KRITIKA KAPITALA U SAVREMENOJ UMJETNOSTI

By Irena Lagator Pejović

WORD COUNT	91082	TIME SUBMITTED	22-APR-2021 10:00AM
		PAPER ID	71372893

UNIVERZITET SINGIDUNUM U BEOGRADU

FAKULTET ZA MEDIJE I KOMUNIKACIJE

DOKTORSKA DISERTACIJA

TEMA:

KRITIKA KAPITALA U SAVREMENOJ UMJETNOSTI

Mentor
dr Miodrag Šuvaković
redovni profesor

Kandidat
dr Irena Lagator Pejović, 17/4309

2021.

APSTRAKT

Glavni predmet ove doktorske disertacije je pojava i razvoj kritike kapitala u savremenoj postmedijskoj umjetnosti kojom se nastoji pružiti otpor savremenom kapitalizmu zbog paradoksa, društvenih kriza i konflikata, nejednakosti i prekarnosti koje on, tokom svojih globalističkih i eksploatacijskih tendencija, proizvodi. Time se nastoji ukazati na neophodno rješavanje dileme o tome da li naš svijet treba da predvodi moć kapitala ili znanje, pri čemu se kapital i ekonomija ne posmatraju sa stanovišta ekonomske teorije već iz diskursa teorije savremene umjetnosti. Osnovni ciljevi ogledaju se u izučavanju diskursa savremenosti, diskurzivnom proučavanju kritičkog umjetničkog otpora prema represivnim metodama politike i ekonomije, ukazivanju na značaj teorijskog i istraživačkog postupka u savremenoj postmedijskoj umjetnosti, analizi istorijskih okolnosti i društveno-kulturalne i geopolitičke stvarnosti kao preduslova za nastanak kritičke umjetnosti koja ne negira svoj politički i društveni angažman u nastojanju stvaranja i održavanja inkluzivnijeg i ravnopravnijeg društva.

Uvodni dio prikazuje metodološki aspekt disertacije koji stavlja naglasak na komparativnu analizu i dedukciju koja iz nje proizilazi, kao i predlog hipoteza koje se ovom disertacijom razvijaju. Prvo poglavlje bavi se prikazom i komparacijom teorija savremenog kapitala i kapitalizma. Drugo poglavlje obrazlaže pojavu kritike kapitala u teoriji umjetnosti. Treće poglavlje prikazuje domete i karakter kritike kapitala u savremenoj umjetnosti. Četvrto poglavlje tumači fenomen boje u novoj i smjeloj ulozi kritike kapitala. Peto poglavlje analizira pojam forme u umjetnosti koji se može posmatrati i sa kritičkog aspekta. Šesto poglavlje posmatra kritiku kapitala iz diskursa kritike modernosti i antropocena. Zaključak objedinjuje ponuđene hipoteze o aktivnom kritičkom odnosu savremene umjetnosti prema globalnom kapitalizmu, o umjetnosti kao socijalnoj strategiji odgovornoj prema društvu, i o umjetnosti kao jeziku otpora prema dominantnim oblicima moći putem diskurzivnog i epistemološkog istraživanja, i upućuje na njegovu istorijsku, društvenu i naučnu opravdanost i primjenljivost po pitanju daljeg razvoja i uloge umjetnosti u svijetu.

Ključne riječi: kritika, kapitalizam, kapital, savremena umjetnost, biopolitika, percepcija, globalizacija, eksploatacija, antropocen, otpor.

ABSTRACT

The main topic of this doctoral dissertation is the emergence and development of the critique of capital in the contemporary post-media art, striving to offer resistance to the contemporary capitalism due to the paradoxes, social crises and conflicts, inequality and precariousness that capitalism, in its globalist and exploitative tendencies, creates. It seeks to point out the necessity to resolve the dilemma of whether our world should be led by the power of capital or by the knowledge, wherein the capital and the economy are not viewed from the standpoint of the economic theory, but from the discourse of the contemporary art theory. The main goals are epitomized in studying the discourse of contemporaneity, discursive examination of critical artistic resistance against repressive methods of politics and economy, pointing out the significance of theoretical and research procedure in the contemporary post-media art, analysis of historical circumstances and social-cultural and geopolitical reality as preconditions for creation of a critically oriented art that does not negate its political and social engagement in an attempt to create and maintain a more inclusive and equitable society.

The introductory part presents the methodological aspect of the dissertation that emphasizes comparative analysis and the deduction following from it, as well as a proposal of hypotheses that are being developed with this dissertation. The first chapter deals with presentation and comparison of the theories of contemporary capital and capitalism. The second chapter explains the emergence of the critique of capital in the art theory. The third chapter presents the scope and character of the critique of capital in the contemporary art. Chapter four interprets the phenomenon of colour in a new and bold role of the critique of capital. The fifth chapter analyses the notion of form in art, which can be viewed from a critical aspect as well. Chapter six takes a look at the critique of capital from the discourse of the critique of modernity and Anthropocene. The conclusion unifies the offered hypotheses on the active critical attitude of contemporary art toward global capitalism, on art as a social strategy with responsibility to society, and on art as a language of resistance against dominant forms of power through discursive and epistemological research, and points towards its historical, social and scientific justification and applicability in regards to further development and role of art in the world.

Keywords: critique, capitalism, capital, contemporary art, biopolitics, perception, globalization, exploitation, Anthropocene, resistance.

Komisija za odbranu doktorske disertacije:

dr Miodrag Šuvaković, redovni profesor, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu, mentor

dr Ana Petrov, docent, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum u Beogradu

dr Vladimir Mako, redovni profesor Arhitektonskog fakulteta, Univerzitet u Beogradu (spoljašnji član komisije)

Datum odbrane

Sadržaj:

UVOD 7

I TEORIJE SAVREMENOG KAPITALA
- I 1. Uvod: Kritička evaluacija ekonomskog sistema.....15
- I 2. Kazino kapitalizam i nauka.....16
- I 3. Racionalizacija i rizik. Totalni kapital i proizvodnja duga.....18
- I 4. Teorija promjene: upotrebna vrijednost spram viška vrijednosti.....21
- I 5. Kapitalizam i identitet.....22
- I 6. Kapital i paradoks granice - od sigurnosti i nesigurnosti do bioderegulacije i non-stop kapitalizma.....27
- I 7. Od 24/7 natrag ka 15/7. Od tri ka dva svijeta. Od mase do pojedinca.....30
- I 8. Paradigma povezivanja, pretpostavljena sloboda i buđenje želje za kritikom.....34
- I 9. Od dobrovoljnog učešća i samoodbrane od digitalnog u *trećoj modernosti* do digitalne isključenosti i auto-destrukcije.....38
- I 10. Plutokratija i autokratija: *pretvarati u oskudno ono čega je bilo u izobilju*.....44

II KRITIKA KAPITALA U TEORIJI UMJETNOSTI
- II 1. Uvod: Od konteksta i relacione umjetnosti ka komonizmu.....49
- II 2. Kriza društva statista i mogućnost intersubjektivnosti.....50
- II 3. Kulturni imperijalizam ili teorijska rasprava.....53
- II 4. Post-etničko stanje umjetnosti, privatizacija i parcelizacija.....58
- II 5. Situacionizam i altermodernizam.....64
- II 6. Forma ili formacija.....69
- II 7. Artivizam, treći tekst i egzo-evolucija.....71
- II 8. Druga renesansa i resetovana modernost.....79

III KRITIKA KAPITALA U SAVREMENOJ UMJETNOSTI
- III 1. Uvod: Prevazilaženje modernizma i permanentna tranzicija u savremenoj vizuelnoj umjetnosti.....85
- III 2. Porijeklo proizvodnje savremene umjetnosti.....87
- III 3. Od obrta do otpora. Globalna umjetnost i kritika globalnog kapitalizma.....91
- III 4. Refleksivni obrt i avangarda trenutka. Umjetnost kao socijalna strategija.....94
- III 5. Reprezentacija, stvarnost, akcija. Antidogmatski otpor…….....97
- III 6. Socijalno pitanje i socijalno preduzetništvo…….....100
- III 7. Subverzija komodifikacije i demokratska umjetnost.....104
- III 8. Globalizacija umjetnosti i socijalna institucija umjetnosti.....109
- III 9. Od nostalgije za čovjekom do nostalgije za životom.....114

IV BOJA U ULOZI KRITIKE KAPITALA
IV 1. Uvod. Od paradigme osvajanja ka paradigmi povezivanja.....125
IV 2. Epistemološki obrt i dekontekstualizacija.....126
IV 3. Teorije boje i socijalno iskustvo umjetnosti.....130
IV 4. *Lady Musgrave Reef*.....137
IV 5. Povratak boje u javnom – socijalnom prostoru.....146

V HARMONIJA I ODGOVORNOST KAO ŽRTVE KAPITALA
V 1. Uvod.Od autonomije i alternative ka Eko-Logi-Nomiji.....161
V 2. Ekonomija i slika.....163
V 3. Promocija i vjerovatnoća ili samoregulacija i održavanje.....182
V 4. Virus i ekonomija. Vrijeme je za neograničenu odgovornost.....187

VI KRITIKA KAPITALA U DISKURSU ANTROPOCENA
VI 1. Uvod. Modernost i odgovornost.....195
VI 2. Druga globalizacija.....196
VI 3. Nauka i umjetnost.....199
VI 4. Koncept moderne konstitucije.....204
VI 5. Nova uloga umjetnosti u društvu.....210
VI 6. Kapitalocentričnost – antropocen.....216
VI 7. Paradoks ekonomske paradigme.....220

ZAKLJUČAK.....230

LITERATURA.....232

BIOGRAFIJA.....251

PRILOZI
Usmena istorija. Prilog intervju sa ekonomistom i karikaturistom Lukom Lagatorom:
Novac kao zaštitno i zaštićeno sredstvo. 254
Mapa koncepta disertacije:
Diskurzivna kritika kapitalizma – zasnivanje teorije……..…….....259
Upotreba teorije Eko-Logi-Nomije u disertaciji i njen dalji razvoj.....260

UVOD

Tema doktorske disertacije *Kritika kapitala u savremenoj umjetnosti* objašnjava skup međusobno uzročno-posljedično poveznih ali i međusobno nezavisnih događaja i procesa koji su postepeno doveli do jasno postavljene slike društva jezikom umjetnosti a to je da suvremeni globalni kapitalizam nije sistem u kojem se može ostvariti ravnopravnost svih građana i kultura, te da je savremena vizuelna umjetnost u činjenju vidljivim te činjenice imala jednu od vodećih uloga. Ona se, ističući svoju kulturno-političku dimenziju u prvi plan, bez ustručavanja pita kako je moguće efektivno sprovesti i uspostaviti trajno kvalitetniji život u sadašnjosti i kako sagraditi bolje društvo. To dovođenje u pitanje dominantnih tkiva kapitalizma koja su instrumentalizovala vrijednosti poput dijaloga, razmjene i susreta različitih kultura, svjetova i društvenih slojeva, izvela je i ekokritika, naročito u sadejstvu sa vizuelnom umjetnošću tokom prve dvije decenije 21. vijeka. U njenom se diskursu tokom posljednje tri decenije jasno iskristalisala uloga čovjeka i njegovog rada po pitanju opstanka i razvoja života na planeti u izmijenjenom, geološkom sloju koji se danas dominantno referiše kao antropocen. Ova dva bunta, kritike i pozivi na promjene, koji dolaze iz umjetnosti i ekokritike istovremeno, direktno su upućeni socijalnom miljeu s tim da se vidljivost u javnom prostoru do danas odvijala iz jednog od njih, iz ekokritike, i to u vidu direktnih uličnih buntova i zahtjeva za urgentne ekološke akcije. Da li će drugi domen, domen svijeta umjetnosti pokazati svoju konzistentnost i stati u odbranu neophodnih avangardnih i progresivnih vrijednosti zahvaljujući kojima se danas mahom umjetnost definiše kao vodeća kritička, razvojna i napredna društvena matrica, pitanje je za koje je, smatramo, vrijedno izboriti se, pa takvoj angažovanoj i urgentnoj, nadasve intelektualnoj, humanitarnoj i kulturnoj akciji ovaj rad nastoji da dā svoj doprinos. U tome se primarno ogleda njegov cilj.

U dominantnim političkim sistemima često govorimo o evidentnosti zarobljenih institucija. Taj se pojam, ukoliko govorimo o institucijama umjetnosti, konsekventno, najčešće prenosi i na samu umjetnost, pa slijedi da je umjetnost koja je proistekla iz takvog konteksta takođe zarobljena. Stoga je diskurs govora o činjenu vidljivim: problema, prepreka, konflikta i tačaka mimoilaženja, neophodno osvijetliti i liječiti kako bi se omogućilo nepristrasnoj umjetnosti da učini vidljivim ne samo elemente koji se moraju korigovati već i da pokaže i demonstrira kako izgleda život, kultura i politika u sredinama u kojima (ili takve tek treba da stvorimo), ne postoje nejednakosti, ne postoje podijeljenosti, u kakvima je umjetnost dio života samog, ili u kojima je, dok je predstavljala sastavni dio svakodnevice, umjetnost pospješila ravnopravnost, slobodu govora, prava, obrazovanje i kulturu, a nadasve,

kritičko promišljanje i angažovanost. Stoga se jedan od ciljeva ovog rada nalazi upravo u činjenici da osvješćenje, djelovanje i pokretanje umjetnika na društveni angažman započinje u obrazovnim institucijama koje činjenično ukazuju na više lica umjetnosti jednako (u)koliko nastoje ukazati na više lica kapitalizma.

Zato je ovaj rad postavljen na način da se iz pozicije društva koje je prošlo tranziciju sa socijalističkog na kapitalistički tip upravljanja i proizvodnje omogući ugao sagledavanja relevantne uloge umjetnosti u nekom društvu i da se u njemu, kao društvu sa tranzicionim posljedicama, pokrene, pokaže i dokaže karakter i mogućnost političkog lica i korektivne uloge same umjetnosti, čak i onda kad se ona usuđuje da se odvija usred sistema kojeg kritikuje, a ne izvan njega. Takav napor, potencijalno, može biti zanimljiv različitim publikama, tranzicionim, posttranzicionim ali i kapitalističkim, upravo zbog njihovih različitih iskustava i načina razumijevanja potencijala umjetnosti za razvoj jednog društva. Tranzicionim, jer bi možda željele da znaju kuda da usmjere svoju umjetnost. Posttranzicionim, zato što nikada nije kasno za korekciju kursa. Kapitalističkim, jer ako je umjetnost refleksija društva u kojem nastaje i neprekidna rasprava o konceptima, idejama i politikama koje razvijaju jedno društvo, svako senzibilno i upućeno biće, a krupni kapitalisti bi to, po prirodi stvari, morali biti, kao i njihova politika, u osnovi jeste zainteresovano za odraz svojih djelovanja u očima drugog, drugačijeg ili novog, kako zbog namjere širenja svog uticaja tako i zbog potencijalnog kritičkog, dakle razvojnog, dejstva kritike na posmatrača. Cilj ovog rada zato jeste pokretanje izučavanja diskursa savremenosti putem kritičkog sagledavanja modernističke autonomije umjetničke proizvodnje i ukazivanje na značajnu razliku između hermetičnosti i otvorenosti umjetničke forme i konsekvenci koje su te razlike proizvele, kako bi se zasnovala teorija kritike kapitala jezikom savremene umjetnosti i ukazalo na mogućnost teorijskog konteksta umjetnosti da doprinese, ako ne i da pokrene, obrtu od kapitalizma potčinjavanja ka kapitalizmu sačinjavanja, zajedničkog djelovanja i prilike za sve, što je i jedan od osnovnih rezultata ovog istraživanja koje će paralelno ukazati i na dobre aspekte kapitalizma, naročito iz njegove, sada već istorijske i možda nedovoljno razrađene, faze liberalnog kapitalizma.

