



Маргина
11-12

МАРГИНА 11-12
јануари-февруари 1995
Редизајн 2010

МАРГИНА, редакција:
Жарко Трајаноски, Венка Симовска,
Абов Горан, Бане, Г.Н.Ом
Графичко уредување: КОМА
Издавач: КОМА/ТЕМПЛУМ

Фотографија на корицата: Cig Harvey

▶ БАРОУЗ	5
ЗА ПИШУВАЊЕТО	10
ГОЛИОТ РУЧЕК	15
ИЗЈАВИ НА БАРОУЗ	25
▶ ЖАК ДЕРИДА - ИНТЕРВЈУ	27
ЗА ГРАМАТОЛОГИЈАТА	48
ГРЕАМ ПРИСТ - ДЕРИДА И САМОРЕФЕРЕНТНОСТА	57
ИДО ЛАНДАУ - ШТО Е СТАРО КАЈ ДЕРИДА?	69
▶ БОЈС	81
КАТРИН ФРАНБЛЕН (ЗА	
РЕТРОСПЕКТИВАТА ВО ПАРИЗ)	82
ОЛГА СВИБЛОВА	85
РАЗГОВОР СО ХАРАЛД ШИМАН	89
ДОНАЛД КУСПИТ	94
▶ МАРКЕТИНГ	102
▶ “ЛОКАЛНА СЦЕНА”	119
МИНАС БАКАЛЧЕВ И МИТКО ХАЦИ ПУЉА	
АРХИТЕКТОНСКИ ПРОЕКТ - СТРОЈОТ НА ЧУДЕСНОТО	120
ХРИСТО ПОП-ДУЧЕВ / РОБИ ПАШЕВСКИ	
ЧЕТИРИ ПЕСНИ	137
КАЉОСТРО И КРАКАТАУ	142
▶ ВОРХОЛ 2	147
▶ КЕЈЦ 2	171
▶ ДЕРЕК ЦАРМАН	195
▶ ШВИТЕРС / АРМАН	201
▶ РИЧАРД КОРЛИС: ЛУДИОТ СТОУН	204

Почитувани (“Маргиналци”),

најнапред извинување поради неможноста да го исполниме преамбициозното ветување од минатиот број: нема зоо страни (отпаднаа Витгенштајн, за следниот број, Дрога /4/ и Преведување /3/).

И покрај тоа, ова е, чинам, најзрелата Маргина до сега, а доколку има памет, волја и пари, би требало да има и уште подобри броеви, бидејќи оние највисоките (“западни”) критериуми и понатаму се далеку над нас.

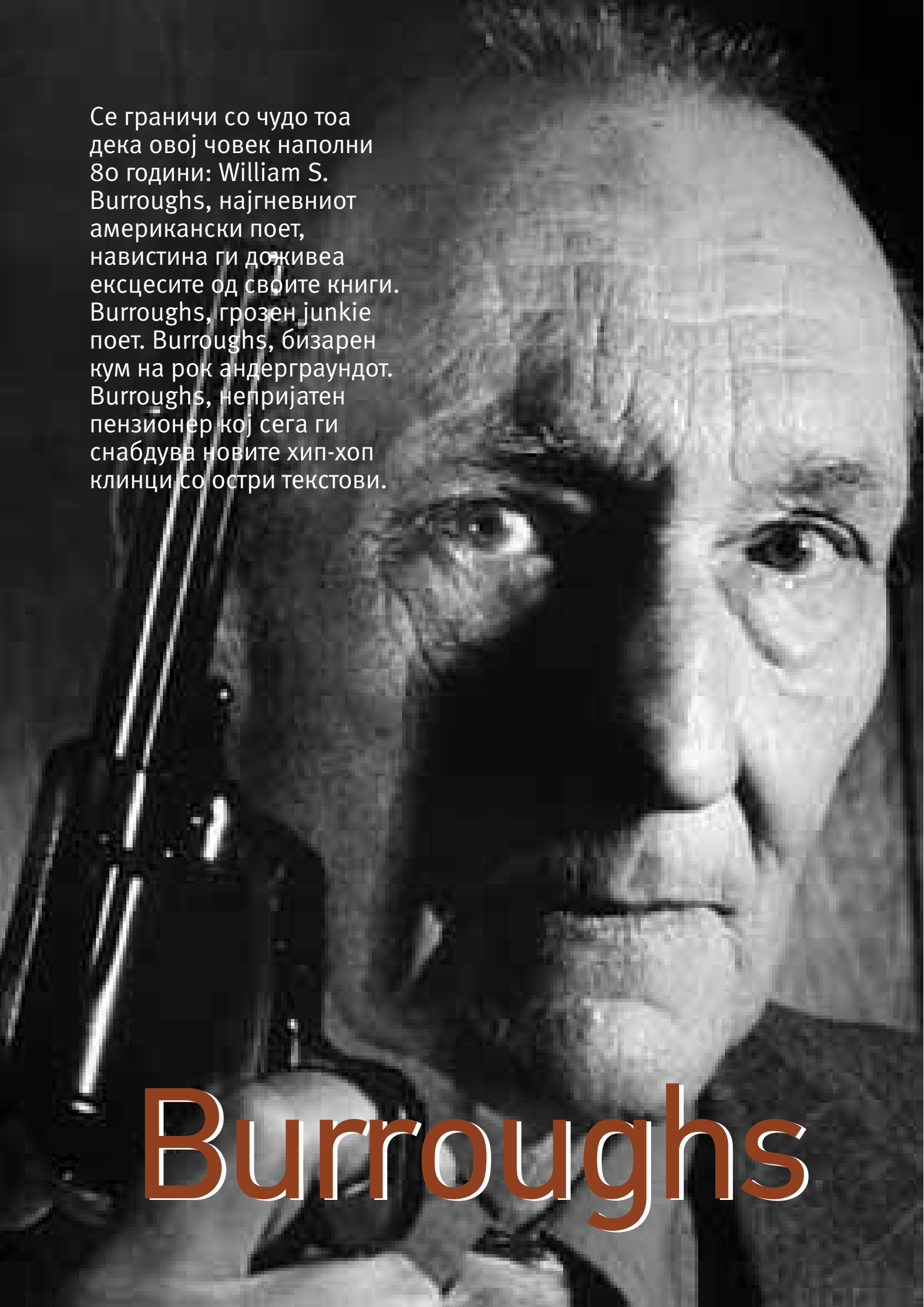
Од годинава ќе се обидеме да го подобриме печатот, зголемиме тиражот, да ја подобриме дистрибуцијата, да го регулираме начинот на претплата... Сето тоа, во ваква средина каква што сме (без понуда, без пазар, со огромни питони-монополи), бара просто неверојатен напор со прилично магловите резултати...

1995-та ќе се обидеме да објавиме седум книги Маргина, исто како и 94-та, но многу подебели и со посебни додатоци.

И на крајот, нешто што се подразбира, но сепак мора да се каже: Маргина веројатно би постоела и без Сорос (помала, поевтина), но она што тие ни го заштедеа е непроценливо: многу нерви и многу достоинство (не мораме да трчаме кај ново-богаташиве и не мораме, од друга страна, да го бирократизираме тој сè уште ентузијастичен импулс што нè води).

Со надеж дека првите десет броја на Маргина беа само “почеток на едно долго пријателство”, и со ветување (уште едно, дадено на несигурна почва!) дека вакви “авторerefлексивни излети” ќе има сè помалку, задоцнето ви го честитаме влегувањето во новата и “филмска” 1995-та.

Г.Н.Ом

A black and white close-up portrait of William S. Burroughs. He is looking directly at the camera with a serious expression. He is holding a handgun in his right hand, which is visible in the lower-left foreground. The lighting is dramatic, highlighting the texture of his skin and the details of his face.

Се граничи со чудо тоа
дека овој човек наполни
80 години: William S.
Burroughs, најгневниот
американски поет,
навистина ги доживеа
ексцесите од своите книги.
Burroughs, грозен junkie
поет. Burroughs, бизарен
кум на рок андерграундот.
Burroughs, непријатен
пензионер кој сега ги
снабдува новите хип-хоп
клинци со остри текстови.

Burroughs

William S. Burroughs

Пристоен човек во класичен костум со машна, и понекогаш со честерфилд, никако не е она за што би го сметале на прв поглед. Совершената граѓанштина не е ништо друго, туку фасада, конвенционалниот *outfit* - доживотна камуфлажа. Меѓутоа, вистинска, е тагата во очите, тој поглед позајмен од Buster Keaton. William Seward Burroughs е радикален во правата смисла на зборот, револуционерен креативец и нонконформист, кој во едноставниот костум пронаоѓа совршено руво за преправање и борба. *“Андерграунд движењето кое вистински дејствува во андерграундој, едноставно не смее себеси да си дозволи никаква гласна униформа”*, рече во една прилика.

Било која фиока да се отвори, за Burroughs е премала. Тој црта и слика, прави звучни колажи, експериментира во областа на филмот и видеото. Настапувал како актер и се појавувал во MTV видео-спотовите. Огромно беше неговото влијание врз поп, рок, младинската и протестната култура. Магазинот Rolling Stone еднаш го нарече “Beat Godfather”. На една меѓународна група обожувачи пред сè ѝ е драг како писател, како автор кому ниеден табу не му е свет и никаква опсценост премногу необична за да не може од неа да направи книжевност.

Досега има објавено пет романи. Потоа неколку тома раскази и есеи, збирки и текст-монтажи, интервјуа и писма. Почна да пишува релативно доцна. Првата книга му излегува на четириесет години, *Junkie*. Се проби во 1959. со романот *Naked Lunch*. Во меѓувреме го третираат како можеби најважниот автор на втората половина на 20. век, го споредуваат со Joyce и Genet. Всушност тој претставува синтеза на обајцата: радикален во формата и провокативен во содржината. *“Мојата намера е”*, вели Burroughs, *“да пишувам за времињата на лејови во космосој”*. На крајот на 20. век неговото дело е поактуелно од кога и да е.

На површина, неговите текстови се занимаваат со дрога и хомосексуалност, омраза, насилство, убиство, но во суштина тој ги анализира механизмите на власта во постмодерното време.

“Својој на технологија, контрола и страси во време на доцниот калкулационизам, и обидој кој да се раскине”, како што вели истражувачот на медиумите Peter Weibel, *“се теми на неговите текстови”*.

Burroughs рано го вовede поимот на вирус во својот книжевен универзум. Вирусите, објаснува Weibel, *“го условуваат човекој и манипулираат со него”*. Со *cut-up* методата Burroughs се обидува со романот *Naked Lunch* да ги прекрати тие манипулаторски тенденции. Текстовите се распарчуваат и се спојуваат во нови, фрапантни мисловни содржини. Моќта на зборот, според неговата теза, може да се прекине со употреба на ножици.

Истото тоа го правеа дадаистите во 20-тите години, но Burroughs оди понатаму, тој пишува цели романи во *cut-up* форма. Неговите дела се литературно бомбардирање со невидена разорна сила. Она што 60-тите години се читаше како *science fiction*, денес е бизарна стварност. “Налик на слепиоџ грчки ѝророк Туресиј”, смета Weibel, “џоа е ѝоеџоџ наркоман и хомосексуалец, кој ни ја ѝредочува аѝокалиџсаџа на 20. век, од холокаусџоџ до Сигаџа”.

Burroughs насекаде ги пронаоѓа вирусите, дури и во љубовта. “Љубовџа ја смеџам за вирус”, вели тој, “голема измама џџо ја инсценирал женскиоџ род”. И покрај тоа, се женел двапати - и тоа не е единствената противречност во животот на човекот кој на сопственото тело го искусил дејството на јаките дроги, а сепак признава: “Никогаш не сум зажалил заради своџо искусџво со дрогаџа”. Изгледајќи како безопасен банкар од соседството, тој е страстен читател на списанијата како што се *Gun Test*, *Gun World*, *Soldier of Fortune* или *American Survival Guide*. Го интересираат медицината, древните култури, вештачката интелигенција, но и змии, отровни инсекти, злосторства од секаков вид. Харвардскиот апсолвент за влакно ја избегна кариерата на ограбувач на банки. А како наркоман и дилер ги запознал и затворите. Еднаш самиот на себе си има отсечено дел од прстот.

Својот прв голем настап во печатот го имал не како писател, туку како јунак со револвер, кој несакајќи ја застрелал својата жена. Шести септември 1951, Mexico City, каде што Burroughs се крие од потерата заради дрога. Над Баунти барот во ек е журка. Многу џин и многу досада. “Мислам дека е време за нашаџа Вилијам Тел џочка”, ѝ вели пијаниот Burroughs на својата втора жена Јоан. Таа ја зема чашката, си ја става на главата која бавно ја свртува на страна. Burroughs го зема својот *star-automatic*, нанишанува, повлекува и ја погодува младата жена точно во слепоочницата. Џоан умира на пат кон болницата. Судот е благ - го прогласува случајот за несреќен. “Ми осџанува само одвраџниоџ заклучок”, вели Burroughs подоцна, “дека без нејзинаџа смрџ никогаш немаше да сџанам ѝисаџел”.

Магазинот *Time* во една прилика му го потврди “ѝпримерно расиџаниоџ живоџ”. Каква грандиозно погрешна проценка! Неговиот живот не беше ништо друго освен консеквентно проживеан протест. Освен својата хомосексуалност, која ја покажуваше отворено и храбро, искусствата со навистина сите наркотици на овој свет, токму оваа возбудлива биографија, во 60-тите, направи од Burroughs култна фигура.

Paul McCartney се погрижи за тоа сликата на Burroughs да се појави на омотот на албумот *Sergeant Pepper*, **Andy Warhol**, **Robert Mapplethorpe** и **Richard Avedon** го фотографираа. Пишува текстови за **Patti Smith**, учествува на плочите на **Laurie Anderson**, соработува со **Tom Waits** и **Keith Haring**. Рок групите како што се **Soft Machine**, **Dead Fingers Talk** или **Steely Dan** ги зеда своите имиња директно од Burroughs-овата книжевност.

Четиринаесеттата глава од *Soft Machine* го носи името *Heavy Metal*, по ликот од романот кој се вика Uranium Willy, “*the heavy meetal kid*”. Во тој поглед стариот бит-автор може да се смета за креатор на имињата на овој музички правец. Burroughs самиот пишувал за рок магазинот *Crawdaddy* и не случајно на тој начин го привлекол вниманието на панк-заедницата. Њујоршките кафѐа се викаат *Naked Lunch*, бутиците *Nova Express*. Дури и најмалиот хип-хоп бран не сака да се откаже од митот наречен Burroughs. На албумот *Spare Ass Annie* на групата *The Disposable Heroes of Hiphoprisy*, Burroughs неколку минути зборува за наркоманот кој во предбожиќниот Њујорк се сопнува од куферот со делови од леш.

Ова и слични дејствија, заедно со наративната структура која се измолкнува од сите конвенции на раскажување, се погрижија за тоа околу Burroughs одамна да се разијдуваат мислењата. Колегата **James G. Ballard** го сметаше за гениј, **Anthony Burgess** за “*најзначаен писател на нашето време*”, а **Jack Kerouac** за “*најголем сатиричар од Џонаџан Свифт*”. Еден од првите кои расправаа за Burroughs-овата книжевност во контекстот на новите медиуми, беше филмскиот критичар **P.W. Jansen**: “*Burroughs -овите методи на пишување*”, вели тој во *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1971., “*се техниките на филмот - монтажа, претпојување, регење на поединечни слики, промена на персоницијата...*” **Edith Sitwell**, наспроти воодушевеноста на своите колеги од Burroughs, едноставно не е расположена да го пика носот во туѓите клозети: “*Погобро ми е да гледам Канал 4*”.

Некој кој рано и жестоко се заземал за Burroughs е **Allen Ginsberg**. Со години го храбрел авторот, зависен од дрога, во сите тешкотии со пишувањето и сомневањето во себе. Се погрижил и за објавувањето на неговите први романи. Првпат се сретнале во Њујорк 1944: Ginsberg, Kerouac и малку постариот Burroughs. Потоа Burroughs се вбројува во beat - движењето, поради што тој самиот понекогаш жестоко протестира. Тој всушност размислува порадикално отколку самите бит-поети. Тој не ги напаѓа симптомите, туку ги анализира причините. “*Со оваа глуѓоси - букеџи цвеќиња за полицијата, нема ништо да се постигне*”, има изјавено во едно интервју. “*Потребни се повеќе немири и насилство. Младите луѓе на Запад се измамани, продадени, изгадени. Најдобро што можат да го сторат е постојано да ја разобличат својата околина пред да бидат уништени во атомската војна.*”

Голем дел од животот го поминал во странство, во Тангер, Париз и Лондон, секогаш во бегство од полицијата, самиот себе и инфлацијата. За власта долго време беше само дилер и наркоман кој во пијана состојба си ја убил жена си и родениот син го одвел во смрт од дрога. Во меѓувреме ја добива *Златната роза* на Американската академија на уметност и книжевност. Burroughs е класик, цин на авангардната уметност кој смее да го гледа сопственото прогласување за светец.

Осумдесетиот роденден го прослави на 5-ти февруари. Минатиот ноември ја доби Сименовата награда за медиуми, 20.000 марки, коишто најверојатно ќе ги

скрие во својата куќичка во Lawrence (Kansas). Таму живее со својот менаџер и асистент **James Grauerholz**, шесте мачки и примамливата лектура од типот *Firearms of the American West, Life History and Magic of the Cat, How to Kill, Vol. V*. Костумот го тргнал настрана. Повеќе од кога и да е не сака да привлекува внимание. Во селскиот Канзас погодна му изгледа едноставната работна облека: jeans облеката од каталогот на стоковната куќа L.L.Bean.

извор: “Мах”

превод: Будимка Поповска

Биографија

- ▶ 1914. - Роден на 5.февруари во С.Луис, Мисисипи, во семејство на добро ситуирани индустријалци.
- ▶ 1932-36. - Студии на Харвард универзитетот во Кембриџ, Масачусетс (книжевност, археологија, етнологија).
- ▶ 1936 -37. Студии по медицина во Виена.
- ▶ 1937. - Во Атина се жени со германска Еврејка Лиза Клапер за да ѝ овозможи влегување во САД.
- ▶ 1939 - 45. - Наизменично живее во Чикаго и Њујорк, работи како дератизатор, бармен и приватен детектив, стапува во контакт со бит-поетите Jack Kerouac и Allen Ginsberg.
- ▶ 1946 -49.- Престојува во Њу Орлеанс и Тексас.
- ▶ 1947. - Се жени со Џоан Волмер; набрзо им се раѓа син W.S. Burroughs III.
- ▶ 1949 -52. - Во бегство од американската потера патува во Јужна Америка, подолг престој во Мексико Сити, каде настанува неговата прва книга, Junkie.
- ▶ 1951. - Под дејство на алкохол ја убива својата жена Џоан.
- ▶ 1953. - Во Тангер ја пишува култ-книгата Naked Lunch.
- ▶ 1958 -60. -Живее во парискиот Beat Hotel.
- ▶ 1961 - 73. - Долго се смета за исчезнат, се крие во Лондон, со сликарот Gysin ја развива cut-up техниката, еден вид психоделична проза која се монтира од различни медиуми.
- ▶ 1974 - 81. - Во Њујорк станува андерграунд херој; претстави и перформанси низ целиот свет.
- ▶ 1982. - Купува куќа во Lawrence, Kansas (каде што живее и денес).
- ▶ 1983. - Прием во Американската академија за книжевност.
- ▶ 1986. - Почнува да слика (на дрво и хартија).
- ▶ 1987. - Прва изложба во Њујорк.
- ▶ 1990. - Либрето за мјузиклот Black Rider.
- ▶ 1994. - Во мал круг пријатели и уметници на 5. февруари го прославува својот осумдесети роденден.

Вилијам Бароуз за пишувањето

...Кога Антони Барџис водел курс за пишување, еден од студентите му го поставил прашањето: “ Зошто вие стоите таму и предавате пишување, а не јас?” Добро прашање; и би сакал да можам да дадам толку конечен одговор каков што може да се даде во однос на другите предмети каде што технологијата е појасно определена. Никој, доколку самиот не е искусен пилот, не прашува зошто пилотот треба да биде во пилотската кабина наместо него. Одговорот е дека тој знае како да лета со авионот, а вие не. Ниту студент на квантна механика, инженерство (машинство), или математика не би поставил такво прашање; наставникот е таму каде што е, бидејќи знае за предметот повеќе од студентот. Да се каже дека знае повеќе, значи дека постои некое дефинитивно знаење, дека постои техника и дека може да им се предаде на квалификувани ученици.

Колкумина писатели се обучувале на курсеви за креативно пишување? Некои од нив сигурно. Џејмс Џонс, на пример, кој се запишал на курс кај некоја образована дама чии студенти ги имитирале стиловите на многу познатите писатели... еден месец Хемингвеј, еден месец Грахам Грин, итн. Мислам дека ова е добра вежба. Но ми се чини дека е поголем бројот на писателите кои не се обучувале себеси на ваков вид курсеви. Колку од пилотите посетувале обука за летање? Се надеваме, сите. Колку физичари се обучувале во физика? Сите. Ова нè доведува до прашањето коешто сакам да го истакнам: Постои ли технологија на пишување? Може ли пишувањето да се научи?

Веднаш откако прашањето е поставено, сфаќаме дека нема едноставен дали-не одговор, со оглед на тоа дека постојат многу техники на пишување и дека техниката којашто ја користи еден писател не мора да биде употреблива и за некој друг. Не постои еден начин на пишување. Така, започнуваме со барањето на *одговорийџе*, а не на *одговоройџ*. Пилотот мора да поседува одредени способности пред да почне со часовите по летање. Одреден степен на координираност,



цврсти нерви, одредено ниво на интелигенција. Студент по физика мора да има значителна надареност за математика. Квалификациите за писател - не се толку одредливи. Способноста да се седи при машината за пишување со часови без расеаност, секако дека е корисна. Способноста да се издржи осаменоста е корисна, но не и суштинска. Способноста да се сочувствува со другите, да се гледа и слушне што е во нивните души, е корисна - но некои многу големи писатели како што е Бекет имаат само еден лик, и немаат потреба од повеќе.

Воопшто, колку што поголем набљудувач е писателот, толку повеќе ќе открива теми за пишување. Ја препорачувам вежбата која ја имам правено со години: чекорејќи по улицата, обидувај се да ги *видиш* сите од улицата, пред секој од нив да те види тебе. Ќе откриеш дека ако по прв ги видиш другите, тие *нема* да те видат тебе, а ова ти овозможува време за набљудување, или материјал за подоцнежна употреба. Оваа вежба ја научив од стариот дон Мафија, во Колумбија, Охајо. Ако писателот биде по прво виден, може да се случи да пропушти некоја ситуација или лик. Некој што во минување сте го уловиле со погледот може да биде искористен како лик, неколку години подоцна; некој влез или излог на продавница може да послужи како сцена. Писател кој е отсутен со умот ги затвора вратите на перцепцијата.

Жан Женè рече за еден француски писател кого нема да го именуваме: тој нема храброст да биде писател. За каква храброст станува збор? За храброста на внатрешното истражување, космонаутиката на внатрешниот простор. Писателот не може да отстапи од она што го открил поради тоа што тоа го шокирало или вознемирило, или поради стравот од неодобрување од страна на читателот. Сродни со оваа храброст се упорноста и способноста да се издржи обесхрабреноста. Секој писател мора да напише многу лоши текстови, истовремено не знаејќи дека се лоши. Писателите не се секогаш добри критичари на својата работа. Синклер Луис рече: “Ако штотуку сте напишале нешто за коешто сметате дека е апсолутно фантастично и едвај чекате да го покажете некому, скинете го, знајте дека е ужасно.” Јас го имав тоа искуство да напишам нешто за што мислев дека е најдобро; и препрочитувајќи го неколку дена потоа, реков: “Господе; скини го ова на најмали можни парчиња и фрли го во нечија канта.” Од друга страна, нешто на кое не сум обрнувал посебно внимание кога сум го пишувал, се покажува како многу добро при повторното читање. Сакам да кажам дека писателот мора да биде подготвен да преживее нееднаква изведба, што може да биде погубно во другите професии. Актерот или музичарот мораат да си постават одредено ниво на изведба, додека писателот има време за менување на текстот и избирање на она што евентуално ќе го исфрли како свој конечен продукт.

Никогаш не сум познавал писател кој еден период од својот живот не бил страстен читател. Мислам дека Т.С. Елиот рече дека ако писателот има претенциозен литературен стил, тоа е така главно заради тоа што нема прочитано доволно

книги. Одредено знаење за тоа што е постигнато во областа на пишувањето, ми се чини, е од суштинско значење - онака како што лекарот или адвокатот мораат да бидат упатени во литературата од својата област. Професионален писател како по правило нема доволно време за читање, па заради тоа, добро е што порано да се стекне читачкото искуство.

Накратко да ги повториме квалификациите кои се корисни, но не и пресудни: способноста да се издржи физичката дисциплина на пишувањето, што значи, да се седи и да се пишува на машината за пишување; способноста да се биде упорен и да се апсорбира обесхрабрувањето заради неприфатеноста и уште посмртносното обесхрабрување што доаѓа од самото ваше лошо пишување; увид во мотивите на другите; способноста да се размислува во конкретни, визуелни поими; основни познавања од областа на литературата (читачко искуство). Сега да претпоставиме дека студентот има барем некои од овие квалификации. На што може тој да биде научен (околу) за пишувањето?

Се разбира дека е полесно да се каже некому како да не пишува отколку како да пишува. Запомни, на пример, дека лош наслов може да закопа добра книга, или добар наслов може да продаде лоша книга. Но подлабоко и побрзо може да биде закопан филм, бидејќи филмот има само една шанса да успее (или не). Книга со лош наслов или бавен почеток може повторно “да се врати” и да успее - додека филмот има само една шанса. Овде повторно не постојат апсолутни правила; но постојат основни напатствија. Добриот наслов му дава *слика* на читателот и го буди неговиот интерес за сликата. Лошите наслови пренесуваат негативни слики, упатуваат на слики коишто публиката не може да ги сфати пред да го види филмот, или воопшто не упатуваат на слики. Насловите со повеќе од три збора треба да се избегнуваат; тоа се одбивни наслови каков што е: “Бракот на Младиот Сток Брокер.” “Конформист” е одбивен наслов. Оние што го гледале филмот знаат дека се работи за фашист кој завршува поткажувајќи го својот слеп пријател (како фашист) кога Мусолини паѓа. “Уметникот преживувач” би бил подобар наслов.

Постои определена техника негативната употреба на зборови да предизвика збрка, за да создаде заострени конфликти, и да ги побие противниците. Ова е спротивно на она што го прави писателот. Колку поапстрактни зборови и побесмислени изјави, толку подобро. Оваа техника на пишување беше развиена во мас-медиумите од страна на Харст и други, усовершена во *Живој* и *Време*, и уште повеќе развиена од страна на С.И.А. во дотираните периоди како на пример, *Енкаунџер*. Оваа техника на пишување одбивна критика е толку препознатлива што само една реченица ќе ви покаже кога е употребена - а тоа е многу покомплицирано, отколку просто да се кажат некои потценувачки нешта за книгата. Многу е важно за секој писател да биде во состојба да ја прифати неправедната критика смирено, и, кога ќе биде во можност, да одговори. Исто така, добро е да се практикува пишување рецензии за книги.

Да се вратиме на проблемот на техниката, најпрво да го разгледаме прашањето на она со што ние се користиме: зборовите. Книгата на Корзибски, *Наука и Здрав Ум*, е книга-штедач на времето. Фактот дека зборот *не е* објектот што го претставува - дека оваа маса, што и да е, не е означената “маса” - целосно реализирана, ќе ги поштеди студентите од многу бесмислени вербални расправи. Погледнете ги апстрактните зборови кои немаат дефиниран референт - зборови како Комунизам, материјализам, цивилизација, фашизам, редукционизам, мистицизам. Постојат онолку дефиниции колку што постојат корисници на овие зборови. Според Корзибски, збор којшто нема референт е збор кој треба да се изостави од јазикот, и, би додал јас - и од речникот на писателот. На пример, да го земеме зборот “фашизам”; што означува тој? Кој е референтот? (означеното) Од аспект на феноменот на Наци(стичка) Германија - воена експанзија на индустријализирана земја; а од аспект на Јужна Африка - угнетување со цел да се одржи состојбата на статус кво; дали обете се фашизам?

Накратко, имаме толку многу различни феномени нафрлени под овој збор, што неговата употреба може единствено да води во конфузија. Така, можеме да го исфрлиме целиот збор, и едноставно да ги опишеме разните и сосема различни политички феномени. Јас сум бил обвинуван дека сум итар материјалист и буржујски мистик. Што значат овие зборови? Ништо суштински. И бидејќи не означуваат ништо, можете да се расправате околу нив цела вечност. За зборовите коишто имаат референти, не можете да дискутирате; тие се овде - речете маса, клупа, како сакате, но не е можна никаква дискусија. Сите расправи потекнуваат од збрканоста, и сите расправи претставуваат губење на времето, освен ако токму тоа е саканата цел - конфузност и губење време.

Научив многу за пишувањето, пишувајќи филмски текстови (сценарија). Штом писателот започнува со пишување филмски текст - тој престанува да биде сезнаен. На пример, не може да го информира читателот дека: “Беше јасен светол ден во мај 1923, Св.Луис, Мисури.” Како филмската публика знае дека месецот е мај, годината 1923, местото Св. Луис? Оваа информација мора да биде покажана на екранот, освен ако писателот не се користи со сомнителното решение - глас од позадината (вон сцена). Или: “Напуштајќи ја куќата и свртувајќи во Евклид Авенијата тоа утро, тој се смрзна од злокобното претчувство.” Дали навистина - и како ова да се прикаже на екранот? Мора да се претстави преку некоја случка; можеби некој разминувајќи се со него на улицата мрмори нешто што може, но и не мора да е во врска со него; или го уловува злонамерниот израз на лицето на некој кој поминува на велосипед. И таквите фрази како “неискажливо е со зборови”, “неопишувачки”, не можат да бидат искористени на екранот. Не можете да се провлечете со неопишувачко чудовиште. Публиката сака да го *види* чудовиштето. Тоа е она за што луѓето ги даваат своите пари. Способноста да се мисли во конкретни визуелни поими е од речиси суштинска важност за писателот. Воопштено зборувајќи, ако не може да го

види, да го слушне, да го почувствува, да го помириша, тој не може да го напише.

Влијанието на мас медиумите подиректно се чувствува во филмовите отколку во книгите. Во дваесеттите години, војната на бандите беше профитабилна тема од година во година, но сетете се дека тогаш немаше телевизиски слики или војна на банди на екран. Имаше само мртви слики и известувања во весниците. Тоа беа вести од насловната страна, и на луѓето тоа им беше занимливо бидејќи се случуваше нешто што тие не можеа директно да го видат. Да можеа да го гледаат од ден во ден, како терористичките активности во Белфаст, тие би го загубиле интересот. Со употребата, сликата ја губи моќта. Сака ли некој да прави филм за ИРА во Белфаст? Или да пишува книга на таа тема? Луѓето се сити од ИРА во Белфаст. Или за Арапските терористи? Наречете го “Смрт во Минхен”? Втората Светска војна - се разбира дека имаше филмови снимени на лице место, но не толку многу, и немаше ТВ камери на фронтот. Направени се повеќе успешни филмови од тогаш, и најмалку две книги: *Од овде до вечност*а и *Голиот и Мршвиот*. Но кој напишал бестселер за Виетнамската војна?

Соновите се богат извор за пишување. Пред неколку години ја прочитав книгата од Џон Дјун наречена *Експеримент со Времето* (1924). Дјун е англиски физичар, и набљудувајќи ги своите сонови, тој заклучил дека тие не се однесуваат само на минатите туку и на идните настани. Како и да е, нештата што се однесуваат на иднината, бидејќи често се чинат тривијални (безначајни) и ирелевантни, брзо се забораваат, освен ако не се запишат. Така јас ја стекнав навиката да ги запишувам соновите, и го правам ова веќе 30 години. Започнав да ги запишувам соновите долго пред да почнам да пишувам. За тоа време, открив доста референци за иднината; но поважни од тоа се големиот број ликови и сцени, коишто ги набавував директно од соновите, и најмалку 40 проценти од мојот материјал потекнува од соновите. Кога стапувам во допир со некој лик, започнувам да ја градам неговата робот-слика. На пример, сретнувам некој лик во соновите; потоа може да се случи да налетам на фотографија во часопис од некој што личи на ликот од сонот, или да сретнам некого што личи на него во некој поглед. Обично моите ликови се композиција од повеќе луѓе - од сонови, фотографии, луѓе што ги познавам, и мошне често ликови од други текстови. Со текот на времето пополнив голем број блокови за скицирање со овие робот-слики.

извор: *American Writers*, 1983

Превод: Бугимка Појовска

Вилијам С. Бароуз Голиот Ручек

(фрагменти)



ГОЛ ручек е оној момент кога човекот се сепнува кога ќе сфати што му се наоѓа на крајот од вилушката.

Вирусот на дрогата е здравствениот проблем број еден на целиот современ свет.

А бидејќи *Голиот ручек* се занимава со овој здравствен проблем, нужно е суров, бесрамен и гнасен. Болеста често подразбира одвратни детали кои не се за слаби стомаци.

Одредени делови од книгата, коишто некои ги нарекуваат порнографски, пишувани се како трактат против смртната казна, слично на *Скромниот предлог* на Џонатан Сфивт. Нивната цел е смртната казна да ја прикажат онаква каква што е, како срамен, варварски и одвратен анахронизам. Како и секогаш, “ручекот” е разголен. Ако цивилизираните земји сакаат да се вратат кон друидските ритуали на бесење или да пијат крв со Ацтеките и да ги појат боговите со човечка крв, тогаш најнапред нека видат што всушност јадат и пијат. Нека видат и што се наоѓа на крајот од онаа долга кашика од новинска хартија.

Додека ова го пишувам, речиси го завршив продолжението на *Голиот ручек*. Математичкото продолжување на Алгебрата на Потребата, вон вирусот на дрогата. А сите многубројни форми на зависност ги почитуваат основните законитости. Како што вели Хајдерберг: “Можеби ова не е најдобриот од сите можни светови, но прилично е едноставен”. Ако човекот е способен тоа да го *види*.

Пост Скриптум... Зарем не сакаш?

И говорам во свое име, зошто ако човек сака да говори на друг начин, веднаш може да го побара Татенцето на својата Протоплазма и Мајкичката Келија... Попиздев од

слушање на наркомански фори и дрдорења... Едно-па-исто слушам веќе милион пати, а бесмислено е да се зборува било што, бидејќи во наркоманскиот свет никогаш НИШТО не се случува.

Јасно е дека дрогата е Пат-Околу-Светот-Оди-Каде-Мирусот-И-Нозете-Те-Носат-И-Кугличка-На-Опиум. Исклучиво за балегари, за тој куп издрогирани бараби што се влечат по улиците. Треба еднаш да се фрлат на ѓубриште. Мачно е да ги гледаш.

Наркосите секогаш се жалат на Ладнотијата, ги подигнуваат крагните на црните капути и ги вовлекуваат своите збрчкани вратови...вистинско џанк-фолирање. Наркосот и не сака да му биде топло, тој сака да му е ЛАДНО - уште Поладно - МРАЗ. На него Ладнотијата му треба како дрога - НЕ ОДНАДВОР, каде не му годи, туку ОДНАТРЕ, така да може да 'ржи, со кичма исправена како замрзната хидраулична дигалка...додека неговиот метаболизам се приближува до Апсолутна НУЛА. ПОТПОЛНО зависните наркоси често и по два месеца немаат столица, а на цревата им годи кога ќе се залепиш на едно место - Зарем тебе не ти годи? - што бара интервенција на машината за лупење јаболки или нејзиниот хируршки еквивалент... Така се живее во Стариот Ледарник. Зошто да зуиш наоколу и да губиш ВРЕМЕ?

Немав МАРГИНА за поправање на грешките. Американците посебно се плашат од отфрлувањето на самоконтролата и од дозволата нештата да си одат според својот тек, без наше мешање. Тие би сакале да можат да скокаат во своите сопствени стомаци, самите да си ја варат храната и со лопати да ги исфрлаат своите гомна...

(...) “Купувачот” Бредли го прогонува младиот наркос и му подава дрога. “Важи”, вели клинецот. “Што сакаш?”

“Само малку да се тријам од тебе и да се средам”.

“Ух...Ајде, важи... но што не се средуваш физички како сиот останат свет?”

Подоцна, клинецот седи со два пајтоса во Волдорф и лапа парче торта. “Ништо поодвратно од тоа не сум поднел во животот”, раскажува. “Некако целиот смекнува како пивтија и лигаво ме замотува. Тогаш целиот станува влажен, како да е во некои зелени лиги што течат. И некако грозно свршува... Мене ми е мака до повраќање од тоа негово зелено лигавење, а тој смрди како гнила зелена дуња”.

“Сепак на лесен начин си дошол до ‘стаф’.”

Момчето воздивнува резигнирано. “Па, човекот на сè се навикнува. Утре со него имам уште еден судар”.

(...) Секако, Анексија ги обработуваше и оние обвинети за посредување, саботажа и политичка вина, по принципот на подвижна лента. Во поглед на испрашувањето на обвинетите, д-р Бенвеј го изјави следното:

“Додека главно ја избегнувам примената на тортурата - мачењето го одредува противникот и го мобилизира отпорот - заканувањето со мачење е корисно кај субјектот за да предизвика чувство на беспомошност и благодарност поради тоа што истражувачот се воздржува од тоа. А од мачењето има корист кога ќе се употреби како казна и тоа кога субјектот ќе отиде толку далеку во лекувањето, па казната ја прима како заслужена. За таа цел измислив неколку облици на дисциплинска постапка. Еден од нив е познат како Разводна табла. За забите на субјектот се прицврстуваат електрични бушилицы кои во секој момент можат да се вклучат; субјектот е подучен да работи на Разводната табла, на знакот на свончето и светлото да прави одредени уштекувања во одредени фасонки. Секој пат кога ќе погреша, бушилиците се вклучуваат на дваесет секунди. Сигналите постепено се забрзуваат преку границата на неговата реакција. Половина час на Разводната табла и субјектот цркнува како претоварена машина за размислување”.

“Многу субјекти се осетливи на сексуални понижувања. Голи, стимулирани со афродизијак, збунети од постојаното набљудување и спреченоста да се олабаат со мастурбирање (ерекцијата во сон автоматски вклучува огромна електрична зујалица чии вибрации го исфрлаат субјектот од креветот точно во смрзната вода, со што случаите на водени сништа се сведуваат на минимум). Прекрасно е зезањето кога ќе го хипнотизираш попот и ќе му кажеш дека низ однос ќе достигне божествено соединување со Јагнето-Исус, а тогаш ќе му фрлиш покрај газот некоја стара, одвратна овца. После тоа, Истражувачот остварува потполна хипнотичка контрола - само ќе тропне, и субјектот ќе доползи, или, да речеме, само ќе каже “Отвори се Сезаме”, а субјектот ќе се посере на подот. Одвишно е да се каже дека мамката на сексуално понижување е контраиндикативна за очигледните хомосексуалци. Се сеќавам на еден клинец, го доведов во состојба да се посере кога ќе ме види. Тогаш ќе му го исперев газот, па ќе го “опичев”. Беше тоа многу слатко. А и тој беше згодно момче. Понекогаш субјектот се расплакува како дете, бидејќи не може а да не ејакулира додека го фукаш. Па, како што гледаш, можностите се бескрајни како криви патеки во некоја голема и прекрасна рајска градина”.

(...) Ручаме во Бенвеевата канцеларија кога одненадеж го повикуваат на телефон.

“Што е тоа? ... Чудовишно! Фантастично! ... Продолжи и чекај”.

Ја спушта слушалката. “Подготвен сум веднаш да прифатам една задача од Исламската корпорација. Изгледа дека електронскиот мозок шизнал додека играл шах со Техничарот и ги ослободил сите пациенти од ЦП. Да одиме на покривот. Почнува операцијата Хеликоптер.”

Од покривот на ЦП гледаме сцена со невидени ужаси. Надвор пред масите на кафулето стојат ННО-овци (Непоправливо Неутрално Оштетување), долги млазови

мрсули им се цедат низ брадата, цревата им крчат; останатите свршуваат гледајќи ги жените. Латасите (луѓе кои имитираат) ги надразуваат минувачите со бројни мајмунски гестови. Наркосите провалиле во аптеките и се фиксаат на секој агол... Оние кататоничните ги украсуваат парковите... Изнервираните шизофреничари трчаат низ улиците и со разбиени гласови нечовечки вриштат. Група ДП - Делумно Поправени - опколила некои педерливи туристи, чии нордијски черепи долу се откриваат со грозни значајни насмевки, во двојна експонажа. “Што сакате?”, писна едно педерче. “Сакаме да ве разбереме”... Група разулавени симопати се качува на бандери, скока од балконите и дрвјата, сере и моча врз минувачите.

Граѓани разболени од почетниот амок или Бенг-утот ги држат своите пениси и ги викаат туристите на помош... Арапските бунтовници врискаат и рикаат, на луѓето им ги сечат мудата, им го вадат дробот, ги прскаат со бензин и ги палат. Момчињата играат и изведуваат стриптиз со цревата; жените ги набиваат отсечените гениталии во своите пички, ги вадат и ги фрлаат врз своите избраници... Луѓето-Леопарди со железни канџи ги раскинуваат човечките тела на парчиња, кашлаат и стенкаат... Канибалското друштво Квакиутл одгризува уши и носеви... Еден копрофаг бара чинија, се посерува во неа и го изедува своето гомно, извикувајќи: “Ммммм, ова е мојата богата супстанција”. Еден палавко го бутнал penisот во својот другар, додека другото момче го сече најличниот дел од курот на возбудениот примател, а посетителовиот гостувачки уд скока и го исполнува празниот простор од кој природата се гади и свршува во Црната Лагуна каде нестрпливата пирана го грабнува сè уште нероденото дете кое никогаш - со оглед на некои добро познати факти - нема ни да се роди. Еден хипохондер со ласо го фаќа минувачот, му навлекува лудачка кошула и му раскажува за својот гнил септум: “Ќе истече одвратна гнојна течност...само почекај малку, ќе видиш”. Изведува стриптиз за да ги покаже лузните од операциите, и ја тера жртвата да ги пипка неволно со прстите. “Пипни ги овде препоните, види како тука загноило и отекло, имам лимфогранулом...А сега напипај ми ги хемороидите однатре”.

(...) На барските столици со бела свила седат голи “магвампи”, и цицаат просирни, обоени сирупи низ алабастерските сламки. Магвампитите немаат црн дроб и се хранат исклучиво со слатки. Во тенките, лилјаковомодри усни држат како жилет остар клун од црна коска, со кој често се парчосуваат и сечат еден со друг на делчиња, кога се тепаат околу муштериите. Овие суштества лачат една наркотична течност од своите надигнати пениси, која создава навика и го продолжува животот, успорувајќи го метаболизмот. Наркосите навикнати на магвампската течност се познати како Рептили. Многу од нив лебдат над барските столици, лебдат со своите совитливи коски и црнорозево месо. По една лепеза од зелени рскавици прекриени со шупливи, накострешени влакна, преку која Рептилите ја земаат таа течност, им штрчи зад секое уво. Лепезите од време на време им се придвижуваат

од невидливите струења, а тие исто така им служат како еден вид договарање познат само на рептилите.

(...) Претседателот е наркос, но тој не може директно да се фикса заради својата висока положба. Затоа се фикса преку мене...Од време на време ние се состануваме, и јас повторно го наполнувам. На прв поглед тие допири личат на хомосексуални односи, а климаксот не е првенствено од сексуална природа, и врвот настапува при раздвојувањето, кога полнењето ќе заврши. Надигнатите пениси ни се допираат - барем во почетокот го користевме тој метод, но допирните точки се истрошуваат како вените. Затоа понекогаш морам да го лизгам пенисот под неговиот лев очен капак. Секако, секогаш можам да го суредам со Осмозно Полнење, кое одговара на фиксањето во кожа, но тоа значи да се признае поразот. Од Осмозното Полнење претседателот со недели е во лошо расположение, а тоа може да нè уфрли во атомска касапница. А претседателот скапо ја плаќа својата Посредна Навика. Го жртвуваше своето самоконтролирање и зависен е како сè уште неродено дете.

(...) Ли одлучи да го посети својот колега, Недобриот Џо, кој се навлече на џанк за време на акутниот напад на Бенг-утот во Хонолулу. (Напомена: Бенг-утот е буквално “стенкање при обидот да фукаш...” Смртта настапува во кошмарна состојба... Во таа состојба доаѓаат мажи со потекло од Југоисточна Азија... Во Манила секоја година се бележат по 12 смртни случаи од Бенг-утот).

Еден преживеан болен изјави дека некое “човече” му седело на градите и го давело.

Жртвите често знаат дека ќе умрат, изразуваат страв дека сопствениот пенис ќе им влезе во телото и ќе ги убие. Понекогаш како луѓи ќе се фатат за пенисот, хистерично врескаат и ги молат другите да им помогнат да го држат, за да не им побегне и да го пробие телото. Оние нормални ерекции во сонот се сметаат за посебно опасни, бидејќи можат да предизвикаат фатален напад... Еден батка измислил некаква откачена направа која ги спречува ерекциите во сонот, но и тој починал од Бенг-утот.

Затоа, Недобриот Џо живееше во постојан страв да не му се дигне, па баш заради тоа пенисот сè повеќе му скокаше.

(...) ХАСАНОВАТА УРНЕБЕСНА СОБА:

Црвен сомот проткаен со златни нитки. Рококо-бар пред црвеникавата школка. Воздухот презаситен со слаткиот, грешен мирис на расипан мед. Мажи во смокинзи и жени во вечерни тоалети цицаат “пусе-кафе” низ алабастерски цевки.

Еден блискоисточен Магвамп седи гол на шанкот на висока столица. Со својот долг, црн јазик го лиже топлиот мед од кристалниот пехар. Полните органи му се со совршен облик - сецнат пенис среде блескавите, црни влакненца. Усните му се тенки и лилјаковоплави како кожичката на пенисот, очите празни и спокојни како кај инсект. Магвампот нема црн дроб и се храни исклучиви со слатки. Го бутна збрчканото, плаво момче врз отоманот и стручно го соблекува.

“Стани и сврти се”, му наредува со телепатски пиктографи. Со црвен, свилен гајтан ги врзува рацете на момчето на грбот. “Вечерва одиме до крајот”.

“Не, не!” вреска момчето.

“Да, да”.

Надигнатите курови викаат нечујно “да”. Магвампот ги развлекува свилените завеси, ја открива бесилката на осветлената позадина од црвен кремен. Бесилката на подиумот е украсена со ацтечки мозаик.

Момчето паѓа на колена, со длабока воздишка, “OOOOOX”, од страв сере и моча. Чувствува топло гомно меѓу газозите. Од бранот врела крв му набрекнуваат усните и вратот. Телото му се грчи во фетусна положба, а врелата сперма му прснува в лице. Магвампот ја зема мирисливата вода од алабастерската чинија, замислено ги мие пенисот и газот на момчето, и го брише со мек, син пешкир. Магвампот ја става раката на момчешките гради и го подигнува на нозе. Држејќи го немоќно за лактовите, го оттуркува до скалите, под јамката.

Момчето гледа во Магвамповите очи, непрозирни како темно огледало, воочливи како две дупки на клозетски сид кои се склопуваат во Пресудна Ерекција.

Магвампот ја става јамката околу главата на момчето и го затегнува јазолот околу неговото лево уво. Пенисот на момчето се спушта, а мудата му се затегнуваат. Гледа право пред себе и вдишува длабоко. Магвампот оди околу него, му го набива прстот во газот и му ги милува полните органи со иронични движења. Неколку пати му доаѓа одзади и му го забива курот во газот. Стои и меша со кружни движења.

Гостите се смируваат еден со друг, се поттурнуваат и се кикотат.

Одненадеж Магвампот го бутка момчето напред, во празниот простор, и го ослободува од својот кур. Ги става своите раце врз неговите нозе и го смирува, потоа стилизирано и таинствено го подигнува и го крши вратот на момчето. Телото му затреперува. Пенисот му се дигна во три големи грча, Магвампот му ја подига карлицата и тој наеднаш свршува.

Зелени искри му летаат во коренот на очите. Болка како штракање со забите, но слатка, му проструи низ вратот и низ рбетот, сè до препоните, а телото му се грчи од задоволство. Целото тело му се истиснува низ курот. Во последниот грч, голем млаз сперма прска врз црвената заднина, како ѕвезда која паѓа.

Покрај звукот на меко вшмукување, момчето пропаѓа низ аркадата на евтени

порно-магазини и слики. Остро гомно му излетува од газот. Прдешката му го затресува целото тело. Магвампот пак го набива на својот кур. Момчето се витка, како риба прободена со харпун. Магвампот се лула на неговиот задник, телото му се грчи во флуидни бранови. На момчето низ брадата му тече крв од устата, полуотворена и уморена од смртта. Магвампот паѓа со едно заситено “клок”.

Надвор, бледосино северно небо по кое пловат облаци, како на лош акварел на умирачки студент по медицина... Лицата на градот врвеа немо, како риби, изгнасени со злите навики и похотатата на инсекти. Осветленото кафе беше нуркачко своно со пресечен кабел, кое бавно тонеше во црните длабочини.

(...) Издркај го, фантомите врело ти шепотат во ушната школка...

Уфiksaј го својот пат до слободата.

“Христос”, се шегува одвратниот, педерлив стар Светец и зема палачинка од алабастерската чинија... “Тоа евтино ѓубре! Зарем јас би се понижил некогаш да правам чуда како него?... И тој требаше да остане блефер...”

“Пријдете поблизу, Курови, со своите мали синчиња-курчиња. Добро е и за стари и за млади, и за луѓе и за сверови... Единствениот и вистинскиот законит “Син на Човекот” со една рака ќе го излечи момчевиот трипер - и тоа само со допир, народе - а со другата рака ќе го создаде чудото наречено марихуана, додека оди по вода и прска вино од задникот... Сега останете каде што сте, народе, следува чудото!”

(...) По пазарот се шетка Еј Џеј, во црн мантил, со еден лешинар на рамото. Застанува покрај масата со шпионите.

“Слушајте го ова. Некој клинец во Лос Анџелес наполнил 15 години. Таткото одлучил момчето да го изработи својот прв женски задник во животот. Додека синот чита стрип на тревата, му приоѓа татко му и вели: “Синко, еве ти дваес долари; сакам да најдеш некоја добра курва и да ја цепнеш”.

И така тие одат до еден кадифен куплерај и таткото му вели: “Еве нè, синко. Сега сам снаоѓај се. Засвони и кога ќе излезе женската, дај ѝ ги парите и кажи дека ти треба парче од нејзиниот задник”. “О.К. стари”.

По петнаесетина минути, излегува момчето: “Па, синко, здрапа ли некое парче?” “Аха, да. Рибата ми ја отвори вратата, јас ѝ кажав дека ми треба дел од нејзиниот задник и ѝ ги треснувам оние дваесет зелени. Отидовме во нејзината еб-гајба и таа се соблече. Јас го вадам “скакулецот” и отсекувам едно големо парче од газот, таа дигна врева, како божем за тоа сум ѝ дал малку пари, а јас ѝ го растурам мозокот. Тогаш ја фукам од чисто зезање”.

(...) БЕНВЕЈ: “Знаеш, јас имам намера да ѝ се вратам на обичната, старомодна хирургија. Човечкото тело е скандалозно неефикасно. Наместо устата и чмарот кои лесно се расипуваат, зошто нема една дупка за секаква цел, која и ќе јаде и ќе исфрла? Би можеле засекогаш да ги затвориме носот и устата, да го наполниме стомакот и среде гради да избушиме една дупка за воздух, кадешто, впрочем и е местото... А зошто човекот не може да биде еден безобличен шлајм за сите цели? Ти зборував ли за оној тип што го научил својот чмар да зборува? Нему целиот стомак му се креваше и спушташе и така ги прдеше зборовите. Капираш? Во животот никогаш не сум чул нешто слично. Таа негова прдоречивост, односно говорење, имаше некаква црвена фреквенција. Доле само ќе го дрмне како кога ќе го притера човек. Знаеш кога дебелото црево ќе те удри со лакот, па внатре ти доаѓа некако ладно, и ти знаеш дека треба да му дадеш луфта? Е, тој говор тука го дрмнува и тоа е меурест, густ и застоен звук кој дури и мириса”.

“Тој батка работеше во циркус и тоа беше настан како кога човекот првпат проговори од стомакот. И во почетокот беше страшно забавно. Имаше една точка што ја нарекуваше “Подобра дупка”, ти велам, да се измочаш од смеа. Не се сеќавам на целата точка, но беше многу духовита. Во фазонот: “Кажи дали ме љубиш, Марју?” “Не можам, баш сега серам”.

По извесно време, газот почна да говори на своја сметка. Тој тргнува со својата програма без никаква проба, а газот сето време му дофрлува свои штосеви и импровизации. Тогаш разви некој вид запчиња, чкрипави и канџести, и почна да јаде. Нему тоа во почетокот му изгledаше fino, и од тоа направи точка, но газот му ги изгриза пантолоните, почна да зборува на улица, да вреска и да бара исти права. Знаеше и да се налока, па да почне да лелека дека никој не го сака, дека сака бакнеж како и секоја друга уста. На крај без престан дрдореше, и дење и ноќе, а целата улица татнеше од врисоците на батката да замолчи, додека го тепаше со тупаници и му набиваше свеќи, но ништо не помогна, па газот му рече: “На крајот ти ќе замолчиш. Не јас. Бидејќи ти веќе не си ни потребен. Јас можам и да говорам и да јадам и да серам”.

После тоа, секое утро кога ќе се разбудеше, на устата имаше пивтиеста маса како опашка на полноглавец. Таа пивтија научниците ја викаат Неидентификувано Ткиво, кое може да расте на било кој дел од човечкото тело. Тој ја трга од устата, но таа му се залепува за прстите како запалено желе од бензин и продолжува да расте по целото негово тело, каде и да му падне макар и една капка. На крајот устата му зарасна и можеби и целата глава со времето ќе отпаднеше да немаше очи. Газот единствено не можеше да гледа. Му требаа очи. Но нервните врски на батката беа блокирани, инфилтрирани и атрофирани, така што мозокот не можеше повеќе да издава наредби. Беше заробен во черепот, запечатен. Набрзо можеше да се види како мозокот тивко, беспомошно болува зад очите, а тогаш мозокот најверојатно

и изумре, бидејќи очите речиси му испаднаа од главата и во нив го немаше повеќе оној препознатлив израз, туку израз како кај очите на краба на едниот крај од нејзиниот сплескан труп”.

(...) Во Тимбукту видов еден мал Арапин кој умееше со газот да свира на фрула, а педерите-бузеранти и пешкирите ми рекоа дека тој е вистинска личност во кревет. Умееше, велат, да ја изведе својата “музика” горе-доле по полниот орган, погодувајќи точно во најосетливите ерогени зони кои, секако, кај секого се различни. За секој љубовник имаше посебна тематска песна со рефрени кои го палеа љубовникот и го доведуваа до завршно сладострастие. Момчето беше голем уметник, способен постојано да измислува нови комбинации и специјални климакси, а некои беа “ноти” од сферата на Непознатото, со паузи, привидни дисонанци, ноти кои ненадејно се пробиваа една со друга и прскаа заедно, со вчудоневидувачки, врел и сладок удар.

(...) Аракнид, шоферот на Ендрју Кеиф е единствен домородец во Интерзона кој не е ниту педер ниту бузерант. Како шофер, тој е безвреден, едвај способен да вози. Еднаш на планина удрил некоја трудница која носела вреќа јаглен, па, среде улица побацила крваво, мртво бебе, а Кеиф излегол од колата, седнал на тротоарот и со стап брчкал по локвата крв; полицијата го испрашувала Аракнид и на крај ја уапсила жената заради кршење на Санитарните прописи.

(...) Леиф Баксузот, Норвежанин, беше висок и слаб со кружно крпче околу едното око, со замрзнато лице и со постојана насмевка. Голема епска сага за пропаднатите потфати остана зад него. Пропадна како одгледувач на жаби, сијамски воинствени риби, свила и култивирани бисери. Се обидуваше на разни начини, но безуспешно, да лансира Гробни-Љубовни Гнезда со Ковчези-За-Двајца, да го монополизира пазарот за презервативи при недостатокот на гума, да води една дописна јавна куќа со поштенски налози за ебачини, да издава пеницилин со патентиран таен состав. Измислуваше катастрофални системи за добивање пари во европските коцкарници и обложување на американските тркалишта. Неуспесите во работата ги следеа неверојатните несреќи во приватниот живот. Во Бруклин американските морнари му ги скршија предните заби. Во Панама лешинарите му го исклукаа едното око кога испи пола литро парегорик и лежеше неосвестен во градскиот парк. Пет дена остана заглавен во лифтот во времето кога многу беше навлечен на дрога, и претрпе делириум тременс кога патуваше на еден брод како слеп патник сокриен во еден куфер. Во Каиро падна во несвест заради заврзаните црева, испуканите чиреви во стомакот и запалувањето на stomачната марамица, а бидејќи болницата беше преполна, внесоа кревет во заедничкиот клозет, за еден

грчки хирург да ја усере целата работа и му го зашије своето заборавена шише виски; па тогаш на реденка го исфукаа арапските болничари, а една сестра украде пеницилин, па затоа му даде инекција карбол; потоа доби трипер во газот, па еден замислен англиски доктор го клистираше со врела сулфурна киселина, а некој германски практичар на Технолошка Медицина му го извадил слепото црево со рбосан отворач за конзерви и ножици за лим (за него теоријата за бактериите беше “чиста бесмислица”). Охрабрен од почетниот успех, тој почна да сече сè пред себе: “Цвезчко тело пуно непотрепни телофи. Мошеш шивиш еден бубрек. Зошто два?”

Цицам ужас од лузната прободена со игла, подводниот врисок на тапите нерви им праќа предупредување дека доаѓа времето на копнежот, печат угризите на беснилото...

“Ако господ и создал нешто подобро, го задржал за себе”, зборуваше Морнарот, пропусната моќ му се смалуваше по дваесет пилули.

(Парчињата од убиства бавно паѓаат, како опални струготини низ глицерин).

Бел блесок... крици на инсекти.

Низови прашок одгоруваат во лилјаковите грчеви на отечено месо... отшрафи ги флеш-лампочките на оргазмот... со игла прободи ги фотографиите на сопреното движење...

Стоеше таму со сламен шешир од 1920., подарен од некој... благите питачки зборови паѓаат по мрачната улица како мртви птици...

(..) Постои само една работа за која писателот може да пишува: “За она што му е во сетилата во моментот на пишување...” Јас сум направа за бележење... Јас не се осмелувам да наметнувам “приказна”, “заплет”, “континуитет”... Доколку успеам непосредно да го забележам психичкиот процес во извесни подрачја на свеста, тогаш јас можам да имам ограничена функција... Јас не сум забавувач... Тоа е “опсесија”...

(..) Термодинамиката победува во краул... Оргонот е прицврстен за бандера... Христос искрвавил... Времето истекло...

Во *Гол ручек* можеш да упаднеш на било која точка на пресек... Напишав многу предговори. Тие закржлавуваат и сами од себе отпаѓаат како што кај една западноафриканска болест, ограничена само на црната раса, ножните прсти сами од себе отпаѓаат...

Гол ручек е скица, прирачник... Желба на црните инсекти за пространите пејсажи на другите планети... Апстрактни поими, голи како алгебра, тесно сведени на црно гомно или на неколку јајца кои стареат...

Прирачникот ги проширува искуствата, водејќи ве по долгиот ходник на чиј крај се отвора врата... врата која се отвора само во Тишина... *Гол ручек* бара Тишина од Читателот. Инаку тој сам на себе си го мери пулсот...

избор и превод: Игор Ангелков

Голиот ручек е пишуван повеќе години, а главно меѓу 1954. и 56. во Тангер, по враќањето на Бароуз од лечењето во Англија. Реакциите на критиката беа различни, и тоа екстремно. Некои поглавја (Хасановата соба, на пр.) предизвикуваа конзервација. Иако и најголемиот менаџер на Шекспири, В. Бароуз, може многу да загуби со менување на неговиот “природен” контекст, Маргина сепак се реши за еден колаж од Голиот ручек, претставувајќи шокму делови од некои конзервирани поглавја.

Неколку изјави на Бароуз од една ТВ-емисија

Детство:

Мајка ми беше многу слаба, со нежно лице, продукувана, и беше мошне интуитивна во врските со луѓето. Односот ни беше повеќе другарски. (...) Баба ми, инаку, имала 13 деца. Велела: подобро синовите да ми умрат отколку да бидат пијаници. Сите деца ѝ беа алкоси, плус мажот ѝ. Семејна одлика.

Стравови:

Една бујна Ирка со големи гради ми велеше дека опиумот им дава прекрасни соништа на луѓето. Прекрасни соништа.

Како дете, ме измачуваа кошмари. Тоа влијаеше врз мене. Мислев дека опиумот ќе ми одговара.

Се плашев од мрак, од осаменост. Ја делев собата, сакав да бидам со некого.

Интереси:

Ме интересираше медицината. Една година студирав во Виена. Ја проучував пред да станам писател.

Можев да се занимавам и со шпионажа. Полковник Бил Дандан речиси ме прифати. Но имав работа со човек што порано ме мразел.

Можев да бидам главен во ЦИА.

Меинтересираше и уништувањето. Бев познат “екстерминатор”. Ги екстерминирав жените. Жените и децата...

Лошиот Дух:

Претчувствував нешто страшно. Чекорев по улицата, солзите сами течеа. Во такви случаи треба да се внимава.

Понекогаш оваа ѓаволска сила ме игнорираше, Бајрон ја опиша како Лош дух.

Фактот што одам расплакан значеше: Лошиот дух. Таа страна на личноста е посилна, и нешто страшно ќе се случи. Зедов нож, го однесов во дуќан да го наострат. Се вратив во станот каде што се собиравме. Бев депримиран, и, глупаво, за да ја избегнам депресијата, многу пиев.

На Џоан ѝ реков: Да го направиме нашиот Вилјам Тел! Таа стави чаша на глава, јас имав еден стар револвер. Пукнав. Не ја погодив чашата. Џоан се струполи. Маркус помина, ја погледна и рече - Куршумот го погодил челото.

Амбулантната кола и полицијата пристигнаа. Ме одведоа во станицата. Мојот адвокат ми рече: Не зборувај ништо, тоа е несреќен случај.

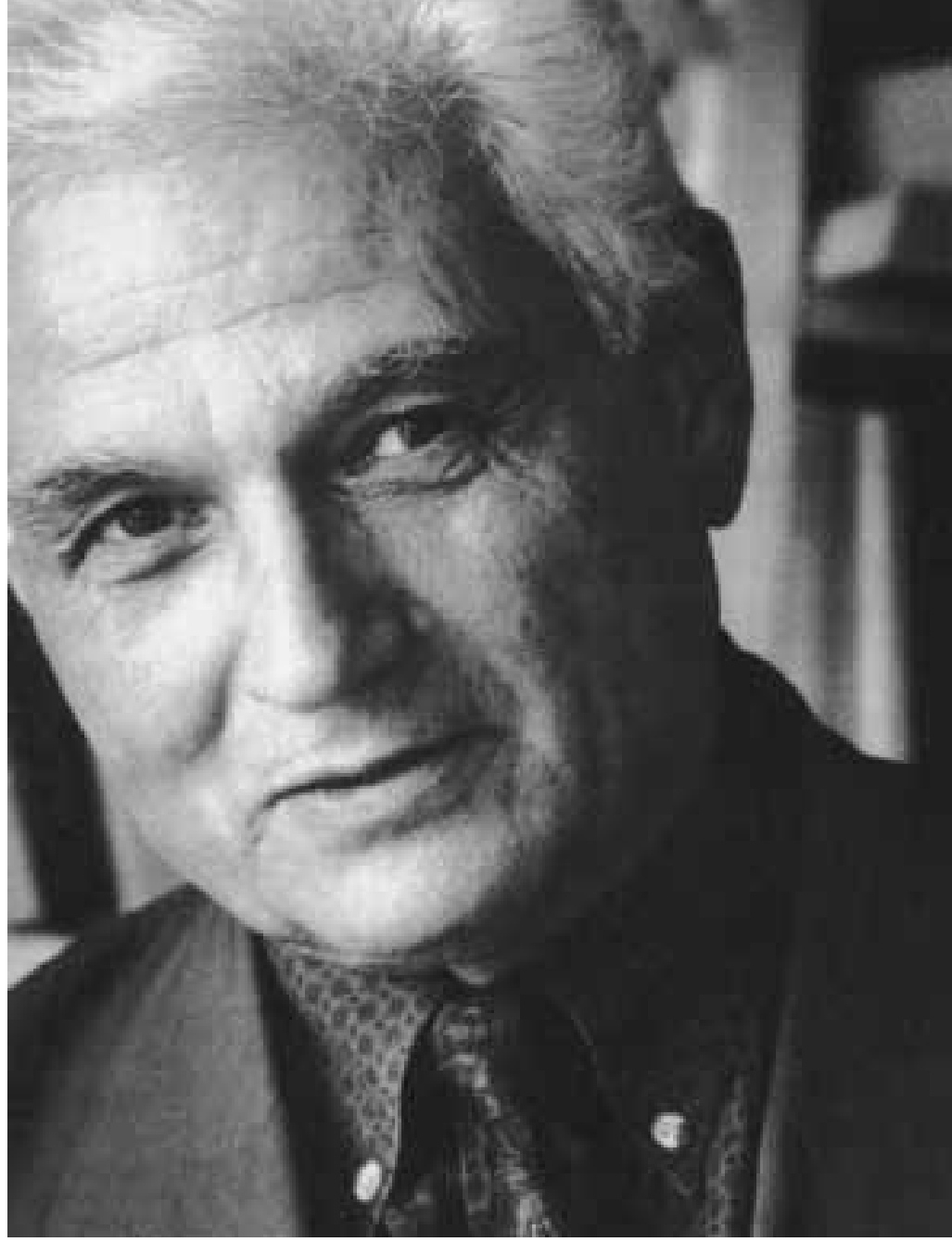
Цел живот му се опирав на лошиот дух. Го чувствував. Живеев со него и дење и ноќе.

Пишување:

Луѓето ме прашуваат што ме натера да го напишам “Голиот Ручек”. *Најџера* е добар збор. Постепено нешто те натерува да напишеш роман. Нема проблем со ликовите. Половина е завршено кога ги имаш личностите.

А книгите за сексот ги напишав од разонода. Ги ставива на таван за да ги најде некое момче.

Jacques Derrida





Интервју со Жак Дерида

разговарал: Франсоа Евалд

Некоја “лудост” мора да бдее над мислата

► Да го замислиме вашиот и ден биограф. Можеме да го видиме како мрзеливо ги бара податоциите во матичната книга и испишува: “Jacques Derrida, роден на 15 мај 1930. г. во Ел-Биар, Алжир”. Можеби ќе посакаете на штоа свое биолошко раѓање да му го сиропивставите вашето стварно раѓање, она коешто беше последица на насилан скриен од јавноста во некој на кој вие навистина станавте вие самиите.

► Тргнавте прилично жестоко. Се осмелувате да кажете, “можеби ќе посакате” кога сте родени. Не, ако нешто не можам да посакам, тогаш е токму тоа, сеедно

дали станува збор за она што вие го нарекувате “билошко раѓање”, преобразено во објективноста на личните податоци, или пак за “вистинското раѓање”. “Јас сум роден”, зарем не, е еден од најнеобичните искази што ги познавам, посебно во склопот на француската граматика. Доколку тоа се вклопува во нашиов разговор, повеќе би сакал, наместо непосредно да ви одговорам, да се впуштам во бескрајна анализа на реченицата: “Јас, јас сум, јас сум роден” - кадешто времето не е назначено. На вознемиреноста во врска со тој предмет ѝ нема крај. Имено, така означениот настан ми се открива дури во иднината: “Јас (сè уште) (не) сум роден”, но во идно време, во форма на некое минато на коешто никогаш не сум присуствувал и кое од тие причини секогаш останува ветено - и затоа секогаш повеќекратно. Кој рекол дека се раѓаме еднаш? Но, како да се порекне дека, наспроти сите тие ветени раѓања, постои еден и ист пат, единствен, кој истрајува и секогаш се повторува? За тоа делумно станува збор во делото *Circonfesija*. “Јас сè уште не сум роден” поради тоа што моментот во кој падна одлуката за мојот утврдлив идентитет ми беше скриен. Сè е *ирилагодено* тоа да биде така и тоа го нарекуваме култура. И така, преку толку преносници, ни преостанува само обидот одново да си го возвратиме грабнатото или тој *инсџиџуџи* што можел, што *џребал* да се случи повеќе од еднаш. Но, колку и да е искажлив и разбирлив, оној “едниот единствен пат” истрајува.

