolja preusmeravajući nagon smrti od

sebe prema objektima u spoljašnjem svetu koji se u tom procesu nekako transformiše u destruktivni nagon.

Jedan deo libida je tako u direktnoj službi seksualne funkcije i to je frojdovski pravi sadizam. Drugi deo ostaje u organizmu kao originalni, erotogeni mazohizam.

Ovu „transformaciju“ Frojd objašnjava fuzijom i defuzijom nagona. Nagon prema smrti odvrćen od sebe pod dejstvom nagona života kao nagon za destrukcijom prema spoljašnjem svetu, u perverziji se vraća na sebe i nadograđuje na originalni, primarni mazohizam, odnosno na mesto na kome je kao naknadno libidinalno vezan ostao deo originalnog sopstvenog nagona smrti koji otkucava kao sat.

Delez koji na ovom mestu vraćanja, preusmeravanja na sebe, jer to je mesto konfuzije u Frojdovoj teoriji, ulazi u polemiku sa Frojdom uvodeći razliku između nagona smrti kao elementa životnog ciklusa o kome govori Frojd kao o principu koji je „iza“ i Nagona Smrti kao težnje ka totalnoj negaciji bez ikakve podloge u odnosu na koju bi se postavio kao negativan, i razdvaja sadistički i mazohistički impuls u perverziji na dva nesvodiva uzročna lanca i time i teorijski „anticipira“ proizvedeni borderlajnski postupak kao oslobođen sadističke komponente.

U trećem vidu frojdovskog mazohizma razlabavljuje se veza sa seksualnošću gde objekt zadovoljstva postaje patnja bilo odakle ili bilo od koga da dolazi i vezana je za nesvesnu krivicu i potrebu za kaznom. Kažnjavanje sprovodi sadistički superego kao inače predstavnik zahteva i unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta.

U normalnom razvojnom putu libida ego usvaja roditeljske zahteve kao svoje pri čemu se u razrešenju problema edipalne faze odnos prema njima deseksualizuje, a zahtevi postaju stroži.

U patološkim slučajevima gde libidinalna veza sa roditeljima nije prevaziđena, preko te strogosti se javlja ili nesvesno proširenje moralnosti ili moralni mazohizam i oni nisu isto. U prvom surovost prelazi na superego koji se obrušava na nezreli ego mučeći ga teretom svoje za toliko uvećane moći. U drugom se onaj frojdovski pravi sadizam oseća kao vraćanje prema sebi sopstvenog destruktivnog nagona koji bi trebalo da je usmeren prema spolja: da ponovimo, nagon smrti se pod uticajem nagona života preobražava u destruktivni nagon i u cilju održanja

života je velikim delom odvrćen od sebe, da bi se u perverziji vratio na početnu „mazohističku“ tačku ega u formi uživalačke potrebe za kaznom bilo odakle da kazna dolazi – od strane sopstvenog superega, dakle kako Frojd formuliše *iznutra*, ili od strane roditeljskih sila koje kao Sudbina treba da dođu *spolja*. Želja za kaznom je u mazohizmu prema Frojdu regresivni oblik želje da se u odnosu na oca bude u pasivnoj ženskoj seksualnoj poziciji gde se ta želja kao zabranjena u normalnom libidinalnom razvoju deseksualizuje, a ovde u formi moralnog mazohizma reseksualizuje, edipov kompleks obnavlja i otvara prostor za moralnu regresiju.

Moralni mazohistički karakter prema Frojdu nije rezultat hipertrofirane nesvesne moralnosti jer se u procesu zadovoljenja njegove želje moralni osećaj ne opterećuje dodatnim uplivom energije na superego, već se ona utapa u primarni mazohistički impuls ega, ili, kako ga je Frojd nazivao, ego-nagona okrenutog „unazad“ prema narcizmu i smrti, kao perverzija. Pa se ulazi u greh da bi se u perverznoj želji za uživanjem u kazni provocirala Sudbina ili razjario superego, osiguralo ispaštanje i u krajnjem slučaju uništio i sam život. (Kao izvrsna ilustracija ove druge Frojdove spekulacije može poslužiti film Kloda Šabrola [Claude Chabrol] iz 1971. godine *Juste avant la nuit*. Zanimljivo je da se film Pavela Lungina [Pavel Lungin] iz 2006. godine *Ostrov* može posmatrati na dva načina: ili kao ilustracija prve Frojdove spekulacije nesvesno pojačane moralnosti u nezrelom, seksualizovanom odnosu prema autoritetu ili kao delezovska mazohistička fantazija!)

Delez međutim ovde ne vidi frojdoovski superego koji kažnjava ego već hipertrofirani ego koji kažnjava sliku oca u sebi. Delez kao da je otvorio mogućnost da se u okretanju od slike Oca vrhunac fantazije sagleda kao fetiš zaustavljenog vremena, koje bi bilo rekonstrukcija situacije onog Lakanovog logičkog vremena otvaranja zeva nesvesnog ili u našem slučaju otkucavanje onog drugog *diskurzivnog* vremena u *punctumu* performansa. Kristeva kod borderlajna takođe vidi hipertrofiranu ulogu nedostatnog užasnog Subjekta koji se tu pojavljuje u borderlajnskom odbijanju želje Oca kao sam.

Kod umetničkog borderlajna međutim ni krivica i kazna niti patološki strah od objektnog odnosa ne dolaze u obzir niti je on Subjekt jer je njegova pozicija

uslovljena sistemskom transgresijom gde njegov postupak nije ničije kažnjavanje niti klinički borderlajnski odgovor na nedostatnu ulogu oca već proizvedeni borderlajnski odgovor na sumanutost Zakona (što nije isto što i samovolja Zakona o kojoj se inače govori u lakanovski usmerenoj psihoanalizi!) i čiji bismo simptom, te sumanutosti, ako se oslonimo na Lakanovo shvatanje psihoze prema *Trećem seminaru* u njegovoj razradi klasičnog Frojdovog slučaja Predsednika Šrebera, za ovu priliku mogli da definišemo kao diskurzivnu proizvodnju praznog označenog od nečega što postoji kao formirani označitelj. Delez negde u tekstu u pitanju pominje Lakanov zakon prema kome objekt koji je bio poništen na simboličkom planu izranja u “realnom” u halucinatornoj formi. Tigrice Irkanije kako Lakan naziva predstavnice samovolje Zakona gledaju u pesnika viteške ljubavi, pogled se podrazumeva, i on je suština priče. Sumanuti Zakon postaje za pesnika – što Franko B paradoksalno jeste, jer se na kraju ispostavlja da sam ispisuje svoju priču – izuzev za njegov monstrozni odslik u sopstvenom krivljenju ekrana, slep.

Savest je prema Frojdu napetost između ega i superega u potiskivanju destruktivnih komponenti nagona. Normalna giža savesti je pojačani mazohizam okretanjem neprihvatljivog agresivnog impulsa prema sebi. U preteranoj savesti sadizam superega i mazohizam ega se ujedinjuju proizvodeći sve strožiju savest što se više uzdržava od agresije prema drugom. Odricanje od agresivnih impulsa je uvek nametnuto spolja – primarna unutrašnja savest za Frojda ne postoji a etički osećaj se formira naknadno. I na ovom mestu se završava ovo sublimno predstavljanje Frojdovog teksta i Delezovih primedbi na njega. Da krenemo sada u predstavljanje šireg konteksta diskursa mazohizma.

Mazohizam koji je u slučaju umetničkog borderlajna delimično već prikazan kao problematičan teorijski alat njegove analize je tako kao čedo konkretno frojdovske mitopoetike ušlo u medicinu da bi na kraju bilo skoro potpuno izbačeno iz nje, dok se sa svim svojim problemima i protivrečnostima polako selilo u humanistiku kao instrument socijalne i kulturalne kritike i analize. (Delezova teorija je ostala u okviru humanistike ali smo rekli da je psihoanaliza ilegalni medijator između njih pa se održavaju teorijska strujanja).

Njegova sudbina se, imajući ovakav njegov prelazak u druge diskurse u vidu, možda najjasnije može ispratiti preko postepeno uvođenih promena za svako novo izdanje *Medicinskog dijagnostičkog i statističkog priručnika (DSM)* koji Američko psihijatrijsko udruženje objavljuje u neredovnim intervalima u poslednjih šezdeset godina. Ono je priznato od strane Svetske Zdravstvene Organizacije (WHO) uz sve kritike – od kojih su za ovu priliku najozbiljnije one koje osvetljavaju kulturalno-specifični bijas, jer se problemi ili koncepti koji nisu zapadni ili ne pripadaju glavnoj struji (nisu „mainstream“) u tom priručniku opisuju kao kulturalno-specifični, dok standardnim dijagnozama nije data kulturalna specifikacija uopšte. Prema kroskulturalnom psihijatru (cross-cultural psychiatrist) Arturu Klajnmanu (Arthur Kleinman) koji ukazuje na ovaj problem to razotkriva osnovnu pretpostavku da su zapadni kulturalni fenomeni univerzalni.

Ako prema Finkeovom (Finke) „Uvodu“ za zbirku tekstova *One Hundred Years of Masochism, Literary Texts, Social and Cultural Contexts (Sto godina mazohizma, Literarni tekstovi, društveni i kulturalni konteksti)*³⁰⁹ predstavimo sažetak poređenja statusa frojdovski shvaćenih erotogenog, femininog i moralnog mazohizma u psihoanalizi i u medicini kako su se menjali u sukcesiji verzija *DSM*, a ovakva poređenja se prave prema studijama koje se bave evolucijom ovog priručnika i primedbama vezanim za svako novo izdanje, videćemo da:

- u *DSM II* (1968) i *DSM III* (1980), za razliku od psihoanalize koja je nastavila da se razvija svojim tokom, umesto dotadašnjeg prihvatanja pomenutih pojmova i shvatanja vezanih za njih ovde se erotogeni mazohizam ne spominje, feminini mazohizam, da bi se razlikovao od moralnog, preimenovan je u seksualni, a perverzija, da bi se izbegle socijalne i kulturalne ramifikacije vezane za taj pojam, preimenovana je u parafiliju;

- u *DSM III R* (ovde je u pitanju Revizija iz 1987. godine koja je po širini zahvata praktično bila novo izdanje, i čiji je centralni doprinos dat u okviru klasifikacije i definicija poremećaja ličnosti) u daljem ograđivanju od asocijativnog polja pojma mazohizma izašlo se sa predlogom da se ono što se u psihoanalizi podrazumeva

³⁰⁹ Sažeto prema Michael S. Finke, „Preface“ u Michael S. Finke, Carl Niekerk, eds, *One Hundred Years of Masochism, Literary Texts, Social and Cultural Contexts*, Psychoanalysis and Culture, Rodopi Bv Editions, 2000, str. 1-14.

pod moralnim mazohizmom i što je u *DSM* kao njegova komplikacija prošireno i preimenovano kao mazohistička ličnost odnosno mazohistički karakter, „masochistic personality disorder“ („mazohistički poremećaj ličnosti“) ili MPD, dalje preimenuje „kao self-defeating personality disorder“ (u slobodnom prevodu kao samoometajući poremećaj ličnosti) i kao nedovoljno dokazano ubaci u *Appendix*;

- u *DSM IV* izašlom 1994. godine „self-defeating personality disorder“ (dakle samoometajući poremećaj ličnosti) kao nozološka jedinica (a nozologija je nauka koja se bavi klasifikacijom bolesti) izbačeno je i iz apendiksa.

I najzad,

- u *DSM V*, u izdanju koje je posle nekoliko odlaganja izašlo u maju 2013. godine, mazohizam kao seksualno ponašanje se više ne smatra patološkim nego varijacijom normalnog ponašanja. Uz moralni mazohizam i perverziju koji su pod različitim nazivima u sukcesijama novih verzija ovih priručnika postepeno depatologizovani, na kraju je prerađen i sam termin seksualnog mazohizma, i tako pretopljen vraćen u diskurs kao nepatologizujući dok se „self defeating personality disorder“, kako je glasilo ublaženi naziv mazohističke ličnosti, više ne spominje.

I na ovom mestu se odlučujem na digresiju jer je smatram ilustrativnom za probleme o kojima se ovde radi.

DSM je referentni klasifikacioni sistem koji se osim u psihijatrijskoj dijagnostičkoj i istraživačkoj praksi koristi i izvan medicine i to ne samo u društvenim naukama i u humanistici (a u okviru ove druge u teorijskoj psihoanalizi kako se koristi u teoriji umetnosti, i naročito u onome što je za nas ovde bitno a to je analiza umetničkog performansa), nego i u pravosuđu. Razlog zbog kojeg je izdejstvovano da se iz *DSM IV* konačno izbacila nozološka jedinica mazohističke ličnosti pod kojim god da se imenom tu klasifikuje između ostalog je njena metapsihološka genetika kako je izvedena u okviru klasične frejdovske psihoanalize koja u krajnjoj instanci ženu postavlja u neravnopravan položaj pred zakonom jer podrazumeva frejdovski prirodni, prirođeni karakterni mazohizam i nezrelo moralno osećanje kod žene što s jedne strane implicira perverznu želju za nasiljem i sa druge sklonost nemoralu. Tako definisana mazohistička ličnost žrtvu

nasilja koja se pojavljuje pred sudom dovodi u poziciju da najpre mora da negira svoje navodno saučesništvo u onome zbog čega se sudu obraća.