Metodologija istraživanja i pisanja se zasniva i na potrazi i analizi dokaza o postojanju temelja za stvaranje, uspostavljanje diskursa u vizuelnim umjetnostima koje znače diskurs socijalnog i političkog otpora i angažmana upravo zato što stvari čine vidljivima. Stoga je učinjen poseban napor i istraživanje samog pojma otpora u semantičkom, političkom i umjetničkom smislu. Nije dovoljno samo baviti se otporom već i razumjeti uzrok njegovog postojanja, razlog njegovog pojavljivanja. Onda kada je svaka mogućnost potrage

onemogućena, kada je sloboda, u širokom smislu značenja te riječi, ugrožena, ravnopravnost destabilizovana, otpor je nužna pojava u nastojanju promjene i stvaranja uslova koji bi omogućili ravnopravnost svih. Funkcija otpora u savremenoj umjetnosti jeste da ukaže na smisao, pojavljujući se kao reakcija na besmisao. Otpor je važan zato što pokazuje mogućnost novih humanijih ideja. Otpor razumijemo kao borbu, čak i avangardu u odnosu na određeni trenutak ili problem u vremenu. Da bude avangardna u odnosu na vrijeme u kojem nastaje, to je karakteristika relevantne umjetnosti. Otpor ogoljava neprijatelja, ali potreba za otporom prepoznaje loše strane i onoga koji pruža otpor, pa ipak pokazuje da on na njima radi i da nastoji da ih užurbano prevaziđe. Stoga, kritika kapitala u savremenoj umjetnosti radi i sa samim pojmom savremene umjetnosti, na dosljedan, autokritički, razvojni način. Nedostatak otpora nikuda ne vodi, osim u stagnaciju, a to je upravo ono što savremena umjetnost ne želi da bude jer ona razumije svoj cilj - pravedniji svijet sa jasnim mjestom umjetnosti u njemu. Pitanje prvog mjesta onda pripada onome ko se za to mjesto bori na pravedan način, a kapitalizam, kao što to intenzivno svjedočimo posljednjih decenija, tu borbu vodi drugačijim sredstvima, počev od sredstava isključenja do sredstava lažnih vijesti i poluistine. U svijetu kojim vlada jedan sistem, bez obzira na njegove unutarnje specifičnosti, istočne ili zapadne, djeluje da je on zavladao zbog nedostatka ili nepostojanja otpora. Ako ne proizvodimo otpor, potčinjenost će postati jedina mogućnost, a savremena vizuelna umjetnost ne pristaje na to. Savremena umjetnost pokazuje da mogućnosti postoje upravo zato što postoji pojam kulture čiji je savremena umjetnost samo jedan dio. Otpor je zato smisao. Ako smo na početku 20. vijeka imali umjetničku revoluciju, kako je u Rusiji tvrdio Kazimir Maljevič (Kazimir Malevich), na početku 21. vijeka govorimo o umjetničkom otporu koji je kao pojava prisutan na različitim geografskim prostorima i kod većeg broja umjetnika različitih generacija. Zajedničko ovim dvjema inicijativama jeste to što se ni na početku 20. ni na početku 21. vijeka umjetnost ne želi povinovati državnim aparatima ili rukovodstvu, niti ima ambiciju da iskazuje svoje ideje državnim sredstvima kao ni nacionalnim interesima. Upravo suprotno, budući da je u 21. vijeku dospjela u post-etničko stanje, što je jedna od teorija njemačkog umjetnika i filozofa medija Petera Vajbela (Peter Weibel), nju interesuje proces samog života i načini direktne intervencije u njemu. Osim Vajbela, značajna tumačenja pronalazimo i kod Borisa Grojsa (Boris Groys), koji se pita da li ruska avangardna umjetnost pre-revolucionarnog perioda može služiti kao uzor savremenoj umjetnosti na njenom putu umjetničkog sazrijevanja u smislu kritičkog prevazilaženja *svijeta umjetnosti* i

postajanja politički relevantnim sagovornikom u trenutku umnožavanja socijalnih nezadovoljstava i novog buđenja kritičkog mišljenja.[1] Ono što Grojs izdvaja kao distinkciju po postavljenom pitanju šta to uopšte jeste revolucija, važno je i za naše razumijevanje i primjenu pojma otpora u savremenoj umjetnosti. On ističe da je „revolucija radikalna destrukcija postojećeg društva", a da „post-revolucionarnom periodu pripada izgradnja novog društva". Tu distinkciju moramo imati u vidu kada govorimo o kritici kapitala u savremenom kontekstu i savremenoj umjetnosti preko pojma otpora, naročito zato što je i Grojs, nadalje, objasnio da umjesto destrukcije, sa kojom se nije jednostavno pomiriti, naše društvo prije ispoljava „saosjećanje i nostalgiju prema prošlosti", pa takvo ponašanje, kako ironično ističe, možda i više gajimo prema sadašnjosti. Ipak, rane evropske avangarde prihvatile su se rizika i hrabro pokazale da djelovanje u društvu putem umjetnosti može imati dalekosežne učinke, što i jeste razlog da se savremena teorija i poziva na rane avangarde kao korijene savremene vizuelne umjetnosti koja stvarnost posmatra na kritički način. Umjetnički otpor zato podrazumijeva neophodni, avangardni uvod u svijet moguće ravnopravnosti i sigurnosti, podrazumijeva, dakle, rušenje neravnopravnosti i nesigurnosti i pokazuje koliko svaka apolitičnost, neosviješćenost prema društveno političkim temama i prilikama može biti instrumentalizovana posredstvom egzistencijalnih neophodnosti autora ili kratkoročnih ciljeva do krupnih manipulacija od strane kapitala u interesu njegove odbrane i opstanka umjetnosti. Grojs, na drugom mjestu, sasvim jasno našu savremenost objašnjava i vezuje je za pojam *privatizacije*.[2] Zato se, metodološki, u radu nastoji pokazati, komparativnim i analitičkim pristupom, da je umjetnost aktivna spoznajna aktivnost, te da svaki pristup koji je razumije u čisto estetskom ili kulturalnom smislu i koji je povezuje sa kapitalom, vodi ka njegovoj jednodimenzionalnosti.

U užem smislu, može se raspravljati o tome da savremena vizuelna umjetnost može da se razumije i kao saradnik društvu na putu ostvarenja boljih ekonomskih uslova života, odnosno, neophodnih političkih, ekonomskih i ukupnih društvenih promjena. Kako Grojs objašnjava, političnost savremene umjetnosti može se posmatrati i razumjeti na dva načina i to kao, s jedne strane, „kritika dominantnog političkog, ekonomskog i umjetničkog sistema", i s druge, kao „mobilizacija publike prema promjenama sistema putem utopijskih obećanja". Stoga, značaj našeg pristupa putem objašnjenja prvenstveno teorija savremenog kapitala u prvom poglavlju u kojem se ne radi o ekonomskoj teoriji već o recepciji ekonomskih teorija u

80
127

[1] Boris Groys, *In the Flow*, London : Verso, 2016, str. 61.

[2] Boris Groys, *Art Power*, Cambridge, Massachusetts, London : The MIT Press, 2008, str. 164.

diskursu teorije savremene umjetnosti, zatim, savremene kritike kapitala u teoriji umjetnosti u drugom poglavlju kao i kritike kapitala u savremenoj umjetnosti u trećem, odnosi se na ukazivanje postojećih i aktuelnih, izuzetno kompleksnih problema i prepreka koje društvu onemogućavaju da bude zasnovano na temeljima izvan paradoksalnosti, nelogičnosti i eksploatisanosti kao ključnih problema savremenog političkog i globalnog diskursa.

Iz analiza porijekla savremenog kritičkog diskursa umjetnosti i načina na koje se on može razumjeti i primijeniti, proizašle su tri naučne teze ove disertacije, o kojima se dalje raspravlja u kontekstu političkog obrta u savremenoj umjetnosti i koje su podržane dokazima, studijama slučaja i uzorcima. U prvoj tumačimo aktivan kritički odnos savremene umjetnosti prema globalnom kapitalizmu. Savremena umjetnost tumači zakonitosti po kojima funkcioniše globalni sistemski kapitalizam, studira pojave u društvu, razumije posljedice, ali i načine kritike i mogućnosti razvoja u konkretnim primjerima, zbog čega se može tvrditi da kao takva, savremena umjetnost ne posustaje pod pokušajem njene relativizacije i razumije istorijske periode u kojima i umjetničke tendencije sa kojima je kapitalizam takvu strategiju sproveo. Savremena umjetnost je zato praksu otpora preuzela od društva, obradila je, ili, kako kaže Vajbel, preradila, i ponudila nazad društvu, učinivši ga razumljivijim, vidljivijim i djelotvornijim upravo zato što je prepoznala slabost kapitalizma prema pojmu vrijednosti kojim umjetnost obiluje, i dokazala da nije obrnuto, da nije umjetnost slaba na vrijednosti, zavodljivosti i mogućnosti kapitala. U drugoj pokazujemo da umjetnost jeste vid socijalne strategije isključivo onda kada pokazuje i radi sa procesom svoje odgovornosti prema društvu, pa je zato u disertaciji dat slijed tumačenja karaktera umjetnosti kao društvene prakse u 20. i tokom prvih decenija 21. vijeka. U trećoj pokazujemo da je savremena umjetnost govor otpora prema svim dominantnim oblicima moći i represije, kako je, u svojim teorijama o odnosu umjetnosti prema društvu, pokazao Peter Vajbel, ali da taj govor nije dogmatski prema pojmu otpora prvenstveno iz razloga što takva umjetnost promišlja diskurs u kojem nastaje, uvažava i razvija teorijsko-naučni okvir i podržava diskusiju, dijalog i kritičku angažovanost.

Pored navedene metodologije, okosnica ovog rada fokusirana je na izgradnju teorijskog okvira usmjerenog na kritičko i razvojno mišljenje putem umjetnosti, a to dalje znači i napor za formiranje edukativnog i odgovornog mjesta umjetnosti u društvu. Takav proces odgovorno se odnosi prema nauci u smislu što transdisciplinarno tumači, analizira i diskurzivno povezuje savremene termine kako u umjetnosti tako i u teoriji o njoj, ali i zato što pokazuje mogućnosti višeslojnog dijagramskog mišljenja na teorijskom planu. Kako je ova disertacija koncipirana kao transdisciplinarna interpretacija i kritičko mapiranje

savremenog umjetničkog jezika, teorije o njemu, pokazivanje ekonomskog i političkog aspekta same umjetnosti, tako se pokazuje okvir njene naučne opravdanosti. Posebno je to značajno u odnosu na naša uvjerenja, kako je to njemački filozof Hans Gadamer (Hans Georg Gadamer) govorio, da mi zapravo „vidimo samo ono što poznajemo", što smo nesposredno iskustveno proživjeli, kao i da „u kontekst razumijevanja moramo da uključimo i doživljaj razumijevanja".[3] To i jeste razlog da se ono što poznajemo mora konstantno usavršavati, nadograđivati, aktivirati aktivnošću pamćenja, ali i propitivati, kako bi naša percepcija i znanje opravdale svoju aktivnost. Jedino aktivnom nadogradnjom usljed kontinuiranog samokritičkog procjenjivanja, mi postajemo zaštićeni od uvijek novih i svježih talasa kapitaliziranja upravo našeg znanja kao i percepcije kao takve.

Četvrto poglavlje obrađuje fenomen boje u urbanom i prirodnom prostoru kao tačke spajanja efemernih ali trajnih vrijednosti, i tumači koji su načini upotrebe i mogućnosti tog fizičkog svojstva svjetlosti, koje nam je svima zajedničko, da utiče na našu kritičku i razvojnu spoznaju svijeta koji nas okružuje i kojeg nastanjujemo, dijeleći ga.

Peto poglavlje analizira fenomen društvene odgovornosti kroz prizmu primjene ali i razvoja estetike modernizma na geografskom području socijalističkog političkog uređenja i propituje rezultate iskustava stečenih u tom procesu, sa akcentom i studijom slučaja koja bi se mogla podvesti pod pojam *kreativne destrukcije* koji je imanentan kapitalizmu.

Šesto poglavlje objašnjava odnos umjetnosti prema nauci i zalaganje nauke da kritički objasni koncept moderne konstitucije, pokušaj umjetnosti da dokaže svoje nove snage u eri interdisciplinarnosti i transdisciplinarnosti u cilju pronalaženja načina za zajednički opstanak vrsta na oštećenoj planeti, naroda i rasa koje se razlikuju etnički, religiozno, ekonomski, kulturno, kao što to preporučuje istaknuti sociolog Ričard Senet (Richard Sennett), ali i činjenicu da je naš opstanak postao upitan upravo našim aktivnostima – kako to Peter Vajbel i Bruno Latur (Bruno Latour) objašnjavaju pojmom aktivnih kritičnih zona, ili, čak, paradoksalan, kako navodi belgijska teoretičarka Šantal Muf (Chantal Mouffe), odnosno jedino moguć kao humanistički sposoban i neprofitabilan, po mišljenju američke filozofkinje Marte Nusbaum (Martha C. Nussbaum).