► *Сакаџе да кажеџе дека не сакаџе да имаџе иџенџиџеџи?*

► Да, како и сите други. Но, малтретирајќи се околу една невозможна работа, на која исцело и самиот ѝ се спротивставувам, “јас” ја претставува самата форма на спротивставувањето. Секогаш кога тој идентитет ќе се навести, секогаш кога некоја припадност ќе ме ограничи, некој или нешто, ако така можам да кажам, извикува: позор, замка, фатен си во стапица; ослободи се, ослободи се. Твојата обврска е на друго место. Не е особено оригинално, не?

► *Дали рабџаџа со која се занимаваџе му служи на џџоа оџкривање на иџенџиџеџиџи?*

► Исцело, но обидот за откривање *самиџи* оддалечува, уште подалеку. Би требале да можеме да ја утврдиме законитоста за таа непремостлива раздалечина. Помалку, тоа секогаш го правам. Идентификацијата е разлика по себе, разлика од себе. Значи, *со, без и со исклучок* на самата себе. Круг на враќање. Кругот на враќањето кон раѓањето нужно мора да остане отворен, едновремено како прилика, знак на живот и рана. Кога би се затворил над раѓањето, над полнотијата на исказот и спознанието што искажува “јас сум роден”, тогаш тоа е смрт.

► *Во делџџо Circonfesija, џемелно месџџо му даваџе на чиноџи на своџџо обрезување. Дали и денес џџоа е ваша џџајна?*

► Во врска со обрезувањето, често си го поставувам прашањето (а делото *Circonfesija* исто така се наоѓа на трагата на тоа прашање или на таа потреба), постои ли

некој “стварен” настан, којшто би можел да се обидам, се разбира, не да го вратам во меморијата, туку одново да го обработам, да го “реактивирам” во некој тип помнење без предочување - или станува збор за мамка, фантом (но, откаде тогаш неговата повластеност?), екран наменет за симболичка проекција на толку други настани од истиот ред и коишто ме усмртуваат во подеднаква мерка со фактот дека ми се водичи. Меѓу другото, обрезавањето значи одредена ознака која, со оглед дека ја извршиле други а јас ја претрпев во потполно препуштање, останува врз телото, видлива е и невидлива, исцело на истиот начин како и сопственото име кое други ми го доделиле. Тоа е исто така и момент на потпис (на другите и себеси) со кој сме прифатиле да се запишеме во некоја заедница или во неизбришлива врска: раѓањето на субјектот, како што вие споменавте предмалку, е повеќе од “билошко” раѓање, но за тоа токму е потребно телото и неизбришлива ознака. Секогаш кога станува збор за таа ознака и тоа име (а тоа не се ограничува само на културите во кои се применува тнр. “стварно” обрезавање) ми се наметнува ако ништо друго барем *ликој* на обрезавањето. Што значи тој “лик”? Тому за тоа станува збор во *Cirkonfesija*...

► *Каков е односот помеѓу тоа прво раѓање и она второ, кое го претставува вашето доаѓање во Франција, одењето во гимназијата Louis-le-Grand, завршниот испит, впишувањето во еден сосем нов свет?*

► Да речеме дека јас веќе во Алжир се “пропрелкав” во литературата и филозофијата. Сонував за тоа да пишувам - и веќе примерите го подучуваа сонот, го управуваа одредениот јазик, ликовите, имињата. Знаете, тоа е како обрезавањето да почнува пред вас. Мошне рано ги читав Жид, Ниче, Валери, во осми или седми клас. Жид и порано: восхитеност, маѓепсаност, култ, фетишизам. Не знам дали нешто останало од тоа. Се сеќавам на еден млад наставник, лисест, со име Лефевр; беше дојден од престолнината а сето тоа во нашите очи - мали афрички мангупчиња-францушчиња - го правеше малку смешен. Тој на големо ја фалеше состојбата на вљубеност во *Земскиотехрани*. Таа книга ја знаев напамет. Исцело, како мошне млад, ги сакав нејзиниот лиризам, нејзините објави на војна кон религијата и семејството (реченицата “Ги мразев огништатата и семејствата, секое место за коешто човекот верува дека нуди одмор” секогаш ја преведував едноставно: “Не сум семеен човек”). Таа беше мојот манифест, Свето писмо: едновремено религиозна и неоничеовска, сензуална и аморална, а најмногу мошне “алжирска”, како што знаете. Се сеќавам на химната на Сахел во Бландаи и на овошјето во градините на Есаи. Го бев прочитал целиот Жид, а *Аморалист* сигурно прерано ме упати кон Ниче, кого, без сомневање, тогаш го разбрав многу лошо. Ниче пак на необичен начин ме упати кон Русо, Русо од *Фантазиите*. Се сеќавам како ја замислив театрализацијата на големата расправа меѓу Ниче и Русо, во која претстава јас бев статист подготвен за секоја улога. Посебно ми се допаѓаше она што Жид го зборуваше за Протеј, невинно поистоветувајќи се со него. Тоа беше кон крајот на војната (поправо,

“мојот” Алжир непрекинато беше во војна, со оглед на тоа што веднаш по крајот на втората светска војна се јавија првите немири што ја навестуваа алжирската војна). Бидејќи во 1943/4 Париз беше окупиран, ослободениот Алжир стана некој тип на книжевна престолнина. Жид често престојуваше во Северна Африка, многу се зборуваше за Ками, се појавуваа бројни литературни списанија и се јавуваа нови издавачи. Сето тоа ме восхитуваше, а инаку пишував лоши песничкиња што ги објавував во северноафриканските списанија; водев и “интимен дневник”. Но едновременно додека се задлабочував во читањето и во други осаменички нешта, живеев, би рекол, на посебен, паралелен начин, со живот на еден млад мангуп, во својата “тајфа” која повеќе се интересираше за фудбал и излети отколку за некакво проучување. Во прв клас, во склопот на наставата по филозофија, почнав да ги читам Бергсон и Сартр кои беа од големо значење за она што би можеле да го наречеме филозофска “формација”, барем во нејзините зачетоци.

► *Дали вие сакавте да се запишете на Ecole normale, или тоа беше желба на вашите родители?*

► Моите родители не знаеа за каква установа станува збор. Незнаев ни јас, дури ни кога се запишував во подготвителниот клас. Следната година, во деветнаесеттата, кога како бруцош се запишав во Louis-le-Grand, тоа просто беше моето прво патување во животот. Дотогаш не го бев напуштал Ел Биар во предградието на Алжир. Парискиот интернат за мене беше мошне болно искуство, мошне тешко го поднесував. Непрекинато бев болен, во секој случај со прилично кривко здравје, на работ на нервен слом.

► *Сè до запишувањето на Ecole normale?*

► Да. За мене тоа беа најтешките, најопасните години. Беше тоа, од една страна, поврзано со некакво чувство на прогонство, а, од друга, со грозната тортура на национален натпревар во францускиот школски систем. Конкурсите вообичаени на Ecole normale или дипломските испити кај многу студенти го разбудуваа впечатокот дека во тие страшни редици сè е ставено на коцка, и дека станува збор за пресуда на живот или смрт. Неуспехот ќе значеше враќање во Алжир и состојба на потполна неизвесност - а јас не сакав засекогаш да се вратам во Алжир (едновременно и поради тоа што имав впечаток дека никогаш нема да можам да “пишувам” доколку живеам “дома”, а и поради политички причини. Веќе во почетокот на педесетите политичките превирања и колонијалното општество ми станаа неподносливи). Тие години на наукување и Ecole normale беа години на искушение (разочарување, очај, паѓање на конкурсите - ништо не ми беше дадено туку-така).

► *Па сепак, долго останавте на Ecole normale?*

► Тој парадокс не го превидовте; сигурно доста зборува за мене. Отсекогаш страдав од “школска болест”, онака како што зборуваме за морска болест. На

почетокот на школските години плачев многу подолго отколку што е тоа нормално. Дури и денес не го минувам прагот на некоја школска установа (на пример, ENS - Ecole normale superieure, каде што предавав 20 години, или EHES - Ecole des Hautes Etudes superieures des Sciences, каде што предавам веќе шест години), а да не почувствувам траги на мачнина и тескобност (зборувам за градниот кош и желудникот). Па сепак, вистина е, всушност никогаш не го напуштив училиштето; на Ecole normale минав вкупно триесет години. Тоа сигурно е пример за “школска болест”, која е слична на некаква “болест по родниот крај”.

► *Имејо ви е Jackie (Џеки). Дали самиџе го сменивџе?*

► Во основа, поставивте мошне сериозно прашање. Да, го променив името кога почнав да објавувам, кога се “лансирав”, во смисла на стекнување углед на планот на литературата и филозофијата, држејќи го тоа како прашање на “примереност”. Имено, Jackie ми се причини како невозможно име за еден писател. Да се избере некаков полу-псевдоним, близок до вистинското име, секако, но да биде типично француско, христијанско, едноставно име, значеше бришење на многу повеќе нешта отколку што можат да објаснат овие неколку зборови (и пак бескрајно би можеле да ги расчленуваме условите во кои една заедница како мојата - алжирски Евреи - во текот на триесетите понекогаш на своите деца им даваа американски имиња, некогаш имиња на филмски ѕвезди или актери како Вилијам, Џеки итн.). Но, никогаш не би го менувал своето презиме Derrida, кое отсекогаш ми се бендисувало, се сложувате? Тоа добро одекнува во мене - но токму како име на некоја друга личност, и плус е мошне ретко. Токму тој вториот ми овозможува да зборувам на тој начин, слободно да зборувам за тоа. Би сакал да сум го измислил и веројатно сонувам дека му служам. Со скромност и себезатаеност, сфаќате што сакам да кажам, и по должност, но тоа нашиот разговор веќе го води во други води. Времето е скапоцено.

► *Во својата книга Cirkonfesija сџоменавџе дека имаџе ушџе едно име - Elie.*

► Да, и тоа не е запишано во матичните книги, не знам зошто. Во врска со тоа имам неколку претпоставки. Но, тоа е сосема друга приказна, околу која на некој начин се зборува и во Cirkonfesija и за тоа не би сакал да зборувам на тој начин...

► *Се чини дека џоа за вас има големо значење?*

► Можеби, не знам дали е така; дали до тоа дојде спонтано или тоа го измислив, го исковав, дали во врска со тоа избајав некоја приказна, а сето прилично доцна, наназад последниве десетина до петнаесет години.

► *Вашиџе први две книги Le probleme de la genese dans la philosophie de Husserl (1955 - Проблемоџ на генезаџа во филозофијаџа на Хусерл) и L'origine de la geometrie (1962 - Поџеклоџа на геомеџријаџа) зборуваџ за Хусерл. Дали ушџе џогаш имаџе некој филозофски проектџ?*

► Една содржина силно ме преокупираше, уште тогаш структурирајќи цел еден простор од прашања и толкувања: имено, пишувањето помеѓу литературата, филозофијата и науката. Таа преокупираност е во средиштето на *Уводот во феноменологијата на геометријата*, текст што посебно го преведов затоа што Хусерл во него се *сосредоточува* на пишувањето. Во тоа време подробно ја проучував положбата на пишуваниот збор во историјата на науката. Зошто и самото создавање на идеални творби, на пример, математички, изискува, како што тврдеше Хусерл притоа не извлекувајќи ги сите заклучоци, вклучување во она што тој го нарекува “духовно тело” на пишуваното. Занимавањето со Хусерл не беше проста крстосница. Но, вистина е, и во тоа сè повеќе верувам, дека по неговиот пример и јас се упатив во друга насока. Текстовите што следуваа по *Уводот во феноменологијата на геометријата* и *Глас и феномен* и понатаму, наспроти тоа, се сосредоточуваат на проблематиката на пишување која во одредена мера ја систематизирав и формализирав во книгата *За грамагологијата*.

► *Прашањето што ве преокупираше беше, значи - што е литература?*

Точно, но во мера во која тоа прашање ја надминува смислата што му ја даде Сартр. Многу научив од текстот *Што е литература?* и од оние од списанието *Situations* преку кои ги запознав делата на луѓето на кои и денес им се восхитувам (Понж, Бланшо, Батај), но во почетокот на шеесетите тоа веќе не ме задоволуваше.

► *Како тогаш треба да гласи прашањето?*

► Сметам дека прашањето на Сартр е нужно но недоволно, едновременно е и премногу социо-историско и метафизичко, и гравитира вон посебноста на литературната структура која Сартр не ја потпрашува, или пак ја пред-толкува тргнувајќи од мошне одредени книжевни примери (исто така со непознавање на значајни книжевни фигури на овој век - било да не ги ни споменува - Џојс, Арто - било за нив да зборува, би рекол, премногу сведено - Маларме, Жене - и притоа ништо не кажува за тројцата писатели погоре споменати). За примерено да им се пристапи на социо-политичките или социо-историските прашања во врска со литературата (Која е улогата на литературата? Што прави писателот во општеството? итн.) треба литературата да се исчитува инаку и да се воспостави инаква аксиоматика. Не прашувајте ме каква, бидејќи за тоа во оваа прилика не би зборувал, а, впрочем, тоа непрекинато се обидувам да го направам на друго место, во речиси сите свои текстови.

► *Зошто литература за вас беше толку значајна?*

► Она што мене ме интересираше (но зошто ми сугерирате да зборувам во минато време?) беше чинот на пишувањето, или, претпочитам, бидејќи во целина и не станува збор за чинот, искуството на пишувањето: да се остави трага која се одрекува, која дури можеби и е наменета на одрекување од сегашноста на

своето изворно запишување, од својот “автор”, да се изразиме така фалично. Тоа подобро од било што друго наведува на размислување за сегашноста, потеклото, смртта, животот или соживотот. Трагата, имено, никогаш не е присутна а да не се раздвојува упатувајќи на една друга сегашност, па затоа се прашуваме што е содржано во поимот да-се-биде-присутен: присутноста на присутниот? Можноста на таа трага исцело се насочува од онаа страна на она што го нарекуваме институции и ги препознаваме под тоа име. Како филозофијата или науката, и литературата не е просто една меѓу институциите; таа едновременно е и институција и анти-институција, на *расшвојание* од институцијата, на полето на аголот што институцијата го затвора со него самиот за да се *оддалечи од самата себе*. И ако литературата, според моето гледање, задржува за себе некоја повластеност, од една страна тоа е затоа што таа го тематизира настанот на пишувањето, а од друга, поради она што во текот на политичката историја ја врзува со начелната овластеност да “каже сè”, што пак на единствен начин ја приведува кон она што го нарекуваме вистина, фикција, привидност, наука, филозофија, закон, право, демократија.

► *Кој беше влогот за тие ојиси?*

► Можно е, меѓу другото, да станува збор за економски влог во склопот на стратегијата на формализација. Можеби дури и влогот е економијата сама, како и граница за секоја формализација. Тоа е обид да се промисли една голема преовладувачка структура во целината именувана како филозофија. Зошто трагата (ниту присутноста ниту отсутноста, од другиот крај на бивствувачкото, ако не и бивството - а секогаш ме интересирал самиот ивичник на негативните теологии, на пример, во *Comment ne pas parler (Како да не се зборува) /Psyche/*) “е” она што ја придвижува филозофијата и со самото тоа ѝ се ускратува, се спротивставува на строго онтолошкото, трансцендентално или *филозофско разбирање* во општа смисла? Иако не ѝ беше туѓ на филозофијата, тој обид не беше ниту филозофски ниту исклучиво теориски или критички, туку *вештуваше* (тој самиот беше тоа ветување), воедуваше нови тела на пишување, во залог даваше нови потписи, нови тела во кои ниту филозофијата ниту литературата, ниту знаењето воопшто, веќе не наликуваа на својата слика или историја. “*Автобиографијата*” исцело е стар назив со кој се означува едното од така “заложените” тела.

► *Но, зошто пишувањето е толку важно? Што “зложуваме” од самите себе додека пишуваме?*

► Токму го споменував “залогот” или “зложувањето” *на себе* во некоја чудна автобиографија. Добро, “јас” не постои, тоа не е свесно за себе пред нешто да го обврзе, а тоа е другото наспроти него. Не постои конституиран субјект кој во одреден момент се обврзува на пишување поради одредена причина. Тој е *гаден* со него, со другиот: *роден е*, како што малку чудно предмалку рековме, за да биде даден, испорачан, подарен и едновременно предаден. А таа вистина е работа на љубовта

и полицијата, на уживањето и законот -во ист момент. Настанот истовремено е и крупен и микроскопски. Тука се прибира целата тајна вистина што *дојрва треба да се најрави*. Свети Августин често споменува дека во текот на исповедта се “извршува вистината”. Во својата книга *Cirkonfesija* многу го наведува и се обидов да домислам што во таа вистина е бунтовничко во однос на филозофската вистина - вистината на поклопувањето или откровението.

▶ *1968 година предававте на Ecole normale, лулкаџа на немирише. Дали мајскише насџани имаа некое посебно значење за вас?*

▶ Не бев она што се нарекува “шеесетиосмаш”. Иако во тоа време учествував во собирањата и го организирав првиот голем собир во улицата d’Ulm, бев воздржан, дури и вознемирен со одредената неусилена, сложна, контрасиндикалистичка занесеност, со одушевувањето поради најпосле “ослободените” зборови, обновената “просирност” итн. Никогаш не верував во такви потези...

▶ *Ви изгледаа наивно?*

▶ Не бев против, но лошо “вibriрам” во едногласноста. Немав чувство дека учествувам во голем прелом. Денес, меѓутоа, верувам дека во таа општа радост која не ме привлекуваше премногу, се случи нешто друго.

▶ *Шџо?*

▶ Не би знаел тоа да го именувам, некој тип на сеизмичко тресење кое дошло од голема оддалеченост и се пренело мошне далеку. Во културата и во светот воопшто, уште не се сталожени брановите од тој удар. За тоа повеќе бев свесен накнадно, соочен со одмаздата и преземањето на власта на конзервативните ако не и назадните сили, посебно на универзитетот. Дури во текот на тој повратен удар мојата работа на наставник се здоби со повидлив, да речеме “милитантен” облик. Во тие години го покренав *Graph* (карактеристичен збор на Дерида; значи и калем и обележување - заб. на прев.)...

▶ *Шџо се случи 68-џа? Каков е џој насџан шџо не пресџанува? Каков џоа расџор требаше да се зашије? Зошџо џоединциџе џолку се исџлашиџа?*

▶ Спонтаноста и одредениот природнички утопизам исцело го освестиџа извештаченето лажно значење на институциите. Не ни требаше 68-та за да го разбереме тоа, се разбира, но тогаш станавме свесни за тоа на еден посекојдневен, поделотворен начин: имено, тие неприродни, втемелени, историски творби очебијно веќе не задоволуваа. Како и обично, дури кварот на направата го соголува нејзиното дејствување. И едновремено, со оглед на тоа дека тие неприродни, втемелени и историски институции веќе не делуваа, беше востановена нивната потполна невтемеленост, незаконитост, нелегитимност. Придодадете го кон тоа фактот дека медиите и заедно со нив целата култура се здобиџа со форми и размери на вистинска мутациџа, сѐ до самото создавање на “настаните” 68-та. Тој настан

ослободи цела низа прашања за легитимноста и потеклото на моќта: за казнените мерки, вреднувањето, објавувањето, сообраќајот итн.

► *Дали мај 68-та означува и еден филозофски настан?*

► Исцело, еден од оние филозофски настани што не се вообличуваат во дело или расправа, туку коишто *носат*, севезден ги пренесуваат оние филозофски склопови препознатливи во насловите и имињата на авторите. Практично да се доведат во прашање, покренувајќи или учествувајќи во преобразбата на некоја општествена состојба или состојба на свест чијашто натурализација и деисторизација е во интерес на поединецот, да се постави прашањето за историчноста на структурите исто така е настан или ветување за некој филозофски настан. Знаеле ние или не, сакале или не, тој ја менува состојбата на нештата во филозофијата. Траекториите и одеците тешко се следат, па би требале да располагаме со други историографски орудија и категории. Ако само ги подсишне најзачестените потврди за филозофски ангажман, ќе утврдиме дека книгите веќе не се пишуваат на истиот начин. Освен во исклучоци. Студентите веќе не се подучуваат, нема обраќање кон нив, а особено со нив не се разговара како некогаш. Тие и меѓусебно веќе не разговараат на истиот начин. Промената не се случува во еден ден, месец, туку исцело во скриениот моќен бран што се сосредоточи во перчето на своето очитување разливајќи се во мај 68-та, во Франција и низ светот.

► *Книгата Глас (Погребното своно) се појави 1974и беше, ако не по друго според фактурата мошне нова и мошне поразителна. Која беше замислата, влогот за пофатен наречен Глас?*

► Не отстапувајќи од правилата и барањата на филозофското читање, за кои отсекогаш го имав сочувано должното почитување, во книгата *Глас* сигурно сакав сериозно да обработам некои содржини (семејство, сопственото име, вера, дијалектика, апсолутно спознание, погреб - и уште по нешто), но спротивставувајќи ги, страна наспроти страна, интерпретацијата на големиот канонски корпус на филозофијата на Хегел со реиспишувањето на поетот-писател, речиси вон законот и неприфатен - Жене. Хегел и Жене едновременно, лице в лице, едниот во другиот и истовремено едниот зад другиот, ако воопшто се можни геометриите на заземање такви положби. Подоцна прашањето за примереност одново ќе се постави во врска со положбата на Сократ кој удобно седи и пишува додека Платон седи заканувајќи се со прстот, во текстот *La carte postale (Разгледница)*. Таквата контаминација на угледниот филозофски дискурс со книжевен текст што се смета за соблазнителен или опсцен и меѓусебната контаминација на нивните различни правила или начини на пишување, можеа да се причинат како силовити - веќе при самото “обликување на страницата”. Но таа се надоврзуваше и привикуваше едно исто така старо предание: она во кое страницата инаку се устројуваше во главнината на текстот, толкувањата, внатрешните белини. Станува значи збор за инаков простор,

инаква читачка навика, инаква егзегеза. За мене тоа на одреден начин значеше практично спроведување во дело на некои поставки од *Грамаџологијата* во врска со книгата и линеарноста на пишувањето. Притоа воопшто не ми беше намера, без оглед на спротивставените мислења на поединци кои воопшто и не ја прочитале книгата, да ги измешам литературата и филозофијата.

▶ *Кога ѝишувате книга како оваа, дали ја ѝишувате исклучиво во однос со собеси или ѝак ѝаа е наменета за некое чииџелсџво?*

▶ Сигурно дека се обраќам кон читатели за кои претпоставувам дека би можеле да помогнат, да ме следат, препознаат, одговорот. Карактеристичната контура на можниот читател ја назначуваат примерите на постоечките читатели (понекогаш е доволен и еден). Можеби на некој вечно неодреден начин, се надеваме да привлечеме и други: поточно, да ги измислиме или да ги откриеме другите кои сè уште ги нема - но кои тоа веќе некако го знаат а можеби знаат и повеќе од нас. Тука сме веќе на тлото на најтемната и најзаобиколна топологија, заталкани поради неизвесноста на одредиштето: ми се причини прикладно тоа да го наречам заблуденост (destinerrance) или притајување (clandestination).

▶ *Книгата значи воведува инакви начини на чииџање?*

▶ Можеби и тоа, но не обликувајќи или затворајќи некоја програма на читање, не наметнувајќи вештачки некаков систем на строги правила. Секогаш станува збор за *оџвор*, истовремено во смисла на незатворен систем, за отвор *џреџуџен* на слободата на другиот, но исто така и за отвор, понуда или повик за *џравење* кон другиот. Вплеткувањето на другиот, кого можеби веќе не смееме да го нарекуваме “читател”, е нужен иако *секогаш неизвесен* против-потпис. Тој секогаш мора да биде непретпоставлив. Можноста за апсолутниот настан, безосновната основа на иницијативата секогаш му преостанува, секогаш мора да му се надоградува.

▶ *Води ли џоа кон восџосџавување на некоја грџа?*

▶ Поточно, кон некаква “таканаречена” заедница *оџворена* за луѓе кои “сакајќи го тоа”, пристанувајќи на пристапување, заминуваат читајќи и пишувајќи сосема различно од дотогаш. Тоа е великодушниот одговор, секогаш повеќе верен и едновремено поисплатлив.

▶ *Дали веќе џронајдовџе џаква заедница?*

▶ Таа никогаш не се пронаоѓа, никогаш не знаеме дали постои, а, со оглед на отворот за кој стануваше збор, кога би поверувале дека сме ја пронашле, тоа не би значело само мистификација, туку и нејзино исчезнување, веднаш би ја уништиле. Таквата заедница секогаш е во надоаѓање, во значаен однос е со единственоста на настаните, со она што доаѓа (значи) “не дошло”.

► Се чини, меѓуштоа, дека во Соединетите Држави околу вас се концентрира одреден круг чииштоа коиштоа успеаја да ја формализираат таквата пракса на читање и пишување.

► Во Соединетите Држави се случуваат многу интересни нешта. Тоа бара поподробно расчленување на нештата, и можеби еден ден ќе се обидам тоа да го објаснам. Но длабоко се сомневам во често искажуваните и пред сè користољубиви калкулации за восприамање на Дерида во САД, или заминувањето поради стекнување на американско државјанство. Што треба да се постигне или одбрани со тоа? Тоа ви го препуштам вам. Всушност, годишно во САД минувам само неколку дена или недели. Без оглед на длабочината на тие искуства, великодушноста но исто така и силовитоста (не можете да го замислите тоа) со кои се сретнувам таму, она што е значајно за мојата работа се одвива на други места, вон Европа, во Европа и, на пример, да, во Франција.

► Досега имате објавено многу книги. Каков е односот меѓу едни и други? Дали намерата ви е секој пат одново да смислувате, да ја напишате претходната прага и да повлечете нова? Или станува збор за континуитет?

► Одговорот е противречен но типичен и нималку оригинален. “Нешто” истрајува, секако, и препознатливо е од книга во книга; тоа е непорекливо и веројатно тоа и го сакам. Па сепак, секој текст припаѓа кон една сосема инаква приказка: неусталеноста на тонот, речникот, самите реченици и најпосле недостатокот на спретност. Се чини дека сè уште не сум напишал, не сум знаел да напишам (притоа сосема искрено мислам на својот недостаток на основно, речиси граматичко знаење): секогаш кога почнувам да пишувам некој нов текст, па и ако е најскромно, присутно е отстапувањето пред непознатото или недостижното, едно поразително чувство на неспретност, неискуство, немоќ. Сè што дотогаш сум напишал за секунда станува поништено, или, поточно, како да е фрлено в море.

► Како се раѓа идејата за некоја книга или статија?

► Еден вид на животински инстинкт тежнее кон присвојување на нешто што секогаш, секогаш доаѓа од некој *надворешен* предизвик. Во одговорот на некоја молба, повик или заповед сигурно се придвижува некоја творечка замисла која веднаш покренува одредена програма, систем на очекувања, за најпосле и *самиот* да ме изненади со тоа што е неодолива, заповедна, дури неумолива, како некој мошне строг закон. Колку што обликот е поединствен и поблизок до она што исцело непримерено го нарекуваме “фикција” или “автобиографија”, како што е случај со делата *Глас*, *Разгледница* или *Cirkonfesija*, толку повеќе таа присила ме изненадува. Но, сите тие книги исто така раскажуваат на свој начин, и секојпат се зацртува нова глетка, историјата на своето настанување. Потоа заборавам речиси на сè, бидејќи таа “внатрешна” принуденост завладеала со мене, ме покорила.

► *Ја сиоменувајте внатрешната принуденост. Значи не станува збор за некаква културална или политичка принуда?*

► Секогаш се сонува во врска со нешто што се укажува на културалното поле. Но наспроти итрината на таквите домислувања, со нив секогаш овладува некоја поприродена, попитома, поневина желба, во секој случај припаѓачка на културата која повеќе сплеткари, а особено не подлегнува кон “сегашните” норми на културата и политиката. Му се обраќам некому, некому друг, мртов или жив, на некои коишто немаат идентитет на оваа културална сцена.

► *Едновремено со силната потреба што ве наведува кон создавање, забележлив е уште еден факт: сите ваши текстови се повикуваат на угледни имиња какви што се Хусерл, Платон, Хајдегер, Хегел, Русо, Жабес, Целан. Појисот е ирилично долг.*

► Знаете, секогаш постои некој друг. И најприватната автобиографија се објаснува со големи преносни личности коишто се тие *самите* и тоа во *голема мерка* од некои други (на пример, Платон, Сократ и уште понекој во *La carte postale*, Жене, Хегел, Свети Августин и толку други во делата *Глас* и *Cirkonfesija* итн.). Дури и кога зборувам за нешто најинтимно, на пример, за сопственото обрезавање, подобро е на ум да се има дека станува збор за одредена егзегеза на која вие ѝ ја одредувате насоченоста, контурите и помнењето запишано во културата на вашето тело. Да го споменеме, на пример, меѓу илјадниците други, примерот што никогаш не сум го наведувал - објаснувањето на Мајстор Екхарт кој известува за тоа што Мајмонид рекол во врска со обрезавањето, колку научно толку и наивно: “при сечењето на препуциумот повеќе се имало наум уживањето и задоволувањето на телото отколку создавањето на ново суштество. Имено, вели тој автор, едвај можевме да ја раздвоиме жената од необрезаниот маж. Тоа е доказ дека на Божјата заповед, според која мажите мораат да бидат обрезавани, намера ѝ била да го сузбие оној вишок во жената, имено претераното телесно уживање”. Не прашувајте ме, на споредниов пат од сите тие споредни патишта, зошто Хајдегер, кој целиот живот го читаше Екхарт и го сметаше за учител, никаде не го споменува ниту обрезавањето ниту Мајмонид - тоа е друго прашање. Просто сакав да напоменам дека, во моментот кога зборувам за сопственото обрезавање, сите тие решетки на исчитувањето, наборите, преградите, повиците и преносите ни се едноставно под кожата, па и во полот. Накратко, бидејќи и нема дива природа ниту вистинска спротивставеност меѓу природата и културата, туку постојат само *разлики* меѓу едната и другата, текстот во кој името на другиот не е присутно секогаш наликува на прикривање, бришење, ако не и на цензура. Жестока, афективна - или двете истовремено. Дури и ако името на другиот не се споменува, тоа е присутно, грголи и не го фаќа место, вреска понекогаш за да се наметне. Подобро е тоа да се знае и да се каже. Освен тоа, другите се толку занимливи. Речете, кој друг би можел да нè интересира? Дури ни ние самите!

▶ Во каков однос се ситиет ииет шекситови. Дали ииет иворит оитус?

▶ Што е тоа опус?

▶ Повеке шекситови, книги, иоврзани со еден иденитиетет.

▶ Од општествено-правно стојалиште тоа е непобитно. Постојат озаконети одлагалишта, матични книги, текстови потпишани со исто име, одговорност, сопственост, осигурувања. Тоа мошне ме интересира. Но тоа е само еден слој на нештото или на необичната авантура наречена опус за кој непрекинато чувствувам дека се отуѓува, развластува, се распаѓа на парченца за никогаш веќе да не се состави во својот потпис. Од старото сфаќање за опусот повеќе би сакал да ја задржам вредноста на единственоста, а не идентитетот по себе или склопот. Ако нешто се повторува во мене до опседнатост, тогаш тоа е следниов парадокс: Постои единственост, но не се поврзува, и се “состои” од тоа што не се поврзува. Можеби ќе речете дека постои еден начин на неповрзување што си личи; некогаш тоа се нарекуваше “стил”.

▶ Можеите ли да кажете во иито се сосито ииаа сличност?

▶ Единствено друг може да ја забележи. Идиомот, ако го има, она по што препознаваме нечиј потпис, не се присвојува, колку и парадоксално да звучи тоа. Го разбира дури другиот, нему делото му се испорачува. Се разбира, можам да поверувам дека се препознавам, поистоветувам со својот потпис или со својата реченица, но единствено потпирајќи се на искуството и на вежбата кон кои сум обврзан, трудејќи се да бидам како *другиот*, со оглед на тоа дека можноста за повторување, па според тоа и имитирање, привидност, е запишана во самото извориште на таа единственост.

▶ Вашиот иовик е двоситран: сакаите да ја иромениете ираксита на чийањето и да создадете некој вид заеднитиво меѓу своите чийаители.

▶ Баш и не го сакам зборот “заедништво”, дури не знам ни дали сето тоа ми се допаѓа.

▶ Зборит го иитребивте вие.

▶ Доколку под заедништво подразбираме, а тоа често е случај, складна целина, темелен договор и сложување во врска со појавите на несложност или војна, тогаш не верувам премногу во него и наирам во него колку закани, толку и ветувања.

▶ Мислам на она иито Роџер Шаритие го рече во врска со чийањето, велејќи дека смислита на чийањето е иоврзана со начинит (ираксита) на чийањето, начинит на дружење со шекситит. Се ирашувам дали би можеле да речеме дека вашита иишувачка работита се сосито во иито да воведуваите нови начини на чийање кои самите ироизведуваат смисла?

▶ Сигурно дека постои една нзгаслива жед за остварување на некое “заедништво”, но тоа истовремено мора да биде свесно за своите граници - и границите треба да му

бидат *оѿвор*. Еднаш кога заедницата го разбрала, го прифатила, го протолкувала, го *сочувала* текстот, тогаш нешто во него, нешто сосема *друго* во него му бега и му се спротивставува, нешто што привикува ново заедништво, кое никогаш не допушта целосно повнатрешнување во помнењето на постоечкото заедништво. Искуството на жалост и ветување ја воспоставува заедницата, но исто така ѝ пречи да се врзе, чувајќи го во себе залогот за друго заедништво кое, на инаков начин, ќе потпише некои сосема други договори.

▶ *Посѿои нешѿо зачудувачко во нашиов разговор: не зборувавме за “деконсѿрукцијата”.*

▶ Тоа не е нужно, а баш и не препукнувам да зборувам за тоа.

▶ *Дали ѿоимоѿ деконсѿрукција го означува вашиоѿ темелен ѿроектѿ?*

▶ Никогаш немав “темелен проект”. А “разградбите”, за кои почесто зборувам во множина, сигурно никогаш не означувале некој проект, метода или систем. Посебно не некој филозофски систем. Во секогаш мошне одредени контексти, тоа е еден од можните називи всушност со метонимија да се означи она што се случува или што не успева да се случи, имено некој вид преместување кое непрекинато се повторува - и на дело секаде нешто е, повеќе отколку ништо (не) е; во она што класично се нарекува текстови од класична филозофија, се разбира и поодделно, но исто така и во секој “текст” во една општа смисла што се обидувам да ја одредам со тој збор, имено, во искуството, во општествената, стопанска, технолошка, војна “стварност” итн. Војната во Заливот, на пример, е моќно, спектакуларно, трагично сосредоточување на таквите деконструкции. Во истиот пожар, во истиот потрес трепери генеалогичката растурина низ сите структури и сите подлоги за коишто зборував: Западот и историјата на филозофијата, она што ја врзува со неколку непомирливи (што и да речете) монотеистички струи, од една страна, со природните јазици и националните чувства, со идејата за демократија и со онаа технолошко-политичката, од друга страна, со бескрајното напредување на идеите на меѓународното право, најпосле, чиишто граници се укажуваат појасно од било кога - и тоа не само поради тоа што оние кои го претставуваат и го подржуваат тоа напредување секогаш ги застапуваат интересите на одредени хегемонии и затоа единствено можат непримерено во бескрај да му се доближуваат, туку и затоа што тоа се темели (а тоа и го ограничува) врз сознанијата на европскиот филозофски модернитет (нација, држава, демократија, односи меѓу парламентарните демократии на разни држави итн.) - да не го споменувам она што однатре ги поврзува науката, технологијата и војската со тие сомнителни содржини. Во тек се силовити разградби, се *случуваатѿ*, не чекајќи да се доврши филозофско-теориското расчленување на сето што го наведов - тоа е нужно но бесконечно, а читањето овозможено од таквите пукнатини никогаш нема да го наткрие настанот; тоа во него допрва се заплеткува, запишано е во него.

► Во каков однос се кријтикаџа и разградбаџа?

► Поимот кријтика, а сметам дека од него не треба да се отстапува, има сопствена историја и претпоставки за кои исто така е потребна една деконструктивна анализа. Во периодот на просветителството, кај Кант или кај Маркс, но исто така и во значењето на вреднувањето (на естетското или литературното) кријтикаџа претпоставува суд, доброволна одлука или избор меѓу два поими, а на поимите *krinein*, *krisis* таа им додава одреден негативитет. Да се рече дека сето тоа е подложно на деконструкција не значи потценување, негирање, оспорување или превозмогнување, *осъварување на кријтика на кријтикаџа* (како што пишуваа критиките за Кантовата критика веднаш по нејзиното објавување), туку размислување за нејзините можности на друг начин, тргнувајќи од генеалогичката на судот, волјата, свеста или дејноста, од бинарната структура итн. Таа мисла можеби го преобразува просторот и преку апории ја расветлува потврдата (не позитивна) која им предстои на секоја критика и на секој негативитет. Се обидов по нешто да кажам за таа апориска нужда во текстот *De l'esprit* (*За духот*) и во *L'autre cap* (*Друг курс*) во врска со Европа.

► Дали би можеле да речеме дека *техничките со кои се служиџе при чииањеџо и иишувањеџо ја иреисъавуваат деконсъррукцијаџа*?

► Повеќе би рекол дека станува збор за една од нејзините форми или читувања. Таа форма нужно останува ограничена, одредена со севкупноста на отворените контекстуални обележја (јазикот, историјата, европската сцена на којашто пишувам и во која сум впишан со цела низа на повеќе-помалку случајни дадености поврзани со сопствената малецка историчност итн.). Но, како што ви реков, деконструкцијата постои, посебно деконструкциите. Она што во Франција, или на Запад, во склопот на филозофските, правно-политички, естетички итн. истражувања се здобива со формата на техниките, на правилата за постапување, е мошне ограничен систем. Со него управуваат - значи, го надминуваат - некои многу пообемни, понеодредени и помоќни процеси на дело меѓу земјата и светот.

► *Деконсъррукцијаџа, сџоред џоа, не е само кријтичка дејност на ирофесориџе џо лиџераџура и филозофија на универзитетџоџи. Тоа е историско движење. Канџи своџо време го одреди како кријтичко. Можеме ли ние да речеме дека живееме во деконсъррукџивисџичко време?*

► Би рекол, во време на одредена деконструктивистичка тематика, која всушност стекнува значајно име и до одреден степен може да се формализира во методите и начините на репродукција. Но деконструкциите ниту почнуваат ниту завршуваат тука. Исцело е нужно, но е и многу тешко, да се освести тоа засилување и преминот од тема на име, тоа е почетокот на формализацијата.

► *Како би можело да гласи ипримереноџо историско означување за џој ироцес?*

► Не знам. Сигурно никогаш не би смееле да го напуштиме историското признавање на тие ознаки, но се прашувам дали нешто во сето тоа може да се здобие со формата на само едно “историско означување”, ако тоа прашање воопшто може да се постави а притоа да не се подразбира токму одредена историографска аксиоматика којашто можеби треба да се напушти со оглед на тоа дека премногу е поврзана со разградливи филозофеми. Нештата за кои зборуваме ние (“деконструкции”, ако сакате) не допираат во длабочината на она што ќе биде и што ќе се препознае како “историја”, историја во чијшто склоп се снаоѓаме со помош на периоди, епохи или преврати, мутации, појави, ломови, резови, *eīisīemi*, парадигми, *thematī* (да ги споменеме најразличните и најпознати историографски кодови). Секое “деконструкциско” читање нуди друг вид на повеќекратно “означување”, но не знам околу која голема оска тие ознаки би требало да ги поставиме. Ако сте, како мене, уште и воздржани, во однос на историјата или во однос на епохалноста на битието во смисла на Хајдегер, што преостанува? Со оглед на тоа, од феноменолошко и дури тривијално стојалиште, засилувањата и тематизацијата за кои стануваше збор сосема се “современи” со двата повоени периоди, со она што се случува во Европа, која силовито се доближува до другото кое дури веќе и не *нејзино* друго. Овде би ве упатил на она што се обидов да го изнесам во текстовите *De l’esprit i L’autre cap...*

► *Дали сакаѝе да зборуваѝе за ѝоследициѝе од анѝројологијаѝа?*

► Антропологијата како научен проект сигурно не е некоја задоволителна причина, како ни било кое знаење по себе. Етнолошкото знаење пред сè навистина би требало да биде знаковит пказател на општата растресеност. Таа во сите значења на тој збор историјата (на европската) култура ја одразува како колонизација и деколонизација, пратеништво во широка смисла, импорт-експорт на национални и државни идоли, развластување, криза на идентитет итн.

► *Каде води сеѝо ѝоа? Живееме во ѝериод во кој веќе никој не знае шѝо ѝреба да сака, во ѝериод на мошне заокружен, целосен нихилизам. Сиѝе ги очекувааѝ сознанијаѝа каде одиме, кон шѝо, каде би ѝребале да се уѝаѝиме, како да се ѝосѝавиме. Кон шѝо се уѝаѝув една рабоѝа каква шѝо е вашаѝа?*

► Не знам. Или, поточно, верувам дека таа не припаѓа во класата знаење, што никако не значи дека треба да се откажеме од знаењето и да му се препуштиме на мракот. Постојат некои обврски кои, за да вродат со одлуки и за да бидат продуктивни, не треба да го следат знаењето, туку да проистекуваат од него како последици или продукти. Во спротивно, во најдобар случај ние само би спроведувале некоја програма или би се однесувале како “интелигентни” проектили. Одговорностите што би одредиле “каде одиме”, како што вие велите, се неспоиви со поредокот на утврдливото знаење и исцело со секое поимање врз кое е изградена и би рекол дури *соѝрена* идејата на одговорноста или одлуката (свесното “јас”, волјата, намерата,

независноста итн.). Секогаш треба да се преземе некоја одговорност (етичка или политичка), треба да се превладеат спротивставените одредби и формата на апорија со некој тип искуство на неможното, бидејќи, во спротивно, примената на правилата од страна на свесниот и на себе истоветен субјект, кој објективно секој поединечен случај го подведува под општоста на одреден закон, ќе води, напротив, кон *неодговорносѝ*, ако не и кон неверојатната единственост на одлуката што се донесува. Со оглед на тоа дека настанот во секој случај е единствен, во мерка на својата разлика наспроти другиот, секојпат одново треба да се измислува, и тоа не без стојалиште, туку секојпат надминувајќи го, без било каква сигурност и извесност. Обврската нужно е двојна, спротивставена и спорна, со што привидува одговорност а не морална или политичка пракса. На пример, како, *од една сѝрана*, одново да се потврди единственоста на идиомот (национален или не), правата на малцинствата, културалните и јазични разлики итн.? Како да им се одолее на униформирањето, хомогенизацијата, културалното или јазично-посредувачко изедначување, на поредокот на предочување и на една неверојатна исплатливост? Но, *од друга сѝрана*, како да се бориме за тоа а да не ги жртвуваме најистозвучното можно со-обраќање, преведувањето, информациите, демократската расправа и законот на повеќе гласови? Секогаш треба да се *изуми* начинот најмалку да ги предадеме и едното и другото - без *било каква* претходна *извесносѝ на усѝех*. Друг пример: неоткажување од идејата за меѓународно право, од нејзиниот несомнен напредок поентиран во институциите; одново да ја потврдиме таа величествена идеја на продуктивен начин што го респектира континуитетот, а одновременно да не престанеме да ги анализираме и критикуваме (не само теориски туку и практично) сите премиси што ја поттикнале одредената организација на тоа меѓународно право, можната мистификација на неговите референци, неговата преобразба во корист на одредени интереси, дури, како што споменав предмалку, треба да се деконструираат (исто така, *следејќи* еден начин, но *веднаш*, не чекајќи друг начин) термилошките и историски граници на тие институции на меѓународното право, секако, зборувам за ОУН и за Советот за безбедност.

Но, природно, кога еднаш ќе го разбереме тој двоен императив (толку оптоварен со спротивности), кога еднаш ќе се придвижи неумоливата критика на политиките, на *сиѝе* политики коишто, во далечното или непосредно минато, ги создале претпо-ставките за војна (одлуката која можела да се донесе нужно била само страотно стратешко обложување чијшто влог - еднаш кога трагедијата се ублажила, со тоа дека никогаш ништо нема да ги надокнади мртвите кои ѝ беа цена - е можноста да се сочува помнењето, извлекување поуки и подобро разбирање на тој двоен императив). А одлуката (на пример, во политиката) секогаш се донесува во момент во кој дури и најкритичното теориско расчленување веќе не е кадарно да ги промени неповратните премиси. Залудно најконцентрирано и најстрого да ја напаѓаме политиката на Запад, Израел и арапско-исламскиот склоп (впрочем,

под секоја од нив се крие уште понекоја), залудно што во тие напади се враќаме и *треба* да се враќаме наназад (а треба да се вратиме многу многу далеку, со јасно означени етапи), одлуката мора да се донесе во едно “денес”, во еден единствен момент во кој ни една мината грешка веќе не може да се избрише или исправи. Страотниот стратешки предизвик ништо не гарантира однапред, дури ни пресметката (везден нужно спекулативна) дека контрадикторниот предизвик уште и би можел да ја влоши состојбата. Мислам дека денес е лесно да се исчитаат тие апстрактни шеми, зарем не? (Треба временски да се утврди нашиов разговор: воочи необично “земската” фаза на војната). Сакав просто да нагласам дека секоја претпоставена сигурност и не-контрадикторност во толку напнати околности (а тоа важи и за сите други) всушност се потврди на оптимизмот, чистата совест и неодговорноста, па затоа и на нерешителноста и продлабочената неоперативност а сè под маските на оперативност и решителност.

▶ *Прашањето можеме да го оставиме и инаку: постои ли филозофија на Жак Дерида?*

▶ Не постои.

▶ *Значи, нема порака?*

▶ Не.

▶ *Дали има норматив?*

▶ Секако, го има, само него и го има. Но, доколку вашето прашање подразбира дали она што го велам е норматив во вообичаената смисла, тогаш ми е потешко да одговорам. Зошто не го сакам зборот “норматив” во тој контекст? Она што претходно го изнесов во врска со одговорноста повеќе е бележење кон некој закон, кон еден императивен налог кому конечно би требале да му се покориме, исклучувајќи ја секоја норма, нормативност или она што денес се смета за нормалност, без било што што најпосле би било предмет на знаење, би му припаѓало на некој ред на бивствување и на вредности. Дури не сум сигурен дека со тоа може да се мери поимот “*должнос*” (или, во секој случај, поимот треба - *да се биде*). Исцело ќе посакаме да возвратиме: меѓу сите тие привидно негативни и апстрактни тврдења тешко е да се разлучи една политика, морал или право. Јас мислам спротивно. Ако моите искази си го задржуваат правото на сомневање, запрашаност, воздржаност, огради поради незнаење итн., политиката, моралот и правото (кое не го мешам со справедливоста) си ги осигуруваат и се разбашкаруваат во обманата и чистата совест - и секогаш се наклонети кон тоа да бидат или да прават нешто *друго* одошто се моралот, политиката и правото.

▶ *Дали тоа го изведува од својата филозофија?*

▶ Што значи “изведува”? Црпи? Наоѓа? Дедуцира? Индуцира? Согледува последици? Заклучува? Кога станува збор за било каква “моја” филозофија, реков

дека ја нема. Повеќе зборувам за *искусството*, збор што едновременно значи траекторија, пат, оглед, и истовремено е *посредуван* (култура, читање, толкување, општости, правила и сфаќања) и *единствен* - не велем непосреден (“афект”, јазик, сопственото непреводливо име итн.). Да се послужиам со вашиот израз, она што токму сакам да го истакнам “се изведува” (притоа никогаш не извлекувајќи се!) од тоа искуство, поточно оттаму каде што тоа се *преклопува*, каде што се преклопуваат работата и единственоста, универзалноста и преференцијата кон единственост од која не би требале да се откажеме, дури тоа одрекување би било неморално. Јас не преферирам било каква преференција, туку онаа во која сум впишан и која ја обликува одлуката или единствената одговорност, без кои нема ни морал, ни права, ни политика. Испаѓа (со многу тешкотии за кои на ова место и сега не можам поподробно да зборувам - за тоа стануваше збор на други места, па и во текстовите од неодамна *Du droit a la philosophie*, *Cirkonfesija* и *L'autre cap*), испаѓа, значи, дека сум се *родил*, како што рековме, во склопот на европската *преференција*, давајќи му предност на францускиот јазик, народот или граѓанската припадност, да не наведувам други примери, а потоа и во преференцијата на ова време, на она што го сакаме, семејството, пријателите - и непријателите исто така, се разбира, итн. Тие првенства во секој момент можат, а тоа е секојдневно искуство, да им противречат или да ги загорзат императивите на општото почитување на другиот, но нивното ублажување или негирање исто така би ѝ противречело на секоја етичко-политичка побуда. Според моето мислење, сè се “изведува” од искуството (на живото, секојдневното, безопасното или промисленото, секогаш насочено кон невозможното), така што ми останува да настојувам да пишувам на начин при кој јазикот на другата личност да не трпи поради мојот, да ме поднесува без страдање, да го прими гостољубието на мојот јазик не губејќи се и не поистоветувајќи се со него. И, обратно - но реципроцитетот не е симетрија - најнапред затоа што не постојат никакви неутрални мерки, никакви заеднички мерки* што би ги нудел некој трет. Тоа треба да се смислува во секоја реченица, без извесности, без апсолутно осигурување. Значи, лудоста, некоја одредена “лудост”, мора да демне на секој чекор, всушност да бдее над мислата, како што тоа го прави разумот.

► Значи ли *штоа дека меѓу занимавањето со филозофија и занимавањето со пишување, што е ваша работа, и политика не треба да се воспоставува врска?*

► Восогласностсокодовитенасила,врскитеникогашне сепосредноутврдливи. Постојат врски, не се сомневајте во тоа, но наместа тие можат да минуваат низ патеки сè уште неозначени на политичката карта. Тие пак го политизираат полето на дискурсот, корпусите, местата на искуството што воопштено се именуваат за а-политични или политички неопределени. Има говори и потези чишто реторички кодови привидно се строго политички но чијашто предвидлива подложност кон

истрашени програми ми делува сериозно аполитична и деполитизирачка. И vice versa, ако сакате...

► Некој би рекол дека - во однос на одредена филозофска баштина во која секогаш била застајана некоја природна страна - вашата филозофска пракса помалку е обесхрабрувачка.

► Па, ако тоа е така, допуштете ми да се надевам во тоа “обесхрабрување” Што е всушност разочарувањето? Прашањето, ако ништо друго, не присилува да се запрашаме зошто нешто сме очекувале, зошто сме очекувале она или ова, од ова или она, од оваа или онаа личност. Тоа секогаш е најдобриот вовед во прашања и размислувања. Зошто очекуваме филозофија таму каде што ни е објаснето дека мора да станува збор за нешто друго што е во врска со филозофијата? Зошто верувавме дека моралот е дел од филозофијата? Дали беше оправдано, морално оправдано, на пример, да се верува дека филозофијата би требало да содржи еден “дел”, едно подрачје или некоја морална последица од филозофското спознание? Меѓутоа, тоа го реков и пред малку, не постои една филозофија, ниту филозофија на филозофијата што би се нарекувала деконструкција и која од себе самата би изведувала некој “природен дел”. Тоа секако не значи дека деконструктивистичкото искуство не е, не применува или во самото себе не подразбира некаква одговорност, ниту било каква етичко-политичка одговорност. Испитувајќи го начинот на којшто филозофијата се занимава со етиката, политиката, поимот на одговорност, не би рекол дека деконструкцијата се управува кон некое високо разбирање на одговорноста, поради причините на сопствената претпазливост, бидејќи исто така научивме да бидеме претпазливи во однос на вредностите какви што се височината и длабочината (altitudo altusa), туку се движи поради потребата за којашто верувам дека многу помалку е подложна на одговори и одговорности. А без неа, би рекол, денес веќе не може да се постави или поттикне ниту едно етичко-политичко прашање. Не ќе се осмелам да кажам дека станува збор за некаква над-етичка или над-политичка “радикализација”, па дури ни тоа, а во оваа прилика тоа ќе не однесе премногу далеку, дали зборовите “етика” или “политика” денес најпримерено ја именуваат таа друга потреба, блага и неподложна, таа потреба токму неподложна на другиот...

извор: Quiggin 1, 1994.

превод: Г.Н.Ом

Жак Дерида: за граматологијата

(Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1985, pp.11 - 21)

ПРВ ДЕЛ

Писмо пред буквата

МОТО

1. *Оној кој ќе блеска во наукаџа за џисмоџо ќе блеска како Сонцеџо.*

Еген џисар (EP, сџр 87)

О Самас, (бог на Сонцеџо), со џвојаџа свеџлина ги исџражуваџ сџџе земџи како да се знаци од клинесџоџо џисмо.

(ibid.)

2. *Овие џтри начина на џишување мошне џочно одговарааџ на џриџе различни сосџојби сџоред кои можаџ да се разгледувааџ луџеџо обединеџи во народ. Сликањеџо на џредмеџиџе им соодвеџсџвува на дивџе народи; знациџе за зборови и за реченици на варварскиџе народи; а алфабеџоџ на цивилизираниџе народи.*

Жан-Жак Русо, Essai sur l'origine des langues

3. *Алфабеџскоџо џисмо џо себе и за себе е наџумно.*

Хегел, Енциклоџеџија

Ова тројно мото нема за цел единствено да го сосредоточи вниманието врз еџноценџризмаџ, кој, секогаш и насекаде, мораше да раководи со поимот на писмото /écriture/. Ниту пак врз она кое ние ќе го нарекуваме *логоценџризам*: метафизиката на фонетското писмо (на пример, на алфабетот), која, во основа, - од таинствени, но суштински причини, недостапни за еден обичен историски релативизам, - беше само наџзворен и наџмоќен етноцентризам, денес оди кон тоа да се наметне на целата планета, наложуваџки ги, во еден и ист џоредок:

1. *џоимоџ на џисмоџо*, во еден свет во кој фонетизацијаџа на писмото треба, продуцираџки се, да ја прикрива сопствената историја;

2. *исџоријаџа на меџафизикаџа*, која, и покрај сите разлики, не само од Платон до Хегел (дури и преку Лајбниц), туку и вон овие привидни граници, од претсократовците до Хајдегер, на логосот секогаш му го припишувала потеклото на вистината воопшто: историјаџа на вистината, на вистината за вистината, секогаш

била, за разлика од една речиси метафоричка диверзија за која ќе треба да водиме сметка, омаловажување на писмото и негово отстранување вон “полниот” /pleine/ збор;

3. *поимот за наука* или за научноста на науката - она што секогаш ја определувало како *логика* - поим кој отсекогаш бил философски, иако научната практика всушност никогаш не престанала да го оспорува империјализмот на логосот, повикувајќи се, отсекогаш, и сè повеќе и повеќе, на нефонетското писмо. Несомнено, оваа субверзија секогаш била содржана во внатрешноста на еден алокуторен систем, кој го овозможи раѓањето на проектот на науката и конвенциите на секој нефонетски систем од знаци /caractéristique/¹. Не можеше ни да биде поинаку. Сепак, за нашата епоха е својствено тоа што во мигот кога фонетизацијата на писмото - историското потекло и структуралната можност на философијата како наука, услов за *epistémè* - настојува да ја освои светската култура², науката повеќе не може да се задоволи со неа во ни едно од своите напреднати подрачја. Оваа несоодветност секогаш започнуваше да го поттикнува движењето. Но денес нешто ѝ допушта да се појавува како таква, дозволува да се води сметка за неа, без оваа новост да може да се преведе во сумарните поими на мутација, експлицирање, акумулација, на револуција или традиција. Овие вредности несомнено му припаѓаат на системот чие распаѓање денес се покажува како такво, тие ги опишуваат стилите на историското движење кои - како и самиот поим на историјата - имаат смисла единствено во рамките на логоцентричната епоха.

Алудирајќи на една наука за писмото заузедена од метафората, метафизиката и теологијата³, мотото не треба само да најави дека науката за писмото - граматологијата⁴ ги покажува знаците на своето ослободување ширум светот, благодарение на нејзините решителни напори. Овие напори нужно се дискретни и распрскани, речиси незабележливи: тоа ѝ припаѓа на нивната смисла и на природата на средината во која тие го продуцираат своето делување. Особено би сакале да нагласиме дека, макар колку и да е нужен и плодноносен нејзиниот потфат, дури и кога, во најдобрата варијанта, би ги совладала сите технички и епистемолошки препреки, сите теолошки и метафизички сопки кои досега ја ограничуваа, една ваква наука за писмото ризикува никогаш да не ја здогледа светлината на денот како таква и под тоа име; никогаш да не може да го дефинира единството на својот проект и на својот предмет; да не може да ја напише расправата за својот метод ниту да ги оцрта меѓите на своето поле. Од суштествени причини: единството на сè она што денес може да се постави како цел, преку најразличните поими за науката и писмото, секогаш, во принцип, повеќе или помалку кришум, е детерминирано од една историско-метафизичка епоха; ние го насираме единствено нејзиното затворање /clôture/. Не велиме: крајот. Идејата за науката и идејата за писмото - значи, и за науката за писмото - за нас имаат смисла единствено поаѓајќи од еден искон и во рамките на еден свет на кој *веќе* му беше назначен извесен поим на

знакот (потаму ќе речеме поимот на знакот) и извесен поим за односите помеѓу зборот и писмото. Мошне определен однос, и покрај неговата привилегија, и покрај неговата нужност и отворањето на полето кое тој го уредувал во текот на повеќе милениуми, особено на Запад, дотаму што денес и тука може да го произведе неговото распаѓање и самиот да укаже на неговите граници.

Можеби трпеливото размислување и строгото испитување на она што сè уште провизорно се нарекува писмо, далеку од тоа да останат од оваа страна на науката за писмото или пребрзано да ја “отпишат” од некој опскурантистички разлог, овозможувајќи ѝ, напротив, да го развие својот позитивитет колку што е можно повеќе, можеби тие се талкањето на една мисла верна и внимателна кон светот кој нескротливо доаѓа и кој се најавува во сегашнината, отаде затворањето на знаењето. Иднината може да се антиципира единствено во облик на апсолутна опасност. Таа е она што апсолутно раскинува со востановената нормалност, и, според тоа, може да се најави, *да се иреџсџави*, единствено како чудовишна. За овој свет кој ќе дојде и за она што во него ќе ги натера да затреперат вредностите на знакот, на зборот и писмото, за она што тука го води нашиот *futur antérieur*, сè уште не постои мото.

ПРВ ДЕЛ

Крајот на книгата и почетокот на писмото

Сократ, оној кој не пишува.

Ниче

Без оглед на тоа што се подразбира под овој наслов, *проблемоџ на говороџ*, несомнено, никогаш не бил само еден меѓу другите проблеми. Но тој никогаш *како џаков* го нема обземено, во толкава мерка како денес, светскиот хоризонт на најразличните истражувања и најразнородните дискурси во поглед на нивната намера, нивниот метод, нивната идеологија. Самата девалвација на зборот “говор”, она што ја издава малодушноста на речникот, искушението на ефтиното заведување, пасивното препуштање на модата, свеста за авангардата, т.е. незнаењето, сето тоа претставува сведоштво. Оваа инфлација на знакот “говор” е инфлација на самиот знак, апсолутна инфлација, самата инфлација. Сепак, преку еден свој лик, или преку една своја сенка, таа сè уште претставува знак */fait signe/*: и оваа криза е симптом. Таа, речиси против себе, покажува дека една историско - метафизичка епоха најпосле *мора* тоталитетот на својот проблемски хоризонт да го определи како говор. Таа мора да го стори ова не само поради тоа што сето она кое желбата сакаше да го отргне од говорната игра одново се враќа во неа, туку и поради тоа што истовремено, и самиот говор се наоѓа загрозен во својот живот,

изгубен, отсечен, поради тоа што повеќе нема граници, препуштен на сопствената конечност во истиот миг во кој изгледаше дека неговите граници се бришат, во истиот миг во кој престанува да биде сигурен во себе, опфатен и *ограден* од страна на бесконечното означено, кое изгледаше дека го надминува.

Програмата

Сепак, преку едно бавно движење чија нужност е одвај забележлива, сè што, барем од пред дваесетина века, се стремеше и најпосле успеа да се прибере под името говор, почнува да допушта да биде сместено, или барем подведено, под името на писмото. По пат на една одвај забележлива нужност, сè се одвива како поимот на писмото, престанувајќи да означува една партикуларна, изведена, помошна форма на говорот воопшто, (сфатен како комуникација, релација, експресија, значење, конституирање на смисла или мисла, итн.), престанувајќи да ја означува надворешната скрама, непостојаниот дупликат на еден главен означител, *означиџелоиџ на означиџелоиџ*, да почнува да ги пречекорува границите на протегањето на говорот. Во сите значења на овој збор, писмото би го *содржало/оџфаџило /comprendrait/* говорот. Не дека зборот “писмо” престанува да го означува означителот на означителот; тоа во една чудна светлина покажува дека “означителот на означителот” престанува да го дефинира акциденталното удвојување и секундарноста лишена од нејзините права. Напротив, “означителот на означителот” го опишува движењето на говорот: се разбира, во неговиот искон, но денес се претчувствува дека еден искон чија структура се спелува на тој начин - означител на означителот- самиот се разнесува и брише во своето сопствено продуцирање. Во него означеното секогаш функционира веќе како означител. Второстепеноста, за која се сметаше дека може да се резервира за писмото, го зафаќа секое означено воопшто, секогаш веќе го зафаќа, т.е. *од влегувањето во игра*. Не постои означено кое ѝ се измолкнува на играта на означувачки упатувања која го сочинува говорот, освен можеби за повторно да падне во неа. Устоличувањето на писмото е устоличување на играта; играта денес се препушта самата на себеси, бришејќи ја границата од која, како што се веруваше, може да се регулира кружењето на знаците, повлекувајќи ги со себе сите успокојувачки означени, редуцирајќи ги сите утврдени места, сите засолништа вон играта кои го надгледуваа полето на говорот. Ова, со сета строгост, одново се враќа кон уништувањето на поимот “знак” и целата негова логика. Несомнено, не е случајно тоа што ова *пречекорување на границиџе* доаѓа во мигот кога проширувањето на поимот на говорот ги брише сите негови граници. Ќе се сретнеме со тоа: ова пречекорување и ова бришење ја имаат истата смисла, тие се еден ист феномен. Сè се одвива како западниот поим за говорот (во она што, отаде неговата повеќебезначност и тесната и проблематична спротиставеност на зборот и на јазикот, го врзува *главно* за фонематската или глосематската продукција, за јазикот, за

гласот, за слухот, за звукот и здивот, за зборот) денес да се открива како маскирање на едно првично писмо⁵: пофундаментално од она кое, пред ова пресвртување, се сметаше за прост “додаток на зборот” (Русо). Или писмото никогаш не било прост “додаток”, или е мошне итно да се конструира една нова логика на “додатокот”. Токму оваа итноост понатаму ќе нè одведе кон читањето на Русо.

Овие маскирања не се историски случајности на кои би можеле да им се восхитуваме или поради кои би можеле да жалиме. Движењето беше апсолутно нужно, а таа нужност не може да се појави пред ни една друга инстанца, со цел да биде просудена. Привилегијата на *phonè* не зависи од некаков избор кој можел да се избегне. Таа одговара на еден момент на *економијаџа* (да речеме, на “животот”, на “историјата” или на “битието како однос за себе”). Системот на “разбирање-зборување” преку фоничната супстанца - која се *џодава* како не-надворешен, не-световен, значи, неемпириски или не-контингентен означител - мораше, во текот на цела една епоха, да доминира со историјата на светот, дури и ја произведе идејата за светот, идејата за потеклото на светот, поаѓајќи од разликата помеѓу светското и не-светското, надвор и внатре, идеалитетот и не-идеалитетот, универзалното и не-универзалното, трансценденталното и емпириското, итн.⁶

Со нееднаков и, во суштина, несигурен успех, ова движење се стремеше, како кон свој *telos*, кон затворање на писмото во една второстепена и инструментална функција: функција на преведување на еден полн и напивно *џрисуџен* збор (присутен за себе, за своето означено, за другите, самиот услов за темата на присутноста воопшто), техника во служба на говорот, *џорџ-џарол*, толкувач на еден изворен збор кој самиот е изземен од толкувањето.

Техника во служба на говорот: тука не се повикуваме на некоја општа суштина на техниката која веќе би ни била позната и би ни помогнала да го *разбереме*, како пример, тесниот и историски определен поим на писмото. Напротив, сметаме дека извесен тип прашања за смислата и потеклото на писмото му претходи, или барем се преплетува со извесен тип прашања за смислата и потеклото на техниката. Токму затоа поимот на техниката никогаш нема едноставно да го расветли поимот на писмото.

Според тоа, сè се одвива како она што се нарекува говор да може, во своето потекло и цел, да биде единствено еден момент, суштински, но детерминиран модус, еден феномен, еден аспект, еден вид на писмото. И тој успеал ова да го заборава, да *замачка очи* само во текот на една авантура: како самата таа авантура. Можно е таа да се побрка со историјата која ги поврзува техниката и логоцентричната метафизика веќе три милениума. Но сега приближува кон она што навистина претставува нејзино *зубење на здивотџ*. Во случајов, а тој е само еден од примерите, кон онаа смрт на цивилизацијата на книгата, за која толку се зборува и која најнапред се пројавува преку грчевитото намножување на библиотеки. Наспроти привидот, оваа смрт на книгата несомнено ја навестува (на извесен

начин, отсекогаш) само смртта на зборот (на еден *самонаречен* полн збор) и новата промена во историјата на писмото, во историјата како писмо. Тоа го навестува на дистанца од неколку столетија; треба да се смета токму врз таа скала, вардејќи се од тоа да се занемари квалитетот на едно мошне разнородно историско траење: неговото забрзување и неговата квалитативна смисла се такви што е можно, исто така, да се излажеме дека мудро проценуваме следејќи ги минатите ритми. Смртта на зборот тука несомнено е метафора: пред да зборуваме за исчезнувањето, треба да се мисли на една нова состојба на зборот, на нејзината подреденост во една структура чиј архонт таа повеќе нема да биде.

Се разбира, тврдењето дека поимот на писмото го пречекорува и го опфаќа поимот на говорот, претпоставува извесна дефиниција на говорот и на писмото. Доколку не се обидеме да ја оправдаме, ќе попуштиме пред движењето на инфлација на кое пред малку укажавме, и кое исто така го зафаќа и зборот “писмо”, и тоа не случајно. Всушност, веќе извесно време, овде-онде, со еден знак и од неумоливи мотиви - а полесно е да се објави нивното деградирање одошто да се открие нивното потекло, - “говор” се употребува за да се означи делување, движење, мисла, рефлексивност, свест, несвесно, искуство, афективност, итн. Сега се стреми кон тоа да се вели “писмо” за сето ова, но и за други нешта: за да се означат не само физичките знаци на пиктографското, идеографското или пишувањето со букви, туку исто така и целокупноста на она што него го овозможува; потоа, од онаа страна на означувачкиот, самиот означен лик; оттаму, сето она што може да му даде место на еден запис воопшто, без оглед на тоа дали е или не е со букви, па дури и без оглед на тоа дали фактот што тој е распореден во просторот му е туѓ на поредокот на гласот: секако, кинематографијата, кореографијата, но исто така и пиктуралното, музичкото или скулптуралното писмо, итн. Би можело, исто така, да се зборува за атлетско писмо, и, уште повеќе, доколку се мисли на техниките кои денес управуваат со овие подрачја, и за воено или политичко писмо. Сето ова има за цел да го опише не само системот на нотација кој отпосле се врзува за овие активности, туку суштината и содржината на самите овие активности. Токму во таа смисла биологот денес зборува за писмо и *ѝро-грама* во врска со најелементарните процеси на информација во живата клетка. Најпосле, без оглед на тоа дали постојат или не постојат суштински ограничувања, целото поле покриено од страна на кибернетичката *ѝрограма* ќе биде поле на писмото. Под претпоставка дека теоријата на кибернетиката може во себе да ги смести сите метафизички поими - сè до поимите на душата, животот, вредноста, изборот, сеќавањето - кои до неодамна се употребуваа во смисла на спротиставување на машината и човекот⁷ таа треба да го задржи, сè додека не се открие неговата историско-метафизичка припадност, поимот на писмо, трага, грама или графема. Дури и пред да биде определена како човечка (со сите дистинктивни обележја кои отсекогаш му се припишувале на човекот и целиот систем на означување кој тие го имплицираат), или како

нечовечка, - *грамата* или *графемата* - исто така би го именувала елементот. Елемент без едноставност. Елемент, без оглед дали се сфаќа како средиште или несводлив атом, на архи-синтезата воопшто, на она чие дефинирање би требало да се забрани во рамките на системот на опозиции на метафизиката, на она што, следствено, дури и не би требало да се нарекува *искуство* воопшто, ниту потекло на *смислата* воопшто.