Problematična Frojdova spekulacija u pitanju kako se navodi u svim važijim publikacijama najkraće rečeno polazi od uverenja da moralni osećaj kod žene ne može a da ne ostane nedovoljno razvijen pošto devojčica u ključnom periodu prevazilaženja edipalne faze u kome se razvija superego nije pod pretnjom kastracije i pod manjim je pritiskom da povuče libidinalni ulog pošto je usmeren prema roditelju suprotnog pola. Tako opterećen prelazak u fazu u kojoj se introjektuju norme očinskog autoriteta moralni osećaj ostavlja nezrelim, seksualizovanim i otud narcističnim – dodatno „hraneći“ primarni erotogeni autodestruktivni mazohizam koji je zajednički za oba pola onim viškom agresivnog impulsa koji kod dečaka u nastojanju za ovladavanjem okoline biva usmeren prema spolja a kod devojčica ostaje libidinalno usmeren prema sebi kao vektor frojdovski shvaćenog primarnog mazohizma.

I to je genetika dijagnoze mazohističke ličnosti kako god da se dalje naziva i kako god da se dalje potvrđuje ili opovrgava i koju je Frojd kao podrazumevajuću preneo u pojam gore objašnjenog femininog mazohizma koji on vezuje isključivo za perverziju kod homoseksualnog muškarca u preuzimanju submisivne uloge „prirodene“ ženi.

Kako god da se i u kom god da se diskursu dalje odvijaju, teorizacije koje bilo da prihvataju bilo da problematizuju ili sasvim odbacuju Frojdivu osnovnu postavku neizbežno bivaju upućene najpre na raspravu o i dalje važećem klasičnom shvatanju značaja edipalnog perioda u formiranju superega. Otud kod svake „drugosti“ koja nije u potpunosti formirana prema dominantnom zapadnom modelu, pitanje moralnog sazrevanja ostaje otvoreno za diskusiju kao drugačije, odnosno kao odstupanje od norme (otud se različiti „etnički mazohizmi“ za koje je Mazoh postavio osnovu u svojoj pseudoetnografskoj književnosti u prikazivanju etničke raznolikosti tadašnje Galicije i dalje legitimno pojavljuju u teoriji kao reliktni onoga na šta Foster upozorava kao na primitivističku fantaziju u humanistici nasleđenu iz psihoanalize! Drugost je shvaćena u svom nikad deseksualizovanom, kao ženskom, odnosu prema figurama autoriteta čiji se homoseksualni cilj

prepokriva kompleksnom dinamikom mazohističke fantazije i to je genetika njene „dijagnoze“.

Osnovne postavke Frojdove teorije o mazohizmu koje su tako postepeno izbačene iz medicine nastavljaju da se ispredaju na „kognitivno disonantan“ način preko psihoanalize koju praktikuju psihijatri koji se njome bave u okviru svoje medicinske profesije. U zbirci tekstova *The Clinical Problem of Masochism (Klinički problem mazohizma)*³¹⁰ na primer srećemo se sa autorima koji bi s obzirom na odrednice iz *DSM IV* i *DSM V* morali da budu „gluvi“ upravo za one probleme kojima okreću svoje „psihoanalitičko uho“ pa se u tekstovima koji su nam tu na raspolaganju srećemo sa konceptima i terminima koji su prema sadašnjoj klasifikaciji u medicini u kontekstu u kome se koriste nedopustivi, a u psihoanalizi i u humanistici ne samo da opstaju nego se dalje razađuju.

Podsetimo se da u ovom radu preko problematizacije diskursa mazohizma i konkretno mazohističke fantazije čija je struktura, kako se inače smatra, ista u seksualnoj perverziji, moralnom mazohizmu (koji je sada već do određenog stepena prihvaćen kao normalni element strukture superega), kao i u karakternoj patologiji sa tim imenom, nastojim da pokažem da bi:

- upravo iz (ovde konkretno umetničkih) populacija čiji bi problemi i koncepti kao različiti od glavnog toka bili ocenjeni kao (kulturalno) specifični implicirajući tako dominantnu normu kao univerzalnu³¹¹ neki umetnički pokušaji uspostavljanja komunikacije sa te, da kažemo, švakovićevske neokonceptualne „druge strane“ bili kao uhvaćeni u dvostruku klopku nemogućnosti da sa mesta proizvedenog borderlajna to efektivno učine, i dodatno teorijski „ućutkani“ tumačenjima preko mazohističke fantazije kako se taj izraz koristi i u medicini i u psihoanalizi i u humanistici, gde se sama fantazija kao takva ne dovodi u pitanje već samo način na koji joj se ideološki pristupa i da je to *problem* bez obzira što se mazohizam više ni u *DSM* ne smatra patološkim!

Teorijska aparatūra koja računa sa mazohističkom fantazijom kao instanca gore navedene fosterovski viđene primitivističke fantazije u nekim slučajevima daje

³¹⁰ Deanna Holtzman, Nancy Kulish, eds, *The Clinical Problem of Masochism*, Rowman and Littlefield, Lanham, Maryland, 2012.

³¹¹ Jer *DSM* se koristi kao referenca i u teorijskoj psihoanalizi kako se primenjuje u teoriji umetnosti i direktno i indirektno, preko pomenutog strujanja između različitih disciplina!

samo privid rešenja, implicirajući priznavanje dominantnog diskursa njegovim preokretanjem, gde se opozicije u stvari ne dovode u pitanje, već im se samo zamenjuje predznak. Očinska uloga se da kažemo „desubjektivira“ dok se majčinska, a u stvari svaka druga kojoj prema psihoanalitičkoj teoriji nedostaje potpuno formirana subjektivnost prema dominantnom zapadnom modelu, „perverzno“ (u Delezovom diskursu „smešno“, i to je nelagodni koren humora koji na kraju dovodi do rasfantaziranja!) postavlja u poziciju da „označava“, i gde se i to označavanje u samoj delezovski shvaćenoj fantaziji u njenom *punctumu*, već smo videli, suspenduje.

Delezovski mazohistički fetiš barem u mom čitanju u stvari nije idealna slika fantazije kako smatra Delez. Mehanizam uspostavljanja idealne slike perverzija kao da deli sa umetničkim borderlajnom. Iako se pokretanjem tog mehanizma udaljava od Očinskog Zakona, to kao da je još uvek neusmereni proces i zaokret u nekom pravcu tek predstoji. Delezovski mazohistički fetiš, kako ga ja vidim je *ono što se njome* (idealnom slikom) *proizvodi* a to je *zamrzavanje vremena*. I to vreme se, jer je nemoguće, ispunjava različitim mitološkim, mističkim ili religioznom pričama. U slučaju pokušaja umetničkih komunikacija sa granice jezika, sa mesta borderlajna pred abjektnim, Očinski Zakon se po definiciji ne priznaje na način na koji se tom diskursu obraća u mazohizmu. I sa tom razlikom, preko mehanizma tog horizontalnog kretanja, u umetničkom pokušaju da se proizvede prostor za neki drugi diskurs, traumatično se srećemo u *punctumu* neokonceptualnog performansa.

Želja kojom se uspostavlja mogućnost efektivnog govora prema Lakanu je uvek želja Drugoga i vezana je za Očinski zakon. Kod proizvedenog borderlajna međutim njegova želja, pa prema tome i njegov, da kažemo, *perverzni potencijal* koji se na drugim mestima u teoriji koristi kao kritički resurs, poremećeni su nemogućnošću da se prizna katastrofalno povlačenje očinske metafore zazornim odbacivanjem subjekta.

Tumačenja koja polaze od pretpostavke da je u umetničkim ponašanjima izvođenja autodestruktivnih telesnih radnji uvek u pitanju mazohistička fantazija koja po definiciji podrazumeva priznavanje očinskog zakona u odnosu na koji se mazohizam postavlja kao perverzija, barem iz ovog ugla gledano kao da ulaze u interferenciju sa procesom koji proizvodi ono što vidim kao širi pojam

borderlajnske fantazije. Tu kao da se poništava talas onoga što bi u određenom efektu konkretne umetničke fantazije (ovde efektu na analitički diskurs) moglo da se protumači kao pokušaj uspostavljanja na nekom drugom mestu mogućeg izraza onih konkretnih umetničkih subjektivnih pozicija kojima se u datom diskursu pravi mesto tako da ga u njemu osim preko svojih lažnih predstavnika nemaju, ili koji i taj i takav subalternski položaj u postupku transgresije Zakona zazornim odbacivanjem konačno gube.

Ono što sam sugerisala, da se preko mazohističke fantazije ne može uvek doći do prihvatljivog tumačenja gore pomenutih problema, u proširenju, kao da otvara nagoveštaj mogućnosti da se makar u jednom segmentu neokonceptualne umetnosti napravi pokušaj da se prevaziđe ono što je Foster nazvao glavnim problemom poststrukturalističke teorije gde ona ne uspeva da se oslobodi politike drugosti.

To se ovde nastoji preko uoštravanja već napomenutog izvođenja/odigravanja postepenog napuštanja (pozajmljene) subjektivne pozicije da bi se došlo do mesta odakle se, kao u nekom očajničkom povinovanju frejdovskom principu „one realnosti koja me poništava“, u zaokretu *punctuma* napravio (neuspehi, ali u potpuno drugom smislu od već pomenute frejdovske „negativne transferske reakcije“ karakteristične za mazohizam!) pokušaj da se u *odrazu saučesničkih posmatrača* otvori mogućnost prelaska u neki drugi diskurs – to je uspostavljanje tek neke *mogućnosti* za njega.

Posledica tog napuštanja se najpre ukazuje kao apotropaično razlaganje subjektivne pozicije kojoj se u transgresivnosti poludelog Zakona koji krši sopstvene norme takvo razaranje do mesta užasa nameće spolja. To razlaganje se u performansu u defanzivnom okretanju od Zakona zaustavlja na borderlajnskom mestu, koje je granica jezika pred abjektim. Tim putem, u takvo subjektivno razlaganje, koje je istovremeno u performansu i njegovo odigravanje, klinički borderlajn ne može da se uputi jer njime nikada nije ni prošao, dok je subjektivna pozicija delezovski shvaćenog mazohiste, ukoliko je sam ritualno ne dovede do borderlajnskog statusa, neupitna.

Pa se ovo paralelno kretanje mazohiste i proizvedenog borderlajna u umetničkom performansu preko traume autodestruktivnih telesnih postupaka, kao

obrnutim putem kojim bi klinički borderlajn inače trebalo da se uspne prema nekoj subjektivnosti, započinje sa dve potpuno različite subjektivne pozicije i odvija pod dejstvom frejdovski rečeno dva različita nagona, ili lakanovski rečeno u dva različita smera, dok se takvo nagonsko kretanje, kada su u pitanju autodestruktivni postupci performansa neokonceptualne umetnosti, ako se izuzme ovo naše istraživanje, u teoriji umetnosti posmatra kao jedinstveno.

Mazohista ulazi u fantaziju ostavivši svoju subjektivnost kao da skida ogrtač sa sebe da bi joj se na kraju ciklusa u kome proizvodi svoj fetiš koji je prema mom shvatanju u stvari samo *suspendovano vreme* vratio, da bi ušao u proces iz početka, u opsesivnom ponavljanju, vraćanjem na fantaziju, jer je cilj nemoguć.

Umetnički borderlajn međutim svoju subjektivnost pozajmljuje od institucije umetnosti da bi se uopšte pojavio u performansu. Ta subjektivnost sa kojom se u performansu manipulše traje koliko i sam performans, čije se kratko vreme koristi, u opsesivnom ponavljanju iz performansa u performans, da bi se neprekidno iznova započeo borderlajnski beg u potrazi za nekim Drugim, i za nečim što će registrovati njegov odraz sa njegovim kinestetičkim doživljajem i afektom kao Treći.

Klinički borderlajn nema stvarnog Trećeg. On u stvari nema ni Drugog, njegova je zazornost za njega Drugi, on se u njoj ogleda i samom je sebi Treći.

Mazohista, za razliku od kliničkog borderlajna, ne može da bude samom sebi Treći. Mogli bismo da kažemo da mazohista nije „dovoljno perverznan“, da ne ide dovoljno daleko. On tehnički zaista, u fantaziji, nema ni Drugog, ta je fantazija narcistična i samoj je sebi cilj. On se ogleda u partneru koga je naučio da označava za njega, iz isfantaziranog mazohističkog diskursa – mazohista se u krajnjoj analizi ogleda u samom sebi.

Strukturalno govoreći, umetnički borderlajn uspeva da ode *iza* zastora i odatle u bljesku „označava“ sam, što je za Lakana nemoguć zadatak osim u didaktičkoj analizi, dok onaj drugi svoju fantaziju odigrava u specifično mazohističkom *chiaroscuro ispred* te konačne razdelnice uz pomoć nekoga koga je naučio kako da za njegovu potrebu ritualno „označava“ *kao u snu*, sve dok se razmicanjem zavese baldahina iznenada ne promoli glava trećeg partnera u najavi kraja fantazije. Njena

čar se razbija u nelagodnom humoru i stidu iza kojih sledi revolt i vraćanje na sačuvano mesto subjektivnosti koje mazohistu čeka, ono je sve vreme neupitno.

Mazohista na takav put kreće svojevolejno, savijajući pri tom volju drugog prema svojoj perverznoj narcističkoj želji koja se na kraju pretvara u rezignaciju zbog nemogućnosti ostvarenja njenog Ideala i vraća se svojoj poziciji u Zakonu Oca i sadistički obrušava na ženu, u vraćanju „normalnom“ poretku stvari napuštanjem fantazije.

U umetničkom performansu humor i stid izostaju – scena performansa nije mazohistička i „upad“ se *ne* događa sa očinske strane. U gore opisanom slučaju oni su sastavni deo priče.

Ovde je konkretno upućivanje bilo na deo poslednje scene Mazohove novele *Venera u krznu* gde se u sceni između Severina i Vande pojavljuje njen ljubavnik koji preuzima bič, vraćajući tako Oca na scenu.