Analizirajući porijeklo savremene umjetnosti, ustanovili smo da je šesta decenija 20. vijeka u svijetu umjetnosti kod većeg broja teoretičara važila kao odrednica ili prekretnica zbog niza umjetničkih tendencija, rasprava, eksperimenata i inovacija, nakon koje se o

51

[3] *Slika i riječ, Uvod u povijesnoumjetničku hermeneutiku. Gadamer, Boehm, Bätschmann, Imdahl*, priredila Sonja Briski-Uzelac, Zagreb : Institut za povijest umjetnosti, 1997, str. 13.

umjetnosti govorilo kao o savremenoj umjetnosti. Distinkcija koja je za naše istraživanje značajna jeste ona koju je uveo slovenački filozof Rastko Močnik kada je objasnio da savremenost u umjetnosti treba da potražimo još u 1917. godini, odnosno u radu ranih umjetničkih avangardi, odnosno istorijskih avangardi. On je predložio pojam refleksivnog obrta iz razloga što je uočio da je sa prestankom primjene tradicionalnih religioznih, mitoloških ili ideoloških tematika u umjetničkoj produkciji omogućeno tematizovanje kritike sopstvene produkcije, dakle razvojne samokritike. Slijedeći njegovu zapitanost i preispitivanje dominantnih tumačenja koja su se mahom oslanjala na 60-te godine kao temelj savremenosti za današnji kontekst, naša se istraživačka radoznalost usudila krenuti i ka periodu prije ranih avangardi. Naime, ako to pravilo o uočavanju onih praksi koje se suprotstavljaju društvenom uređenju određenog političkog trenutka posmatramo kao potencijalni model, ne možemo da se ne zapitamo koje su to prakse bile kadre da donose inovacije i prije ranih avangardi. Tu se susrijećemo sa tumačenjem italijanskog istoričara umjetnosti Đulija Karla Argana (Giulio Carlo Argan) koji je, proučavajući razvoj kapitala tokom perioda i stilske tendencije Art nuova, pokazao kako svaka inovacija, koja se ne može ni odvijati bez eksploatisane radničke klase, prestaje na granicama gradova i njihovih fabričkih predgrađa. Argan je zato ukazao na „vatreni Morisov (William Morris) socijalizam i utopistički humanitarizam“, koji ipak nije dao konkretne rezultate zato što je kapitalizam već za takvu vrstu bunta i otpora imao rješenje: „prisvaja njihove ideološke argumente, a potom ih obezvređuje“.[4] Da li se to obezvređivanje odvija samim činom prodaje umjetničkog djela, dakle produkcijom kapitala, ili ne, pitanje je koje tokom našeg ukazivanja na „umjetnost kao socijalnu strategiju“ otvara nova pitanja, što i jeste naš dodatni metodološki postupak u ovoj disertaciji, ali daje i zaključke da umjetnost mora komunicirati svoje razloge i rezultate rada, mora imati svoju publiku, i naravno uočiti slabe tačke protivnika, u ovom slučaju endemskog kapitalizma, kako bi ih, isto kao što je i buržoazija 19. vijeka izvela sa Morisom, prisvojila da bi ih preradila ili odbacila, ili, kako kaže Grojs, srušila i tek u post-revolucionarnoj fazi nesmetano gradila bez prepreka nov i zdrav društveni sistem. Drugim riječima, ako kapitalizam funkcioniše po principu da „pravi oskudnim ono čega ima u izobilju“, onda je sada red na umjetnost da uradi isto: da radi sa kapitalom, ali svojom metodologijom. To je metodologija oslobađanja kapitala iz zarobljene u oslobođenu formu, iz 10% onih koji ga posjeduju i, konsekventno, njime upravljaju ka 90% onih koji njemu nemaju pristup. Na tom putu, savremena vizuelna umjetnost ne bi smjela ponoviti grešku

[4] Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 177-1970*-2000, I, Beograd : Clio, 2004, str. 169.

nekritičkog promišljanja stvarnosti kod pop-arta koji je „uključivši se u komercijalno reklamiranje doveo do vizuelne inflacije“.[5] Upravo suprotno, ona bi, intervenišući u savremenosti kao umjetnost, trebala da dovede do inflacije kritičkog mišljenja koje bi aktivno djelovalo kako na društvenu tako i na pojedinačnu svijest, da otkriva i pokaže kako stvarnost zaista izgleda, a ne da umnožava laž, da doprinese sprovođenju redistribucije vizuelnog iz manjinskih elitnih krugova u većinske do kojih je bila srpiječena da pristigne. Takvu smjenu i eroziju kapitalizma američki ekonomista i teoretičar Džeremi Rifkin (Jeremy Rifkin) naziva „socijalnim preduzetništvom“ zarad „socijalne reputacije“ jer sredinom druge decenije 21. vijeka počinje govoriti o post-kapitalističkom društvu čija se etika oslanja na svijest o opstanku jedino ukoliko je on zajednički a ne individualni opstanak, u kojem, kako tvrdi, umjetnost može da ima ulogu razvoja i podizanja svijesti publike.

Stoga, naš glavni cilj istraživanja predlaže pojam revizionističkog obrta kapitalističkog obrta, dakle obrt obrta, ili da budemo još precizniji, obrt već postojećeg obrta, pri čemu moramo naglasiti da se pod revizionističkom obrtom u diskursu umjetnosti ne podrazumijevaju istorijski revizionizmi koji služe uspostavljanju nacionalnih identitetskih politika zemalja u tranziciji, već se upravo taj tip revizionizma želi prevazići. Drugim riječima, od refleksije ka reviziji same refleksije, kako ne bi ni najmanje ostalo prostora za dogmatska i nametnuta tumačenja, već kako bi se stvorila epistemološka kultura dijaloga, kultura inkluzivnosti i klasne jednakosti, kritike, otvorenosti i humanističkih ideala o slobodi i ravnopravnosti upravo zato što ovi procesi zajedno znače postojanje naučne društvene odgovornosti.

Zaključujemo da i kapitalizam i umjetnost treba da otkriju i prisvoje svoj simptom, i njime se odgovorno bave, jer jedino upoznavanjem promjena koje se javljaju tokom njihovog „ravoja“, a koje mogu biti i pozitivne i negativne, postoji mogućnost izlečenja, tj. mogućnost utopije. U zaključku su zato osnovne tri teze disertacije sumirane i objedinjene. One pružaju smjer teorije prikazane u radu, koji bi mogao ukazati na dalje mogućnosti ove disertacije, te time potvrditi njenu naučnu opravdanost zarad kontinuiteta etike u umjetnosti i zasluženog mjesta umjetnosti u svijetu koje, iz razloga pokazanih ovim istraživanjem, ne bi trebalo, ponovo, biti ustupljeno kapitalu.

[5] Lazar Trifunović, *Slikarski pravci XX veka*, Beograd : Prosveta, 1994, str. 116.

I poglavlje

TEORIJE SAVREMENOG KAPITALA

I 1. Uvod: Kritička evaluacija ekonomskog sistema

Status, razvoj kao i redefinisanje pojma i mogućnosti kapitala kasnog, dinamičnog i konstantno promjenljivog kapitalizma, teme su o kojima se, početkom 21. vijeka, vode intenzivne naučne rasprave, pišu studije, razmatraju teorije i iznose kritike. Naročito je to slučaj u oblasti političke teorije i savremene političke filozofije, studijama medija i kulturalnim studijama, sve u cilju odgovora na pitanja koja se tiču egzistencijalnih, političkih, kulturnih, ali i pitanja odnosa i raspodjele uticaja moći velikih sila. Jedno od pitanja koje se u toj intenzivnoj mreži odnosa i odmjeravanja zanemaruje jeste pitanje šta je to čovječanstvu, prije svega po pitanju opstanka svoje ali i drugih vrsta, zaista i objektivno potrebno. Da li među takvim neophodnostima i urgentnostima danas žudimo za inovativnim biološkim, digitalnim ili nano tehnologijama, novim valutama, ažurnijim informacijama, beskrajnom akumuliranju kapitala, a time i uticaja već uticajnih, ili nam je možda najhitnije potrebno da redefinišemo načine putem kojih bismo bili kadri da kao društvo stvorimo pošteniju, inkluzivniju i prosperitetniju budućnost svih a ne samo određenog dijela ili procenta stanovništva? Stoga smatramo da je neophodno ukazati na one teorije, autore i aktivnosti koje nastoje da ponude kritičku evaluaciju našeg ekonomskog sistema.

Na ovo pitanje ukazao je još tokom druge polovine 19. vijeka njemački filozof, sociolog, ekonomista i politički teoretičar Karl Marks (Karl Marks) i to govoreći o kontradikciji kapitalizma kao sistema. Govoreći o socijalnoj dimenziji kapitala i o višku vrijednosti u negativnom kontekstu, on je istakao da, ako se radnička snaga kao temelj kapitalističke proizvodnje i vrijednosti mehanizuje, zamijeni radom mašina u želji za što bržom i većom akumulacijom kapitala, a čemu tokom prvih decenija 21. vijeka intenzivno svjedočimo, dolazi do postepenog umanjivanja pa i ukidanja radne snage kao osnovnog pogona na kojem se kapitalizam zasniva. Ako kapitalisti kupuju radnu snagu koja treba da proizvede višak vrijednosti koji joj nakon proizvodnje ne pripada zato što sredstva proizvodnje nijesu u njenom vlasništvu već su od nje otuđena, i to radi u zamjenu za platu koju radna snaga zatim troši za sopstvenu egzistenciju a time i akumulaciju individualne fizičke snage za dalji rad, ne radi li se onda o svojevrsnom paradoksu kapitalizma koji je

postupkom mehanizacije kadar da istrijebi i proizvođače i potrošače, pretvarajući kapital u usamljenog, ako ne i u jedinog „stanovnika“ diskutabilnog svijeta kakvog danas poznajemo?[6]

I 2. Kazino kapitalizam i nauka

O našoj zapitanosti o objektivnoj potrebi savremenog društva, kritički raspravlja američka ekonomistkinja italijanskog porijekla, Marijana Mazukato (Mariana Mazzucato). Pozivajući se na američkog ekonomistu Himana Minskog (Hyman Minsky) ona ukazuje na pojam kazino kapitalizma za čiji je uspon tokom posljednjih decenija identifikovala pojavu iz 2007. godine, odnosno proces bankarstva iz sjenke (shadow banking). Naime, ona objašnjava kako su tradicionalni bankarski poslovi pozajmice novca još uvijek izuzetno značajni, iako su, zaključuje i to, dijelom prevaziđeni. Ona nam ukazuje na rad brojnih pravnih lica čiji su poslovi slični bankarskim ali se tako ne mogu nazvati iz razloga što nijesu zasnovani po zakonskim bankarskim regulativama. U osnovi, takvi poslovi ne stvaraju[7] već isključivo ekstrahuju vrijednost. Radi se o uticajnim poslovima finansijske industrije na berzi koji prelivaju novac iz jednog ulaganja u drugo, čime se u osnovi određena investirana suma samo pokreće u finansijskom sistemu, bilježi se njen trag u dokumentima, dok se konkretna fizička vrijednost u stvarnosti ne proizvodi. Mazukato taj proces naziva totalnom ekonomskom aktivnošću, odnosno prvim od dva aspekta nezaustavljivog rasta finansijskog sektora koji će, prema njenom mišljenju, ostaviti trajne posljedice po realnu ekonomiju. Jedan od takvih poslova je finansijski menadžment, odnosno upravljanje sredstvima i imovinom (asset management) kojeg Mazukato, zbog aspekta isključivo finansijskog karaktera, definiše kao određujuću karakteristiku savremenog kapitalizma, budući da služi sopstvenoj svrsi a ne realnoj ekonomiji. Zatim, u pitanju su poslovi zasnovani na pozajmljivanju, posuđivanju, hipotekama, zalagaonicama, kamatama do dana isplate, trgovini hartijama od vrijednosi tj. obveznicama, čija je vrijednost, kao sredstava neformalnog kreditnog sektora, u periodu između 2004. i 2014. predstavljala četvrtinu ukupnog globalnog finansijskog sistema. Mazukato nam ne objašnjava da finansijeri ne bi trebalo da profitiraju već ona ulaže napor da dokaže kako transakcijskim poslovima nedostaje socijalna komponenta i kako bi bilo potrebno uspostaviti *socijalizaciju investicija*. Ona ističe da bi uloženi napor svih uključenih

24

[6] Mariana Mazzucato, *The Value of Everything. Making and Taking in the Global Economy*, London : Penguin Books, 2018, str. 48-50.

[7] Ibid, str. 135.

osoba i kolektiva u takve vrste poslovanja mehanizmima koje stvaraju vrijednost zapravo morali da pravednije raspodijele profite. Zanimljivo je po ovom pitanju povući paralelu i sa mišljenjem kanadskog kritičara političke teorije Nika Srničeka (Nick Srnicek), koji govori o usponu konkurencije između velikih digitalnih platformi, ali on tu konkurenciju prije definiše kao rat u svijetu digitalne ekonomije, odnosno *međukapitalističkom konkurencijom*. On je objasnio da su se u smislu hiperdprodukcijskih procesa krize globalne ekonomije počele javljati još tokom 70-ih, te da je savremena digitalna konkurencija samo njen nastavak u digitalnom prostoru, a kako fabrike ranije nijesu razmatrale pitanje redefinicije osnovnog kapitala niti investiranje u nove linije proizvoda, počelo se odvijati sve veće nadmetanje među vlasnicima kapitala dok se prekomjernost proizvođenja nije regulisala. Stoga, on se pita o opstanku prve vrste konkurencije i njene održivosti u eri digitalnog kapitalizma.[8]

Pored navedenog, Mazukato govori i o drugom aspektu kazino kapitalizma u kojem svjedočimo o finansijskim motivima sektora poput farmaceutskog, energetskog i drugih koji po karakteru nijesu finansijski. U tim slučajevima evidentirani su procesi ulaganja profita ovih sektora u dionice zarad jačanja njihove cijene, ili drugim riječima, ulaganja onog istog profita koji je morao biti namijenjen primarnoj proizvodnji navedenih sektora. Mazukato pojašnjava kako se tokom takvih neočekivanih izmjena namjene profita odvijaju nepovratni procesi dalekosežnih i ozbiljnih ekonomskih a naročito socijalnih posljedica zbog produbljivanja društvene nejednakosti i usporenog ekonomskg razvoja, procesi koji zamjenjuju stvaranje vrijednosti sa pojmom ekstrahovanja vrijednosti. Zato ova autorka postavlja i poziva na kritičko pitanje i promišljanje o ulozi finansija u ekonomiji i karakteru i proporciji rizika kojeg finansijske aktivnosti znače spram procesa koje ona naziva ekonomijama nade[9] u kojima bi bolja budućnost svih bila ostvariva, čak i zagarantovana. Ona pokazuje da je stvaranje vrijednosti ipak kolektivni proces, da napredak podrazumijeva podjelu rada skoncentrisanog na realne probleme sa kojima se jedno društvo susrijeće, ali i da politikama odlučivanja jedno društvo može uticati da se tržišta oblikuju saradnjom a ne kapitalom. Mazukato nas usmjerava da pojam i koncept vrijednosti razumijemo kao raznovrsnost naših ispunjenih očekivanja i objektivnih potreba u smislu manjeg zagađenja, boljeg zdravstva, veće ravnopravnosti i bezbjednosti, eliminisanja siromaštva, odnosno kao jezgro našeg ekonomskog sistema. Ipak, u svojim recentnim istraživanjima povodom preokupacija o tome kako danas možemo promijeniti stanje stvari, kako reagovati na

[8] Nick Srnicek, *Platform Capitalism*, Cambridge : Polity Press, 2018, str. 93.