Оваа ситуација отсекогаш се навестуваше. Зошто е на пат да се препознае како *шаква* и *ошисле*? Ова прашање би барало бесконечна анализа. Да земеме само неколку ориентациони точки како вовед за нашата ограничена цел. Веќе алудиравме на *теориската* математика: нејзиното писмо, било да се сфаќа како сетилна графика (а таа веќе претпоставува еден идентитет, значи, еден идеалитет на нејзината форма, што во принцип го прави апсурден широко прифатениот поим на “сетилен означител”), било да се сфаќа како идеална синтеза на означени или трага оперативна на едно друго ниво, било, уште подлабоко, да се сфати како како *иремин* од едните кон другите, никогаш не било апсолутно врзана за една фонетска продукција. Во рамките на културите кои го практикуваат таканареченото фонетско писмо, математиката не е само енклава. На неа, всушност, укажуваат сите историчари на писмото: тие едновременно потсетуваат на несовершеностите на алфаветското писмо кое долго време се сметаше за најпогодно и “најумно” писмо.⁸ Оваа енклава исто така е местото на кое практиката на научниот јазик однатре и сè подлабоко и подлабоко го оспорува идеалот на фонетското писмо и сета негова имплицитна метафизика (*метафизиката*), т.е. особено философската идеја на *episteme*; како и онаа на *istoria* која е длабоко зависна од неа, и покрај раздружувањето или спротиставувањето кое ги упати една на друга во една фаза од нивниот заеднички развој. Историјата и знаењето, *istoria* и *episteme* секогаш биле определувани (не само од страна на етимологијата или философијата) како свиоци на *видикот* на повторното присвојување на присутноста.

Но од онаа страна на теориската математика, развојот на *иракшиките* на информација мошне ги проширува можностите на “пораката”, сè до точката до која таа не е повеќе “пишан” превод на еден говор, пренос на едно означено кое би можело да остане говорно во својот интегритет. Ова оди заедно со едно проширување на фонографијата и со сите средства за зачувување на говорниот јазик, кои овозможуваат тој да функционира и во отсуство на субјектот кој говори. Овој развој, поврзан со оној на етнологијата и на историјата на писмото, нè учи дека фонетското писмо, средиштето на големата метафизичка, научна, техничка, економска авантура на Западот, е ограничено во времето и просторот, самото се ограничува токму во оној миг во кој својот закон им го наметнува на културните полиња, единствените кои сè уште му се измолкнуваат. Но оваа врска на кибернетиката и “хуманистичките науки” за писмото, која не е случајна, води кон еден уште подлабок потрес.

Забелешки

- 1). Спореди ги, на пример, поимите на “секундарна елаборација” или на “симболизам од втора интенција”, во E. Ortigues, *Le discours et le symbole*, pp.62 и 171. Математичкиот симболизам е конвенција на писмото, скриптурален симболизам. Кога станува збор за “математички говор”, тоа е само злоупотреба на речникот или аналогија. Алгоритмот, всушност, е “карактеристика”, тој се состои од пишани знаци (caractères). Тој зборува единствено со посредство на еден јазик кој го обезбедува не само фонетското изразување на знаците, туку и формулацијата на аксиомите кои овозможуваат да се определи вредноста на овие знаци. Навистина, во строга смисла, можно е да се дешифрираат непознатите знаци, но ова секогаш претпоставува едно стекнато знаење, една мисла која веќе е формирана по пат на употребата на зборовите. Според тоа, во сите хипотези, математичкиот симболизам е плод на една секундарна елаборација, која претходно ја претпоставува употребата на дискурсот и можноста за сфаќање на експлицитните конвенции. Математичкиот алгоритам ќе ги изрази формалните закони на симболизацијата, синтаксичките структури, независни од ова или она поединечно средство на изразување. За овие проблеми, спореди и G-G. Granger, *Pensée formelle et sciences de l’homme*, p. 38 sq.. и особено pp. 43 i 50 sq. (за *Renversement des rapports de la langue orale et de l’écriture*).
- 2). Сите дела посветени на историјата на писмото оставаат место за проблемот на воведувањето на фонетското писмо во културите кои дотогаш не го употребувале. Спореди, на пример, EP, p.44 sq. или *La réforme de l’écriture chinoise*, во *Linguistique, Recherches internationales à la lumière du marxisme*, n. 7, mai - juin 1958.
- 3). Тука не ги имаме на ум само определените “теолошки предрасуди”, кои во еден одреден момент и место, ја задушија теоријата на пишаниот знак во 17 и 18 век, или го скршнаа нејзиниот правец. За тоа ќе зборуваме подоцна, по повод книгата на M.-V. David. Овие предрасуди се само највпечатлива и најјасно оцртана, историски детерминирана манифестација на една конститутивна, перманентна предрасуда, суштествена за историјата на Западот, според тоа и за целината на метафизиката, дури и кога таа настојува да се прикаже како атеистичка.
- 4). *Грамаџологија*: “Расправа за буквите, за алфабетот, за слоговите, за читањето и за писмото”, Littré. Колку што нам ни е познато, овој збор, сè до денес, беше употребен со цел да го означи проектот на една модерна наука, единствено од страна на I J. Gelb. Спореди: *A study of writing the foundations of grammarology*, 1952 (поднасловот не се појави во повтореното издание од 1963). И покрај грижата за систематска или поедноставена класификација и покрај контроверзните хипотези за моногенезата или полигенезата на писмата, оваа книга му соодветствува на моделот на класичните истории на писмото.

- 5). Тоа што тука се зборува за едно првотно писмо не значи дека се тврди неговиот фактички хронолошки приоритет. Оваа расправа е веќе позната: дали писмото, како што тоа го тврдеа, на пример, Metchaninov и Marr, а потоа и Loukotka, “му претходи на фонетскиот говор?” (Заклучок од првото издание на Големата советска енциклопедија, кој потоа е побиен од Сталин.) За оваа дебата, спореди: V. Istrine, *Langue et écriture*, во *Linguistique*, op. cit., pp. 35, 60. Оваа дебата исто така се сосредоточи околу тезите на P. van Ginneken. За дискусијата за овие тези, сп. J Février, *Histoire de l'écriture*, Payot, 1948 - 1959, p. 5 sq). Понатаму ќе се обидеме да покажеме зошто термините и премисите на една таква дебата побудуваат сомневање.
- 6). За тој проблем подиректно се расправа во: *La voix et le phénomène* (P.U.F. 1967)
- 7). Познато е дека Wiener, на пример, препуштајќи ѝ ја на “семантиката” опозицијата помеѓу живото и неживото, која ја смета за премногу општа и груба, сепак продолжува да се служи со изрази како “сетилни органи” и “моторни органи” за да ги опише деловите на машината.
- 8). Спореди, на пример, E.P., pp., 126, 148, 355, итн. Од една друга гледна точка, спореди Jakobson, *Essais de linguistique générale* (фр. пр. p.116).

Ќревод: Ана Димишковска Трајаноска



Греам Прист (Graham Priest) Дерида и самореферентноста

Australian Journal of Philosophy

Vol. 72, no. 1; March 1994

Философите имаат обичај да произведуваат теории што се однесуваат на теми од општа важност како што се, на пример, вистината, значењето, знаењето И така натаму. Поради нивната општа важност за овие теории не е невообичаено да се применуваат врз самите себеси. Исто така, не е невообичаено резултатот да биде некоја противречност, обично ненамерна. Така на пример, Кант за не(среќа) вели дека за нештата по себе не може да се зборува, на тој начин зборувајќи за нив; или Витгенштајн од *Tractatus*-от објаснува извесни факти за структурата на јазикот, светот И врската помеѓу нив, со поента дека таквите факти не можат да се изразат.

Очигледно е дека овде постојат општи теми кои заслужуваат внимание; сепак, сега немам намера да расправам за нив.¹ Мојата цел е да проценам (или барем да започнам со тоа) на кој начин еден современ философ се вклопува во оваа схема: Дерида. За да се види во груби црти зошто се вклопува, корисно е, особено за оние позапознаените со аналитичката философија тој да се спореди со (раниот) Витгенштајн. Во *Tractatus*-от 3.23 Витгенштајн вели: “Барањето за можност на едноставните знаци е барање за одреденост на смислата”. Тој смета дека кога не би постоеле некои зборови што го имаат добиено значењето по директен пат, непосредувани со други зборови, тогаш тврдењата не би имале одредена смисла. Витгенштајн мисли дека смислата мора да биде одредена; затоа тој го постулира постоењето на едноставни објекти како значења на извесни знаци. Од друга страна, Дерида го одрекува постоењето на такви нешта И оттаму заклучува дека смислата не е одредена. Деридините гледишта се применуваат на јазикот општо, па според тоа, мора да се применат И на неговите сопствени списи. И, *prima facie*, се чини дека следуваат противречности. На пример, при изнесувањето на тврдењето дека јазикот нема никаква одредена смисла, се чини дека Дерида изнесува едно тврдење со одредена смисла. Кога ќе дојде време, ќе се навратиме на ова. Да започнеме сега со повнимателен поглед кон Деридините гледишта.²

1. Присутност

Дерида е философ литерат. Ова е вистинито во двојна смисла. Првата смисла е онаа во која неговото дело се испречува пред традиционалната поделба помеѓу философијата И литературната критика. Во овој напис јас нема да се обидам да го разгледам целокупното негово дело, туку само оној философски дел што е поврзан со темата за одредливоста на смислата (иако, дискутабилно, ова е централниот дел од неговото дело).³ Втората смисла во која што Дерида е философ литерат е дека од било кои разлози, тој често ги одбегнува традиционалните философски стилови на пишување во полза на стиловите за кои може да се каже дека се поодомаќени во литературните дела. Ова го прави исклучително тежок за интерпретација. Поради овој разлог, јас не сум сигурен дека сум го разбрал. Но од друга страна, пак, - доколку Дерида е во право - можеби не постои ништо одредено што би требало да се разбере.

Сепак, оставајќи ја оваа опомена настрана, да започнеме со Деридината главна философска теза: одрекувањето на присутноста. Накусо, присутноста е некаков вид на нелингвистички ентитет што служи да обезбеди некој одредувач на смисла; често Дерида го нарекува него трансцендентално означено. Јасно, објектите од *Tractatus*-от се присутности; такви се локовските идеи; такви се ентитетите на фрегеовската семантика (смисла, поим, итн.). Дерида не ги посочува експлицитно нив; примерите што ги наведува се нешто како суштина, битие, И особено, свест. Се разбира, ова се некои од централните поими на Западната метафизика. Всушност, Дерида ја разбира метафизиката како точно онаа дисциплина што го поткрепува постоењето И делувањето на некаква замисла за присутност. Како што вели (4, стр. 20):

... целокупната историја на метафизиката ... ѝ го наметнува И никогаш нема да престане да ѝ го наметнува на семиолошката наука во целост ова фундаментално барање за трансцендентално означено ...

Дали Дерида има право да ја согледува целата Западна метафизика во светлината на философијата на јазикот е едно интересно прашање што овде нема да го разгледуваме.

2. ... И Отсутност

Толку за тоа што присутноста е; понатаму за нејзиното одрекување. Кога Дерида ја одрекува присутноста тој го одрекува постоењето на некакви ентитети

што засновуваат значење, затоа што или самите ентитети не постојат или, ако постојат, тие не можат да функционираат на бараниот начин. Следното прашање е очигледно: Ако нештата немаат значење благодарение на означувањето на трансценденталните означени, како тие имаат значење? Дерида дава одговор на ова прашање со помош на една критика на структуралистичките теории на значење, особено на теоријата на Сосир.⁴

Веќе структурализмот го отфрла гледиштето дека една фраза има значење благодарение на тоа што го изразува самиот поим како таков. Тој забележува дека фразите доаѓаат во фамилии, често бинарни фамилии, И тврди дека една фраза го има своето значење благодарение на нејзината поврзаност со останатите фрази од таа фамилија, И, особено, поради нејзиното разликувачко место во фамилијата. Така, на пример, да го разгледаме зборот “црвено”. Тој припаѓа на фамилијата зборови бои (црвено, зелено, сино, ...) И она што го прави да значи црвено е точно тоа што не значи зелено, сино, итн. Слично е И за “сино”. Или, отстранувајќи го велот на циркуларност, можеме да кажеме: секој од зборовите во фамилијата има значење благодарение на неговата мрежа од релации на спротиставеност со останатите членови од фамилијата, односно, неговата разлика од нив.

Дерида го прифаќа овој дел од структурализмот но останатите аспекти на Сосировата мисла ги отфрла. Пресудно е што тој го отфрла Сосировиот поим за знак. Според овој поим, знакот е составен од два аспекта: означител (односно, физичка ознака) И означено (концептот што го изразува). Иако знакот во поглед на неговиот идентитет е зависен од неговото место во една мрежа од релации, означителот сè уште се поима како соодветствувачки на еден единствен концепт, означеното; а ова е една форма на присутност.

Но каде да го лоцираме овој концепт? Не, според Сосир, во пишаното. Затоа што кога еден збор или подолг лингвистички низ (string) - што можеме да го наречеме текст - е напишан, тој продолжува да постои независно од неговото изрекување, И може да се случи да ги прифати сите видови на различни значења благодарение на новите контексти. (Дерида го нарекува ова итерабилност на текстот.) На пример, Шелиевата поема *Ozymandias* прикажува за еден патник кој наидува на труп од статуа насреде пустина. Тоа е сè што останало од некогаш големото царство. На трупот се напишани зборовите:

Моето име е *Ozymandias*, Крал над Кралевите:

Погледни ги моите дела, ти Моќнику, И очајувај!

што очигледно имале сосема поинакво значење во нивниот првобитен контекст.

За да го пронајдеме концептот ние треба значи да се загледаме во интенциите, односно, во свеста на изрекувачот. (Свеста значи станува некој вид на присутност.) Но што би нашле, доколку ги испитавме интенциите на изрекувачот? Тие веројатно би биле нешто како: изрекувајќи така и така јас имав намера да го кажам тоа И тоа. Ние значи не наоѓаме ништо што засновува значење; само уште зборови (тоа И тоа). И ако би го побарале значењето на овие зборови ние само би добиле повеќе зборови. Значи, ние никогаш не правиме пробив на обрачот од зборови кон кралството на врвните значења. Секој збор упатува на други зборови до бескрај И оваа врска на рефералност е исто толку конститутивна за значењето како И Сосировите разлики. Како што Дерида вели (4, стр. 26):

Без разлика дали се работи за изговорениот или пишаниот дискурс ниеден елемент не може да функционира како знак без упатување на друг елемент кој самиот не е едноставно присутен. Ова проткајување резултира со тоа што секој елемент - фонема или графема - е конституиран врз основа на трагата во него на останатите елементи од ланецот на системот.

Така, значењето е конституирано од целокупната мрежа на разлики И одлагања. За оваа мрежа Дерида го сковува неологизмот *différance*. Оттаму, значењето е конституирано од, како што вели, “играта (изведбата)” на *différance*.

3. Деконструкција

Пред да привршиме со Деридините основни поими, постои уште еден за кој треба да расправаме: деконструкција. Дерида, како што реков, ја одрекува присутноста. Колку што ми е познато, тој не обезбедува општ аргумент против присутноста. Попрво, она што тој го прави е земање примери од философските или метафизичките текстови кои што ја застапуваат присутноста, И покажување дека во извесна смисла тие се самоподривачки. Ова е наречено деконструкција. Иако подробностите за тоа како да се деконструира зависат од самиот текст И се разликуваат од случај до случај, постои една општа рамка.

Еден метафизички текст застапува извесна форма на присутност, *p*. Според Сосировата семиотика, таа ја црпи својата смисла од нејзиниот опозит, *не-р*. А ова значи дека парот (*p*, *не-р*), во извесна смисла, обезбедува поткрепувачка структура за текстот. (Се разбира, можат да постојат други парови кои обезбедуваат други аспекти на структурата.) Но членовите на парот не се на рамна нога. Бидејќи се претпоставува дека токму *p* ќе ја заврши целата метафизичка работа, *p* е доминантниот член на парот. Во деконструктивистички жаргон, *p* е привилегиран.

Деконструкцијата се јавува на две нивоа (или можеби аспекти е подобар збор, бидејќи овие можат, до извесна мера, да се изведуваат симултано). Првото е да се пресврти привилегирањето, да се направи не-р доминантен член на парот. Ова се прави со покажување како текстот, наспроти неговите експлицитни тврдења, имплицитно покажува дека не-р е позначајниот И пофундаменталниот член на парот. Од очигледни причини ова ниво е наречено “пресвртувачко”. Во следното ниво, сега обата члена на парот се на рамна нога, треба да се испита самата подлога за дистинкцијата помеѓу р И не-р, И да се покаже дека таа е лажна антитеза. Постои простор помеѓу нив во кој се протегаат некои нови концепти, кои И го обединуваат И го раздвојуваат парот, но кои не можат еден на друг да се редуцираат. Ова ниво е наречено изместување. Во многу погледи тоа потсетува на третото ниво од Хегеловата дијалектика.⁵ За новите концепти за кои станува збор може да се каже дека ја трансцендираат (aufhebt) опозицијата; тие често се нарекувани неразрешливи според слабата аналогија со Геделовата теорема. Концептите се изразуваат со зборови што се јавуваат во оригиналниот текст, но тие добиваат целосно ново значење. Од нив се состои добар дел од дистинктивниот вокабулар на деконструкцијата: supplement, hyphen, parergon, итн.

Од деконструкцијата се очекува да го подрие текстот на следниов начин. Прво, пресвртувањето покажува дека постојат извесни противречности имплицитни во претензиите на текстот. Покажувањето на овој начин дека еден текст е самореферентно неконзистентен, се разбира, е мошне традиционална форма на критика. Резултатот од втората фаза е многу понов. Неразрешливиот концепт што во ова излегува на видело ја подрива дистинкцијата помеѓу, а оттаму И смислата на, оригиналниот спротиставен пар од поими, И a fortiori било кој обид да се користи контрастот за да се заснова едно објаснување на значење (присуство).

Би било бескорисно за нашите сегашни намери да ги испитуваме сите Деридини апликации на оваа рамка. Сепак, да фрлиме набрзина поглед на еден пример, колку да внесеме малку свежина во овие, би се рекло, сувопарни апстракции. Се работи за Деридината расправа за Русо во De la Grammatologie.⁶ Како и Сосир, Русо го зема говорот како таква форма на присутност, каква што пишувањето не е (бидејќи тој е секогаш присутен во свеста). Двојката говор/пишување според тоа е темелната структура на неговиот текст, во која говорот е привилегираниот член. Дерида тврди дека Русо е присилен да признае, И покрај неговата изложена теза, дека пишувањето е апсолутно неопходен суплемент на говорот; со тоа на пишувањето му се допушта да биде од поголема важност. Како неразрешлив во оваа расправа се покажува концептот за суплемент, што ја опишува поврзаноста помеѓу говорот И пишувањето но кој што, во добар хегеловски стил, значи и замена’ и дополнување’, на тој начин уништувајќи секаква јасна спротивност помеѓу говорот И пишувањето.

4. Кратиловиот проблем

По ова кратко запирање при обиколката на гледиштата на Дерида, да се осврнеме на нивната самореферентност. Дерида ни даде едно објаснување на јазикот, за тоа како тој има значење, а како не. Но самиот Дерида го користи јазикот за да ги изрази своите гледишта, така што ние можеме неговите гледишта да ги примениме врз неговите сопствени списи. Кога го правиме тоа, се јавуваат извесни *prima facie* проблеми. Јас ќе расправам за два од нив. Првиот, И покусиот, е мошне општ.

Ако Дерида е во право, не постои присутност, нема крајна основа на значењето. Уште повеќе, ни еден текст не може непосредно И очигледно да покаже што тој значи. Според тоа, сите текстови мораат да бидат интерпретирани - или читани, да употребиме поинаков жаргон. Згора на тоа, поради неговата итерабилност, еден текст може да се чита на многу начини; т.е. да се интерпретира така што да значи различни нешта во различни контексти (со што, секако, не сака да каже дека тој може да се интерпретира за да значи што И да е). Не се поставува прашањето дали која И да е интерпретација е коректна (иако ова не значи дека сите интерпретации се подеднакво добри). Уште повеќе, интерпретацијата на еден текст, со раширувањето на играта на *différance* околу него, е всушност склона кон тоа да го измени неговото значење. Најпосле, И во секој случај, интерпретацијата на еден текст е само уште еден текст, така што И тој бара да биде интерпретиран, а самиот нема привилегирана интерпретација.

Според тоа, еден текст не изразува никакво интринсично значење, туку може да се земе дека значи неограничено многу нешта. Сега да ја примениме оваа забелешка врз Деридиниот текст. Сметаме дека Дерида застапува извесно гледиште, имено дека расправа против постоењето на присутноста, одреденоста на смислата. Сепак, ако е во право, тој воопшто не застапува ништо со стабилна И одредена смисла. Како тогаш ние треба да го разбереме она што тој го вели доколку како такво не постои ништо што тој вели? Или, искажано на поинаков начин, ако прифатиме дека изразува некои одредени гледишта (оние кои јас ги резимирав), тој изразува нешто што, доколку е во право, не може да се изрази. Овој проблем беше забележан од извесен број автори. Вуд (13, р. 225), на пример, јадровито го искажува тоа на следниов начин: "Проблемот на Дерида е да го каже она што го подразбира без да го подразбира она што го кажува".

Проблемот е сличен на оној во кој се најде Кратил во истоимениот Платонов дијалог. Кратил бил екстреман хераклитовец кој верувал дека сè е во состојба на постојан проток; а ова "сè" ги вклучува И значењата. Кога Кратил би имал право, овој проток на значења би ги лишил И неговите сопствени тврдења од каква И да било одредена смисла. Така, тие не би можеле да значат она што тој сака тие да значат. Според традицијата, Кратил ја сфатил поентата И на крај не сакал да каже ништо, туку само мавтал со прстот.



Сепак, ситуацијата со Дерида не е сосем иста како онаа со Кратил. Иако изјавите на Дерида може да не значат ништо во која И да е апсолутна смисла, сепак, идејата за тоа како тие се интерпретираат да значат совршено има смисла. А ова го допушта следниов одговор: текстовите на Дерида беа интерпретирани (од него И од другите) како напад врз поимот на присутноста (или како поткопување на поимот, да употребиме друг жаргон). Доколку е така, тие ѝ послужиле на својата функција. Ако текстовите се интерпретираат како да имаат некое друго значење од страна на некој подоцнежен Шелиев патник, кому му е грижа?

5. Différance

Вториот проблем на самореферентноста се однесува токму на специфичниот поим на *différance*. Многу коментатори забележаа дека ова е проблематичен поим. Проблемот што го имам на ум зависи од следниов факт. *Différance*, според Дерида, е структурата што предизвикува значење; таа е предуслов за какво И да е значење воопшто. Според тоа, самата таа е зад изразот: таа не може да биде опишана на било кој начин. Како што вели Дерида (5 стр. 26):

... *différance* нема никакво име во нашиот јазик. Но ние веќе знаеме ако таа е неименлива, дека тоа не е привремено така, затоа што нашиот јазик сè уште не го пронашол или попримил ова име, или затоа што би требало да го пронајдеме во друг јазик, вон конечниот систем на нашиот сопствен јазик. Тоа е попрво затоа што за неа не постои воопшто никакво име, дури ни името суштина или битие, дури ни *différance*, што не е име, што не е чиста номинална единица, што без престан се дислоцира себеси во еден ланец од разликувачки И разликувачки супституции.

Ајде да го наречеме ова гледиште неизразливоста на *différance*. Не е тешко да се согледа проблемот што тоа го предизвикува. За момент ќе дојдеме до него. Но врз основа на фактот што тоа е проблематично, вреди да запреме за да согледаме дека ова тврдење не е чиста грешка или ментална аберација од Деридина страна; тоа едноставно му се наметнува од внатрешната логика на неговата позиција. Ова може да се согледа доколку се спојат две опсервации.

Како прво, забележете дека деконструкцијата е некаква операција што се применува на некој текст, или, поопшто, колекција од лингвистички ентитети (реченици, слики, итн.) структурирани според некоја бинарна опозиција. Во фазата на изместување таа продуцира еден поим што не е изразлив во рамките на таа опозиција, исто така И во текстот што оваа опозиција го структурира. Како што вели Дерида (4, стр. 42):

Да се каже ова - И од друга страна - да се остане во оваа фаза (на деконструкција, т.е на пресвртување) значи сè уште да се делува на теренот И од внатрешноста на деконструираниот систем. Преку ова двојно, И прецизно раслоено (стратификувано), поместено И поместувачко, писмо, ние исто така мораме да го одбележиме интервалот помеѓу инверзијата, која го снижува она што било возвишено, И нападното појавување на еден нов “концепт”, концепт кој повеќе не може да биде, И никогаш не би можел да биде вклучен во претходниот режим.

Како втора опсервација, забележете дека тоталитетот од сите лингвистички ентитети, односно, самата текстуалност, е структурирана според една бинарна опозиција. Она што на сите такви ентитети им е заедничко е нивното претпоставување на метафизика(та) (на присутност); најпосле, самиот знак, од кој се составени сите лингвистички ентитети е метафизички поим *par excellence*. Како што наведува Дерида (3, стр. 280-281):

Нема никаква смисла да го занемаруваме концептот на метафизика за да ја разликаме метафизиката. Ние немаме ни еден јазик - никаква синтакса ниту речник - кој би ѝ бил туѓ на оваа историја (на метафизика); не можеме да изговориме ниту еден единствен деструктивен став кој веќе не се вовлекол во формата, логиката, И имплицитните поставки на токму она што сака да го оспори. Да земеме еден од бројните примери: метафизиката на присутност е разликувана со поимот на знак. Но ... сè додека некој на овој начин сака да покаже дека не постои никаво трансцендентално или привилегирано означено и дека полето или играта на означување понатаму немаат никаква граница, тој мора да го отфрли дури И самиот концепт И збор знак - а тоа е токму она што не може да се направи. Затоа што ознаката знак секогаш била разбираана И одредувана, според нејзиното значење, како знак-на, некој означител што реферира на некое означено, означител различен од неговото означено.

Самиот поим на присутност, срцевината на метафизиката е според тоа запишан во секој лингвистички ентитет, И оттаму парот присутност/отсутност е тој што ја структурира самата текстуалност.

Токму поради ова ние можеме на него да ја примениме деконструктивистичката операција. Што добиваме ние тогаш? Кој поим се добива кога е деконструиран парот присутност/отсутност? Се разбира, одговорот е *différance*. *Différance* е поимот што произлегува од изместувањето на парот присутност/отсутност, И затоа таа го трансцендира него. Тоа е затоа што токму *différance* е таа (2, стр. 143):

... што ја прави возможна опозицијата на присутност И отсутност. Без можноста на *différance*, страста на присутноста како таква не би можела да земе здив. Истото ова значи дека оваа страст ја носи во себе судбината на не-задоволеност. *Différance* го продуцира она што го забранува, го прави возможно истото нешто што го прави невозможно.

Така, (4, стр. 27):

... *différance*, тогаш, е некаква структура И некакво движење кое веќе не може да се сфати врз основа на опозицијата присутност/отсутност.

Да ги сумираме двете опсервации: првата е дека ако е деконструиран еден текст доаѓаме до еден поим, за кој не можат да се изразат никакви факти во споменатиот текст; втората е дека поимот за *différance* се добива со деконструирањето на тоталитетот на сите лингвистички ентитети. Од ова следува дека фактите за *différance* воопшто не можат да се изразат со помош на лингвистички искази. Од ова ние гледаме дека неизразливоста на *différance* не е некаква превртливост на Дерида, туку дека ѝ е инхерентна на логиката на неговата позиција.

6. Дерида и Витгенштајн

Сепак, ова поставува еден очигледен проблем кога ќе го примениме на Деридините сопствени дела. Тие се преполни со расправи за *différance* И нејзините делувања. Како тогаш може Дерида да каже дека *différance* е неизразлива? Сепак, за да го кажете ова треба да реферирате на неа, да кажете што е тоа што е неизразливо, И со тоа да го изразите.

Што прави Дерида во оваа ситуација? Колку што ми е познато, тој никогаш не коментирал експлицитно за ова, но постои една забелешка на крајот на интервјуто со Ронс, која се чини се однесува на ова. Се работи за оваа забелешка:

Се обидувам да го испишам просторот во кој е се поставува прашањето за говорот И значењето. Се обидувам да го поставам прашањето: што значи да се каже? Според тоа, неопходно е во еден ваков простор, водени од едно вакво прашање, писмото буквално ништо да не сака да каже (*l'écriture à la lettre ne-veuille-rien-dire*). Не дека е апсурдно на оној начин на кој апсурдноста секогаш беше во солидарност со метафизичкото значење. Тоа едноставно се искушува себеси, се нуди себеси, обидувајќи се да се задржи себеси во точката на исцрпеноста на значењето.

Она што Дерида го кажува, со сите оградувања, е дека неговите забелешки за значењето, И особено, како што може да се претпостави, за *différance*, се бесмислени. Овој чекор може да се смета за апсурден или глупав; најблаго речено, тој е херојски. Но пред да просудиме треба да се потсетиме на следново. Започнав правејќи споредба помеѓу Дерида И Витгенштајн од *Tractatus*-от. Како што е добро познато, Витгенштајн, во својата расправа за значењето на крај доаѓа до сосема истиот став како И Дерида: излегува дека неговите идеи се неизразливи самите од себе. Уште повеќе, неговата реакција на ова беше идентична со онаа на Дерида: херојско држење. Во прочуениот претпоследен став од *Tractatus*-от Витгенштајн признава дека неговите сопствени зборови се бесмислени.

7. Парадоксите на самореферентноста

Што треба да се прави во оваа ситуација? Како прво, овде е упадлива паралелата помеѓу Витгенштајн И Дерида. Јасно е дека таа заслужува поголемо внимание. Ова е вон дофатот на овој напис. Како второ, мораме да разгледаме каква последица има таа за Деридините гледишта. Некои ова можат да го сфатат како едноставно отфрлање на неговите гледишта. Интересно е што сличната изјава на Витгенштајн беше ретко толкувана на овој начин. Друга можност е дека ние се обидуваме да исчитаме длабокоумно значење од ситуацијата; исто како што некои се обидоа да исчитаат длабокоумно или дури мистично значење од претпоследниот став на *Tractatus*-от. Јас не можам да се согласам со оваа линија на мислење. Да се допушти дека нечие гледиште е нонсенс е најпроклето самообвинување - особено кога е јасно дека гледиштата, колку погрешни И да можат да бидат, се разумни И оттаму не се нонсенс.

Сепак, постои И трета можност. Постои една друга област во философијата кадешто се чини дека извесни нешта можат да бидат И изразливи И неизразливи: парадоксите на самореферентноста. На пример, во Бериевиот парадокс извесен број се покажува И како дефинирлив И како недефинирлив, а слично е И со останатите парадокси на дефинирливоста. Ова сугерира дека Деридината противречност може да биде пример на парадокс на самореферентност. Всушност, сличноста помеѓу двете ситуации е поблиска отколку кај некоја едноставна површинска аналогија. Во одделот 5. видовме дека противречноста е изведена од страна на фактот дека постои извесна операција (деконструкција) што, кога ќе се примени на тоталитет од извесен вид, продуцира еден нов ентитет од тој вид; кога ќе се примени на тоталитет од сите ентитети од тој вид таа значи мора да продуцира нешто што е И во И вон тој тоталитет. Иако ова овде нема да го демонстрирам, ова е структурата која се крие зад сите логички парадокси. На оние на кои им е близок Раселовиот принцип на порочниот круг општите сличности ќе им бидат доволно очигледни.⁷

Самата оваа трета можност не ни кажува што да заклучиме за ситуацијата. Попрво, таа отвора голем број опции: сите оние што се предлагани за совладување на парадоксите на самореферентноста: металингвистичкиот став, јазовите помеѓу вистинитосните вредности, диалетеизмот, итн. Која, ако воопшто некоја, од овие може да биде соодветна во овој контекст е тема што ги трансцендира границите на она што беше посакувано во овој есеј.⁸

Референци:

1. J. Culler, 'Jacques Derrida' in J. Sturrock (ed.) *Structuralism and Since: from Levi-Strauss to D errida* (Oxford: Oxford University Press, 1979) pp. 154-179.
2. J. Derrida, *Of Grammatology*, trans. G.C. Spivak (Baltimore: John Hopkins University Press, 1974)
3. J. Derrida, 'Structure, Sign and Play in the Discourse of the human Sciences' in *Writing and Diff erence* (London: Routledge, 1978) ch. 10.
4. J. Derrida, *Positions*, trans. A. Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1981).
5. J. Derrida, 'Diff erance' in *Margins of Philosophy* (London: Harvester, 1982) ch.1.
6. F.B. Fitch, 'Self-Reference in Philosophy', *Mind* 55 (1964) pp. 64-73.
7. K. Hart, *The Trespass of the Sign* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
8. B. Johnson, Translator's preface to J. Derrida's *Dissemination* (Chicago: University of Chicago Press, 1981).
9. C. Norris, *Derrida* (London: Fontana Press, 1987)
10. J. Passmore, *Philosophical Reasoning* (London: Duckworth, 1961).
11. G. Priest, 'The Limits of Thought - and Beyond', *Mind* 100 (1991) pp. 361-370.
12. G. Priest, 'The structure of Paradoxes of Self-Reference', *Mind* (forthcoming).
13. D. Wood, 'Derrida and the Paradoxes of Reflection', *Journal of the British Society for Phenomenology* 11 (1980) pp. 225-238.

¹ За почеток, погледнете (6), (10, гл. 4), И (11).

² Она што следи е едноставно изложување на Деридините гледишта. Не правам никаков обид за нивно вреднување.

³ За еден општ вовед во Деридиното мислење можат да се консултираат одреден број на дела, на пример (9). Основата може да ја покрие И (1).

⁴ Оваа може да се најде во првите страници од (2), а корисно е сумирана во (4, стр. 19 И понатаму)

- ⁵ Сепак погледнете (4, стр. 43)
- ⁶ Краток преглед е даден во (7, стр. 126-127); друг може да се најде во (8).
- ⁷ Некои подробности можат да се најдат во (11). За целокупната расправа погледнете (12).
- ⁸ Овој напис беше читан на конференцијата на Австралиското здружение за философија во Мелбурн, 1991. Немав намера да го објавам, но одреден број на луѓе рекоа дека пронашле егзегеза на Дерида во еден корисен напис, па затоа се решив со надеж дека има некаква смисла. Направив неколку измени како резултат на некои корисни забелешки; сепак, сигурен сум дека тие се недоволни да призведат консензус.

превод: Жарко Трајаноски



Iddo Landau

Што е старо кај Дерида?

(What's Old in Derrida?)

Philosophy 69, 1994

1

Револуциите често задржуваат повеќе карактеристики од предреволюционерната состојба, отколку што сакаат да признаат оние што ги прават. Карактеризирајќи ја предреволюционерната состојба како лоша (инаку не би имало никаква потреба за револуција), во желба да ја истакнат величината на нивните дела, револуционерите сакаат да ги потенцираат разликите помеѓу претходната состојба на нештата и новата состојба, и претпочитаат да гледаат на сличностите како да се малку и незначителни. Најчесто тие не се во право.¹

Прифаќам дека ова е вистинито за политичките, религиозните, научните и философските револуции. Се разбира, јас нема да почнам да го применувам ова тврдење во поглед на некое од овие полиња. Сепак, јас ќе се обидам да го направам тоа во поглед на една револуција во философијата, онаа постмодернистичката, и на тоа движење во поглед на еден философ - Жак Дерида (Jacques Derrida). Постмодернистите сакаат да веруваат дека Деридината мисла прави остар прекин со традицијата. “Кога тие расправаат колку неговото дело е поврзано со претходните философи” тие главно ја истакнуваат неговата критика на Западната традиција. Во нивните објаснувања на неговата теорија тие обично ги истакнуваат аспектите во кои тој се разликува од традиционалната философија, како што се неговото пркосење на идеалите на извесноста и интересубјективноста; неговото откажување од метанаративите; неговиот стремеж да ги разложува дистинкциите; отфрлањето на фундаментализмот (втемелителството); и неговата разиграност. Така, значајните сличности помеѓу Дерида и Западната традиција се често занемарени. Чувството што може да се добие од литературата е дека, да ги искористиме зборовите на Кристофер Норрис (Christopher Norris), постмодернистичките текстови се “како ништо останато во модерната философија, и навистина претставуваат предизвик за целата традиција и себеразбирањето на таа дисциплина”.²

Јас се залагам за тоа дека карактеристиките што им се заеднички на Дерида и на традицијата се помногубројни и позначајни одошто обично се признава. Со ова се надевам да претставам поизбалансирана слика на Деридината постмодернистичка мисла, и да покажам дека тој е многу потрадиционален, и позападен, отколку што за него обично се мисли.³

2

Една од карактеристиките споделувани од страна на Дерида и постарите философии е интуитивното, иако понекогаш имплицитно, користење на категориите на појава (appearance) и реалност. Интуицијата е дека зад појавата постои нешто загадочно што ја придвижува, за чие согледување е потребен посебен напор. Појавата, “она што е на површината”, е продукт и на принципот што дејствува зад појавата и на превезот што е препрека за согледување на овој принцип. Гледањето низ појавата на нештата може да бара не само посебен напор, туку исто така и тренинг и експертиза.

Интуицијата се појавува уште кај предмодернистите како што е Демокрит, кој зборува за атомите, кај Хераклит, кој ги зема спротивностите како сеопшти придвижувачи, кај Платон, кој ги наложува Идеите како принцип на реалноста зад подвижниот свет, и кај средновековните философи кои во Бог гледаат придвижувач на сè во универзумот. Оваа интуиција е исто така дел од модерноста, во која, на пример, физиката и хемијата проникнуваат во скриената механика на светот. И предмодернистите и модернистите имаат малку почит за начинот на кој изгледаат нештата. Она што е лесно да се види тие го сметаат за површинско - т.е. нешто што не наведува во погрешна насока. За да се разбере “реалната” природа на нештата мора да се направи многу поголем напор за да се открие она што лежи “зад” појавата.

Оваа интуиција се појавува исто така и кај Дерида кој, на пример, во *За граматологијата* и *Пишување и разлика* покажува како еден попрониклив поглед зад текстовите на Сосир, Русо, Фројд или Декарт открива дека тие се потопени во дихотомии, во кои едниот термин традиционално е претпочитан наспроти другиот. Ова ја конституира моќната - но досега имплицитна - логоцентрична тенденција. На ист начин, во *Позиции* попроникливиот поглед покажува дека означителите и означените немаат независно значење (и како такви, се налага, не треба да се гледаат како дистинктни), и во *Маргини на философијата* за Аристотел и другите философи се покажува дека употребуваат метафори токму во нивната расправа за природата на метафорите и не-метафорите.⁴ За Дерида исто така, појавите се заведувачки, и зад она што изгледа невино и вистинито постои нешто покомплицирано и попроблематично. Според него, исто така, потребно е преземање на посебен напор за да се изложи реалноста, и специјален тренинг во методолошките суптилности пред да може некој да ја согледа. Дерида исто така се обидува да го открие принципот зад феномените што ги прави нив такви какви што се, принцип кој многу не се разликува од суштината на нештата во традиционалните системи.

Една друга тенденција во поранешната мисла која исто така постои кај Дерида е залагањето за реформа. И во средновековието и во модерната ера постоеше едно чувство дека присутното не задоволува, и дека треба да се преземат специфични мерки за да се создаде една подобра иднина. Должност е на неколкумината одбрани кои го разбираат ова да ги преземат овие мерки; тие имаат обврска да го подобрат светот. Дел од таа задача подразбира убедување на што е можно повеќе луѓе за исправноста и важноста на нивната кауза.

Овој полет за реформирање на присутното беше многу јак во христијанската мисла. Тој беше изразен во повиците за религиозна реформа, месијанството, аскетизмот и мисионерската работа. Модернизмот исто така беше незадоволен од присутното и исполнет со желбата да го реформира. Постоеше едно чувство, да цитираме од Беконовиот предговор кон *Instauratio Magna*, “дека состојбата на знаење не е просперитетна ниту напредувачка; и дека мора да се отвори пат за човечкиот разум сосема различен од кој и да е досега познат”⁵. Модернистите исто така беа склонени кон “мисионерски дела” за да ги убедат луѓето во нивната визија, која што вклучува ефикасност, рационалност, прецизно знаење, ослободување од физичката неудобност и занемарување на предрасудите.

Не е потребно да се каже дека постои јак реформаторски полет и во Деридините учења исто така. Целата негова философија е во основа повик за промена, прилично драстична, на начинот на кој што пишуваме, мислиме и концептуализираме. Токму од овој разлог тој се обидува да не освести за премолчениот логоцентризам вкоренет во нашата култура - така што со тоа што ќе станеме свесни за него ќе бидеме во состојба да му се спротиставиме. И токму од овој разлог тој опишува, во *За грамаџологијата* и во “Платоновото лекарство”, како претсократовците, Платон и Аристотел и дале на философијата метафизичка насока, на тој начин покажувајќи ни дека нештата би можеле да бидат поинакви. Наместо логоцентрично мислење и пишување тој ни нуди примери за деконструктивистички модуси на овие активности. Тој исто така има една мисија - создавање на подобра иднина ослободена од логоцентричката *изнемоштеност* - и тој исто така проповеда во нејзино име.

Една друга карактеристика заедничка за Дерида и за претходните филозофии и идеологии е заинтересираноста за универзализмот. Тој е очигледен во мисионерскиот полет на христијанството, или во Виландовата изрека дека “само вистинскиот космополит може да биде добар граѓанин”,⁶ или во уверувањето дека науката и рационалноста се добри за сите култури и дека на крајот ќе надвладаат насекаде. Со оглед на силните плуралистички, ако не и анархистички, елементи на Деридините учења, може да се чини одвишно да се тврди дека тој исто така е еден универзалист. Бидејќи како што тој вели во *Spurs/Eperons*, “текстот ќе остане неограничено отворен, криптичен и пародички”⁷, постојат мноштво начини со кои дури и една единствена личност, и *a fortiori* различни луѓе можат да го

деконструираат. Како и да е, Дерида мисли дека логоцентризмот е секогаш лош, со тоа имплицирајќи дека никаде не треба да остане и дека деконструктивистичките, нелогоцентрични гледишта секој би требало да ги усвои. Така, плурализмот е прифатлив за Дерида само во деконструктивистичката рамка. Исто како и другите теории неговата е исполнета со желбата да го пречисти светот на останатите, безвредни теории и да ги преобрати сите неверници во вистинската вера.

Една друга интуиција заедничка и за модернистичкото и за предмодернистичкото мислење, а и за Дерида, е верата во блиската поврзаност помеѓу знаењето и доблеста, т. е. дека промените во онтолошките и епистемолошките гледишта кај луѓето можат да доведат до морални и политички трансформации. Ова уверување се појавува веќе кај Платон и Аристотел, и продолжува во Средновековието. Во модернистичката култура исто така бил присутен силен опозитен тренд; во списите на Декарт, Лок, Хјум и Кант епистемолошките и онтолошките теми се определени само со епистемолошки и онтолошки разгледувања а не со некои религиозни, морални или естетички. Двете подрачја на дискурсот се јасно раздвоени едно од друго. Сепак, модернистите исто така се надеваат дека нивните нови теории, да го цитираме Хјум, “нема да бидат инфериорни во поглед на извесноста и ќе бидат многу посупериорни во поглед на корисноста од кое и да е друго човечко сфаќање”.⁸ Рационалното мислење ќе пронајде технолошки иновации што ќе ги победат гладот, болеста и сиромаштијата. Рационалните луѓе ќе раскинат со нивните предрасуди, ќе станат слободни, и ќе ги откријат најдобрите средства што ќе им овозможат среќа. Уште повеќе, кога разумот - кој е универзален - ќе надвлее, ќе има помалку војни.

Оваа модернистичка и предмодернистичка интуиција постои и во Деридините учења. Вистина, тој како и тие, кога ги презентира своите гледишта не користи отворено аргументи што се однесуваат на моралните и политички сфери. Сепак, како што покажа Ричард Бернштајн, Дерида прифаќа неговите учења да имаат позитивни морални импликации како што се плурализмот и почитувањето на другиот и при претставувањето на своите гледишта тој е во одреден дел мотивиран од нив.⁹

Деридините морални интуиции се традиционални. Тие се под големо влијание на христијанската интуиција дека оние кои трпат, кои се сиромашни и слаби, се добри и треба да им се помогне. Ова е изразено во Новиот завет “Благословени се понизните, бидејќи тие ќе ја наследат земјата” или “Благословени се сиромашните со дух, бидејќи нивно е царството небесно”, и “полесно е камилата да помине низ иглени уши отколку некој богат човек да влезе во царството Божје”¹⁰. Тоа е видливо во животот на Исус, чиј зенит беше неговото страдање на крстот. Замислата опстојуваше низ Средниот век во идеалите на аскетизмот и мачеништвото, како и во проповедите за сочувство и дарежливост. Исто така е препознатливо во повеќе народни приказни каде што физички послабите карактери (на пример најмалиот

принц кој го бара златното јаболко, незаштитената и заплашената Снежана) се добри, додека физички посилните карактери се оние лошите.

Интуицијата се задржува и во модернизмот каде што, како што покажа Чарлс Тејлор, една од движечките сили на новиот инструментализам е желбата да му се помогне на сиромашниот.¹¹ Науката и новата рационалност се подразбрани како нештата што ќе го уништат страдањето и што ќе донесат повеќе среќа и удобност дури и за оние кои инаку не би можеле да ги уживаат. Ова христијанска интуиција на сличен начин се појавува и во солидното потекло на идеалот за политичка еднаквост и политичка слобода, т.е. држава во која нема да има привилегирани и непривилегирани, занемарени и претпочитани. Таа е исто така присутна во идеалот на универзалистичката идеологија која ја исклучува идејата на некаква епистемолошка поткласа.

Оваа христијанска интуиција е силно изразена и кај Дерида. Деконструирањето на хиерархиските дихотомии, каде што еден термин е традиционално претпочитан во однос на другиот,¹² може да нè потсети на една од погоре споменатите народни приказни. Навистина кога тој расправа за графоцентризмот, го опишува него како да е создаден во изгнанство, пратен во колонија на лепрозни и протеран.¹³ Ако ја разбереме деконструкцијата како една приказна, Дерида е добриот херој кој со неговото ново оружје - деконструкцијата, го принудува историскиот шовинистички фоноцентризам да префрли дел од сопствената моќ на традиционално дискриминираниот и понижувачки графоцентризам. На самиот среќен крај на приказната, во која и ние сме поканети да одиграме извесна улога, дискриминацијата ќе престане а правдата ќе претежне. Графоцентризмот во овој контекст речиси личи на Драјфусовото протерување на Гаволовиот остров, а Дерида како Емил Зола кој него го враќа назад. Исто така, забележете дека целта на деконструкцијата не е да се конституира некоја нова држава на “тиранија” или “неправда”. Дерида нема за цел да го направи претходно “непривилегираниот” термин во хиерархијата “привилегирани”, а претходно “привилегираниот” термин “непривилегирани”. Тоа само би ја заменило старата хиерархиска дихотомија со една нова, а нееднаквоста би опстанала.¹⁴ Неговата визија е таква што не прифаќа нееднаквост. Тој ја деконструира самата хиерархиска структура предлагајќи една алтернатива која што е сосема нова и нехиерархиска.

Другите карактеристики на релацијата помеѓу логоцентризмот и деконструкцијата се исто така реминисцентни во традиционалните христијански интуиции за доброто и злото. Во логоцентризмот постои нешто субверзивно, речиси препредено, што може да се појави и во самите напори за негово редуцирање. Подвлекувањето не на она типичното, централното и есенцијалното туку на атипичното, маргинаалното и акциденталното, со време може од нив да направи да станат типични, централни и есенцијални. Така логоцентризмот може да се појави на прикриен начин, а самата деконструкција може да стане логоцентрична. На ист начин, како што во

христијанската традиција злото, поаѓајќи од своите обиди да го искуша Исус, делува на прикриен начин.¹⁵ Гордоста, според Тома Аквински, најсериозниот грев од кој се раѓаат сите останати, (и навистина грев кој, како и логоцентризмот е поврзан со нееднаквоста и борбеноста) може да опстане и при самиот акт којшто е преземен да ја елиминира. Аквински мисли дека од гордоста најтешко можеме да се воздржиме бидејќи повеќето луѓе се горди токму на нивната човечност.¹⁶ Повторно, токму како што во христијанскиот етос напуштањето на злото е овозможено со отстапување од материјалниот, практичен свет, така во Деридината филозофија прифаќањето на логоцентризмот може да го направи полесно справувањето со секојдневниот, практичен свет, и деконструирањето може да има прагматична цена.

Уште една карактеристика што Дерида ја споделува со повеќе филозофии е дека тие речиси остануваат достапни како во кула од слонова коска. Иако нивната желба беше да бидат широко прифатени од општата јавност, и со тоа да станат дел од општата култура, филозофиите обично беа предмет на расправа само во рамките на многу мал круг. Оваа карактеристика се чини влијае на Деридината филозофија дури многу поради радикално отколку другите. Нејзините термини, суптилни дистинкции и техники се разбрани само од многу мал број луѓе главно концентрирани околу академијата. За општата публика деридијанската порака е во најдобар случај несогледлива, а многу почесто, потполно бесмислена.

Неуспехот на Деридината теорија и останатите теории да се симнат од “кулата од слонова коска” заслужува поелаборирана расправа отколку што можеме да посветиме овде. Еден разлог за тоа е што мора да се соочиме со фактот дека повеќето луѓе не се заинтересирани за философските теории. Друг разлог е дека чувањето на една теорија да биде достапна може да има емоционални, социјални и економски предности за оние од “внатрешниот круг”. Запознавањето со теоријата особено кога таа е тешка, може да стане статусен симбол и извор на гордост. Кога теоријата се смета за вредна, оние кои што се запознати со неа се почитуваат и понекогаш се консултираат и од нив се бара да даваат инструкции - за што често добиваат и материјално надоместување. Постојат повеќе историски примери на обиди теориите да се чуваат езотерични. Питагорејското и Египетското братство правеа големи напори да го зачуваат нивното знаење тајно. Тоа го правеа и еврејските и христијанските експерти за Кабала. Католичката црква ги објавуваше светите текстови, но можноста за нивна интерпретација беше резервирана за клерите. Пправењето од знаењето нешто достапно со тоа што ќе биде тешко разбирливо е една мотивација за компликуваната природа на Схоластичката мисла. Тоа може исто така да биде една мотивација за непотребните суптилности и отежнатото претставување на некои други теории, вклучувајќи ја тука и Деридината.

3

Досега бевме сосредоточени на карактеристиките заеднички на Дерида и другите филозофи, како на модернистичките така и на предмодернистичките. Сепак, некои одлики на Деридините учења се особено карактеристични за модернизмот. Таква една одлика е нагласувањето на методологијата и процедурите. Целиот Беконов *Нов Органон* се врти околу прашањето за најдобрите процедури за мислење. Декарт му посветува цел еден есеј, неговата *Расправа за методот*, на прашањето за вистинскиот метод. Исто така расправата помеѓу рационалистите и емпиристите за вродените идеи беше вдахновена од прашањата за коректните процедури што треба да се употребуваат во филозофирањето. За сите овие, вистинскиот метод е *sine qua non* за надминување на проблемите што ги преплавуваа претходните филозофии. Нагласувањето на методологијата е исто така централно за Дерида. Всушност, целото негово учење би можело да се согледа како предлог на една нова методологија, деконструкцијата, дури како насока за инструкција на процедурите што можат да се користат во обидот разумот да се сврти против себеси.

Нагласувањето на методот е во врска со една друга одлика карактеристична за модернистичките теории: нивната појдовна точка е епистемичка. Промислувањето на епистемолошките теми се прифаќа како пререквизит за идното определување на онтолошките проблеми. Треба да фрлиме само површен поглед на насловите на значајните текстови на модернистите како што се Спинозината *Расправа за подобрување на разумот*, Локовиот *Есеј за човечкиот разум*, Лајбницовите *Нови есеи за човечкиот разум*, Берклиевите *Принципи на човечкото знаење*, Хјумовата *Расправа за човечката природа* или Кантовата *Критика на чистото ум* - за да се види колку епистемолошките теми биле централни за нив. Ова е исто така вистинито за Деридиното дело кое што во основа се врти околу прашањето за вистинскиот метод за анализа на текстовите. Иако неговата расправа има некаква онтолошка важност (како и сите епистемолошки расправи), оваа важност е првенствено изведенка од епистемолошките промислувања.

Модернистичката филозофија исто така стреми да го занемари здравиот разум и да биде одбојна кон предрасудите. Бидувајќи критична, таа испитува сè, и често е поосетлива за слабоста отколку за јачината на она што го проверува. Во принцип, ништо не е свето за модернистот, кој е подготвен да ги испитува гледиштата повторно и повторно за да види дали тие сè уште се вклопуваат во критериумот за прифатливост. Оваа карактеристика, се разбира, е во врска со претходната; обврзани да ги докажат нивните гледишта со едно множество процедури кои ги прифаќаат како средство за доаѓање до вистината, модернистите не можат да прифатат едно уверување само затоа што е општоприфатено. Тие одлучуваат за неговиот статус проценувајќи го со истите процедури што тие ги користат за да го

процент кое и да е друго уверување, и го сметаат за сомнително секое гледиште што не поминало низ овие процедури. Идентификувањето на уверувањата коишто немаат доволно поддршка од процедурите за оправдување и нивното отфрлање од корпусот на знаењето е речиси согледано како негово “прочистување”. Така Декарт ги започнува своите *Медиџации* тврдејќи дека сите негови убедувања можат да бидат лажни и затоа тој ги отфрла нив како неверодостојни. Дури откако ќе го направи ова, тој внимателно ги допушта во системот оние ставови коишто ги поминуваат неговите тестови за извесност. Останатите модернисти исто така сакаат да ги идентификуваат и да ги стават под прашање нашите најосновни претпоставки. Лок се откажува од поимот за супстанција, Беркли ја отфрла материјата, а Кант смета дека ние никогаш не го гледаме светот каков што “навистина” е. Модернистот треба да е, да ја наведеме Хјумовата полна со восхит карактеризација на Њутн, “претпазлив да не допушти никакви принципи освен оние што се засновани на експеримент, и решен да го прифати секој таков принцип, колку и да е нов и необичен”¹⁷. А Хјум препорачува за секоја книга да се запрашаме себеси “*Дали џаа содржи какво и да е айџиракџно расудување за кванџиџеџоџи или бројоџи? Не. Дали џаа содржи какво и да е екџпериментџално расудување за факџичкиџе џрашања и џосџоењеџо? Не. Фрлете ја тогаш во огон*”.¹⁸

Дерида исто така се чини дека го споделува модернистичкиот антипредрасудски етос. Тој исто така е многу критичен и ревносен да ги идентификува поголемиот број наши интуитивни и саморазбирливи предрасуди и потоа да ги стави под прашање. За него се чини дека во Западната култура нема ништо толку основно или самоочевидно за да не се преиспита. Кога посочува на традиционалното претпочитање на суштинското и централното наспроти акциденталното и маргинаалното тој идентификува и преиспитува некои од најстарите, најопшти и најдлабоко вкоренети убедувања на нашата култура. “Не-здраво-разумноста” стана еден од заштитните знаци на неговата теорија. Таа може да се најде, на пример, во неговото асоцирање на германското Ich (“јас”)¹⁹ со хебрејското *Ish* (човек). Бидејќи тие исто звучат (за него), во неговото поврзување на А од *différance* со пирамида,²⁰ или во целосната структура на неговиот *Glas*: секоја страница од неговата книга содржи нееднакви колумни текст, едната за Хегел а другата на Џин Женет, кои понекогаш се чини дека се поврзани една со друга а другпат дека се целосно раздвоени.²¹

Со модернистичката недоверба во здравиот разум и предрасудите е поврзана одбојноста кон авторитетот и традицијата. Средновековната стравопочит кон авторитетот на Аристотел, Евангелијата или Црквата не само што не е прифатена од страна на модернистите, туку таа е активно побивана. Наместо тоа се респектираат идеалите за етичка и интелектуална автономија. За претходните генерации се верувало дека не го разбираат светот толку коректно и потполно колку што го разбираме ние. За нивните традиционални гледишта кои што сè уште се прифаќаат

поради навиката и предрасудите се смета дека го оневозможуваат прогресот на човештвото кон подобро знаење. Според тоа традицијата треба да се надмине. Така Кант, на пример, објаснува во неговиот есеј *Што е просветителство?* дека човештвото не успеа да достигне зрелост сè до добата на просветителството, не затоа што на претходните генерации им недостасуваше интелигенција, туку затоа што тие не се осмелуваа да ја применат, не ја имаа храброста да ја користат нивната интелигенција без нечие друго водство. Оттаму и неговата изрека “*Sapere aude!* Имај смелост да дознаеш! Биди храбар да ја употребуваш сопствената интелигенција!”.²² Може да се осети во Кантовата употреба на зборовите “имај смелост” и “биди храбар” неговото чувство дека претходните генерации се препрека за прогресот на човештвото. Се разбира, модернистите беа исто така делумно наклонети кон класичната традиција, во кој гледаа сојузник во нивната борба против Средновековието. На пример Хјум им се восхитуваше на стоиците, несомнено, бидејќи се согласуваше со нивниот атомизам, материјализам и морална филозофија. Сепак, неговиот почит за античките авторитети со кои се согласуваше е споен со неговото непочитување на оние со кои тој не се согласуваше. Уште повеќе, како Лок, Кант и останатите тој не употребуваше ниту прифаќаше традиционални аргументи. Неговиот и останатите модернистички проекти требаше да ја исправат традицијата онаму каде што мислеа дека таа не е во право.

Во поглед на ова, исто така, Дерида зема удел во модернистичкиот етос. Тој повторно е непријателски расположен кон авторитетот, дури до иконокластички степен на наслада. Тој, исто така смета дека претходните генерации не биле во право и дека не може многу да се научи од нив (ако тие и треба да се проучуваат тоа е главно заради идентификување на грешките со кои не навлекоа во форма на дихотомиски пристрасности и логоцентрични предрасуди. Тој исто така чувствува дека традицијата треба да се надмине бидејќи таа им го попречува патот на новите гледишта што тој ги предлага. И тој повторно верува дека неговиот метод му овозможува да стори подобри нешта одошто традицијата. Гледиштето дека неговите учења радикално прекинуваат со традицијата е едно од оние нешта што го прават Дерида во голема мера дел од неа.

Забележете дека на модернистичкиот етос не му недостасува единствено почит; тој исто така позитивно ги вреднува иновациите. Така, дел од модернистичкиот дух е да се биде “модерен”, во нетехничката смисла на зборот. Иновирањето станува вредност по себе. Повторувањето на познатото, дури и ако е вистинито, станува помалку возбудливо одошто давањето свој придонес во ученоста. Со нив е поврзан високиот обсер за оригиналност и за револуционерен интелектуален дух. Успехот во уништувањето на стариот светоглед и воведувањето на нова шема на негово место е прифатен како позаслужен отколку кажувањето на вистинити нешта. Овој сентимент може да се препознае во Кантовиот горд опис на неговата теорија како “коперниковска револуција”, во изборот на “коперниковска револуција” за оваа достоинствена споредба, поради нејзината радикалност.

Овие карактеристики се исто така типични, се разбира, и за Дерида. Тој, на ист начин е “модерен” во нетехничката смисла на зборот. Тој исто така спроведува револуција и се чини ја прославува сопствената иновативност и оригиналност. Деконструкцијата секогаш расправа за маргиналното, и кога маргиналното станува централно во расправата, деконструкцијата веднаш се свртува кон нешто друго што е маргинално. Така таа се карактеризира со едно непрекинато движење кон различното. Таа секогаш трага по неочекуваното и изненадувачкото, постојано заменувајќи го старото за ново. Друга одлика на модернистичкиот етос е неговиот индивидуализам. Вистина е дека процедурите за доаѓање до вистинити заклучоци се прифатени за универзални, и за сите рационални чинители се очекува да важат, на крајот на истражувањето, истите уверувања. Сепак, нивните процеси на расудување треба да се извршуваат индивидуално. Иако некој може да ги консултира останатите и да учи од нив како да расудува, конечната одлука дали да прифати извесен заклучок ќе биде негова сопствена. Типично, Декарт може да го изведува неговото *cogito* само за себе, докажувајќи го со него само своето постоење, а не нечие друго. Останатите луѓе, кои сакаат да го докажат своето постоење, мораат самите да го изведат *cogito*, секој за него или за неа. На ист начин за Кант секој морален чинител треба да биде автономен легализирајќи го моралниот закон независно за себеси. Прифаќањето на гледиштата на другите луѓе би било усвојување на аргументи од авторитет, од традиција или општоприфатени, што, според модернистичкиот етос не би требало да се прави.

Оваа модернистичка карактеристика е задржана и во Деридините учења, каде што секоја личност не само што може, туку исто така и треба да деконструира за него или за неа. Бидејќи Деридините деконструктивни процедури се полабави одошто оние типично модернистички, и бидејќи тој не става нагласок на доаѓањето до заеднички заклучоци, местото на индивидуализмот во неговата теорија е позначајно.

Карактеристичен белег на модерната ера е убеденоста дека ние не можеме да ја спознаеме самата реалност.²³ Додека кај теоретичарите од Средниот век беше прифатено дека можеме да имаме и дека имаме контакт со реалноста или барем со еден дел од неа, модернистите често мислат дека ние сме во допир само со нејзините претстави (*representations*). Декарт смета дека ние ги спознаваме само нашите идеи, или ментални слики, и дека затоа имаме потреба од процедури што би ја верификувале нивната соодветност со нештата во светот. Лок смета - што се однесува до секундарните квалитети - ние ги осеќаме нашите осети дека ги спознаваме само секундарните квалитети - т.е дека ние ги осеќаме само нашите осети. Некои други модернисти навистина тврдат дека ние ја спознаваме реалноста, но неа ја определуваат како нешто што конвенционално е согледано како само нејзина претстава. Така Беркли, како и Лок и Хјум, смета дека ние можеме да ги спознаеме само нашите перцепции, но прифаќајќи ги нив како самата реалност. Слично, Кант прави разлика помеѓу самото нешто (*Ding an sich*) и феноменалниот

свет велејќи дека, никогаш не сме во состојба да го спознаеме првото, па затоа вториот би требало да го прифатиме како реалност.

Оваа тенденција кон она што може да се нарече репрезентационализам е типична и за Дерида во неговото прочуено тврдење дека “не постои ништо вон текстот”.²⁴ Не правејќи разлика помеѓу знакот и означеното, она што тој го пишува не се однесува на нештата вон текстот или јазикот туку само за самиот текст и јазик.

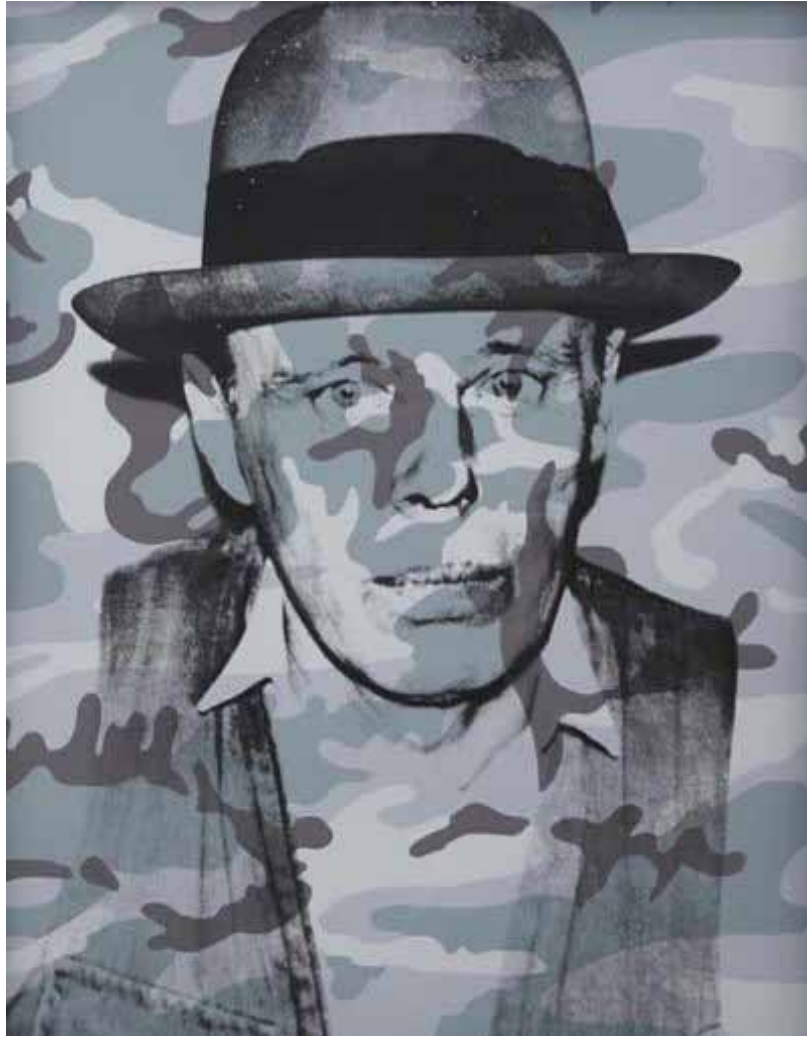
Модернизмот е исто така антропоцентричен. Додека средновековната филозофија е теоцентрична, во модернистичките системи Бог исполнува помалку важна философска функција ако воопшто и исполнува некоја. Бог сè уште игра значајна философска улога во Декартовата, Спинозината, Лајбницовата и Берклиевата филозофија, но неговата улога е многу помала во Локовата, Хјумовата и Кантовата филозофија, кои се сосредоточени околу способностите и склоностите на човечките суштества. Антропоцентричната тенденција во модернизмот е поврзана, се разбира, со неговата одбојност кон авторитетот и традицијата. Она што треба да се прифати како вистинито и морално треба да е определено не од божјите свети декрети, туку само од човечкиот разум. Да се смета дека Деридината филозофија е антропоцентрична може да се чини погрешно, бидејќи тој го отфрла поимот за унифициран човечки субјект.²⁵ Сепак, тој е антропоцентричен кога прифаќа дека човечките суштества треба да бидат конечно мерило за вистината на уверувањето. Останати аспекти на Деридината антропоцентрична тенденција се неговиот интерес за епистемологијата попрво одошто за онтологијата, неговата преокупација со јазикот и текстот (коишто се човечки артефакти), а не со нешто што нив ги трансцендира, неговото отфрлање на секакви метанаративи, неговото неодобрување на фиксните процедури, и неговата разиграност.