U istoimenom filmu Romana Polanskog (Roman Polanski), u njegovoj varijaciji na ovu temu, žena koja je u njegovim filmovima večiti predstavnik one „druge strane“, pretvara se u boginju, ali ne više u Veneru nego u niže božanstvo, predstavnicu nepredstavljivog dionizijskog užasa koji preti *iza*. Lice meneade bi moglo da spadne kao maska da bi se u daljoj reverziji uloga mazohističke fantazije u onome što vidim kao borderlajnsku fantaziju, kao u još jednom okretanju zavrtnja, u sasvim drugoj raspodeli „uloga“ i sa sasvim drugim ciljem pred saučesničkom publikom skamenjenom od užasa pojavilo stvarno, opipljivo, tragično, strašno lice Franka B.

Lakan govori o nemogućem mestu: „Istina je u ovom smislu ono što trči iza istine, a to je tamo gde ja trčim, kamo vas ja vodim, kao akteonovi psi, iza mene. Kad budem našao prebivalište boginje, preobrazit ću se nesumnjivo u jelena, a vi ćete me moći razumjeti ...“³¹² Franko B kao da je našao to mesto.

Podsetimo se i da se mazohistička fantazija bez obzira na formu mazohizma u kojoj se javlja, svesnoj ili nesvesnoj, seksualnoj ili deseksualizovanoj, bilo odakle ili od koga da dolazi patnja, uvek smatra istom. Sa svoje strane unosim infleksiju

³¹² Videti Jacques Lacan, *Četiri temeljna principa psihonalize*, str. 200-1.

ukazivanjem na mogućnost da se subjektivno kretanje u prema Delezu shvaćenom uspostavljanju mazohističke fantazije vidi u analogiji sa proizvedenim borderlajnskim i da se „dijagnoza“ fantazije može ustanoviti tek prema njenoj konačnoj, željenoj projekciji na ekranu, i efektu njenog dejstva na ekran.

Ekran mazohističke fantazije se raspršuje da bi se ponovo uspostavio ekran Očinskog Zakona.

Ekran Očinskog zakona se u borderlajnskoj fantaziji istinitim efektom njene fantazije u *punctumu* međutim *probija* i ostavlja svoj trag na njemu kao rez, kao ožiljak nesvesnog, kao simptom potisnutog i za diskurs nelagodnog sadržaja, preko kojeg se prelazi kako sam pokazala kao preko mesta onoga što je Kristeva u *Moćima užasa* raspravila kao mesto fobijskog objekta.

Ovde kao da je u pitanju fobijski objekt samog diskursa koji zazorno odbacuje, čija je traumatična pojava u performansu dakle metaforični efekat fobijskog objekta kakav je on postao za Zakon Oca, preko kojeg se, kao preko jednom formiranog, pa zazorno odbačenog označitelja, sumanuto prelazi kao preko “nedodirljivog i nedirnutog ponora o kome nam samo afekt na trenutke daje, čak ne ni znak, nego signal”,³¹³ koji samo ukazuje, kao ono što za Kristevu još nije objekt, a njegov je simptom gađenje.

U *punctumu* performansa, suočeni sa invokacijskim nemim krikom propale subjektivnosti koja i zeva i zuri i reže kroz otvorenu ranu ostavljajući na nama svoj trag, kao afektaciju, i sami smo dovedeni na rub prapočetnog potiskivanja i preplavljeni zazornim, koje je začetak znaka.

Delezov tekst je dakle prvi teorijski tekst na kome je posle njegovog uočavanja kao posebnog teorijskog entiteta primećen simptom umetničkog borderlajna.

Delez sistematskim izlaganjem argumentacije vezane za različite aspekte objektnog odnosa na čijoj se strukturi u perverziji interveniše, rekli smo izvodi diferencijalnu dijagnozu između sadizma i mazohizma.

³¹³ Julija Kristeva, *Moći užasa*, str. 52.

Preko fantazije ovog drugog, čiji je cilj suspenzija Očinskog Zakona, vidi se slika onoga što bi moglo da se isprati kao analogni niz događaja koji dovode do *punctuma* neokonceptualnog performansa, odakle je moguće dalje utvrditi argument da kod umetničkog borderlajna nije u pitanju

- ni frejdrovski shvaćena perverzija, jer nema krivice, u pitanju je sumanutost Zakona;

- niti je u pitanju kristevinska čvrsta utemeljenost pervertita u Očinskom Zakonu – umetnički borderlajn ga napušta;

- niti je u pitanju u fetiš pretvoreni gore pomenuti Lakanovski čep, koji smo još ranije opisali kao zaptivak na čijem mestu subjekt „pada“ zatečen kao pred Holbajnovom slikom,

- a nije ni delezovska zagušljiva teatarska atmosfera mazohističke fantazije u čijem se *punctumu* pokušava zaustavljanje i kao fetišizacija vremena anticipacije između zamahnutog biča i udarca, iz kojeg se (vremena) ne želi buđenje.

Ovde je u pitanju *rez*. I to kao da je rez one vrste čiju je ulogu opisao Lakan u svojoj analizi klasičnog sna ucveljenog oca kojeg u stanje neke druge realnosti budi prekorni glas sina „Oče zar ne vidiš da gorim?“³¹⁴ ali se on događa na nekom drugom mestu i upućen je *bilo kome drugom* jer je Otac ovde lud – *Don't leave me this way!* (*Ne ostavljaj me tako!*)

Odnosno, pošto je u pitanju specifičan odnos prema Zakonu koji je na izuzetku kliničkog borderlajna opisala tek Kristeva, ovde nije u pitanju

- ni jedna od varijanti frejdrovskog mazohizma, jer ona podrazumeva edipalni trougao a on je ovde iskrivljen, bez Trećeg, što klinički borderlajn hoće da održi, dok umetnički hoće da prevaziđe;

- niti je u pitanju lakanovsko perverzno uživanje u ispunjenju želje Zakona identifikacijom sa odabranim fetišom na koji su prebačene osobine *objet a* kako je gore skicirano,

³¹⁴ Videti Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 40.

- a nije ni delezovska fantazija suspenzije u kojoj trijumfuje narcistični ego, jer tog *konkretnog* narcističnog ega preko kojeg se uspostavlja i onaj o kome je kod Deleza i u krajnjoj instanci i u Kristevinom protokolu reč, iako se jedan isfantazirani na trenutak zaista pojavljuje na ekranu borderlajnske fantazije kada se njegovim probojem u istom zahvatu one lotreamonovske igle, ili ako hoćemo zabacivanjem udice, probija i ovaj naš, osim kao neme sablasti njegove propale subjektivnosti – ovde nema.

Opsesivnim ponavljanjem mazohističkog rituala ređa se jedna te ista slika kao u metonimijskom nizu kome čini se nikakva metafora ne treba, pa možda ni ona koju bismo očekivali ako se prihvati Delezova teorija o odslikavanju idealnog ega u odrazu tri žene na koje se prebacuje očinska funkcija označavanja. Tu kao da se od njih neće, niti se uopšte može dobiti metafora jer one nisu Drugo u pravom smislu reči – njihovi fantastični likovi nisu subjektivnosti, mazohista se ogleda u samom sebi.

Cilj je u mazohizmu autističan, kvintesencijalno narcističan – seksualizacija, kako je Delez video, celokupne egzistencije preko ugovorom ustanovljene u stvari zaista borderlajnske desubjektivacije i deseksualizacije ljubavnog odnosa da bi se seksualizovalo sve ostalo, postiže se u fetišističkom suspendovanju neželjene očinske metafore kao u snu, i koja se uz navalu stida i poniženja neizbežno vraća u priču da bi dovela do njenog konačnog rasfantaziranja, da bi se ceo ciklus u opsesivnom, adiktivnom ponašanju, ponovio.

Održavanje očinske metafore je čini se neophodno da bi se imalo sa čime da uđe u ponovni ciklus – naglasak je ovde rekli smo na njenom suspendovanju. Preciznije rečeno, naglasak nije na njenom *suspendovanju* nego na *njenom* suspendovanju, i zato cilj ove fantazije barem iz mog gledišta nije njeno razaranje.

Priču o ženi koja drži ogledalo smrti, gde se ogleda u monstroznom, na koje je kao na ekran isprojektovana idealna scena mazohističke fantazije u zamrznutom trenutku u kome se susiće celokupna njena složena proizvodnja i koja je *punctum* cele rasprave, Delez je izveo analizom Mazohove književnosti u kojoj se ona ne pojavljuje direktno već kao entitet u klatnu između dva druga jasno oblikovana lika.

Umetnički borderlajn u svom opiranju zazornom odbacivanju u jednoj fazi kao da pribegava fantaziji u kojoj se proizvodi nova ogledalna slika koja bi, kako se sećamo preko Frojdovog teksta “O narcizmu”, inače podrazumevala da kažemo nagoni *detour*, koji je Frojd nazvao *introverzijom*.

Kod umetničkog borderlajna međutim, u performansu, s obzirom na mesto sa kojeg se u fantaziju ulazi, dosledno teoriji decentriranog subjekta, sa mesta zazornosti kao da se kreće složenom petljom da bi se preko onoga što se u *punctumu* performansa pojavljuje kao prokrijumčareni i dosledno Lakanovoj teoriji *instiniti*, *metaforični efekat* fantazije, pokušalo upravo suprotno kretanje.

To bi u ovom slučaju bilo ogledanje zaista u Drugom, kao uspostavljanje veze sa njim da bi se dobilo neko mesto u svetu – ali preko nekih drugih znakova!

Prilog: Problem Gilmanovog „mazohističkog teksta“

Kao ilustraciju problema korišćenja termina mazohizma u teoriji umetnosti ovde upućujem na poznati Gilmanov (Sander L. Gilman) „Uvod“ u zbirku tekstova *One Hundred Years of Masochism, Literary Texts, Social and Cultural Contexts* (*Sto godina mazohizma, Literarni tekstovi, društveni i kulturalni konteksti*)³¹⁵ iz 2000. godine.

Ta zbirka je nastala kao rezultat letnjeg seminara održanog 1995. godine na Kornel Univerzitetu (Cornell University) pod zajedničkim pokroviteljstvom Univerziteta, DAAD (German Academic Exchange Service, ili Nemačke službe za akademsku razmenu) i National Endowment for Humanities (Nacionalne zadužbine za humanistiku), kao, kako Gilman ocenjuje, izraz priznanja vlada Nemačke i Sjedinjenih Država da je germanistika u Americi dostigla „punoletstvo“.³¹⁶

Prema Gilmanovoj sugestiji, inspirisanoj njegovim radom u okviru Nemačko Jevrejskih Studija (German Jewish Studies), za opštu temu izabran je psihoanalitički pojam mazohizma. Na ovom mestu sam sprovela kritiku ideja autora pri čemu se dakle nisam bavila kritikom samog teksta već kritikom njegovih koncepata.

Gilman u ovom tekstu obrazlaže svoj stav da se o Kafkinoj književnosti može govoriti kao o „mazohističkom tekstu“. Pri tom, barem iz mog gledišta, Gilman kao da podleže nenameravanom „samopodrugojačivanju“ upravo razmatrajući taj problem *kao* problem. To kao da je daleki odjek onoga što je Foster nazvao „samoetnografijom“ *negritude* pokreta na paradigmatском primeru *L’Afrique fantôme* Mišela Lerisa (Michel Leiris) iz 1931. godine, na kome je Foster pokazao svoje shvatanje utvrđivanja primitivističke fantazije o emotivnom iracionalnom crnaštvu za razliku od uzdržanog racionalnog Zapada.³¹⁷ Ta fantazija kod Gilmana kao da je „prevedena“ u fantaziju o jevrejstvu, gde jevrejsko telo, preko delezovski

³¹⁵ Michael S. Finke, Carl Niekerk, eds, *One Hundred Years of Masochism, Literary Texts, Social and Cultural Contexts*, Psychoanalysis and Culture, Rodopi Bv Editions, 2000.

³¹⁶ Videti Sander L. Gilman, „Preface“, u *One Hundred Years of Masochism, Literary Texts, Social and Cultural Contexts*, str v-viii.

³¹⁷ Videti Hal Foster, „Umetnik kao etnograf“, u *Povratak Realnog*, str. 186.

postavljene mazohističke fantazije kako je shvatio Gilman, iz određenog razloga, izvedenog preko psihoanalize, da parafraziram, nešto „ne može a da ne bude“.

Prema Gilmanu, prema njegovom tumačenju Frojda, u libidinalnom sazrevanju se neizbežno gubi fantazija o očinskoj svemoći. Ona se ogleda u svesti o očevom neizbežnom telesnom propadanju, nemoći i smrti. U potrebi za potvrđivanjem legitimnosti sopstvenog moralnog osećanja koje se preuzima od oca, očeva propadljivost se poriče i projektuje na telo manjinske grupe. Kako pripadnici te manjinske grupe nemaju dalje na koga da projektuju, u traženju rešenja koje njenim pripadnicima treba da ublaži taj isti strah od gubitka kontrole, okreće se prema sopstvenom telu, koje jednom treba da postane propadljivi manjinski otac, i tu se klopka zatvara.³¹⁸

Ova konstrukcija kako je vidim implicira da je to telo kao telo drugosti prošlo kroz libidinalno sazrevanje u okviru dominantnog diskursa čiji se i model i presudnost za formiranje zrelog superega ne dovode u pitanje, analogno ženskom telu u formiranju superega u okviru dominantnog diskursa, nešto „ne može a da ne bude“. U nedostatnosti očinske uloge 1) kod žene, zbog nikad do kraja završene deseksualizacije u odnosu na oca, a ovde 2) zbog nemogućnosti da se porekne njegova nemoć projekcijom te nemoći na nekog drugog jer se pripada manjinskoj grupi na koju se ta nemoć projektuje), mazohizam se ispostavio kao – zajednička sudbina.