98

[9] Mariana Mazzucato, *The Value of Everything. Making and Taking in the Global Economy*, op. cit…, str. 279.

devastirajuće efekte globalnog kapitalizma, ona takođe govori o ponovnom pokretanju ili resetovanju kapitalizma (rebooting capitalism)[10] u smislu alternativnih ekonomija po pitanju odnosa prema pojmu vrijednosti tokom izvođenja ekonomskih reformi koje se, prema njenom mišljenju, ne mogu desiti bez reformisanja ekonomskih teorija. U tom postupku ona se poziva na istraživanje koje je sproveo američki istoričar i teoretičar ekonomije Filip Mirovski (Philip Mirowski) u kojem je dokazao da matematika kao prirodna nauka nije neutralna u odabiru naših metoda prilikom pokretanja ekonomskih reformi, iz razloga što je ekonomija veoma bazirana na matematici. Prema njegovom mišljenju, za napredovanje kapitalizma do globalnih dimenzija, u ekonomskim teorijama u upotrebi su bili oni matematički metodi koji se zasnivaju na Njutnovoj fizici, odnosno na pojmovima prosjeka, težišta i ravnoteže, jer su oni vodili ka cilju koji od kapitalizma tvori najubjedljiviji i najispravniji sistem. On je uočio paradoks da dok su, s jedne strane, fizičari pokušavali da pomoću kvantne teorije dokažu nestabilnost i krhkost sistema, ekonomski teoretičari su, s druge strane, zainteresovani za svoj cilj o kapitalističkom progresu pomoću rigoroznih proračuna, zapravo išli u kontra smjeru od fizike, odnosno suprotno fizici kao nauci koja nastoji da nam objasni pojave koje se odvijaju u svijetu koji nas okružuje. Ali, polazeći od ovih analiza Mirovskog, Mazukato je uočila dva zanimljiva aspekta. Prvi bi bio taj da se mnogi savremeni ekonomisti koji pokušavaju da izvedu reformu kapitalističke ekonomije, zapravo upravljaju principom da im je matematika kao nauka suvišna i da je se treba osloboditi kako bi ekonomija bila razumljivija i prihvatljivija što širim društvenim slojevima, dok se drugi pronalazi u činjenici da je od odlučujuće važnosti upravo to koji se matematički principi u tom procesu koriste, budući da nijesu svi matematički principi jednako korisni po ekonomsku teoriju.

I 3. Racionalizacija i rizik. Totalni kapital i proizvodnja duga

Njemački filozof marksističke orijentacije Akim Zepanski (Achim Szepanski) u svom tumačenju savremenog, globalnog kapitala polazi od temeljnog preispitivanja njegove logike i otvara diskusiju o tome da li je finansijski sistem jedino rješenje za razvoj svjetske ekonomije ili se moraju tražiti alternative. On govori o činjenici da je finansijski sistem od odlučujuće važnosti za savremeni kapitalizam, pa metaforički, današnje kapitalističke

115

[10] *Back To Zero: Rebooting Capitalism (Mariana Mazzucato & Hans Ulrich Obrist)* | DLD Sync https://www.youtube.com/watch?v=Cjz_SmMumuk (pristupljeno: 17.02.2021. 22:26)

principe naziva totalnim kapitalom, odnosno *čudovištem koje diše, a čiji je mozak, kao i centralni nervni sistem, finansijski sistem*. Pa ipak, on smatra da je do razvoja, restrukturiranja i globalizacije ekonomskog poretka došlo upravo zahvaljujući određenim efektima i strategijama neoliberalne finansijalizacije kao kompleksnih relacija banaka i njihovog kreditnog sistema, ali i, kao što je i Mazukato pokazala, osiguravajućih kuća i investicionih (hedž) fondova. Međutim, Zepanski je uočio da se radom ovih i sličnih institucija pospješilo stvaranje fiktivnog ili spekulativnog kapitala što je podrazumijevalo i intenziviralo pojavu apstraktnih, visoko rizičnih investicionih ideja i rizika, na kojima se, prema njegovom mišljenju, danas zasnivaju odnosi kapitalističkih moći. On smatra da se taj proces mora temeljno preispitati budući da je, sam po sebi, kadar da prodre u sve pore društvenosti, ali i da, prije svega, generiše sopstvene uslove rada, da utiče na industrijsku proizvodnju kao i da oblikuje naš svakodnevni život.[11]

Tragajući za porijeklom savremene nestabilnosti i krize kapitalističkog sistema, Zepanski zapaža da je fiktivni kapital zapravo bio prisutan i za vrijeme nastanka kapitalizma jer se nastanak kompanije uvijek veže za zaduživanje zbog finansijskih ulaganja i to najčešće putem podizanja kredita od banke, dok je za samo zaduživanje, u najvećem broju slučajeva, garancija koncipirana u vidu budućih proizvoda te kompanije. Dolazimo do zaključka da se dug javlja unaprijed, prije samog proizvoda zbog kojeg se kompanija zadužuje, odakle se izvodi i pretpostavka da se u logici kapitalizma nalazi pojam i proces proizvodnje duga. Ukoliko ne dođe do povraćaja duga putem profita od prodaje pretpostavljenog proizvoda koji se unaprijed mora osmisliti kao vrijednost koja će imati svoje kupce, javlja se lančani proces komplikacija i usporavanja poslovanja koje su i dovele do činjenice da je ekonomija globalnog kapitalizma danas u fazi nezaustavljive stagnacije upravo zbog svoje utemeljenosti na pretpostavkama, fikcijama i apstrakcijama kapitala. Stoga Zepanski ističe da kapital ne smijemo shvatiti kao sigurnu pozitivnu vrijednost već prije kao „društveno-ekonomski odnos u kojem se upravo namjerni negativ (dug) treba shvatiti ka pozitivan uslov kaptalističke proizvodnje.“[12]

---

[11] Achim Szepanski, *The Capital in the 21st Century*, Center for art and media Karlsruhe, 07. 03. 2018. Dostupno na: https://zkm.de/en/event/2018/03/achim-szepanski-the-capital-in-the-21st-century (pristupljeno: 24.02.2021. 14:41)

[12] Achim Szepanski, *Kapital und macht im 21, Jahrhundert*, Hamburg : Laika verlag, 2018. https://non.copyriot.com/wp-content/uploads/2018/01/Dokument0.pdf (pristupljeno: 25.02.2021, 01:06)

Problem savremenog kapitalizma se, stoga, prvenstveno ogleda u tome što industrijski, odnosno komercijalni kapital ima znatno manji obim unutar sistema od fiktivnog, odnosno spekulativnog kapitala. Zato Zepanski i tvrdi da se akumulacija bogatstva ne može pripisati isključivo stvarnoj ekonomiji već znatno i finansijskom kapitalu koji stvarnu ekonomiju sve više modifikuje, i to, ipak, u oba smjera, pozitivnom i negativnom i to naročito iz razloga što se on prikazuje u bazama vrijednosti ili ukupne dobiti nekog preduzeća. Zepanski je objasnio i razliku između finansijskog i industrijskog kapitala. On razliku između ova dva oblika kapitala prije svega vidi u tome što prvi, pored velikih novčanih iznosa, karakteriše i velika pokretljivost tj. brzina prenošenja, kao i razmjenljivost i prilagodljivost okolnostima, dok je industrijski kapital po tim pitanjima, zbog relacije sa konkretnim fizičkim proizvodima, znatno sporiji po pitanju transakcija. Na taj je način, finansijski sistem, prema mišljenju Zepanskog, postao esencijalan za upravljanje kapitalom, jer se njime obavljaju kontinuirani proračuni, procjene i odmjeravanje vrijednosti, pa on zapravo vrši određenu sabotažu industrijskog kapitala. To je upravo poređenje iz kojeg Zepanski izvodi kritiku finansijskog kapitala kao nefunkcionalnog i nerealnog koji je kadar da podrije i oslabi produktivni industrijski kapitalizam upravo zato što njegovo finansijsko tržište obavlja dvostruku funkciju. Dok se s jedne strane obavljaju statističke procjene, s druge strane se sa akterima na tržištima, prije svega fabrikama, kompanijama, pa čak i cijelim državama, realizuje kupoprodaja ili trgovina. Otuda se za finansijska tržišta vezuje i pojam kapitalizacije budućih obećanih plaćanja, što formira nepreglednu brzinu trgovine informacijama i kapitalom koja je dosegla globalne dimenzije. Paradoksalno, s razvojem kapitalističkih ekonomija, stvarni ili realni sektor je tako, u odnosu na finansijski kapital, postao prevaziđena i donekle zastarjela tema, a to je, kako tvrdi Zepanski, započelo još 70-ih sa prvim preusmjeravanjima kapitalizacije na proračune očekivanih tokova plaćanja u budućnosti i proizvelo je pojam i proces trenutnih apstraktnih rizika na kojima se zapravo prodaja zasniva. Pospješivanjem kompetencije i kompeticije velikih kompanija, finansijski kapital, a sa njim i rizik, postali su nezamjenljivi dio kapitalističke ekonomije, ili, tačnije, postali su finansijska industrija koja uporedo teče sa trećom industrijskom revolucijom – tehnološkom. Ovaj se fenomen, prema tumačenjima njemačkog sociologa Urlika Beka (Urlich Beck), naziva i digitalni kapitalizam, pa je već 80-ih godina 20. vijeka Bek počeo primjenjivati pojam društvo rizika (risk society) kako bi objasnio novo društvo koje proizvodi novu vrstu rizika drugačijih od rizika industrijskog društva, ali i novi sistem proizvodnje koji je sada zasnovan na mikroelektronskoj tehnologiji i uređajima koji će nam omogućiti automatsku, inteligentnu industriju i produkciju a koju Bek takođe naziva

revolucijom racionalizacije i informacijskih tehnologija. Bek, takođe, govori i o smanjenju ručnog rada kao direktne posljedice takve treće industrijske revolucije, ali i o tome da je to proces *neplaniranih sporednih efekata globalnog kapitalizma*[13] - neplaniranih efekata poput globalnog zagrijavanja, masivnog zagađenja vazduha ili radioaktivnih zračenja koji se, paradoksalno, uvijek pojavjuju onda kada bi se ispostavilo da je industrijsko društvo bilo napredno, uspješno i prosperitetno makar po pitanju obezbjeđenja materijalnih potreba društva kao i smanjenja siromaštva. Upoređujući sada rizike koje pred nas postavlja finansijski kapital, i rizike modernog industrijskog projekta tokom čovjekovog ovladavanja prirodom, resursima i njihovom eksploatacijom, industrijalizacija 18. i 19. i prve polovine 20. vijeka može djelovati kao kolektivni i socijalni čin u odnosu na finansijsku industrijalizaciju 21. vijeka iza koje se ne naziru drugi procesi osim procesi povezani sa pojmovima ega, elite, i totalnog zaduženja, dakle porobljenja 99% stanovništva ne bi li se ostvarila mogućnost dodatnih prednosti, kako Bek tvrdi, unutar globalnih kompetitivnih sila fokusiranih na krupne biznise ekoloških tehnologija koje bi nam omogućile tranziciju u zeleni kapitalizam.[14]

Politički sociolog i filozof Šefik Tatlić je svojom tezom o logici humanizacije kapitala dao je značajno tumačenje kapitala i hegemonijskog kapitalizma. U prikazanom kontekstu totalnog kapitala, proizvodnje duga i društva rizika, Tatlićeva analiza može predstavljati relevantno dopunjenje stavova Zepanskog i Beka. On je istakao da:

> ,,Govoreći o humanizaciji kapitala… govorimo o principima progresije komodifikacije bioloških i/ili kognitivnih aspekata života, ali i o načinima epistemološke ekvivalencije semantičkih konglomeracija investiranih u definiranje ljudskoga i u procese strukturiranja ideološke koherencije od strane poretka.“[15]

I 4. Teorija promjene: upotrebna vrijednost spram viška vrijednosti

Homo ekonomikus i njegov način trgovine u 21. vijeku podrazumijeva da osim uobičajenih proizvoda tržišna ekonomija danas uključuje i vakcine. Drugim riječima, zdravlje i opstanak ljudske vrste u uslovima kasnog kapitalizma, postalo je predmet kapitala. Našoj

---

[13] Mads P. Sorensen, Allan Christiansen, *Urlich Beck: An introduction to the theory of second modernity and risk society*, New York : Routledge, 2013, str. 105.

[14] Urlich Beck, *World at Risk*, Cambridge : Polity Press, 2009, str. 60.

[15] Šefik Tatlić, *Logika humanizacije kapitala,* Beograd : FMK i Orion Art, 2015, str.134.

zapitanosti o objektivnim potrebama čovječanstva odgovara i pitanje o urgentnostima našeg vremena koje postavlja britanski filozof i teoretičar Džon Takara (John Thackara). On ističe da je kapitalizam postao DNK ekonomije u 21. vijeku ali da to ne treba da znači da se on ne može redefinisati.[16] Pod njegovom redefinicijom on podrazumijeva seriju akcija i procesa tokom kojih bi se kritične sfere čovjekove proizvodnje preoblikovale sa aktuelnog degradiranog u buduće eko-socijalno i alternativno dejstvo koje nije štetno. Govoreći o tranziciji kapitalizma iz oblika koji se razvijao tokom pet posljednjih vjekova u novi oblik o kojem se tokom posljednjih tri decenije intenzivno diskutuje, on zapravo govori o procesu „odvijanja" i odmotavanja u smislu otkrivanja karaktera neoliberalne faze kapitalizma tokom posljednjih pet decenija, a koju naziva i mentalnim stanjem kapitalizma, čije prikrivane ekonomske, ekološke, energetske probleme današnja društva proživljavaju. Fokusirajući se na krize globalnih dimenzija sadašnjosti, on ističe da one ni najmanje nijesu nove pojave, već da su „oduvijek" bile prisutne. U svojoj teoriji promjene kapitalizma on polazi od istraživanja ruskog fizičara i nobelovca Ilije Prigogina (Ilya Prigogine) koji je zasnovao svoj rad na izučavanju kompleksnosti sistema kao i pojmu nepovratnosti (irreversibility). Takara se oslanja na Prigoginove tvrdnje da je velike sisteme moguće izmijeniti iznutra i to dejstvom manjih koherentnih cjelina koje smo odgovorni pronaći po obodima i u osnovama problema široke „slike" ili društvenog i sistemskog stanja kojeg kritički posmatramo i želimo da promijenimo. Ukazuje nam i na sveprisutni problem koncentracije i distrakcije kod ljudi budući da usljed prezasićenosti informacijama mi više nijesmo u stanju da prepoznamo ta mala ostrva solidarnosti i koherencija za koje tvrdi da nose veliki društveno-politički potencijal. Inspirisan i nasljeđem situacionista koji su u svojim kritičkim projekcijama prema kapitalizmu predlagali plan obrnute perspektive, Takara iznosi predloge o svojoj zamjenskoj ekonomiji koja bi, opravdavši logiku i smisao riječi ekonomija, brinula o pročišćenju tla u kojem gajimo prehrambene proizvode, očuvanju rijeka i šuma.[17] Zaključujemo da se, polazeći od Takarinih opservacija, može govoriti o zamjenskom kapitalizmu, ili alternativnom kapitalizmu, koji bi, umjesto proizvodnje viška vijednosti kao prioriteta i cilja, i eksploatacije radničke klase kao snage koja ga generiše, uspostavio ciljeve koji bi se sastojali u očuvanju radničke klase, odnosno ekoloških i socijalnih vrijednosti. Na taj način bismo

[16] *Driving the Human* festival, Economy, Panel Discussion, Center for Arts and Media Karlsruhe and Karlsruhe University of Arts and Design, November 20-22, 2020. Dostupno na: https://zkm.de/en/section-3-economy (pristupljeno 19.02.2021. 14:40)

[17] John Thackara, *How to Thrive in the Next Economy: Designing Tomorrow's World Today*, London : Thimes & Hudson, 2017.

prije govorili o realnoj ili upotrebnoj vrijednosti a manje o višku vrijednosti. Konsekvenca takvog promišljanja, prema Takarinom mišljenju, bila bi kolektivno odustajanje od pojma nezaustavljive produktivnosti i ekonomskog rasta. On također sugeriše i objašnjava pojavu sasvim novih fenomena gostoljubivosti, velikodušnosti, suosjećanja i brižnosti među ljudima koje su se počele javljati upravo usljed sveprisutnog i vidljivog nezadovoljstva sistemom globalnog kapitalizma širih društvenih slojeva. Iz tog razloga, Takarina teorija promjene kapitalizma zasniva se na pojmu socijalne infrastrukture koja podrazumijeva da posjedujemo kulturne, psihološke i političke mogućnosti za stvaranje alternativa aktuelnom sistemu. On naročito predlaže uspostavljanje legalnih struktura i sistema za podršku prava na socijalnu solidarnost i obavezu zajedničkog napredovanja iz kojih bi svi profitabilni modeli funkcionisanja bili u potpunosti eliminisani, kao osnovnih jedinica putem kojih društvene promjene mogu postati mjerljive.