Видовме голем број карактеристики - некои од нив значајни и централни - кои што ги споделуваат Деридините учења и философиите и идеологиите што им претходат. Немам намера да ја омаловажам Деридината инвентивност. Но исто така е значајно да се согледаат карактеристиките што Дерида ги споделува со Западните предмодернистички и модернистички оставнини. Овие карактеристики не се помалку значајни од оние што тој не ги споделува со нив. Неговата теорија не прави така остар и радикален прекин со традицијата како што понекогаш се прикажува, и Дерида е во голема мера дел од модернистичкото, христијанско, и Западно наследство од кое тој толку многу се гади.²⁶

Превод: Ж.Трајаноски

¹ видете, на пример, Christopher Norris, *Deconstruction : Theory and Practice*, revised edition (London: Routledge, 1991), поглавја 1-3. Hugh J. Silverman, (ed.), *Derrida and Deconstruction* (New York: Routledge, 1989). Rudolph Gasché, *The Tain of the Mirror* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1986). Mark C. Taylor, (ed.), *Deconstruction in Context* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

- ² *Deconstruction: Theory and Practice*, 18.
- ³ Иако Дерида нема никогаш експлицитно кажано дека неговата алтернатива не е Западна, тој го имплицира тоа во постојаното асоцирање на Западот со логоцентризмот што тој го деконструира. Видете, на пример, *Positions* (Paris: Minuit, 1972), 19; *De la grammatologie* (Paris: Minuit, 1967), 41; “Le puits et la pyramide”, in *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972; понатаму *Marges*), 119-123; “Les fins de l’homme”, in *Marges*, 161. “Racism’s Last Word”, trans. Peggy Kamuf, *Critical Inquiry* 12 (1985): 290-99.
- ⁴ *Positions*, 28-30. “*La mythologie blanche*”, in *Marges*, 301.
- ⁵ Francis Bacon, “The great Instauration”, in *The Philosophical Works of Francis Bacon*, John M. Robertson (ed.) (London: Routledge, 1905), 243.
- ⁶ Christoph Martin Wieland, *Gespräche unter vier Augen*, in *Sämtliche Werke*, J. G. Gruber, (ed.), 50 vols. (Leipzig: Göschen, 1824-77), XLII, 127-8.
- ⁷ *Spurs: Nietzsche’s Stiles/Eperons: Les styles de Nietzsche*, bilingual edition, trans. Barbara Harlow, (Chicago: Chicago University Press, 1978), 137.
- ⁸ *A Treatise of Human Nature*, Selby-Bigge, (ed.) (Oxford: Clarendon, 1967), xxiii.
- ⁹ Видете Richard Bernstein, “Serious Play: The Ethical-Political Horizon of Jacques Derrida”, *The Journal of Speculative Philosophy* 1 (1987): 93-117.
- ¹⁰ Матеј 5, 5; 19, 24.
- ¹¹ Charles Taylor, *The Ethics of Authenticity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992), 104.
- ¹² Видете, на пример, *Positions* 56-7.
- ¹³ *De la grammatologie*, 62, 64.
- ¹⁴ *De la grammatologie*, 65-86.
- ¹⁵ Матеј 4.
- ¹⁶ *Summa Theologiae* II ii qu. 162 art. 5-8.
- ¹⁷ David Hume, *A History of England*, 6 vols. (Philadelphia: Claxton, Remen and Haffelfinger, 1876), VI, 374.
- ¹⁸ Подвлеченото е на Хјум. *Enquiries concerning Human Understanding*, Selby-Bigge, (ed.), 2nd edition (Oxford: Clarendon, 1902), 165.
- ¹⁹ *La vérité en peinture*, (Paris: Flammarion, 1978), 189.
- ²⁰ *Marges*, 4.
- ²¹ *Glas* (Paris: Galilée, 1974).
- ²² “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?” in *Werke*, Ernst Cassirer et al., (eds), 11 vols. (Berlin: Bruno Cassirer, 1912-1922), IV, 169.
- ²³ Видете Charles Taylor, *Sources of the Self: The Meaning of the modern Identity* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), chap. 8, 9.
- ²⁴ *De la grammatologie* 233.
- ²⁵ Видете, на пример, “Cogito et histoire de la folie”, in *L’Ecriture et la différance* (Paris: Seuil, 1967).
- ²⁶ Многу сум им благодарен на Saul Smilansky, Oded Balaban, Gabriel Motzkin, Avraham Mansbach, Mira Reich, и Мор Аrazy за нивните коментари во врска со овој напис.



Jozef Beuys

Формалната причина зошто Бојс е во Маргина се двете негови големи минатогодишни изложби во Париз и Цирих. Од каталогот за париската изложба пренесуваме два текста, од кои едниот зборува за влијанието на Бојс врз младите руски уметници, а тоа е интересно поради тоа што и кај македонските „поалтернативни“ уметници забележливо е влијанието на Бојс, особено при правењето на перформанси.

Тоа е еден дел од неформалните причини зошто токму Бојс; главната причина се состои во самата негова личност престојена во дело. И тоа е доволно.

Катрин Франблен ЈОЗЕФ БОЈС, ретроспектива без дамка

Центар Жорж-Помпиду

30 јуни - 3 октомври 1994

Никогаш порано Бојс не изгледал подепримирано од тој октомврски ден во 1972, кога добил отказ од Академијата во Диселдорф. Цврсто решен да го задржи своето професорско место, тој започнал судски процес против државата Рајна-Вестфалија, подржан од голем број луѓе и од своите студенти. Процесот го добил дури шест години подоцна и тогаш си го повратил својот статус на професор.

Оваа биографска епизода, раскажана од Хајнер Штахелхаус (издание ABevil press), осветлува само еден аспект од личноста и делото на Бојс, аспект којшто изложбата во Бобур тешко дека би можела да го разјасни. Всушност, се работи за основното место што за него го имал чинот на предавањето, не само заради тоа што тој сакал да зборува и да убедува и затоа што неговата харизма била голема, туку, како што пишува неговиот биограф, “предавањето беше суштинска компонента на неговата волја за проширување на полето на уметноста”. Поинаку кажано, предавањето за него претставувало начин на заработување за живот, туку начин да се создаде дело во она особено значење кое тој самиот му го придавал на тој збор: начин да се создаде “бојсовско дело”. Вистина, професорската димензија на Бојс се среќава во неговата изложба најмалку онолку пати колку што има и црни слики. Тие можат да се видат во витрините, ги има во повеќе инсталации; особено присутни се во композицијата насловена како “Водечки сили”, каде стотина од нив се расфрлани по платото во онаа состојба во која ги оставил Бојс за времетраењето на изложбата “Art into society, society into art”, а на која присуствувал секојдневно, од пладне до осум часот навечер и водел еден вид отворен семинар за “водечките сили на едно ново општество”. Но, што останува од неговото присуство, од неговиот говор врз овие црни слики? Мешавина од елиптични формули, длабоко нејасни или претерано едноставни, кои се разјаснуваат исклучиво преку набљудување спроти светлоста на париското сонце, бидејќи според мислењето на авторот, делото е ориентирано во правец исток/запад, иако може да се каже дека токму низ тој прозорец низ којшто е претставено делото, Бојс исчезнал во синилото.

Сепак, овие забелешки не ги оправдуваат оние кои сметаат дека единствено уметникот е способен правилно да ги претстави своите творби, да ги оживее и да ги измени низ едно естетско уредување. За нив, налик на инонокластите од десетиот

век кои на Исток станале познати по тоа што не верувале дека божествената Вистина може да се инкарнира во слика, ниту една изложба на Бојс повеќе не може вистински да задоволи, бидејќи уметникот не е присутен за да ја раководи инсталацијата на своите предмети. Изложбата организирана од страна на Харолд Симан, напротив, покажува дека делото на Бојс може совршено добро да се постави во простор - со мали скратувања - без оптоварувања заради некои полемики кои делото ги побудува (како идеализмот и германскиот романтизам). Ретроспективата што тој ја замислил предлага пријатна “прошетка”. Се надоврзуваат простори со различни димензии, во некои се среќава осамена творба (како Olivestones), како и широки простори кои слободно “дишат”, инсталации кои меѓусебно се допираат. Ретроспективата истовремено презентира и многубројни ситни предмети кои, педантно наредени во витрините долж ѕидовите, пожелтеле од времето; исто така и 456 цртежи од “Secret block for a secret person”. Сево ова дава можност да се претстави еден ваков значителен број на вредни предмети кои го откриваат патот на творештвото на авторот од повоениот период сè до 1986 година, без воопшто да се добие впечаток на неред или прекумерност. Така, Симан, којшто е добар познавач на делото на Бојс, направил изложба низ која доминира продукцијата на цртежи и инсталации од скулптурален карактер, како што беше случај со оној негов комплет канцелариски мебел и бакарни прачки, “Ground”, претставен во 1981 година на изложбата “Арт, Германија денес”, или пак, напластувањето со филцани покривки наречено “Fonds VII”, кое влегува во колекцијата на националниот Музеј за модерна уметност.

На оваа изложба, налик на многу други изложби од современа уметност, единствена екстраваганција е експликативната бордура на секое дело. Потсетувајќи дека уметничките дела на Бојс не може да се редуцираат на она што ние го гледаме, овие бордури-рамки играат двојна улога: тие се забрзан тек за оние кои тежнеат да ја дофатат мислата на Бојс и, истовремено, направа за корекција на погледот. Спонтано, можеби ќе ви се случи “Стела” да ја набљудувате како минималистичко уметничко остварување, блиско до Карл Андре и Боб Морис. Анализирајќи ја рамката, кон делото ќе добиете поинаков пристап при што ќе сознаете дека “филцот (термички изолатор), маста (движење и храна) и бакарот (енергетски спроводник), соединети во оваа енергетска скулптура и директно поврзани со подот, сочинуваат поле на сила и набој”. Се чини како оној најслушаниот Бојс кој исчезна низ прозорецот да се вратил низ рамките и присуствува на оваа изложба, Бојс-дијалектичар и оратор-бранител, Бојс на перформансите и екологист-кандидат на европските избори, оној кој ја подржуваше идејата “секој човек е уметник”, оној чија концепција за проширена уметност немаше ништо заедничко со “таканаречените пластични дарови”; се чини како тој, Бојс, теозоф и гуру, да се обраќа до ѕидовите, но само со неколку зборови педагошко резиме. Во тој случај, ако Бојс бил, како што вели печатот, “контроверзен уметник”, тешко е да се замисли

дека тој сè уште може да биде контроверзен со една изложба која вешто го стопува она што е различно, а суптилно го брише она што дава место за дискусија.

Не претендирам дека некаква друга изложба на Бојс би била пожелна или возможна. Едноставно забележувам дека наспроти еден ваков Бојс нема што повеќе ниту да се каже, ниту да се противречи. Аргументите што ги изложив неодамна против идеите на Бојс (1) и од коишто денес многу малку би одзела, сами од себе се распаѓаат во мигот кога тие идеи се потиснати во втор план (како да се работи за грешки од младоста?) и кога во прв план испливува грижата за јасноста на делото. Токму затоа Макс Рајтман е во право кога, во “Le Monde” (од 23 јуни 1994) сфаќа дека Симан повеќе го сака Бојс како уметник отколку како политичар. Но, греша кога сугерира дека Бојс е сепак подобар политичар отколку уметник и греша исто така во својата последна книга (2) кога го зема здраво за готово прочуениот концепт на проширена уметност и прави од месијанската визија на уметникот свој непремостлив хоризонт. Симан, несомнено, свесно ја жртвувал оваа идеја на Бојс врз која Рајтман до бесконечност критикува без воопшто, се чини, да забележи дека таа е константно проткаена со идеологија. Несомнено, тој реално многу нешта отфрлил, не со цел да го скрие она што е двосмислено во егзалтацијата на страдањето или едноставно во заштитата на правата на дрвјата кај Бојс, ниту, пак, да го задуши влијанието што врз него го остварила антропозофијата на Рудолф Штајнер, а уште помалку да ја маскира наивноста на неговите теми и осиромашеноста на одредени псевдо-филозофски размислувања. Ако Симан се однесувал како да не ја познава волјата на уметникот да побегне од системот на уметноста, тоа го сторил само за уште подобро да ја открие претпоставената вредност на делото на Бојс и поуспешно да ја вклопи, преку каталог, во серијата на “класици на XX век”.

Но, се случува така што, разгледувано само за себе, ова дело целосно се вбројува во иста линија со Дишан и Флуксус (3) кои, конечно, со години спаѓале во анализите на денешната уметност.

- (1) “Joseph Beuys et les idées reçues” art Press n 42, ноември 1980.
- (2) Joseph Beuys, “La Mort me tient en éveil” издание Artpar.
- (3) Зар Макиунас не изјави: “Погодоците на Флуксус се социјални, а не естетски?” Флуксус кој се врзува за Дишан со биографска димензија и тенки нишки.

Превод: Ирена Павловска

извор: Art Press, септември 94.

Олга Свиблова

Бојс источен фронт

Галеријаџа Ridgina и други џросџори

Олег Кулек ја изложи со успех инсталацијата на Алексис Белјаев и на Кирил Преображенски: У-87. Оваа инсталација реализирана во чест и во спомен на Бојс беше значаен уметнички настан во Москва. Таа претставуваше германски авион од последната војна, “Јункер 87” изработен во дрво, во природна величина и беше целосна репродукција на авионот со кој уметникот се урна во Крим за време на втората светска војна. На времето, Татарите го беа спасиле Бојс лечејќи му ги изгорениците со мед и мастило. Ова доживување многу влијаеше врз понатамошната дејност на Бојс кој потоа повторно ги употреби овие материји и материјали. Белјев и Преображенски пак, го “преоблекоа” авионот во “валенкис”, традиционални руски чевли изработени од мастило, и кои и ден денес се натпреваруваат со марки од типот “Бали”, “Рибок” и други странски модели. Оваа мастилна преслека која наликува на крлушките на диносаурус, ја намалува агресивноста на изгледот на воен авион и му придава дури и извесна сличност со некоја птица, џиновска птица можеби, но безопасна. На ѕидот е закачена репродукција на фотографија снимена на фронтот, која го прикажува пилотот Бојс и неговиот Јункер. На овој начин Белјаев и Преображенски одбраа да ја илустрираат темата “Бојс и актуелната уметничка ситуација во Русија”. Кон крајот на 70-тите, и почетокот на 80-тите, во Русија се провлекуваат информации кои се однесуваат на творештвото на Бојс, низ железната завеса, која во тоа време почнуваше да ја губи својата непропустливост. За московскиот underground, плодно земјиште кое веднаш реагираше на сè што се однесуваше на современата уметност од западна Европа, Бојс претставуваше вистинско откритие. Овие сликари кои живеаа заедно и сочинуваа своевидно социјалистичко гето, збунето го насетија познатиот отпечаток, оној кој бидува втиснат еднаш засекогаш, отпечатокот на човекот кој го почувствувал, макар и за кратко, притисокот на тоталитарниот режим. Без разлика дали се работи за фашизам или за комунизам, токму за тоталитаризам станува збор. Истовремено, оставаше впечаток и неговата чудесна креативна енергија; таа не само што го овозможи изразот на целосна слобода, туку и ја оствари оваа витална неопходност, реализирајќи ја низ конкретни и вистински креативни акти. Во тоа време, московските интелектуалци страшно се интересираа за зен-будизмот, го читаа и препрочитуваа Карлос Кастанеда. Сè што се однесуваше на Ориентот и на магијата беше многу модерно, и тоа беше начин да се побегне некаде. Тоа беше ЦРВЕНИОТ

ХОРИЗОНТ на Булатов во 1972. Тоа беа првите чекори на московската концептуална школа. Идеологијата на соц-артот излегуваше на видело. Бојсовото искуство, а посебно неговата “магична состојка”, имаа големо влијание врз дејностите на групата *Колективни Акции* како и врз перформансите на Андре Монастирски кој исто така често ја употребуваше маста. Сличноста на материјалите, во овој случај, се должи помалку на непосредното влијание отколку на сличноста на процесите на авто-идентификација. Ако за Бојс, маста и медот беа доживеана реалност, животното искуство, за московската концептуална школа овие два материјали беа обид за афирмација на правото за културно и национално себе-поседување. Неофицијалната советска уметност се обидувааше да се дефинира, да го пронајде своето место помеѓу Запад и Исток. Исходот на ваквата болна потрага беше препознавањето на сопствените посебности и раѓањето на свеста за нив. Соц-артот беше совршена демонстрација на тоа заедно со, на прво место, креациите на Иља Кабаков. Кон крајот на 70-тите, почеток на 80-тите, творештвото на Кабаков во Русија се одвива паралелно со она на Бојс. Двајца големи уметници, наоѓајќи се обата во сосема различни културни средини, се занимаваат со слични естетски и пластични проблеми. Благодарейќи му на Кабаков, првиот руски сликар кој подлабоко се заинтересира за инсталациите, Бојсовите иновации полека ќе навлезат во руската уметничка свест. Перестројката го прослави низ целиот свет триумфот на советската уметност како и идеологијата на соц-артот. Иронијата и црниот хумор својствени на оваа идеологија го дозволија разурнувањето на суперструктурата на поранешното социјалистичко општество, а посебно на вредносниот систем. Сликарите кои излегуваа како победници од битките со надворешниот непријател самите се присилуваа да им се спротистават на сопствените комплекси и особено на фамозниот хроничен страв својствен на “новиот човек” со социјалистичка формација. Токму тогаш и се појавија делата на Жорж Кисевалтер и на Жорж Пузенков, “Ne BOISia” (“Не се плаши”). “Ne BOISia” е игра со зборови која го споредува името на германскиот сликар Бојс кое на Руски се изговара *Boß* и заповедниот начин на глаголот *boßatsia* што значи “да се биде уплашен”. Во изразот “Ne BOISia,, го имаме значи истовремено името Бојс и заповедниот начин “не се плаши”. Независно од егзистенцијалните проблеми на Руската уметност, оваа игра со зборови сведочеше, кон крајот на 80-тите години, за метаморфозата што ја направи уметничкото искуство на Бојс. Малку по малку, разбирањето на неговото дело ја поприми формата на лингвистичко разбирање. Бојсовиот авион прекриен со *valenkis* е проект роден во 1992. Двајца млади руски уметници се шетаа низ воените гробишта во Франкфурт мислејќи на сличноста меѓу спомениците подигнати во чест на мртвите во Германија и оние подигнати во Русија, во чест на Русите. Волјата за извојување победа над рускиот комплекс на инфериорност се јави како зачетник на проектот. Во периодот на перестројката митот “ние сме најсреќни” се струполи за да се претвори во “ние сме најнесреќни”. Навистина,

ова одново ја разбуди старата спротиставеност која датираше уште од блоковската војна, “ние и тие”, со постоењето и тука на можноста за менување на улогите: “тие”, односно Запад, што можеа да бидат симбол на напредокот и на своевидниот земски рај, рај со неколку сенки но сепак рај, и “ние”, руските валенкис, мастилните чевли. Во рускиот јазик, валенкис-от не се само мастилни чевли кои се ставаат подеднакво зиме и лете, тие се подеднакво и симбол на конзерватизмот и на провинцијализмот. За имбецилот, за смотаниот се вели дека е “валенки”. Овој збор нема секогаш негативна конотација, тој се однесува и на осетот за топлина и нежност, тој е спомен од детството. Скелет од Јункер, ладна бездушна машина покриена и стоплена со кожа од валенкис, тоа е симболот на западната технократија удвоена со антропоморфен карактер. Оваа кожа е истовремено удобна и агресивна како и хипостазата на руската свест: традиционален занес и мазохизам, русофилско непријателство и лошотија, едното и другото спротиставувајќи се меѓусебно без причина. Бојс, кој не гледа со рамнодушност на фотографијата од фронтот, како во слободен простор меѓу некаква уметничка верзија на “У-87” и вистинска воена машина, не потпаднал ниту во едната ниту во другата реалност. За младите сликари кои се изразуваат во периодот на пост-реконструкцијата, Бојс е особено и пред сè точно дефиниран хиерархиски симбол, тој е на врвот на пирамидата на современата уметност. Овој “политички” аспект на прочитувањето на класичното дело може да изгледа парадоксален на прв поглед. Но битката за власт и различните процеси за нова прерасподелба на овој авторитет претставуваат денес во Русија секојдневна преокупација. Најпосле, ова се отсликува и во уметничкиот живот. Младата генерација на сликари умее истовремено да ги пронајде своите ориентири во таа реалност крајно исполитизирана и покрај тоа што во неа таа не се чувствува многу пријатно. Затоа што на оваа генерација ѝ е потребно да воведат директни и спонтани односи со врвот на пирамидата и затоа што треба да се создадат сила и барање на позитивни идеали, кога иронијата повеќе не одговара. Белјаев и Преображенски, обраќајќи му се на споменикот што го претставува Бојс и во подеднакво неочекуван контекст, симболично ги решаваат овие два аспекти на проблемот: тие уметнички се колебаат помеѓу патетиката и детската итрина. Употребата на фотографијата од фронтот покажува дека тие му се обраќаат како на човечкото суштество Бојс така и на идеалот што тој го претставуваше. Оваа концепција им дозволува не само да го прекријат со валенкис воениот авион, осмислувајќи го на тој начин, додавајќи му дополнителна димензија, туку им дозволува и да го “спуштат” во позната и призната галерија. Исходот е забележителен: голем квалитет на извршување, вистинско руско уметничко дело кое го поставува прашањето на некаков нов естетизам наспроти изјавите на авангардистите од 70-тите и 80-тите. Овие ја црпеа својата инспирација од остатоците, ѓубрето, секојдневната сиромаштија. Рускиот уметнички живот е жесток и вознемирен, но сиромашен од материјална гледна точка. Почитта што еден ваков проект ја буди и неговото значење весело преминуваат од

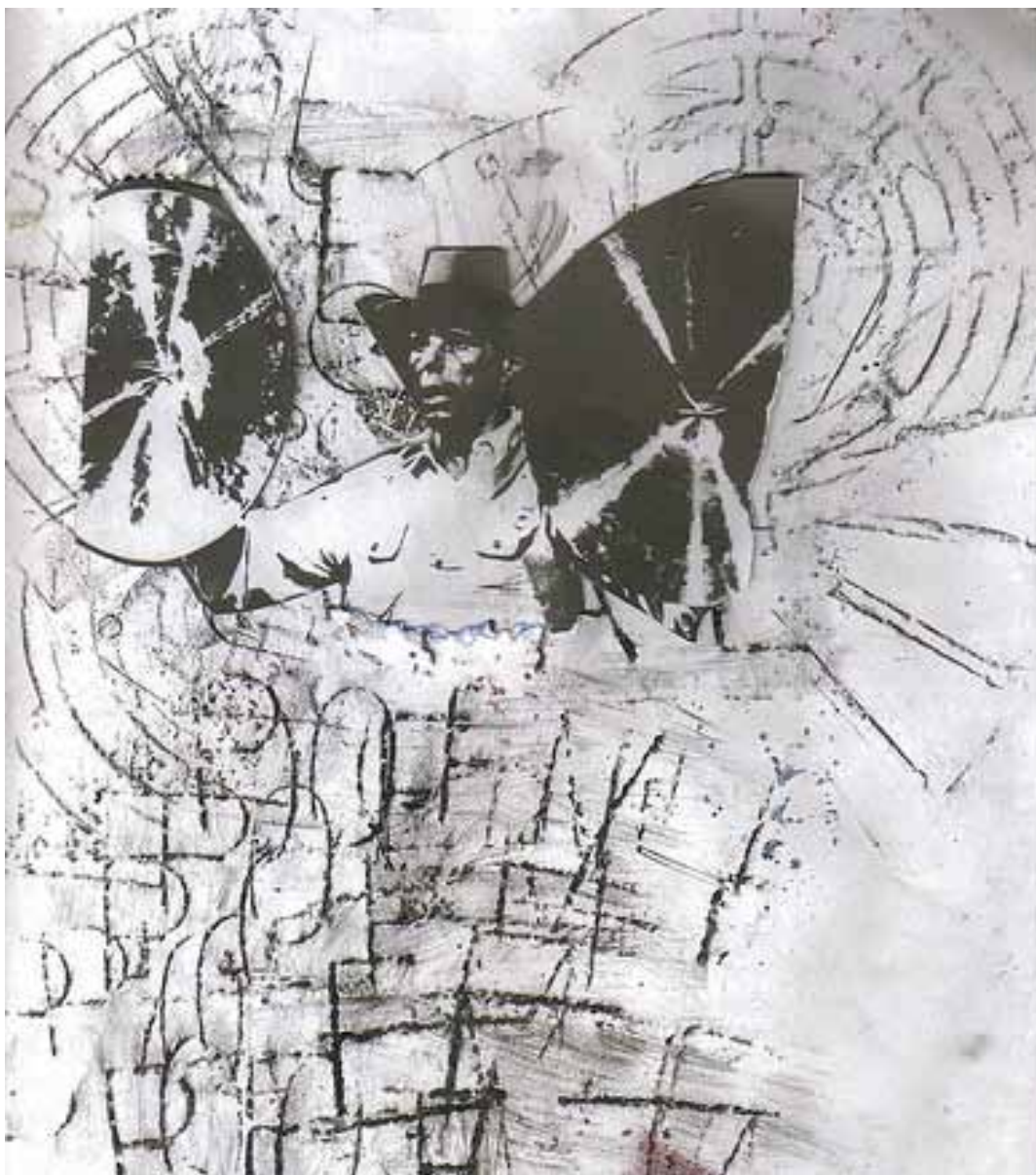
технолошки проблем кон иделошко достоинство. Бојс, или поточно неговото име, им дозволи на многумина млади уметници да создадат крајно прецизна артикулација на етичките и естетските проблеми со кои се соочува руската свест денес. Правејќи вредност од рускиот провинцијализам и од неговите валенкис, тие го извршија засадувањето на руската кожа во самото тело на современата европска уметност.

- (1) Соц-арт (социјалистичка уметност) - движење на неофицијалната руска уметност, кое посебно се разви во Москва, во 70-тите години, сè до перестојката (1985) .

Соц-артот, по аналогија со американскиот поп-арт, ги употребуваше приказите на масовната култура, но целосно натопени во комунистичката идеологија.

Превод: Десџина Ангеловска

извор: Art Press, септември 94.



Harald Szeemann

Критичар на уметноста, куратор на “JOSEPH BEUYS” во Kunsthaus Zürich.

Sergio Risaliti: Го познаваше Јозеф Бојс од многу одамна. Кој е Јозеф Бојс за вас?

Harald Szeemann: Јас сум роден во 30-тите; Бојс во 1921. Кога започнував како млад директор на музеј, го барав најголемиот од сите во современата уметност. Веднаш кога го запознав, знаев дека Бојс е најкомплексниот, најрадикалниот, најголемиот од сите. Иако исто така, ги открив Serra и Baselitz како радикални, Бојс имаше нешто повеќе: тој имаше визија за можната иднина. Секогаш бев многу чувствителен кон неговата визија, бидејќи откако ја открив *Планинаџа на Висџинаџа*, единствена локација во Швајцарија и воопшто во Европа, постојано се интересирам за историјата на визионерите.

Дали постојат цврсти врски помеѓу вашата изложба: “Швајцарски Визионер” и оваа Бојсова изложба? Дали тие можеби се поврзани со некој улогиски, револуционерен план за иднината?

Сите што ги собрав за таа изложба сакаа да го изменат светот. Имаа пророчки особини, беа добри реформисти, имаа своја сопствена дисциплина, и беа анархисти. Но јас веднаш сфатив дека самиот Бојс, како човек и како уметник ги содржи сите овие квалитети. Дотогаш немав сретнато друг уметник кој бил толку комплексен. Бојс имаше визија, имаше иднина, и со својата енергија ѝ вдахна живот на европската култура. Треба да се потсетиме дека во тој момент американската култура и уметност беа доминантни; да се почувствува нов европски дух надвор од Турин или Дизелдорф беше огромно откритие и нешто што му даваше нова надеж на нашиот стар континент.

Во оваа изложба изгледа дека немавте намера да гледате еден историски поглед; вие подвлековте дека ова не е репрезентативна, дека се обидуваат да го прошират овој поглед. Го презентираше Бојс како голем скулптор, а не само како сирашно комплексен уметник во трансформацијата на уметниковата социјална улога и улогата. Големите инсталации, скулптури и витрините се дела на голем скулптор со висински осети за материјалите и идеите коишто го надминуваат духовното, антрополошко, и алхемично, приближувајќи се до архетипурално.

По смртта на Бојс го забележав начинот на кој делата се “музеифицираат”; по начинот на својата поставеност, обично следејќи некој хронолошки или тематски ред. Наместо тоа Бојс сакаше да создаде енергетско поле околу секоја од своите скулптури, електричен набој, или да изврши трансформација на енергија. Така, мене ми изгледаше природно да се повтори претставувањето на ова енергетско поле; инаку би западнале во истата стара грешка. Педагошки зборувајќи, “музеификацијата” може да биде најлесниот начин да се прикаже Бојсовото дело. Јас бев воден од фактот дека Бојс остави одредени дела и овие дела беа со години во истата состојба, тие останаа зачувани. Ова покажува колку Бојс беше чувствителен за исходот на уметноста и на скулптурата. Тој го имаше предвид начинот на кој делата беа инсталирани; тој целосно ги објаснуваше своите идеи во овој однос, опишувајќи ја нивната позиција и меѓусебен однос, како тие треба да бидат сместени, и како да бидат изложени во иднина. Сите овие нешта ги дискутиравме заедно. Јас ги следев неговите насочувања, иако сакав да изменам некои елементи, оставајќи повеќе простор на некои, или сосредоточувајќи се на силна вертикална енергија, а потоа на латентна. За мене беше неопходно да се остави простор за трансформирање на внатрешната енергија, и така јас морав да создадам однос помеѓу телото и искуството на набљудувачот како оној помеѓу масата на материјалот на скулптурата и празнината. Само на овој начин изложбата може да дише, батериите да се полнат, енергијата да циркулира, и материјата да го изрази својот магнетизам. Не би можел ова да го претставувам хронолошки, но сакав тоа да биде неисторично.

Значи она што се разоткрива на оваа изложба е Бојс како голем скулптор, и во овој комплексен, визионерски свет скулптурата се чини фундаментална. Од друга страна постои една димензија создадена од смртта на уметникот, после која уметничкиот систем се наоѓа себеси со сите остатоци, сите траги од шаманските перформанси заедно со скулптурите, формите, и енергетските полиња. Што ви овозможи да го објаснувате сето ова, нешто што е толку тешко да се најрави, особено во ретроспектива? Дали се работи за висинска енергија на скулптурата, за субстанцијата на оваа енергија, или за резултатот на крајот од работата - експресивната структура создадена од нараторот во ре-асемблирањето на целата оваа линија на мислење?

Секако дека нараторот ја игра основната улога. Но ова е изразено не само во неговото скицирање на изложбата туку исто така во неговата селекција на скулптурите, нивната позиција, нивниот однос со просторот. На пример, на почетокот на изложбата е поставен *Grond*, огромни батерии коишто ослободуваат енергија, или крст којшто влече кон земјата, или наглото присуство, проследено од чувство, коешто е поголемо од животот и ова веднаш создава однос на скала и хоризонт. Ова е вистинска супстанција; трансформацијата е присутна во овие дела и во нивната инсталација, како во *Plight*. Нараторот мора да знае како да ги одбере

и да ги реактивира моќта и енергијата на прав начин. Секое поединечно дело на Бојс има одреден однос со телото, со сите сетила на индивидуата. Од самиот почеток јас многу малку менував во поставката; некои од скулптурите сепак морав да ги адаптирам кон просторот. Некои од делата кои беа во Oliverstone, сега се инсталирани во Kunsthaus на начин на кој Бојс го сакаше тоа во Rivoli.

Сегашната ѝ ојикалносѝ на Бојсовсаѝаскулѝѝуранѝдоведува до сегашносѝа ѝреку неговсаѝа идеја за социјална скулѝѝура. Бојс начна фундаменѝални ѝрашања во врска со современаѝа ѝолиѝичка и економска реалносѝ: ѝој го изрази неговоѝо револуционерно мислење за ѝрудоѝ, економијаѝа, индивидуалносѝа, креаѝивносѝа како социо-економска револуција, и исѝо ѝака размислувања за екологијаѝа и мулѝикулѝурализмоѝ. На кој начин ѝој е сѝе ушѝе акѝуелен во уметносѝа на 90-ѝиѝе?

Денешната уметност веќе нема што да каже. Бојс никогаш не се задржа само на коментар; тој сакаше да трансформира, додека мноштвото од уметниците денес само коментираат без никаква трансформација. Кога Бојс беше во Италија, на пример, тој ја сфати важноста на ситниот бизнис. Тој ја замислуваше иднината на Италија организирана од многу вакви мали заедници со колективен социјален живот каде што парите веќе не ѝ служат на економијата туку на судскиот систем. Тој исто така ја предвиде можноста за реинвестирање на капиталот произведен од работниците во банките. Ова беше циркулација и трансформација на енергија сродно со неговите скулптури. Сето ова е екстремно актуелно. Измина веќе еден век откако сакаме да ги измениме нештата, особено во областа на економијата. Од овие причини упатував на Бојс како на уметник со визија за иднината како ретко кој друг. Иако Бојс не ги искуси доцните 80-ти, неговите алтернативи антиципираа одредени историски моменти и сѝе уште се валидни.

Бојс имаше многу лични идеи во однос на ѝрашањето на мулѝикулѝурализмоѝ. Тој има кажано дека секое срце и секоја душа е различна и дека само низ нивнаѝа разноликосѝ можно е да се ѝтрансформира и револуционализира концепѝоѝ за оѝѝѝесѝвоѝо и националносѝа.

Се разбира! Наместо тоа, денес гледаме како трендот на национализмот дрско се враќа во минатото. Овој национализам го бара својот систем и стабилност во индивидуалната слобода на другите. Бојс секогаш зборуваше за давањето апсолутна предност на индивидуалната слобода. За Бојс, само по разбирањето на односот помеѓу слободата на поединецот и општеството е можна вистинска слобода. Тоа е значењето на неговата порака. Денешната структура на демократијата покажува дека ништо не е изменето во однос на неговите аргументи... Порано, кога Бојс се интересираше за Штајнер, оваа духовна состојба (и величањето на индивидуалноста), наспроти националниот идентитет беше свежа идеја, и по војната тоа беше единствениот можен пристап. Тој не ја прифати вината за војната. Неговата привлеченост од Христос како фигура и неговото искуство со смртта го

доведе до таму да не го негира минатото, туку да го трансформира во колективно наследство (како што тоа е изразено во неговата витрина посветена на Auschwitz). Тој беше еден од малкуте што имаа храброст да ги изложат застрашувачките остатоци од таа трагедија но истовремено и да ѝ укаже на тоа дека нашите грешки не се прават само кон човекот туку и кон природата и животните. Со други зборови, во него се одвиваше потполна еволуција. Само на крајот ја почувствува одговорноста за Германија, кога почна да го обработува прашањето на екологијата. Но неговото чувство за тоа дека е Германец никогаш не беше застрашувачко. Тој потекнуваше од германскиот романтизам; ова е еден од аспектите на оваа култура. Така можеме да го сфатиме Германството, неговото бидување романтичар и Германец.

Со ѝочии кон романѝизмоѝ и Шѝајнер, од секогаш сум бил имѝресиониран од Бојсовиѝе црѝежи насловени Kadmiut. Инсѝириран од древниоѝ миѝ за раноѝо дейсѝтво, ѝоа го ѝреѝсѝавува новиоѝ човек роден од енергијаѝа на земјинаѝа срж. Оваа слика сугерира можна космичка хармонија која секогаш ми изгледала биѝна за Бојсовиѝа скулѝѝура, исѝо како и во неговиѝа социјална и еколошка рабоѝа.

Во тој цртеж од 1956 постои силна врска со Нордиската митологија: судбина, повторно-раѓање, плацентата, мајката природа. Во тој период Бојс сѐ уште ѝ се обраќаше на утробата на Мајката, Девица. Тој беше сосема во можност да биде длабоко митологичен и антропологичен. Во тоа време ја измисли машината за истражување на времето. Бојс имаше посебен талент за повторно оживување на многу митови на не-илустративен начин; за Бојс, новиот човек е одговорен за неговиот сопствен духовен живот, по смртта и пред раѓањето. Ова проширување на свесноста е исто за уметноста и за нашите души:тоа е секогаш космичката одговорност на индивидуата која може длабоко да биде сфатена и примена само преку креативна револуција.

Зборувајќи за црѝежиѝе, од коиѝѝо ѝовеќеѝо беа изложени блиску до виѝриниѝе, се ѝрашувам за односоѝ на Бојс кон женскоѝо. Тој Chesѝо ѝравеше ѝорѝреѝи на жена, Амазонка, мајка. Јас сум восхиѝен од вниманиеѝо шѝо ѝој му го ѝосвешѝува на женскиоѝ сексуален орган како извор на енергија. Оваа енергија, оваа женска снага, се чини дека го изразува начиноѝ на нужнаѝа независносѝ на социјален ѝлан. Имаѝе ли чувсѝво дека овој однос со женскосѝа исѝо ѝака ѝосѝои во неговиѝа скулѝѝура?

Многу од неговите цртежи упатуваат на периодот на неговиот интерес за времето на матријархатот, како во *Bashoffen*. Има едно дело коешто Бојс го нарече *Servant* и ова е очевидно упатување на девицата: природата на непрекорноста, девственост во зачнувањето, за Бојс беа иконографии на духовна креативност. Тој ја имаше оваа визија: уметникот - индивидуата - е некој кој може да се трансформира, да се прочисти. Дури и во Бојсовата социјална визија има хармонична трансформација која тој ја сметаше за основна во разбирањето на природата на двата пола со

исти права. Тој секогаш сакаше да ги активира двата енергетски извора, дури и во неговите скулптури и инсталации.

Покрај величањето на живојната енергија, мислам дека кај него секогаш е присутна и преокуираност со смртта; постои ли врска со Хајдегер во оваа смисла?

Не технички. Сè уште не знаеме за содржината на Бојсовата библиотека. Мислам дека немаше директно учење туку размена со другите мислителите. Многу нешта му доаѓаа низ разговор. Тој беше повеќе физичар отколку метафизичар, повеќе антрополог одошто теолог. Можеби можам да видам врска со раниот егзистенцијализам; попрво гледам врска со Сартр и раниот егзистенцијализам, отколку со Хајдегер.

Значи тоа е антропологијата, антрополошките и хуманистичките егзистенцијализам којашто Бојсовиот ојус го разлучува од јазикот на бившувачењето, или анализите на јазикот. Убеден сум дека Бојс покажува дека само низ уметноста може да проговори тишината на нишавило и сè што егзистира а е различно од човекот, природата и живојните. Би било интересно да се размислува за овие нешта во термините на Вијгенштајновиот дискурс на јазикот, антропологијата, и сфаќањето.

Бојс одеше многу далеку: тој зборуваше со животни и камења. Размислувајќи за *I like America and America likes me or ö-ö*, можеме да го почувствуваме овој прото-јазик, првиот јазик на суштествата, јазикот на телото, сентиментот, крикот, јазикот на животните, налик на плач на срна. Бојс го бараше овој универзален јазик во уметноста. Тој не беше езотеричен. Тој секогаш беше многу реален, можеби заради тоа што беше скулптор. Ова е уште една причина за да се истакне Бојсовата важност како скулптор. Тој не сакаше да им ја наметнува уметноста на другите и да ја испробува моќта преку мислењето. Бојс сакаше да ја пренесува енергијата, силата, моќта, вистинската моќ на уметноста, којашто е универзална и космичка, којашто е поврзана со еволуцијата на природата и човечкиот вид. Во тоа се содржи неговата комплексност: неговата револуционерност и физичка поврзаност со иднината.

превод: Бугимка Појовска

извор: Flash Art, Март-Април 94.

Доналд Куспит

Телото на уметникот

Во *Lebenslauf/Werklauf* Јозеф Бојс наведува две “изложби” кои во своите наслови го содржат, како во едноставно концептуално семе, сето она што подоцна ќе се случува вонеговата идна уметност. Едната, “*Kleve Ausstellung von Kalte*” (*Клевскаџа изложба на сџуденилоџо*), беше одржана 1945 година, кога Германија капитулира и кога Бојс беше репатриран од заробеништвото во СССР. Другата, “*Kleve warme Ausstellung*” (*Клевскаџа џојла изложба*), беше одржана 1946 година кога Бојс конечно се одлучи да стане уметник, а не научник. Клеве е родното место на Бојс. По завршувањето на војната тој се враќа таму и го обновува односот со своите родители кој, како што и тој самиот вели, “не би можело да се окарактеризира како посебно близок.” Ова отсуство на присност и топлина сигурно не беше потпомогнато од фактот дека “тоа беа тешки времиња и имаа силно и заканувачко влијание на мене како дете.” Оттука, независно од комбинациите на субјективните и објективните причини, Бојсовите родители не ја исполнија својата прва должност како родители кон своето дете: кај него да создадат чувство на сигурност.

Бојс “долго време бил врзан за областа на долна Рајна и Клеве”, и за некои од тамошните луѓе кои ги сметал за “модел” и кои без сомнение ја компензирале неговата дистанцираност од родителите, посебно од неговиот одалечен татко. Но главната компензација за него била фантазијата. Играјќи се овчар - со стапот (претходник на неговиот “Евроазијски стап”, како што тој и самиот признава), а “едно имагинарно стадо се собра околу мене” - Бојс станал сопствен родител. Ако, како што пишува Ерик Ериксон, првата психолошка задача на детето е да развие доверба, обично преку топлиот однос со родителите, тогаш Бојс го развил чувството на доверба кај себе преку своите фантазии за себе како овчар, родител на своите овци. Имајќи верба во своите родители, децата стекнуваат верба во себе, врз основа на која развиваат независност, иницијатива и марливост и ги надминуваат таквите себеоткажувачки болни чувства како што се срамот и сомнежот, вината и инфериорноста. Бојс, оттука, благодарение на својата фантазија, стекнал самодоверба, се тешел и конечно сам се излечил. Тоа бил облик на самооздравување во кој ги отстранил и ги превртел самопоткопувачките чувства што неговите очигледно ладни родители ги всадиле во него и кој му бил потребен како материјал за создавање сигурност.

И Бојсовата уметност била оздравувачка фантазија - еден вид на сизифовско оздравување при кој емоционално пореметениот пациент, борејќи се да стигне до врвот на ридот на здравјето, секогаш е во опасност повторно да се стркала доле, но кој сепак продолжува да се качува. Бојсовата фантазија за симбиотската топлина

и присност помеѓу овчарот и неговите овци станала модел на неговата концепција за нужно личниот однос помеѓу уметникот и публиката. Уметникот мора да се грижи за својата публика, која од своја страна ќе цути под неговата заштита, исто како и Бојс кој чувствувајќи ја топлината на своето имагинарно стадо, вистински станал здрав и независен. Оваа психичка драма на топлина и присност помеѓу уметникот и публиката зборува за исцелувачката природа на Бојсовата уметност - за неговата терапевтска мисија. Тој сакал на германската публика да ѝ даде неа која ќе ја излечи од нејзините повоени чувства на лишеност, изолираност и болка, што ѝ ги нанеле очајничките промашувања на нејзината родителска држава.

Стадото за Бојс не било апсолутно лошо. За разлика од Ниче, кој бил толку опседнат со својата независност што секогаш ја истакнувал жестоко и мегаломанијачки наспроти општественото стадо кое го сметал за глупо и пасивно, Бојс својата независност ја пронајде во симбиотското спојување со публиката а не во спротивставување на истата. Тој многу лесно се движел, и во обете насоки, долж континуумите помеѓу стадото и независноста, присноста и индивидуалноста.

Бојсовиот “надополнет концепт за уметноста” го опфаќа и сфаќањето дека она што животот го “затврдна” потекнува “од флуидниот процес” и може да му се врати за да се преобликува. Она што е “затврднато”, како згуснатата маст или восок, ќе го омекне топлината на уметникот за да му даде еден почовечен облик. Бојс имал намера овој принцип да го примени “не само на уметничките форми, туку и на општествените, правните или економските форми па дури и на земјоделските... или образовните проблеми”. Според него, осаменоста ги истакнала “можностите на сите луѓе да бидат креативни суштества и... прашањето (формата) за општествената потполност (сеопфатност)”. Идејата дека индивидуалното (поединечното) и општественото здравје се неделиви е од клучно значење за овој концепт. Уметноста, според Бојс, истовремено е процес на самоизлекување и општествено исцелување. Тој сакаше со помош на уметничката топлина да го излечи германското патолошко затврдување во тоталитарен режим, што се одвивало за време на неговото детство.

Бојсовата лична потреба да се спаси од чувството на самопрефрлување се стопи со идентичната потреба на германскиот народ. Тие својата доверба му ја дадоа на водачот, овчарот, кој ги изневери - на лажен и лош родител. Сега, кога длабоките последици од поразот, разорувањето и срамот ја достигнаа својата кулминација, тие мораа да се соочат со студената омраза на светот. Бојс сакаше да им помогне. Тој многу добро сфати дека неговата уметност во суштина е психосоцијална и дека во исто толкава мера е производ на искуството од неговото несреќно детство и фантазиите колку што е и од потребите на моментот. “Наслови како што се *Елен ѓредводник* или *Гробоџ на Џингис-кан*”, кажа Бојс, “можат во основа да се интерпретираат како психолошки.” Тие алудираат на раните искуства, од кои некои се соништа, што децата ги доживуваат како вистински”. “*Kinderbadewane*” (*Дејскаџа када*, 1960) ги потврдува Бојсовите живи сеќавања на детството и

уметноста како еден вид на детска лековита игра. Ваквите предмети - а тие се многубројни во Бојсовата уметност - се мemento мори и претворени се во зраци на надеж. Некој може повторно да се роди и да се покрсти во детска када - може повторно да биде течен како водата на животот - како што според Бојс и купот стари весници што тој подоцна ги користеше во својата уметност беа симболични батерии што произведуваа топлина и топлинска енергија.

Кога после војната Бојс се врати во Клеве беше одликуван со орден со златна лента која се доделувала на ранети, поради тешките рани што ги добил за време на борбите. Ја почувствува и топлината на Татарите кои го спасиле кога неговиот авион 1943. година бил соборен над Крим кој бил под снежна покривка. Тие го негувале, тврди Бојс, околу осум дена, му го спасиле животот замотувајќи го во маст и кразно, сè додека не го пронашла германска спасувачка група. Постојат сомневања за тоа што Бојс навистина доживеал кај Татарите. Но, тие искуства без сомнение се значајни за неговата уметност и живот, се поставија помеѓу него и целосниот физички и ментален крах, клиничка депресија од која навистина страдал извесно време во првата деценија после војната. (Овој крах за него бил, како што признал, вистински - емоционален - крај на војната.) Бојсовата преокупираност со топлината и присноста со цел на обновување на телото и духот, со конкретно доживување на “материјалот што дава живот”, датира од времето кога го негувале Татарите и кои ги сметал за своја фамилија. Тој без секое сомневање ги идеализирал и доста подготвено ги интернализираше, од очајничка потреба, но во емоционален поглед тие навистина биле фамилија, племе, стадо во кое бил повикан да се приклучи. А тие беа Бојсовите добри родители, кои му ја обезбедија нужната нега и грижа која ја поправи разорната емоционална штета што ја направија неговите лоши родители, а подоцна и вистинските, физички повреди од кои настрада поради своето лошо владеење. Лечејќи го Бојс и учејќи го како да се лечи самиот, Татарите му дадоа втора, посреќна прилика, како возрасен, да ги почувствува топлината и присноста од кои порано бил лишен.

Оваа “секундарна” блискост никогаш не е толку добра како “примарната” блискост која човек треба да ја почувствува во детството, но е подобра отколку ништо. Таа му помага да функционира, и покрај неизбришливото чувство дека е скршен од животот во време кога штотуку почнал да живее. Таквиот живот станува контрадикција помеѓу внатрешните чувства на неадекватност и надворешните активности. Но и тоа е подобро од чувството на потполна жртва. Во психолошка смисла, Бојсовата уметност била некаков вид на компензационо изразување на неговите детски чувства на лична болка. А сосема е јасно дека поседувал силно его, дека свесно создавал уметност со голема интелектуална вредност и естетска оригиналност. (Неговата уметност била дијалектика помеѓу сонот од детството и зрелите општествени цели.) Можеби ја преувеличал својата болка - можеби сето било сон, како што била и неговата фантазија за овчарот, уште еден пример на

самоизмама во поглед на злоделата на неговите родители, а не на она што тие навистина го направиле. Во секој случај, тоа била приказна која ги оправдувала неговите утописки општествени цели. А на психоаналитичарите им е добро познато дека грандиозните фантазии за општествена утопија, кои на себе својствен начин изразуваат една имплицитна колебливост во соочувањето со стварноста таква каква што е, претставуваат компензација на болните неисполнети нарцисоидни очекувања.

Татарите го научија Бојс како да создаде сопствена топлина и присност - како да се доближи до себе. Како уметник тој никогаш не ја заборава оваа лекција. *“Клевскаџа изложба на сџудоџ”* од 1945 година го призна студенилото при враќањето на мртвиот дом и на мртвото општество, но *“Клевскаџа џоџла изложба”* од 1946 г. значи дека Бојс научил како со помош на уметноста да се стопли за живот. Тој уште 1945 г. бил свесен за своите уметнички потреби за топлина кога нацртал квазипраисториски цртеж на три голи лика околу оган - секако фантазија на примитивните Татари кои се собрале за да се борат против студот. 1946 г. Бојс закрепна од дружењето со вајарот Волтер Брукс и сликарот Ханс Ламер од Клеве. Тие го земаа под своја заштита и го убедија да стане уметник. Бистата на Бојс која 1946 г. ја направи Брукс ја изразува длабочината на уметниковата љубов кон Бојс, а Бојс за Ламер кажал: *“Тој беше единствениот кој зборуваше, За џебе ова е единсџвениоџ можен џаџ”*. Без овие супститути на добри татковци, Бојс можеби никогаш немаше да стане уметник, а посебно не уметник од поголемо значење.

Не можам да мислам на Бојсовата уметност а да не помислам на забелешката на Хајнц Кохут дека *“нарцистичко пореметените лица се наклонети кон тоа да не можат да почувствуваат топлина или да останат топли. Тие се потпираат на другите кои треба да им дадат не само емоционална туку и физичка топлина”*. Еден од елементите на Бојсовите перформанси беше и неговото користење на топлината на толпата за да се почувствува жив и силен, а неговите скулптури користат материјали - животинска маст, овчо руно - чија цел е да ги топлат тие суштества или да симболизираат топлина. Во неговата уметност, значи, се префрлувал напредназад помеѓу улогата на овчар кој се грижи за стадото - извор на топлина - и на стадото на кое му е потребен овчар за да се стопли. Понекогаш го охрабрувал стадото да создава сопствена топлина, како тогаш кога рекол дека *“секој човек може да биде уметник”*, а понекогаш го прекорувал поради тоа што не ја чувствувал неговата топлина врз себе - што е проекција на неговите чувства за родителската рамнодушност. Зборувајќи за *wie man dem toten Hasen die Bilder erklart (Како да се објасни слика на мрџов зајак, 1965)*, Бојс кажал дека повеќе сака да му зборува на мртов зајак поради тоа што публиката според него не е доволно жива и не го сфаќа. Односно, таа не води грижа за него, или за себе, ниту ја чувствува неговата грижа за неа.

Конечно, Бојсовата уметност била неделива од неговото тело и сликите на неговото тело. Уметноста за него била средство за преправање на телото и сликата за себе која зависи од телото - и на тој начин да ја преправи уметноста, повторно да ја вкорени во телото. Уметноста требало да биде радијантен симбол на топлината на телата. (Како момче од шест години, 1927 г. Бојс ја поставил *Kleve Ausstellung von Ausstrahlung*, “Клевскаџа изложба на зрачење”) Телото, се разбира, секогаш било фундаментално за уметноста и тоа повеќе на еден метафоричен начин. Кога зборуваме за уметничко дело, зборуваме за нешто многу опипливо. Кога вајарот го претвора каменот во тело, или кога сликарот го изразува телото како сплесната слика, тие секогаш се држат до сопственото физичко доживување, до своето интимно поимање дека се тело, од каде што неминовно следи чувството дека се личност, како што Фројд го формулирал тоа. Во боди-артот примарно е чувството на топлина или студ - чувството на блискост или одвоеност на телата, посебно на сопственото. Бојс во својата уметност секогаш бил на премин од студеното кон топлото тело. Тој е осуден да го повторува овој компулзивен премин поради тоа што открил дека му е тешко да остане топол, и однатре и однадвор. На некој начин, тој брзо го загубил своето топло чувство, својата љубов кон себе, карактеристичен знак на нарцисоидна повреденост.

Бојс никогаш не успеал во потполност да најде соодветен однос кон телото. Бидејќи вечно барал едно топло тело кое би му “пасувало”, уште од самиот почеток на својата кариера тој бил опседнат со телесноста, испробувајќи различни тела, животински и човечки, женски и машки, или идентификувајќи се со нив на еден протејски начин во своите дела. Во “*Којоџи: Ја сакам Америка и Америка ме сака мене*”, 1974, на пример, живеел и се поистоветил со едно животно - којотот - настојувајќи да ја впије неговата топлина. Како малку задоцнет свети Фрањо - во Бојс постои потреба за свето, чувство на длабока почит кон повеќекратните можности на живот - тој му држеше проповеди на животното и учеше од него. И како што кажа, “Односот меѓу подучувањето и учењето мора постојано да биде отворен и подложен на обратност”. Тој во своите скулптури ги испитуваше неорганските материји, како што се железото и бакарот, и органските материјали, како што се земјата и дрвото, како можни извори на физичка топлина. Неговата фигурална скулптура сугерира дека настојувал дури и да создаде сурогати на човечки тела од репроматеријалите. Но ни едно тело никогаш потполно не ги задоволувало очекувањата: никогаш не можел да се почувствува доволно топло во било каква кожа, а посебно не во онаа која му ја подарила природата.

Користејќи ја уметноста за да се ослободи од животно-порекувачките трауми што ги претрпел, но не одречувајќи ја нивната вистинитост (овој тип на активност го прави таканареченото уметничко “одуховување на животот”, што е една фундаментално репаративна задача на уметноста), Бојс се враќал кон праисконските извори на топлина, то ест, кон топлината на почетокот, топлина која во форма-

тивните фази на животот, го охрабрува здравото растење. Всушност, се обидел да го оствари својот повторен развој. Така што уметнички воведувал “здрав хаос, здрава безобличност” - дали потопувајќи се во такви материјали како што се медот и земјата, или преку акциите и флукус деловите кои неговата психа и тело ги ставаа во течност, во елементарен процес - Бојс се вратил не само на состојбата на сонот и фантазиите од детството туку и на топлиот, безобличен, формативен период на животот. Користејќи го таквиот хаос и аморфност за “свесно да го затопли студениот, успиен облик од минатото, општествената конвенција”, на пример концертното пијано, Бојс го вратил во формативниот период и ја ослободил топлината што била кристализирана во него, откривајќи во него нов живот. Пијаното без сомневање било софистициран симбол на Бојсовото лично сопство, бидејќи ја претставува неговата грандиозност и одалеченост и сугерира дека, детинесто, несвесно се идентификува со големината и одалеченоста на своите родители. Тој таквите објекти и форми-формални објекти ги третираше како да се болни и како физички да мораат да се променат преминувајќи од цврста состојба во течна, така што нивната топлина да стане достапна и да може на луѓето да им прави добро. Бојс еднаш рекол: “работите во мене” - чувствата и физичката конфигурација која можат да ја симболизираат надворешните културни работи - мораа во потполност да бидат трансплантирани: некаква физичка промена мораше да се случи во мене. Болестите се секогаш духовни кризи во животот, во кои старите искуства и фази се отфрлуваат за да се овозможат позитивни промени.”

Според Бојс, преобразувањето на медот во саќе од страна на пчелите е “примарен вајарски процес” и, како таков, модел за секое создавање на уметност, поединечно и општествено. Со ова уверување тој го следеше антропозофот Рудолф Штајнер, кој во ова преобразување на медот што го прават пчелите виде пример за самиот процес на животот - “хаотичниот, течен” материјал, отелотворување на “духовната топлина” и, како таков, неисцрпен извор на енергија - во “кристална скулптура... со правилен геометриски облик”. Саќето според Бојс е “негатив на камениот кристал”. Тоа е толку геометриски егзактно - замрзнато - како кристал, но може, со помош на физичката топлина на пчелата, повторно да биде растопено - “вратено” - во течна состојба, правејќи ја својата примарна топлина расположива како храна. Геометриското саќе е духовната топлина во негативна форма; течниот мед е духовна топлина како позитивна сила на животот. Бојсовите масти можат да бидат сфатени како супститут за медот, со енергија исполнета материја која се наоѓа во состојба помеѓу течен и студен кристал. Неговото пијано е кристал, кого завиткувањето во топол филц требало да го растопи, како и многу други културни објекти кои ги завиткал за да ги врати во живот. Една од неговите последни социоскулптурални “акции” бил и обидот да го завитка Енди Ворхол со неговата топлина, во што не успеал поради тоа што Ворхол бил непоправливо ладен - замрзнат, црна дупка на ништожеството во која сè друго (сето останато) исчезнувало. Како Ворхол да

останал она ладно дете во кое родителите, по негово мислење, за малку ќе го претвореле. Бојсовата уметност е бескрајно компулзивно повторување на истата дејност на топлење на она што не може да се стопли.

Според Бојс, виталната топлина, инхерентно духовна, била извор на полнотијата на телесното и духовното постоење. За да ѝ се врати мора да стане полн во своето битие, да го запознае рајското доживување на полнотија кое не го запознал во детството, иако несомнено го оживеал како продуктивен уметник. Всушност, магијата на Бојсовата уметност во целост - неверојатно разновиден опус - е во тоа да изгледа како да произлегла од изобилство, како тој постојано да бил во уметничко движење. Тој несомнено ја живеел својата уметност и таа го живеела него. Па сепак страдал од длабоко чувство на внатрешна лишеност, неприсутност. Ниче ги разликувал уметниците кои создаваат од чувство на внатрешна исполненост и оние кои создаваат од чувство на ограниченост, то ест, максималисти и минималисти; во оваа смисла, Бојс однатре бил минималист, а однадвор максималист. Морал сето време да создава за да го исполни телото и духот кои делувале празно. Ничеовото разликување ги одразувало различните чувства на телото - само-максимализирачко топло тело во контраст со само-минимализирачкото ладно тело. Бојс однатре бил минималиста - ладен - но бил во состојба, како пчела, да ги максимализира своите извори - да стане топол. Поради тоа неминовно ги доживувал ладните “минималисти”, како што се Марсел Дишан и Роберт Морис, како закана и ги критикувал за да се дистанцира од нив. Обајцата уметници се обидоа да направат премин од минималисти во максималисти, што на Бојс му појде од рака, но со мал или сомнителен успех.

Чувството на штета е присутно во целата уметност на Бојс. По повод изложбата на цртежи и објекти од 1971 г. еден критичар напиша: “Од бандажираното мало детско стапало и валканата детска ракавица, до страниците со многу прецртани броеви, неговото сопствено детство оживува.” Бојсовата инсталација *Strassenbahnhaltestelle* (*Трамвајска станица*) од 1976 г. сфатена е како да го одразува неговото искуство на “петгодишно дете кое влегува и излегува од трамвајот...преоѓа на другата страна за да седне на еден од ниските железни облици под столбот. Тој не знаел што претставувале тие, но нивната таинственост му зборувала дека можат да бидат само нешто добро. Она што го привлекло детето била интуицијата за неговата сопствена историја и време и за присуството на нешто што никој не го забележал”. Всушност Бојс бил тој никој, како што, по мое мислење, бил и мртвиот зајак во *wie man dem toten Hasen die Bilder erklart* - тој сликите што ги направил како возрасен човек му ги објаснувал на мртвото дете во себе, за во нив да вдахне живот. (Зајакот може да ја игра и улогата на мртвото дете и на рамнодушната публика поради тоа што во бесконечно протејското несвесно, во кое Бојс се чувствувал како дома, не постојат противречности, како што забележува Фројд.) Исто така, во Бојсовата инсталација *Zeige deine Wunde* (*Покажи ја својата рана*) од 1976 г., раната е

нанесена во детството. А неговиот воз на спасувачки санки во *Das Rudel*, 1969, ја сугерира потребата за спасување и за исцелување на раните од детството.

Понекогаш единствен начин за опоравување од траумите на детството е повторното раѓање, кое ја рекапитулира траумата, но на човекот му дава и можност за нов почеток. Пренесено, тоа е она што веројатно се случило на акцијата Келтско (Kinloch Rannoch) шкотска симфонија од 1970 г.. Откако се полил со желе - за да го означи враќањето во флуидната состојба - и неподвижно, како да е мртов, стоел околу половина час, Бојс влегол во кадата наполнета со вода и се полевал со неа. Ова било симболично враќање во неговата када од детството. Во Бојсовата еколошка скулптура направена 1982 г. за Касел, тврди, неподвижни, мртви камења лежат стркалани на земјата, а живи дрва се посадени во земјата за да ги надоместат. Камењата и дрвјата стојат едни наспроти други како кристалното саќе и течниот мед. (Камењата покрај тоа ги претставуваат и скалите на кои Бојс бил ранет за време на Втората светска војна.) И тука главната тема е преминот на метаморфозата. Ова чувство на премин - да се биде помеѓу состојби и оттука во самиот процес - посебно е очигледно за Бојсовото исклучително чувство за површина или текстура, различните “допири” што ги поседува материјалот - мек или тврд, флуидно мазен или рапаво груб. За него, текстурата веројатно укажувала на состојбата на топлина која е латентна во материјалот и која чека да биде ослободена со вајарскиот процес, па според тоа на животот му се нуди на располагање.

Сите Бојсови дела можат да се протолкуваат како обид за враќање и повторно прикажување на почетокот на редот со цел да се избегне длабоката болка која човекот го доближува до смртта. Општествената димензија на Бојсовото дело - вклучувајќи ги политичките и образовните активности, кои ги сметал за неделиви од својата уметност - го одразуваат неговиот обид другите страдалници да ги запознае со неговата рана и со можноста за нејзиното излекување со топлина. Бојс сакал да ги обвитка со постојана топлина, да ги лулка како бебиња, како што и самиот се обидува со топлина да се заштити од внатрешната и надворешната болка. Знаел дека личното всушност е политичко, то ест, дека нечиј став за другите луѓе длабоко обликува, и дури создава, општествено политичка реалност.

Изложбата, како што Масуд Кан иронично забележува, е примитивен облик на нарцисоидно задоволување и како таква таа е начин на божемно однесување кон другите и давање, а притоа тоа стварно и не се случува. Па сепак, Бојс од уметничката изложба побргу создаде свет општествен обред отколку некаква самопослуга. Уште еднаш преку моќта дијалектички да пресврти некое очекување, поразот да го укине со психолошка реалност, тој ја покажа својата важност. Бојсовото излагање на себе и својата уметност - своето тело како уметност - е длабок чин на давање.

Ѓревод: Нора Палмер

извор: Art Forum, лејшо 91.



Еден од најзаостанатите пунктови на нашата општа заостанатост е токму маркетингот, вештината како јасно, прецизно и шармантно се комуницира, а притоа се заработуваат и пари.

Артикулацијата на сопствениот интерес (освен ако врескањето и лелекањето не ги сметате за тоа) ни оддалеку не е проста работа. Така што, мили сестри и браќа Македонци, нам допрва ни претстои да учиме како се зборува, респектирајќи ги потребите и јазикот на оној другиот.

Комуникациони стилови и типови во бизнисот

Каков си бе ти тип?

Дали некогаш сте имале шеф кој имал обичај да ве прекинува среде реченица и нетрпеливо да бара веќе еднаш да бидете конкретни? А што станува со соработникот кој поседува огромен апетит за детали, со некој што не може да донесе решение без максимален број на присобрани факти? Од друга страна, секој од нас сретнал и личности со кои работите отпочеток одат одлично и кои се придржуваат до сите договори. Дали е, значи, можно некои луѓе намерно да се трудат да бидат непријатни или ние само не им ги разбираме комуникационите потреби?

Веќе одамна е забележано дека нема добар бизнис без добра комуникација, а таа, пак, може да има различни форми во зависност од личноста со која се контактира. Тоа е познато како “комуникациони стилови” и оваа синтагма го претставува едното од општите места во бизнис-контактите и во public relations. Еден од најсвежите погледи на спомената материја доаѓа од книгата на американската авторка Линда Мек Калистер, со занимлив наслов: *Зошто ја не го реков тоа!* (I wish I said that! - 1992., John Wiley & Sons). Во книгата Линда Мек Калистер дефинира шест комуникациони типови на луѓе и, во согласност со тоа, шест комуникациони стилови - три главни и три мешани.

Нетрпеливиот шеф од почетокот на текстот е наречен **благороднички тип**. Најдобриот начин да комуницирате со него е да бидете директни: веднаш на почетокот наведете ја целта на вашиот контакт или заклучокот, потоа кратко и јасно “излистајте” ги своите главни аргументи и на крај прашајте дали се потребни додатни појаснувања. Запомнете, тој сака накратко и со речиси војнички тип на соопштување! Кај него одлуките се донесуваат за секунда, нема големи состанчења, тој е вистински герилец!

Сосема е друга работата со тнр. **сократски тип**, кој тежнее секое можно нешто да го анализира од сите можни агли. Тој всушност ужива во самиот процес на добивање со знаење исто толку, ако не и повеќе, колку во процесот на донесување на одлука. Во многу случаи, сократиците ќе се двоумат околу решението сè до доцните фази на комуникациониот процес. Бидејќи тие очекуваат нештата пред да бидат одлучени добро да се продискутираат, секое скратување на процесот ги прави да се чувствуваат ускратени или дури измамани!

Третиот комуникационен тип Линда Мек Калистер го дефинира како **рефлективен**. Кај него работите повеќе се случуваат на некакво човечко ниво. Доколку ви

поверува како на човек, тогаш во најголемиот број случаи потполно спонтано ќе ги следи вашите препораки. Значи, веќе не е важно што се зборува туку кој зборува. Но за да се стигне до ова ниво на доверба, потребно е да се мине многу “подготвително” време со рефлексивците, во кое тие ќе ве засакаат и ќе научат да ви веруваат. Во спротивно, ништо.

Она што е особено интересно во оваа класификација е тоа што таа мошне се потпира на реалноста. Имено, се признава дека луѓето поседуваат различни биоритмови и навики и дека со тоа всушност се создаваат и мешаните форми на стиловите. Некои луѓе се утрински, а некои вечерни суштества. Некои подобро функционираат во почетокот, а некои кон крајот на неделата. Ако ова се знае, тогаш е јасно зошто една иста личност може да “варира” во стиловите и повремено во неа да постојат повеќе стилови. Можеби вашиот шеф наутро е чист благородник, во текот на денот кај него се појавува една сократска црта, за да на крајот од денот, кога полека ги губи нервите, пак стане благородник. Ако не сте сосема сигурни која е омилената комуникациона метода на вашата “публика” (претпоставените, подредените, клиентите итн.), прашајте ги. Поголемиот дел од нив веројатно ќе бидат изненадени од сознанието дека поседуваат посебен комуникационен стил. Истиот принцип важи и ако комуницирате со поголема група луѓе, на пример со direct mail програмата или преку оглас. Обидете се да ги разберете комуникационите потреби на целната група исто како и на еден посебен човек. Ваквиот пристап вашиот текст ќе го направи поубедлив, а графичкиот приказ порелевантен. (Терминот **релевантно** е посебно модерен во американскиот маркетинг. Сите податоци во огласот мораат да бидат релевантни за потрошувачот, што значи треба така да бидат “погодени” да ги отсликуваат точните внатрешни состојби на примачот на информациите, за тој да ги сфати сериозно и да се однесува според нив.)

На пример, за еден инженер или лабораториски хемичар логично е да се претпостави дека ќе имаат потреба за поголемо количество на технички податоци. Прескокнете го тој детаљ и **а)** ќе ги промашите потполно, или **б)** ќе се вратите на почеток бидејќи нема да имате доволно материјал за донесување на одлуката. Тоа не значи дека вашата порака мора да биде здодевна. Дури и техничарите имаат смисла за хумор и ги доживуваат, на пример, визуелните сугестии исто како и “нетехничарите”. Едноставно, само земете ја предвид нивната потреба за поголем број податоци.

Значи, познавањето на “публиката” е неопходно за успешна деловна комуникација. Се разбира, веќе го слушам вашето мрморење дека тоа е реченица милион пати повторена. Сепак, признајте си чесно, колку свесно и колку чесно го почитувате тоа правило? Колку пати дневно со луѓето комуницирате онака како што *вие* се чувствувате, а не онака земејќи ги предвид *нивни* чувства? Не ли е чудно што по сето тоа вашата реакција може да се сведе на една реченица, и тоа онаа од насловот на книгата: **Зошто јас не го реков тоа!**

Филмската популарност - измама?

Стара пропагандна вистина е дека не постои медиј или тип на комуникација кој не може да се искористи за пренусување на рекламна порака. На многу класични средства (ТВ, радио, весници...) веќе сме навикнати. Меѓутоа, промислените “скриени убедувачи” (В. Пакард) наоѓаат начини пред очи да ни ја потстават својата роба а притоа ние тоа воопшто и да не го разбереме како реклама.

Па, каде се случува тоа?

Верувале или не, во филмовите и ТВ-сериите.

Методата на рекламното делување позната како “product placement” или “product tie-in” се состои во презентацијата на производот во еден филм или ТВ-серија, но така гледачите да немаат впечаток (да не знаат) дека станува збор за реклама, бидејќи појавувањето на производот е дел од самото дејствие на филмот! Значи, приказната е сосема јасна: некој кој има желба неговиот производ да се види во филм за кој претпоставува дека ќе биде хит или дека ѝ се обраќа на иста целна група, го бара режисерот и го убедува во некој кадар главниот актер или актерка, на некој начин, да го употребат производот за кој станува збор. За тоа, се разбира, се плаќа одредена сума, и проблемот е решен.