Nego da bi se bilo u stvari *društveno proizvedenom ili proizvedenim* mazohistkinjom ili mazohistom najpre se, ili barem tako vidim, mora biti proizvedenim borderajnom, a borderlajn ne mora da odvede u mazohizam. Ono o čemu Gilman govori kao da je kretanje duž lestvice koja vodi u proizvedenu borderlajnsku, ali ne obavezno i mazohističku subjektu poziciju, jer tek kad se dospe pred ekran fantazije koji se ispostavlja u svojoj, kao lakanovskoj funkciji prolaska kroz još jednu fazu ogledala, postavlja se pitanje izbora fantastične slike na tom mestu koja može, ali ne mora biti mazohistička.

³¹⁸ Sander L. Gilman, "Preface", str. vi-vii.

Ako je pod pretnjom zazornog odbacivanja ta slika od strane dominantnog diskursa *nametnuta* kao ona koja se u krajnjoj analizi svodi na mazohizam (kao u slučaju žene) ili kao bilo kakva druga, a u Gilmanovoj knjizi *Franz Kafka, The Jewish Patient (Franc Kafka, Jevrejski pacijent)* ³¹⁹ razmotrena kao, prema potrebi Zapadnog diskursa, da kažemo *proizvedena* Jevrejska, to priznavanje svoje proizvedene subjektivnosti barem delezovski gledano (Gilman se upravo poziva na Deleza) ne može biti rezultat delezovskog mazohističkog procesa jer on podrazumeva ne samo ugovor nego i dijalog!

Ta pozicija, kako god da je Gilman pripisuje Kafki, nije plod nikakvog dijaloga, nego može biti samo prihvatanje *unapred* u-slikane jevrejske uloge koja se onda prevodi u književnost da bi se odatle, navodno preko mehanike delezovske mazohističke fantazije, pripisala moć čitaocima kao predstavnicima dominantnog diskursa da bi se svoj položaj prikazao submisivnim. Drugim rečima, da bi se preko tako izmanipulisane sopstvene pozicije u kojoj se koristi jezik dominantne kulture, stekla moć za prikaz sopstvene pozicije.

Tu međutim nema nikakve slobode izbora koja karakteriše delezovski mazohizam, već kao da bi pre bilo u pitanju prinudno prihvatanje unapred iscertanog „lažnog brata“ kao *borderlajnskog privida* socijalne uklopljenosti u dominantnom diskursu koja *nije* iskonstruisana preko mazohističkog ugovora pod svojim uslovima kako ga opisuje Delez.

„Lažni brat“ Kristevinog borderlajna (prividnost socijalne uklopljenosti) ovde je na mestu „lažne sestre“ ženske pozicije u mazohističkoj fantaziji koju na zahtev Severina u *Veneri u krznu* preuzima Vanda. Ženski likovi u Delezovoj mazohističkoj fantaziji nisu prave subjektivnosti, mazohista se ogleda u samom sebi.

Kafka nije na mestu Severina. Ono što Kafka u stvari borderlajnski, naknadno, introjektuje u *realnosti* diskursa u kome je formiran kao drugost nije *njegova* (Kafkina) fantazija kako Gilman vidi, kao što ni ono u šta se upušta Vanda u njenom odnosu sa Severinom nije njena fantazija. Kafka bi tu bio u ulozi koja je

³¹⁹ Sander Gilman, *Franz Kafka, The Jewish Patient*, Routledge, New York, 1995.

formirana prema tuđoj perverznoj potrebi, i Gilman kao da se gubi upravo na tom mestu.

Kako god da se Kafkina književnost „subjektivira“ u dominantnom diskursu, to mesto, iz ugla kojeg gledam ne može biti mazohističko nego proizvedeno borderlajnsko, sa eventualno, od strane Gilmana, prihvaćenim mazohizmom kao prividom socijalne uklopljenosti, čak i ako se pristane na naziv „mazohistička književnost“.

Mazohističko mesto podrazumeva za tu ulogu slobodni izbor fantastične slike, a ne prihvatanje – pa makar se to prihvatanje kvalifikovalo i kao aproprijacija – projekcije koju pravi dominantni diskurs, jer taj bi dominantni diskurs, pa tako i svaka njegova projekcija, u toj fantaziji, ako je zaista mazohistička, bio po definiciji *suspendovan*.

U Gilmanovom tumačenju, čak i ako se ne „kažnjava“ dominantni Otac kako bi se očekivalo u delezovskoj fantaziji, već njegov „feminini“ prethodnik, a to je bolesni jevrejski otac čija je uloga kao takva projekcija želje dominantnog diskursa, ta projekcija ipak „ispada“ iz mazohističke fantazije prema Delezu, koliko god Delez u kasnijem pisanju na koje se inače poziva Gilman telo pisca smatrao ekstenzijom tela Oca.

Kafka može zaista biti u svojoj književnosti na mestu Oca. Ali ovde su u pitanju *dva oca* od kojih Kafkin otac nikako nije Otac o kome piše Delez osim ako Gilman svog *ne računa* jer je – manjinski (*sic!*).

Kafkin otac, čija je ekstenzija Kafkino telo pisca, ili ako ga smatramo čak hibridom oba oca, u onom njegovom *heterogenom* delu je iskonstruisan kao manjinski, i u toj konstrukciji bi uvek izmicao Kafkinoj navodnoj spisateljskoj kontroli čak i ako bi ga Kafka „apropriisao“. Element koji pripada dominantnom diskursu (bolesni jevrejski otac kao projekcija) ne može se u fantaziji priznati kao prisutan ako se taj diskurs inače mazohistički poriče, jer bi to bio onaj element koji je u „regularnoj“ delezovskoj mazohističkoj fantaziji „suspendovan“ zajedno sa ostatkom dominantnog diskursa. Njegova bi pojava, ako je zaista bila u pitanju

regularna delezovska mazohistička fantazija kako tvrdi Gilman, bila „upad“ očinske halucinacije koji dovodi do trenutka „rasfantaziranja“, a ne stalno prisutni element.

Stalno prisutni element projektovanog Jevrejskog tela onemogućava gilmanovski shvaćenu Kafkinu mazohističku fantaziju kao takvu. Jer „oko“ koje ga kao takvog, manjinskog, gleda, odnosno u-slikava prema svojoj narcističnoj potrebi i tu sliku *projektuje* natrag na njega, je dominantno „oko“ kulture u kojoj se stvara njegova „mala književnost“ i na tome barem iz ovog gledišta kao da pada cela Gilmanova konstrukcija.

Tako viđena Kafkina navodna intervencija manipulacijom čitalaštva koje se postavlja u poziciju Vande, a Kafke kao navodnog Severina, bila bi greška u kojoj se, umesto da se radi o opiranju dominantnom diskursu, u stvari pristaje na submisivnu ulogu kao na „istinski“ i, metapsihološki gledano, „genetski“ svoju. Jer i u fantaziji i u trenutku njenog rasfantaziranja, umesto da očinska uloga *nestane* i pervertira se preko „ženske“ uloge *da bi se ponovo pojavila*, ovde je slika bolesnog Jevrejskog oca, čija je ekstenzija Kafkino telo pisca, *stalno tu*.

U tom konkretnom trenutku proklizavanja analize Kafkinog teksta koji se kod Gilmana doslovno proizvodi kao mazohistički, psihoanaliza se uzima kao da je *dans le vrais* a ne instrument socijalne i kulturalne kritike, kako se koristi u humanistici.

Odnosno, kao da je problematično prevođenje spekulacije libidinalnog razvoja na društveni plan, koje se inače koristi kao kritički resurs, ovde prihvaćeno bez takvog otklona, da bi u zaokretu bilo vraćeno natrag na psihološki plan. To je u ovom slučaju Kafkin, preko psihoanalize viđen, kao neupitan, odnos prema ocu, jevrejstvu, bolesti, nemoći, i njegova nemogućnost da tu nemoć *projektuje* na nekog drugog i oslobodi se straha. Pri tom, kako se čini potpuno suprotno nameri, u ovoj konkretnoj problematičnoj tački se uporište našlo u dominantnom diskursu, ne dovodeći u pitanje ni jedno ni drugo.

To kao da nije greška, već neizbežno proklizavanje koje proizvodi diskurs mazohizma. Barem kako se u mom istraživanju pokazalo, njime kao da se

prepokriva ono što se u procesu proizvodnje mazohističke fantazije paralelno kreće sa njim, a to je proizvedeni borderlajn. Tačnije rečeno, prepokriva se ono što se do jedne tačke proizvodi kao paralelno u tom procesu, a to je borderlajnsko mesto.

Ono u šta Gilman nastoji da uveri je da telo pisca neizbežno postaje mazohističko u svojoj nameri da dominantnu ulogu prepusti čitaocu i u tome je, barem kako se meni čini, osuđen kao Sizif da samo što ne uspe, jer takva je sudbina svake mazohističke fantazije – da ne uspe. To bi u krajnjoj analizi svaku književnost, jer je prema Gilmanu u krajnjoj analizi tako svaki tekst mazohistički, svelo na fetišistički uzaludni trud što nije ničija namera da se dokaže.

Sećamo se ovde Kristeve gde je za nju svaki tekst – melanholičan. Ta dva psihoanalitička pojma su genetski vrlo blizu i taj čvor se ovde nastoji da se razlabavi preko trećeg pojma proizvedenog borderlajna.

Ono u šta Gilman nastoji da nas uveri je u stvari ono što bi moglo bez problema da se prihvati ukoliko bi se to telo najpre videlo kao proizvedeno borderlajnsko, a ono se do trenutka ogledanja na ekranu fantazije proizvodi upravo kao takvo, pa tek onda njemu i njegovoj književnosti pripisan ovaj ili onaj fantastični odraz na telu saučesničkog čitaoca, ili u slučaju neokonceptualnog performansa, ne toliko fantastični, koliko realno uspostavljen odraz, bolje rez, na telu saučesničke publike. Jer da ponovimo, napuštanje dominantnog diskursa nikako ne mora biti *père-version*, u ovom slučaju mazohizam, niti bilo kakva druga nozološka jedinica koja se navodi iz *DSM*, iz očiglednog razloga što dominantni diskurs nije – jedini mogući.

Nije mi ni u kom slučaju želja da umanjim značaj ovog poznatog Gilmanovog teksta, nego da ukažem na borderlajnsko mesto prepokriveno diskursom mazohizma koje poststrukturalizam ne vidi i koje inače nastojim da osvetlim.

Pitanje „drugosti“ koje se prevodi u pitanje „razlike“ i sa tog mesta ulaženja u dijalog zadržavanjem genetike na kojoj se zasniva ono prvo, u stvari je Fosterovo pitanje primitivističke fantazije, gde Foster kao da upozorava na upravo ovakva teorijska proklizavanja.

Prilog : Odakle subaltern ne govori

“Can the Subaltern Speak?” („Da li subaltern govori?“) je pitanje koje je otvorila Gajatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorti Spivak) u naslovu svog za postkolonijalne studije seminalnog eseja objavljenog 1988. godine u zbirci *Marxism and Interpretation of Culture*,³²⁰ u kome je razmatrala položaj subjektivnosti (tada još tako nazivanog) Trećeg Sveta kako ga proizvodi, problematično i teorijski nedosledno, upravo ona Zapadna intelektualna produkcija koja s jedne strane dovodi u pitanje samosvojni subjekt, dok sa druge strane, paradoksalno, učvršćuje opstanak Zapadnog Subjekta kao Subjekta znanja štiteći njegov ekonomski i geopolitički interes.

Autorka je tu nedoslednost razmatrala na primeru čuvenog razgovora između dvojice poststrukturalističkih filozofa i kritičara samosvojnog subjekta, Mišela Fukoa i Žila Deleza,³²¹ izvevši nakon toga studiju slučaja stavljanja van zakona indijskog običaja *sati* (ili, u imperijalnoj mistranskripciji, kao oblika epistemološkog nasilja, *suttee*)³²² zaključivši na kraju da subaltern zapravo – ne može da govori. U uvodnim rečenicama ona sumira svoje nastojanje u tom eseju:

“Neke od najradikalnijih kritika koje dolaze sa Zapada danas rezultat su interesne želje da se sačuva subjekt Zapada, ili Zapad kao Subjekt. Teorija pluralizovanih subjekt-efekata daje iluziju podrivanja subjektivne samosvojnosti, dok često proizvodi zaklon za ovaj subjekt znanja. Iako je istorija Evrope kao

³²⁰ Gayatri Chakravorti Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, u *Marxism and the Interpretation of Culture*, ur. Cary Nelson i Lawrence Grossberg, University of Illinois Press, Urbana/Chicago, 1988.(prevod je moj).

³²¹ Taj razgovor je sačuvan u transkriptu čiji je naslov u engleskom prevodu “Intellectuals and Power”, koji se prvi put pojavio u knjizi *Language, Counter-Memory, Practice, Michel Foucault*, ur. Donald F. Bouchard, Cornell University Press, New York, 1977

³²² Na ovom mestu se čini zanimljivim dodati u fusnoti, iako možda preuranjeno, ono što je pre više godina na jednom od predavanja profesora Dehedžije (Dehejia) izneo na Karleton Univerzitetu u Otavi u okviru kursa “Hindu Tradition”. Profesor Dehedžija je, kao pripadnik bramanske kaste koji govori sanskrit, izrazio svoje neraspoloženje što se u opštoj upotrebi zadržala jedna od lošijih varijanti transkripcije sanskrita na latinicu. On je taj izbor, ako me sećanje ne vara, pripisao kolonijalnom interesu. Problem takvih transkripcija prof. Dehedžija je izložio ispisujući na tabli različite varijante transkripcija određenih reči koje nose filozofska i ritualna značenja, čitajući svaku reč naglas kako zvuči u svakoj posebnoj transkripciji i potom je izgovarajući onako kako je on kao pripadnik bramanske kaste izgovara, ukazujući na redukovana, suprotna ili sasvim pogrešna značenja. Njegove onda sasvim usputne opaske vezane za kolonijalni interes koja je ostala neraspravljena setila sam se se prilikom čitanja ovog teksta Gajatri Čakravorti Spivak na mestu na kome je autorka ukazala upravo na problem transkripcije (“suttee” umesto “sati”), koja je zaklonila složeno značenje te reči.