I 5. Kapitalizam i identitet

Pitanje identiteta u smislu tumačenja britanskog sociologa poljskog porijekla Zigmunta Baumana (Zygmunt Bauman), jedno je od pitanja koje je neophodno sagledati u kontekstu teorija savremenog kapitala. Naime, Bauman, kao jedan od najpreciznijih kritičkih posmatrača i analitičara postmodernog društva i njegovog kriznog prelaska iz 20. u 21. vijek, pitanje identiteta ne posmatra nužno kao pitanje nacionalne pripadnosti, što kapitalizmu izuzetno odgovara, već ga izvodi ka egzistencijalnom čak dnevnom kontekstu:

> „Pitanje 'tko si' postaje smisleno tek kad povjeruješ da možeš biti netko drugi; jedino ako imaš izbor, te jedino ako o tebi zavisi ono što odabereš; jedino ako trebaš nešto učiniti, da bi taj odabir bio 'realan' i održao se. Ali upravo to nije palo na pamet stanovnicima zabačenih sela i naselja – koji nikad nisu imali prilike misliti o selidbi, a kamoli tražiti, otkriti ili izmisliti nešto tako maglovito (štoviše, nezamislivo) kao što je 'drugi identitet'. Njihov način bivanja u svijetu lišio je pitanje 'identiteta' značenja koje su drugi načini života učinili lako razumljivima – načini koje nas naša jezična upotreba potiče nazvati 'modernim.“ [18]

[18] Zygmunt Bauman, *Identitet, razgovori s Benedetom Vecchijem*, Zagreb : Naklada Pelago, 2009, str. 22.

Upravo ta mogućnost postajanja drugim dovedena je u pitanje u vrijeme samoistrebljenja čovječanstva i to sopstvenim radom. Mogućnost posjedovanja izbora u kasnom kapitalizmu ukinuta je i svedena na primarna pitanja opstanka ljudske i drugih vrsta na planeti. Bauman objašnjava kako su tvorci sociologije Veber (Max Weber), Durkhejm (Emile Durkheim) ili Simel (Georg Simmel) u svoje vrijeme, a to je druga polovina 19. vijeka i prve dvije decenije 20. vijeka, ostavljajući nam temeljno nasljeđe kasne sociologije, raspravljali o temama poput ozbiljnosti i posvećenosti, dubokoumnosti, a da zapitanost o identitetu nije ni približno bila njihovo središnje polje interesovanja. Takođe, Bauman navodi primjer posmatranja istog pitanja i kod francuskog sociologa Filipa Roberta (Philippe Robert) koji pojašnjava kako su društveni odnosi tokom velikog dijela istorije najčešće poistovjećivani sa pitanjem blizine, susjedstva i „društva međusobnih poznanstava" u kojem se pripadnost i mjesto pojedinca znalo i podrazumijevalo pa se izmjena nije ni mogla očekivati, i da je bio potreban dug period njihove dezintegracije tokom uspostavljanja modernih država, država nacija, kako bi se stvorio prostor za pitanja identiteta. Ispostavlja se da globalni kapitalizam nameće duboko retrospektivni pogled ka pitanju društvenosti, zajedništva, dijeljenja i opstanka i tako nameće i uspostavlja novu prirodu problema zvanog identitet – njegovo resetovanje, korigovanje sa nacionalnog kursa na pitanje vrste, bića, čovjeka[19] – prirodu koja nas vraća izvoru i primarnostima, od kojih će, upravo, kako to Bauman kaže, zavisiti naš izbor, odluke i ponašanje da bi se čovječanstvo uopšte moglo održati i odvijati. Ako ideja o identitetu, kako tvrdi Bauman, nije proizašla iz ljudskog iskustva prirodno i kao životna egzistencijalna odrednica, već kao tvorevina modernosti, odnosno fikcija, izmišljena stvar, zadatak i dužnost suverenosti koja služi kapitalu, onda se ispostavlja da borba za opstanak vrsta ima transformativnu ulogu i čini neophodnim isključivo održavanje primarnosti koje nam izmiču. Baumanova teza o likvidnoj modernosti, odnosno svijetu koji je neprestano u pokretu i traganju između individualizma i horizonta pluralnosti i zajedništva, pokazuje da je u tom traganju izgubljen zadatak sociologije - da izbori i načini života budu slobodni jer u njemu

[19] Izraelski autor Juval Noa Harari u svojoj knjizi *Homo Deus, kratka historija sutrašnjice*, govori o novoj fazi evolucije odnosno o čovjeku znanja kao novom ekonomskom resursu u drugom milenijumu. Homo deus, vrsta je koja je prirodne sile i procese na planeti preuzela i započela njihovim upravljanjem, prvenstveno stvarajući vještački život.
Vidjeti: Juval Noa Harari, *Homo Deus: Kratka historija sutrašnjice*, prevela Tatjana Bižić, Beograd : Laguna, 2018.

caruju prekarnosti i nepremostive nesigurnosti.[20] Zato je važno pogledati unazad na univerzalnost kao projekat modernosti gdje su, prema Baumanovom mišljenju, nastojanja bila usmjerena i na pitanje mirne koegzistencije gdje se jedina sličnost među nacijama odvija na nivou ljudskih prava,[21] ali i na pitanje globalizacije tokom koje društvo postaje izloženo nekontrolisanim procesima pohlepe i različitih materijalnih apetita i posesivnosti jer više nije zaštićeno državom, dok građani upoznaju nesigurnost, strah od neizvjesnosti budućnosti jer zaštita institucija ne postoji.[22]



Grafikon 1 - Likvidna modernost

[20] Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Roma : Editori Laterza, 2005, str. 255.

[21] Zygmunt Bauman, *Il Buio del Postmoderno*, Roma : Alberti editore, 2011, str. 56-57.

[22] Zygmunt Bauman, *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido,* Roma-Bari : Laterza, 2008, str. 26.

Ako paralelno sa pozitivnim efektima globalizacije, negativna globalizacija (ekonomske, vojne, komercijalne, terorističke, kriminalne sile izvan državne kontrole) koja ignoriše svaki lokalni interes i prosperitet, podrazumijeva izvoz blagostanja za mali procenat stanovništva i njegovu nepristupačnost za veliku eksploatisanu većinu, onda ona znači, s druge strane, haotične okolnosti uvoza siromaštva, zabrinutosti, straha od budućnosti, nesigurnosti i ukidanja progresivnih perspektiva. Takav kompletan scenario odvija se bez precizno definisanih društvenih odgovornosti tako da građani bivaju prepušteni sopstvenim odgovornostima i odlukama na pristajanje ili invenciju alternative. Upravo takvu individualnu odgovornost i svijest o uzajamnom poštovanju Zigmunt Bauman prikazuje kao jedinu realnu i preostalu nadu u mračnom dobu postmoderne i objašnjava je kao jedino svjetlo na koje se moguće osloniti. Prije svega, Bauman ističe svoju nadu u našu sposobnost da miksofobiju pretvorimo u miksofiliju, odnosno da strah od stranaca i migrantskih kriza koje nastaju iz ekonomskih i egzistencijalnih razloga možemo i treba da pretvorimo u međusobno razumijevanje i uzajamnu podršku, interesovanje za drugojakost, različitost, koja može dovesti do neočekivane prednosti i bogatstva različitosti i razmjene i takvu mogućnost naziva ,,umjetnost vrednovanja različitosti.“ Bauman to govori budući da u globalizovanim tokovima problemi egzistencijalne i eksploatističke prirode mogu da zadese svakoga i da su upravo oni postali *zajedničko*, ono što dijelimo. On pojašnjava da smo svi, kao stanovnici planete, istovremeno i isti i različiti i da nas društvena kompleksnost vezuje, međutim, ne kao izolovane i nepovezane jedinke, isključene iz socijalnih zbivanja, ni kao homogenizovane kolektive, mase ili gomile, već isključivo kao osviješćene pojedince povezane u klastere komunikacije, mreže informacija, mreže mnoštava koje su sposobne da njeguju razvoj, progres, blagostanje odnosno slobodu i ljudska prava kao osnove teško stečene demokratije. Takođe, Bauman objašnjava da nas naša međusobna različitost čini istima po toj karakteristici različitosti, i da je projekat moderne ere bio projekat univerzalnosti, dijeljenja i mirne koegzistencije. On paralelno daje i svoju tvrdnju da jedina sličnost koja nas vezuje jesu ljudska prava u čijoj se osnovi, zaključuje, nalazi pravo na različitost i na autentičnost. Zato, on istovremeno postavlja zadatak osvješćenja granice do koje smo spremni uništavati demokratska prava i slobode, smjera ka kojem ćemo kao čovječanstvo krenuti, jasno ukazujući da je pred nama vijek dileme o globalizaciji za koju smatra da je erodirala svaku legitimnost država nacija koje rapidno gube svoju moć. Bauman predlaže i rješenje ističući da je definisanje uzroka problema način koji je primjenljiv svima i da je, jedino onda ako te uzroke problema definišemo, moguće očekivati realnu promjenu i rješenje poblema, njihovo savladavanje i sprečavanje novog pojavljivanja, ili makar uspostaviti privremeni prekid,

pauzu, unutar ubrzanog procesa pada i opadanja kvaliteta života kojem globalno svjedočimo. Pokazuje se paradoks da se, što je svijet pristupačniji i globalniji, smanjuje sposobnost našeg učešća u njemu jer globalna ekonomija to nameće tako što je jedina sigurnost, prema Baumanovom mišljenju, sigurnost siromašnih kojima je izvjesno da nemaju šta izgubiti, dok se, s druge strane, sigurnost srednje klase svakog časa može promijeniti u neprestanom vrtlogu nesigurnosti vrijednosti, kapitala, ulaganja, tržišta za njihovo znanje i profesionalnosti u koje su možda uložili čitav život. Iz ugla neophodnosti i urgentnosti koje nam nameće antropocen takav predlog o definisanju uzroka problema više je nego koristan, ali istovremeno to antropocen čini jednim velikim otvorenim pitanjem u kom smjeru će se interesi društvenih i prirodnih nauka intenzivirati, i koliko dugo će trajati njihovo usklađivanje i reusklađivanje prema nečemu što bi se moglo nazvati ekohumanistikom.

I 6. Kapital i paradoks granice - od sigurnosti i nesigurnosti do bioderegulacije i non-stop kapitalizma

Povodom pitanja u šta smo se kao društvo kapitalističkog svijeta pretvorili i kako se gradi novo društvo odnosno novo čovječanstvo tokom dvoličnosti neoliberalizma i globalizacije, u knjizi *Border as Method,* politički i socijalni teoretičari Sandro Mezadra (Sandro Mezzadra) i Bret Neilson (Brett Neilson), epistemološki posmatraju pojam granice kao teorijskog sredstva za izučavanje globalnog kapitala. Proces sve većeg širenja i upostavljanja novih vrsta granica kao pitanje jednog od strateških metoda kapitalizma zasnovanog na upotrebi suprotnosti kojom se, putem propagiranja bezgraničnog svijeta, zapravo mnogobrojne i kapitalizmu prijeko potrebne granice[23] sve više potvrđuju i intenziviraju, ovi teoretičari posmatraju analizirajući globalno kretanje legalnog i nelegalnog, kvalifikovanog i nekvalifikovanog rada.[24] Da je pitanje granica i refleksija politike centralno a ne marginalno pitanje postalo je naročito vidljivo u odnosu na migrantske krize i preko njih na šire političke koncepte suvereniteta nacionalne države i njenog pojavljivanja i

[23] *Granica koju vidite na karti nije prava granica. Prave granice, ekonomske granice, nijesu vidljive. Bile bi to sasvim drugačije karte. Te su granice prisutne samo da zaustave najveće žrtve među ljudskim bićima koja samo traže naredni obrok za svoju djecu.*

Vidjeti: Ai Weiwei, *Humanity*, edited by Larry Warsh, Princeton&Oxford : Princeton University Press, 2018, str. 26.

57

[24] Sandro Mezzadra i Brett Neilson, *Border as Method. Or the Multiplication of Labour*, Durham and London : Duke University Press, 2013.

transformacije, njene krize i krize pitanja zajedništva, odnosno njene krucijalne uloge u implementaciji kapitalizma.

Pa ipak, porast jeftine radne snage širom trećeg svijeta učinio je da globalizacija u 21. vijeku, pored proizvodnje i distribucije dobara u sve uglove planete, znači i kompetitivni poslovni dijalog različitih ideologija. Pojavila se specifična vrsta neizbježne a neželjene simbioze zapadnog kapitalizma i istočnog komunizma, odnosno, preciznije, Zapadnih korporacija i kineskih komunističkih elita, kašnjenje demokratije i stoga njeno uklapanje u nove političke simbiotičke strukture. Ti procesi nameću pitanja unapređenja ili tranzicije tog dijaloga iz jednog oblika u drugi istovremeno sa sagledavanjem novih mogućnosti onoga što je neizostavno prisutno a to je cjelovitost globalnog ekološkog dizekvilibrijuma i problema, ali i cjelovitost globalnog sistema pod okriljem i uslovom egzistencije kao takve. Pojavila se simbioza sigurnosti i nesigurnosti.

Istovremeno, proces samostalnog kritičkog suda u sistemu vladajuće ekonomije kapitalizma postaje nestabilan, jer nam takav sistem omogućava jedino nesigurnosti. On nam svojom neprestanom ekspanzijom dodjeljuje uloge konstantnih tržišnih aktera, otima naše slobodno vrijeme pod izgovorom slobode tržišta, oštećuje tkivo naše socijalizacije, upravlja našom percepcijom, fizičkom sposobnošću, pa čak i reprodukcijom. Takav proces, australijska psihoanalitičarka i feministkinja Tereza Brenan (Teresa Brennan) nazvala je „biodereguIacijom“,[25] pojmom kojim objašnjava, kako automatizaciju i zamjenu ljudskog rada mašinskim, tako i naše pristajanje na nehumane uslove života i kritikuje intencionalno i sistemsko oduzimanje od kvaliteta našeg slobodnog vremena koje bi moglo biti namijenjeno, između ostalog, i jačanju formi društvenosti i razmjene iskustava i mišljenja, obrazovanju i emancipaciji:

> „Vrijeme za ljudski odmor i rekreaciju sada je jednostavno preskupo
> da bi bilo strukturno moguće unutar savremenog kapitalizma.“[26]

Američki teoretičar Džonatan Kreri (Jonathan Crary) sprovodi oštru kritiku i polemiku povodom kapitalističkog načina rada i upravljanja društvom. Prema njegovom shvatanju, savremeni kapitalizam zahtijeva da se svakodnevno radno vrijeme poveća sa

---

[25] Teresa Brennan, *Globalisation and Its Terrors*, London : Routledge, 2003, str. 19.