Предностите над класичното огласување се бројни:

- ▶ пред сè, постои мошне силна асоцијација и идентификација со изворот на пораката, т.е. со главниот актер или со самиот филм
- ▶ за разлика од класичниот спот, филмот се доживува многу поемоционално, па и впечатокот е посилен
- ▶ благодареејќи му на претходното, помнењето на производот е поголемо
- ▶ можна е и поголема фреквенција на појавување на производот - може да се појави повеќе пати во филмот, кој, пак, може да се гледа неколку пати
- ▶ кај светските филмски хитови станува збор за изложеност на производот пред огромен број гледачи, така што испаѓа дека цената за тоа е многу ниска. Понекогаш е доволно само производот да се даде на користење, без некоја посебна парична надокнада

Сè на сè, методата е проверена, силна и едноставна. Тоа го знаеа и творците на филмот Top Gun. Благодареејќи им ним, славниот светски произведувач на наочари за сонце Ray Ban забележа голем профит и зголемување на продажбата бидејќи по влегувањето на филмот во кината се појави цела сурија од типови што сакаа да имаат исти “цвикери” како и Том Круз. Истиот филм имаше и една од најголемите “tie-in” акции откако постојат пазарот и маркетингот - промовираниот производ беше морнаричкото воздухопловство! Имено, овој род на американската војска сите објекти, бродови, авиони и статисти бесплатно им ги даде на филмаците,

но, од друга страна, филмот толку го изгради имиџот на пилотите што години потоа школите на воздухопловството беа буквално претрупани со кандидатури!

Друг пример е Форд, кој на Спилберг му подари неколку свои теренски возила, за неговите диносауруси слатко да ги изгазат во паркот Јура! Форд подоцна и огласите ги конципираше според матриците од филмот. Спилберг и друг пат го правел тоа; главните херои во ИТИ јадат точно одредени колачиња.

Најновиот пример на “tei-in” може да се види во филмот на Алмодавар “Кика”. Двете главни актерки држат во рацете, во крупен кадар, конзерви пепси-кола, со фина колоратура дополнувајќи го дизајнот на целиот кадар. Значи, имаме и уметнички реклами!

Сепак, постојат ситуации кога производот во филмот може да се најде со негативни конотации. Тоа може да биде привидна негативност, како некаква доброќудна шега на сметка на производот, што на крајот може да испадне и позитивна реклама што се однесува до продажбата, но може да се случи и производот едноставно да биде “покопан” преку порака од филмот. Последен пример на оцрнување што јас сум го видел е во филмот Врана (првиот гранџ филм, ми се чини). Еден од лошите типови, во потера по главниот јунак, граба едно Југо (!) на улица и со еден заглушувачки звук јури низ улиците. На секоја кривина нешто отпаѓа од колата, а кога и рачката од прозорецот ќе му остане во рака, негативецот револтирано вреска: “Да ги ебам странските коли!”

Примери за “product tie-in” има навистина многу. Во секој странски или домашен филм може да се види, помалку-повеќе, некоја позната или “од-сега-ќе-биде-позната” марка. Значи, воопшто не е лоша идеја, ако имате производ кому му е потребна промоција, малку да се свртите околу себе и да се распрашате дали моментно нешто се снима. Можете да станете горди сопственици на парче филмски хит и тоа со вашите, или имињата на вашите производи врз него! А и слатко ќе се смеете на патот кон банката...

Ray Ban Burberry Levi's Swatch

Во *Побунаџа на масаџа* на Ортега и Гасет, авторот ја разоткрива најспектакуларната игра на дваесетиот век: играта на замена на вредносните системи. Во играта има два натпреварувачи, елитата и масата. Елитите низ историјата, вели Гасет, беспрекорно ја контролирале масата, бидејќи размерот меѓу аристократијата и граѓанството бил разумно распореден. По демографскиот бум во Европа во средината на деветнаесеттиот век, масите се зголемија над очекуваната мерка и едноставно со својата бројност ја беа проголтале елитата. Еден човек лесно може да владее со десет, сто или дури илјада луѓе, но кога одеднаш ќе се појават уште неколку стотици илјади или милион луѓе, власта на поединецот над таквата маса станува апсурдна. Поради тоа, во текот на деветнаесеттиот и во почетокот на дваесетиот век, масите ја преземаат контролата над сите сфери на социјалната структура на општеството. Малубројната елита, за да не исчезне, се сокри во своите недостапни градини, да ги чува своите вредности за некои подобри времиња.

Во втората половина на дваесетиот век, потрошувачкото друштво усвои некои од одликите на елитните општествени класи. И меѓу масите настанаа поделби, желби за истакнување и чување на тајната на квалитетот. Од средниот слој се формира еден специфичен слој, повисоката средна класа, која имаше тенденција кон припаѓање на елитната аристократија, и која едновременно стекнуваше свест дека веќе не ѝ припаѓа на масата. Таа повисока средна класа, бидејќи поради крвната бариера никако не можеше да стане дел од старата Елита, но имаше пари, значи одредена моќ, мораше да создаде сопствена митологија, токму врз - монетарниот систем. Со текот на времето нејзината митологија се разоткри како вистинска религија. Митот за Америка всушност е мит за таа специфична повисока средна класа и за нејзиниот комплекс во однос на европската аристократска елита. Затоа во Америка и се роди популарната уметност, уметност што алхемиски требаше лажното злато да го претвори во вистински пари, уметност создадена за да создаде нова модерна митологија. Квалитетот што некогаш ѝ беше достапен само на аристократијата, постапно почна да станува достапен и на масите - во ограничена мера. Тој тип на диференцијација во средната класа, предизвикана од повисоката свест што некогаш беше елитистичка одлика, доведе до формирањето на митовите на Етикетата. Предметите направени за масите, со врвен квалитет и во ограничен број, постепено се здобиваа со митски ореол и стануваа етикети на поп-митологијата.

Ray Ban

Еден од статусните симболи на потрошувачкото друштво во вторава половина на дваесеттиот век во секој случај се наочарите за сонце на американската фирма Ray Ban. Оваа предвоена компанија, настаната како специјален огранок на една од најдобрите светски фабрики за стакло Bausch and Lomb, својата популарност ја стекна за време на Втората светска војна кога американските пилоти како задолжителен дел од својата опрема ги носеа и ray ban наочарите за сонце. Во педесетите години на веков овие декоративни помагала стекнаа нова популарност поради имиџот на Марлон Брандо во филмот *Дивјак* и Џејмс Дин во филмот *Бунтовник без причини*. Рокенрол културата ги присвои митовите за Марлон Брандо и Џејмс Дин како дел од својата иконографија, нивните фармерки, кожни јакни и реј бан наочарите. Во осумдесетите години на веков реј-банките го минаа патот од бунтовништвото до веќе статусен симбол на принцезата од Монако, на пример, или манекенките Синди Крафорд и Татјана Патик. Затоа секој што денес носи реј бан наочари за сонце, носи еден иконички знак на дваесетовековната митологија и дел од живата традиција на новата потрошувачка култура.

Burberry

Секоја есен и во рана пролет луѓето ги облекуваат долгите мантили за дожд, кои се знак за еден неодминлив моден имиџ. Еволуирајќи од некој вид на продолжено сако до иконичкиот знак на тренчкот, дождовниот мантил дури во средината на педесетите влезе во мода. Заслуги за тоа секако има и англиската фирма Burberry, која иконичкиот моден знак го претвори во симбол на едно време, специјализирајќи го своето производство врз белите мантили за дожд. Burberry мантилите станаа митска етикета главно поради филмската уметност, особено поради детективските филмови за Филип Марлоу (главен јунак на Чендлеровите романи) или инспекторот Мегре на Сименон. Носталгичен призвук мантилот за дожд стекна кон крајот на педесетите во филмот *Казабланка*, како особен знак на машиниот карактер на големата звезда Хемфри Богарт. Токму стилот на пристојност од педесетите се здоби со форма на глобален граѓански стил, кој ќе се задржи сè до денес, кога е карактеристичен за динамичните јапии, успешните млади деловни луѓе. Носењето на burberry мантилот е одлика на стилот на повисоката средна класа, свесна за длабинското значење на креирањето на поп универзумот.

Levi's

Панталоните од груба ткаенина која тешко се кине беа незаобиколен дел од гардеробата на американскиот Див Запад. Една од клучните архетипски фигури на поп митологијата, КАУБОЕЦОТ, носел токму такви пантолони. Грубата ткаенина

добила име blue jeans, а кај нас е позната и како тексас. Демографската експлозија во средината на 19-от век беше погодна за претворање на малите семејни мануфактури во големи индустриски гиганти. Ова се случило и со семејната мануфактура на снаодливиот Евреин Леви Штраус, митскиот творец на “легендата што живее”. Бидејќи Штраус бил фармер од американскиот Запад тој искреирал пантолони од грубо платно наменето за селаните што работат тешка земјоделска работа. Панталоните од џинс биле идеални бидејќи тешко се кинеле, лете во нив не било претопло, зиме не било престудено, имале долгогодишен рок на употреба, а покрај сето тоа изгледале добро кога по многу перења ќе го добиеле својот славен испрано-блед имиџ. Покрај сето тоа биле совршено скроени, такашто секому добро му стоеле. Вестерн филмовите на Џон Форд, Хауард Хокс, Раул Волш, во четириесетите и педесетите години на веков конечно ги воспоставија фармерките како иконички знак на Дивиот запад и со самото тоа влијаеле врз модата на тогаш оформувачкото потрошувачко друштво. Вистинска експлозија се случи во шеесетите - половина луѓе од планетава почнаа да носат фармерки. Се појавија многу нови етикети, но Levi’s остана возвишен крал. Новата повисока класа на деведесетите денес за вистински фармерки ги признава единствено Levi’s-Shrink-to-Feet, кои се изработени од најгрубо платно, кои по неколку перења се собираат (и по два, три броја) и бледнеат. Тоа се пантолони за правоверните љубители на поп митологијата.

Timberland

Уште еден американски производ има култен статус - тимберланд мокасините. Мокасини од кожа мошне добро изработувале уште Индијанците. Тој индијански дух е денес ги проникнува многуте производи на доселениците на американскиот континент - од цигарите до тимберленд мокасините. Изработени од кожа наменета за прошетка низ древниот свет (според името), овие мокасини се погодни за авантуристички типови. Ги носеле многумина, од дрводелците-авантуристи во канадските дивини, преку сафари фриковите во фазонот на мачо-мустаклијата од рекламата за Камел, до модерните припадници на џет-сетот кои во морски авантури тргнуваат со своите деветометарски јахти (можеби оттаму и другото име за овие мокасини - бродарици). Тимберланд е фирма која прва исфрли на пазарот висококвалитетни кожни мокасини со врвка провлечена околу ободот долж целите чевли. Подоцна се појавија безбројни копии, но, како и во претходните случаи, “новата елита” за вреден го смета само оригиналот.

Swatch

Што се однесува до Swatch часовниците, тие настанаа како швајцарска реплика на евтините јапонски часовници, а станаа приказна за себе. Швајцарија со години

беше водечка во индустријата за часовници, според убавината, прецизноста, долготрајноста - а и денес е ненадминлива ако зборуваме за вистинските механички часовници (нпр. Schaffhaisen). Со појавата на дигиталната технологија часовниците од Далечниот исток го преплавија светскиот пазар. Швајцарците го прифатија предизвикот и за масовниот пазар направија релативно евтина серија на часовници со дигитална технологија. Овие часовници станаа супериорни во однос на другите; беа попрецизни, имаа долг лифе гаранција и, покрај сето тоа, дотогаш невиден дизајн. Дизајнот на Swatch часовниците со весели шарени бои може да биде предмет за дисертација на историчарите на уметноста со рафиниран вкус и со чувство за нови вредности. Денес низ светот постојат клубови на љубители на Swatch часовници, коишто плаќаат огромни суми пари за моделите од сите серии на овој фасцинантен швајцарски производ. Часовникот што бил купен за дваесетина долари денес чини 2 000, што значи дека имаат третман на уметнички предмети. Откаде тоа? Оттаму што Swatch е навистина уметност, производ на нашето време. Можеби некој подрзок наскоро ќе рече дека најдобрите уметнички дела кон крајот на дваесетов век се производи каде што е видлив спојот меѓу убавината, имагинацијата и врвната технологија. Модерната поп митологија ионака не се плаши од техно-демоните, бидејќи - што им фали на демоните доколку им служат на Убавината, Добрината и Вистинитоста?!



Иднината на радиото

Секоја година во септември вработените и соработниците на “американската радио-индустрија”, коишто се поврзани во здружението The National Association of Broadcasters (NAB) се состануваат за да си ги разменат искуствата и да најдат одговори на прашањата што ги поставуваат развојот на медиите, технологијата и промените на пазарот. Тие собираат се мошне добро посетени - иако манифестацијата е од полузатворен тип, редовно има меѓу 5 000 и 7 000 посетители. Работата се одвива во четири секции: програма, продажба (маркетинг), техника и менаџмент. Работата на секциите обично ја водат личности што имаат голем углед меѓу колегите.

Во САД постојат преку 8 000 радио станици. Во однос на начинот на којшто егзистираат се делат на две групи: комерцијални и некомерцијални станици. Комерцијалните станици претежно заработуваат пари со емитување на пропагандни спотови; другите извори се: спонзорите и сопствената дејност (агенциски услуги, снимања, озвучувања на манифестации и сл.).

Некомерцијалните станици немаат право да емитуваат пропагандни пораки, но можат да се поврзат со спонзори. Во емисиите покриени од спонзори може да се спомене името на спонзорот но не смеат да се спомнуваат неговите производи. За овие станици е карактеристично што во програмска смисла се потполно различни од комерцијалните станици. Тие претежно се концентрирани врз проблемите на локалните заедници, а помалку на поединецот како потрошувач. По правило, некомерцијалните станици избираат посложени и помалку популарни типови на музика (класика, џез).

Комерцијалните американски радио станици уште пред повеќе децении го најдоа модусот за прилагодување на медискиот пазар. Во пракса тоа значи дека секоја станица ја пронаоѓа својата целна публика на која ѝ се прилагодува. Притоа не е важно дали станува збор за музички станици или говорни (вести, деловни информации, talk show и сл.). Прилагодениот концепт американците го нарекуваат “формат” и тој го одредува типот на музиката, начинот на водењето, количеството и типот на информации, како и количеството и профилот на пропагандните спотови.

Пропагандните агенции мораат да го почитуваат “форматот” до последен детаљ. Покрај општиот тон, креативниот израз често го “лови” и расположението во различни времиња на денот. Не е ништо необично радио станицата да го одбие спотот доколку нарачателот не е подготвен да се прилагоди. Спотовите се емитуваат во блокови што соодветствуваат на рецептивната способност на слушателот. Така, блокот не може да содржи повеќе од три спота (до две минути). Во праксата се афирмираат спотовите од 10 и 30 секунди, а само исклучително спотот е долг 60 секунди.

Public relations е нешто што е од животна важност за секоја радио станица. Често се организираат разни приредби и активно се интервенира во животот на локалната заедница, покрај присуството на сите важни настани. Менаџментот на најуспешните радио станици се заснова на вештото одбирање на темите и личностите што се појавуваат во програмата - често не е лесно да се одлучи меѓу добриот плаќач од тутунската индустрија и сиромавиот од здружението за заштита на животната околина. Сепак, искусните директори ги избегнуваат компромитираните личности и производи. Секогаш се оди на долгорочни ефекти, бидејќи радиото сепак е мас-медии.

Секоја радио станица има своја екипа истражувачи којашто ги следи оценките на слушателите за програмата. Поголемиот дел од истражувањата се извршуваат телефонски (неделно преку зоо повици). Низ овие истражувања се добиваат релевантни одговори на прашањата за квалитетот на програмата - водителите, музиката, пропагандата и сл. Во телефонските анкети учествуваат случајно одбрани слушатели. Повремено се прават и пошироки тематски истражувања (анкети дома и преку пошта; тестирање на референтни групи и сл.). Важна улога во унапредувањето на работата на радио станиците имаат и ревиите и стручните публикации кои ги коментираат и оценуваат програмите и работата на одредени емисии и станици. Покрај самостојната истражувачка работа мошне често се користат и специјализираните агенции за истражување на пазарот. На планот на радио програмата најпозната агенција е Arbitron. Оваа агенција секој месец објавува податоци за слушаноста на одредени станици и тоа се верификувани податоци што ги користат пропагандните агенции и огласувачите.

Веќе со години процентот што стопанството го издвојува за радио огласувањето се врти околу 10%. Таа цифра е стандардна и радио пропагандистите не се премногу загрижени. Сепак, за да се задржи оваа тенденција неопходно е да се засилат промотивните настапи на самиот медиј, бидејќи и другите медиуми тоа го прават. Последниве години радио станиците емитураат свои имиџ спотови и на телевизијата. Непрекинато се следат потребите на пазарот и се прилагодува “форматот”. Забележително е, на пример, дека некои станици ја прилагодуваат програмата кон пензионерите. И тоа е дел од стварноста. Последниве години Америка се соочува со фактот дека младите веќе немаат пресудно влијание врз медиската политика. Најсилната и најбројна публика е онаа меѓу 25 и 45 години. Сепак, кога станува збор за радиото, сегментацијата е мошне разнолика: искусните радиски луѓе велат дека има значајни разлики меѓу “клинците” од 13-18 год. и оние од 18-25; понатаму постојат категории, шминкери, уметници, панкери, пчелки и “обични деца”!?

Со идеја до целта

Веќе е класична изрека дека оние што се занимаваат со реклама мораат да научат, наместо со сачмарица, да гаѓаат со снајпер. Тоа значи дека мораат да се фокусираат на точно одредена група потрошувачи (или потенцијални потрошувачи) од која очекуваат најголем продажен ефект. Овој логичен факт доведе до една друг вистина во науката-уметноста-вештината на огласување: секогаш треба да се истакнува една идеја, една магична област која посочениот производ го одвојува од сите други на пазарот. “Major selling idea” (главната продажна идеја) така стана клучниот камен при конципирањето на мозаикот на огласната стратегија. Бидејќи и во животот има повеќе патишта до иста работа, најпознатите стручњаци за огласување развиле неколку интересни постапки за доаѓање до ваква идеја. Најпознати се четири.

1. UNIQUE SELLING PROPOSITION (POINT) - (UPS)

методата прв ја дефинираше славниот Розер Ривс, еден од бардовите во историјата на огласувањето. Суштината е во тоа на потрошувачот секогаш да му се направи конкретен предлог врзан за *едно* својство на производот. Предлогот мора да биде јасен, таков каков што конкуренцијата не нуди или не може да понуди, и мора да биде силен (доволно атрактивен и важен за потрошувачот). Славна е кампањата за мобил 1 моторното масло, карактеристично по тоа што тогаш можело да издржи многу повисока работна температура на моторот од конкурентските масла. Магазинскиот оглас и плакатот беа направени од слики на кантички масло што ги држи една рака во азбестна ракавица среде мошне жесток оган! Речиси целиот текст се состоеше од една реченица која го наведуваше новото, инакво својство на споменатото масло. Единствениот проблем кај оваа метода е: што да се прави ако нашиот производ не е различен од конкурентските? За одговор на ова прашање, види 2, 3, 4.

2. КРЕИРАЊЕ НА ИМИЏОТ НА МАРКАТА

Методава својата вистинска промоција ја имаше во текот на педесетите години кога, во тоа време не толку славниот пропагандист со име Лео Барнет добил работа да ја промени сликата на потрошувачот за еден вид цигари. Дотогаш споменатите цигари им биле наменети на жените. Компанијата што ги произведувала цигариве сакала да влезе и на машкиот пазар и да ги “репозиционира” своите цигари. Лео Барнет и луѓето од неговата агенција конципираа кампања базирана само на слики на мажи кои изгледаат или се занимаваат со работи што се симболи на машкоста. Најголем успех постигна концепцијата со каубоецот кој, во некаков

пуст предел на Дивиот запад, пали цигара качен на коњ. Сега веќе знаете, станува збор за Марлборо и за славната “Marlboro Country” имиџ кампањата која трае еве веќе 40 години! Принципиелно, имиџот се користи секогаш кога производот од ист вид го има многу на пазарот и кога меѓу нив е невозможно да се направи некоја конкретна и битна разлика.

3. ИНХЕРЕНТНА ДРАМА

И оваа метода му се припишува на Лео Барнет. Ако не знаете што да истакнете кај производот обидете се околу него да направите драмска ситуација, тој да послужи како решение за некаков проблем, или самата драматургија на спотот да направи значаен емотивен впечаток. Барнет тоа успеал да го направи во спотот за келлог*с сувото грозје; на продавачот ненадено му пристига нова, мамутска нарачка што треба да се подготви за неверојатно кусо време. Сите се фрлаат на работа. грозјето се товари со лопати, паѓа од сите страни а за целото време избезумениот дилер вреска “More raisins, more raisins!” (Повеќе грозје, повеќе грозје!). Спотот беше направен толку сугестивно што поголемиот дел од гледачите мошне се заинтересирале дали нарачката ќе се направи или не. Покрај тоа, слоганот “More raisins!” влезе “меѓу народот” и почна да се користи во разни прилики.

4. ПОЗИЦИОНИРАЊЕ

За разлика од класичната употреба на терминов во огласувањето, овде се мисли на малку потесна сфера. Станува збор за правење на посебна, инаква слика за производот во однос на неговата конкуренција. Тоа мошне ефектно го направил произведувачот на спортските патики Avia, кој како “spoke person” го изнајмил американскиот актер и фудбалер Брајан Босворт (*Сџуген како мраз*). Во една мошне агресивна, дури брутална, поза, актерот препорачуваше дека оние што патиките ги користат за да ги стават на масичката додека гледаат ТВ, или да прошетаат до фрижидерот, или за да ги “покажа” - тие ни случајно не треба да ги купуваат авиа патиките! Затоа што тие се наменети само за оние на коишто спортот им е во крвта, само на вистинските атлети што своите патики ги натупуваат со пот! Текстот дури почнуваше: “Еј, вие бедници!” На тој начин Avia гаѓаше една помала, точно дефинирана целна група потрошувачи, и со тоа себеси се позиционира инаку од конкуренцијата. Успехот беше голем. Главната продажна идеја е она што ја носи кампањата, она што производот го дефинира, го издвојува или му дава некоја нова вредност; нешто што, доколку е изведено креативно, од еден балален пзарен факт може да направи легенда, дури имит. Нешто што се доживува како луксузна кочија со полнокрвни коњи, иако зад тоа стои тиква влечена од пар глувци. Нешто магично. Ѓаволско или анѓелско.

Тестирање

Во градот Инглвуд (Њу Џерси, САД) се наоѓа седиштето на корпорацијата Pre Testing Company, водечката американска компанија за тестирање на сите видови креативни решенија за економската пропаганда. Во развиеното конкурентско окружување во современиот пазар само ретките и храбрите непромислено се обидуваат да емитуваат телевизиски или радио спот, да објават печатен оглас, да постават пропагандно пано на автопат, да лансираат нов дизајн на амбалажата - а претходно да не извршат тестирање на креативните решенија.

Студијата која ги обработува основите во тестирањето на пропагандните пораки укажува на следното: **1)** ефектот на пропагандната креација не може да биде измерен доколку барем два пати не е изложен на перцепцијата на целиот сегмент на побарувачката (терк); **2)** секое препознавање на целите на истражувањето од страна на испитаникот ја докажува погрешно избраната метода; **3)** секое истражување се спроведува со споредување на резултатите од контролата и експерименталната група; **4)** тестот на присеќавање се прави како со така и без помошта на испитувачот; **5)** се мери степенот на преференција во одредена група производи; **6)** се мери поттикот за купување и се утврдуваат конкретните причини; **7)** тестирањето се спроведува на еден дел или пак на целиот пазар.

Како илустрација за наведените методи ќе опишеме неколку најефектни. За тестирање на ТВ спотови во САД се користи методата “симулирана ТВ мрежа”: испитаникот добива далечински управувач на кој се испишани кратенките на трите најголеми американски ТВ мрежи: NBC, CBS и ABC. На испитаникот му се вели дека ТВ мрежите сакаат да добијат повратна информација за квалитетот на своите програми. Испитаникот по желба може да ги менува каналите во текот на дваесетоминутната презентација. Во текот на првите две и пол минути од презентацијата испитаникот ја следи програмата без пропагандни спотови. По тие 150 секунди сите три станици емитуваат четири пропагандни спота. Третиот спот по ред е тест-спотот. Без оглед која програма ќе биде избрана спотот едновременно ќе биде емитуван на сите три мрежи. Меѓутоа, доколку испитаникот се обиде да го “прескокне” спотот еден уред тоа автоматски го регистрира. По првата серија спотови сите три мрежи се враќаат на својата програма која се емитува следните 12 минути. После тоа се емитува и друга серија спотови во која повторно се наоѓа нашиот тест-спот. Останатите спотови служат како кулиса. Се разбира, повторно се регистрира дали испитаникот го одгледал или го прескокнал ТВ спотот. По втората серија спотови се емитуваат уште шест минути програмски материјал после кој испитаникот оди во собата за интервјуа. Во понатамошната постапка се проверува колку испитаникот се сеќава на робната марка и повторна ја пополнува Книгата на преференцијата (првиот пат пред гледањето на спотовите). Цел на ова е

споредување на импулсната преференција пред и по гледањето на спотовите, како и оценување на тестираниот производ во однос на најсилните конкурентски робни марки.

Тестирање на оглас во печатарските меди: Првите две фази - контролната група и преференцијата на марките се исти како и фазите на тестирањето на ТВ огласите. Секој испитаник пред себе добива еден дебел часопис вкоричен во пластика (портфолио). Тој има информација дека некој голем издавач има намера на целиот национален пазар да воведо нов часопис наменет за поширок круг читатели. На испитаникот му се сугерира дека во часописот се наоѓаат рубрики и статии коишто тој ќе треба да ги оцени. Во моментот кога секој испитаник ќе седне и ќе почне да го разгледува часописот се вклучува ламба на масата. Читателот не знае дека во телото на ламбата се наоѓаат две мали камери. Едната камера ја снима статијата што се чита, а другата го снима погледот на испитаникот, т.е. каде му е насочено вниманието. Мошне е важно испитаникот слободно да си го чита часописот и да се задржува каде што сака и колку што сака. Камерата го регистрира и точното време на задржување на одредени места. Внатре кориците на часописот вметнати се 15 огласи, од кои три се повторуваат два пати. Едниот од тие три дуплирани огласи е тест-огласот. Резултатите од снимениот материјал внимателно се прегледуваат и се прави споредување меѓу степените на внимание упатено кон тест-огласот и другите огласи. Потоа со испитаниците редовно се прават и тестовите на присеќавање и преференцијата на робната марка, што е идентично како кај ТВ спотовите.

Заштедите што се постигнуваат со избегнувањето на тестирањето на огласите пред да се емитираат се смешни во однос на можните загуби кога преку мас-медии се испраќа погрешно формулирана порака. И овде се докажува познатиот стих: “По покусиот пат во рајот не се стигнува” - на почетокот морате да вложите малку повеќе за после помалку да ве боли глава. Во пазарното стопанство со развиена конкуренција, претпријатијата се приморани што повеќе да ги смалуваат ризиците на работата. Една поголема грешка и веќе ве нема, и тоа можеби засекогаш, а тогаш, за рајот веќе не станува збор, напротив...!

Нови техники на огласување

SKYWRITING

Станува збор за една од тнр. “out of home” техники на огласување. Се состои во тоа со помош на специјални прожектори, среде бел ден, па и на најголемо сонце, по небото да се испишуваат пропагандни пораки со букви големи 400 метри! Бидејќи ваквото шоу е невозможно да се следи подолго време, поради брзата епидемија на вкочанети вратови, на славната компанија Soroptone ѝ текна, па проекциите ги организираше над плажите во Калифорнија, промовирајќи ги своите нови лосиони за сончање.

3D ПРОЕКЦИИ

Оваа техника во некоја рака е продолжение на претходната, со тоа што технолошки е уште понапредна. Сега глетката се појавува во тридемензионална форма и за да се види потребни се специјални очила (техниката инаку успешно е испробана во кино-салите). Неодамна, Toyota ја користеше оваа пропагандна техника. Со помош на трите најтиражни весници во Сан Франциско, на читателите им беа поделени 11,5 милиони 3D наочари, со едновремено известување кој ден и во кое време ќе биде проекцијата. Во наведеното време сите заинтересирани имаа шанса да го видат новиот автомобил на Toyota, во големина која го покри целиот хоризонт на Сан Франциско, и тоа во три димензии!

“ДУВАЛКИ”

Куклите на дување одамна се познати. Но, сега има големи неколку стотици метри. Исклучително успешна промоција со помош на оваа техника имаше една од верзиите на филмот Кинг Конг, онаа кога горилата ја носи Џесика Ланг во својата дланка. Цитирајќи ја токму таа сцена, организаторите направија горилата од неколку стотици метри, и го ставија врз огромниот Емпаер Стрит Билдинг, и тоа така како куклата да ја прегрнува зградата. Неколку недели целиот Менхетн беше во знакот на оваа атракција.

“POP-UP” ОГЛАСИ

Овие огласи (како што името им вели) буквално скокаат од магазинот што го читате! Всушност, се работи за еден картонски додаток кој е така сечен и лепен што, кога магазинот е затворен, целата конструкција фино си лежи внатре, но кога магазинот ќе се отвори, конструкцијата се развива како некаква тридимензионална макета. Меѓу корисниците на овој “штос” беа и Transamerica Corpora-

tion, најголемата осигуретелна куќа во Америка (по нејзината триаголна кула се препознава целиот Сан Франциско) и компјутерската корпорација Honeywell. Првата го смести меѓу кориците на магазинот целиот свој нов управувачки комплекс, комплет со кулата и покривот, а вторава компанија тродимензионално го “огласи” својот најнов компјутер.

ОГЛАСИ СО ЗВУК

Пред неколку години, една од фирмите што се занимаваат со микротехнологиите се обиде да направи исклучително мал звучник, поврзан со микро-засилувач, за сето тоа да биде сместено во обичен оглас во класичен магазин. На тој начин, печатената порака би била проследена со тонски запис, а цели делови од текстот можат да бидат проследени со музика, како јај радио и ТВ огласите.

Инаку, во светот огласите мирисаат, имаат посебни текстури на хартијата, во нив се уфрлуваат метални, дрвени, стаклени, пластични (секакви) апликации, посебно се сечат и печатат и на сето тоа само фантазијата може да му стави крај.

Како и кај нас.

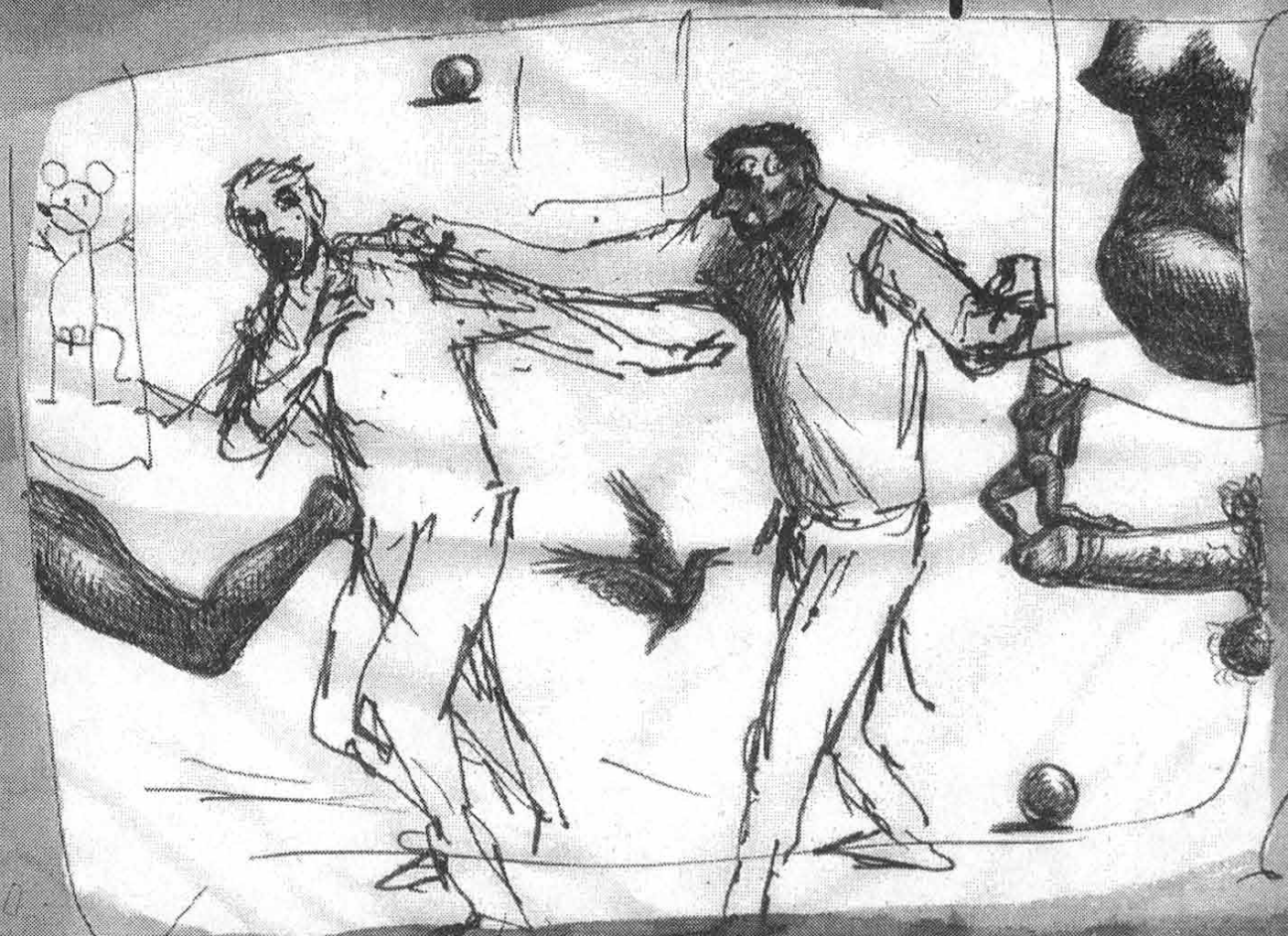
Превод: Г.Н.Ом

Сите текстови се земени од неколку миналогодишни броеви на белградското списание “Кошава”.





ЛОКАЛНА СЦЕНА





СТРОЈОТ НА ЧУДЕСНОТО

УБАВО

проект: стројот на чудесното
архитектонски проект за подрачјето на старата железничка
автори: минас бакалчев & митко хаџи-пуља архитекти
процесинг: горан трајановски
година на проектирање: 1993

стрип 7 пет терминали, експ

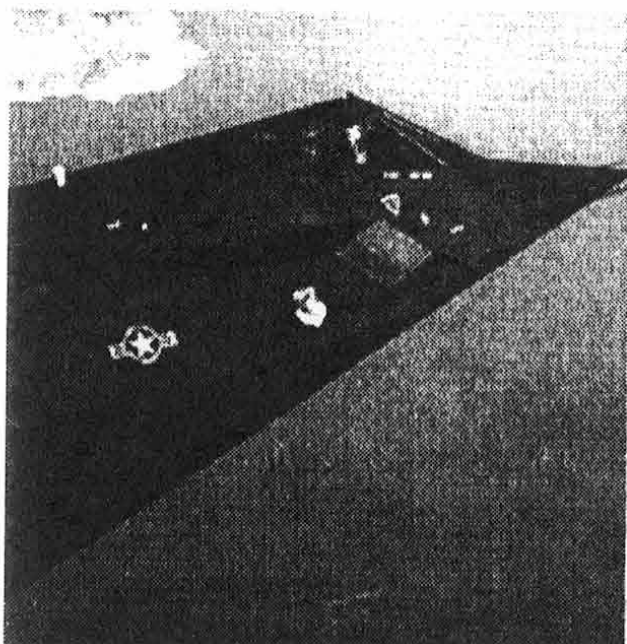
стрип 6 звучна бариера & пу

стрип 5 брзи транспортни ср

стрип 4 tv screen, мембрана /

стрип 2 десет вертикални ст

стрип 3 кинетички елементи,



УБАВО

- 按壓ⓐ鍵可變換功能狀態的顯示。在以
- 在任何狀態下，按壓ⓐ鍵照亮顯示幕的
- 燈，因此底燈閃動。

стрип 1 девет урбани хангар



ВОЗВИШЕНО

✚ проектот е тројот на чудесното треба да се набљудува низ п

станица, скопје

✚ дијаграм е инструмент кој овозможува архитектурата да се конституир

✚ оперативни стратегии: ✚ разделување / ретериторијализација: првиот

озитурни, голем отворен амфитеатар / кинетички мега screen, аудиториум "лео

нктови за пречистување на воздух ✚ фигура / текстура: ова е постапка

✚ повторување / самосличност: повторув

едства ✚ земање примерок / бушење: начин на однесување на корисни

континуирана видео инсталација

руктури / вертикална решетка

јавни лифтови & ескалатори

下各頁將對各狀態做詳細的說明。
秒鐘。報時聲音一響，錶便進入可被設定狀

И



報時狀態

調整計時報時狀態

馬錶狀態

• 按壓ⓐ鍵可變換功能屏
• 在任何狀態下，按壓ⓐ

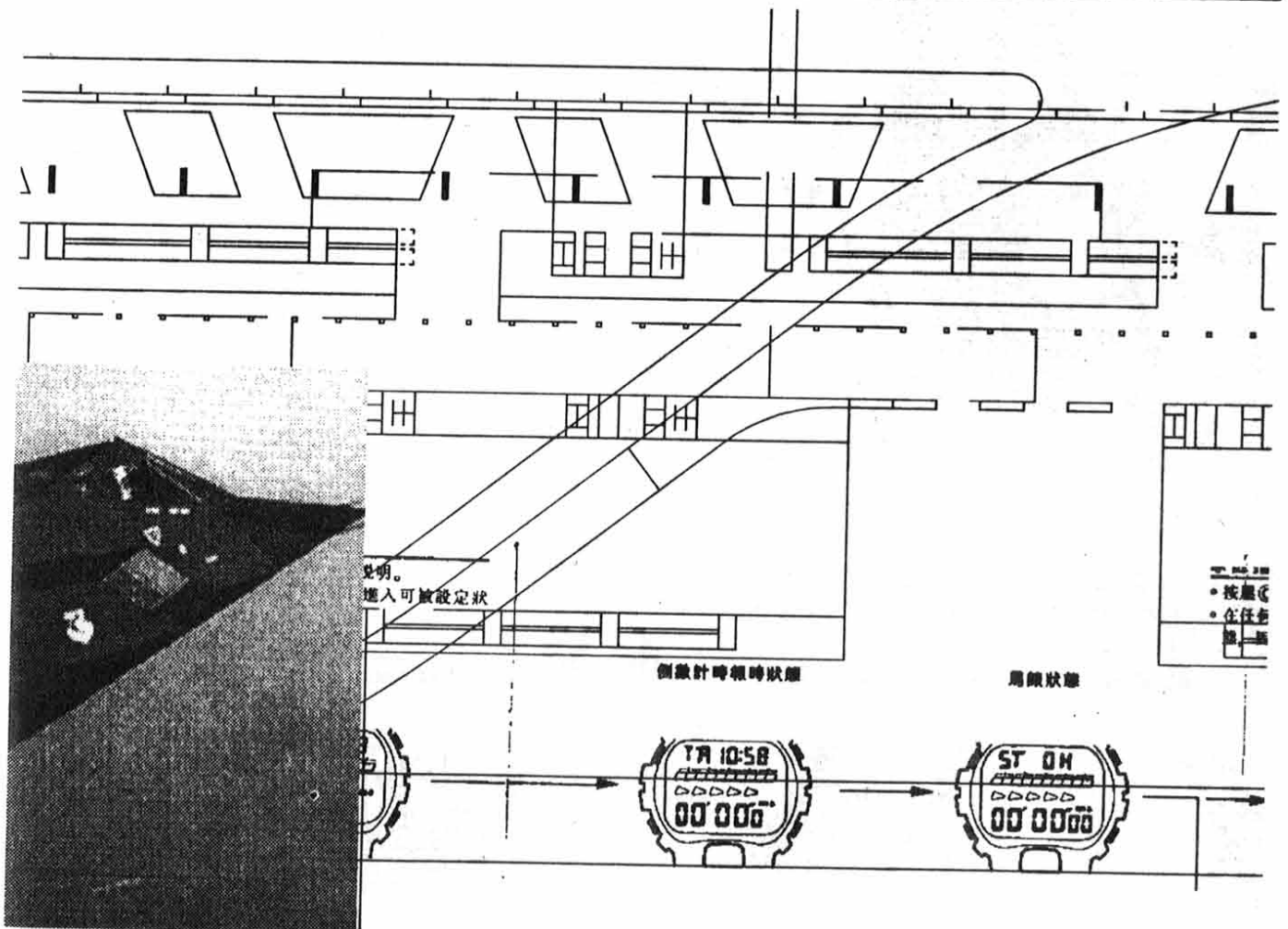


УБАВО = ОБЛИК

ојмовната апаратура на возвишеното. категоријата на возвишено

а како состојба на односи, а не форми, да се процесира, а не формализира про
гест е поделба на целото подрачје на серија од паралелни ленти / стрипови ко
+ јукстапозиција / симултаност: јукстапозиција - едно спроти друго ставање,
нидов" / ласерска тродимензионална инсталација

на механичко мултиплицирање / повторување преку кое фигурата - телото пре
ањето е една од најелементарните техники на конструкција на просторот / тери
ците во новиот флукуирачки простор на информации. земање примерок е про

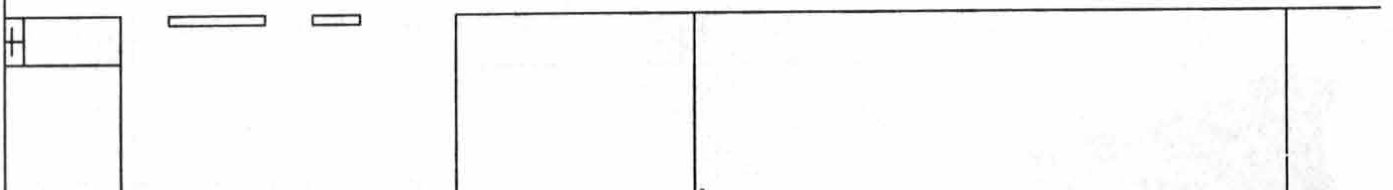
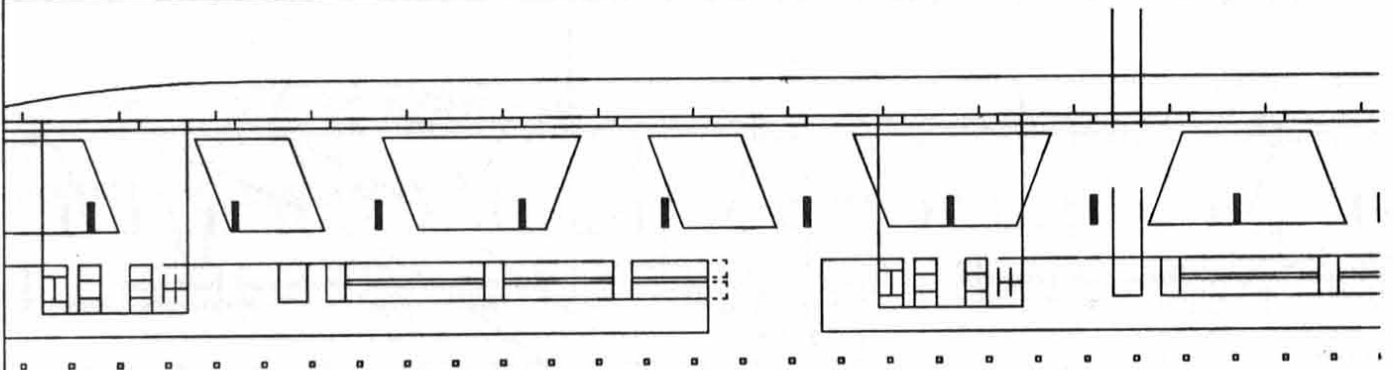


ВОЗВИШЕНО = БЕЗОБЛИЧНО

□ (το υψος) е спротивна на категоријата убаво (το χαλот). Возвише

сторното искуство. дијаграмот го регистрира континуумот на мобилни случув
и можат да ги вклучат главните програмски категории. со тоа е одбегната кон
се однесува на алтернирање на движењата, симултано присуство на различни

отсечување / редистрибуција: отсечување & редистри
оѓа во текстура - слика. поимот текст, текстура се однесува на неодредена мат
торијата. тоа е израз на динамичен ред кој создава простор / време & ритам из
цес на трансмисија на информациите & материјалот, без разблажување на вли

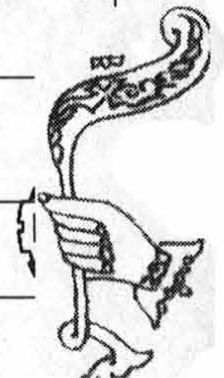


繼可能換功能狀態的顯示。在以下各頁將對各狀態做詳細的說明。
狀態下。按圖①鈕照亮顯示幕約3秒鐘。報時聲音一響，錶便進入可被設定狀
此狀態圖則。

一般記時狀態

報時狀態

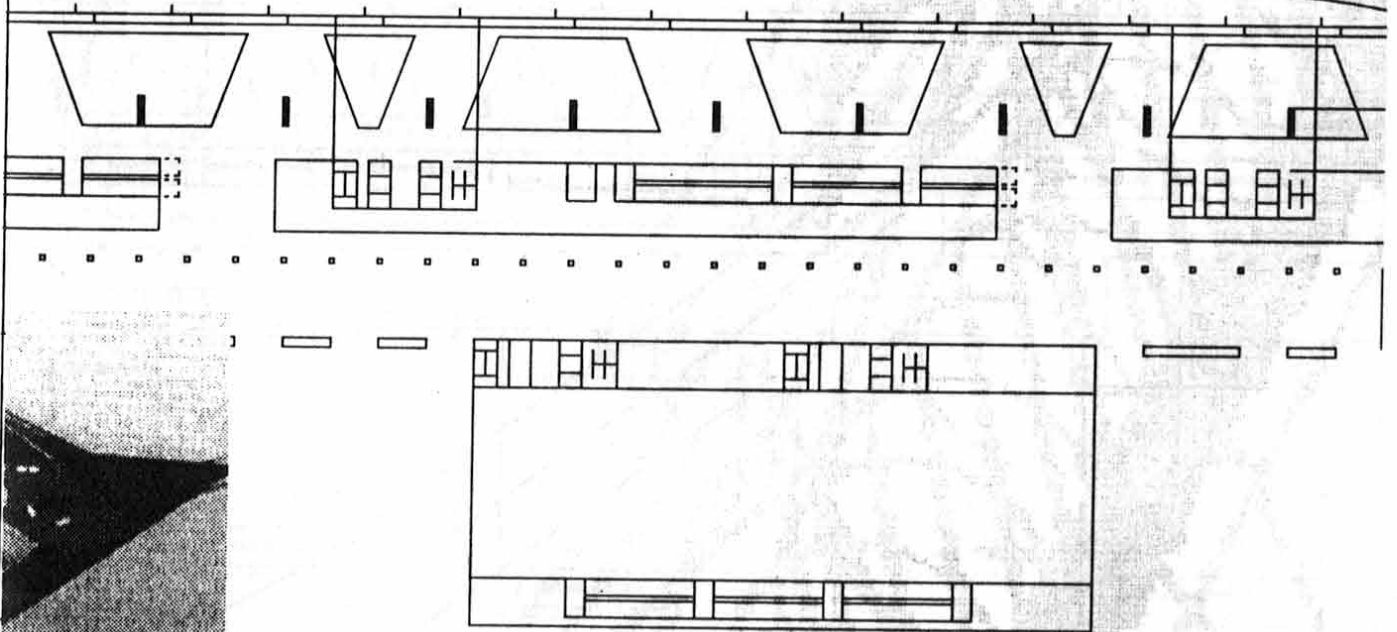
倒數計時報時狀態



УБАВО = МЕРКА

ното е состојба на најсилна емоција која духот може да ја поднес

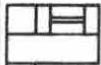
ања кои се завиткани во фигурираните маси на архитектонската репрезентаци
центрацијата & затворањето на случувањата во одредени програмски компоне
мобилности & нивните физички & програмски изгледи во различните ленти / с
буција на материјалот е метода на уништување / бришење на временските & те
рица на референци. просторот е текстуална состојба. волуменот е арбитрарно
бегнувајќи ја наративноста & хаотичноста на сукцесијата на формите. самосли
јанието на индивидуалните претстави. бушењето низ слоевите на површините



Ул. МИТО ХАЏИВАСИЛЕВ - 3А

ВОЗВИШЕНО = НЕИЗМЕРНО

е. возвишеното е зачудувачко, предизвикува впечаток & ги вове

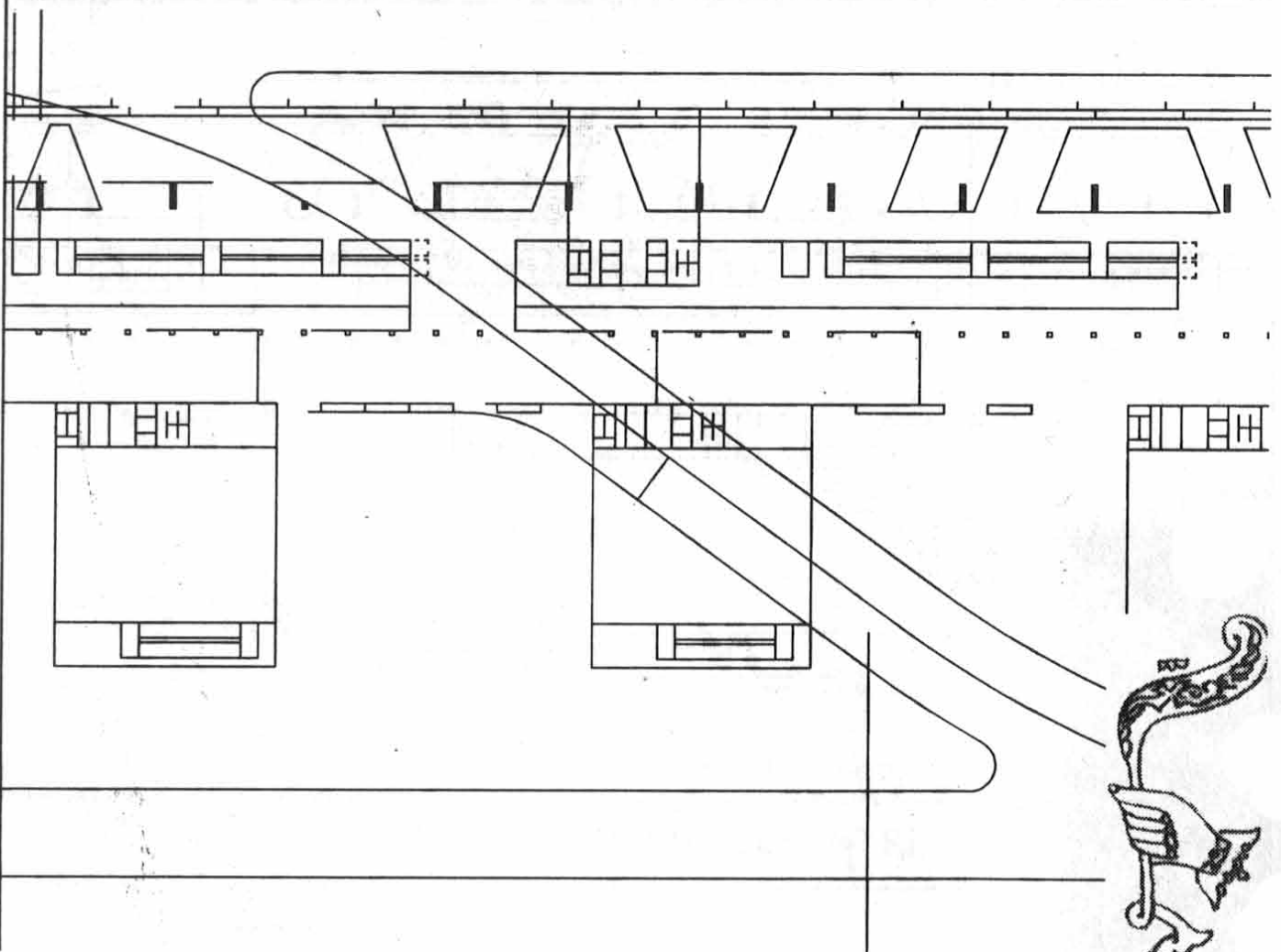


ја. дијаграмот ја проследува архитектурата надвор од класичните рамки на пр
нти / објекти, тие се дистрибуираат по површината на лентите / стриповите.

трипови. секоја лента / стрип е комплексна релација помеѓу различни вектори
лесните наративни секвенци. секоја лента / стрип е рамка преку која се отсеку

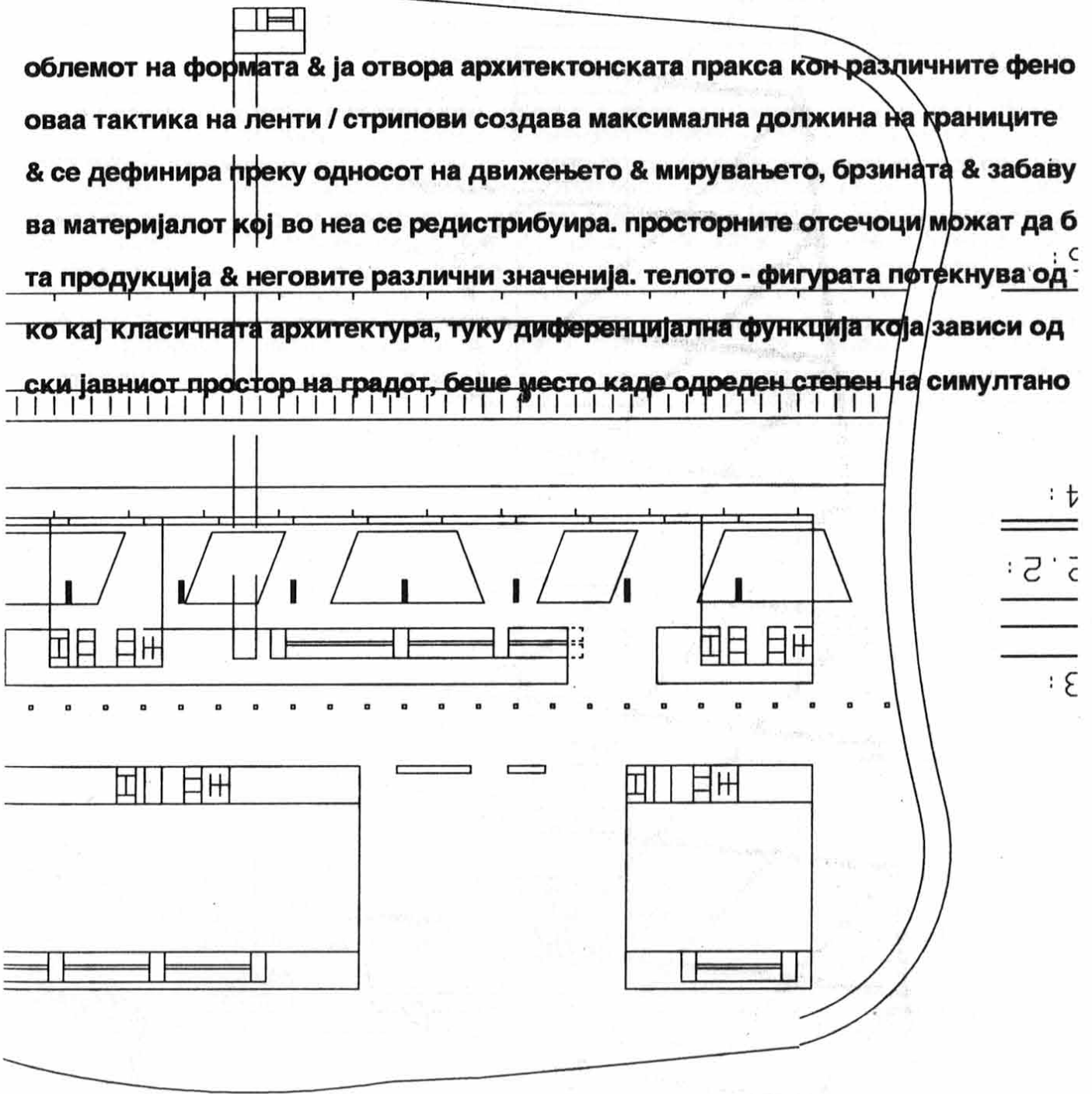
читање на просторот преку неутрализирање на неговата текстуалност, негова
чноста е повторување во кое размерот не е константна, линеарна функција ка

не наведува на просторните квалитети, симултаноста & симулацијата. истори



УБАВО = КВАЛИТЕТ

дува гледачите во состојба на екстаза, издигнувајќи ги кон пре



4 :
2 :
3 :

тура
11
:reen
00 0

ВОЗВИШЕНО = КОЛИЧИНА

делите на "божествениот разум". Возвишеното делува на вонсо



Стрп 7:

мени & влијанија.

понеѓу различните површини постигнувајќи максимална пермеабилност помеѓу вањето. со јукстапонирање на различните просторно - временски системи / темидат искусени низ секој од можните правци. вредноста на овие простори за а статичните услови на просторот / времето. со губење на специфичното својствограничните состојби. се манифестира во синтаксата на структурата на архитект & случување можеше да се постигне. се што се појавува во јавниот простор

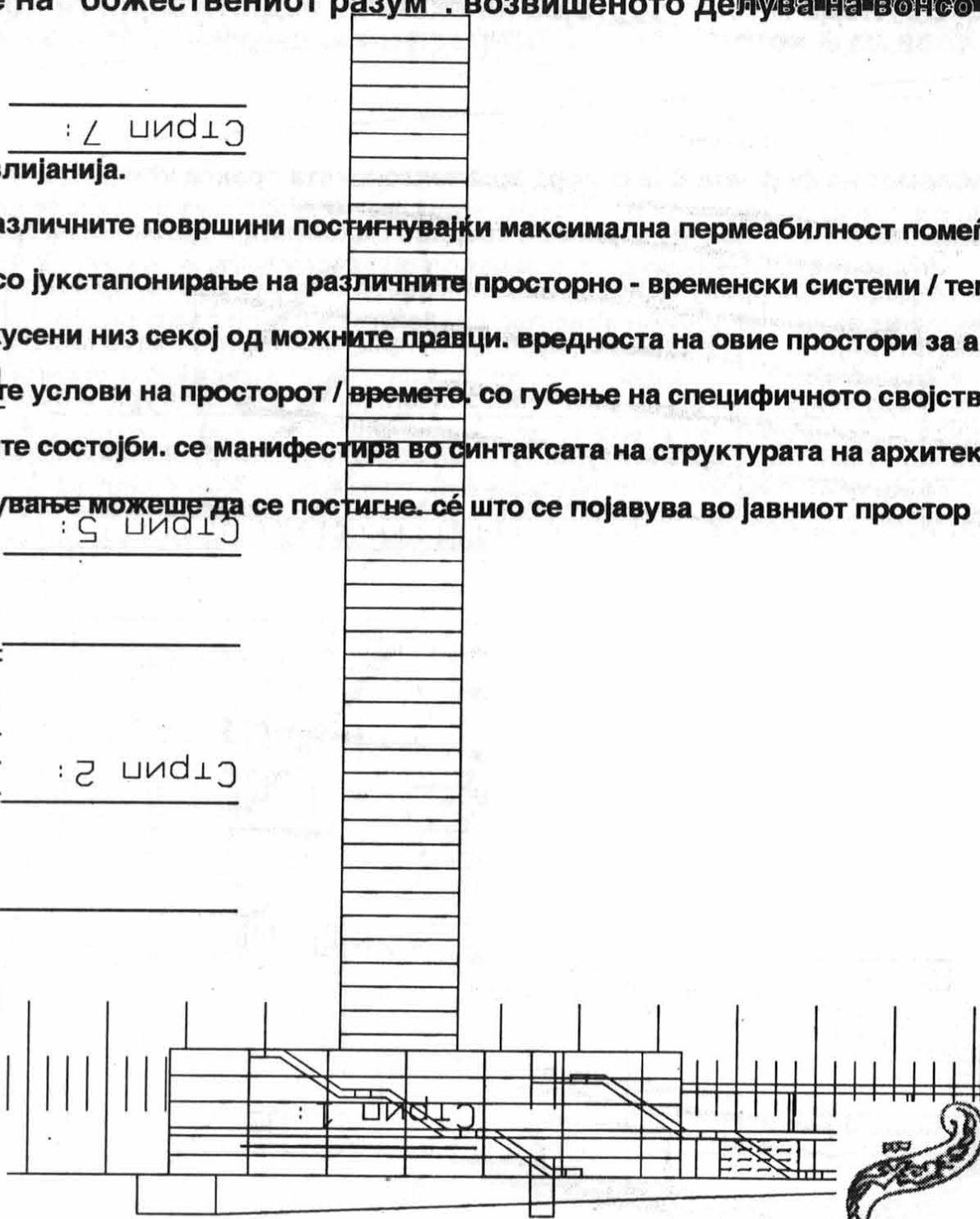
Стрп 5:

Стрп

Стрп

Стрп 2:

Стрп

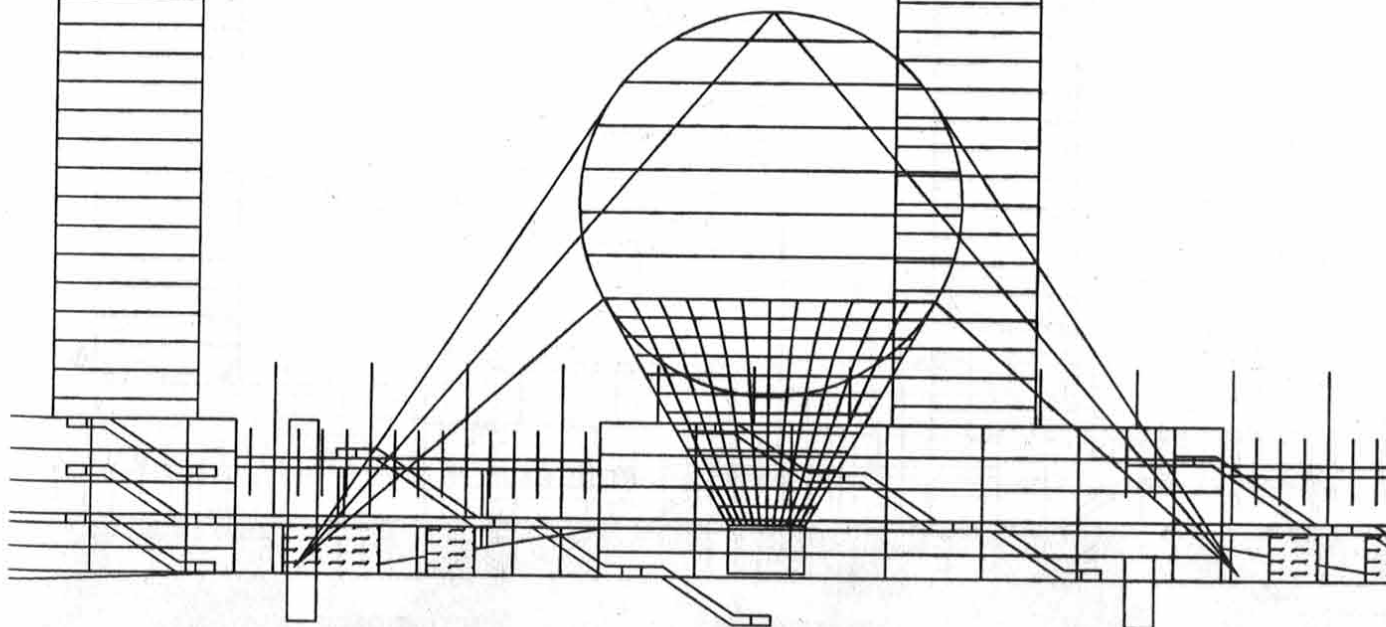


ОСНОВА НА НИВО

УБАВО = СТАТИЧНО

знајната сфера на психата, надвор од нашата воља. возвишеното

у нив, на тој начин целото подрачје се ретериторијализира во различни флуку
атски ленти се заменува универзалниот линеарен концепт на просторот со сим
рхитектурата е во тоа што создава нов и просторни искуства кои повеќе не зав
о на место, дистинктивното тело се дестабилизира & преоѓа во кинетичка матр
тонскиот објект & неговата релација кон контекстот. повторување / самосличн
може да биде видено & слушнато од секого; појавувањето ја конституира ства



ВОЗВИШЕНО = ДИНАМИЧНО

се набљудува од аголот на воздигнувањето & човекот го воведу

облемот на формата & ја отвора архитектонската пракса кон различните фено
ирачки состојби.

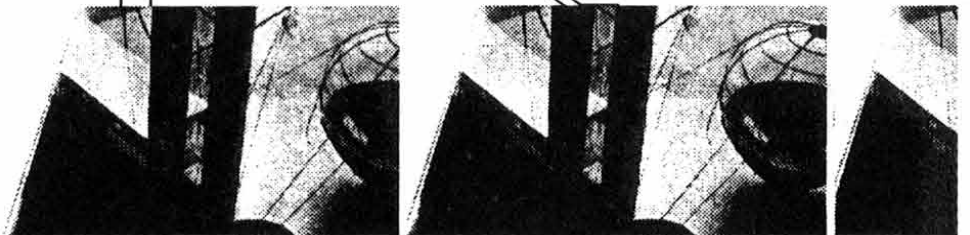
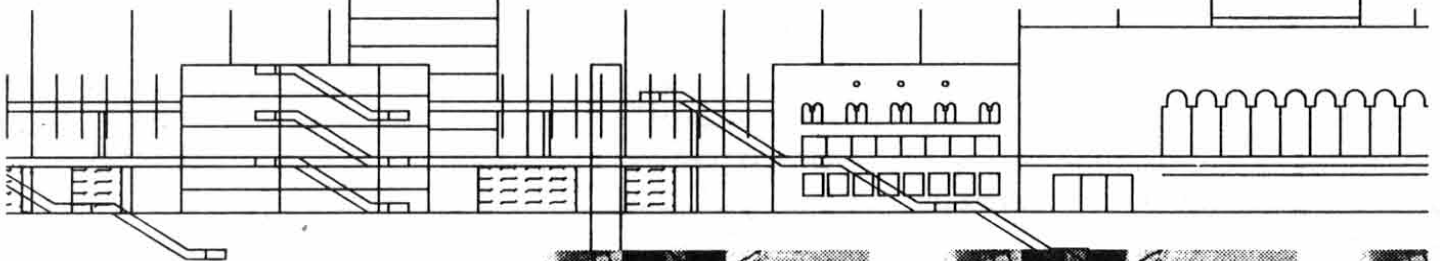
ултан, причинско последичната условеност со синхронизитет.

исат од нивните етаблирани значенија, ниту од сензорните органи на телото.