Subjekta narativizovana zakonom, političkom ekonomijom i ideologijom Zapada, ovaj zaklonjeni Subjekt se pretvara da 'nema geo-političke determinacije'. Kritika samosvojnog subjekta kojoj je dat široki publicitet tako zapravo inauguriše Subjekt. Moja će se argumentacija kretati u pravcu ovog zaključka razmatranjem teksta dvojice velikih praktičara ove kritike“, upućujući na gore naveden razgovor između Fukoa i Deleza.

Delimično se slažem sa autorkinom konstatacijom, i to u onom njenom delu gde se tvrdi da Zapadna intelektualna odnosno teorijska produkcija koja ide u pravcu decentriranja subjekta zaista može da (se) ne pokaže (kao) produkcija koja inauguriše Zapadni Subjekt, ali se ne slažemo da je Zapadni Subjekt u pitanju prokrijumčareni Subjekt znanja – bar ne u tradicionalnom smislu.

Pozicija tog Zapadnog Subjekta znanja, iako jeste na mestu moći koje tu “Subjektnost” (da je odmah stavim pod znakove navoda) održava kao centriranu, proizvedeći druge diskurse iz okruženja kao marginalne, u našem viđenju, dosledno teorizaciji subjekta kao decentriranog, ipak *nije* pozicija samosvojnog celovitog tradicionalnog transcendentnog subjekta, već, iznenađujuće, pozicija koja bi bila analogna položaju *još-ne-subjektnosti koja se javlja sa mesta analognog mestu primarnog narcizma*, a koja se pojavila iz neočekivane analogije koju sam uočila između mehanizma produkcije subjektnosti u lakanovskom diskursu faze ogledala i “mehanizma” percipiranja bergsonovskog centra indeterminacije.

Tako sagledana pozicija Zapadnog “Subjekta” znanja je pokazala/proizvela za teorijsko čitanje izuzetno zahtevan pejzaž teksta Gajatri Čakravorti Spivak, i otvorila mogućnost uočavanja iz te perspektive mesta subalterna sa kojeg smatramo da on, barem kad je u pitanju Zapadna teorizacija subjekta kao decentriranog, zasada zaista ne može da govori. (Samo usput da pomenem da se odrednica “zasada”, koja je uneta radi preciznosti, odnosi na rešenje koje vidim u mogućnosti otvaranja “kiničkog” dijaloga sa “[kosmo]polisom”, ali bi obrazlaganje tog stava značajno prevazišlo prostor ovog rada.)

Ovde ću se ograničiti na pokušaj da najkraće predstavim svoje shvatanje

mehanizma proizvodnje subalternske pozicije koju Gajatri Čakavorti Spivak određuje kao nešto drugo od tišine i nepostojanja, koje je aporija između subjektivnog i objektivnog statusa.³²³ To je mehanizam koji dozvoljava da Zapadni “Subjekt” znanja, kao diskurs koji se javlja sa mesta koje bi teorijska psihoanaliza videla kao mesto narcizma, neprekidno proizvodi/održava sopstvenu isfantaziranu narcističnu idealnu sliku u telima svojih podanika, bergsonovski ih okrećući prema sebi i “u-slikavajući” ih za svoju potrebu, ogledajući se u njima kao fantazam. To je mesto koje ne podrazumeva Drugog, i sa kojeg se takav diskurs ponaša *kao da je (as if)* platonistička loptasta savršena životinja bez organa koja razgovara sama sa sobom.

Da ponovim i nastavim misao, to sagledavanje izvodim iz analogije između lakanovske teorije proizvodjenja subjektivnosti i bergsonovskog teorizovanja održavanja centra indeterminacije koji se kao slika koja je više od reprezentacije a manje od stvari, izdvaja u agregatu slika koje ga okružuju, delotvornim akcijama u odnosu na njih, koje mu osiguravaju opstanak.

Smatram da je iz ove pozicije epistemološko nasilje kolonijalnog legislatora koje je autorka iznela u svom tekstu vezano za *sati*, ritual spaljivanja udovica koji je 1826. godine stavljen van zakona, moguće razumeti kao nasilje koje pripada korpusu delotvornih, kao bergsonovskih, događajnih (*eventual*) akcija koje Zapadnom “Subjektu” znanja omogućavaju opstanak njegove idealne slike (kolonizatora koji legitimizuje svoje prisustvo u Indiji), u-slikavanjem, kao sve idealnijih za sopstvenu refleksiju koja se proizvodi kao fantazam, tela svojih podanika. Ovde se sa namerom ne koristim pojmom subjekta, zbog nesigurnog i višestruko da kažem “opozivljivog” mesta subalternskog ženskog tela koje se disocira od “herself”, “diskurzivirano” ali ne i subjektivirano, uhvaćeno u procepu i prebacivano između, (najgrublje procenjeno) dva diskursa, kolonijalnog i kolonizovanog. Subalternsko mesto je, kada je za njega pokazan interes u diskursu britanskog Radža, raspravljano kao “devijacija od idealnog” (*sic!*) koja se ne definiše drugačije osim kao razlika u odnosu na elitu.³²⁴

³²³ Ibid., str. 306.

³²⁴ Ibid., str. 285.

Ovde dakle pristupam problemu nemogućnosti govora određenih subjektivnih pozicija u diskursu moći razmatranjem druge strane jednačine, odnosno razmatranjem “mehanike konstituisanja Drugog”.³²⁵ I tu smo se našli na sličnoj poziciji kao autorka koja daje prednost istraživanju te mehanike umesto pozivanja na *autentičnost* tog Drugog. S tim što ovde istražujem i “mehaniku” samoproizvođenja diskursa moći kao sopstvene idealne slike *dok* proizvodi (bergsonovsku sliku) Drugog.

Na ovom mestu treba uvesti dodatno obrazloženje za pojam Drugog vezano za potrebu ovog razmatranja. Sa svoje strane ga komplikujem uvođenjem radi jasnoće privremenog termina Diskurzivnog Drugog, kao one instance sa kojom narcistični diskurs moći ne ulazi dijalog ukoliko ga prethodno ne subjektivira, mapira, livingstonski, kao “beli” prostor, još neispunjen prostorno-vremenskim rasterom sopstvenog *durée*, dakle dok ga “naučno” ne u-slika, shoots, u svoj Zakon, kao Drugost.

Problem kako ga vidim dakle nije u potrebi da se, kako izvodi poststrukturalistička teorizacija, stvori neko “znanje” o “Drugom” i sledstvene rasprave o tome ko je pozvan da ga predstavlja i da li je on, i koliko, tom prilikom samosvojan, autentičan, ili na neki drugi esencijalistički način shvaćen kao “čista” svest (o čemu kao teorijski problematičnom govori Gajatri Čakravorti Spivak), jer je to mom mišljenju pokušaj da se problem rešava nezadiraanjem u ono što *proizvodi* instancu Drugog kao takvu. (I tu kao da je najveći problem poststrukturalističkog diskursa, jer ne uspeva da se oslobodi politike drugosti).

Da ponovim još jednom, uzela sam slobodu da diskurs moći posmatram kao psihoanalitički subjekt i moja je teza da je Zapadni Subjekt znanja u pitanju narcistični “Subjekt” akcije koji u Diskurzivnom Drugom nema sagovornika već razgovara sam sa sobom, preciznije, “razgovara” samo sa onom Drugošću koju je kao bergsonovski centar indeterminacije sam proizveo, *u-slikao* za svoju potrebu, odnosno okrenuo prema sebi i percipirao na način koji mu omogućava najdelotvorniju moguću akciju nad njom koja daje refleksiju njegove željene slike.

³²⁵ Ibid., str. 294.

“To percieve means to immobilize” („Percipirati znači zaustaviti“) ³²⁶ ... “Our perception outlines, so to speak, the form of their [objects'] nucleus; it terminates them at the point where our possible action upon them ceases, consequently, they cease to interest our needs.” (“Naša percepcija izdvaja, takoreći, formu jezgara objekata; ona ih zaustavlja na mestu na kome prestaje naše moguće delovanje na njih prestaje, i sledstveno tu prestaje interes naših potreba“) ³²⁷

Drugi je instanca koja se u razmeni između kolonizatora i kolonizovanog ne pojavljuje kao Diskurzivni Drugi, kao sagovornik narcističnog diskursa moći, jer se ovaj potonji dakle javlja sa pozicije analogne još-ne-subjektivnosti koja nema Drugog. *Darstellung* (re-prezentacija u filozofskom i umetničkom smislu) te u-slikane diskurzivne instance je Drugost, dakle, iz naše bergsonovske perspektive, više od reprezentacije a manje od stvari. Prema Bergsonu, objekt (ovde kolonizovani diskurs, ma koliko bio heterogen) je slika koja se telu (ovde kolonizujućem diskursu) kao slici prikazuje u procesu konverzije prisutnog objekta u reprezentovani objekt tako što će se okrnjiti za njegov veći deo, tako da se njegov ostatak, umesto da omeđi objekat u njegovoj okolini kao stvar, izdvaja iz tog okruženja kao slika. Taj izolovani deo je percepcija: dakle sve ono što se od objekata reflektuje u odnosu na “centar indeterminacije”, kao ono što je od interesa za njegovo (kolonizujuće) telo.

Ta Drugost je proizvedena subjektivnost sa kojom Zapadni “Subjekt” znanja ulazi u dijalog. Preciznije, to je “dijalog” između narcistične slike koja treba da se samoproizvede i ogleda (i samo je u tom ogledanju razmena) u “telu” tog proizvedenog, sve idealnije u-slikavanog kolonizovanog diskursa koji se dakle ne želi kao sagovornik, već u smislu podanika, koji se okreće prema sopstvenoj narcističnoj potrebi, i od kojeg se vidi samo ono što je od interesa za centar indeterminacije vezano za njegove moguće događajne akcije nad njim, da bi opstao kao takav.

Ovde je u-slikani *Darstellung* praktično *Vertreten*, “sopstveni” *proxy* koji je,

³²⁶ Prema Henri Bergson, *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul i W.Scott Palmer, George Allen, Unwin, London, 1911, str. 275.

³²⁷ *Ibid.*, str. 278.

procenjen kao elita, dobio mesto subjektivnosti u narcističnom diskursu ulazeći u socijalni kontrakt sa njim i tako legitimizujući svoj položaj kao “subjectivee” legitimizacijom narcističnog diskursa kao “subjectiver”, dakle analogno subjektiviranju u Zakon Oca prema Lakanovoj teoriji, *pod određenim uslovima*, ostavljajući iza sebe, kao u *aphanisisu*, najpre sve ono što za taj diskurs nije od interesa pa tako i nevidljivo, a zatim i sve ono što je od onog što je vidljivo, za taj diskurs – neprihvatljivo, kao abjektno.

Iz te perspektive posmatram reinskripciju rituala *sati* koji je u pitanju, koji nije samo subalternska praksa već i praksa elitnih grupa, kao deo filozofske i religijske prakse, koju kao sistem tradicionalno proizvodi i obnavlja bramanska kasta, i u čiju su akademsku reinskripciju bili uključeni predstavnici te kaste kao sanskritolozi.

Na koji se način kulturalna eksplanacija akademskog autoriteta poklapa sa epistemološkim nasiljem legalnog projekta, Gajatri Čakravorti Spivak je iznela na primeru osnivanja Azijskog Društva Bengala 1784. godine, Indijskog Instituta na Oksfordu 1883. godine, i analitičkog i taksonomskog rada Artura Makdonela (Arthur Macdonnell) i Artura Berindejla Kita (Arthur Berrindale Keith), koji su bili i kolonijalni administratori i organizatori Sanskrita kao predmeta akademskog istraživanja.

“Iz njihovih uverenih utilitarno-hegemonih planova za studente i sanskritologe nije moguće uočiti ni agresivnu represiju Sanskrita u okviru opšteg obrazovanja niti narastajuću 'feudalizaciju' performativne upotrebe Sanskrita u svakodnevnom životu bramanski hegemone Indije.”³²⁸

Postepeno je, piše Gajatri Čakravorti Spivak, bila ustanovljena verzija istorije u kojoj je takva intelektualna produkcija u koju su bili uključeni bramanski sanskritolozi mogla da se prikaže kao istosmerna sa “codifying British” (u slobodnom prevodu sa britanskim ukalupljivanjem), i legitimizuje ta kruta, *zapisana* i tako neizbežno redukovana verzija religijske i filozofske prakse (setimo

³²⁸ Videti Gayari Chakravorti Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, str. 282.

se i objašnjenja prof. Dehedžije koje smo preneli u drugoj fusnoti), i koju je potom 1925. godine ugledni sanskritolog Haraprasad Šastri (Haraprasad Shastri) ocenio kao praksu koja je osmišljena sa ciljem da se sačuva indijsko društvo kao intaktno.

Dakle postavlja se složeno pitanje problema teorizacije mehanizma koji proizvodi Drugost i ko je pozvan da tu tako proizvedenu drugost zastupa/reprezentuje.