[26] Jonathan Crary, *24/7: Late Capitalism and the End of Sleep*, New York; London : Verso, 2014, str. 15. (prevod I. L. P.)

osmočasovnog na dvadesetčetvoročasovno radno vrijeme svakog dana u sedmici. Drugim riječima, takav sistem nameće neprestanu produktivnost ljudskog bića i to na oba nivoa, svjesnom i nesvjesnom: svjesnom po pitaju aktivnog rada, nesvjesnom po pitanju konzumerističkog karaktera privida našeg slobodnog vremena. Kreri zaključuje i to da je razumijevanje individualnosti jedino moguće ukoliko podrazumijevamo njenu apsolutnu zavisnost od okružujućeg svijeta. Takav zahtjev, koji je danas vidljiv u svim društvenim slojevima, prema Krerijevom mišljenju, ima devastirajuće efekte po kvalitet i konzistentnost obavljenog posla, ali i, u saglasju sa Terezom Brenan, po kvalitet ljudskog života kao takvog. Krerijevo je mišljenje da navedeni procesi nametnutog nam životnog tempa kojeg često naziva i aktivnost za sebe (activity for its own sake), ali i novim modelom normativnosti,[27] dovode do konzumerizma i prekarnosti opšteg tipa koji vodi od konzumerizma objekata do konzumacije bića, uključujući sopstveno biće ali i svijet kakvog danas poznajemo. U tom smislu, iznova dolazimo do paradoksa pojma granice u kapitalizmu, ovog puta granice radnog vremena, odnosno granice profita, granice kapitala, koja je nestala istovremeno sa pojmom slobodnog vremena, čak i sa pojmom odgovornosti. Kreri takođe objašnjava da u neprestanoj borbi sa rutinskom egzistencijom na koju nas aktuelni sistem prisiljava, savremena individua u kontinuitetu mora ulagati napor za očuvanje sopstvene autentičnosti:

> „Većina društvenih teorija propisuje da moderni pojedinci žive i djeluju, barem isprekidano, u svjesnim stanjima – stanjima samosvijesti u kojima neko može procijeniti događaje i informacije kao racionalan i objektivan učesnik javnog ili građanskog života. Bilo koja pozicija koja ljude karakteriše kao lišene sposobnosti posredovanja i djelovanja, kao pasivne automate otvorene za manipulaciju ili upravljanje njihovim ponašanjem, obično se smatra redukcijskom i neodgovornom.“[28]

Kako je s industrijskom revolucijom 19. vijeka nastala rutinska proizvodnja i svođenje čovjekove kreativnosti na repetitivne oblike mašinskog procesa rada, tako se u 21. vijeku sa 4. industrijskom revolucijom ta pojava repetitivnosti učetvorostručila ali na mnogo

[27] Ibid.

[28] Ibid, 23. (prevod I. L. P.)

širem nivou. Ona se, u Krerijevom non-stop kapitalizmu, proširila na svakodnevni život i to počevši od narušavanja percepcije, pa širenjem poslovanja na cjelodnevnu aktivnost, praveći od svakodnevnog života samo obaveznu i homogenizovanu rutinu savremene tehnološke kulture. Granice između privatnog i profesionalnog života pojedinca počele su erodirati, o čemu je posebno pisala i američka politička teoretičarka njemačkog porijekla Hana Arendt (Hannah Arendt) polovinom 20. vijeka. Ona je objasnila kako je balans između privatnog i javnog života narušen ekonomijom potrošnje odnosno sve većim pritiskom ekonomskih zahtjeva da sve što se proizvede mora biti istovremeno i konzumirano, kako se sistem, koji nam tu „privilegiju potrošnje" omogućuje, ne bi urušio.[29] Tako se bodrijarovsko (Jean Baudrillard) aktivno konzumetističko društvo koje je samo sebi postalo mit[30] postepeno pretvorilo u društvo poslovanja 21. vijeka u kojem je i svakodnevno ponašanje i žudnja za slobodnim vremenom postalo obavljanje poslovne akcije, žudnja za poslom.

I 7. Od 24/7 natrag ka 15/7.
Od tri ka dva svijeta. Od mase do pojedinca

Noviji predlozi o tročasovnom dnevnom radnom vremenu odnosno obrt sa Krerijevog 24/7 ka 15/7 kojeg predlaže holandski istoričar mlađe generacije Rutger Bregman (Rutger Bregman), prije svega označava aktivno bavljenje ekološkim obrtom zato što omogućuje smanjenu emisiju ugljen-dioksida. S druge strane, ono istovremeno predstavlja i naš novi odnos prema pojmu konzumiranja – konzumiranja našeg slobodnog vremena.[31] Takođe, Bregmanov predlog kritički propituje odnos prema bazičnim kapitalističkim „vrijednostima" kakve su efikasnost i produktivnost. Međutim, Bregman je ideju o 15/7 razvio nakon tumačenja istorijskih ekonomskih kriza i odnosu prema pojmu radnog vremena.[32] Osim toga, on je proučio i analize američkog pisca naučne fantastike

---

[29] Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago : The University of Chicago Press, 1958, str. 134.

[30] Jean Baudrillard, *La Société de Consommation*, *ses mythes, ses structures*, Paris : Folio essais, Denoël, 1970, str. 29.

[31] Rutger Bregman, *Utopia for Realists. How we Can Build the Ideal World*, New York : Little, Brown and Company, 2016, str. 127 – 138.

[32] Bregman je svoje istraživanje zasnovao na činjenicama poput onih koje je iznosio prije svega američki politički filozof i političar Benjamin Frenklin (Benjamin Franklin) radeći na formiranju Amerike i predviđajući četvoro-časovno dnevno radno vrijeme, što je kasnije razmatrao i Karl Marks, a nakon njega i britanski filozof i politički ekonomista, osnivač klasičnog liberalizma Džon Sjuart Mil (John Stuart Mill) koji je ukazivao da će

Isaka Asimova (Isaak Asimov) u kojima, po pitanju kakva nas budućnost očekuje, Asimov objašnjava da će u 21. vijeku riječ *rad* biti najpoštovanija riječ u kontekstu svakodnevnog života, ali je iskazao i svoju zabrinutost po pitanju nametnutog slobodnog vremena (enforced leisure) budući da smatra da će se rad, kao takav, pretvoriti u uslužnu djelatnost mašinama što će po čovječanstvo, zauzvrat, imati emocionalne, sociološke i psihičke posljedice. Bregman tvrdi da je za manjak slobodnog vremena odgovorna, između ostalog, i feministička revolucija jer su žene zauzimale sve više mjesta na tržištu rada. Istovremeno, roditeljstvo, obrazovanje, porast komunikacije putem novih tehnologija, sve su više uticali da posao u cjelosti zauzme mjesto slobodnom vremenu, budući da su vodeći razlozi za takav život upravo nesigurnost naše egzistencije.

Bregman takođe zastupa mišljenje da je savremeno tržište, tržište savremenog globalnog kapitalizma, isključivo zainteresovano za pojam profita i proces njegovog akumuliranja, a da su procesi i poslovi povezani sa pitanjima inovativnosti, korisnosti, pa čak i kvaliteta, zapravo u drugom planu. Naročito se u tom smislu fokusira na aspekt kasnog kapitalizma koji omogućava akumulaciju kapitala bez proizvodnje i tvrdi da je akumulacija kapitala, između ostalog, zasnovana i na konceptu da se inoviranje kao proces zaobilazi i zaustavi, odnosno da se kapital isključivo reprodukuje, a ne da se koristi:

---

tehnologija omogućiti umjetnost življenja (art of living) i moralni i društveni napredak. Usljed efekata ekonomskog prosperiteta koje je stvorila prva industrijska revolucija dramaturg Džorž Bernard Šou (George Bernard Show) je došao do zaključka o dvočasovnom radnom vremenu, da bi uskoro američki industrijalac Henri Ford (Henry Ford) ustanovio da kraće radno vrijeme povećava efikasnost radnika, pa je uveo ne samo petodnevno sedmično radno vrijeme nego i veće plate radnicima kako bi mogli priuštiti ono što proizvode, utemeljujući tako konzumerizam, odnosno masovnu produkciju pristupačnih proizvoda, čime je otpočela era fordizma. Posle svega tri decenije u paradoksalnom trenutku velike depresije 30-tih godina 20. vijeka i britanski ekonomist Džon Mejnard Krejns (John Maynard Kreynes) je govorio o višku slobodnog vremena, da bi nakon Drugog svjetskog rata Ričard Nikson (Richard Nixon) kao potpredsjednik Amerike 1956. godine, usljed razvoja tehnologije, plasirao svoju viziju četvorodnevnog radnog vremena sedmično, a sve u ambiciji i očekivanju prevazilaženja ograničenja svakodnevnog života. I već polovinom 60-tih pojavljuju se projekcije o četrnaestočasovnoj radnoj sedmici koje bi do 2000-tih trebale postati realnost, odnosno projekcije da će rad postati elitna kategorija jer će svega 2% stanovništva biti potrebno za proizvodnju svih materijalnih dobara potrebnih društvu. Već naredne decenije, polovinom 70-tih, američko Ministarstvo unutrašnjih poslova definisalo je slobodno vrijeme kao problem budućnosti, pa se rad pretvorio u uslužnu (psihijatrijsku) djelatnost čovjeku a ne mašinama, budući da je ekonomski razvoj tokom 80-tih donio sasvim suprotno od očekivanog, pa se četrdesetčasovno sedmično radno vrijeme počelo znatno premašivati i proizvoditi epidemiju stresa, a ne rada. Ibid.

> „Što je više bogatstva koncentrisano na vrhu, to je veća potražnja za pravnicima, lobistima i visokofrekventnim trgovcima. Potražnja, na kraju krajeva, ne postoji u vakuumu; ona je proizvod neprestanih pregovora određenih zakonima i institucijama zemlje, i naravno, ljudima koji vuku konce.“[33]

Dolazimo do zaključka da se funkcionisanjem tako zasnovanog sistema zaobilazi svaka socijalna dobit ili društvena prednost, te da se osim ljudske sigurnosti, odnosno ljudskog prekarijata, u nesigurnu poziciju sada postavlja i pojam zemljišta, prirode, odnosno okruženja, što američki sociolog i lingvista Noam Čomski (Noam Chomsky) naziva globalnim prekarijatom.[34] Kratkoročne dobiti „čistim“ kapitalom uveličavaju se do astronomskih dimenzija sve dok je finansijskim institucijama i finansijskim transakcijama bez oporezivanja[35] dozvoljeno da eksploatišu radničku nesigurnost. Međutim, Bregman objašnjava da kapitalizam u budućnosti može biti modifikovan i to prvenstveno konceptom redistribucije. Podrazumijevajući pod redistribucijom najprije novac, i to u vidu povećanja minimalnih zarada, zatim pravedniju raspodjelu radnog vremena, i to u vidu kraće radne sedmice, kao i snažno oporezivanje kapitala i bogatstva a ne rada i proizvoda, Bregman zapravo direktno ukazuje na aktuelne krizne tačke globalnog kapitalizma:

> „Ukoliko ne spriječimo ponovno povećavanje snažnog profita (prilično nemoguće), visoko oporezivaje kapitala (jednako nevjerovatno) ili treći svjetski rat (nadajmo se da ne), nejednakost bi se mogla ponovo razviti do zastrašujućih razmjera.“[36]

Ako smo s krajem kolonizacijskih procesa i modernosti tokom 20. vijeka upoznali svijet podijeljen na tri socijalne zone, prvi, drugi i treći svijet,[37] u 21. vijeku tri svijeta redukovana su na dva koja Čomski naziva *plutonomijom i svima ostalima.* Pod plutonomijom

---

[33] Ibid, str. 166. (prevod I. L. P.)

[34] Noam Chomsky, *Tko vlada svijetom?*, Zagreb : Ljevak, 2016, str. 83.

[35] Rutger Bregman, *Utopia for Realists. How we Can Build the Ideal World,* Little, op. cit…, str. 168.

[36] Ibid, str. 200. (prevod I. L. P.)

[37] Peter Weibel, „Globalization and Contemporary Art”, u Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, ed., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge MA : The MIT Press; Karlsruhe : ZKM / Center for Art and Media, 2013, str. 22.

on podrazumijeva veoma mali sloj stanovništva krupnih kapitalista odnosno izuzetno bogatih članova društva neoliberalne doktrine, poslovnih organizacija, finansijskih institucija i multinacionalnih korporacija uticajnih, kako unutar sopstvenih država koje ih najčešće štite, tako i izvan njih, a čije prednosti na slabljenju marginalizovanih društvenih slojeva samo rastu. Pod svima ostalima Čomski podrazumijeva najveći dio potčinjenog stanovništva koje trpi eksploataciju i pati ne buneći se, zbog čega govori i o *dobu novog imperijalizma,*[38] čak i *ogorčenom i neprekidnom klasnom ratu,* kao i *potkopavanju funkcionalne demokratije*[39] iz razloga što je birokratizacija preuzela primat nad dijalogom, raspravom i konsenzusom. Stoga, odgovor na naše pitanje o objektivnim potrebama savremenog društva prvenstveno nas vodi iznesenim činjenicama o pitanju: *Ko vlada svijetom?* - kojeg postavlja Čomski, kako bi, na osnovu zaključaka koji iz navedenih razmatranja proizilaze, uspostavili i mišljenje da su na relaciji vladalac – potčinjeni, ako slijedimo podjelu svjetova kod Čomskog, na djelu neadekvatna ili pogrešna pravila i principi kojima se, u sistemu, prema njegovim riječima - *grabežljivog kapitalizma* - upravlja stanovništvom, teritorijom i životnom sredinom. Ali, svođenje na dva svijeta, prema mišljenju Čomskog, omogućava dvije činjenice i to: prva – pod kojom on podrazumijeva beskompromisno uvećavanje moći već moćnih, i druga – pod kojom objašnjava da je izgubljen revolucionarni, pobunjenički i kritički potencijal širih društvenih masa koje bi bile kadre ostvariti promjene, čemu su neoliberalne strukture sistematično posvećene i to prvenstveno sve više produbljujući najprije jaz u obrazovanju imućnih i siromašnoh društvenih slojeva kako bi se i naredne tehnike manipulacije čovječanstvom mogle implementirati poput strategije preusmjeravanja pažnje za značajnih na beznačajne društvene probleme, ili veoma prisutnom odbojnošću prema nauci i kulturi, kao i nesigurnošću i potcijenjenošću individue koja je izgubila samopouzdanje i želju za promjenama ekonomskog sistema.[40]

I 8. Paradigma povezivanja, pretpostavljena sloboda i buđenje želje za kritikom

Francuski sociolozi teorijske i kritičke orijentacije Lik Boltanski (Luc Boltanski) i Ev Šijapelo (Eve Chiapello) zastupaju mišljenje da su transformacije kapitalizma u 20. vijeku intenzivno započele sa studentskim demonstracijama, spontanim i generalnim

[38] Noam Chomsky, *Tko vlada svijetom?*, op. cit…, str. 7.