ица на материја / енергија. секоја тематска лента / стрип е носител на одредена

ост е техника на организирање на материјалот во секоја од тематските ленти /

рноста. технологијата ги тргна сите ѕидови кои го криеја искуството. корисни

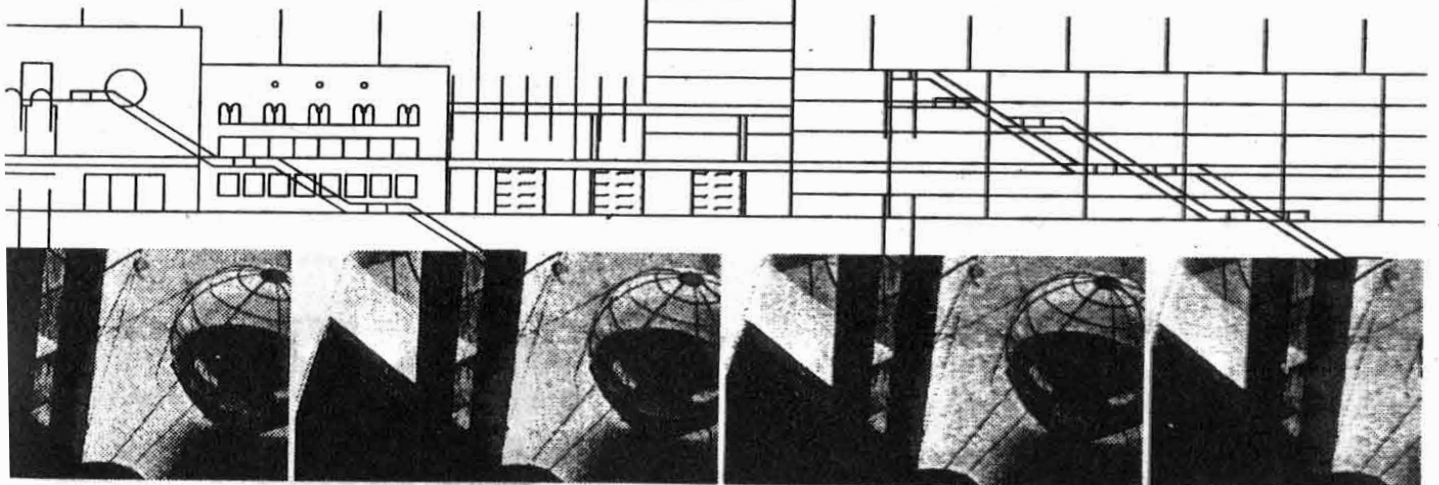


УБАВО = СИНТЕЗА НА АНТИТЕЗИ

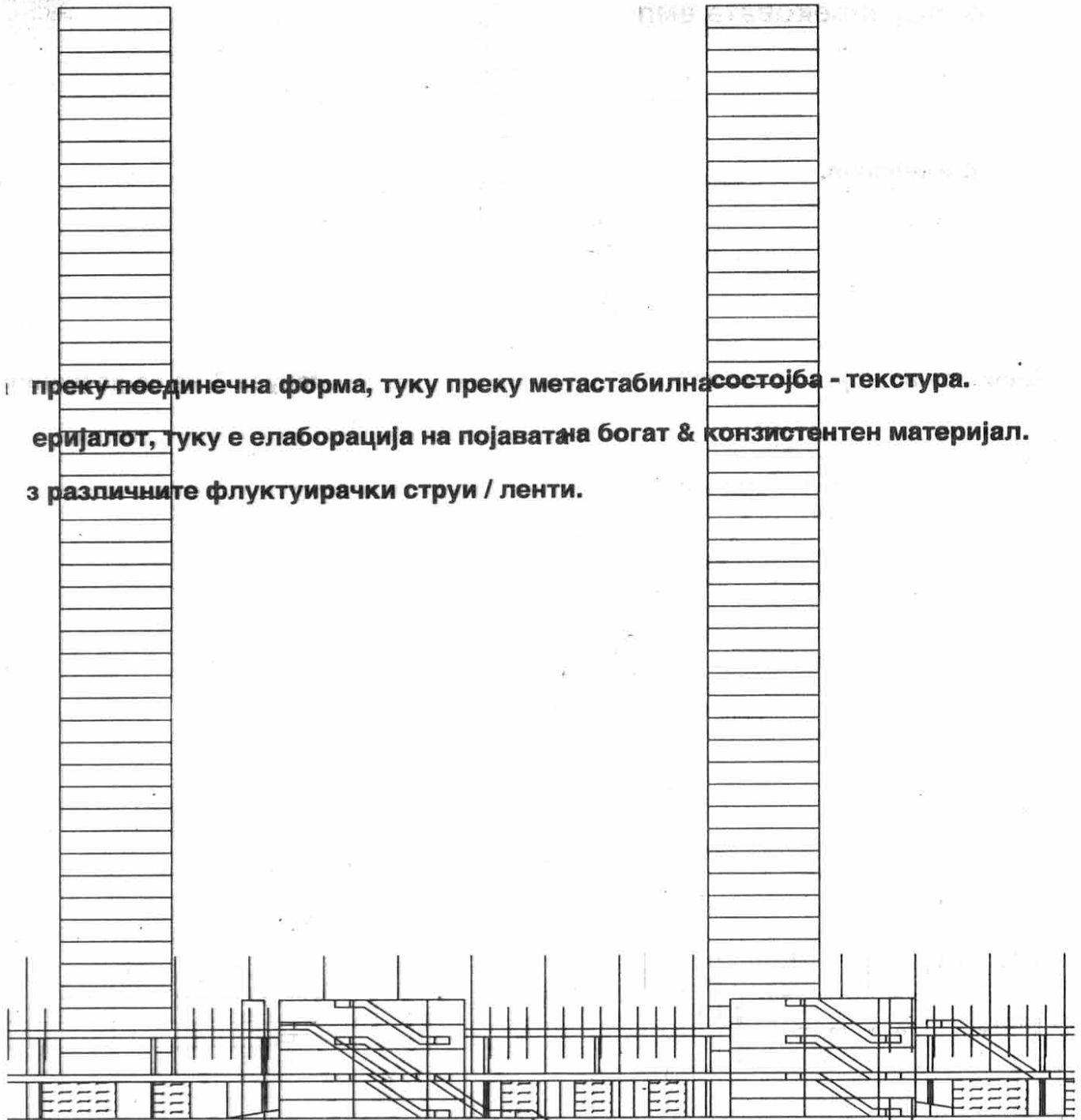
ва во над-човековата емпирија.

мени & влијанија.

текстура во која значението на поединечното тело се менува & не се дефинира
стрипови при што не се поставува прашање за воспоставување форма над мат
ците сега се мобилни прифаќајќи ги алтернациите & супституциите, бушејќи ни



ВОЗВИШЕНО = РАЗДЕЛУВАЊЕ НА АН

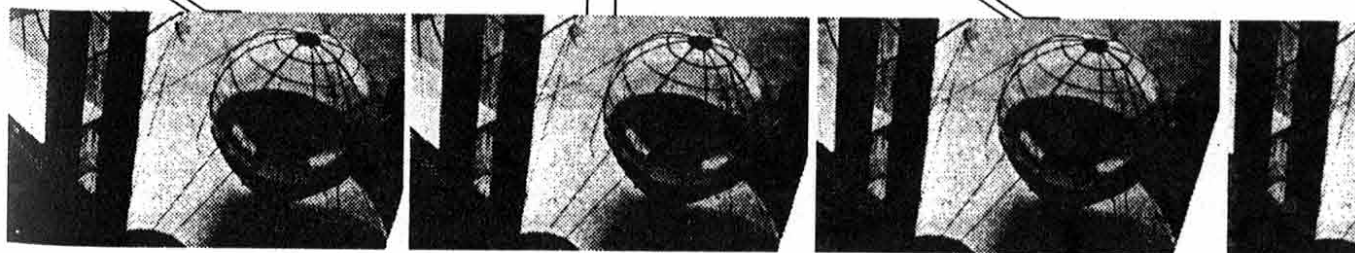
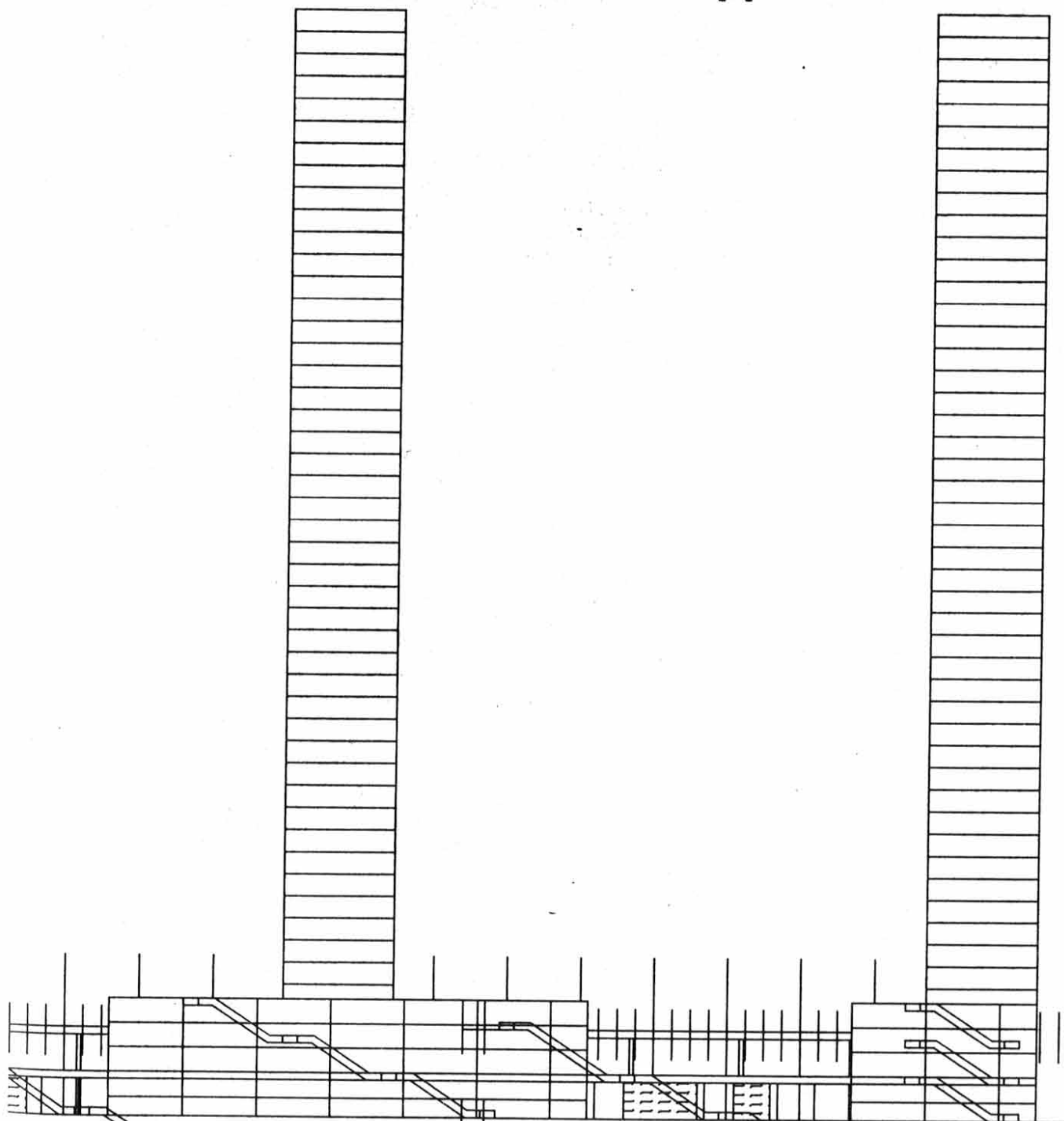


преку поединечна форма, туку преку метастабилна состојба - текстура.
еријалот, туку е елаборација на појавата на богат & конзистентен материјал.
з различните флукуирачки струи / ленти.

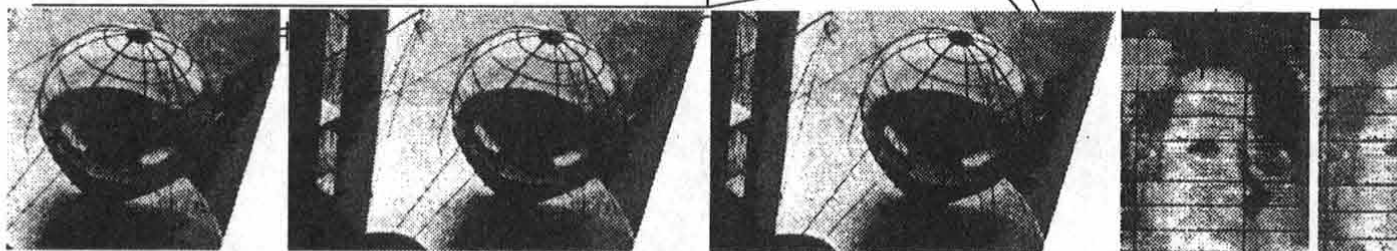
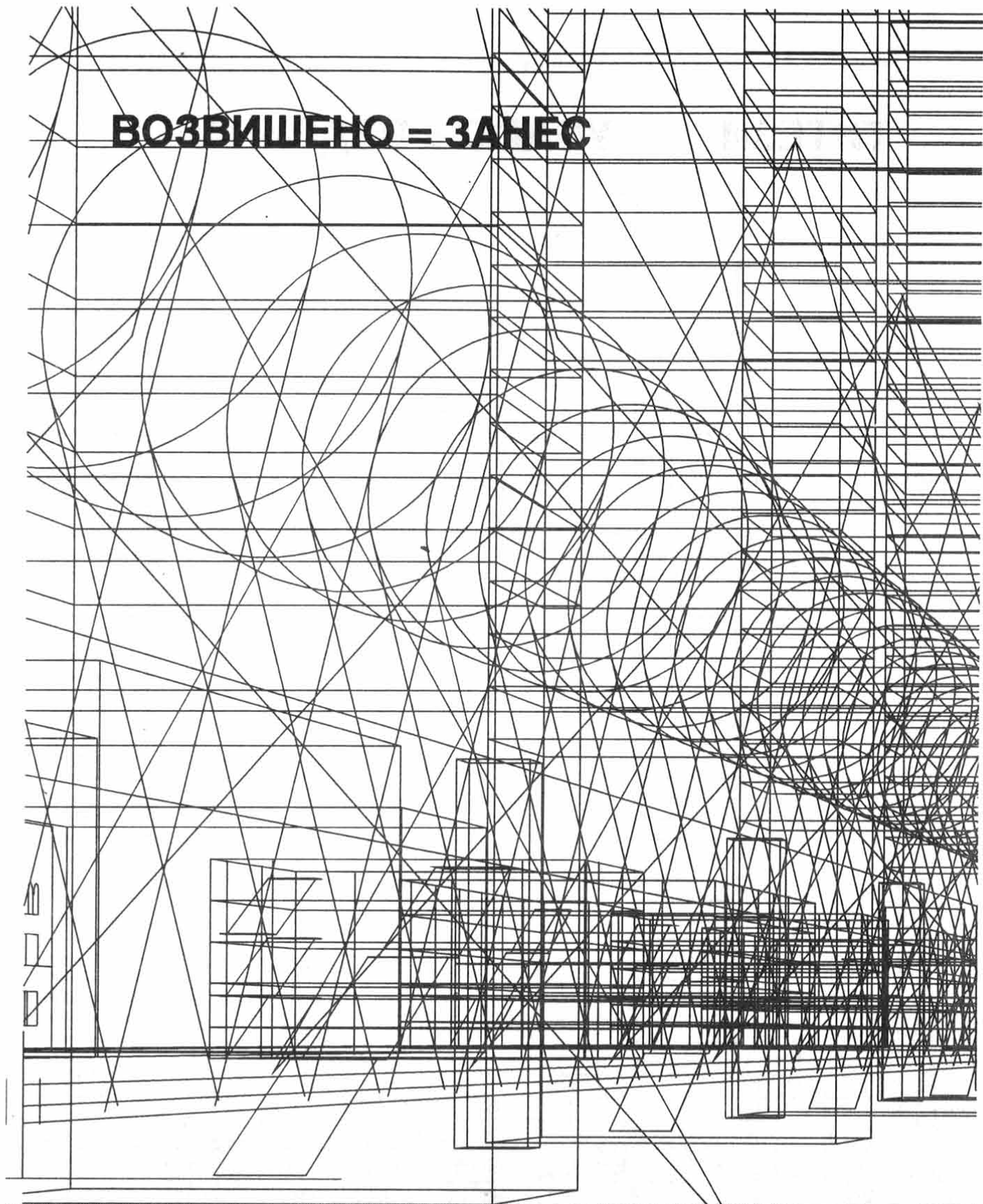


ТИТЕЗИ

УБАВО = ВЕДРИНА



ВОЗВИШЕНО = ЗАНЕС



УБАВО =- ПРИЈАТНО

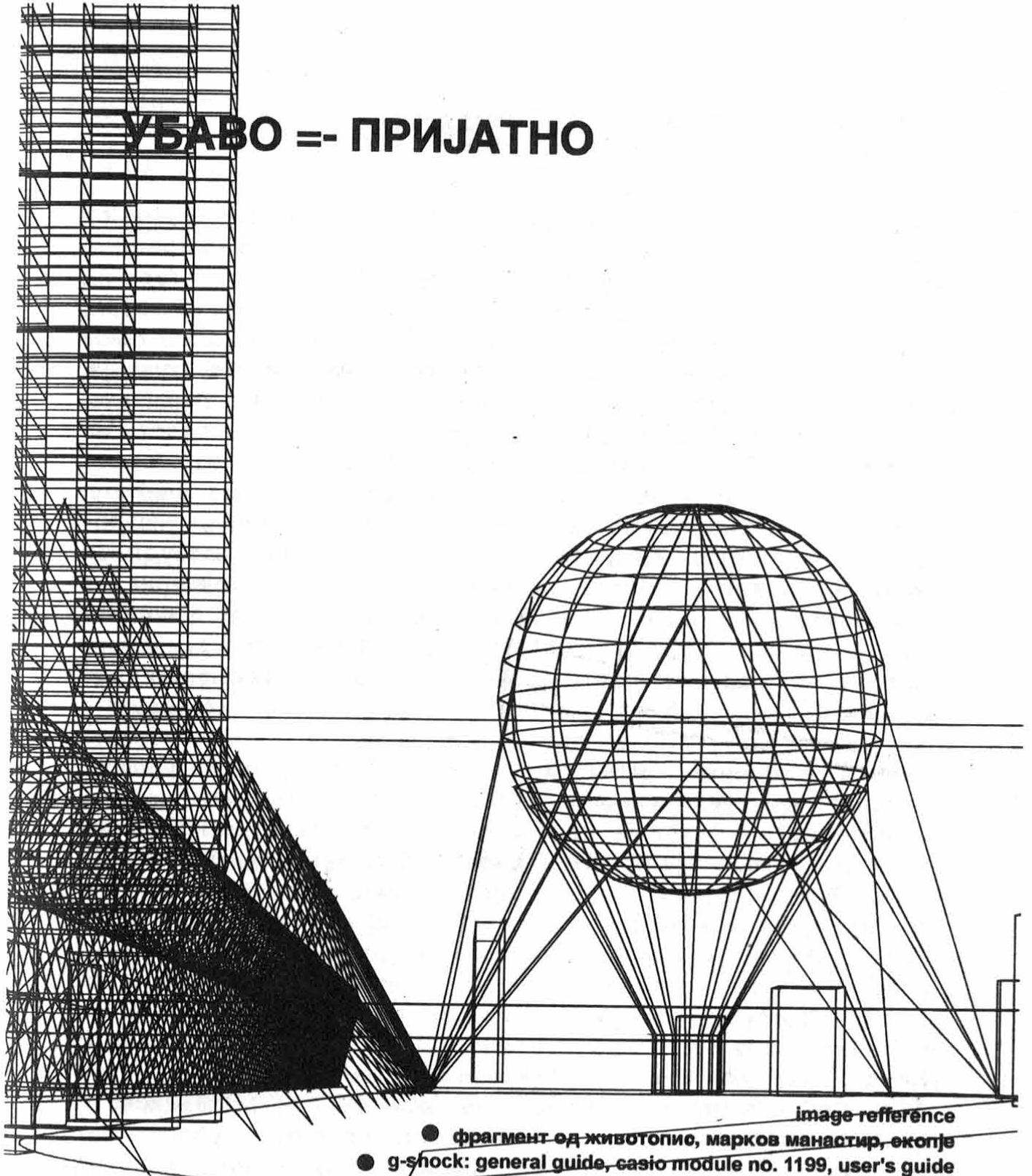
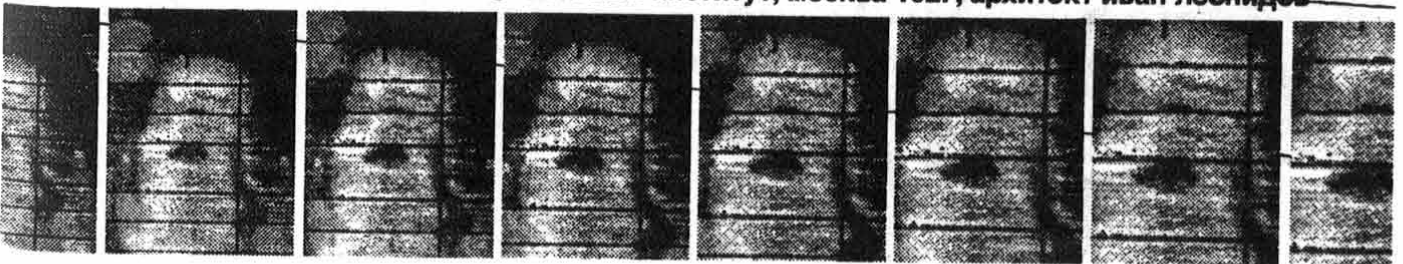


image-refference

- фрагмент од животопис, марков манастир, екопје
- g-shock: general guide, casio module no. 1199, user's guide
- ракоположение
- спутник
- ленинов институт, москва 1927, архитект иван леонидов



ВОЗВИШЕНО = ЧУДЕСНО

град / метропола: природата на градот се менува. градот се метрополизира. додека градот е историски граден како географска акумулација на добра, метрополата е физичка инфраструктура на модел на економска интеграција заснована на циркулација на добра, повеќе отколку на нивна локализација. градот кој некогаш беше контролиран, сега е во состојба на континуирана флукуација. дифузната географија на либералната економија, етничките, социополитички конфликти / трансформации & процесот на глобализацијата ја редефинира програмата & просторот низ времето на градот. сè поголемата зависност / заводливост од сликите, компјутерските симулации, виртуелниот простор го менува нашиот однос кон градот симултано сугерирајќи нови возбудливи можности. новите облици / мрежи на телекомуникација & високобрзински транспорт го променија односот кон фиксното место & неговата традиционална морфологија. конструираниот простор сега се однесува на една нова електронска топологија каде што точката на гледањето, вградувањето & размерот на бројните слики дава нова форма на праксата на урбаната монтажа. брзите движења се соочуваат со бавните, различните програми се мешаат, различните текстури се преклопуваат, се спротивставуваат, но не & усогласуваат. проектот го прифаќа кршењето на обединувачкиот тоталитет на градот, ја прифаќа неговата флукуирачка состојба, ја прифаќа фрагментацијата & дифузијата на текстурите & програмите, конституирајќи се како дијаграмски акт - кој има потенцијал да го изрази овој проточен процес. проектот предлага еден вид опрема / инсталација чија основна структура е изведена од трагите & линиските движења / патувања кои се како запис вградени во менталната мапа на подрачјето на старата железничка станица. просторот е структуриран со сложување на различни редови = ленти / стрипови кои носат различни програмски / информациски / формални својства. проектот најавува, една нова пост урбана, пост идеолошка, пост лингвистичка - перформативна концентрација напуштајќи го историскиот материјален град; "нова глобална култура на конгестија" која фигурира многу различни начини на живеење која ги вклучува нивните тензии но не ги измирува во различните суперпозиции, фракции, дифузии.



ХРИСТО ПОП-ДУЧЕВ

Четири песни

ЦРТЕЖИ:

РОБИ ПАШЕВСКИ



Здраво,

Пред некој ден во Афричкиот клуб во Гетеборг, дојде до крвава пресметка меѓу група Албанци и Еритрејски политички бегалци (со обилно користење на ладно оружје: ланци, ножеви, боксери и скршени шишиња). Шефот на Гетерборшката полиција изјави по тој повод дека кога би го знаел вкупниот број на луѓето кои во тој момент биле во клубот и бројот на преживеаните и ранетите, би можел веднаш да каже колку има мртви. проблемот е едноставен и се сведува на една проста равенка од видот $a+b=c$. Кога би ги знаеле a и b , лесно може да се дојде до c . Во еден покомплициран облик оваа загатка се сведува на следниот проблем: Под претпоставка дека земјата е идеална сферична површина со радиус R и ако околу таа сферична површина се обмота тоалетна хартија, дали, ако должината на таа тоалетна хартија се зголеми за 1 метар, човек со просечна височина ќе може да помине под него:

- a) исправено
- b) лазејќи
- c) нема да може да помине

Овој логички проблем е дел од едно писмо; Поп-Дучев, инаку, живее во Гетеборг.

Thousands are sailing

Се сретнаа на крстосување низ илјада Грчки острови.

Тој - пензиониран трговски патник од New York на 80 години

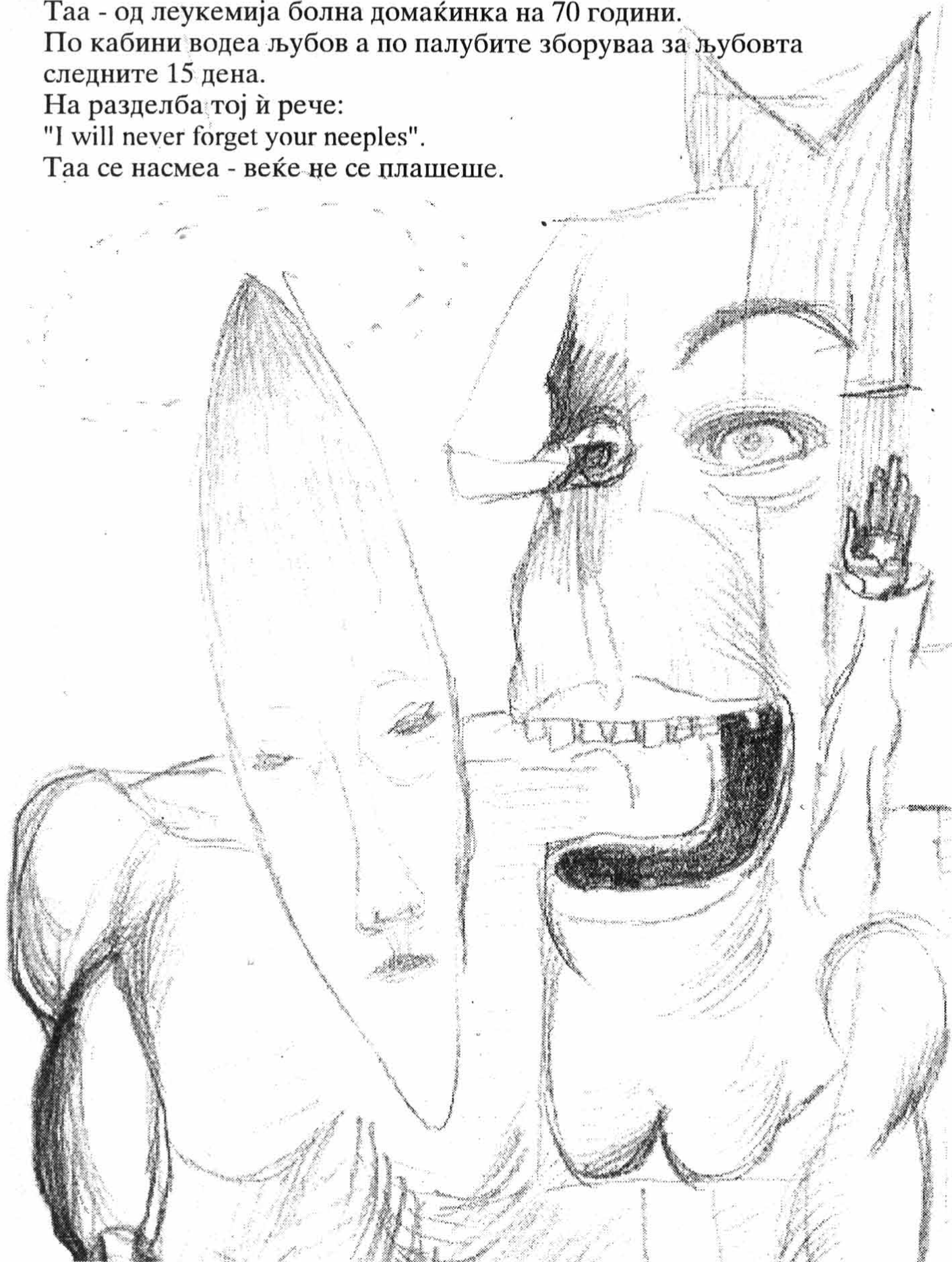
Таа - од леукемија болна домаќинка на 70 години.

По кабини водеа љубов а по палубите зборуваа за љубовта следните 15 дена.

На разделба тој ѝ рече:

"I will never forget your neeples".

Таа се насмеа - веќе не се плашеше.





Влегувањето на В. Rogers во Маузонија

Ми се собраа прстите од миене чинии.
Излегувајќи на балкон
месечината ја видов како тоне во Матка.
Тоа на сртот, Виск Rogers јава на магаре.
Оу, Скотје, Скотје - Еда грдо! што си убаво!
Нека облак милост се спушти над тебе од височини,
како плачливиот поглед на Бил кога Хилари е гневна.



Маклабас-ета што?

Приехал господин Панов в New York, в командировку.
Командировка не интересна читателю.

То што интересно читателю што в трамвај зашол он.

Утро било пријатније и људи били шиастливије.

Как прекрасно утро - подумал Панов.

Из Мауздониј в New York ја приехам, но Маклабаса снежнија человек
је не нашол.

Сво мучној мисли: Маклабас, ета што?

Ја антрополог, њет симболиста. Мења интересујот факти.

Воч казуе: *Јахан Грек чевез реку*

Сунул Грек ручку в реку

Раке Греку руку цаи!

Ето њет настојаштиј факт. Ета фикција.

Настојаштиј факт што Маклабас кручој чувак.

Девушка в трамваја за ними растројилсја.

Циган украд у мења пјат баксов.

Никогаи нема длабоко да дише
во саксофон.

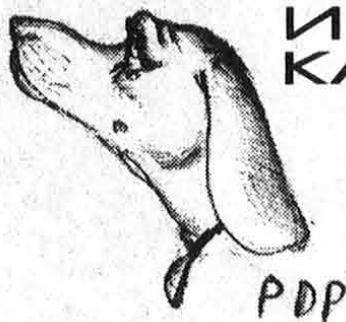
Куче лае, пее птичка
Скокна свер одозгора
Зина куче, си отиде птиче
Нема више вода, ни брашно
Само раце да се меси воздух
• Ке му ебам мајката на тој
Камен во кој се ке се претвори.



Al Capone

КРАКАТАУ
И
КАЉОСТРО

ВО РАДИО-ЕМИСИЈАТА
НЕИДЕНТИФИКУВАНО



Емисијата “Неидентификувано” на Каљостро и Кракатау (претставена во минатата Маргина) веќе не постои, после пар катастрофални емисии, потполно издишани од ентузијазам, хумор, луцидност, сведени на вулгарни прецвакувања на едни те исти нешта, до зла бога здодевни. Едно време емисијата “Неидентификувано” (студентско радио, сабота во 20 часот) не беше таква и поради тоа, ко некаков постхумен перформанс, ко пијана рецитација над гроб - а богами и ко одбележување на оние побизарни нешта во нашиов беден медиски простор (емисијава на крајот само ја потврди таа беда, тој недостаток на визија и концепт) - пренесуваме неколку фрагменти од подобрите времиња на таа емисија, но, рака на срце, прилично изменети со scissors-hands сензибилитетот на нашиот литературен адаптер, П. Вулкански. Кој ги слушнал Каљостро и Кракатау - доста му е, кој не слушал - не пропуштил кој знае што (плус може да ги чита овие палимпсести, или фалсификати, ако повеќе љубите), но емисијава ќе остане така да лута низ етерот ко некој чуден документ за една мала, кривка андерграунд сцена, во еден “толку мал град што и глумците таму се чувствуваат стеснето”.

Кракатау: Ни сам не знам како се најдовме овде...

Каљостро: Добравечер, Скопје, јас сум Зомби.

Кракатау: А јас сум Ајван.

Каљостро: Навистина се викаш Ајван?

Кракатау: ХО ХО ХО!

Каљостро: Ајванхо... Тешко, богами...

Кракатау: Тешко овде да се забавуваш...

Каљостро: Но ние сме тука поради тоа, така, да правиме шоу.

Кракатау: Така.

Каљостро: Право да ти кажам, не ми се доаѓа овде...

Кракатау: За среќа, ја имаме нашата чудесна сома што нè транспортира, така?

Каљостро: Така, ако сте дрогирани, претепани, пијани, за да се вратите дома, тука е сома.

Кракатау: Вечерва смогов низ градот се сече со ножици или со лажици можете да го сркате, по желба, а ние се пробивме до ова темно катче каде што ни едно пиле не пее, кадешто ни глумците немаат мир, а еве, кога доаѓавме, дури и Шарко, студентскиот беден Шарко избега од нас, како параноичен глушец, ко да сме ние двајца некакви си фантоми, ви се молам, некои смоговски џукелчиња од чад, ти ебам, кога и кучињата бегаат од нас!

Каљостро: Ав ав, Шарко!

(Шука некако се сјомнува Маркс, кайиџализмоџ, Кракаџау и Каљосџро џеаџ една џесничка, зборувааџ за фанџомоџ на слободаџа, небулози...)

Кракатау:Што не значи дека ние треба да бидеме несреќни овде вечерва, зарем

не?

Каљостро: Глеаш собрание, Чкаља, Мики, Развигор, Мики и Славко, Чики и Мики и уважените пратеници Чат, Пат и Мат?

Кракатау: А, зомби, фураш анархо-либерализам, те глеам, немаш почит за нашите ебани демократски избори, не ти чини работава...

Каљостро: Дај друга тема, Ајван, нешто поидилично, за чисти раце, рокенрол, или маусдонеот што си пее фолки, без да биде монета за поткусување...

Кракатау: Или корнета за поминување...

Каљостро: Или четка за подрапнување...

Кракатау: Или вилушка за под јазик...

Каљостро: Одвратни сме затоа што сме автентични и спонтани, не? Или сме супер?

Кракатау: Остани кај одвратни.

Каљостро: Секогаш е подобро да се остане кај одвратни.

Кракатау: Паметно, тој скеч треба да го одиграме со нашиот виртуелен гуру, Пепси Коксиевски со прекар Шри Чин Мој...

Каљостро: Мојов чин е само мој, Шри...

Кракатау: И не ми го земај она што не можеш да ми го дадеш...

Каљостро: И на крајот, се ебеме само слики за да створиме.

Кракатау: Цел арсенал на мудрости, со десетлтија негуван, од колено на колено, во скопскиот андерграунд, од драгстор до драгстор, од чај до џоинт...

Каљостро: Трогателно... Интересна ти е онаа синтагма: колено - колено, ти ебем, фасцинантна фигура, колена...

Кракатау: Придржи ми колена... (*йеаи*)

Каљостро: Фуј, ЈУ...

Кракатау: Тамам се одвоивме од политика, Ајванхо, задрапуваш! Олабави, да збориме за андерграундот, за нашите другарчиња од кои учевме, Поп Дучев, Шпиц, Борјан Фјодоровски, Коксиевски, Вулкански, цела ризница народно благо, ти ебем...

Каљостро: Чкртај го Вулкански, тоа не е народно...

Кракатау: Пак да не си се закачил со чоекот, или во СДС да не поминал, сè му ебем?!

Каљостро: Не, само не е народно, тој фура друг концепт.

Кракатау: Добро.

Каљостро: Здраво Дебил. (*госџин во емисијата*)

Дебил: Здраво, Зомбина, здраво Ајвар. Как ви зделајте?

Кракатау: Здраво, мил другар, како е доле?

Дебил: Ладно, студ со вилушки бодеш.

Кракатау: А смог?

Дебил: И смоки има.

Каљостро: Смокид, по охридски.

Дебил: И да смокаш и да не смокаш, исто ти се фаќа.

Кракатау: Пак на тој личиш.

Каљостро: И да вриеш и да пиеш пак на казан личиш.

Дебил: Смокај го но не го целивај.

Кракатау: Господине Дебил, ние веќе одамна се обидуваме да допреме до вашите два молекула...

Дебил: Да се одгласат со повик.

Кракатау: Ние сме четворица терористи на умот што продираат во вашите ганглии. *(се придружува ушће еден шии, можеби уредник на сџаницаџа, во секој случај не многу луциген)*

Каљостро: Не претерувај, ние сме задоволни и со морков.

Кракатау: И со презерватив.

Каљостро: Го знате Пате од патологија, препараторот на химени?

Четвртиот гостин: Пак правите некоја револуција, а?

Дебил: Хименолуција.

Каљостро: Полуција.

Кракатау: Прашање: а) дали ова е џез, б) дали ова се четири лудаци, в) дали ова е радио-драма, г) дали сме ние хомосексуалци?

Дебил: Ако две букви фалат за која азбука станува збор?

Каљостро: Кажи.

Дебил: Јот, за време на СФРЈОТ.

Каљостро: Јот те имам на плот. *(чејврџииоџи џрави некои долги афекџации на англиски)*

Кракатау: Вие, господине, мекокутроглав, не се ни претставивте, упаднавте овде туку-така...

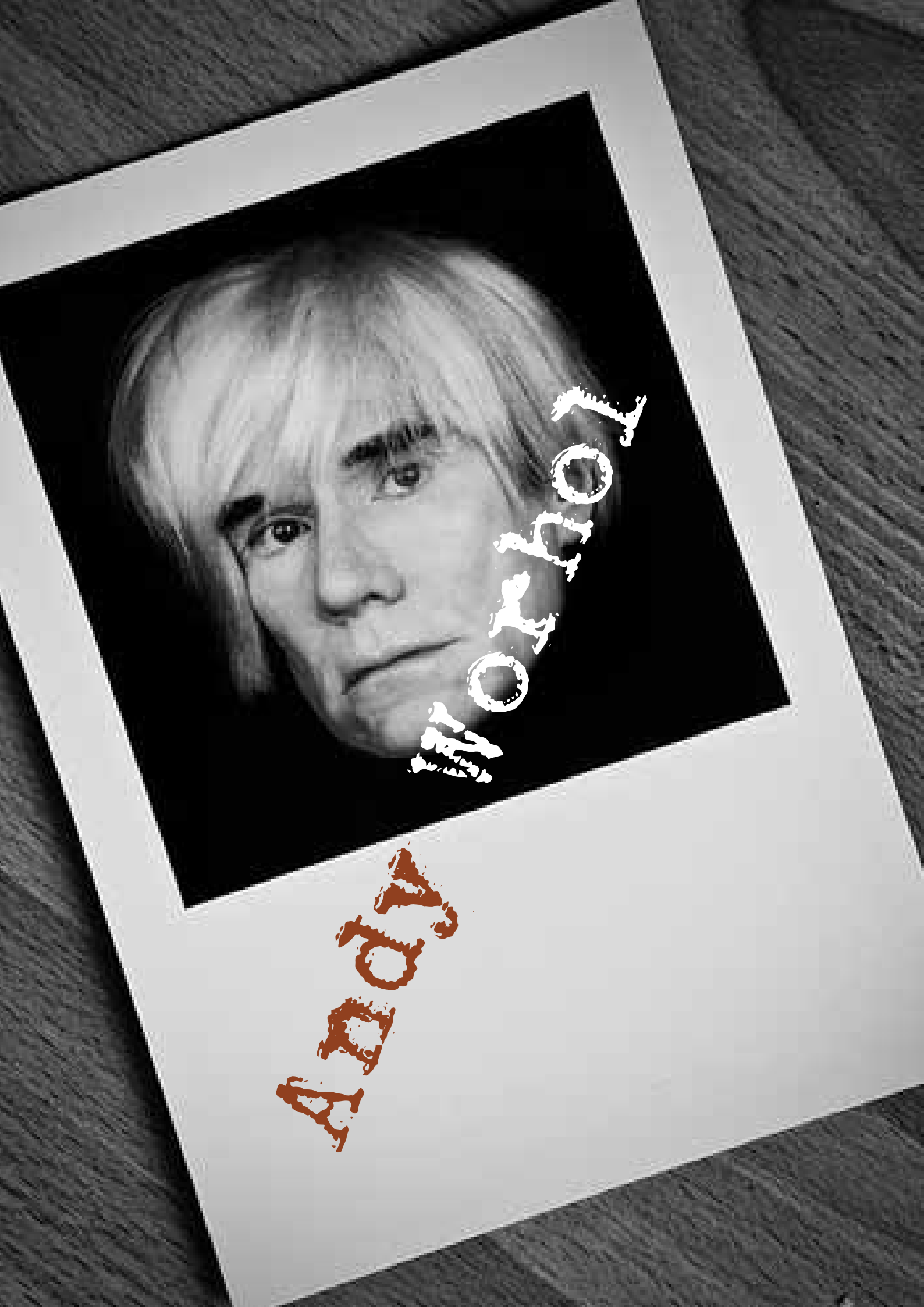
(џренегамањеџо џродолжува) **Кракатау:** Господинот вели дека е некаков герилец, некаква нелегалност во однос на легалноста, и тоа го споредува со состојбата во нашата земја.

(чејврџииоџи не џресџанува да дроби, џрашува дали во близина се сканирани 25 луѓе, џие го џрашувааџи дали сака мрџиво или живо месо, Дебил вели: Зомби месо сака не, се уфрлувааџи некои џелефонски џовици, какофонија, хаос. Фрагменџов го даваме заџоа шџо делумно ја илусџрира аџмосфераџа шџо чесџо владееше со емисијаџа)

Е па, да одлетаме од оваа тажна, зачадена котлина, еднаш засекогаш, мој мил сопатнику, Кракатау?

Да одлетаме, пријателе, да одлетаме.

лиџераџурна адаџџација: П. Вулкански



PHOTOGRAPHY

AIDA

Ворхол (2)

Картер Ратклиф

Увод

Конзервите од супи на Енди Ворхол, хамбургерите на Клас Оленбург, стриповите на Рој Линхтенштајн и пародичните рекламни плакати на Џејмс Розенквист - овие поп-арт слики направија скок и од наглата експанзија на празната американска консументска култура влегоа директно во областа на високата естетика. Ова, се разбира, предизвика ужас кај поголемиот дел од уметничкиот свет. Сериозноста на сликите и скулптурите досега нудеа, меѓу другото, бегство од светот на хамбургерите и евтините магацини, а најповеќе од постојаната пресија на рекламните, филмовите и телевизијата. Кога поп-артот се појави шеесетите години на ликовната сцена, втората генерација на апстрактните експресионисти се подготвуваа да јуришаат на високите естетски вредности што ги поставија Вилијам де Кунинг, Џексон Полок, Бернет Њумен и другите. Поп-артот беше повеќе навреда за целите и вредностите на овие уметници и на модернистичката традиција што тие се обидуваа да ја одржат.

Доволно навредливо беше изложувањето на сликата на Дик Трејси како уметничко дело од страна на Енди Ворхол. Но уште полошо беше тоа што одредени критичари беа спремни ваквите дела да ги примат како сериозни уметнички дела, меѓу кои и Џин Р.Свенсон од Art News и историчарот на уметност Роберт Росенблум. Но најлошо од сè беше што поп артот многу бргу најде свои приврзаници меѓу уметниците. Кон средината на шеесетите, сликите на баналните објекти станаа нормална појава во амбициозната уметност. Агресивната само-експресивна апстракција стана старомодна. Високо стилизираните нефигуративни дела на шеесетите имаа ладен “hard-edge” (*тврда контура*) изглед што критичарите конечно го прифатија под името Минимализам. И покрај тоа што минимализмот во многу работи беше спротивен од поп-артот, обата правца го делеа ладниот, имперсонален изглед - простор на непристрасност. 1965-та година се чинеше дека сликаревата топлина, експресивната страст од минатата деценија, веќе беше сосема поразена. Поп-артот јуришаше напред, а Ворхол го зазема местото на главен стратег. И тогаш, 1965-та година, тој објави дека се повлекува од ликовната сцена и дека сосема ќе се посвети на филмот. Имаше нешто што личи на Гарбо во оваа ненадејна одлука да ја напушти својата публика која сè уште дигаше врева за неговите слики со Кемпбел-супите и скулптурите на “Брило”-кутиите; и имаше некаква логика во начинот на кој Ендиевите филмови полека се доближуваа до пародиите за холивудската неумереност - импровизираната екстраваганција со која ги претста-

уваше андерграунд “суперсвездите” како Бригит Полк, Еди Седвик и Вива. Тој и самиот стана звезда, културен херој, откако детално ја обработи својата опсесија за животот на свездата. Гламурот и начинот на кој тој се создава беше постојан предмет на неговото внимание. Тој и не ги креираше сликите што ги користише, едноставно ги наоѓаше, ready-made, целите обвиткани во својата светликава аура што ги правеше незапирливо привлечни. А тој само го интензивираше тој момент.

За Енди Ворхол може да се каже дека е најпознат уметник во Америка. Само имиња како што се Норман Роквел и Ендрју Вајат можат да обезбедат некаква конкуренција, додека на интернационалната сцена неговата аура наоѓа достоин ривал во Салвадор Дали. Но тоа не значи дека е и најсаканиот, напротив. Сепак тој успева да ја задржи својата позиција благодарение на контраверзноста што го следи поп-артот од самиот почеток. Додека Рој Линхенштајн денес е признат како рафиниран, ироничен, сериозен манипулатор на готовите слики што ги користи во своите дела, Ворхол одбива да ја ублажи световната страна на својата уметност. Поради ова, вниманието што интернационалните музеи и понатаму го посветуваат на овој уметник сè уште предизвикува негативни реакции кај одреден дел од светската јавност. Кога седумдесетите години Ворхол се сврте кон светот на модата и шоу-бизнисот како предмети на неговата уметност, неговиот храбар стил на изработување на портрети доби силно акцентиран момент на грубост - дури и вулгарност. Тој е немилосрден во прикажувањето на машинеријата на гламурот, но сепак се оградува од било каков суд. Но тоа не е единствено од што се оградува. Тој непопустливо одбива својата уметност да ја гледа како средство за себе - откровение. Секогаш знаеме што го фасцинира, но никогаш со сигурност не можеме да кажеме зошто. За разлика од, на пример, Клас Олденбург кој предметите на консументската култура ги претвори во сурогати на неговиот моќен, понекогаш дури и збунувачко експресивен начин на израз.

Мотивите на Енди се секогаш опскурни, дури и тогаш кога се само-анализира. Во своите дела: “The Philosophy of Andy Warhol” (1975), “Andy Warhol’s Exposures” (1979), и “POPism” (1980), Ворхол во голема мера кажува за себе, но на еден монотон, наизглед плашлив начин со кој си поигрува со нештата и кој стана негов заштитен знак - додека неговиот конверзациски стил се базира на општествениот репертоар од доцните години на дваесеттиот век. Исто како и сликите, неговата автобиографија е полна само со факти, ослободена од било какво откровение. “Ако сакате да знаете сè за Енди Ворхол” кажа тој 1968-та, “погледнете ги моите слики и филмови, погледнете ме мене, и ете. Тоа сум јас. Нема ништо повеќе од тоа.” Ова, претпоставуваме, не е точно. Всушност, постои тенденција да веруваме дека доколку една индивидуа, уметност, култура главниот акцент го става на својот надворешен изглед, постојат причини да веруваме дека зад таквиот став се кријат многу случувања. Она што се чини како апсолутно непробојно во уметноста на Енди Ворхол всушност е тоа што неговите дела ги прави постојано интересни. Привле-

чени сме од она што останува неоткриено, и уште повеќе бидејќи Ворхоловото попликовито изразување изгледа како да прикрива нешто што е од базично (можеби делумно и вознемирувачко) значење за нашата култура, за нас самите. Бидејќи не постои начин на ова прашање да одговориме директно, сè што преостанува е да го собереме она што лежи во самите дела на Ворхол.

Од книгата ANDY WARHOL - Carter Ratcliff, 1983.



Алан Шварцман

Музејот на Енди Ворхол

Можеби поради моето не-чувство за архитектура, зградата на Фрик и Линдсеј (позната и како Волквејн компанија за музика и музички инструменти) на прв поглед ме потсетува на магацинот за книги во Далас. Вистина, објектот Фрик и Линдсеј, што се наоѓа близу до центарот на Питсбург, има многу подекоративна фасада од еден обичен склад. Но и покрај тоа што зградата е обвиткана со глазирана теракота, ќе се држам до мојата прва импресија за новиот дом на Енди Ворхол: таа сепак личи на нешто понакитен роднина на зградата од која, според официјалните записи беше убиен претседателот Кенеди. Аналогијата резонира со иронија: убиството на претседателот како еден вид американска трагедија што го прослави Ворхол; Џеки Кенеди во жалост како една од Ворхоловите трајни теми; (речиси фаталниот) атентат извршен врз самиот уметник неколку години подоцна, само еден ден пред да го убијат Роберт Кенеди; веројатноста дека после Кенеди, Ворхол е првата личност во историјата на Америка со која се поистоветуваа толку голем број на луѓе по шеесетите години; сфаќањето дека Ворхоловата уметност, исто како и убиството на Кенеди, не е толку едноставна како што изгледа. Последнава мисла би можела да биде и мантра за новиот музеј на Енди Ворхол.

(...)Соединетите Американски Држави не можат да се пофалат со многу музеи од ваков карактер. Досега има можеби неколку домови претворени во музеи на сликари од деветнаесеттиот век - помислувам на црквата Фредерик и Августус Св. Гауденс - но колку што можам да се сетам, Ворхол е првиот американски уметник кој бил така почитуван од оваа земја, со исклучок на Норман Роквел, the master of Hallmark sentimentalism.

(...)Од исказите на екипата која стои зад организирањето на овој проект, ова е досега најсеопфатна институција од ваков вид. Претпоставувам дека истото тоа ќе го кажат и луѓето од Пикасо музејот во Париз или на Ван Гог во Амстердам, но тоа се подразбира. Сепак, оваа нова институција е вистински предизвик. Не постои музеј на Џорџ О'Киф, не постои музеј на Џексон Поллок, не постои музеј на Џаспер Џонс.

(...)Денес типичното мислење на уметничкиот свет за Ворхол е како за сликар со брилијантен почеток кој уметнички (креативно) умрел некаде во годината кога Валери Соланис се обиде да го убие 1968-та и кој заврши како високо комерцијален уметник, продуцирајќи било што за секој кој бил спремен да ја плати цената; а да, и како за некој кој направил неколку важни филма. Дури и ретроспективната изложба организирана од Музејот за модерна уметност 1989-та година концепциски го подржа ваквиот став. Гледано од ваков аспект, откако

ги завршил сериите слики за познатите личности и несреќите во раните шеесети, Ворхол станал жртва на сопствениот успех. Ваквото неразбирање за последната етапа на Ворхоловата уметност беше уште еднаш подржана и со изложбата во МОМА каде на многу површен начин беа третираны и преставены неговите последны дела како примероци од разните “фази” на Ворхол: еден Roschach, еден Reversal, неколку од Oxidations, еден Self Portrait, една Last Supper итн. Но каде се зборува за Ворхол како филммејкер, Ворхол како уметник на инсталации, Ворхол како музички продуцент, Ворхол како писател, Ворхол како издавач, Ворхол како фотограф, Ворхол како филозоф, Ворхол како дворска будала, Ворхол како колекционер - Ворхол како тотален уметник.

(...)Под кураторското водство на Марк Франсис, музејот ветува еден профил како резултат на уметничко и историско истражување, нудејќи досега најразвиен и комплексен портрет на Енди Ворхол. Во оваа програма ќе бидат вклучени разны изворны материјали, подготвителны цртежи, меморабилии, и други материјали што го одредуваат делото во формален и културен контекст. Ворхол снимаше сè и никогаш ништо не фрлаше; фондацијата овозможи музејот да ги добие поголемиот дел од архивските материјали, вклучувајќи нотеси со разны исечоци, примероци од магазинот Интервју, снимени ленти со музиката на Велвет Андерграунд; сите овие работи ќе бидат изложени во галериите на музејот и во читалната која ќе биде отворена за посетителите. Зад еден стаклен ѕид ќе бидат сместени некои од 608-те временски капсули на Ворхол, сите во сопственост на колекцијата на музејот. Филмовите ќе можат да се видат не само во специјалната сала туку и во самите галерии. Како дополнување на регуларните проекции што ќе се одржуваат во музејската сала (со големите јаболково зелени столови на склопување, дизајнирани во доцните дваесетти од Марсел Бројер), Франсис има намера да прикаже и неколку филма од пораната продукција на Ворхол, како “Empire” (1964) на пример; во соседната сала ќе бидат изложени уметниковите слики со славните личности од шеесеттите години. Ваквиот концепт има за цел да ја покаже врската и влијанието на Ворхоловите филмови во неговите слики и да ја истакне важноста на медиумот во “artists oeuvre”, но филмовите што Франсис ги одбра - со статичны кадри - се формална инверзија на изложените слики и се карактеризираат со расположение што е антитеза на славната личност преставена на сликите веднаш тука покрај.

(...)Франсисовата инсталација нема да биде од анти-хронолошки карактер како што изгледа на прв поглед; таа е дизајнирана така да го обработува делото на Ворхол повеќе како конгломерат на тематски целини што ќе бидат обработувани во засебны инсталации.

Дејв Хикеј

Институцијата Енди

“Добро тогаш, ако е Фектори (фабрика), што произведува?”

“Желба”.

(Случајно собрано на една забава во Гринич Вилиџ, некаде околу 1966-та година)

Една од подобрите работи кај делата на големите уметници е тоа што секој посериозен приод кон делото секогаш вродува неочекувани резултати. Без разлика колку и добро да познавате нечија уметност, секогаш кога ѝ се навраќате таа повторно извира пред вас како нова, врз основа на новиот контекст, бидејќи вие сте изменети од минатиот пат, а и светот исто така. Вака, размислувајќи за Енди Ворхол веќе не знам по кој пат, по повод отворањето на неговиот музеј, изненаден сум колку освежувачки и убаво изгледа неговата спокојна себичност гледано од тука - колку поучно и ефикасно изгледа неговата себе-промоција во овој посебен културен момент - кога толку многу амбиција извира од претенциозната машина на непристрасната доблест.

(...)Колку прекрасно изгледа гледано оттука: една чудна птица како што е Ендрју Ворхола да има толкаво срце и волја, воден од силната желба - неразнишана од метадоблестите на високата култура, да работи толку упорно за да ја оствари својата единствена цел - да го направи светот безбеден за “Енди Ворхол”, l ‘homme nouveau. И колку, за среќа, таквата културна реконструкција, потребна светот да биде безбеден за Енди, била толку масивна и длабока (повеќеслојна) што, речиси ненамерно, тој направил и нешто за сите нас. За некои од нас, многу, јас засекогаш ќе бидам негов должник, сепак ослободен од секаква грижа на совест, бидејќи Ворхол ниту живееше, ниту работеше, ниту страдеше, ниту умре за мене. Всушност, колку што се сеќавам, тоа беа Ендиевите непријатели, целата P.T.I. of American Culture, што егзистираа, работеа и страдаа и умреа во мое име. Сепак, за цела една генерација странци и осаменици, она што го ветуваше Фектори, значеше сè. Темниот гламур на нејзината френезија за нас беше амблем на возможна сатурналија - како визија за робови во улога на господари, за американските книги, филмови и слики и музика, сè заедно, одеднаш, во прекрасна збрка, вон секаква трезвеност и непорочност, лудило или симпатија. Беше тоа само момент, се разбира, но беше прекрасно да се знае дека еден хомосексуалец со работничко потекло од Питсбург може да го измени светот според неговата визија. А ние сето

време мислевме дека Енди нема да може да ја одржи сликата што ја имавме за него ниту да го исполни она што Фектори го ветуваше, но тој ни покажа. Други уметници ни покажаа уметност создадена од отпадоци, ѓубре, Енди ни покажа цел свет направен од ѓубре - интелигенција и ѓубре. Ни даде визија за маргината како центар, за цивилизацијата како рог на изобилство на своето незадоволство, за културата како збир на нејзините отпадоци, стилизирани субкултури. И ние сите се изменивме откако го видовме тоа.

(...)Идејата за музеј на Енди Ворхол, претпоставувам, е добра, иако не може да го компензира она што го загубивме поради невниманието на некоја медицинска сестра, ниту да ја евоцира неговата најголема креација - Фектори, корпорација - уметничко дело. Во културна смисла тоа беше триумфален експеримент. Целата идеја да ги испразни сите институции во Америка - затворите, приватните училишта и клубовите од внатрешноста - и да ги пренесе во своето студио учејќи да зборува преку медиумот на оваа бука, на нов народски јазик, сè уште вчудоневидува.

(...) Сепак, на крајот Фектори беше осудена на пропаст поради сопствениот успех, поради светлината што ја фрли и поради контрадикциите на Ворхоловата личност што тој така извонредно ги отелотвори во Фектори како своја фикција - големата американска сказна: Неговата храброст и софистицираност, неговата невиност и несигурност - Дракула и Пепелашка-Дрела (Dracula and Cinderella - Drella), како што сите го знаеа. Но најопасно од сè беше тоа што тој не веруваше во невиност и мислеше дека сите ние сме онолку софистицирани колку што тој мислеше дека е и самиот. Во неколку наврати после атентатот, напомена дека тој мислел дека било јасно дека се шегувал. Дека било јасно дека тој е уметник, дека тој не креира култура туку едноставно ја репрезентира, преуредена, изманипулирана и акцентирана по негова волја.

(...) Мислел дека сме сфатиле, дека секој можел да увиди дека славата што тој ја произведуваше (за него и неговите суперсвезди) не била вистинска слава, туку само репрезентација на слава, реторичка симулација на слава. Мислел дека ќе бидеме одушевени од самата идеја дека тој сè уште работел на реклами, што отсекогаш и го правел, со таа разлика што сега работел на “чиста” реклама, реклама како висока уметност. Оттука е и негова софистицираност-невиност, бидејќи верувам дека Ворхол некаде длабоко во себе веруваше во вистинска слава - како есенција на вистинска каризма. Тој веруваше во целата ебана работа, верувам, наспроти средствата што ги користеше за манипулација. Верувам дека никогаш порано, пред појавата на Валери Соланис не дошол на идеја да ја изедначи славата што сам ја конструираше со таа на Мерилин или Лиз, слава која предизвикува стравопочитување.

(...) Како и да е, неуспесите на Ворхол имаат помалку пресудно значење за она што остана од Фектори сега, а тоа е идејата за слободна популарна уметност - пракса на музика, зборови и слики која прибрано ги урива постоечките критериуми, која

го одбира својот пат низ антидатираната комерцијална забава, и ароганцијата на институционалната доблест до некои колоквијални синтези. Моменталната можност што ѝ се даде на оваа култура умре 1968-та, нешто подоцна прогресот на високата уметност и музиката од улицата дивергираа за првпат во деценијата. Уметноста се повлече во цитаделите на културата од каде се појави дури од неодамна; рок културата беше пратена во прогонство на Main Street; и повеќето од децата на Фектори, меѓу кои и јас, избирајќи помеѓу Кејт Ричард и пост-минимализмот, се определија за музиката.

(..) Но идејата останува заедно со Ворхоловата осудена на пропаст визија, така што мислам дека некаде во музејот на Енди Ворхол, треба да постои оваа, налик на пештера сребрена соба со бели излупени цевки и нечист под. Во самиот центар треба да стои стар заоблен кауч, така гол пред античката камера поставена на три-ножец. Тоа би било доволно; собата, каучот и камерата како симбол на моментот кога бариерите беа тргнати и кога заборавениот дел од светот и општествениот талог позираа пред постојано вклучената камера на Енди, како што некогаш шпанскиот двор се развиваше пред ледениот поглед на Веласкез.



Ричард Флод

Дневниците на Енди

Бјанка и Халстон сега личат на вистински пар. Како од романса. Но, Бјанка е толку нерасположена (вознемирена) поради Мик, изненаден сум, бидејќи кога и да посака може да си најде некој богаташ. Некој го праша Халстон, “Зошто не се ожениш со Бјанка?”, а тој ги стави рацетете на колкови и кажа, “Бидејќи јас сум домаќинката тука.”

И тогаш сите отидовме на едно место наречено Леден дворец на 57-та и шестата улица. Местото е полно со лезбејки и проститутки. Бјанка танцуваше наоколу, но таа е толку несреќна, таа и Халстон се обидуваа да го соберат Џед да појде дома со нив и ме прашуваа дали тоа е во ред. Таа рече, “Никој не ме сака.” Сите беа мокри од пијачките што се истураа врз нив.

(извадок од Понеделник, 2 Јануари, 1978)

Кога 1989-та година ги објавија Дневниците на Ворхол јас едноставно морав да ги имам. Некако успеав да се доберам до еден примерок и додека ја држев книгата во рацете, се сеќавам дека размислував за тоа како еден булимичар мора да се чувствува исто вака додека хипнотички се движи кон фрижидерот. Опседнуван од константните налети на хедонистичкото претчувство и борејќи се со чувството на себе-гадење, конечно го донесов проклетото нешто дома и се нурнав главечки во него. Не сопрев да се валкам во него сè додека речиси буквално не ми се слоши.

Дневниците се водени од Ноември 1976 до последната недела на Ворхол во февруари 1987, давајќи детална слика за уметниковото ужасно спуштање на проклетниот терен на “Исџолнеџи молиџви” на Труман Кепот. Годиците до 76-та кои со право го резервираа местото на Ворхол (и Кепот) во нашата културна историја, одамна поминаа. Она што остана е долгиот нос на деценијата што виси над амбисот. Алкохолот, дрогите, сидата и дрскоста (Четворицата јавачи на апокалипсата на осумдесетите) немилосрдно беснеат и штотуку однесоа нови жртви. Низ сето тоа, Ворхол, како принцот Просперо (prosper - на англиски значи цути, успева) во *Маскаџа на црвенџа смрџ*, се препнува пасивно во светот полн со “убавина, премногу развратен, бизарен, нешто помалку ужасен и без нешто што би предизвикало возбудлива одвратност”. Неговите денови во основа се наследство на патетичното, страшното одигрување на импотенцијата - како емоционална, естетска, морална така и телесна. Секако, и понатаму се заработуваат пари, нештата се купуваат, животите и талентите безвредно се трошат, љубопитноста умира, но ништо, апсолутно ништо не се случува.

Лично мислам дека Ворхол всушност умре денот кога го застрелаа 1968. После тоа беше пратен во чистилиштето и беше присилен (или присилил некој друг) да води белешки за Халстон и Виктор Хуго и Лиза Минели и Бјанка Џегер и Калвин Клајн и Полет Годар. Конечно, 1987, беше ослободен и можеше да им се придружи на своите обожувани миленици (два јазавичара) Арчи и Амос во рајот.

Мајкл Брејсвел

Книгите на Енди

Литературното дело на Ворхол е оригинално, но најмногу бидејќи е напишано од некој друг. Дрската јасност на овој парадокс е сосема во согласност со Ворхоловата естетика на заедничка уметност и тотална едноставност. И како што е случајот со неговите слики и филмови, ова е техниката преку која тој го доби и зацврсти своето место како уметник. Неговото прво литературно дело што излезе во јавноста беше новелата “а” (1968), колаж на аудио транскрипции. Снимките на тривијалните разговори и озборувања што кружеа по Фектори беа исчукани и средени од Боб Коласело, а резултатот на тоа беше книга како некаков компромис помеѓу *Глас* на Дерида, поради редовите на рефлексивна проза во неа, и синопсис за некаква сапунска опера. Отука “а” може да се третира како концептуално уметничко дело - еден вид на конверзациона интерпретација на “белото пишување” на Роб Грие - или како пример на социјална документација, не многу поразлична од Hello магазинот. Она што е значајно за ова дело е тоа што со него Ворхол еднаш засекогаш го потврди своето место како писател и покрај минималниот удел во него. Со еден единствен потег го заобиколи литературниот процес со цел да ја спроведе Флоберовата дефиниција за писателот кој треба да биде “како бог во својот универзум, невидлив, но секаде-присутен”.

Истиот случај е и со делото *Филозофијата на Енди Ворхол (Од А до Б и назад)* (1975) напишано од Боб Коласело, каде Ворхол, кој е најмалку интимен, развива духовит, смирен, конверзациски тон што го дефинира како “писател” во најкласична смисла. Стилот што се провлекува во делата на американската современа литература на писателите како што се: Даглас Коупленд, Брет Истон Елис и Николсон Бејкер, веднаш е препознаен како Ворхолов: она што е карактеристично за него е мешавината на домашната атмосфера и наместените наивни изјави. Додека го слушате текстот имате впечаток дека случајно сте упаднале во нечиј телефонски разговор со што всушност почнува и *Филозофијата...:*” Се разбудив и ѝ телефонирав на Б”. Дури и светиот чин на сликањето е сведен на буквална дескрипција на целиот процес (“Ја земам мојата сина четка и нанесувам малку сина боја во едниот агол”), додека цела една глава (“The Tingle”, “Пецкање” или “Штипење”) е посветена на телефонскиот разговор во кој Б ѝ раскажува на А како го чисти апартаментот.

“Б ми даде детална слика за шоуто на Барбара Волтерс. Не ми беше досадно бидејќи го имав заборавено. Кога стигна до таму да ми раскажува за она што одеше на телевизорот пред мене, ја прекинав.

“Што има друго ново?”

“Не знам” - отсечно кажа Б, која мрази да ја прекинуваат.

“Што правиш?”

“Чистам”.

“Чистењето е она што ми додева дваесет и четири часа на ден,” одговори Б. Таа е од оние луѓе што секогаш ги имаат истите проблеми како и вие, но едно милион пати поголеми. “Постојано мислам на тоа,” продолжи таа одушевено. “Што е следното на ред - комодата? работната маса? купатилото? веќе го поминав купатилото со правосмукалка, и мислам дека ќе го завршам денеска...”

По сите правила, ваквата проза би требало да биде досадна, посебно нејзината претенциозност, но напротив. Успева како и секоја друга добра литература бидејќи читателот сака да дознае што ќе се случи понатаму. Заведен од духовитоста и афоризмите, читателот е поласкан да присуствува на едно вакво општо дрдореење. Оваа техника, во својата суштина чудно наликува на натуралистичка фикција: отстранувањето на сите стилови поради чистотата на стилот. Во случајот на Ворхол, иронично и смешно во исто време, авторот е и стилистички и буквално отсутен. Отука и неговиот коментар упатен до својот верен “ghostwriter” (писател кој пишува за други): “Еј Боб, ова би можел да го ставиш во книгата.”

(...) Делата како што Andy Warhol’s Exposures (1979), Popism: Worhol Sixties (1980), каде текстот е помалку афористичен а повеќе дескриптивен, ја истакнуваат важноста на Пет Хакет, Били Нејм и Боб Коласело како ко-автори и литературни асистенти на Ворхол. Вистина, Били Нејм направи нешто повеќе од само печатарските корекции (вклучувајќи ја и новелата “a”), но Хакет и Коласело заслужуваат многу поголемо признание за нивната работа. Ворхоловите ко-автори, тие не беа толку чираци на големиот волшебник колку вистински алхемичари кои успеаја да ја синтетизираат нефатливата аура на Ворхол во литературен стил што ќе беше од огромен значај и во случај Ворхол никогаш да не фатеше сликарска четка во својата рака. Во прилог на својата соработка со Ворхол, во своето дело *Свештиот Терор* Боб Коласело пренесува дел од своето искуство како еден од луѓето кои беа вклучени во литературната дејност на Фектори.

“На крајот заврши така што Пет имаше поголем удел во книгата *Филозофијата на Енди Ворхол...* од мене, така што на крајот морав да ѝ дадам пола од половината на мојата аконтација. Таа заслужи процент од вкупниот доход за книгата што Енди едноставно одби да го земе предвид. Му се допаѓаше идејата своите соработници да ги поставува едни наспроти други... Кога стануваше збор за професионална релација со своите работници во Фектори, Енди играше со секоја емоција.”

Но тоа не беше во стилот на Фектори. Сè и секој што помина низ Фектори беше едноставно дополнување на Ворхоловиот леден кристал. Ворхоловите книги, со својата баналност и озборувачки тон, им пренесоа лекција преку литературен стил на писателите на постмодерната. Лекција што Хемингвеј ја собра во една своја пословица: “Почни со вистина и следи ја со друга”, но Ворхоловата проза процесот го носи до границите на читливоста. Како добар комедијант, тој ни кажува повеќе во една шега отколку еден интелектуалец во пет есеи.

Роди Богава

Завештанието на Енди

Некои филмови:

Kiss, Sleep, Haircut, Eat, Empire, Couch, Blow Job, Shoulder, Harlot, Apple, Pause, lips, Suicide, Drunk, Horse, Vinyl, Bitch, Restaurant, Kitchen, Prison, Face, Afternoon, Space, Camp, Hedy, Lype, Bufferin, Courtroom, Sausalito, Rollerskate.

Некои групи:

Pond, Ride, Sugar, Plywood, Codeine, Seam, Pavement, Come, Superchunk, Swell, Hole, Cell, Bum, Olivelawn, Ween, Suede, Fudge, Wool, Unrest, Unsane, Belly, Quick-sand, Milk, Dustdevils, Paw, Lush, Fur, Lunachicks, Morphine, Acetone, Mudhoney, Crust, Smudge...

Кога имав шеснаесет години филмовите на Ворхол ги сакав онолку колку и панк рокот. Ми се допаѓаше идејата што неговите филмови можеа да се резимираат преку насловот или со еден кадар, како Јадење, Спиенење, Бакнеж и.т.н. За нив имав слушано многу пред да ги видам и морам да признам дека ни одблизу не беа толку забавни колку што беа самите разговори за нив. Денес кога размислувам за филмовите на Енди сè уште ме фасцинира едноставноста на изразот, но и чувството што се провлекува низ нив, на нешто кое се обидуваме да го фатите, но не можете бидејќи тоа секојпат необјасливо ви бега. Тоа е момче што спие, но дали?