Problem (ne)razlikovanja odnosno brkanja položaja pravnog zastupništva *Vertreten* (proxy) i *Darstellen* u poststrukturalističkom diskursu, izložen na primeru razgovora dvojice filozofa, autorka detaljno raspravlja kao teorijski “slippage” (klizanje), koji razotkriva teorijski nedosledno čuvanje pozicije Zapadnog Subjekta znanja. Da ponovim, sa svoje strane smatram da to u krajnjoj analizi nije (samo) teorijsko “proklizavanje” već, ako sam u pravu, neizbežna posledica mehanizma proizvodnje subjektivnosti kada je u pitanju njeno ulaženje u *narcistični* diskurs: tako proizvedena subjektivnost postaje sopstveni politički *proxy* sa svim posledicama koje taj položaj nosi sa sobom, što sam već dotakla. *Darstellen* se u ovom mom viđenju tako nelagodno poklapa sa *Vertreten* i to ne samo kada su u pitanju subalternske pozicije, već i pozicije nabrojane u tekstu kao dominantne indigene grupe na sveindijskom planu, kao i domaće indigene grupe na regionalnom ili lokalnom planu. Dakle i kada su u pitanju grupe u odnosu na koje “subalternske klase” predstavljaju demografsku razliku između totalne indijske populacije i populacije koju kolonijalni diskurs definiše kao “elitu”.³²⁹

I u njemu je, u tom “darstellung-proksiju”, kao simptomu narcističnog diskursa moći, inkapsulirana moja teorizacija pitanja odakle subaltern ne može da govori, preciznije, *zašto se*, i *šta se*, “deridijanski” rečeno, od kolonijalnog subjekta kao označenog (ma šta to označeno bilo), u znaku, odnosno u simboličkom Zapadnog “Subjekta” znanja, ne može ostaviti kao trag, jer je, da ovde iskoristim termin iz svojih istraživanja, amputirano, odnosno za taj diskurs, kako smo već kazali, nevidljivo. Odnosno *kako* njegov trag u tom diskursu ostaje obeležen tim hramanjem.

³²⁹ Ibid., str. 284.

Zanimljiv je iz aspekta ove teorizacije Fukoov citat koji autorka navodi na mestu gde je bilo reči o javljanju potrebe za obraćanjem subalternskim grupama. Postavilo se pitanje iz kojeg će (se) “voice-consciousness” (za njih) govoriti u izvođenju njihove reinkripcije za potrebe Radža, jer se dotada nisu pojavljivale kao “predmet sedukcije” za intelektualnu produkciju koja će ga reprezentovati:

“... učiniti vidljivim nevidljivo takođe znači promenu nivoa, bavljenje materijalom koji dotada nije bio pogodan za istoriju i za koji nije bio prepoznato da poseduje bilo kakvu moralnu, estetsku ili istorijsku vrednost.”³³⁰

Za Gajatri Čakravorti Spivak je uznemiravajuće ovo “proklizavanje” od vidljivog prema vokalnom, pri čemu se “izbegava bilo kakva analiza [subjekta] bilo psihološka, psihoanalitička ili lingvistička”.³³¹

Sa svoje strane to “klizanje” vidim kao simptom mehanizma produkcije subalternske grupe koja ulazi u “vidno”, odnosno percepcijsko polje narcističnog diskursa moći da bi se reinskribovala, kao ono što je za diskurs moći (koji je dakle na mestu kao bergsonovskog centra indeterminacije) od interesa, u mom čitanju ove Fukoove rečenice: šta taj diskurs uopšte percipira od onoga što ulazi u njegovu sferu uticaja okrnjeno za njegov veći deo, a šta ostaje izvan te sfere, kao nevidljivo, i tako bez mogućnosti da ostavi trag onoga što stalno izmiče i nikad nije tu, u znakovima koje pravi diskurs moći koji je to označeno proizveo tako amputirano.

Označeno u smislu „signified“ i reinskribovano su u ovoj mojoj teorizaciji u ovom slučaju jedna te ista stvar, jer je u pitanju kao bergsonovsko u-slikavanje, „prvi“ rez, percipiranje, koje proizvodi diferencijaciju između vidljivog i nevidljivog za diskurs moći, i zatim „drugi“ rez, abjektovanje, kao diferencijacija u tom vidljivom između prihvatljivog i neprihvatljivog.

Pitanje je kako se i da li se tako asimetrična, nesigurna, opozivljiva pozicija

³³⁰ Ibid., str. 285.

³³¹ Ibid.

subalterna u odnosu na Zapadni "Subjekt" znanja koji je u pitanju, može rešiti iz Zapadnog teorijskog diskursa decentriranog subjekta a da se pritom ne inauguriše Zapadni "Subjekt" znanja kao arbitar. I šta se uopšte podrazumeva pod rešenjem: iako se autorka u nekoliko intervjuua poigravala pojmom esencijalizma kao ne uvek negativnom stvari, takva rešenja kao mogućnost izlaze iz okvira mog razmatranja.

Postavlja se dakle pitanje da li je za tu poziciju uopšte moguće predložiti rešenje iz teorizacije decentrirane subjektivnosti. Ono što se međutim, ukoliko se prihvati gornje gledište, čini jasnim je da je iz te teorizacije moguće uvideti da problematična instanca koju Gajatri Čakravorti Spivak vidi kao Zapadni Subjekt znanja nastupa sa pozicije analogne narcističnom stanju još-ne-subjektivnosti, i tako se sagleda njegov mehanizam delovanja kao onoga ko ne ulazi u dijalog jer za njega nema Drugog. On, da se tako izrazim, narcistično percipira "subjektivirajući", odnosno razvrstavajući ono što vidi na dobre (prihvatljive) i loše (neprihvatljive) elemente iz agregata slika kojima je okružen, koje reflektuju njegovu moguću akciju nad njima, i sam se izdvajajući kao slika.

Drugo je međutim pitanje koliko je pojam subjektivnosti u zapadnom smislu uopšte primenljiv u svim kulturama, i koliko je pokušavanje da se iz tog aspekta reše problemi koje proizvodi produkcija Drugosti uopšte validna. Tamo gde zapadni pojam subjektivnosti ne bi bio primenljiv, takav pokušaj rešavanja pitanja subalterna bio bi ravan stoičkom spasavanju stultusa koji se obavlja silom, subjektivirajući ga u svoj diskurs *kao* stultusa, dakle procenjenog kao manje vrednog, i proizvedenog prema modelu subjektivnosti koja ne uključuje delotvornu akciju od strane onoga ko se tako prevodi u diskurs.

Koliko god bila dobronamerna zapadna teorizacija decentriranog subjekta, ona smatram ipak mora računati sa Drugošću koja ima potencijal Drugog-kao-Diskursa, odnosno Diskurzivnog Drugog, jer se mesta koja okupiraju individue koje pripadaju tom diskursu možda ne mogu posmatrati samo iz tog teorijskog aspekta, dok ih poststrukturalistička teorija prokrustovski procenjuje/proizvodi kao mesta subjektivnosti i subalterna.

Svesna problema da i sama govorim iz Zapadnog diskursa kao u-slikavajućeg,

smatram da bi svako nasilno izvlačenje subalterna iz njegovog diskursa u Zapadni sistem produkcije subjektivnosti u kojem se traži rešenje za problem njegovog ili njenog govora tu individuu lišilo afektacije, ostavljajući je izvan njenog referencijalnog sistema ma kakav da je bio, sa narušenim granicama između spolja i unutra, u nepodnošljivom položaju u predvorju simboličkog koje je gore opisano na primeru britanskog neokonceptualnog umetnika Franka B. To je mesto sa kojeg se očajnički traži *bilo kakvo* rešenje, subjektivacija *u bilo kakav* diskurs, i time se politički u smislu aktivnog delovanja zapravo ne dobija ništa osim menjanja jednog diskursa za drugi, koji ga opet u-slikava prema sopstvenoj potrebi, i u kome će njegov trag možda ponovo biti obeležen nekim neprihvatljivim hramanjem.

Subaltern u indigenom diskursu u kome je subjektiviran dakle nije potpuno lišen mogućnosti delotvorne akcije. To je pozicija koja, bergsonovski rečeno, subalternu kao centru indeterminacije omogućava određen raspon aktivnog delovanja jer je, lakano-bergsonovski rečeno iz ovog čitanja, subjektiviran u prostornom i vremenskom rasteru u kojem je sledstveno tome u stanju da se orijentiše. Bez tog rastera, a još nesubjektiviran na nekoj drugoj poziciji, on više nema orijentacije pa tako ni efektivnog jezika (jer on sa pozicije koju ima u sopstvenom diskursu nije nem), i sledstveno ni bergsonovske sposobnosti centra indeterminacije za virtuelnu, odnosno događajnu akciju.

To je očajničko mesto sa kojeg se opsesivno, po svaku cenu, traži subjektiviranje u neki drugi diskurs, jer je to pozicija skoro pa transparentne bergsonovske fotografije, koja propušta kroz sebe gotovo bez otpora delovanja okolnih objekata, kao mesto bez refleksije, bez prostorne orijentacije, sa kojeg je Tenesi Vilijems (Tennessee Williams), i sam borderizovan, progovorio kroz reči Blanš Dibua dok je odvođe u sanatorijum: "I have always depended on the kindness of strangers". To je mesto gde se prepušta na milost i nemilost diskursu koji se reši da vas kao stultusa izvuče u neku poziciju, pri čemu sami ne znate kuda vas vodi.

Zato smatram, iako naravno ne podržavam rešenje koje se nalazi u samoubistvu kao što ga ni Gajatri Čakravorti Spivak ne podržava, da je pozicija sa koje je delovala Buvanesvari Baduri, devojka čiji je postupak na kraju svog rada opisala

Gajatri Čakravorti Spivak, čitljiva, i zato teorijski značajna, kao kompleksno reinskribovanje rituala *sati*, već reinskribovanog kolonijalnim diskursom protiv kojeg je ona ušla u delotvornu akciju kao pripadnik pokreta otpora. Dakle to je pozicija koja može biti ilustracija tragičnog nastojanja da se prilikom traženja izlaza iz nepodnošljivog položaja ne izgubi mogućnost delotvorne, događajne akcije.

Buanesvari Baduri, devojka od šesnaest godina, obesila se u stanu svog oca 1926. godine u Severnoj Kalkuti. U to vreme je menstruirala. Kasnije se ispostavilo da je bila uključena u oružani otpor britanskoj vlasti, i da se nije odazvala nalogu da izvrši političko ubistvo. Ritual *sati*, koji prema Spivakovoj u krajnjem sažimanju podrazumava “želju dobre žene”, zabranjuje žrtvovanje nečistog tela.

Ne bih ovde detaljno ulazila u argumentaciju koju je izvela Gajatri Spivak, već bih se samo kratko zadržala na opservaciji da je devojka u svom “rešenju” pokušala da izvede trostruku transgresiju, i da u svakoj od njih zadrži aktivno delovanje: transgresiju u odnosu na imperijalnu vlast, transgresiju u odnosu na običaj, i transgresiju u odnosu na diskurs pokreta otpora u kome joj je, i to je bio okidač, nametnut za nju nemoguć izbor da u njemu bude subjektivirana kao ubica.

Ova pozicija je u mom viđenju paradigmatična za hibridni subalternski položaj jer je u pitanju situacija nemogućnosti govora u sve tri instance, jer se svaka od njih mora odbiti. To je situacija u kojoj se odbija “subjektna” pozicija u sva tri diskursa odbijanjem (*foreclosure*) sva tri Zakona i odabiranjem da se spusti u *borderlajn*, ispuštanjem nemog krika koji provocira pokušaje prevođenja na neko simboličko.

Ako prihvatimo ovo viđenje, Buanesvari Baduri je dakle delotvornom akcijom *borderlajnskog* očajanja onoga ko se brani po svaku cenu, odabrala da odbije sve tri pozicije, pod svojim uslovima, i tako ih samostalno (ma šta to “samo” iz samostalnog značilo) trostruko reinskribuje, dakle naslojivši (*bergsonovsku*) realnu akciju samoubistva trostrukom događajnom akcijom reinskripcije, ometajući čitanje svog postupka iz aspekta svakog od odbijenih diskursa. Ona ga je

iskomplikovala za čitanje i od strane, da se ponovo poslužim autorkinim izrazom, dobronamernog zapadnog nespecijalizovanog intelektualca, pa i same Gajatri Čakravorti Spivak koja je svoju poziciju kao istraživača, dakle onog čija se želja/interes/moć mora dovesti u pitanje bez obzira na efekat te upitanosti u diskursu decentriranog subjekta, istakla već u prvim redovima svog eseja.

Jer takav istraživač bi umesto nje, i u njeno ime, kao njen *vertreten*, reinskribovao ta njena tri mesta koje *ona* odbija, u-slikajući je prethodno „bergsonovski“ kao *darstellung* koji prelazi u opasnu leguru *darstellung/vertreten*, u sliku koju je u njoj i od nje „bergsonovski“ u-slikao iz nekog drugog diskursa, i od nje kao označenog (ma šta to bilo) izabrao samo one elemente koji za njegov diskurs imaju interes, dakle proizveo sliku koja se legalizuje kao *vertreten* u trenutku u kome se u-slikava kao *darstellung*, pri čemu bi Buvanessvari Baduri iz jedne dubiozne situacije (trostruke) u-slikanosti prešla u drugu. U tom obrtu se možda gubi Fuko, barem u kontekstu u kome ga citira autorka, kada odbija da govori u bilo čije ime – jer *vertreten* koji on smatra da odbija već je učinjen samim njegovim u-slikavanjem masa kao samosvojih subjekata!³³² Postupak Buvanessvari Baduri međutim kao da odbija svako u-slikavanje, namećući trag onoga što bi bilo nevidljivo od nje kao označenog u svakom pojedinom diskursu.