[39] Ibid, str. 279.

[40] Noam Chomsky, *Globalno nezadovoljstvo. Razgovori o sve većim prijetnjama demokraciji*, Zagreb : Ljevak, 2018, str. 43.

štrajkovima maja 1968. godine u Francuskoj koji su se potom proširili širom svijeta. Tada dolazi do intenzivne kritike kapitalističkih vlasti, dominantnog američkog imperijalizma, dominancije institucija i opšteg konzumerističkog odnosa prema svakodnevici, a u Francuskoj i do zaustavljanja ekonomije tokom nepuna dva mjeseca. Tumačenje ovih sociologa počiva na mišljenju da su promjene u ideološkim stavovima pratile promjene kapitalizma, pa pokazuju da ako su već 80-ih kritike sistema bile znatno manjeg obima, one se iznova aktiviraju krajem 90-ih. U tom kontekstu, važno je napomenuti njihovo razmatranje pojma ideologije. Naime, ovaj par sociologa smatra da je taj pojam danas neophodno razumjeti u smislu kojeg je predlagao francuski sociolog i antropolog Luj Dimon (Louise Dumont) koji je pod njim podrazumijevao proces uvjerenja koja dijelimo kako međusobno tako i sa i između institucija a koja su proizašla iz tumačenja stvarnosti. Na taj način kadri smo prevazići dominantan diskurs koji se uglavnom konstruiše oko pojma ideologije a koji podrazumijeva, prema ovim autorima, prevenstveno materijalne interese. U tom kontekstu oni pokušavaju da uspostave dinamičku relaciju između pojmova kapitalizma i kritike kako bi nam ponudili svoju teoriju savremenog kapitala. Pod njom podrazumijevaju postojanje *novog duha kapitalizma* kao problema kojeg žele izučiti a kojeg su analizirali tokom poslednje tri decenije i to usljed ideoloških promjena koje su se tokom tog vremena odigrale. Prije svega, ovi autori ističu svoje zapažanje da bi se, u odnosu na intenzitet istorijskih okolnosti i društvenih promjena koje su se odigravale od polovine 19. vijeka do danas, prije trebalo govoriti o kapitalizmu u pluralu, tj. o kapitalizmima nego o jednom kapitalističkom sistemu. Ipak, svim njegovim oblicima svojstvena je jedna zajednička karakteristika a nju vide u nezamjenjivoj obavezi i beskrajnoj akumulaciji kapitala, odnosno ekstrahovanju profita do neograničenih razmjera i to *formalno mirnim sredstvima* radi njegovog daljeg ulaganja.[41] Drugim riječima, kapital, bilo da govorimo o nekretninama, robi, uslugama ili fabrikama, konstantno mora da se transformiše iz svoje konkretne ili materijalne forme u mnogo pokretniju ili likvidniju formu. Tako je ovaj par autora identifikovao dominantnu karakternu putanju kapitala i to iz posjedovanja u novac a iz novca u nove investicije, što je analiza na osnovu koje su uočili i istakli njegov *apstraktan karakter*. Izučavajući rad američkog ekonomiste i pisca Roberta Hilbronera (Robert L. Heilbroner) istakli su i karakter nezasićenosti kao i anksioznosti unutar kapitalističkih procesa budući da kapital postoji, a pod njegovim postojanjem se uvećanje podrazumijeva, jedino ako je u cirkulaciji, interakciji i komunikaciji, a to istovremeno znači i međusobno

[41] Luc Boltanski and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London : Verso, 2018.

nadmetanje kapitalista po pitanju percepcije i kupovne moći potrošača. Takođe, Boltanski i Šijapelo smatraju da je potrebno uspostaviti distinkciju između tržišne ekonomije i kapitalizma iz razloga što je, kao proces, tržišna ekonomija znatno sporija ali i prethodi današnjem dominantnom pravilu kapitalizma da se fokusira na neograničenu akumulaciju kapitala. To je analiza koju su uspostavili na osnovu istraživanja francuskog istoričara Fernanda Brodela (Fernand Braudel), koji je takođe tvrdio da se kapitalistička logika akumulacije da regulisati tržišnom ekonomijom i tako ustupi prednost tržištu samo u slučajevima kada se profit omogućava alternativnim ili direktnijim relacijama.[42] Ovo zapažanje im je omogućilo da zaključe i to kako navodne slobode tržišta, najprije u smislu priželjkivanog eliminisanja monopola i veće tržišne kompetencije, ali i ravnopravnosti, zapravo nisu ništa drugo nego jedan oblik dobro isplaniranog i uokvirenog ekonomskog prostora čije je funkcionisanje moguće isključivo u okrilju kapitalističke logike:

> „Primjeri načina na koje kapitalistički agenti narušavaju pravila tržišta kako bi ostvarili profit, a što je izvan svake mogućnosti poređenja sa običnim komercijalnim aktivnostima, obiluju kod Brodela, za kojeg se ‚kapitalistička igra ticala jedino neobičnosti, nečeg posebnog, ili čak neke veoma udaljene konekcije – koja bi ponekada trajala mjesecima ili čak godinama' : upotrebe protekcije, kako bi se probili krugovi otpora i rastjerali rivali'; privilegovanih informacija i protoka povjerljivih informacija, kao i ‚pristajanje države' i omogućivanje nečega ‚regularnim putem i bez nedoumica, kako bi se pognula pravila tržišne ekonomije".[43]

Pojavu neprestane komunikacije, interakcije i procesuiranja ovi francuski sociolozi nazivaju paradigmom vezivanja (connextionist paradigm)[44] i ona je postala norma i očekivani oblik ponašanja u današnjem društvu, kako tvrde Boltanski i Šijapelo, *projektivnog grada* gdje se svakom povezivanju individualne ili transakcijske prirode može ući u trag jer su ona uvijek lokalnog karaktera, ali i ne manje važnog direktnog i ličnog povezivanja i kontakta – aspekta koji upravo zbog mogućnosti razvijanja i održavanja

[42] Ibid, str. 5.

[43] Ibid, str. 43, (prevod I. L. P.)

[44] Ibid, str. 130.

međusobnog prijateljstva i partnerstva na duže vrijeme, naročito omogućava eksploataciju i ekstrahovanje kapitala. U takvom mrežnom kapitalizmu, živimo u prividu slobode komunikacije i komuniciranja, u formi ugovorene ili kupljene slobode za koju u zamjenu dobijamo određenu materijalnu i eventualnu psihološku stabilnost čije krhkosti, stepena eksploatisanosti i nesigurnosti, veoma brzo postajemo svjesni. Stoga, treća uporišna tačka kojom nam Boltanski i Šijapelo raskrinkavaju moći savremenog kapitala proizilazi iz njihovog izučavanja djela američkog sociologa i istoričara ekonomije Imanuela Valerštajna (Immanuel Wallerstein) kao i francuskog sociologa i istoričara Pjera Rozanvalona (Pierre Rosanvallon), na osnovu čijih su analiza ustanovili da geografske i političke nejednakosti, geo-političke podjele na prvi, drugi i treći svijet naročito služe slivanju kapitala u centre moći zemalja prvog svijeta.

Važno zapažanje koje iznose Boltanski i Šijapelo odnosi se na apsurdnost kapitalizma. Oni su pojasnili kako su, s jedne strane, plaćeni radnici, gubitkom vlasništva nad rezultatima svog rada, zapravo dovedeni u podređeni položaj dok su, s druge, kapitalisti zaslijepljeni sopstvenom nedodirljivošću i distancom od realne svakodnevice zalutali u zonu apstrakcije u kojoj su postali lišeni čak i satisfakcije plodovima svoga ulaganja („rada“) čak i ako se radi o konzumiranju luksuznih, rijetkih ili unikatnih proizvoda, jer „za takva dva protagonista, integracija u kapitalistički proces naročito nema opravdanja.“[45]

Da bi svoje uočavanje apsurdnosti kapitalizma i dokazali, Boltanski i Šijapelo, pozivaju na djelo njemačkog sociologa, istoričara i pravnika Maksa Vebera prema čijem mišljenju se tvrdnje o duhu kapitalizma vezuju za etička načela koliko god takva načela bila suprotna kapitalističkoj logici. On je smatrao da se etičnost u poslovanju, odnosno radna etika, može primijeniti kod poslodavaca ne bi li dali primjer dobrog poslovanja, a to bi značilo primjer *moralnog odnosa između ljudi i njihovog rada,* rada i sopstvenog poziva kojeg bi obavljali *čvrsto i postojano,* ali i neumorno i savjesno. Takođe, Veber je smatrao da su potrebni preduslovi kao i važni moralni razlozi da bi se ljudi *oslonili na kapitalizam*.[46] Boltanski i Šijapelo, veberovskom pokušaju uvođenja lične etičnosti, suprotstavljaju mišljenje njemačkog ekonomiste Alberta Hiršmana (Albert Hirschman) koji u svojim istraživanjima postavlja pitanje da li se profitabilne aktivnosti mogu odnositi na pojam opšteg dobra pa na taj način opravdava kapitalizam. Na osnovu ova dva različita stava, Boltanski i Šijapelo nam objašnjavaju formu i opseg *novog duha kapitalizma* i zasnivaju ga na pojmu opravdanosti

[45] Ibid, str. 7.

[46] Ibid, str. 9.

(justification) koji bi pomirio individualne i generalne potrebe za kapitalizmom. Oni se zalažu za mišljenje da je neophodno sagledati i veberovsku i hiršmanovsku dimenziju razumijevanja kapitalizma i to na način što bi se proizvela treća dimenzija koja bi razumjela razloge individualnog interagovanja sa kapitalizmom i načine na koje bi kapitalistička preduzeća mogla da *služe opštem dobru*. Takođe, ovi autori odlučuju da se bave pitanjima *moralnog opravdanja kapitalizma* i iz razloga što je, kako smatraju, od izuzetnog značaja u današnjem globalizovanom svijetu razumjeti ideološke kao i kulturalne razloge zbog kojih su zemlje u razvoju kao i bivše socijalističke zemlje, planski *konvertovane u kapitalizam*.[47] Međutim, njihovi zaključci daleko su od optimističkog pronalaženja rješenja. Naime, zaključuju da priželjkivane reforme kapitalizma idu u pogrešnom smjeru, te da se intenzitet kapitalizma ubrzano produbljuje u čemu se i ogledaju obrisi njegovog „novog duha". Ipak, Boltanski i Šijapelo nastoje da nam ukažu na mogućnost koja iz ovakve divergentne perspektive proizilazi a to je buđenje i oživljavanje kritike. Jedino nju i njenu oslobađajuću silu, naročito negativnu ali mirnu kritiku, vide kao racionalan odgovor na tekuće širenje destruktivnih sila kapitalizma:

> „Kritika, ili što bismo prije nazvali želja za kritikom, se zasigurno vratila, kako u polju socijalne borbe tako i intelektualno. Ali za sada djeluje da ona nema dejstva na političku ili društvenu zbilju. Umjesto da takve relativne neuspjehe pripisujemo samoj kritici, kao što se često dešava (smatra se zastarjelom, ili bez jasne alternative …), primjerenije bi bilo da kao svoj predmet uzmemo ono s čime se kritika mora suočiti: nove mehanizme upravljanja koji su se uspostavili u finansijskim i korporativnim svjetovima (kao i državama) kao i nove referentne tačke na kojima se isti zasnivaju, ili su iz njih izvedeni, u nekim slučajevima iz akademskog svijeta – dakle menadžment, ekonomiju, sociologiju, komunikacijske nauke, kognitivne nauke, i tako dalje."[48]

Jednako kao što je kapitalizam samouvjereno zavladao svijetom i to malim, upornim koracima, Boltanski i Šijapelo nas motivišu da istom taktikom uzvratimo natrag novim

[47] Ibid, str. 10.

[48] Ibid, str. 553, (prevod I. L. P.)

ukorjenjivanjem kritike u sve, i najmanje i najlokalnije mehanizme, iz kojih je, kako tvrde ovi autori, sistematično iskorijenjivana uprkos svojoj borbi već čitavih stotinu i pedeset godina.

I 9. Od dobrovoljnog učešća i samoodbrane od digitalnog u *trećoj modernosti* do digitalne isključenosti i auto-destrukcije

Savremena američka filozofkinja Šošana Zubof (Shoshana Zuboff) posvetila je svoje istraživanje pojmu i procesu digitalnog razvoja i revolucije i njegovog uticaja na čovjekovu psihu i ponašanje u okvirima kapitalističkog sistema funkcionisanja, nakon što je duži niz godina razmatrala probleme i prednosti informacijskog doba i uticaj razvoja tehnologije, naročito kompjutera, na čovjekov rad. Posljednjih godina, ona nas upozorava na činjenicu da se komercijalni i trgovinski poslovi i procesi sve više zasnivaju na manipulisanju, nadzoru i upravljanju ljudskim iskustvom. U diskursu globalizacijskog kapitalizma, ona ljudsko iskustvo analizira sa aspekta upotrebne vrijednosti i razumije ga kao *besplatnu sirovinu*. Iako nas je 70-ih godina francuski filozof Mišel Fuko (Michel Foucault) uputio u pojam biopolitike kojim je objasnio načine na koje život kao takav, od industrijalizacije 19. vijeka i tokom napredovanja kapitalizma, postaje objekt moći i procese putem kojih politika, u sadejstvu sa ekonomijom, upravlja životom sve do tačke njegovog potpunog okupiranja,[49] a italijanski filozof Paolo Virno (Paolo Virno), svojom tezom da je *postfordizam komunizam kapitala*, kao i da je *život uma postao javan*,[50] ukazao na modifikaciju industrijske proizvodnje ka društvu koje proizvodi i konzumira usluge, tumačenje problema ljudskog iskustva kao besplatne sirovine, koje iznosi Zubof, donosi nam određenu dodatnu distinkciju u razumijevanju načina na koje savremeni kapitalizam konzumira, planira i opstaje na čovjekovom iskustvu. Ona govori o skrivenim oblicima planiranja, konzumacije i organizovanja našeg vremena i iskustva i to u trenucima našeg nesvjesnog ali dobrovoljnog boravljenja u digitalnom prostoru, na internetu. Takvu političku i ekonomsku strategiju koja se zasniva na eksploatisanju čovjekovog kurioziteta, interesovanja prema inovacijama, želje za znanjem, teško zarađenim slobodnim vremenom, kao i urođenom potrebom za komunikacijom i iskustvom, Zubof naziva parazitskom i detektuje nam njenu globalnu

[49] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd : Orion Art, 2011, str. 143.