1966-та Ворхол го прашаа, “Дали сакате многу луѓе да ги видат вашите филмови?” Тој одговори, “Не знам. Ако платат.” 26 години подоцна, Курт Кобејн од Нирвана пишува, “Не се чувствувам ни малку виновен поради комерцијалното експлоатирање на сосема истрошената рок култура бидејќи, во овој момент на рок историјата, панк рокот (иако сè уште свет за некои), за мене, е мртов, не постои... Ќе бидам првиот што ќе признае дека сме верзија на “Cheap Trick” во девеесеттите или на “Knack” можеби, но и последниот кој ќе каже дека тоа не се исплати.” Сличноста помеѓу имињата на групите и насловите на филмовите не е никаква коинциденција. Ако Ворхоловата филозофија воопшто некаде најде свое место, тоа е во “алтернативната” музика која не е повеќе алтернативна, во саб-попот кој денес е поп. Да се биде Lo-fi, под техничките стандарди. Да се снимат албум за 500 долари. Плукај на сè, па дури и на себе, биди достоин на својот имиџ. На последната страница од биографијата на Нирвана, Курт Кобеин кажува дека би сакал да го реиздаде целиот нивен досегашен материјал на винил, но повторно продуциран Lo-fi, во стилот на рок панкот.

Превод: Нора Палмер

извор на иејше текста: FRIEZE, мај 94.

Ана Брук

Хронологија

1930 28 Септември - Ендрју Ворхола е роден во Форест Сити, Пенсилванија (малечок град северно од Скрантон), како син на Ондреј (Ендрју) и Џулија Заватски Ворхола. (Ворхол инсистираше дека овој документ што ја дава информацијата за неговото раѓање е фалсификат; од други извори годината на неговото раѓање варира од 1928 до 1931.) Имал двајца браќа, Пол и Џон, едниот постар, а другиот помлад. Татко му дошол во САД од Чехословачка во 1912, а жена му Џулија му се придружила 1921 г. Работел како градежен работник а подоцна и како рудар; поради работата често бил отсутен од дома за време на детството на Енди.

Доцните '30 Татко му заминува во Вест Вирџинија каде работи во рудник за јаглен.

1938-40 Енди преживува три нервни слома.

1942 Татко му умира по тригодишно боледување. За да заработи пари, Енди продава овошје од камион и работи во продавница.

1945 Јуни- матурира во Шенли, Питсбург.

1945-49 Посетува настава во Карнеги Иститутот за Технологија, Питсбург. Се запознава со Филип Перлстајн. Лете работи како декоратер на излози за Џозеф Хорн.

1948 Уредник на уметничкиот оддел на студентскиот магазин.

1949 Јуни- дипломира. Јули- се сели

во Њујорк и го дели апартманот на плоштадот Св. Марко со Филип Перлстајн некои осум месеци. Потоа живее во апартман на Менхетен Авенијата што го дели со група луѓе. Го користи името Ворхол. Ја запознава Тина Фредерикс, арт-уредник на “Гламур”. Септември - прави цртежи за *“Усџех е веќе работношо месџо во Њујорк”* и цртежи на женски чевли објавени во “Гламур”. Прави реклами за разни магацини, стоковни куќи, музички куќи, меѓу кои се Тајбер Прес, Колумбија Рекордс, Вог, Гламур, Харперс Базар, И.Милер и Тифани (до 1960). Прави корици за New Directions. Ги уредува излозите за Југен Мур во Бонвејт Телер. Дизајнира божиќни честитки и канцелариски материјал. Користи монотип техника за да добие разни ефекти при печатењето.

'50-тите Се сели во апартман на 75 улица во источниот дел на Њујорк. Мајка му доаѓа да живее со него. Фрици Милер му станува менаџер. Купува телевизор.

1952 Јуни - првата самостојна изложба на цртежи-илустрации за расказите на Труман Кепот одржана во Хуго Галеријата, Њујорк. Ја илустрира “Комплетната збирка на етикети” од Еми Вандербилт заедно со Фред Меккерол и Мери Сузуки.

1953 Заедно со Ралф Ворд ја објавува “Љубовта е розов колач” и “А е азбука” од Корки и Енди.

1953-55 Работи на декорациите за театарската група, водена од Денис

Воган; се запознава со работата на Бертолд Брехт. Некаде во овој период ја бојадисува косата во сребрено.

1954 Во Серендипити, продавница на 58-та улица се продаваат неговите цртежи и книги. Ја објавува својата книга *“Дваесет и пет мачори со име Сем и едно сино (ијажно) маче”*, во ограничен тираж, печатен од Сејмур, Берлин.

Сред. ’50-ти Со мајка му се сели во двоен апартман на 242 Лексингтон Авенија помеѓу 33-та и 34-та улица. Има осум мачки по име Сем. Подоцна се сели во куќа на 87-та улица, источен Њујорк.

1955 Заедно со Ралф Померој ја објавува *“A la Recherche du Shoe Perdu”*.

1956 Патува по светот со Чарлс Лисанби, дизајнер на телевизори. **Април** - во склоп на првата групна изложба одржана во **Музејот на модерна уметност** ги изложува *“Цртежите од неодамна, САД”*. По повод 35-годишнината на **Клубот на уметници** ја добива наградата за исклучителен дизајн на рекламата за чевли на И.Милер. Ја објавува *“На дношо на мојата градина”*.

1957 По повод 36-годишнината на **Клубот на уметници** го добива медалот и наградата за исклучителен дизајн на рекламите за чевли и шапки за И.Милер. **Јануари** - Магазинот *“Лајф”* му ги објавува илустрациите во прилог насловен *“Лудите златни пайучи”*. Ја објавува *“Златната книга”*.

1959 Заедно со Сузи Франкфурт го објавуваат откачениот готвач *“Диви малини”*.

1960 Ги прави првите слики базирани на стрипови: *“Дик Трејси”*, *“Саботниот*

Попај”, *“Супермен”* и две слики од серијата шишиња на Кока-Кола. Феарфилд Портер слика портрет на Фил Кари и Енди Ворхол.

1961 Го декорира излогот на Лорд и Тејлор врз основа на стрипот за Дик Трејси. Ја прикажува својата работа на Ирвин Блум и Волтер Хопс од Ферус галеријата во Лос Анџелес. Купува цртеж на Џаспер Џонс во галеријата на Лео Кастели во Њујорк; ја покажува својата работа на Иван Карп.

1962 Ги прави сликите од сериите на долари и супите-Кемпбел. **Јули** - Ирвин Блум ги претставува неговите слики со супите-Кампбел во Ферус галеријата.

Август - го прави првото свилено сито со Мерлин. **Октомври** - зема учество во важната изложба на поп-арт, *“Новите реалисти”*, одржана во Сидни Џанис галеријата, Њујорк. **Ноември** - Елеонор Ворд ги претставува неговите слики во *“Стејбл”* галеријата; изложбата предизвикува сензација. Почнува серијата *несреќи*.

1963 Изнајмува студио во стара пожарничарска станица на 87-та улица, источен Њујорк. **Јуни** - го запознава Жерар Маланга, кој станува негов асистент. **Летото** - купува 16 мм. камера. Го прави својот прв филм *“Тарзан и Џејн ивенторно родени... една верзија на нивната пројаси”* - оди во Лос Анџелес со Вин Чемберлен, Тејлор Мит и Жерар Маланга за втората изложба на Ферус галеријата. **Ноември** - ја пронаоѓа мансардата на 231 47-ма улица, источен Њујорк, што станува негово студио познато како *“Фектори”*.

Декември - ја прави *Црвената Цеки*, прва од серијата *Цеки*.

1964 Јануари - ја претставува својата серија *“Цвеќе”* на првата самостојна

изложба во Европа, одржана во галеријата Илеана Зонабенд, Париз. Добива средства од архитектот Филип Џонсон за муралот “13-џе најбарани луѓе” за павиљонот на државата Њујорк на Светскиот саем во Њујорк.

Април - муралот е преликан поради политички причини. Ја добива наградата за Филм од независна продукција од магазинот *Film Culture*.

Септември - четири негови филма се прикажани на Њујоркшкиот филмски фестивал во Линколн-центарот за сценски уметности. **Ноември** - прва самостојна изложба одржана во Лео Кастели галеријата. **Декември** - го прави првиот звучен филм “Харлош”. Ги прави “Брило куќиите за сајунски ирашок” и други скулптури. Ја почнува серијата на авто-портрети. Го купува првиот касетофон.

1965 Март - повикан е да го реши царинскиот спор за увезување на “Брило куќиите” бидејќи членовите на **Националната галерија на Канада** решиле дека неговото дело не е оригинално; како резултат на ова Канадскиот Царински закон е дополнет.

Мај - оди во Париз заедно со Еди Седвик, Жерар Маланга и Чак Вејн на изложбата “Тайеи со крави” во Зонабенд галеријата; се враќа преку Тангер. **Летото** - се запознава со Пол Морисеј кој станува негов советник и соработник. Почнува да работи со видео. **Октомври** - првата самостојна изложба одржана во Институтот за современа уметност на Универзитетот во Пенсилванија. Го објавува своето повлекување од ликовната сцена. Ги среќава Велвет Андерграунд, рок група. **Декември** - интервјуиран е на телевизија за емисијата “Hollywood on the Hudson”.

1966 Го посетува Сан Франциско.

Летото - го прави филмот “Девојките од Челси”, кој во Декември станува првиот андерграунд филм што е прикажан во комерцијален театар.

Април - Организира и продуцира мултимедиа шоу со Велвет андерграунд и Нико, германска пеачка и глумица; во прво време бендот е познат под името Plastic Inevitable, а подоцна и како Exploding Plastik Inevitable; настапуваат во Дом, ноќен клуб на плоштадот Св. Марк. Во галеријата на Лео Кастели се изложени “Тайеи со крави” и “Сребрениите иерници”.

1967 Април - оди во Лос Ангелес на премиерата на “Девојките од Челси” одржана во Театарот Синема, а потоа и во Сан Франциско. **Пролетта** - оди на Канскиот филмски фестивал со “Девојките од Челси”, но филмот не се прикажува. Шест слики од неговата серија на Авто-портрети се изложени во павиљонот на САД на Експо 67, Монреал. **Август** - оди во Лос Ангелес каде држи предавања по колеџите.

Октомври - го најмува Алан Миџет да ги држи предавањата по колеџите во улога на Ворхол. Се запознава со Тед Хјуџис, кој работи за “де Менилс” во Тексас; подоцна станува претседател на Енди Ворхол институцијата и магазинот Интервју. “Фектори” се преселува на Јунион Сквер во западен Њујорк.

1968 Фебруари - прва самостојна изложба во Moderna Museet, Стокхолм.

Пролетта - со Вива и Пол Морисеј заминува да држи предавања по Западното крајбрежје; во исто време го снима и филмот “Филм за сурфирање” во Калифорнија. **Трети јуни** - застрелан од Валери Соланис, основач и единствен член на S.C.U.M. (Здружение

за критика и сосечување на мажите). Поминува речиси два месеца во болница. Ги прави “Облаците”, сценографија за претставата Reinformest, балет на Мерс Канингам.

1969 Септември - го снима “Синиоџи филм” кој е забранет како опсцен. **Есента** - излегува првиот број од магазинот Inter/View; во соработка со Џон Вилкок, издавач на Other Scenes.

1970 Прави селекција за изложбата одржана во Музејот за уметност, Роуд Ајленд училиште за дизајн, Провиденс, под име “Raid the Icebox I with Andy Warhol”. Позира за портретистот Алис Нил.

1971 Промоција на неговиот филм *Свинско месо* во Раунд Хаус Театар, Лондон.

1972 Повторно почнува да слика. Работи главно портрети на славни личности, од Мао до Мик Џегер.

Ноември - прави свилено сито за премиерата на претставата на Мерс Канингам во париската опера. Некаде ова време Фектори се сели на 860 Бродвеј.

1975 Купува куќа на Лексингтон авенијата близу до 89-та улица каде живее со мајка му. Одржана е голема ретроспективна изложба за неговото дело во Кунстхаус, Цирих. Боб Коласело станува уредник на Интервју (сè до 1983).

1976 Ги прави *Черейиџе* и *Срџи и Чекан* сериите.

1977 Септември - одржана е изложба на неговата колекција на фолк-арт дела во Музејот на американскиот фолк-арт, Њујорк.

Доцните '70. Умира мајка му.

1979-80 Ноември - одржана е изложба на неговите портрети од '70-те во Витни Музејот на американската уметност. Ги прави *Reversals*, *Ретроспективи* и *Сенки* сериите.

1980 Некаде овој период станува извршен продуцент на Andy Warhol's TV на кабловската телевизија. Користи дијамантен прав во *Diamond Dust Shoes*.

1981 Ја прави серијата *Миџови*.

1982 Ја излага серијата *Оксидации* и сликите за наци-архитектурата на Документа 7, Касел, Германија.

1983 Ја прави серијата *Загрозени видови*.

1987 Ворхол умира.



Andy Warhol – Popism

(фрагменти)

1963-64.

До почетокот на 1963. делот од мојата куќа што го користев како ателје беше во тотален хаос. Платната се наоѓаа низ целата соба, додека бојата течеше секаде наоколу. Најпосле ми стана јасно зошто морам да изнајмам ателје надвор од својата куќа. Мојот пријател, Дон Шредер, ми најде просторија во некоја бивша зграда на компанија за правење куки и јажиња, која ја изнајмив од управата на Њујорк за стотина долари годишно. Штом се преселив, одлучив да побарам некој помошник. Се распрашував кај сите мои пријатели дали знаат некој “уметнички клинец” кому му е потребна работа.

Чарлс ми рече дека познава некој Џерард Маланга, студент на Вагнер колеџот, и нè запозна на една книжевна вечер во New School. Џерард, клинец од Бруклин, подоцна играше значајна улога во нашиот живот во Фектори. Изгледот на компанијата за куки и јажиња навистина беше застрашувачки. Буквално моравте да ги прескокнувате дупките на подот, додека кровот полека но упорно прокиснуваше; ние тоа многу не го ни забележувавме. Бевме презафатени со пакувањето на Елвис и Лиз Тејлор за изложбата во Калифорнија. Тогаш, една ноќ наиде олуја и, кога дојдов следното утро, Елвисите беа толку уништени што морав да направам нови.

(...) Во тоа време сè уште не го имав оној Fashion look. Сè уште носев црни фармерки и црни шимики (обично испрскани со боја), и раскопчени кошули под Вагнер-колеџ тренерката што ми ја даде Џерард. Понекогаш би собрал нешто од Вин, која беше прва за која знаев дека се облекува во S/M фазон.

Ова беше летото кога претседателот Кенеди стоеше покрај берлинскиот ѕид и говореше: “Јас сум Берлинец”, и ова лето беше последно пред бомбардирањето на Виетнам. Лето пред маршевите за еднакви права, доле, на југот; лето пред шеесетите да подивеат по мене, пред моето ателје да го преселам од 47. улица во Фектори, и пред медиите да почнат да известуваат за мене и за сите останати суперсвезди. Но, летото 63-та сè уште немаше суперсвезди, всушност, штотуку ја набавив својата 16 мм. камера, мојот Болекс.

(...) Никако не можев да сфатам дали толку многу работи во шеесетите се случија затоа што многу малку се спиеше, или малку се спиеше затоа што имаше толку многу работи да се направат. Веројатно беше и едното и другото. Јас земав

мало количество Обетрол, кој ми го препиша докторот, но дури и толку малку беше доволно да се добие оној Happy-go-go-feeling во стомакот кој те тераше да работиш, да работиш, да работиш. Така, можев да си замислам како се чувствуваа оние што земаа вистински работи. Од 65. до 67. спиев само два или три часа на ден, но сретнував луѓе кои воопшто не спиеја и кои говореа работи како: “Еве веќе девети ден! Баш е супер!”

(..) На мојата изложба во Ферус галеријата во Лос Ангелес отидов со комби, заедно со Вин, Тејлор и Џерард. Мислам дека сите беа убедени дека ми е страв од авиони, но не беше така - едноставно сакав да ја видам Америка, бидејќи никогаш порано не сум бил западно од Вирџинија. По пат Тејлор ми раскажуваше за некој млад фолк пејач со име Боб Дилан кој во тоа време веќе имаше еден или два албума, но сè уште не беше доволно познат. “Му дадов на Дилан една збирка мои песни пред неколку години, непосредно откако го видов на концерт. Мислев дека е добар поет и тоа и му го реков. И тогаш - се насмеа Тејлор - откако стана вистинска сензација и останатото, ме праша дали би сакал да му ја подарам и другата збирка. Му реков: Па ти си сега богат, можеш да си дозволиш себеси да ја купиш, а тој ми одговори: ДА, но ме плаќаат на секои три месеци”.

Му реков на Тејлор да одбере место за нашата следна вечера. Бидејќи неколку милји му велеше на Вин, сега овде лево, а овде десно, нè донесе до еден голем truck-stop. Седнавме во едно сепаре од страна и набрзо станавме вистинско live show. Не знам што имаше толку интересно на нас, но беше очигледно дека луѓето се вртат за да ги видат “тие фрикови”. Мислев дека изгледам обично, всушност и нашата облека беше прилично конвенционална, но беше очигледно дека на нас има “нешто” поради кое сите свереа во нас. Еден по еден почнаа да ни приоѓаат, сите пријателски насмевнати - девојки со коњски опашки и момчиња со нави-фризури - и сите нè прашуваа: “Од каде сте?” Кога ќе кажевме дека сме од Њујорк, се свереа уште повеќе бидејќи сакаа, како што рекоа, да нè снимат што подобро. После ваква вечера, се вративме на Карт Бланш.

(..) Кога луѓето објаснуваа кој сум јас, велеа: “Енди Ворхол, Поп уметник, или Енди Ворхол, андерграунд филммејкер”. Или барем така порано говореа. Да бидам искрен, јас немам поим што значи тоа: андерграунд, освен ако под тоа не се подразбираше дека ти не сакаш никој да дознае за тебе и да те вознемирува како што тоа го правеа за време на Сталин и Хитлер. Но, ако е тоа така, тогаш не ми е јасно зошто јас сум андерграунд, кога мојата единствена желба беше луѓето да ме забележат. Јонас вели дека тој израз прв го употребил Мени Фарбер, во својата статија за непризнатиот холивудски low-буџет на режисерите во магазинот Коментар, и дека Дишан на некое филаделфиско отворање изјавил дека “going underground” е единствен начин уметникот да создаде нешто вредно. Но, заради толку различните видови на филмови кои можеа да се видат, никој жив не можеше да укапира што андерграунд всушност значи - освен тоа дека тие филмови не му

припаѓаа на синдикатот и дека не доаѓаа од Холивуд. Но, дали тоа истовремено значеше и дека тие се “уметнички” или “валкани” или “откачени” или “без заплет” или “скокотливи” или нешто сосема единаесетто? Кога јас го користам тој термин, подразбирам дека тие филмови се нискобуџетни и не-холивудски, обично работени на 16 мм. (за среќа, пред крајот на шеесеттите, овој термин е заменет со “независни филмови”, што е најблизу до она што тие филмови и беа).

Луѓето често ја наведуваа мојата прочуена мисла: “Сакам досадни работи”. Па, тоа го реков затоа што тоа и го мислев. Но, тоа не значи дека досадните работи не ми се досадни и мене. На пример, во текот на шеесеттите никогаш не можев да одгледам ниту една популарна емисија на ТВ, бидејќи сите тие во суштина беа исти. Ист заплет, исти кадрови, иста монтажа, сè исто. Очигледно луѓето сакаа да гледаат базично исти работи, сè додека деталите им се различни. Но, што се однесува до мене, јас немам врска со тоа. Ако веќе треба да седам и да ја гледам истата работа што ја гледав и синоќа, јас тогаш не сакам да биде во суштина иста. Јас сакам да биде ПОТПОЛНО иста! Бидејќи, што повеќе гледам една иста работа, таа сè повеќе губи од значењето и ти се чувствуваш попразно и подобро.

(...)Таа пролет 1963. ја запознав штотуку омажената дваесетидвегодишна убавица Џејн Холцер. Ники Хаслам ме однесе кај неа на вечера во станот на Парк Авенија. Таму беше и Дејвид Бејли кој со себе го донел пејачот на некоја рокенрол група Ролинг Стоунс, која во тоа време свиреше по северот на Англија. Мик Џегер беше Дејвидов и Никиев пријател и отседнал во Никиевиот стан на Источната улица.

“Го запознавме додека работеше како куќна помошничка кај Криси Шримптон”, ми кажа Ники. Таа дала оглас во весник - потребен чистач - и се појавил Мик. Во тоа време бил студент на Лондонскиот економски факултет; чистеше станови да има за школарина. А тогаш таа се вљуби во него. И зборувавме: Но, Криси, тој е така грд. А таа: “баш е сладок”.

Ова е праисторија, бидејќи тогаш никој во Америка не знаеше за Стоунси. А ни за Битлси. На вечерата кај Џејн, ги забележав Дејвид и Мик. Имаа различен стил на облекување: Дејвид беше сиот во црно, а Мик во светло еднобојно одело со многу тесни панталони, и T-shirt со линии, сосема обична спортска облека од Карнаби стрит, ништо посебно скапо, но начинот на кој ја комбинираше облеката беше фантастичен. Тој пар чевли со тоа одело никој друг не би помислил да го облече. А секако и Дејвид и Мик носеа денс-чевли кои ги правеше лондонскиот Анелон Дејвид.

(...) Кога таа есен претседателот Кенеди беше убиен, го чув тоа на радио-вестите додека сликав во своето ателје. Мислам дека не пропуштив ниту збор. Сакав да знам што се случува таму, но тоа беше сè.

Малку подоцна ми се јави Хенри Гелдзалер и ми кажа дека ја чул веста во некој ресторан додека ручал. Толку го погодило тоа кога чул дека жртвата бил Кенеди,

што веднаш отишол дома; а сега сакаше да знае како јас можам да бидам толку мирен, иако сум му ја раскажувал приказната за Индија каде видов многу луѓе како лудо се забавуваат бидејќи починал некој што навистина многу го сакале, и дека тогаш сфатив дека всушност сè зависи од тоа како ти самиот ќе ја прифатиш ситуацијата.

Ми беше мило што Кенеди беше претседател; беше симпатичен, млад, паметен - но не ми значеше многу што е мртов. Она што навистина ми пречеше се телевизијата и радиото кои ги програмираа луѓето да бидат тажни.

(...) Неколку месеци подоцна дознав дека зградата на компанијата за куки и јажиња ќе биде раселена, па затоа во ноември најдов друго поткровје каде Џерард и јас ја пренесовме целата опрема - платното, боите, четките, ситата, работните плочи, радиото, крпите, сè - во новиот простор кој наскоро ќе стане Фектори. (...) Фектори беше голема околу 20x30 метри и имаше прозорци свртени кон југ. Главно се наоѓаше во состојба на распаѓање - посебно ѕидовите беа во лоша состојба. Го одредив своето парче за сликање и поставив работна плоча пред прозорот, но и понатаму ролетните ги оставав спуштени.

Задниот дел од поткровјето постепено стануваше Билиева област. (Били беше еден од првите Фектори-момци). Од самиот почеток Били имаше некој вел со кој го криеше сето она што таму се случуваше - чудни фаци влегуваа и прашува: “Дали Били е тука?”, а јас им покажував кон заднината.

Многу од нив сум ги видел во Сан Ремо, а малку подоцна се запознав со сите оние кои навраќаа - Ротен Рита, Мајорот, Бирди, Дачис, Силвер Џорџ, Стенли Желката и, секако, Поп Ондин. Секогаш беа мистериозни во врска со тоа што таму го работеа. Никој ништо не земаше пред мене, ниту видов некого да се боцка. Но, не морав ништо да кажам; постоеше некој премолчен договор дека јас не сакам ништо да знам за тоа, а и Били знаеше сè да одржи кул. Имаше неколку ВЦ-а во Биљевиот оддел, лавабо и фрижидер кој секогаш беше преполнет со грејпфрут и оранж џус - луѓето на спид просто умираат за Це витамин.

(...) Луѓето главно беа педери, освен Дачис која беше “ноторен дајк”. Сите беа неверојатно слаби, освен, секако, Дачис која беше неверојатно дебела. Сите се боцкаа точно во вената, освен (а кој друг) Дачис која се боцкаше под кожата. Сето ова го дознав подоцна, зошто во тоа време бев многу наивен; сакам да кажам, ако не видиш некого дека се боцка, не можеш ни да поверуваш дека тој тоа навистина би го направил. Ох, да, ги слушав повремено како телефонираа и велеа: “Може ли да дојдам?” и тогаш си заминуваа, а јас мислев дека одат по амфетамини. Но, каде одеа никогаш не знаев.

(...) Извесно време и Џерард живееше во Фектори, но тоа не траеше долго. Били и неговите веќе го окупираа местото. Од 64. до 67. движечка сила во Фектори беше амфетаминот, а Џерард не го земаше. Џерард беше поинаков, тој земаше даунери

како плацидил; неколку даун-а, малку ЛСД, малку марихуана, но ништо редовно. Амфетаминот навистина те ослободуваше, но тоа го правеше неговиот недостаток крајно забавен. Били говореше дека амфетаминот го измислил Хитлер за да ја одржи својата војска будна и хепи во рововите, но Силвер Џорџ инсистираше дека го произвеле Јапонците, за да можат да извезат повеќе пенкала. Во секој случај, се сложија дека не го измислиле сојузниците.

Били имаше око за отпад; го снабди целиот Фектори со работи кои ги пронајде на улица. Големiot црвен кауч, оној кој ќе биде толку многу пати фотографиран следните години - оној црвениот, кој го искористивме во толку многу филмови - Били го најде токму пред “У”. Еден ден Били однекаде ископа грамофон. Тој имаше голема колекција оперски плочи, мислам дека Ондин го вовлече во тоа. Двајцата го знаеја секој пејач - мислам пејачите за кои никој порано не чул - и постојано ги обиколуваа продавниците со плочи барајќи некои стари или приватни изданија. Во Фектори, оперските плочи се мешаа со сингловите покрај кои сликав, а често го пуштав и радиото додека одеше опера, па песните како “Сладок Шејк” или “Син сомот” или “Луи Луи” често се мешаа со оперските арии.

Били беше одговорен и за среброто во Фектори. Ги прекри сите оние сидови што се распаѓаа со различни делови од сребрена фолија. Купи и конзерви со сребрена боја и со неа избои сè, вклучувајќи ја и ВЦ шолјата.

Не знам зошто толку го сакаше среброто. Мислам дека во прашање беше амфетаминот - всушност сè поаѓаше оттаму. Но, беше супер. Беше вистинско време за сребрени мисли. Среброто беше иднината, вселената - всушност и астронаутите носат сребрени одела - Шепард, Грисом, Глен, веќе беа во нив и нивната опрема беше сребрена. А од друга страна, среброто беше и минато - The Silver Screen - холивудски актерки фотографирани на сребрена заднина.

Но, можеби највеќе од сè, среброто претставуваше нарцизам - огледалата се премачкуваат со сребро.

Били сакаше и рефлектирачки површини - поставуваше скршени парчиња од огледало овде-онде и ги мешаше со сето наоколу. Сето тоа го правеше амфетаминот, но најинтересно беше тоа што Били умееше да ја пренесе атмосферата на оние кои воопшто не беа во тој фазон: обично луѓето на спид правеа нешто што им беше само на нив интересно. Но она што Били го правеше беше надвор од дрогата. Единствена работа која, покрај филмовите кои ги правевме, служеше за правење на атмосфера, беа Билиевите фотографии.

Сè беше ново 1964 година.

Клинците ги отфрлаа обичаите и облеката заради кои изгледаа како нивните родители и одненадеж сè се промени - татковците и мајките се обидуваа да изгледаат како нивните деца. За да ја следат модата, фризерите правеа или премногу кратки или премногу долги фризури, а што се однесува до шминката, со липстикот беше свршено, а прва нова работа беше шминката со виножито-бои, бои на бисер, златен-блескав во ноќта.

Тоа лето беше првата U.S. турнеја на Битлси и одеднаш сите почнаа да се прават Англичани. Британските групи како Битлси, Ролинг Стоунси, Гери енд Пејсмејкерс, Кинкс, Анималс, Јардбирдс итн. наидоа и ги променија сите ставови за тоа што е, а што не е во фазон. Tough-big-city-teenage look или Mod и Edwardian. Момчињата од Америка го копираа кокни-стилот за да смуваат некоја девојка, а штом ќе наидеа на некој вистински Лондонец, се обидуваа да го натераат да им раскажува што подолго, без разлика што тој раскажува, само за потоа да можат подобро да му го копираат говорот.

(...) Работа која отсекогаш сум ја сакал беше да ги слушам луѓето што зборуваат еден за друг - на тој начин ќе научиш колку за оној што се зборува, толку и за оној кој зборува. Тоа се вика трач - и е моја опсесија. Така еден ден додека ги врамувавме Мерлинките, Марк забележи дека го смета Џерард за премногу “комплициран”. Мене, секако, ништо не ми беше јасно, па љубезно го замолив да ми каже што подразбира под тоа. “Па, почна, тој не сака никој со тебе да биде толку близок како што е тој. Еднаш ми рече: кога си човек-на-човек со Енди, сè е во ред, но кога си во група, Енди веднаш прави натпревар помеѓу луѓето, а тогаш тој ќе се извлече од тоа и ќе почне да набљудува што се случува. Енди едноставно сака луѓето да се судруваат и да стануваат љубоморни едни на други, а тогаш тој ги тера да трачарат за спротивната страна”.

“Како го мислиш тоа”, го прашав.

“Па еве сега, се насмевна Марк, овде јас трачарам за него, а исто така, во одреден момент ќе го натераш и него да ти каже што мисли за мене”.

“Навистина”, реков, оставајќи темата да се исцрпи. Мислам, не можеш да трачариш самиот за себе.

(...) Тоа лето не го напуштав градот за викенд. Мислев: “Каде воопшто би можело да биде позабавно од овде?” Фектори изгледаше како програма за деца, едноставно тука си тука и сите твои јунаци се појавуваат да ти кажат добар ден.

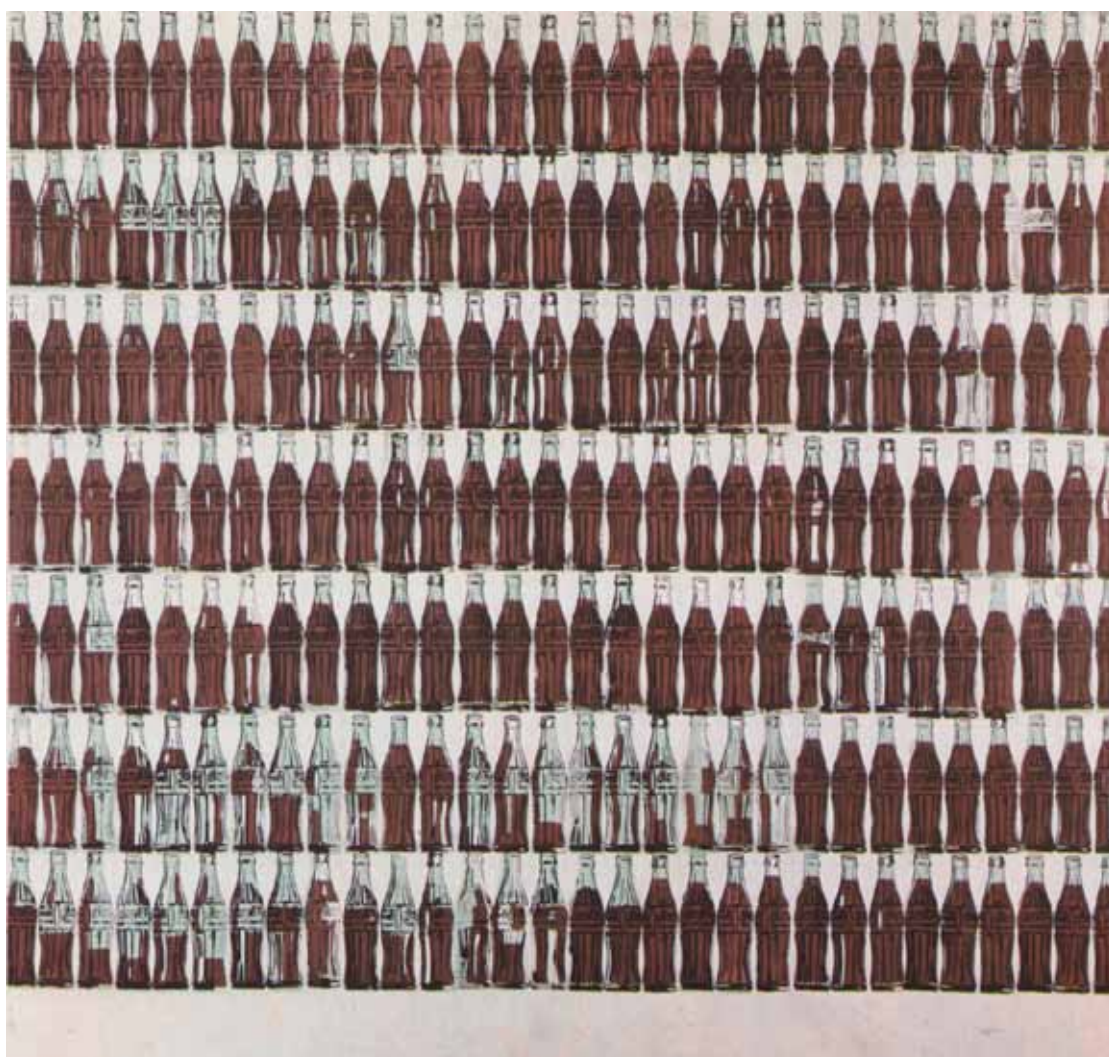
Секако, вака отворена куќа носеше со себе и голем ризик.

Еден ден, пред крајот на 64., некоја жена од триесетина години, за која ми се чинеше дека сум ја видел неколку пати порано, влезе и дојде до местото каде висеа Мерлинките. Потоа полека извади пиштол и направи дупки во нив. Ме погледна со насмевка, отиде до лифтот и исчезна.

Не стигнав ни да се исплашам, ми се чинеше дека тоа е некој филм кој, ете, случајно го гледам. Го прашав Били: “Кој беше ова?”, и тој ми го кажа нејзиното име. Ондин и јас ги погледнавме сликите и видовме дека куршумот поминал низ две плави и една портокалова Мерлинка.

(...) Единствена “андерграунд” работа во врска со американските андерграунд филмови, мислам, во буквална политичка смисла мораше да се криеш од власта, беше таа што во шеесетите постоеше навистина сериозен проблем со цензурата. Во текот на педесетите постоеше голем проблем околу *Лолита*, па потоа околу издавањето на *Љубовничој на Леди Чешерли*, а подоцна и поради Хенри Милеровиот “*Tropic of Cancer*”. Политиката на цензурата во оваа замја отсекогаш ме фрлала во несвест - мислам, во секое време можеше да отидеш на 42. улица и да видиш кур и пичка и цицки и газ колку ти душа сака, а тогаш одеднаш, некој популарен филм беше, заради неколку разголени сцени, етикетиран како неморален.

(...) Во јуни 64., Стоунси дојдоа да свират по некои американски градови, но турнејата на крај заврши како вистинска катастрофа. Ја завршија во Карнеги Хол, заедно со Боби Голдсбур и Џеј и Американците. Иако зад себе го имаа големиот хит “Кажи ми”, иако дури и следниот сингл им беше хит, тие за Американците суште



не беа супер-група. Единствени за кои се интересираа беа Битлсите. Во октомври Стоунси се вратија да се обидат уште еднаш - свиреа на Академијата за музика на 14. улица, а на 25. првпат требаше да дојдат на “Шоуто на Ед Саливен”. Со намера да им се зголеми публицитетот, што им беше повеќе од потребно, Ники Хаслам со уште неколку пријатели одлучи да направи голема журка во студиото на Џери Шатберг на Јужната Парк Авенија, една вечер пред “Шоуто на Ед Саливен”.

Журката беше генијална, иако Стоунси беа многу срамежливи, и поголемиот дел од журката останаа горе на кат, со Џери. За журката се пишуваае буквално во сите весници, и таа многу им помогна на Стоунси.

(...) Во текот на 64. снимавме филмови без тон. Филмови и пак филмови и уште филмови. Толку многу снимавме што воопшто не се ни трудевме на секој од нив да му смислиме име. Моите пријатели навраќаа до мене и се врткаа пред камерата и беа ѕвезди на попладневното снимање.

На самиот крај од 64. го направивме Харлот, и нашиот прв звучен филм - Empire, осумчасовната снимка на Empire State Building; тоа беше нашиот прв звучен филм без тон. Сега, бидејќи имавме технологија, сфатив дека ќе ни бидат потребни многу дијалози. Просто е смешно како човекот наоѓа решение за своите проблеми! Џерард и јас отидовме во кафетеријата Метро на една од оние книжевни вечери во среда, каде еден писател со име Рони Тавел читаше делови од својот роман и уште неколку песни. Имаше куп хартија околу себе и јас бев воодушевен од големината на материјалот која тој ја имаше напишано. Додека читаше, си мислев колку е прекрасно да најдеш некој толку плоден писател, баш во моментот кога ти беа потребни “звучи” за твоите звучни филмови. Штом Рони заврши со читањето, го прашав дали би дошол во Фектори и едноставно би седел во фотелја надвор од видикот на камерата, и би зборувал додека ние го снимаеме Марио Монтез во филмот Харлот, и тој рече: “Добро”. Додека го напуштавме Метро, Џерард иронично се насмевна: “Твоите стандарди понекогаш навистина се без врска”. Мислам дека мислеше дека сум импресиониран од големината на Рониевата работа. Но, всушност, мене ми се допаѓаше и содржината. Сериозно мислев дека типот е талентиран.

во следнаџа Маргина: Журкиџе со Велвеџ Ангерграунд во Фекџори.

избор и џревод: Игор Ангелков

Концептот на експериментална музика настана во почетокот на педесетите години, пред сè, благодарејќи на заедничката работа и делување на четирите композитори - Ерл Браун, Мортон Фелдман, Кристијан Волф и Џон Кејџ - со кои потесно соработуваше и пијанистот Дејвид Тјудор. Во историјата на американската музика, експерименталниот стил е првиот автономен музички правец кој немаше за пример некој од идеалите на класичната или поновата западноевропска уметност, ниту пак, наспроти тоа, беше израз на етничката или националната еманципација. Експерименталната музика не беше ниту школа - во онаа смисла во која тоа беше европската авангарда во Дармштад - таа претставуваше единствена духовна атмосфера, креативна ситуација погодна за заедничка работа на различни творечки индивидуалности во која никој не беше предводник или идеен водач, иако Кејџ (најстар помеѓу нив) од самиот почеток се истакнуваше со ширината на погледот и разнообразноста на аспектите присутни во неговата работа и мислење.

Во историјата на модерната музика Кејџ делува како катализатор на спротивности кој оди напред во скокови овозможувајќи им на другите да одат чекор по чекор.

Ричард Костеланец
Џон Кејџ (1970)

Cage



John

Кејџ (2)

Имагинативна конструкција

Кејџовото творештво може да се набљудува како процес на постапни промени и иновации настанати како резултат на специфичното музичко-мислено занимавање. Помеѓу 1933-34. ја истражуваше можноста за хроматска организација на низата од 25 тона без повторување (*Шест крајки инвенции*, завршниот дел од триото *Соло* со неизоставно следење на два гласа во канон);

1935-38. користеше фиксирани ритмични структури организирани по принципот на серијална техника; од 1935. постојано прави дела во кои ја комбинира играта, филмот, театарот, ТВ-то; 1939-56. компонираше музика (*Прва конструкција во метал*) во која ритмичната компонента е организирана на основата на истите пропорции на малите и големите делови; 1938-51. настанаа делата во кои е нагласена (ориенталната) експресивност (*Сонатии и интерлудии*); од 1951. ги користи “операциите на случајност” и посебните, за нивна употреба направени табели; 1952. настануваат неговите најважни откритија, помеѓу останатото и примената на несовершеноста на хартијата при одредувањето на структурата на делото според Ји Џинг; 1954 ја воведува неодреденоста, прво во делата без однапред одредени односи помеѓу деловите (*Варијации*); 1958. настануваат композиции без фиксирана партитура, но одредена при самата изведба; 1967. користи компјутер за одредување на звучните и композициските параметри; 1969. ги конципира делата во кои ја укинува разликата помеѓу изведувачот и слушателот (*33 1/3*); од 1961., кога излезе книгата *Тишина*, развојот и промената на музичките искуства ги следат теориските и мислените ставови кои ги изложуваше во текстовите (претставени во *Маргина*).

Првите композиции на Џон Кејџ, *Шест крајки инвенции*, *Соната за два гласа* и *Соната за кларинет* (сите од 1933), напоредно со разработката на 25-тонскиот систем, демонстрираат критичко испитување на традицијата со користење на етаблираните музички форми: инвенциите, настанати во барокот, и сонатите, круна на архитектонскиот принцип на изградба на музичкиот облик од класицизмот до современите нео-класични тенденции, што претставува погоден медиј за негирање и иронија на неприкосновените ремек-дела од минатото.

Од 1940. е делото *Собна музика* во кое предметите и мебелот од дневната соба се третирано како удиралки, што е прв пример на музички амбиент.

Во почетокот на четириесеттите години настануваат Кејџовите важни познанства со уметниците - Марсел Дишан, Марс Канингем, Вирџил Томсон, Ласло Мохоли-Нађ, Макс Ернст, Пит Мондријан, Андре Бретон кои подоцна се прошируваа и

според Кејцовото признание опфаќаа влијание од неговите учители, пијанистот Ричард Булиг и композиторот Хенри Кауел, Адолф Вајс и Арнолд Шенберг, потоа композиторите и уметниците, неговите современици и истомисленици, Лу Харисон, Алан Хоуханс, Мортон Фелдман, Ерл Браун, Кристијан Волф, Дејвид Тјудор, сликарите Роберт Раушенберг и Џаспер Џонс, скулпторот Роберт Липолд, зен-учителот Д.Т. Сузуки, ботаничарот Гиј Г. Неринг, својот татко, пронаоѓачот Џон Милтон Кејџ, интелектуалците и мислителите Норман О. Браун, Маршал МекЛуан и Бакминстер Фулер, па сè до оние кои ги познаваше преку нивните дела - Ерик Сати, Антон Веберн и Едгар Варезе.

За балетскиот ансамбл на Марс Канингем, со кого во почетокот на 40-те започна долгогодишна соработка, Кејџ ги создаде *Имагинаџивен ѿејсаж бр.2* (1942) и *Имагинаџивен ѿејсаж бр.3* (1942) во кои го продолжи испитувањето на некои можности на електроакустичната музика “во живо”.

Инспириран од Џојсовиот роман “*Финеганово ѿо бдеење*”, Кејџ го создаде делото “*Прекрасна ѿа вдовица од осумнаесет леѿа*” (1942) за глас и клавир при што клавирот за време на изведбата е затворен, а на пијанистот му е достапна неговата конфигурација што наметнува неконвенционален, нетрадиционален начин на свирење со прстите и зглобовите на раката. Поместувањето на важноста на звучниот резултат кон чинот на изведувањето на делото каде звукот го поприма статусот на последиците од тој чин, укажува на еден важен аспект на Кејцовото музичко мислење кое подоцна, посебно во неговата експериментална фаза која ја отвори “*Тивкото дело 4’ 33”*”, ќе стане трајно обележје на неговото творештво.

Во исто време започнува и Кејцовото сè поголемо интересирање за источната филозофија во која на почетокот го привлекуваа “еротиката и мирот, двете во индиската традиција постојано присутни чувства”. Оваа првобитна интуитивна наклонетост подоцна прерасна во вистинска страст и стана дел и начин на Кејцовиот живот. Во склад со своите нови интересирања, Кејџ себеси постапно се воведуваше во зен-от, посетувајќи ги предавањата на Д.Т. Сузуки на Универзитетот Колумбија. Од тој период датираат и делата *Аморес* (1943) за препариран клавир и група том-томови, *Корен*, *Медиѿација* и *Оѿасна ноќ*, сите за препариран клавир, и *Таа сѿие*, за глас, препариран клавир и 12 том-томови. Врв помеѓу делата од индиската фаза се *Сонаѿи и инѿерлудии* (1946), обичен циклус со медитативен карактер со форми кои се повторуваат(сонати) и кои не се повторуваат (интерлудии).

Во 1948 година Кејџ беше повикан на Black Mountain колеџот да одржи фестивал и семинар на Сати-евата музика што му овозможи, претставувајќи го Сати, да ги афирмира сопствените ставови околу проблемот на времето во музиката. Сати и Веберн за Кејџ беа единствени композитори од западната традиција кои ја сфатија важноста на временската димензија во музиката; првиот, со ставот дека времето е рамка која треба да се исполни (со тонови), а вториот, со сензибилната организација на тоновите и паузите истакнувајќи го траењето како нивен заеднички

параметар. Така Сатиевиот фестивал не беше место за афирмација на неговата музика, туку место за спротивставување на доминантната западна, германска линија на музичката традиција која го занемаруваше значењето и улогата на времето на сметка на архитектониката на делото.

Во делата *Шеснаесетт џанца* (1951) и *Концерт за ѓрејариран клавир и оркестар* (1951), Кејџ ги воведува табелите за варирање на структурата, направени според основата на Ји Џинг, кои на композиторот му овозможуваат немешање во прашањето на изборот и го спречуваат во наметнувањето на сопствениот вкус. Деперсонализацијата на композиторовата улога и самоорганизацијата на структурата имаа за цел ослободување на звуците од било чии емоции, идеи, намери, проекции, а не автоматизација на композиторовата постапка, како што често погрешно се толкуваше. Консултирањето со Ји Џинг за Кејџ не беше тежнение за априорно прифаќање на принципот изнесен во таа книга, туку резултат на вклопувањето на сопствените начела во механизмот на функционирање на *Кинеската книга на ѓромени*. Кејџ го преокупираше барањето на одговорот (“кој е таму каде што е и прашањето”, т.е. во човекот) со помош на создавање на еден од 64-те можни хексаграми и нивното споредување со метафоричните, однапред подготвени одговори. На тој начин Ји Џинг донесуваше одлуки за сите музички параметри. Таму кадешто проблемите беа вон доменот на музиката - како, на пример, при избор на инструментите и ансамблот, каде важен момент претставува изборот на изведувачите, нивната припадност на некое од музичките здруженија и сл. - “Ји Џинг не влегува во тие проблеми”. Во случај на барање на повеќе можни одговори, Кејџ ги користеше print out компјутеризирани табели според Ји Џинг. Сите овие квалитети, иако неартикулирани, Кејџ ги наоѓаше во природата, во нејзиниот начин на функционирање. Истакнувајќи ја природата како врвен систем на организација на сето постоечко, во чии рамки функционираат нему толку милите и блиски принципи на случајност, неинтенционалност, ненасоченост, промена, повеќеслојност и меѓусебна проникнатост, Кејџ дојде до ставот дека во уметноста е можно да се повлече паралела со природата во начинот на нејзиното делување и дека уметноста треба да ги следи тие принципи, бидејќи единствено така може да стане дел од таа иста природа и животот, кој е инаку нејзина највисока цел и барање. Според нив, музиката е прекумерно поедноставување на ситуацијата во која се наоѓаме. Прифаќањето на ваквите појдовни точки и заклучоци можеби не би било можно кога не би биле свесни дека Кејџ своите ставови секогаш ги изнесуваше со свест дека ги изнесува своите ставови и кога не би ја имале во предвид познатата забелешка на Костеланец дека “во Америка, за разлика од поголемиот број европски културни средини, не постои утврден пат за постигнување на интелектуален и уметнички успех, еден единствен културен естаблишмент кон кој младиот и амбициозен човек ќе може да се насочи, нема одредена публика

која донесува конечен суд, институции кои издаваат конечна потврда за успехот, признание или награда која ужива општо почитување”.

При своето повторно одење на Black Mountain колеџот, Кејџ со Роберт Раушенберг, Марс Канингем, Дејвид Тјудор, Пол Вилијамс, М.С. Ричардс и со уште неколкумина пријатели го организираше својот прв хепенинг. Сепак, за творец на хепенингот се смета Алан Капров, еден од уметниците кои учествуваа во работата на Кејџовата класа во New School For Social Research (1958...). Предавањата во училиштето за Кејџ беа начин да се направи себеси достапен на сите коишто сакаа да работат со него. (На сличен начин, издавањето на своите книги тој го објаснува како доследно спроведување и проширување на тој принцип кој неговите искуства ќе ги направи достапни до поголем број почитувачи и следбеници). Отсуството на секој вид ригорозност и академски стандард, чувството на полна предавачка слобода (еден од курсевите за нова музика имаше за тема идентификација на печурките) му овозможи на Кејџ истовремено и да учи од своите ученици. Од друга страна, како што тоа го формулираше Дик Хигинс, тој на учениците “им го изнесуваше она што веќе го знаеја и со тоа им помагаше да станат свесни за суштината на она што го работеа”.

Посебен, поинаков и посамосвоен облик на театар претставуваа различните форми на наслојување на повеќе поединечни, самостојни дела поврзани со некој заеднички елемент на структурата (најчесто со ритмот). Во петте дела кои можат да се наслојуваат: 31’ 57.9864” и 34’ 46. 776”, двете за пијанист, 26’ 11. 499” за гудач, 27’ 10. 554” за тапанар и 45’ за говорник (броевите во насловот на делото го означуваат неговото траење во минути и секунди), Кејџ користи заедничка структура при организација на времето изедначувајќи го текстот што го чита говорникот со музичката композиција (текстот поседува освен вербални, и фонетски и гестикулирачки квалитети). Уште послободна форма на наслојување, слична на хепенингот, претставува изведбата на *Концерт̄ за клавир и оркест̄ар* (1958) кој и самиот е резултат на наслојувањето на 14 незадолжителни делници, а може да се изведува во комбинација со делата од различни периоди на творење (првото изведување на *Концерт̄ош̄* опфаќаше делници со клавир и диригент, со Дејвид Тјудор и Марс Канингем) - *Соло за глас* (1958-60), *Книга њесни* (1970), *Фон̄шана микс* (1958), *Роцар̄ш микс* (1965).

Врв во Кејџовата театарска работа претставуваат делата со ненасожена, меѓусебно проникната многукатност, какви се:

Теат̄арски чин(1960), *HPSCHD* (1967), *Мјузикциркус* (1967) и *33 1/3* (1969).

Паралелно со реализација на делата по новите принципи, Кејџ ги продлабочуваше и разработуваше порано започнатите концепти, а како резултат на тоа настануваше серија дела со заедничко име. Така од серијата електроакустични дела “во живо”

настанаа уште и *Имагинарен Ыејсаж бр.4*, за 12 радиоапарати, 24 изведувачи и диригент, и *Имагинарен Ыејсаж бр.5*, за 42 плочи џез музика. нешто поинаков пристап кон електронскиот медиј претставуваат тејп-композициите со заедничко име “*Микс*”. Тоа се композиции во кои се користи техниката на бесконечна лента во различни видови организација. *Вилијамс Микс* (1952) е каталог од околу 600 различни звуци класифицирани во шест категории. Партитурата има 192 страни (од кои секоја трае $1\frac{1}{3}$ секунди, но со консултирање на Ји Џинг се одредува настапот и опаѓањето на секој звук на еден од осумте канали). *Фонџана Микс* (1958) е секогаш поинаква верзија на колаж од бесконечни ленти благодарение на можноста за интервенирање во машините за репродукција на звуци. *Роџарџ Микс* (1965) и *Њуџорџ Микс* (1968) се состојат од голем број симултано репродуцирани бесконечни ленти без никаков однапред утврден план. Врв на Кејџовото занимавање со електроакустична музика е *Керџриџ Мјузик* (1960), примерна театарска композиција со користење на електроакустична музика “во живо”. Ова дело е пресек на различните искуства во поранешните композиции (појачувањето на “малите” звуци со помош на контактни микрофони и со вметнување разни предмети - кибритчиња, жица од клавир и влакненца од четкица за заби - во звучникот на микрофонот, влече корени од *Собна музика*, додека нус-продуктите на системот за појачување на звукот како брум, шум, микрофонија, се повратна спрега на електронската верзија на случајните звуци и шумови од 4’ 33”, и како такво, делото најмногу се приближува до Кејџовиот идеал на театарот како уметничка форма на хаосот.

Електро-акустичната верзија на 4’ 33” со име *о’ оо’:4’ 33” бр.2* се состои од дисциплинирано изведување на една не-музичка акција во полето на високото појачување на звукот. Позната е Кејџовата изведба при која испи чаша вода со контактен микрофон прицврстен за вратот, така што како звучен резултат се доби силно гргорење на водата која минува низ грлото.

Во делата за (непрепарирани) клавир Кејџ испитуваше некои аспекти на случајот, неодреденоста и повеќеслојноста. *Музика на Ыромени 1-4* (1951) е обемно дело настанато врз основа на одлуките донесени со консултирање на Ји Џинг за тоа какви звучни модели ќе бидат користени (поединечни звуци, сложени звучни структури, акорди) и во кој однос ќе бидат со параметрите-траење, темпо, динамика и др. Организацијата на времето е спроведена просторно така што низ единица простор (2 инча=1 сек.) се добиваат инаку недостапни траења како $\frac{4}{7}$ плус $\frac{2}{3}$ плус $\frac{1}{5}$ шеснаестина нота во секунда. Ова, според зборовите на пијанистот Џон Тилбјури, “го упатува изведувачот кон описот на звукот кој треба да се чуе. Тоа сугерира точен, прецизен, одлучен и ладен стил на изведба”.

Музика за клавир 1-84 (1952-56) е голем проект на испитување на несовршеноста на нотната хартија и добиениот нотен запис. Овие композиции можат да се изедначуваат во сите бројни комбинации и редоследи на настап.

Во *Концерти за клавир и оркестар* (1957-58) повторно се вкрстуваат многубројните разновидни Кејцови искуства со намера да се концентрираат екстремните спротивности какви што нема во природата. Името на делото повторно упатува, како и во раните дела, на специфичниот, негирачки однос кон традицијата (“традиција која секогаш била традиција на рушење на традицијата”). Како што е веќе кажано, делото се состои од 14 делници од кои клавирската е со гигантски размери, и кои се комбинираат на сите нивоа на случајноста - од онаа запишана во партитурата, до спонтаното реагирање на секој изведувач на темпото, траењето и изборот на делот од делницата кој ќе го изведува. Посебно е карактеристична делницата на диригентот кој според статусот е изедначен со другите изведувачи. Тој ја диригира (или не ја диригира) сопствената делница без мешање во она што другите го прават. (“Ремек-делата на западната музика се пример на монархија и диктатура! Композитор и диригент - Крал и Премиер!”) Концептот на неодреденоста кулминираше во серијата дела под името *Варијации 1-7* во кои сите одлуки освен распоредот на случувањата во времето му се препуштени на изведувачот. Постојаниот интерес за овој аспект на неодреденост Кејц го покажа во распонот од десет години (1958-68) кога и настанаа овие седум композиции.

Да се биде неполитичен не значи да се биде без политика. Секој став кој е повеќе од егоистичен пред сè е општествен, а општествениот став е поллитички став.



Херберт Рид

“Политика на неполитичното”(1943)

Во шеесеттите години, паралелно со рекапитулацијата и афирмацијата на Кејџовите ставови и искуства доаѓа до раслојување на неговото интелектуално интересирање што резултира со појава на дела во различни медиуми, со проширени стилски карактеристики. Тоа посебно се однесува на неговото сè поголемо ангажирање во решавањето на општествените проблеми што сè повеќе го одвлекуваше кон театарот кадешто сите работи се случуваат одеднаш. Освен веќе споменатите дела, негова најчиста работа во тој домен е *Театарскиот чин* (1960), за 1-8 изведувачи, кој предвидува низа пропозиции кои наликуваат на игра (играта секогаш има општествен карактер!) низ која изведувачите треба да одберат работи кои потоа ќе ги фиксираат како улога, но така што улогата го отсликува нивниот статус во реалниот живот. Ова изгледа е најуспешен обид за бришење на разликата помеѓу животот и уметноста, така што животот останува живот, а уметноста уметност. Во серијата изведби на *Мјузикциркусој*, Кејџ ги повикуваше сите музичари, композитори и уметници на одредено место и одредено време, заедно со публиката, да го работат она што го сакаат. Исто така, еден вид театар, сличен на хепенингот, претставува музиката во која е тргната границата меѓу изведувачот и слушателот. Во делото *33 1/3* Кејџ поставува неколку (највеќе можни!) системи за репродукција на звукот во просторот предвиден за изведување и на учесниците во проектот им нуди избор плочи со различен вид музика која истовремено можат да ја пуштат на грамофоните. Какофонијата од настанатите звуци е резултат на ситуацијата во која секој може да ја бира музиката што ја сака.

На планот на “чистата” музика Кејџ сè повеќе се враќа кон своите првобитни интересирања актуелизирајќи многу проблеми од своите поранешни дела. По порачка на Montreal Festival Society ја напиша композицијата за голем оркестар *Atlas Eclipticalis* (1961) во која за организација на звукот користеше мапа на небескиот свод со распоред на ѕвездите. Постои и електро-акустична верзија на ова дело во комбинација со *Зимска-џа музика*. Во *Евџина имитација* (1969) се обиде отсуството на сопствената звучна и стилска препознатливост да го надомести со имитација на Сати-евата музика. Во верзијата *Имитации за оркестар* без диригент и во делото *И џака на џаму* (1973) за оркестар со или без диригент, повторно укажува на хегемонистичкиот статус на диригентот во ансамблот. Во

делата како што се *Соло за глас 3-92* (1970) и/или *Книга на Ыесни* (1970) Кејџ го насочува своето внимание на соло-инструментот (гласот) и можноста за посебен музички настан. Тука припаѓаат уште и *32-џе авсџиралиски еџиди за клавир* (1974) и две композиции наменети за ансамблот на Марс Канингем - *Гранки и Деџе од грвоџо* (1975). Наспроти овие дела, проблемот на повеќекатноста и наслојувањето е присутен и во делата како што се *Предавање за времеџо* (1976), за 12 гласа, магнетофонска лента и филм, и *Ренга за сџанбен блок* (1976), за оркестар, кое се состои од низа наслоени делови без име.

Последните неколку години, Кејџ многу интензивно (и со завидна техничка умешност) се занимава со отписнување на графики. За *Crown point* направи серија мапи со имињата: *Сигнали*, *Седмодневен дневник*, *Седумнаесет црџежи џо Торо* и *Промени*.

1962. во Њујорк заедно со Луис Лонг, Естер Дам, Гиј Г. Неринг и Ралф Ферара го основа *New York Musicological Society*, а 1974. со Луис Лонг и Александар Смит ја објави *Книгаџа џечурки*. Покрај оваа книга, заедно со Алисон Хоулс ја објави збирката музички графики под името *Ноџација* (1969), а десет години порано студијата *Вирџил Томсон* со Кетлин Хувер. Меѓутоа, посебно место во Кејџовата издавачка работа заземаат четирите книги со негови текстови - *Тишина* (1961), *Година од џонеделник* (1967), *М* (1972) и *Празни зборови* (1978). Развојот на филозофските ставови одеше паралелно со проширувањето на музичките искуства. Во почетокот, во текстовите од *Тишина*, се занимаваше со работи кои ги учеше и кои ги познаваше (на пр. со акустичната и естетската природа) или пак со делата кои сам ги направи, за во последните текстови да пишува за сето она што го восприема, што се случува околу него и што во восприемањето е екстремно конфузно. Како последица на тоа, најновите текстови од *Празни зборови*, често немаат смисла, значење и логичност на сметка на сликовитоста на јазикот и визуелните егзибиции (достапни благодарение на совршеноста на IBM пишувачките машини). Сепак, сите текстови се оптимистички, со позитивен дух и отвореност кон иднината.

Ширењето на сопствените учења и идеи за Кејџ никогаш не беше постапна и лесна работа бидејќи неговите концерти и предавања неретко завршуваа со скандали, што денес на оние кои го проучуваат и познаваат им изгледа чудно и беспричина. Мислењата за значењето и вредноста на неговата работа секогаш беа поделени, од поддршка полна со ентузијазам до негирање и отповикување на тие вредности. Но, гледано од агол на ситуацијата во која настана и имајќи ги во вид промените кои на него ги изврши, Кејџовото дело е пример на совршена музика *par excellence*, музика На нашето и За нашето време.

извор: Миша Савиќ, Џон Кејџ, СИЦ, 1981.

Меѓу писмата кои не ги фрлам кога ја прегледувам мојата пошта, во намера да отфрлам што повеќе, се и писмата кои ми ги праќа Нам Џун Пајк. Се запознавме во Дармштад 1958 година.

Повеќето негови писма се самодоволни. Тие не бараат одговор. Меѓутоа, еден ден Пајк пиша дека Галеријата Бонино во Њујорк треба да ја прикаже неговата електронска уметност како своја Изложба бр.16 (23.11.-11.12.1965), а потоа праша дали би сакал да напишам текст за каталогот, додавајќи “Вашиот текст ќе биде атрактивен како, да речеме, Поддршката на Џеклин Кенеди на градоначалникот Линдзи”. Оваа мисла ми беше малку непријатна, но беше во негов дух. Наскоро му се јавив на Пајк (чие дело, разговор, перформанси, секојдневно однесување не престанува наизменично да ме восхитува, шокира и понекогаш да ме преплашува) и му кажав дека ќе го направам она што го бара. Го напишав текстот кој следи. Го печатеше Галеријата Бонино, со фотографии на Пајковиот Робот К-456 и неговите електронски промени на ТВ-сликата. Во каталогот покрај тоа се наоѓаше и биографијата, документацијата на неговите перформанси и изложби, како и списокот на неговите објавени трудови и дела.

Нам Џун Пајк: Дневник

1. Што е таа работа наречена Уметност? ТВ? (Сè одеднаш, без разлика на тоа кога/каде се наоѓаме?) На видео-рекордер Пајк го снима Папата - вредност или “raison d’etre” за општеството - правејќи од електронскиот факт еден настан. Филм. Кореанче, лесно се поставуваме на твоето место, ти кој си составен од нервоза и совест. Недолжни, зошто ги изградивме своите антени? (Ни беше потребно недвосмислено да го доживееме она што инаку го одбиваме). Дали сме заслепени за тоа? Nein. Прашањето е дали тоа делува. Тоа не е игра: тоа ни овозможува да кружиме надвор од гробовите во кои се наоѓаме (дамки светлина и звук во воздухот кој го вдишуваме). **2.** Петгодишна гаранција за вашиот Пајк ТВ? Дали тоа го сакате? А бидејќи тоа е Уметност, каква е тоа Уметност? Сменете го мислењето или сменете го приемникот (вашиот приемник е вашето мислење). Уживајте во рекламите, то ест, додека ги имате. Глобално село: тоа нема да остане засекогаш. Одговорив дека тука работите се смешни, иако не појдов од тоа такви да ги направам. Околу

една година подоцна излезе од собата. Престрашената публика не се помрдна. Никој не проговори. Засвони телефонот. “Тоа беше Пајк кој се јави да каже дека претставата е завршена”. **3.** Кога на Пајк (не изговарајте Пик, Пок или Пук) и на Косуги им кажав за индијанското племе Cree од Саскачеван, Пајк праша: Дали се тие како нас? За момент замолчев, но потоа видов дека сè е на своето место. Неговата преокупираност со сексот, насилството, хуморот, критиката (комично или грешно е да се каже дека јас бев првиот кој фрли јајце - итн...): но Роботовиот измет е бел и во обликот потсетува на витамини, дезодоранси и еленски брбушки; пенисот е сенка на прстот; а вагината потсетува на вагината на китот. **4.** Опасна музика бр.1 за Дик Хигинс: вовлечи се во ВАГИНАТА на живиот КИТ! Со други зборови, како што Хигинс забележа (Postface, стр.61), опасност нема. Па сепак, ние се грижиме. Уметноста и телевизијата не се веќе две различни нешта. Двете се еднакво заморни. Геометријата на едната ја одзеде животноста на другата (откријте кои лоши навикки ги имате); треперливото поле не ТВ-то ја разби уметноста на делчиња. Не вреди да ги составуваме. Привикни се на тоа: еден ден уметниците ќе користат кондензатори, отпорници и полупроводници како што денес ги користат четките, виолините и старудиите. **5.** Европската музика ја направи пресудната грешка: ја раздвои композицијата на изведување и слушање. Како и ТВ-то во боја: црвено, зелено, плаво. Но двете треба да го направат реален (ориентален): фактот на нераздвојување. Инаку, кога ќе ја вклучиме, таа нема да тргне. Секако, во крајна линија, таа ќе продолжи да се движи како што тоа го прави и сега, невидливо, нечујно. Пајк работи на тоа (се осврнувам кон тоа со горка насмевка... очајничка борба...). Када за капење. “Секогаш е така со Пајк пред претставата”. Привидна неможност да се подготви за почетокот. Постојано нови и нови жици. Стар декор кој не се користи како старудија, туку со барање да се оживее, но не како порано, туку, кутриот, на нов начин. Загрижен, тој нè замолува да си одиме. **6.** Како и ТВ-то, и тој реши да остане овде (иако неговото гледиште е пошироко: ТВ-то ќе владее 50 години иќе исчезне.....). Што доаѓа потоа? 1970 година свирење на месечева соната на месечината. Човечкост. Тој е престапник кој се преобразува (Дишан). Технологија, оптичка уметност, музика, физика, филозофија. Слика на потполна пропаст. Помислете повторно. Околу 1959-60: мојата нова композиција сега е една минута (за професор Фортнер). Името ќе биде или “*Рондо Алегро*”, или “*Алегро Модерато*” или само “*Алегро*”. Што е побаво? Овде го користам: проекторот во боја. Филм на 2-3 екрана. Стриптиз. боксер. кокошка (жива). шестгодишно девојче. пијанино. мотори и секако звуци. еден ТВ.

// “вкупна уметност” во значењето на господинот Р. Вагнер.

“*Нам Јун Паук: A Diary*”, A Year from Monday,

Од есента 1965. користев осумнаесет или деветнаесет приказни (изборот се менуваше од претстава до претстава) како независен додаток за веселиот танц на Марс Канингем. Како да поминеш, удриш, паднеш и потрчаш. Седејќи на дното на сцената од страна покрај масата со микрофонот, пепелникот, своите текстови и шишето вино, раскажувам по една приказна секоја минута, пропуштајќи при тоа неколку минути не раскажувајќи ништо. Некои критичари велат дека се обидувам да ја украдам претставата. Но, тоа не е можно, бидејќи повеќе нема крајби. Многу работи, каде и да се наоѓа човек и било што да работи, се случуваат одеднаш. Тие се во воздухот; тие ни припаѓаат на сите нам. Животот е изобилство. Луѓето обрнуваат внимание на многу работи. Играчите тоа го докажуваат: потоа, зад сцената, ми кажуваат кои приказни најмногу им се допаднале.

Како да поминеш, удриш, паднеш и потрчаш

1. Една вечер, додека сè уште живеам на Големата Улица во Монро, ми дојде во посета Изаму Ногучи. Во собата немаше ништо (ниту мебел, ниту слики). Подот од сидот до сидот беше прекриен со лисје од кокосова палма. Прозорците немаа ниту завеси ниту било каква заштита. Изаму Ногучи рече, “Еден стар чевел би изгледал многу убаво во оваа соба”.

2. Веројатно ја знаете онаа приказна за двајцата монаси, но сепак ќе ви ја раскажам. Еден ден одеа заедно, кога стигнаа до потокот кадешто стоеше една млада жена, која се надеваше дека ќе најде некој кој ќе ѝ помогне да помине од другата страна. Без премислување еден од монасите ја зема во прегратка и ја пренесе преку водата, спуштајќи ја безбедно на другата страна. Двајцата монаси го продолжија патот и по извесно време оној другиот, не можејќи повеќе да се воздржи, му рече на првиот, “Знаеш дека не ни е дозволено да допираме жени. Зошто ја пренесе онаа жена преку потокот?” Првиот монах одговори, “Слушти ја на земја. Јас тоа го направив уште пред два часа”.

3. Една вечер шетав по булеварот Холивуд, без некоја одредена цел. Застанав пред излогот на една печатница. Со помош на некој механизам едно перце висеше

во воздухот и како што една ролна хартија, исто така со помош на механизам, поминуваше покрај него, така перцето ги правеше истите движења кои ги учев во третото одделение основно училиште при вежбите за убаво пишување. На средината на излогот стоеше една реклама која го објаснуваше механизмот врз чија основа механичкото перце совршено функционираше. Бев восхитен, бидејќи всушност ништо не работеше како што треба. Перцето ја кинеше хартијата на ситни ленти и распркуваше мастило насекаде по излогот и рекламата, која и покрај тоа и понатаму можеше да се чита.

4. Откако пристигнав во Бостон, отидов во глумата соба на Харвардскиот универзитет. Секој кој ме познава ја знае оваа приказна. Јас секогаш ја раскажувам. Во тивката соба слушнав два звука, еден висок и еден длабок. Потоа го прашав инженерот кој работеше тука зошто чув два звука ако собата беше потполно тивка. Тој рече, “Опишете ги”. Кога го направив тоа, тој рече, “Високиот звук е работата на вашиот нервен систем. Длабокиот звук е циркулацијата на вашата крв”.