Zato smatram da se u tom postupku možda nazire rešenje za delotvoran govor subalterna, a to je – izbegavanje pozicije u-slikanosti. To izbegavanje bi moralo da se odvije na drugom planu, umesto ispuštanjem borderlajnskog nemog krika onoga ko, odbijanjem u-slikavanja da bi ostavio trag onoga što je za taj diskurs od njega nevidljivo, ne nalazi drugog izlaza osim samodestrukcije.

To onda nije pitanje rešenja koje se traži samo na strani Drugog u smislu upoznavanja sa tim Drugim, da bi bio predstavljen i zastupan da bi govorio, već na strani mehanike proizvođenja te Drugosti od koje, kao objekta bergsonovskog percipiranja, ili deridijanskog označenog, ostaju kao nepercipirani oni elementi koji za taj diskurs nisu od interesa pa tako i ne ostavljaju trag, i zato bole, a da se o tome ne može govoriti.

³³² Ibid., str. 280.

Da zaključim ovaj pokušaj da na malom prostoru iznesem svoju teorizaciju mehanike proizvođenja Drugog koje se vrši sa mesta “Subjekta” znanja kao kolonizujućeg diskursa moći. To je dakle mesto sa kojeg se, rezom koji diferencira vidljivo od nevidljivog, i potom rezom koji diferencira neprihvatljivo od prihvatljivog, kao da se „partenogenetski“ samo-rađa narcistična idealna slika Zapadne “Subjektnosti” znanja u pitanju, kao Zakon koji se, delezovski rečeno, brani od upada “halucinacije” Drugog kao Diskurzivnog Drugog, nametnutim socijalnim ugovorom u koji kolonizovani subjekt ulazi sa kolonizujućim diskursom, dok ovaj potonji nad svojim proizvedenim subjektima i subalternima u čijim telima proizvodi svoju željenu sliku, ogledajući se u njima kao fantazam, ponavlja staru, magičnu formulu: “ja sam tvoj otac i tvoja majka”.

Zaključna razmatranja

Da sumiram. Ono što se događa u procesu zazornog odbacivanja formiranog označitelja je gubitak ekranske zaštite jezika koju inače pruža očinska metafora. Gubitak te zaštite, kao posledica društvenog nasilja zazornog odbacivanja iz dominantnog diskursa, dopušta nešto što se može uporediti radijacijom koja „bartovski“ rečeno počinje da prži proizvodnju simboličkog upravo tamo gde se mestu inherentne praznine zapadno definisanog subjekta koja ostaje za gubitkom lakanovskog iluzornog objekta, ili u proširenju te teorije gubitkom kristevinskog objekta, pojavljuje u jeziku označitelj. Označitelj je kod Kristeve stabilizovan semiotičkim, što znači da je ispunjen kinestetičkim doživljajem i afektom. Kod umetničkog borderlajna on kao da je od njih ispražnjen, i u tom pražnjenju destabilizovan, zahvaćen metonimijskim vrtlogom u kome nema zaustavljanja.

I to je *kao* (as if) prazni kristevinski borderlajnski označitelj koji u ovom slučaju nije nastao zastojećem u razvoju gde borderlajn „proždire jezik“ koji treba da dođe na mesto neizvedene inkorporacije izgubljenog objekta da bi uopšte moglo da se govori.

Proizvedeni borderlajn je kao formiran označitelj za razliku od Kristevinog naknadno opustošen i postavljen na mesto sa kojeg bi trebalo da prođe ceo proces „iz početka“ kao da ga nikada nije ni prošao, pri čemu bi priznavanjem poludelog Zakona koji ga zazorno odbacuje, umesto da postigne neki subjektivni status, trebalo da u praktično tek sada mazohističkom zahvatu legitimizuje gubitak svoje simboličke produkcije. U prostoru koji otvara institucija umetnosti on kao da to pokušava da izbegne organizovanjem nekog drugog ekrana u kome bi se ogledao kao u Drugom.

Otud umesto da njegov govor kao kod kliničkog borderlajna za koji Kristeva daje protokol tretiramo kao prazan, taj protokol se ovoj situaciji treba prilagoditi u tom smislu da se taj diskurs zaista mora *registrovati, ali ne i tretirati*, kao prazan.

I u daljem teorijskom zaokretu, on se na tom mestu kao na ivici diskurzivne raseline sa kojeg izvodi svoj očajnički zahvat u *punctumu* svog performansa ne pokazuje kao samo prazan kristevinski borderlajnski označitelj – on je kako smo videli i na granici sa praznim označenim.

I u još jednoj opservaciji, ovde nije u pitanju melanholična nemogućnost priznavanja realnosti nekog gubitka u nekom neurotičnom ili psihotičnom nastojanju da se izbegne neizbežna promena topografije u subjektu isfantaziranom inkorporacijom, identifikacijom sa njim, utelovljavanjem tog gubitka kao fetiša.

Sadržaj te „kripte“ (ili njegov nedostatak) se ovde ne može prihvatiti ni onako kako ga opisuje Kristeva u svom nadovezivanju na tekst Nikolasa Abrahama i Marije Torok „Žalost ili melanhlija“ svojom teorijom borderlajna i melanhlije, niti onako kako ga ovo dvoje analitičara razmatraju. To nije gubitak nekog objekta koji se može priznati, jer je gubitak o kome se ovde radi gubitak *objektnog odnosa*, bez kojeg nema nikakve mogućnosti reorganizacije subjektne topografije u nekom „zdravom“, „racionalnom“ priznavanju realnosti gubitka da bi se zamenio ulaganjem libida u nešto drugo. To je naprotiv realnost koja poništava subjekt ako se prizna, i upravo njeno priznavanje bi bilo perverzno, mazohističko.

I ovde je mesto razgraničenja praznine kliničkog borderlajna i proizvedenog borderlajna, i uopšte mesto razgraničenja afekta ova dva različita borderlajnska mesta, i tačka sa koje ovo naše pravi ono što Kristeva naziva „provalom afekta“ u borderlajnskom prenosu.

Proizvedeni borderlajn u datom diskursu jeste prazan. Kristevinski klinički borderlajn je takođe prazan. Ali su njihove praznine različite jer se razlikuje sadržaj koji nedostaje. Klinički treba da izgubi zazorni smisao, dok proizvedeni gubi svoj označitelj. I kako se razlikuje sadržaj koji nedostaje tako se razlikuje i strah koji ga prati.

Kristevin klinički borderlajn je u svojoj praznini u strahu *od* uspostavljanja objektnog odnosa. On ima strah od objekata, u stvari njegov objekt je strah i njegov govor u analitičkom prenosu bolnim gubitkom svog zazornog smisla postaje melanholičan, što kao da je afektivni reliktni neizrecivog gubitka „punoće patnje i strasti“ koja se oseća u prelaznom i prolaznom trenutku u procesu analize nikad stvarno uspostavljene narcistične slike.

Proizvedeni borderlajn je u svojoj zazornoj odbačenosti u strahu *zbog* gubitka objektnog odnosa. On ima strah ali njegov *ne-objekt* koji je na mestu objekta nije *strah* kliničkog borderlajna nego njegov *izgubljeni označitelj*.

Proizvedeni borderlajn je u strahu zbog raspadanja smisla koji proizvodi njegov označitelj. On se tako razlikuje od kliničkog borderlajna koji u opsesivnom naporu da znakovima ispuni svoju prazninu očajnički nastoji da opstane u istoj onakvoj tvrđavi iz koje proizvedeni borderlajn u svom opsesivnom traganju za znakovima očajnički nastoji da se skloni.

Proizvedeni borderlajn nije ni melanholik prema Abrahamu i Torok koji utvrđujući zidove svoje intrapsihičke kriptе sahranjuje kao živog narcistički nezamenljiv objekt svog gubitka suspenzijom realnosti i održavanjem tog objektnog odnosa u fantaziji kao idealnog. Umetnički borderlajn taj odnos u strahu napušta.

Proizvedeni borderlajn nije ni Delezov mazohista koji se postavlja na ivicu takve građevine u suspenziji Očinskog Zakona kao ekvilibrist u pokušaju da opsesivnim ponavljanjem u ritualu proizvedene stalno jedne te iste narcistične slike svog razloženog ega, ogledanjem u ogledalu smrti koje pred njega postavlja jedan od isfantaziranih ženskih likova zaustavi vreme.

Proizvedeni borderlajn se u svom opsesivnom kretanju od performansa do performansa ogleda u svojoj publici u nastojanju da se – otisne u neki drugi diskurs.

Kristevin klinički borderlajn je narcističan. Njegova priča je na kraju tužna. Analitičar prema njemu gaji pokroviteljski, majčinski odnos kojim se privremeno uspostavlja upravo ona slika „punoće patnje i strasti“ koju Lakan hoće da izbegne.

Proizvedeni umetnički borderlajn neokonceptualnog performansa u svom „mazohističkom“ autodestruktivnom postupku uprkos svemu što u postojećem teorijskom aparatu upućuje na zaključak da je u pitanju narcizam u potrazi je za Drugim i o tome je ovde reč.

I u toj potrazi za Drugim provala njegovog afekta u *punctumu* performansa je granica koja se kao takva deli u prenosu, u kome analitičar i analizirani kao da se gledaju kroz klasičan psihoanalitički prozor koji je proizveo Frojd, u svojoj analizi Čoveka vuka – *zureći u isti prizor*, kao dva nedostajuća elementa na crtežu sna Sergeja Pankejeva koji je sanjao drvo sa sedam životinja a nacrtao pet, i gde je vučje oko – rez.

Frojd preko svoje rasprave *Izvan principa zadovoljstva* uvodi u psihoanalizu dva nova pojma koji do danas opstaju ili kao bezrezervno prihvaćeni ili kao predmet žestokih osporavanja, a to su pojam opsesivno kompulzivnog ponavljanja vidjen preko onoga što njime upravlja izvan kontrole principa zadovoljstva, i što se vezuje i za melanholiju i za kliničku borderlajnsku opsesiju i za mazohizam, i koji umetnički borderlajn kao da izbegava i u frojdovskom i delezovskom njegovom shvatanju – a to je nagon smrti.

I ovo je za nas od izuzetne važnosti jer Frojd tu raspravlja o ponavljanju traumatičnih snova kao o fiksaciji na traumu. Ta trauma je ovde gubitak označitelja i ona se ponavlja u prostoru u koji je Lakan kasnije smestio pojavu svog *objet a*, Kristeva svoje abjektno. Kao u odigravanju te traume na socijalnom planu, događa se *punctum* neokonceptualnog performansa, probivši aneurizmu prostora čije otvaranje omogućava institucija umetnosti, sasvim izbegavajući mazohizam, u otvaranju nove mogućnosti, koju fosterovska strateška neoavangarda, ovde konkretno švakovićevski shvaćena neokonceptualna umetnost, u svom problemu sa diskursom u krizi, svoj prodor pravi *iznutra*.

U Frojdovom tekstu je reč o poreklu impulsa za kompulzivnim ponavljanjem traume, a ova teorizacija je izvedena je na studiji slučaja umetničkog opusa koji se može oceniti kao opsesivno kretanje od performansa do performansa, traumatičnim ponavljanjem rezova u čijem se zevu pojavljuje, ostavljajući za sobom svoj trag, sablast propale subjektivnosti kao da je *objet a*.

To je proces koji suprotno teorijskom očekivanju ne odgovara definiciji perverzije, jer taj objekt ne zaptiva kao čep nekom svojom materijalnom zamenom kao fetišem onu prazninu koja je na mestu želje Zakona Oca u njenom konačnom perverznom „ispunjenju“ (što je najkraće rečeno definicija lakanovski shvaćene perverzije)³³³ već se taj objekt, sada „heterogenizovan“ njegovom simboličkom produkcijom, kao u nekoj borilačkoj veštini, zaošijava da bi u opsesivnom ponavljanju padao na neko drugo mesto kao *rez*.

Ti rezovi ne padaju na ekran o kome je govorio Lakan pričajući svoju priču o kiši koju pravi Sezanova kičica na platnu koje zaustavlja pokret njegove ruke

³³³ Videti Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 197.

ostavljajući na njemu u tajni slikanja jabuka slutnju onoga što se krije iza,³³⁴ nego na ekran od tela saučesničkih posmatrača, da bi se dogodilo ono što Kristeva inače u svom pokroviteljskom analitičkom stavu u borderlajnskom prenosu (koji kod nas nikako nije pokroviteljski), postavlja kao teoriju zahteva kliničkog borderlajna, a to je uspostavljanje imaginarnog. To je proces koji se drugim rečima može odrediti kao (sledstveno imaginarnom, u prostoru koji otvara institucija umentosti) uspostavljanje nesvesnog, koje je organizovano kao jezik.

U nesvesnom nešto znamo i tu nema prijateljstva, kaže Lakan. To „znanje“ koje se u slučaju neokonceptualnog performansa pokazuje kao da ga je kao pitanje istine moguće dosegnuti preko izraza psihoanalize; odnosno, problem tog „neprijateljstva“ koje kao pojam *nebenmensch*-a opterećuje poststrukturalizam kao „stranca u nama“, ovde kao da se komplikuje onim gore pomenutim *međusobnim* pogledom kroz prozor.

Istina, kako Lakan kaže, prošavši kroz svest laže, ali mi svejedno idemo za njom. Tu zbrku možemo razmrsiti samo uz pomoć analiziranog i to uključuje nasilje prema njemu. Jer prema Lakanu, nesvesno je realno i ono se *praktikuje u parovima*.³³⁵ Kod Kristeve, nesvesno se uspostavlja uvođenjem imaginarnog u borderlajnskom prenosu. U *punctumu* performansa, u pitanju je otvaranje para „eholaličnih ožiljaka“ od kojih je jedan na telu umetnika a drugi na nervnom sistemu saučesnika-posmatrača. Taj teorijski uvid iskomplikovao je pitanje nasilja jer u pitanju je i nasilje na koje mi sa „pokroviteljskog mesta“ kao saučesnički posmatrači nismo pristali.

Time kao da se uspostavlja trauma koja bi pripala onim traumama koje nastaju kao posledica piviligovanih fantazija, i zato nastavlja da proizvodi svoj efekat.

Frojd je u svojoj raspravi napravio distinkciju između različitih stanja straha: tu je klasični strah koji ima objekt, zatim anksioznost koja taj objekt nema, dok je na poslednjem mestu nešto što podrazumeva stanje o kome on govori kao o stanju nespremnosti na traumu, gde je susret sa njom iznenađenje, koje nas zatiče. O tom mestu govori Lakan objašnjavajući „pad“ subjekta u susretu sa predstavnikom njegovog izgubljenog objekta. Taj „pad“ kao da se može uporediti i sa onim što

³³⁴ Ibid., str. 124.

³³⁵ Ibid., str. 147-17.

nas, prema Fosterovom shvatanju pop genealogije druge neoavangarde koja vuče poreklo od nadrealizma, *vreba iza*, u umetnosti za koju Foster kaže da “... kao da hoće da pogled blješti, objekt opstane, realno postoji u svoj slavi (ili užasu) svoje pulsirajuće želje, ili da barem prizove ovo uzvišeno stanje.”³³⁶ A već je jasno da ni objekt u pitanju niti lakanovski shvaćena istina za kojom se u analizi ide ovde nisu ono što bi se teorijski inače očekivalo.

U sva tri slučaja teorijskog tumačenja kao da je prekursor rečeni Frojdov tekst u kome je on taj prostor i ono što ga otvara razmotrio upravo na ponavljanju traumatskih snova u onome što je nazvao traumatskom neurozom a što bismo danas nazvali posttraumatskim stres sindromom, i obradio preko dečje ritualne igre *fort-da* da bi se pokazalo da takvim, kod deteta normalnim, ponavljanjem umesto principa zadovoljstva upravlja nešto drugo.

To ponavljanje Lakan je kasnije preuzeo kao ritualno ponavljanje *objet a*, koje on vidi u dečjoj potrebi za pričanjem priča uvek na isti način, koje treba da utvrdi detetov označitelj u simboličkom sistemu³³⁷ a gore smo već pomenuli opsesivno ponavljanje kao rezova upisivanih na soptvenom i na telu publike onoga što bi na mestu *objet a* trebalo da bude propala subjektivnost umetničkog borderlajna na čijem simptomu kao da „pada“ teorijski diskurs.

Kristeva je kod borderlajna koji taj objekt nema opisala kao opsesivno traganje za njegovom zamenom u kojoj se umesto isfantazirane inkorporacije izgubljenog objekta proždire jezik-kao-objekt, u stvari jezik kao fetiš, koji inače jeste prvi i krajnji fetiš jer je zamena za nešto što niti je to niti je tu. Ali se kod umetničkog borderlajna javlja potreba za konkretnim fetišem, koji je zamena za nešto što je kao konkretna iluzija koja proizvodi neku književnost i što niti je to niti je tu kao specifično za umetničku subjektivnost u pitanju. I kao afazično mučenje kod proizvedenog borderlajna i kristevinsko virtuožno proždiranje neefikasnog jezika kod kliničkog borderlajna zato nije ista stvar.

U ovom tumačenju neokonceptualnog performasa u pitanju je uočena analogija sa traumatičnim ritualnim ponavljanjima o kojima je govorio još Frojd, kojima se utvrđuje, a ovde, u okviru prostora koji otvara institucija umetnosti, *pokušava*

³³⁶ Hal Foster, “Povratak Realnog” u *Povratak Realnog*, str. 148.

³³⁷ Videti Jacques Lacan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, str. 68.

uspostavljanje nekog objekta, kao uslova za neko mesto u jeziku neočekivanim traumatičnim dvostrukim rezom. Taj rez kao da otvara mogućnost koju Foster vidi da je proizvodi strateška avangarda – ovde šuvakovićevska neokonceptualna umetnost – koja svoj prodor pravi iznutra, i zahvaljujući kojoj se performans može sagledati kao fukoovska briga o sebi, *epimeleia heautou*.

Literatura

Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

An Ibersfeld, *Čitanje pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd, 1982.

André Breton, *Communicating Vessels*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1990.

Donatien Alphonse François, Marquis de Sade, *Filozofija u budoaru*, Zagrebačka naklada, Zagreb, 2004.

Fridrih Niče, *Rođenje tragedije iz duha muzike*, Dereta, Beograd, 2001.

Gilles Deleuze, *Bergsonism*, Zone Books, New York, 1988.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, 1983.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *What Is Philosophy?* Columbia University Press, New York, 1991.

Gilles Deleuze, Leopold von Sacher-Masoch, *Masochism: Coldness and Cruelty & Venus in Furs*. Zone Books, New York, 1991.

Giorgio Agamben, *Homo Sacer, Suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut i Arkzin, Zagreb 2006.

Guyton, Arthur C.; Hall, John E., *Textbook of Medical Physiology* 11th ed., Elsevier Saunders, Philadelphia, 2006.

Hal Foster, *The Return of the Real – The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge Mass, 1996.

Jacques Lacan, *XI Seminar; Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.

Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, trans. D. Porter, Routledge/Norton, London, 1992.

Julia Kristeva, „The Revolution in Poetic Language“, *The Blackwell reader in contemporary social theory*, trans. Margaret Waller, ed. Anthony Elliott, Blackwell Publishers Inc., Oxford, 1999.

Julia Kristeva, „Within the Microcosm of 'The Talking Cure'“, trans. Thomas Gora and Margaret Waller, *Interpreting Lacan*, ed. Joseph H. Smith and William Kerrigan, *Psychiatry and The Humanities* 6, Yale UP, New Haven, 1983.

Julia Kristeva, *Black Sun: Depression and Melancholia*. Columbia University Press, New York. 1992.

Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York. 1984.

Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*. Columbia University Press, New York, 1991.

Julia Kristeva, Toril Moi (ed), *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, New York, 1986.

Julia Kristeva: *Moći užasa*, prev. Divina Marion, Naprijed, Zagreb, 1989.

Klod Levi-Stros, *Divlja misao*, Nolit, Beograd, 1966.

- Leopold von Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, The Project Gutenberg Ebook, release date: November, 2004. [EBook #6852]
- Mark Fortier, *Theory/Theatre*, Routledge, New York, New York, 2001.
- Marvin A. Carlson, „Performance Art“, *Performance: a critical introduction*, Routledge, New York, 2004.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, Humanities Press, New York, 1962.
- Michel Foucault *Discipline and Punish*. Vintage Books, New York, 1977.
- Michel Foucault *Foucault Live: Collected Interviews, 1961--1984*. Semiotext. 1996.
- Michel Foucault *The Courage of the Truth (the Government of Self and Others) : Lectures at the Collège de France, 1983-1984*. Palgrave Macmillan, London, 2011.
- Michel Foucault *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège De France, 1981-1982*. Palgrave-Macmillan, London, 2005.
- Michel Foucault *The History of Sexuality. Volume One: An Introduction*. Vintage Books, New York, 1980.
- Michel Foucault, *About the beginning of the hermeneutics of the self: Two lectures at Dartmouth*. *Political Theory* 21 (2):198-227. 1993.
- Michel Foucault, *Archaeology of Knowledge*. Routledge, New York. 1972.
- Michel Foucault, *Experiences of madness*, *History of the Human Sciences* 4 (1):1-25. 1991.
- Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd, 1967.
- Mišel Fuko, *Hermeneutika subjekta*, Predavanje na Kolež de Fransu, (1981-1982. godine), Svetovi, Novi Sad, 2003.
- Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti*, s francuskog prevela Jelena Stakić, Prosveta, Beograd, 1982.
- Miško Šuvaković, „Afektacija, intenzitet i umetničko delo koje je fluks“, *Zeničke sveske*, 04/06, decembar 2006, http://www.zesveske.ba/04_06/0406_3_2.htm
- Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Univerzitet Umetnosti u Beogradu, Beograd, 2006.
- Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky, Zagreb, Vlees&Beton, Ghent, 2005.
- Miško Šuvaković, *Studije slučaja – Diskurzivna analiza izvođenja identiteta u umetničkim praksama*, Mali Nemo, Pančevo, 2006.
- Novica Milić, *ABC dekonstrukcije*, Narodna Knjiga, Beograd, 1997.
- Paolo Virno, *Gramatika mnoštva, Prilog analizi suvremenih formi života*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2004.
- Patrick Campbell and Kear Adrian, (ed): *Psychoanalysis and Performance*, Routledge, New York, 2001.
- Peter Birger, *Teorija avangarde, preveo s nemačkog Zoran Milutinović*, Narodna Knjiga, Beograd, 1998.
- Radoman Kordić, *Psihoanalitički diskurs*, Naučna knjiga, Beograd, 1997.
- Ronald D. Dudley, *A History of Cynicism from Diogenes to the 6th Century AD*, Methuen, London, 1937.

- Rudolf Kuenzli E. (ed). *Dada and Surrealist Film*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1996.
- Sadock BJ, Sadock VA, *Kaplan and Sadock's Comprehensive Textbook of Psychiatry*, 8th ed., Lippincott Williams & Wilkins, Philadelphia, 2005.
- Sigmund Freud, "Five Lectures on Psycho-Analysis" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.11*, 3-55, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, *On Aphasia*, London and New York, 1953.
- Sigmund Freud, "Analysis of a Phobia in a Five-Year-Old Boy" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.10*, 3-149, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Analysis Terminable and Interminable" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.23* 211-253, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.18*, 7-64, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Delusions and Dreams in Jensen's Gradiva". iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol. 9*, 3-95, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Group Psychology and the Analysis of the Ego" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.18*, 67-143, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Introductory Lectures on Psycho-Analysis" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.15*, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Jokes and their Relation to the Unconscious" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.8*, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Leonardo da Vinci and a Memory of his Childhood" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.11*, 59-137, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.14*, 239-258 The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "New Introductory Lectures on Psycho-Analysis" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.22*, 3-182 The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Notes upon a Case of Obsessional Neurosis" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.10*, 153-249, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "On the Psychological Mechanism of Hysterical Phenomena" [with J. Breuer] iz James Strachey et al. (ed) *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.2*, 3-17. The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "On the Sexual Theories of Children" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.9*, 207-226, The Hogarth Press, London
- Sigmund Freud, "Psycho-Analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides)" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud, Vol.12*, 3-82, The

Hogarth Press, London

Sigmund Freud, "Sexuality in the Aetiology of the Neuroses" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.3, 261-285, The Hogarth Press, London

Sigmund Freud, "The Economic Problem of Masochism" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.19, 157-170, The Hogarth Press, London

Sigmund Freud, "The Ego and the Id" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.19, 3-66, The Hogarth Press, London

Sigmund Freud, "The Interpretation of Dreams" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.4, The Hogarth Press, London

Sigmund Freud, "The Psychopathology of Everyday Life" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.6, The Hogarth Press, London

Sigmund Freud, "The Uncanny" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.17, 219-256 The Hogarth Press, London

Sigmund Freud, "Three Essays on the Theory of Sexuality" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.7, 125-245, The Hogarth Press, London

Sigmund Freud, "Totem and Taboo" iz James Strachey et al. (ed), *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, Vol.13, 1-161, The Hogarth Press, London

Sigmund Frojd, *S one strane principa zadovoljstva*, Svetovi, Novi Sad, 1994.

Sigmund Frojd, *Tri rasprave o seksualnoj teoriji, Totem i tabu*, Matica srpska, Beograd, 1969.

Sigmund Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Matica Srpska, Beograd, 1969.

Tamar Gendler, PHIL 181: Philosophy and the Science of Human Nature with Prof. Tamar Gendler, Yale University <http://oyc.yale.edu/philosophy/phil-181> pristupljeno tokom 2013. godine.

Thomas Docherty (ed): *Postmodernism A Reader*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1993.

Žak Lakan, *Spisi* (izbor), Prosveta, Beograd, 1984.

Žan Bodrijar *Savršen zločin*, Časopis Beogradski krug, Beograd, 1998.

Žil Delez, Feliks Gatari, *Šta je filozofija?* IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1995.

Žil Delez, Gatari Feliks, *Anti-Edip*, Izdavačka Knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.

Kratka biografija

Margarita Petrović rođena je u Beogradu. Zvanje doktora medicine stekla je na Medicinskom fakultetu u Beogradu. Radila je kao klinički lekar na odeljenju za psihijatriju u bolnici “Dr Dragiša Mišović” i na Institutu za mentalno zdravlje u Beogradu. Pored kliničkog rada bavila se prevođenjem stručne literature i naučno istraživačkim radom. Bila je angažovana na više dugoročnih međunarodnih projekata.

Prevođenjem literature iz oblasti teorije i filozofije umetnosti bavi se od 2005. godine.

Školske 2007-2008 godine upisuje master studije na Grupi za teoriju umetnosti i medija Interdisciplinarnih studija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu.

Master studije završava 2009. godine i cum laude brani master rad pod naslovom *Abjektno kao simptom avangarde*. Master rad je objavljen kao naučna monografija 2012. godine.

Od 2009-2010. školske godine je na doktorskim studijama na Grupi za teoriju umetnosti i medija Interdisciplinarnih studija na Univerzitetu umetnosti u Beogradu.