5. Пред многу години во Чикаго ме замолија да направам музика за двајца играчи кои ги забавуваа гостите на игранката на бизнис-жените одржана во салата YWCA. По забавата го вклучија џубоксот, така што сега сите можеа да играат: немаше оркестар (сакаа да заштедат пари). Меѓутоа, џубоксот се покажа многу скап. Една од рачките на џубоксот ја постави избраната плоча на грамофонот. Рачката со иглата се помести на многу висока позиција. По кратка пауза брзо ја спушти својата тежина на плочата и ја здроби. Се појави следната рачка и ги тргна остатоците. Првата рачка ја стави на грамофонот следната плоча. Рачката со иглата пак се подигна, застана, и брзо падна здробувајќи ја плочата. Третата рачка ги тргна остатоците. И така натаму. Во меѓувреме, сите блескави светла во боја на џубоксот работеа совршено, правејќи ја целата глетка блескава.

6. Еден Американец од Сиетл појде во Јапонија да купи паравани. Се упати во некој манастир за кој беше слушнал дека има некои посебни паравани и му појде од рака да се состане со старешината на манастирот, којшто, меѓутоа, не проговори цело време на состанокот. Преку преведувачот, Американецот ги изрази своите желби, но не доби никаков одговор. Меѓутоа, многу рано следното утро на телефон го повика самиот старешина, за кого се покажа дека говори совршено англиски, и рече дека не само што Американецот може да ги добие параваните по одредена цена, туку и тоа дека манастирот поседува стара железна ограда која тој исто така би можел да ја купи. Американецот рече, “Но што да правам со стара железна ограда?” “Сигурен сум дека можете да ја продадете на некоја ѕвезда во Холивуд”, одговори старешината.

7. Двајца монаси дојдоа до потокот. Едниот беше хинду, а другиот зен монах. Индиецот почна да го преминува потокот по површината на водата. Јапонецот се возбуди и го повика да се врати. “Во што е работата”, рече Индиецот. Зен монахот

рече, "Така не се преминува поток. Појди по мене". Го однесе до место каде водата беше плитка и тие тука прегазија.

8. Друг монах, одејќи по својот пат, најде на жена која седеше покрај патот и плачеше. "Што ви е", праша. Таа одговори липајќи, "Го изгубив единственото дете". Тој ја удри по главата и рече, "Еве ви нешто што ќе ви даде причина за плач".

9. Гуанг Зи истакнува дека убавата жена која им дава задоволство на мажите, кога ќе скокне во вода, служи само за плашење на рибите.

10. Еден Кинез (раскажува Гуанг Зи) сонил дека е пеперутка. Подоцна кога се разбудил, се запрашал, "Дали сум јас пеперутка која сонува дека е човек?"

11. На една Ескимка која ниту зборувала ниту разбирала англиски еднаш ѝ бил понуден платен пат до САД и 500 долари за да ги следи сандаците со починатите за Америка, каде требаше да се изврши погребот. Таа ја прифати понудата. Кога пристигна, почна да ги набљудува луѓето околу себе и забележа дека луѓето кои влегуваа во железничката станица го напуштаа градот и таа повеќе никогаш не ги гледаше. Заклучи дека патуваат на некое друго место. Исто така забележа дека пред да исчезнат, одат до шалтерот за билети, му кажуваат нешто на службеникот и добиваат билет. Таа се приклучи во редот, внимателно сослуша што лицето пред неа му кажа на службеникот, ги повтори истите зборови и потоа патуваше било каде. По извесно време почна да ѝ снемума пари и таа реши да застане во првиот следен град, да најде работа и така да го проживее остатокот од својот живот. Но кога ја донесе таа одлука, се наоѓаше во едно гратче во Висконсин од каде тој ден никој не патуваше. Меѓутоа, во текот на своето патување по целата земја научи неколку зборови англиски. Така на крајот отиде до шалтерот за продажба на билети и го праша службеникот, "Кога би оделе каде би оделе?" Овој спомена едно гратче во Охајо каде таа живее до ден денес.

12. Пред четири или пет години разговарав со Хидеказу Јошида. Бевме во возот за Келн. Ја споменав Херигеловата книга Зен во уметноста на гаѓање со лак; мелодрамски врв на оваа книга претставува моментот кога еден стрелец го погодува самото средиште на метата во потполн мрак. Јошида ми рече дека има нешто што авторот пропуштил да го истакне, т.е. дека во Јапонија во овој момент живее еден многу ценет стрелец кој досега сè уште не успеал да го погоди средиштето на метата во среде бел ден.

13. Четирите Магли на Хаосот, Северната, Источната, Западната и Јужната, појдоа во посета на самиот Хаос. Тој ги прими многу љубезно, а кога се подготвуваа да си одат, се посоветуваа како би можеле да му го возвратат гостољубието. Бидејќи забележаа дека на своето тело нема отвори како што тие имаа (очи, нос, уста, уши итн), тие одлучија секој ден да му поклонуваат по еден отвор. Кога поминаа седум дена, Хаосот умре.

14. Во Полска или некаде во тој крај некој стар рабин одеше по олуја од едно село во друго. Неговото здравје беше лошо. Беше слеп и покриен со чиреви. Над него беа надвиснати сите болки на Јов. Препнувајќи се од нешто, падна во калта. Подигнувајќи се со напор, ги подигна рацете кон небото и повика, “Нека е фален Господ Бог! Ѓаволот е на земјата и прекрасно ја извршува својата работа!”

15. Морис Грејвс во Сиетл имаше стар автомобил “форд”. Ги извади од него сите седишта и внатре стави маса и столови, така што автомобилот изгледаше како мала наместена соба, со книги, вазна со цвеќе и сето останато. Еден ден допатува со фордот до експрес-ресторанот, се паркираше, ја отвори вратата кон улицата и посла црвен ќилим преку плочникот. Тогаш премина преку ќилимот, влезе во ресторанот и нарача плескавица. Во меѓувреме се собра куп луѓе очекувајќи нешто да се случи. Меѓутоа, Грејвс само ја изеде плескавицата, ја плати сметката, се врати до колата, го замота ќилимот и замина.

16. Запрашаа една жена која живееше на село колку студено било минатата година. “Не многу студено”, одговори. Тогаш додаде, “Имаше само три или четири дена кога моравме да останеме во кревет за да се згрееме”.

17. Еден ирски јунак чијашто мајка беше почината, доби задача од својата мајка да тргне на пат до островот под морето и да донесе златни јаболки што таму ќе ги пронајде. Ако не успее да се врати за една година, ќе го изгуби правото на престолот, кое ќе премине на еден од неговите полубраќа. За на пат доби едно бедно истрошено коњче. Само што тргна, коњчето рече, “Погледни ми во увото. Ќе пронајдеш во него метално топченце. фрли го пред нас и ќе појдеме по него каде и да оди”. принцот без двоумење направи што му беше речено и така, водени од случајот, тие пребродија многу опасни ситуации. Конечно, откако ги совладаа сите неволји, коњот му рече на принцот, “Сега земи го својот меч и пресечи ми го вратот”. Јунакот се двоумеше, но само за момент. Штотуку го уби коњот, кога, гледај чудо, овој се преобрази во принц кој, да не беше јунаковата послушност, ќе мораше засекогаш да остане бедно истрошено коњче.

18. Еден млад човек кој водеше сметка за својата позиција во општеството и кој се подготвуваше за женидба, ја натера својата идна жена да вети дека нема повеќе да се занимава со клептоманија. (Таа, на пр., еднаш влезе во самопослуга, зема извесен број работи, се обиде да излезе со нив без да плати, беше запрена, и кога и беше наброено сè што украде, ја врати секоја наброена работа, излезе, помина од другата страна на улицата, седна на тротоарот и изеде полна тегла путер од кикирики што помина покрај помошникот во самопослугата). Таа му вети на својот иден маж дека никогаш повеќе нема ништо да украде. Но неколку години подоцна, кога се разведуваа, таа му рече дека кога биле кај златарот да купат венчални прстени, таа се издвоила за момент додека тој ја проценувал вредноста на двата прстени и незабележливо, земала еден рачен часовник.

Оваа девојка беше голема убавица. Кога нејзиниот пријател, кој беше учител на едно големо јапонско семејство, одржуваше предавање во Санта Марија во Калифорнија, таа беше во позадината на публиката, стоејќи на столот, со високи потпетици, крзнена бунда и црвен трендафил во косата. Во еден момент за време на предавањето, кога погледот на предавачот застана на девојката со израз на препознавање, таа ја отвори бундата под која беше гола разголена.

19. Некои племиња во Сибир трампаат неколку овци за една печурка *amanita muscaria* и ја користат како оргијско средство. Жените ја цвакаат сировата печурка и изцваканата маса ја мешаат со сок од капини. Ова го пијат мажите и добиваат халуцинации. Со нејзиното дејство се менува односот меѓу егото и општествените идеали. Така урината на оние кои беа под влијание на печурката е многу барана и се пие со уживање, бидејќи содржи доволна количина дрога за да предизвика исто дејство. Се мисли дека и Викинзите кои запаѓале во состојба на неконтролиран бес, го правеле тоа под влијание на оваа печурка.

Денес слушаме за биохемиските експерименти во кои се користи *amanita muscaria* или други халуциногени печурки, или дроги синтетизирани по нивен пример - за експериментите во кои професорите, студентите и криминалците стануваат привремени шизофреничари, понекогаш заради ново искуство, другпат за чисто научни цели. Како што наскоро ќе патуваме на Месечината и на другите планети и при телефонски разговор ќе се гледаме еден со друг, така човекот со својата свест ќе го прави тоа што го прави со својата коса: не тоа што таа го сака, туку она што тој го сака. Во блиска иднина луѓето нема да страдаат од шизофренија; ќе бидат шизофрени (ако и тогаш) кога ќе имаат желба за тоа.

Животот се менува. Еден од начините на кој се обидувам да го променам својот живот е да се ослободам од своите желби за да не бидам глуп и слеп кон светот околу себе. Кога ќе го споменам своето интересирање за печурките, повеќето луѓе веднаш ме прашуваат дали сум имал некакви халуцинации. Морам да им кажам дека сум многу старомоден, практично пуританец, и дека единствено пушам како оцак - сега кога на секоја кутија цигари се наоѓа предупредување, на секоја цигара има по два филтера - и дека пијам кафе наутро, напладне и ноќе. Би пиел и алкохол, но направив грешка и отидов на лекар кој го забранува. Халуцинациите за кои слушам воопшто не ме интересираат. Дик Хигинс рече дека изел парче *muscaria* и дека од тоа видел зајаци. Валентина Васон јадела некои божествени печурки во Мексико и се видела себе како се наоѓа во Версај во 18 век слушајќи некоја Моцартова музика. Без никаква дрога, освен кофеин и никотин, јас утре ќе бидам во Сан Франциско и ќе слушам некоја своја музика, а во недела, ако даде Господ, ќе се разбудам на Хаваи со папаи и ананас за доручек. Таму ќе има цвеќе со опоен мирис, птици со блескави бои, луѓе кои ќе пливаат по брановите, а (сеобложувам во тоа) во текот на денот на небото ќе се појави виножито.

“How to Pass, Kick, Fall and Run”, A Year from Monday, str.133-140.

Оваа статија првпат е објавена во каталогот дела на Џаспер Џонс кој го издаде Еврејскиот музеј во почетокот на 1964 г. На неа почнав да работам во септември 1963. Барав начин на пишување кој некако би бил поврзан со платната и личноста на сликарот. Отсуството на сликан простор во поголемиот дел од делата и, како ми се чинеше, мистериозната аура на неговата личност создадоа проблем за кој бев одлучен да го разрешам и кој во текот на петте месеци ме преокупираше и маѓепсуваше. Всушност, тој тоа го прави и понатаму. Џонс повеќе од било кој друг сликар поттикна поголем број луѓе да ги користат способностите кои инаку не би ги користеле. (...) Џонс и Раушенберг, Канингем и Тудор, беа и продолжуваат да бидат уметници со длабоко значење за мене. Сите тие придонесоа за промената во мојата работа. Не знам дали некогаш ќе го остварам проектот што го имам во глава веќе неколку години: да воспоставам однос помеѓу нив и годишните времиња: Тудор би бил пролет; Џонс лето; Канингем есен; Раушенберг зима; (создавање, зачувување, уништување, мирување). Таквиот проект би налагал овој текст за Џаспер Џонс да го проширам така да биде четири пати подолг, што е должност која, сметам, одговара на летото и на неговите својства да ги одржува нештата.

Џаспер Џонс: Приказни и идеи

На тремот во Едисто. Хенријеви плочи кои го исполнуваат воздухот со рокенрол. Реков дека не разбираам што зборува пејачот. Џонс (смеејќи се): Тоа е затоа што не слушаш.

(..) Постојано се информира за тоа што се случува, посебно во областа на уметноста. Тоа го прави така што чита часописи, ги посетува галериите и студијата, одговара на телефон, разговара со пријателите. Ако му се посочи некоја книга за која има причина да помисли дека е занимлива, тој ја набавува и ја чита (Витгенштајн, Набоков, МекЛуан). Ако дознае дека некој друг имал некаква негова идеја пред неговата да се експонира, тој во главата или некаде на хартија забележува да не го продолжува тој план. Постојат многу различни начини човекот да го поправи

своето играње шах. Еден од нив е да го врати потегот кога ќе стане јасно дека бил лош. Вториот е да ги прифати последиците, колку и да се погубни. Џонс го бира ова второто дури и кога му се нуди првото. Да речеме дека не се сложува со другите; тој ја истражува ситуацијата и доаѓа до морална одлука. Потоа продолжува, ако е тоа ќорсокак, до друг ќорсокак. Кога сето друго ќе пропадне (а тој презема сè да биде подготвен во случај тоа да се случи), тој создава уметничко дело ослободено од обвинувања.

“Понекогаш ќе го видам тоа, па потоа ќе го насликам. Другпат ќе го насликам, па потоа ќе го видам. Двете ситуации не се чисти и на ниедна не и давам предност”.

(...) Една дама, разлутена заради изложените конзерви од пиво во галеријата, рече, “Што прават тие овде?” Кога Џонс објасни дека тоа не се конзерви од пиво туку дека му било потребно многу време и напор да ги направи, и дека би можела да забележи дека не се со иста висина (т.е. дека не се симнати од иста фабричка лента), зошто тогаш, се прашува тој, таа беше придобиена? Зошто известувањето дека некој нешто направил влијае на судот на другиот? Зошто е потребен јазикот кога уметноста веќе го има во себе? “Секоја будала може да каже дека тоа е метла”.

(...) Цигарите во Лос Ангелес кои ги потпиша Дишан и кои беа испушени. Навалувајќи се наназад, со столот на две нозе, смеејќи се, Џонс рече: Моите конерви од пиво немаат пиво во себе. Враќајќи се во првобитната положба, не смеејќи се, помирливо и без срам рече: И јас имав незгоди; изгледаше дека тоа би можело да биде чекор назад. Кога и да засвони телефонот, било да спие или да е буден, тој никогаш не се двоуми дали да одговори. “Објектот кој говори за загубата, уништувањето, исчезнувањето на објектот. Не говори за себе. Раскажува за другите. Дали сака да ги вклучи? Потоп.

Во него очигледно има повеќе од една личност: (А) насликувајќи ја сликата ѝ го дава името Знаме. (Б) на извајаната скулптура ѝ го дава името Насликана бронза. (В) не се занимава ниту со структура ниту со скулптура (јубилеј)

(Г) (Слика со две кугли) се занимава и со едната и со другата. (Д) има план: Ќе направи нешто, некој вид предмет кој менувајќи се, се распаѓа (умира) или се зголемува во своите делови (расте), не нуди клуч за тоа што беше неговата состојба или облик или природа во било кој претходен момент. Физичка и метафизичка непокорност. Дали тоа би можело да биде корисен предмет? (Г) со склоност кон експеримент, помеѓу другите начини на нанесување боја, “дубеше” на глава за да ја направи Кожа. (Е) гледа предмети во поетското меѓусебно проникнување (Куќата на лудакот). (Ж) стои доволно оддалечен за да гледа панорамски (Нуркач). (З) се запишува во историјата /Извајај мучевел на Ширл Хендрикс во метал со огледало на прстите - да се употреби за гледање под фустанот на девојчињата. Гимназиски денови. (Нема начин тоа да се направи пред 1955.)/. (С) се занимава со јазикот. (И) со сакраментална структура (Тенисон). (Ј) прави планови кои не можат да

се изведат. (К) прашува: може ли лицето од гума толку многу да се истегне така да некое огледало може да го одслика во нормални размери? (Л) е филозоф: “-” се разликува од “-”. (Љ) го проучува семејното стебло. (М) не е заинтересиран за работа туку само за игра. (Н) се поттикнува себе и другите да работат повеќе, а не помалку. (Њ) ги уништува делата кои ги завршил. (О) го направи “Критичарот гледа”.

(...) Термостатите се врзани за радијаторите, но без никакво дејство, вода до двете голи жици. Поправениот “јагуар” спремен за возење стои во гаражата неупотребен. Таму е од октомври. Еден електричар дојде да ги поправи термостатите, но отиде пред да ја заврши работата и никогаш повеќе не се врати. Формуларот за регистрација на возилото не е пронајден. Тој е некаде помеѓу хартиите кои не се уредени и кои се на различни места. За повремени патувања се изнајмува автомобил. Ако е претопло, се отвора прозорецот. Комората за замрзнување е полна со книги. Гардеробата во гостинската соба е полна со мебел. Постои, и сите знаат дека постои, мистерија, но тоа не е решение. “Однос помеѓу објектот и настанот. Можат ли тие две да се раздвојат?”

Дали едното е детал на другото? Што е средба? Воздух?

(...) Еднаш кога го посетив работеше на сликата со име Автопат. Откако ја погледнав, забележав дека зборот го ставил точно на средината. Кога си отидов, тој го пребои тоа место, така што зборот, сè уште присутен, не можеше да се прочита. Јас забораив дека тоа воопшто се случило. Тој не. “Трите академски идеи кои навистина ме интересираат се: она што мојот учител (говорејќи за Сезан и кубизмот) го нарекуваше “ротирачко гледиште”; сугестијата на Марсел Дишан да се досегне Неможноста на доволно визуелна меморија за меморираниот впечаток да се пренесе од еден на друг сличен предмет; и Леонардовата идеја...дека границата на телото не е ниту дел од зафатеното тело ниту дел од околината на атмосферата”.

(...) Дали тој живее во истата збрканост и страв во која живееме и ние. “Воздухот мора да влегува како што излегува - без тага, само несреќа”. Се сеќавам на рокот што го имаа: да постават изложба не во излозите на улица, туку горе во зградата, за компанијата која се занимаваше со продажба. Бидејќи беше потребно да се направи некоја слика, таа работа ми ја доделија мене. Борејќи се со перцата и тушот, никако не успевајќи да направам нешто што чини, полака станував хистеричен. Џаспер ја презема таа обврска. Иако имаше многу работа, отиде во продавница, пронајде некаква механичка направа која овозможува побрзо испишување на буквите, успешно ја употреби, направи сè друго што беше потребно за таа работа, а покрај тоа ми го врати и моето лично достоинство. Каде го имав оставено? Каде го пронајде тој? Тоа што неговите дела се убави е само еден од неговите видови. Во него не лежи тоа што е заводлив. Се фаќаме себеси како гледаме во некој друг

правец, од страв да не станеме љубоморни, како затвораме очи од страв сидовите да не ни изгледаат празни. Копање по главата.

(...) Историја на уметноста: дело кое нема средиште на интересирање. Ја прави истата работа како и симетричното дело. Демонстрација: она што бараше двајца уметници, сега Џонс го прави сам и во исто време. /Се одвезов до неговото студио во градот. Седеше гледајќи во една недовршена слика (што е еден од начините на кои работи): сите бои во изобилство; зборови црвени, жолти и плави, исечени од дрво и прицврстени вертикално на работ од две одвоено затегнати платна, а на нив се напишани букви кои како да се нивни рефлекси; една буква не од дрво туку од неон; дрвени букви со магнети кои овозможуваат зацврстување и промена на положбата на предметот - конзерви од пиво, кутија за кафе, сликарски четки, нож, без вилушка и лажица, ланец и калем. Следниот ден на другиот крај од градот работеше на сиви броеви од метал. Истиот ден работеше и на чевелот со огледало на прстите. Се прашуваме дали, ако Кинеското дрво ни значеше исто како и нему (како и морскиот брег и рамницата во близината поради која мисли дека светот е тркалезен, Црнциите, шумата, ослободената пијавица и мочуриштето кое се граничи со гробиштата и игралиштето, црквата, неговата куќа, олеандрите, палмите и комарците, дабот кој има лулашка направена од автомобилска гума, лулашка која треба да се поправи, вилицата на ајкулата, школките од левата и од десната страна, и гризот за доручек) - па, само се прашуваме.

(...) Ми кажа дека му се враќаат, дека пред повеќе години му доаѓале соништа во кои работите кои ги видел и кои се случуваа не се разликуваа од јавето. Изгледа сум ја променил темата, бидејќи не ми кажа ништо повеќе. Кога тоа и го кажав, ми кажа што рекол: дека еден ден, додека влегувал во метро, видел еден човек како им продава моливи на две жени - човек без нозе, кој се движел со помош на платформа на тркала. Таа ноќ Џонс бил тој човек, измислувајќи систем од јажиња и чекрци со чија помош бил во состојба да се подигне себеси за да може да ги наслика горните делови од платното, кои инаку не можел да ги досегне. Размислуваше и за промените на положбата на платното така што го ставаше на подот. Но се поставуваше прашањето: како да се движи, а да не остава траги од тркала во свежата боја? Конзервите од џумбирово дрво, батериската лампа, кутијата за кафе со четките: тие предмети, а и другите, не беа најдени туку направени. Тие се видени во некоја светлина различна од дневната. Повеќе не мислиме на неговите работи кога околу себе гледаме слични предмети за кои можеме да мислиме дека тие ги претставуваат. Очигледно, овие бронзи имаат облик на уметнички дела, но гледајќи ги нив, излегуваме надвор од себе, преобразени во однос на суштеството.

(...) Земете ги Кожа 1,2,3,4. Каква огромна разлика помеѓу овие дела и сето она што можеме да го очекуваме врз основа на неговите дела пред и после тоа! Неговата широкоградост и понатаму трае, а ние го губиме здивот мрморејќи за

недостижноста. Да беше себичен и да не мислеше на ништо друго, секој би можел едноставно да каже Благодарам.

Иако мислите дека во оние шуми околу Едисто не сте собрале некоја боцка, најверојатно сте. Најдобро би било по враќањето дома да ја соблечете облеката и внимателно да ја истресете над кадата. Тогаш внимателно погледнете се себеси, ако е потребно и со помош на огледалото. Но, глупаво би било да не се излегува воопшто во шума затоа што има боцки. Помислете на печурките (помеѓу останатите и на царската!) кои таму би можеле да ги пронајдете. Кога ќе ги тргнете боцките, облечете чиста облека, каснете или напијте се нешто, тогаш повторно живнете. Можете да одиграте партија дама или шах, или пак да гледате ТВ. Мртовец. Земи костурска глава. Премачкај ја со боја. Истриј го платното со неа. Костурска глава низ платно.

“Jasper Johns: Stories and Ideas”, A Year from Monday, стр. 73-84.



Да не живееше Марсел Дишан, ќе беше потребно да живееше некој потполно налик на него, т.е. да создаде онаков свет каков што почнуваме да го познаваме и доживуваме. Со ваков став чувствував обврска, од почитување, да се држам подалеку од него, иако го запознав во почетокот на 40-те, а кон крајот на истите напишав музика за неговата секвенца во филмот на Ханс Рихтер “Соништа кои не можат да се купат со пари”. Кога 1962. бев во Јапонија, јошиаки Тоно ме замоли да напишам текст за часописот Мизуе, месечник за убава уметност (септември, 1963), кој требаше да го содржи вториот дел од уводот во методите на Марсел Дишан. Му ги предадов овие белешки. Тогаш, на среќа, за време на зимските празници 1965-66. Дишанови и јас често бевме повикувани на исти приеми. На еден од нив и пријдов на Тини Дишан и ја праша што мисли, дали Дишан би се согласил да ме научи да играм шах. Таа одговори потврдно. Оттогаш, кога времето ќе дозволеше, се состанувавме еднаш или двапати неделно, освен оние две недели во Кадаквез кога бевме заедно по цел ден.

26 искази за Дишан

Историја

Останува опасноста дека ќе излезе од торбата во која го ставивме. До кога и да остане заклучен -

Останатите се уметници. Дишан ја собира прашината.

Чек. Жица која ја фрлил. Мона Лиза. Музички ноти извадени од шапката. Работи кои го пронаоѓаше. Значи, сè што се гледа - плус процесот на гледање во него - е Дишан.

Дишан Маларме?

Постојат две верзии на серија слики за терањето на волот. Едната се завршува со претстава за Ништото, а другата со слика на дебел човек кој се смее враќајќи се во

селото и носејќи подароци со себе. Денес ја имаме само втората верзија. Се вика нео-дада. Кога пред две години разговарав со Дишан, рече дека се наоѓа педесет години пред своето време.

Дишан ја покажа користа на додавањето (мустаќи). Раушенберг ја покажа функцијата на одземањето (Де Кониг). Сега го насочуваме погледот кон множењето и делењето. Со сигурност може да се тврди дека некој ќе научи тригонометрија.
Џонс

Ичијанаги Волф

Немаме повеќе никаква корист од функционалното, убавото, или од тоа дали е нешто вистинито или не. Имаме само време за разговор. нека Господ ни помогне да одговориме нешто што нема да биде само одек во нашите уши. Секако дека можеме да се повлечеме во своето ќоше, што и правиме, и да говориме сами со себе.

Ете го како се лула во својот стол, пушејќи лула, чекајќи да престанам да се нарвирам. Се уште не можам да чујам што рече тогаш. Многу години подоцна го видов на улицата МекДугал во Вилиџ. Направи движење кое го сфатив како: сè е во ред.

“Орудјата кои не чинат бараат повеќе вештина”.

дишан

Изгледа дека Полок се обиде тоа да го направи - да слика на стакло. Тоа беше на филмот. Неуспехот беше дозволен. Тоа не беше пат напред. Не беше работата во тоа повторно да се направи она што Дишан веќе го направи. Денес сепак мора да бидеме во состојба да го откриеме она што се наоѓа од другата страна - како да сме внатре и гледаме надвор. Што е подосадно од Марсел Дишан? Ве прашувам. (Имам книги за неговото дело, но никогаш не се мачам со тоа да ги прочитам). Вредни како пчели кои нема што да работат. Тој сака да знаеме дека да се биде уметник не е детска игра: по тежината еквивалентно -

без сомнение - играњето шах. Понатаму, делото на нашата уметност не е само наше, туку му припаѓа и на противникот кој е тука до крај. Анархија?

Едноставно го пронајде тој предмет и му го даде своето име. Што направи тогаш? Го пронајде тој предмет, и му го даде своето име. Идентификација. Што тогаш да правиме? Дали да го наречеме негово (Дишановско) или со неговото име (името на предметот)? Не е работата во имињата.

Воздух

Се премислуваме дали да поставиме прашање не сакајќи да го чуеме одговорот.
Поминуваме во тишина.

Еден начин да се пишува музика: да се изучува Дишан.

Да речеме дека тоа не е (еден) Дишан. Превртете го и тој тоа е.

Бидејќи сега нема што да се работи, тој работи било што да се побара од него:
насловна страна за часопис, изложба, филмска секвенца, итн., ад инфинитум. Што
ми рече за него. Дека се даваше себеси освен двапати неделно (секогаш истите
денови, четврток, недела)? Дека е емотивен? Дека создаде три значајни уметнички
збирки? Фонограф

Театар

“26 Statements Re Duchamp”,
A Year from Monday, str. 70-72.

превод и подготовка: Игор Ангелков

Тини Дишан, Марсел Дишан и Џон Кејџ играат шах за време на еден музички префоманс на Кејџ





Derek Jarman

Дерек Џарман

сликар, сценограф, режисер, писател

Неодамна во Музејот за современа уметност во Скопје беа прикажани петнаесеттина филмови на Џарман. По тој повод ви пренесуваме некои елементарни информации за овој култен режисер кој почина минатата година.

За време на студиите на сликарство 1963 год, на Кралскиот колеџ во Лондон, Дерек Џарман заедно со своите колеги беше длабоко трогнат од Бритеновиот филм Воен реквием. По завршувањето на студиите, паралелно со сликарството, Џарман се занимаваше и со креирање на костими и сценографија за Ројал Балетот и за операта Колосеум во театарот Колосеум. Во текот на 1970 год. за прв пат работи на филм, како сценограф на *Демон* (The Devils) на Кен Расел. Истовремено почнува да истражува во медиумот на филмот, снимајќи ги првите материјали со камера супер-8. Со првиот игран филм Себастијан (Sebastiane), Џарман учествува на Филмскиот фестивал во Локарно. Овој фестивал, кој открива нови таленти, со изборот на Џармановиот филм го инаугурира првото дело на латински јазик во историјата на играниот филм коешто, при тоа, не е финансирано од страна на Ватикан. Со исклучок на старо-латинскиот, сè друго во Џармановиот пристап на религиозната тема на страдањето на св. Себастијан е ново, невообичаено и радикално, вклучувајќи ги и минималните трошоци за костимите. Следниот филм, Jubilee (1977), прикажан на програмот “Недела на криџикаџа” на Канскиот фестивал, е резултат на сликање со камера, вообичаена филмска постапка на Џарман. Следот на ненаративни сегменти реализирани со супер-8 камера (подоцна префрлени на 35-трака), како запис за Британското секојдневие, наликува на негатив на Кјубриковата студија *Пеколна Помаранџа* (Clockwork Orange).

Од 1980 год, Џарман многу поинтензивно работи со камера, снимајќи видео, фрагменти, на формат 16 мм или супер-8, филмови или промоционални музички нумери со Мариан Феитфул, Кармел, или Брајан Фери. Инспириран од патувањето во СССР, врз основа на таму снимениот материјал, во 1984 год. се реализира среднометражниот филм *Imagining October*. Во Берлин 1986 год. ја добива наградата за режија на филмот *Каравачо* (Caravaggio), со којшто цврсто го обединува својот сликарски талент со филмското мајсторство.

Арија (Aria, 1987), филмска интерпретација на десет оперски арии, благодарение на агилниот продуцент Дон Бојд, ги собра заедно, меѓу другите, и Jean Luc Godard, Bric Beresford, Ken Russel, Nicolas Roeg, Derek Jarman, и беше свечено прикажана на затворањето на Канскиот фестивал.

Истата година Џарман повторно работи со Бојд на *The Last of England*, филм за загубените утопии, прикажан 1988 год. на Меѓународниот форум на млад филм, во Берлин.

Самиот Џарман вели дека неговите филмови едновременно се и фикција и документ. Сè што е забележено на лента е факт, но селекцијата на појавите, начинот на кој тие се претставени и потоа во монтажата споени, нè води во просторот на интерпретацијата, авторскиот став, фикцијата. Со својата “сликарска постапка” на правење филмови Џарман уште повеќе ги усложнува работите. Повеќето филмови тој прво ги снима со супер-осум камера, ги преснимува на професионално видео, и најпосле, ако најде финансиска помош, го префрлува материјалот на формат 35 мм. Притоа експериментира со брзините на снимање и проектирање, со бојата и филтерите, за резултатот да биде она што можеме да го наречеме “насликана слика”, којашто претставува нова стварност и факт за себе. Тоа е најблиску до она што го нарекуваме “палимпсест” - слоеви на слики една преку друга, кои гледачот сам ги открива и им дава значење. Процесот на настанување на ваквите филмови е долг и сложен, што е и разбирливо ако се знае дека Џарман им припаѓа на оние филмации на коишто процесот на настанување на филмот им е поважен од самиот резултат. Доминантниот кино-филм фасцинира и забавува, а Џарман бара активна публика подготвена да го интерпретира филмското остварување како отворено дело. Во тоа свое уверување тој е искрен до наивност. Иако маргиналец во однос на филмската индустрија, тој успева, со поголеми или помали паузи, да создава во континуитет, како поет кој што сонува со будното око на камерата, правејќи ги филмовите како психограм на поетовата и режисерската душа.

Палимпсестот е метода на работа со која настануваа и двете книги на Џарман. Во случајот на книгите, можеби повеќе би одговарал терминот “колаж, колажирање”. *Dancing Ledge* го монтираше (материјалот го подготви за печатење) Шон Ален, а истата работа при издавањето на *The Last of England* ја заврши Дејвид Л. Хирст. Обајцата имаа полни раце работа. Бидејќи, двете книги и не се ништо друго туку куп пишувани материјали, белешки, делови од дијалози, сценарија, коментари за филм, живот, љубов, за Англија, кралицата Елизабета, за репресијата, за М. Тачер, вирусот... Мноштво од тие црточки е составено врз основа на критериумот на тематска сличност или стилска блискост; некаде се следи и хронолошкиот редослед на настаните или на настанувањето на “отпечатоците на хартијата”. Очигледно е дека Џарман се изразува не прилагодувајќи му се премногу на медиумот во којшто работи. Посликовито кажано, блиските и драги медиски посредници тој ги приближува, здружува и меѓусебно ги поврзува, а одлуката да работи токму во одреден медиј како да е плод на случајност, евентуално, на промислување во последен миг. Затоа, на прв поглед, постои конфузија при воочување на специфичностите на различните видови на Џармановата експресија: се чини дека тој слика филмови, монтира книги, пишува слики или проектира видео-спотови.

Недоумиците од овој вид многу бргу се губат ако на Џарман-творецот му се пристапи како на манирист од епохата на постмодернизмот (и на останатите пост-изми). Со додатна забелешка: духот на постмодерната би можел да се забележи и на самиот почеток на Џармановото творештво, единствено што тогаш терминот “постмодерна” сè уште не беше во употреба, т.е. во мода.

...

Ако Dancing Ledge, покрај сето богатство од детали за приватниот живот, општествените и културните случувања од педесеттите, шеесеттите и седумдесеттите години во Англија, за желбите, соништата, првите филмови и успеси, претставува колажирана слика на борбата за право на филм за Караваџо (во 1986 г. излезе и преубава сликовница *Џармановиот Караваџо*, која претставува луксузна документација за сите фанови на дуетот Караваџо-Џарман), книгата *The Last of England* е документација на трудот околу раѓањето на истоимениот филм, исказ за крајот на декадата, за загубата на илузиите, животот со вирусот. Постојат живот и филмови пред филмот за Караваџо, и се одвиваат живот и филмови после електричарскиот “biopic” за маниристите и криминалецот во една иста личност. Овие две книги се диптих за отсутното. Отсутното е забележено на “хартија што зборува” (како што би рекол Пазолини) и насловено е со името Караваџо. Со симнувањето на превезите од тоа име, коешто е и знак и симбол и едноставно напишано име, влегуваме во ЛАВИРИНТОТ наречен “екскомунициран уметник, повеќекратен аутсајдер, вљубеник во љубовта како единствен вистински пат до вистината”. Караваџо е филм за Микеланџело Мерисио од Караваџо, филм за Пазолини, Џарман, Фасбиндер, Ортон, за поетот-клоун-дете. И кога пишува за гневот на јавноста по прикажувањето на хомо-класикот Себастиан, и кога ги опишува лудостите во лондонската дискотека “Sombbrero” или њујоршкиот “Continental Baths”, лавовската борба за најмали можни средства (а сите негови филмови, заклучно со *The Last of England*, чинеа 750 000 фунти!), несогласувањата со таткото, кога го слика престојот во Русија, смртта на Енди Ворхол, настапот на Мајкл Кларк, авантурите на осамениот ноќен патник во земјата “Cockaigne”, значењето на Хакслиевата “*Враќа на Њерцејцијата*” во поимањето и восприемањето на “отворените филмови”... над сите тие редови лебди ангел со гараво лице, суров и ранлив уметник што слика момчиња, овошје и други сочни плодови на животот во кој врвната радост секогаш била измешана со суровата слобода на крвопроливањето. Но, откаде еден Англиски господин во друштво на фантазери “изгорени” од италијанското сонце или со француската традиција на восхитување пред злото? Во овој случај, да парафразираме еден од тие “црни” Французи - Бодријар: голем се станува единствено со побуна против сопствената нација, со востание против владеачките (викторијански) вредности. Цената се знае: прогонство, гетоизација, проклетство, виолетова звезда, главата на кланица...

...

На пошироката публика, се разбира, Џарман ѝ е попознат по филмовите отколку по сликите. Меѓутоа, уште од детството и во текот на адолесценцијата, сликањето, како и проблемите на сликарството воопшто, беа негово примарно интересирање. Во периодот од 1960-63 студирал англиски јазик, историја на уметност и историја, а меѓу 1963-67 бил студент на сликарство во Лондон. Од 1967 почнува да излага, а и да работи на филмски и театарски сценографии. Преку сценографиите всушност тој и доаѓа во контакт со филмот, во 1970 г. се запознава со можностите на супер-осум камерата и го снима својот прв филм. Оттогаш филмот станува поле на негово најинтензивно дејствување, а со сликарство продолжува да се занимава повремено. Своето интензивно враќање кон сликарството, во 1986 самиот Џарман го образложува како еден вид терапија што ја применува на себе откако дознава дека е ХИВ-позитивен. *Paintings from a Year* е серија слики настаната во текот на една година, со почеток од август 1986 во периодот во кој Џарман правел три платна неделно.

Всушност, Џармановиот општ став кон сликарството може да се прочита од следниот цитат: “Не верувам во тоа дека сликата некому му носи откритие; тоа се случува во самиот процес. Процесот е борба; за мене самиот производ е здодевен, непотребен. Она што е важно е процесот, сакам луѓето да го забележат тој процес, поради што и ги чувам своите слики”. Џарман сликите ги изработува брзо. Тие се со мал формат (просечно 30x40 цм.), работени на платно, основата секогаш е слој од црна боја или слој од црна преку златна основа, со различни густини и текстури. Врз таквата основа Џарман аплицира разни предмети: пронајдени предмети, предмети од неговите претходни филмови, предмети од неговата околина и секојдневие, цели или скршени парчиња стакло, насликано стакло... Покрај доминантната црна, Џарман најмногу употребува црвена и златна. Како и во филмовите, ја препознаваме неговата опседнатост со сонцето, огнот и златото.

Општ впечаток од целокупниот циклус е дека Џарман создава Икони на апокалипсата, ги осликува содржините на Седмиот печат. Иако сликите поседуваат *genius loci* - Британија - кадешто Џарман не го испушта од вид ниту викторијанскиот период, империјалното минато, општиот британски конзервативизам, декаденцијата, ксенофобијата и сл., силна е присутноста и на моментните општо-цивилизациски закани: нуклеарни, еколошки, епидемии на сида. Џарман не ги именува. Самите можеме да ја одбереме онаа што најмногу ни се допаѓа.

Втиснувајќи смачкана конзерва на кока-кола во густиот нанос на црната површина на сликата, Џарман не само што го згмечува консументскиот симбол, туку и неговите долго-години стекнувани конотации на ликовен симбол.

На црното поле на сликата растурени се чаури од муниција, распрскани делови од метална макета на храм, шрапнели, црвени перли, бисери и зрна пченица. Можно ли е тоа да прор’ти?

Како и во филмовите, и во сликите Џарман користи фрагменти од својата лична митологија. Речиси во секоја слика којашто е носител на некоја од “општите теми”, подтекстот е личен. Фотографии од младоста, предмети со лична важност, пишувани забелешки. Полето на сликата е поле на судир на личното и општествено-историското. Како и во филмовите, Џарман ја импровизира сликата, работи без “сценарио”, го бележи процесот. Последица на тоа е токму таа софистицирана експресивност.

Интересна е самата позиција од којашто создава Џарман. Поминувајќи го поголемиот дел од животот на Островот, потекнувајќи од граѓанско семејство со долга традиција, згора на тоа хомосексуално определен, Џарман го живее сиот тој постиндустриски хаос. Оваа позиција делумно ја одредува Michael O Pray: “... Општествениот ред се гуши, нацизмот во облик на поп-свет го заменува тој ред, и се ослободува енергија која Џарман можеби ја критикува, но која едновременно и го заробува”. На Џарман му беа потребни неколку недели да го прифати фактот за присуството на вирусот во сопственото тело. Меѓутоа, “Набргу тоа стана начин на живот: ТИ И ЈАС, ЈАС И ТИ...Сонцето и понатаму свети.”

Извадоци од шекспировише на Мирољуб Вучковиќ;

Милан Прибишиќ и Марина Маршиќ

Моменти, 14, април-јуни 1989



The last of England, 1987

Schwitters



Arman

Центарот Жорж Помпиду (Georges Pompidou) ќе ја претстави првата француска ретроспектива посветена на делото на Курт Швитерс (1887-1948). По тој повод, Дидје Семен (Didier Semin), куратор на изложбата во соработка со Серж Лемоан (Serge Lemoine), му постави на Арман неколку прашања за актуелноста на творецот на MERZBAU. Така Арман, уште пред своите први АКУМУЛАЦИИ од 1959, а истовремено со серијата ИЗГЛЕДИ НА ПРЕДМЕТИ (ALLURES D’OBJETS), ги создава и своите први ПЕЧАТИ (CACHETS), непосредно инспирирани од откривањето на Швитерс.

Ретроспектива на SCHWITTERS

ЦЕНТАР ЖОРЖ ПОМПИДУ, од 24 ноември, 1994. до 20 февруари 1995.

■ *Семен: Кога и како се зајознавте со делото на Курт Швитерс?*

● **Арман:** Тоа беше, мислам, за време на една изложба на Курт Швитерс во галеријата Бергрин. Стануваше збор за изложба составена само од мали формати. Меѓу нив имаше едно или две дела изработени со печати.

■ *Некои современи уметници чие творештво е сродно со творештвото на Курт Швитерс го одрчуваат неосредното влијание и зборуваат повеќе за некакви заеднички преокуации од кои пак произлегуваат слични форми (штоа е случајот на пример со Раушенберг (Rauschenberg) во однос на COMBINE PAINTINGS. Како би го дефинирале значењето што Курт Швитерс го имал за вас?*

● Јасно е дека Раушенберг, во 1953 или 1954, ја видел изложбата на Швитерс кај Дизни Џенис (Disney Janis) на 15 East 51 street, бидејќи истовремено тој излагаше кај Бети Парсонс (Betty Parsons), која се наоѓаше на истата адреса и на истиот кат. А веднаш по изложбата на Швитерс, Раушенберг ја започнува својата серија на COMBINE PAINTINGS. Влијанието врз мене беше непосредно и, кога се вратив во Ница, започнав да работам композиции со печати и мали колажи.

■ *Зошто печатите?*

● Затоа што тие соодветствуваа исто на откритието, во ART D’AUJOURD’HUI, на холандскиот типограф Веркман (Werkman) со акумулации на букви и зборови. Комбинирајќи ги двете, се обидов да направам нешто со печатите.

■ *Дали го сметате Швитерс за типичен претставник на модерната? Во каков однос е тој со другите значајни појави на веков?*

● Во некоја смисла, Швитерс е егземпларен за модерната. Но неговата егземпларност повеќе важи за другите уметници отколку за широката публика.

■ *На кој начин Швитерс е пример за други уметници?*

● Уметничкото дело може да предложи оригинални решенија кадри да мотивираат, да нахранат други визии и креации, и тоа најочигледно важи за универзалните уметници какви што се Пикасо и Матис. Но кога велам дека Швитерс е егземпларен уметник за другите уметници, тоа е затоа што тој им е далеку попознат на специјалистите отколку на широката публика. Историчарите на уметноста и уметниците го запознаа преку написите и изложбите. Така, некои изложби имаа поголемо влијание од други, како на пример изложбата УМЕТНОСТА НА КОМБИНИРАЊЕ одржана во МОМА во 1961. Токму оваа изложба помогна да бидат откриени многу техники и уметници.

■ *Од многубројните активности на Швитерс (колажи, типографији, поезија и литература, “work in progress”-от од MERZBAU), која ви е најблиска? Дали современиот уметник денес поседува вака широк опсег на изразување?*

● Се чувствувам мошне близок на колажите и на остварувањата какви што се MERZBAU. Ја ценам подеднакво и неговата слобода во однос на стратегиите на интервенција.

■ *Може ли да го објасните поимот “стратегија на интервенција”?*

● Во овој случај, стратегија на интервенција значи избор на употребените средства, бидејќи она што сакаме да го изразиме му претходи на начинот на кој тоа ќе го сториме. За уметникот, тогаш станува збор да одбере една или повеќе техники. Преку Курт Швитерс, како и преку други дада-уметници, сведоци сме на експлозија на решенија кои немаат повеќе никаква врска со сликарската традиција, и со традиционалните средства.

■ *Како си го објаснувате недостигот на внимание за делото на Швитерс кој постоело во Франција сè до неодамна?*

● Како што реков, Швитерс е уметник за уметниците. Тој е и останува значаен поради неговото влијание и поради она што го оплодил. Голем број на правци како ARTE POVERA, WELTZAURIG, Новиот реализам, FLUXUS, уметниците како JOSEPH BEUYS, никогаш не ќе го оствареа истото ако не се беа сретнале со делото на Швитерс.

■ *Дали мислите дека постои разлика помеѓу она што Американците го презеле од Швитерс и она што Европјаните го презеле од него?*

● Не верувам дека постои толкава разлика, бидејќи поп-генерацијата отсекогаш применувала некаква нео-европска сликарска димензија. Кај чистите поп-уметници, влијанието на Швитерс е помало, ако не и непостоечко.

*Превод: Десина Ангеловска
ART PRESS, №. 196, НОЕМВРИ 1994*

Richard Corliss

Лудиот Стоун

“Родени убијци” (Natural Born Killers) на Оливер Стоун е сиров и демонски - и дело на виртуоз



Дали сите во Америка се мрднале од умот? Дали секоја домашна расправија завршува во насилство, или тоа е едноставно најбзиот начин за појавување на ТВ? Со *Бобиџиџе*, *Џексоновциџе*, со кланот *Меменгез* и со најпопуларната хорор-комедија, *Симџсонови*, американското семејство навлезе во својот постнуклеарен стадиум. Контакт-емисиите нудат надри-катарза за секој облик на брачно или семејно малтретирање. Таблоидните весници и ТВ програми, некогаш на маргините на новинарството, сега се во неговиот најжесток центар. Неговиот Армагедон со комерцијалата пропадна. Одговор на прашањето “зошто”, може да се изведе директно од филмот на Оливер Стоун.

Еве го. *Natural Born Killers*, новата пародија на најдрскиот Холивудски автор, фрла сиров поглед врз Американската слепа фасцинираност со извртените умови. 134 милионскиот филм е толку маничен, толку насилен, толку идентификуван со темата што ја сатиризира, што Warner Bros, спомнуваше потенцијална огнена буре. Извршните продуценти сега сигурни се чувствуваат подобро: во првата недела на прикажување во U.S., филмот стана крал-убиец на билетарниците.

Natural Born Killers - или, накратко, како ехо на Стоуновиот JFK - NBK, ја осликува одисејата на гангстерите-љубовници Мики и Мелори Нокс (Woody Harrelson & Juliette Lewis), додека го тероризираат северо-западот и ги хипнотизираат американските ТВ-зависници. Слично на Бони и Клајд и на безброј други насилни тинејџерски филмови од педесеттите, NBK создава двајца манијаци зафатени со митологизирање на самите себеси. “Пред нас е патот кон пеколот”, ѝ вели Мики на својата невеста, и во право е. Кога овие деца тргнуваат на пат, самиот ѓавол се вмешува во патувањето.

Такви какви што се, Мики и Мелори им се потребни на тројца луѓе: Бесчувствителниот детектив (Tom Sizemore) се надева дека ќе ги зароби овие никаквеци и можеби ќе напише бестселер за нив. Таблоидниот ТВ-репортер (Robert Downey Jr.) смислува дека може да ги експлоатира експлоататорите, претворајќи ги во медиумски галеничиња. Откачениот управник (Tommy Lee Jones) е предодреден да се прослави како човек кој ги однел во смрт. Ете го идеалниот рецепт за лудата Стоуновска парабола за алчноста и злоупотребата. Додајте го суперсоничниот звук на Трент Рензор од рок-групата Nine Inch Nails, добро промешајте, притиснете го прекинувачот и останете назад.

Освен што, нормално, Стоун не ви допушта да останете назад. NBK го “дрпнува” секој можен визуелен трик на авангардното и меинстрим кино - морфинг, проекција нананазад, успорени снимки, анимации и пиксилации - и во два делирични часа ви ги фрла в лице како луспи од портокал. Актерите се сè повиртуозни, камерата е постојано под агол, дречливите бои се спојуваат и судираат создавајќи визија на усвитена Америка. Патувањето е забавно, авантура којашто, се чини, само Стоун може да ја долови во ова срамежливо филмско време. NBK е најдрастичниот, највозбудливиот, нај... да кажеме нај-ФИЛМСКИОТ филм за некое време.

Беше потребно некое време за NBK да се вообличи. Започна со сценариото на Квентин Тарантино (Reservoir Dogs), потоа вретеното почна да се врти: На Тарантино му беше доверена приказната, Стоун и неговите соработници Дејвид Вилос и Ричард Рутовски се занимаваа со екранизацијата. Во меѓувреме, NBK добиваше нови бизарни вибрации. “Кога започнав”, вели Стоун, “тоа беше надреална приказна. Сега, благодарение на браќата Бобитс и Менендез и на Tonja Harding, таа стана сатира. Во времето кога завршив, фактите беа претворени во фикции.”

Приказната сè уште има надреални елементи, не е само пукање. NBK го критикува американското семејство (одгледувач на злоупотребата), правниот систем (садистички и некомпетентен) и алчните медиуми што во таблоидниот криминал наоѓаат шуплоглав еквивалент на Грчката трагедија. Со намера или не, NBK ги романтизира своите убијци, ги прави попаметни и посекси од нивните гонители.

Стоун е секогаш подготвен да ги брани најчудните тези на својот филм. “О.К., вели тој “да ја погледнеме статистиката. Линијата на насилства е непроменета во последниве 20 години. Но се промени перцепцијата на насилството. Сега

тоа е непријател Бр.1. Секоја ноќ вестите повторно и повторно се навраќаат на убиствата и на мртвите тела. Дури и националните вести се первертирани, бидејќи станаа подвиг ориентиран кон профит, откако Tish го презема CBS. Тоа е старото жолто новинарство. Сега кога комунизмот е мртов, потребни им се нови демони. Заразени сме со овој вирус - со демоните во нас и околу нас. “

NBK можеби нема многу што да каже за овие демони, но може да покаже многу, со слики во кои се измешани убавината и ужасот, сверствата и комедијата. Ангели и црвени коњи едрат низ ноќното небо. Одвратниот татко на Мелори (Rodney Dangerfield) е претепан до смрт, а нејзината слаба мајка оставена да гори во пламен. Кога Мики и Мелори го посетуваат индијанскиот шаман (Russel Means), зборовите ДЕМОН и ПРЕМНОГУ ТВ се аплицирани на нивните торза. Се појавуваат флешови на Хитлер и Сталин, инсекти и носорози, The Wild Bunch и Midnight Express експлодираат на прозорецот од мотелската соба додека двајцата водат љубов пред заложникот. Љубовниците прават крвен сојуз, а капките се претвораат во анимирани змии - значаен мотив овде.

Во сите три фази на проектот - пишувањето, снимањето, монтажа - Стоун постојано сите ги поттикнува да одат повисоко, пооткачено. “Атмосферата беше интензивна и возбудлива” се присеќава Harrelson. “Оливер непрекинато создаваше френетична атмосфера за да ве инспирира. Сите глумци го чувствуваа електрицитетот. Темпото беше грозничаво.” “Тоа беше организиран хаос”, вели Sizemore.

Хаос? Можеби. Организиран? Можеби не. “Снимањето беше екстремно ...?” вели Robert Richardson, (Стоуновиот извонреден кинематограф), “бидејќи тоа беше анархија во стилот. Снимањето не беше планирано во вообичаена смисла. Повеќе наликуваше на фрлање боја на платно - не знаеш дали создаваш уметност или не. Единствено правило беше дека секогаш можеш да се предомислиш и да пробаш нешто друго”. Истото правило важеше и при 11- месечниот процес на монтажирање. Hank Corwin, кој работеше на монтажа вели: “Сакавме да постигнеме импресионистичко чувство, но немаше случајности. Секој кадар беше добро промислен. Со овој стил можете да работите било што. Тоа може да стане иднина на правењето филмови.”

Не би било добро ова навистина да биде единствената иднина. Тогаш, навистина сите би се мрднале од умот. Но повеќето филмови денес не се осмелуваат да пробаат нешто ново. А Стоун тоа го прави. Тој е како напредувањето на Мики и Мелори кон небото или пеколот. А гледачот е дел од намирниците сварени во свечената сцена-вечера. Куршум прострелува кон него, застанувајќи за момент додека очите на жртвата избекумено свертат, и тогаш БУУМ! Natural Born Killers е експлозивна направа за заспаната филмска публика, повик за будење во облик на бомба.

рејорџер, Martha Smilgis Los Angeles

извор: Time, september,12,1994, No 37

превод: Венка Симовска

МАРГИНА _ ОБЈАВЕНИ ТЕКСТОВИ ВО 1994.

Тема на бројот

Маргина бр.1

Раниот Томас Пинчон

Малиот дожд (расказ, стр.7-20)

Од предговорот за книгата “Slow Learner” (стр. 21-24) (превод: Жарко Јордановски)

Маргина бр.2

Владимир Набоков

Раскази: *Случајност* (превод: Г.Н. Ом, стр. 7-13) и *Избирање* (пр.:Ана Петрова, стр. 13-17)

Разговор со Набоков, 1967 (пр.:Г.Н. Ом, стр. 18-24)

Маргина бр.3

Марсел Дишан

Жан Клер: *Дишан, Леонардо, манирисџичка традиција* (пр.:Г.Н.Ом, стр.6-18)

Вилијам Анастаси: *Дишан на Жариеваџа џаџека* (пр.: Кате, стр. 19-25)

Интервју со Дишан, 1956, соговорник Џејмс Џонсон Свини (пр.: Г.Н.Ом, стр. 25-30)

Маргина бр.4-5

Уметноста и националниот идентитет

Симпозиум на критичари: Peter Schjeldahl, Edward Said, Guy Brett, Homi K. Bhabha, Cocco Fusco, Tadayasu Sakai, Robert Storr, Јиржи Шевчик и Јана Шевчикова (пр.: Амелија Панева, стр. 5-18)

Маргина бр. 6-7

Дубравка Угрешиќ

Делови од книгата “Американски

фикционер”: Fictionary (стр.6-9), ИД (9-12), Organizer (13-15), Shrink (15-18), Couch-potato (18-22) (превод: Будимка Поповска)

Маргина бр.8-9

Жан Бодријар

Менување на волјите (извадок од “Просирноста на злото”, стр.6-7)

Cool memories, извадоци (пр.: Деспина Ангеловска, стр. 8-15)

Сџирален џруџ, 1976 (пр.: Г.Н.Ом, 16-20)

Маргина бр.10

Енди Ворхол

Хенри Гелдзалер: Вовед (стр.7)

Последното интервју на Енди Ворхол (стр. 8-14)

Изјави на Енди Ворхол (стр. 15-16)

Глен О Брајан: Говорот на Енди (стр. 18-19)

Popism (фрагменти)

(превод: Нора Палмер и Игор Ангелков)

ДРУГИ ТЕМИ

Маргина бр.1

Феминизам и филозофија (подготовка: Жарко Трајаноски)

Рози Брайдоти: *За феминисџичкиот џознаваџелен субјект* (пр.: Горан Абов, стр.27-30)

Ричард Рорти: *Феминизам и деконсџрукција: едно*

џрагмаџисџичко гледиште (пр.: Жарко Трајаноски, стр. 31-38)

Нанет Франк: *Феминизмот и џосџ-комунизмот* (пр.: Ана Димишковска Трајановска, стр. 39-42)

Маргарет Неш: *Дали е можна женска филозофија? од Ненси Холанд* (пр.: Жарко Трајаноски, стр. 43-46)

Иднината на читањето (подготовка и превод: Венка Симовска)

Хиперлитература (стр.71-75)

Електронски милениум (стр. 76-78)

Сканирање наспроти читање (стр. 79-80)

Katie Lynes: Штраќање по каналите - смрт за книгата (стр. 81)

Маргина бр.2

Вештачка интелигенција (подготовка: Георги Стојанов)

Жил Маршал: *ВИ* (пр.: Г. Стојанов, стр. 47-56)

Авон Хуксор: *Пишувајќи го умош* (пр.: Г. Стојанов, стр. 57-63)

Даглас Хофстатер: *Размислување* (пр.: Жаклина Гештаковска/Г. Стојанов, стр. 64-71)

Матијас Гутнехт: *“Посмодерниош ум...”* (пр.: Ж. Гештаковска/Г. Стојанов, стр.72-82)

Маргина бр.3

Кибер-панк (подготовка и превод:АБА)

Тони Медокс: *Киберпанкош во 80-тишје и 90-тишје* (стр. 31-33)

Вилијам Гибсон: *Хошел “Нова ружа”* (расказ, стр.34-42)

Џ. Канигли: *Киберпанкериие ве мразш!* (стр. 43-45)

Кибер почетоци: Крајка историја на иднинаша (пр.: Лиле, стр. 46-47)

Вештачка интелигенција (втор дел)

Од виртуалниош симпозиум за виртуалниош ум (пр.: Жарко Трајановски, стр. 70-75)

М. А. Арбиб: *Човечка и вештачка интелегенција* (пр.: Георги Стојанов, стр. 75-81)

П. Ј. Хајс, К. М. Форд, Џ. Р. Адамс-

Вебер: *Размислување за ВИ* (пр.: Трајче Панковски, стр. 81-92)

Маргина бр.4-5

Психотерапија, некои други проблеми

Steve De Shazer: *Креативно недоразбирање: нема бегање од јазикош* (пр.: Љупка Трајаноска, стр.19-27)

Michael White: *Деконструкција и терапија* (пр.: Трајче Панковски, стр. 28-54)

Руска “алтернативна” проза (раскази)

Вјачеслав Пјацух: *Осквернувачош на гробови* (стр. 56-59)

Александар Терехов: *Харон* (60-63)

Сергеј Медведев: *Чуден расказ* (64-65) (превод: Павел Попов)

Маргина бр.6-7

Психотерапија (втор дел)

Џејмс Грифит и Мелиса Елиот-Грифит: *Јазични решенија за проблемиие умшело* (пр.: Жаклина Гештаковска, стр. 47-55)

Кристоф Дежур: *Врски меѓу сонош и оргазмош: ерошско шело и психичка сексуалнош* (пр.: Венка Симовска, стр.56-60)

Сигмунд Фројд: *За сировивнише значења на зборовиие* (пр.: Венка Симовска, стр. 61-65)

Дрога (подготовка и превод: Нора и Игор)

Даг Бендоу: *Прашања за легализација* (стр. 82-95)

Елиот Кари: *Границише на легализацијаша* (стр. 82-92)

Разгледници од работ (искуства со екстази, лсд, хероин, спид и алкохол) (стр. 97-109)

Маргина бр.8-9

Преведување

Јазикот и културата (пр.: Жарко

Трајановски, стр. 22-24)
Историја на теоријата на
преведувањето
Вовед во Translation studies (пр.: Нора
Палмер, стр. 28-35)

Дрога (втор дел)

Енциклопедија на дроги (стр. 120-136)
Стеван Петровиќ: *Дрогиџе и
џворешџвоџо* (стр. 137-148)
(превод и подготовка: Нора Палмер)

**Џон Гарднер: Стилски вежби за млади
автори** (пр.: Игор Ангелков, стр. 204-
206)

Маргина бр.10

Преведување (втор дел)

Дерида: Преведувањето и Difference
(пр.: Жарко Трајановски, стр. 65-73)

Дрога (трет дел)

Уметност и дрога: Кијо Изуми: *ЛСД и
архиџекџонски џроектџ* (стр. 89-95)
Анаис Нин: *Бајка џолна со скаџоцени
камења* (95-97)
Давид Албахари: *Фрагменџи за...* (97-
99)
Карлос Кастанеда: *Учењеџо на Дон
Хуан* (99-103)
Алистер Кроули: *Дневник на еден
уживаџел на дрога* (103-108)
Филип Дик: *Течеџе солзи мои, рече
џолицеџоџ* (108-109)
(подготовка и превод: Нора Палмер)

ЛОКАЛНА СЦЕНА

Маргина бр.1

Буде: Четири раскази (стр. 52-55)
Ана Димишковска-Трајаноска: Одисеј,
поезија (стр. 56-57)
Никола Вртикола: Коложба, поезија
(стр.58-59)

Абов Горан: Песна за скотот (стр.60)

Маргина бр.2

Ангелина Крстева: Пурпурна плоча,
фрагменти (стр. 84-88)

Боби Бадаревски: Концептуалната
уметност како излезен пункт на
теоријата (стр.89-93)

Маргина бр.3

Марс Со/А. Станковски: Немирен
жител, поезија и илустрации (стр. 61-65)

Тони Наумовски: Декартовите мета-
принципи на филозофскиот дискурс
(стр. 66-69)

Маргина бр.4-5

Шест писма, Келн-Скопје, 1989. -
Станковски/Вулкански (стр. 68-80)

Маргина бр.6-7

Игор А. - “Пластична поезија”, песни и
раскази (стр. 125-128)

Ана Димишковска-Трајаноска: Ателје,
расказ (стр.129)

Маргина бр.8-9

Павел Попов: Два есеја (стр.104-110)

Синиша Горњак: Медитације хватача
ваздуха, поезија (стр.111-115)

Горанчо Атанасовски: Песни (стр. 116-
119)

Маргина бр.10

Буде: Гадење, расказ (стр.74-76)

Т.Б. Трачери (бенд од Куманово): Песни
и цртежи (стр.77-83)

Кракатау и Каљостро, адаптација на
радио-емисија (стр. 84-87)

ИНТЕРВЈУА

МАРГИНА бр.1

Жак Дерида, 1987, соговорник

Флориан Роцер (пр.:Г.Н.Ом, 61-70)

Маргина бр.2

Владимир Набоков, 1967, (пр.:Г.Н.Ом, 18-24)

Маргина бр.3

Марсел Дишан, 1956, соговорник Џејмс Џонсон Свини (пр.:Г.Н.Ом, стр.25-30)

Маргина бр.4-5

Х. М. Енцесбергер, 1994, соговорник Обрад Савиќ (пр.: Жарко Трајаноски, стр. 81-86)

Пол Фаерабенд, 1987, соговорник Џон Хорган (пр.: Жарко Трајановски, стр. 87-91)

Маргина бр.8-9

Питер Гринавеј, 1989, соговорник Никола Шуица (пр.: Г.Н.Ом, стр.56-60)

Арт Спигелман, 1994, соговорник Бари Швабски (пр.: Венка Симовска, стр. 93-101)

Маргина бр.10

Енди Ворхол, 1987, соговорник Пол Тејлор (пр.: Нора Палмер, стр. 8-14)

Иља Кабаков, 1994, соговорник Франческо Бонами (пр.: Венка Симовска, стр.110-113)

Жилберт и Џорџ, 1994, соговорник Адриан Данат (пр.: Венка Симовска, стр. 114-120)

Џон Кејџ, 1980, соговорник Гофри Бернард (пр.: Игор Ангелков, стр. 48-52)

МУЗИКА

Маргина бр.1

Недељко Дробац: Grunge - Фолк или рок?! (пр.:Г.Н.Ом, стр.82-84)

Маргина бр.10

Џон Кејџ (превод: Игор Ангелков, стр. 27-52)

УМЕТНОСТ

Маргина бр.3

почнува големиот блок за **Марсел Дишан**

Маргина бр.4-5

Марсел Дишан (втор дел)

Биографско досие (пр.: Биби, стр. 92-95)

Френсис Њумен: *Брачна ѝонуда* (пр.: Жарко Јордановски, стр. 96-113)

Ив Арман: *Прашање на ѝерсоналиѝеѝоѝ* (пр.: Леа, стр. 114-119)

Маргина бр.6-7

Марсел Дишан (трет дел)

Артуро Шварц: *Псевдонимѝе на Дишан* (пр.: Г.Н.Ом, стр. 110-121)

Глориа Мур: *Регимејди* (пр.: Леа, стр. 122-123)

Маргина бр.8-9

Марсел Дишан (четврти дел)

Катарина Мартин: *Анеѝиc-сѝнеѝа* (стр. 169-181)

Маурицио Калвези: *Дишан и ученосѝа* (стр. 182-188) (превод: Леа)

Фернандо Ботеро

Соланж Озиас де Тирен: *Веселойѝо мајсѝорсѝиво на Фернандо Боѝеро* (пр.: Павел Попов, стр. 191-193)

Биографија и Каталог со слики (стр. 193-203)

Маргина бр.10

Енди Ворхол

Хенри Гелдзалер: *Вовед* (стр. 7)

Последното интервју на Енди Ворхол

(стр. 8-14)
Изјави на Енди Ворхол (стр. 15-16)
Говорот на Енди (стр. 18-19)
Popism, фрагменти (стр. 20-26)
(превод: Нора Палмер и Игор Ангелков)

Иља Кабаков, интервју 1994 (пр.: Венка Симовска, стр.110-112)

Жилберт и Џорџ, интервју 1994 (пр.: Венка Симовска, стр. 114-120)

РЕЦЕНЗИИ

Маргина бр.1
за книгата на Џон Серл: Повторно откривање на умот (пр.: Жарко Трајановски, стр. 47-49)

Маргина бр.2
за книгата Remax на Жак Дерида:
Духовите на Маркс - Марио Копич (стр. 95-97)

Маргина бр.6-7
за книгата на Бранислав Саркањац:
Идеологијата и субјективитетот - Жарко Трајаноски (стр. 130-135)

СТРИП

Маргина бр.2
Арт Спигелман: Маус (прва епизода:
Шеик)

Маргина бр.4-5
Додаток: стрип; Александар
Станковски: Сон-да

Маргина бр.8-9
Charles Burns (стр.21), Millet (стр. 102),
Capelle (стр.207)
Арт Спигелман: Маус (втора епизода:

...почнуваат моите неволји...)

Маргина бр.10
Роберт Крамб (стр. 121-128), Џули Докет
(стр. 129-132)

ФИЛМ

Маргина бр.8-9
Питер Гринавеј (подготовка: Пандаф
Вулкански)
Никола Шуица: Давење по броеви (стр.
37-38)

Никола Шуица: Велот на волјата за
јадење (стр.39-42)
Пјер Енгал: Наследството на порокот,
или крај на векот (стр. 43-44)

Горан Гоциќ: Зоо, Стомакот на еден
архитект, Готвачот...- Паралели (стр.
45-47)

Еми Фајн Колинс и Бредли Колинс:
Потопување на текстот (стр. 48-52)

Пандаф Вулкански: Гринавеј -
филмски Шекспир (стр. 53-55)
Дел од интервјуто со Никола Шуица,
1989 (стр. 56-60)

Питер Гринавеј: Нови 1001 приказни
(стр.61-62)

Питер Гринавеј: The falls (стр.63-64)
Филмографија (стр.65-66)

ЕСЕИ, ТЕОРИЈА

Маргина бр.6-7
Алан Финкелкро: Што е нација?
(пр.:Г.Н.Ом, стр.23-34)

Маргина бр.10
Жан Бодријар (втор дел)
Америка, фрагменти (пр.: Катарина
Мандариќ и Г.Н.Ом, стр.53-60)
Менување на волјите (пр.: Будимка
Поповска, стр. 60-64)

ПРЕВЕДЕНА ПРОЗА

Маргина бр.3

Данил Хармс

Раскази: Сабја, Мир, “Златни срца”,
Автобиографија (стр.50-58)

(подготовка и превод: Павел Попов)

Маргина бр.4-5

Руска “алтернативна” проза

(подготовка и превод: Павел Попов)

Маргина бр.6-7

Немања Митровиќ, раскази:

Продавачката на кибриџчиња (36-37), *Некролози, промоција* (37-41), *Зад сиговиџе* (стр. 41-44), *Мајсторскиот удар на самовилскојо џиџе* (стр. 44-45)

(превод: Буге и Г.Н.Ом)

Хулио Кортасар

Раскази: *Ракојис пронајден во џебој* (67-75), *Лука, неговиот долг од* (76), *Лука, неговиџе солилоквиуми* (77), *Увод во обука за навивање часовник* (78), *Лука, неговиџе комуникации* (78),

Фрагменти: *За чувсвојо на нејојолно ојсјојување* (79), *За чувсвојо на фанџасџичнојо* (80), *Повторно за Евгенија Гранде* (80).

(подготовка и превод: Г.Н.Ом)

Маргина бр.8-9

Дубравка Угрешиќ: Американски
фикционаер (фрагменти, втор дел)