[50] Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude : for an Analysis of Contemporary Forms of Life*, translated by Isabella Bertoletti, James Cascaito and Andrea Casson, New York : Semiotext(e) Foreign Agents Series, 2004, str. 37.

dimenziju. Nadalje, ona zaključuje da je kapitalizam u 21. vijeku ispoljio svoje izrazito negativno i nehumano lice i to pod opravdanjem inovativnih tehnologija i unapređivanja znanja kao aspekata koji pothranjuju upravo one nematerijalne vrijednosti ljudskog bića poput nade, želje ili osjećanja na kojima beskompromisno i besprimjerno takav sistem sada uspostavlja svoju neprikosnovenu hegemoniju. Nadalje, Zubof nas informiše da mi kao informacijska i digitalna civilizacija a time, implicitno, civilizacija nejednakosti koja ipak gaji nade ka pravednijoj digitalnoj stvarnosti, zapravo živimo u vremenu *ekonomije nadziranja*. Zaključujemo da je, ako se već, kako Zubof tvrdi, kapitalizam razvija kao odgovor na čovjekove potrebe, a nada, želja i osjećanje to takođe jesu, ekonomija nadziranja nad našim iskustvom, kao prostorom kojeg tek treba otkrivati i upoznavati, a nikako samo popuniti, dospjela u perpetuum mobile stanje. Ona se realizuje beskonačno, permanentno i nezaustavljivo. S tim u vezi, ključno mjesto u opservacijama Zubofove, jeste činjenica da je *kapitalizam nadziranja* zapravo poguban po ljudsku vrstu i prirodu u istoj mjeri u kojoj je:

> „…industrijski kapitalizam bio prijetnja po prirodu u 19. i 20. vijeku… Logika industrijskog kapitalizma oslobodila je preduzeća od odgovornosti za njihove destruktivne posledice, oslobađajući destabilizaciju klimatskog sistema kao i haos koji to predstavlja za sva živa bića.“[51]

Kapitalizam nadziranja, prema njenom mišljenju, predstavlja novi poredak koji ne skriva intencije za dominancijom i potčinjavanjem sveukupnog društva svojim pravilima rada i digitalnog upravljanja. Takav kapitalizam zasniva se na eliminisanju i najmanjeg procenta rizika osim ukoliko ne odlučimo da funkcionišemo off-line i nezavisno od nama nametnutog dobrovoljnog digitalnog učešća. Kako navodi Zubof, u pitanju je kapitalizam *totalne sigurnosti*, pobjeda nad životom i mogućnošću slobode. A da je mogućnost funkcionisanja off-line, ili izvan mreže, danas sve manje moguća, svjedoče nam u sve većem procentu zastupljeni turistički i sadržaji ekonomije iskustva, i to od pristupačnih do luksuznih prodajnih paketa, koji u svoju prodajnu cijenu uračunavaju boravljenje u prostorima lišenim internet konekcije. Ubrzana tehnološka i digitalna revolucija dovela nas je do stanja u kojem prethodno i prirodno stanje bez internetske konekcije i bežičnog zračenja, sada jedino

38

[51] Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York : Public Affairs, 2019, str. 345, (prevod I. L. P.)

možemo iskusiti ukoliko smo u stanju da to finansijski priuštimo. Nije dovoljno isključiti svoje wireless uređaje, jer do nas dopiru mreže drugih. Nije dovoljno prošetati parkom ili planinariti, jer predajnici povezuju i gradove i šume. Jedino platežnom moći postalo je moguće izbjeći izloženost izloženosti. U suprotnom, naše doborovoljno učešće i povezanost onemogućili su samoodbranu i doveli nas do stanja samootmice, ili kako to Zubof pojmovno obrazlaže, elaborirajući svoje teze o kapitalizmu nazdiranja: *Kidnapuj! Satjeraj u ugao! Takmiči se!* Zaključujemo da se radi o paradoksu na kojem se kapitalizam nadziranja zasniva, a to je da, ako bi kapitalizam trebalo da se uspostavlja na osnovu realnih potreba društva shodno vremenskoj i specifičnosti geografskog područja kao što i Zubof primjećuje, onda u nemogućnosti samoodbrane i elementarne zaštite života, sada više ne od politike kako je svojim konceptom biopolitike naglasio Fuko, već i od tehnologije i nauke, ono što postaje izvjesno je nemogućnost optimalnog korišćenja radi maksimizacije profita svih omogućenih „prednosti“, „povoljnosti“, mreža. Drugim riječima, kapitalizam, u svojoj „najrazvijenijoj“, pa ipak paradoksnoj fazi, zahtijeva maksimalno funkcionisanje, znanje, sposobnost, i prilagodljivost dok se one u naše svakodnevno ponašanje uvlače sa sasvim neočekivane strane, iz ugla nesvjesnog, iz želje i žudnje za aktuelnošću, odnosno iz dugog procesa i rada kapitalizma na individualizaciji,[52] na modernizaciji, te iz ugla percepcije kao nezaustavljivog procesa svakog budnog bića, čineći da u eventualnim kritičkim trenucima i pokušaju iskoračenja mi zapravo ne budemo u stanju da prepoznamo uzrok potencijalne kritike, sumnje ili nezadovoljstva. Kapitalizam zna da je uzrok ključ, i zato ga skriva. Otključavajući jednu po jednu zonu našeg slobodnog prostora, on po svom dobro utemeljenom principu dva u jedan, zapravo vrši dvojaku funkciju i zaključava svaku mogućnost izlaska iz učešća. Ne dozvoljava naše nove potrebe, potrebe za neučešćem, nepristankom. One su, pak, moguće, iako se, po pravilima sistema tj. novčane nadoknade, u njima ne bismo zadržali predugo. Promjene u potrebama kod ljudi bile su oduvijek osnovna poluga kapitalizma naročito u fordizmu, ali su tek u njegovoj aktuelnoj „nematerijalnoj“ fazi elaborirane do savršenstva.

Dok je Urlih Bek fordističku masovnu proizvodnju i potrošnju razumio kao prvu modernost u kojoj se pojedinac bavio rješenjima prihvatljivim za većinu, naša zarobljenost u digitalnoj uključenosti od druge polovine 20. vijeka predstavlja drugu modernost tokom koje

---

[52] Zubof u svojoj analizi druge modernosti razlikuje pojam individualizacije od dva druga pojma i to individualizma kod neoliberalne ideologije koja izoluje i zahtijeva od individue neprestanu kompetitivnu aktivnost čak i po cijenu njene odvojenosti od društva, i od pojma individuacije kao psihološkog i razvojnog procesa.
Ibid, str. 33.

je pojedinac nezainteresovan za većinu već sebi dovoljan u svojoj *psihološkoj suverenosti,* kako tvrdi Zubof:

> „Toliko je dubok ovaj fenomen da se bez pretjerivanja može reći da je individua kao autor njegovog ili njenog života glavni junak našeg doba, bilo da tu činjenicu doživljavamo kao emancipaciju ili kao nevolju… Bez obzira na njen oslobađajući potencijal, druga modernost je predviđena da bude teško mjesto za život, a naši uslovi života danas reflektuju ovaj problem… Živimo u koliziji između vjekovima stare priče o modernizaciji i deceniju stare priče o ekonomskom nasilju koje sprečava našu potragu za učinkovitim životom. “[53]

Međutim, Zubof govori i o trećoj modernosti u kontekstu mogućnosti, najava i obećanja, očekivanja i nadanja koja su se uspostavila i isprepletala oko potencijalnih prednosti koje su trebale proizaći iz spoja kapitalizma i digitalnog prostora u svojevrsni dugo priželjkivani digitalni kapitalizam. Za takav sistem se pretpostavljalo da može obezbijediti slobodu društva od ograničenja tradicionalnog institucionalnog okvira njegovog funkcionisanja, te uspostaviti čak novi vid tržišta – digitalnog – za koje se vjerovalo da može obezbijediti rješenje kolizije između prve i druge modernosti, između konzumetističkog društva prve i digitalnih očekivanja druge:

> „Prilika za ,,moj život, moj način, po cijeni koju mogu da priuštim“, bilo je ljudsko obećanje koje se brzo usidrilo u samo srce komercijalnog digitalnog projekta, od iFona do porudžbina jednim klikom i masovnih onlajn kurseva, usluga na zahtjev, stotine hiljada preduzeća zasnovanih na radu interneta, aplikacija i uređaja.“[54]

Pa ipak, ne odolivši zavodljivim silama biznisa, a računajući na sve veću zavisnost ljudi od olakšica koje su bile jednostavno i brzo dostupne, mnoge su vodeće svjetske kompanije poput Epla, ili Gugla, izazvale ogorčenja i razočarenja velikog broja ljudi već od

[53] Ibid, str. 36-37. (prevod I. L. P.)

[54] Ibid, str. 46. (prevod I. L. P.)

prvih naznaka komercijalizacije digitalnih prostora koji sakupljajući i analizirajući istoriju našeg vremena provedenog na mreži bilo da poslujemo, komuniciramo ili se obrazujemo uspostavlja znanje i interesnu zonu kojom nam digitalno nudi i nameće reklamnom industrijom one proizvode za koje je sistem pretpostavio da bi mogli predstavljati predmet naših želja, interesovanja ili dalje komunikacije. Takav proces Zubof je označila pojmom informacijskog kapitalizma i on se zasniva na politikama eksploatacije kako radnika tako i maloprodaje, utaji poreza, smanjenju plata radnika i poslova na crno, između ostalog. U osnovi, okupacijske snage informacijskog kapitalizma izgrađene su na nedostatku vremena i svijesti pojedinca o tome koliko su digitalne sile prodornije, opasnije i trajnijeg dejstva od sila kapitalizma u fizičkom svijetu od kojih smo inicijalno tražili sklonište. Takav sistem u kontinuitetu radi sa svim našim elementarnim sredstvima svakodnevnog života, od komunikacije, preko emocije, do interesovanja, a da mi od informacije o tom procesu najčešće dobrovoljno odustajemo u nedostatku sredstava samoodbrane i predajemo se nezaustavljivom procesu *kreativne destrukcije* kao osnovne poluge kapitalizma, kako je to, ukazujući na nezaustavljivi fenomen ekonomskog rasta i točak inovacije i proizvodnje koji bez sumnje zauzima mjesto zastarjelim procesima, još 1942. godine nazvao austrijski politički ekonomista Jozef Šumpeter (Joseph Schumpeter).[55]

O neostvarenim *digitalnim obećanjima* govori i američki teoretičar medija Robert V. Mekčejsni (Robert W. McChesney) s tim što on, u odnosu na Zubofina razmatranja, ističe distinkciju da internet sve više služi kao alatka društvenih promjena, ali ne u smislu razvoja ili napretka kao ,,svrhe“ sa kojom je internet i pokrenut (ili mi to još uvijek želimo da vjerujemo), već sasvim suprotnoj vrsti promjena, promjena komercijalne prirode, onih koje podrazumijevaju neočekivane procese od konstatntnog nadziranja njegovih korisnika zarad ekstrahovanja profita putem reklamne industrije, pa do finalne intencije – još veće neravnopravnosti u upravljanju i akumulaciji kapitala u vlasništvu sve manjeg broja ljudi. Mekčejsni govori o paradoksu da dok se 70-ih u Americi moglo govoriti o američkom tipu kapitalizma koji je dokazao mogućnost smanjivanja siromaštva i ravnomjernije raspodjele kapitala, isotvremeno su se, sa pripremanjem digitalne revolucije i razvojem interneta, pripremali temelji sasvim suprotnih procesa. Sa nezaustavljivim razvojem interneta sve

[55] Ricardo J. Caballero, „Creative Destruction“, u Oalgrave Macmillan (eds) *The New Palgrave Dictionary of Economics*, London : Palgrave Macmillan, 2008. Dostupno na: https://doi.org/10.1057/978-1-349-95121-5_391-2
https://economics.mit.edu/files/1785 (pristupljeno: 22.03.2021. 22:58)

intenzivnije se govori i o krizama kapitalizma. Pa ipak, Mekčejsni objašnjava kako je napredovanje interneta u neraskidivoj vezi sa kapitalizmom i političkom ekonomijom. On je objasnio da se kriza kapitalizma može razumjeti i putem Loderjdejlovog (John Maitland, 8th Earl of Lauderdale) paradoksa iz prve polovine 19. vijeka, kojim je pokazano kako se s porastom privatnog bogatstva smanjuje javno, društveno bogatstvo.[56] Takođe, činjenica je i da kapitalizam u osnovi sadrži temeljni paradoks koji, u logici da dominira većinom putem želje za bogatstvom, podriva tu istu želju samom prevencijom njenog ostvarenja, i to ga čini auto-destruktivnim. Mekčejsni je ustanovio da su, s porastom moći i uticaja velikih korporacija i imućnih pojedinaca, u američkom društvu postali sve vidljiviji procesi demonstracije političke moći koja je u sprezi sa kapitalom, što nadalje neminovno utiče i na demokratiju:

> „U stvarno postojećem kapitalizmu, u kakvom Amerikanci stvarno žive, bogati pojedinci i velike korporacije imaju ogromnu političku moć koja podriva načela demokratije. Nigde to nije vidljvo kao u kreiranju komunikacione politike.“[57]

Uvidjevši i paradoks da većina tog društva nije informisana o bazičnim političkim debatama, što joj je omogućeno i medijima i internetom, Mekčejsni dominaciju interneta ne sagledava iz ugla naših priželjkivanih sloboda i pojednostavljenja svakodnevice našim radoznalim i dobrovoljnim učešćem i uključenošću, bez obzira na svijest o njegovoj komercijalizaciji, već iz suprotnog ugla, ugla *digitalne isključenosti,* budući da u njoj prepoznaje logiku kapitalizma da u želji za porastom privatnog blagostanja više ne preostaje prostora za bilo kakve preokupacije društvenog tipa ili opšteg dobra. Pored ovog osnovnog, uviđamo i dodatni paradoks da za našu plaćenu upotrebu interneta dobijamo isključenost iz političkog života i to kulturalnim radom kapitalizma kao dominantnog sistema koji ne dozvoljava oblikovanje naše precepcije prema javnom i društvenom dobru već gaji simpatije i potrebe samo prema neograničenom uvećavanju sopstvenog.

---

[56] Robert V. Mekčejsni, *Digitalna isključenost. Kako kapitalizam okreće internet protiv demokratije*, FMK, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd : Univerzitet Singidunum, 2015, str. 279.

[57] Ibid.

I 10. Plutokratija i autokratija: *pretvarati u oskudno ono čega je bilo u izobilju*

Da li je uopšte samoodbrana moguća u sistemu koji je postao globalna svjetska i endemska sila, pitanje je koje je postavio i američki ekonomista srpskog porijekla Branko Milanović. Dok je Mekčejsni objasnio kako se kapitalizam zasniva na procesu *pretvaranja u oskudno onih resursa kojih imamo u izobilju*,[58] poput vode, vazduha, interneta ali i offline neinternetskog prostora kako smo ranije objasnili, Milanović nas suočava sa istinom da je to postao jedini sistem koji dominira i upravlja planetom, bilo da govorimo o zapadnom ili istočnom tipu vladavine i upravljanja ekonomijom, društvom i politikom. Naime, postavljajući kritičko pitanje, u kojoj mjeri je onda uopšte moguće govoriti o inkluzivnijem i poštenijem svijetu, ako je to danas jedini sistem, Milanović razlikuje *liberalni kapitalizam* od *političkog kapitalizma*, američki od kineskog tipa kapitalizma.[59]

Prvi, liberalni, meritokratski kapitalizam na američkom prostoru, Milanović objašnjava shodno Marksovom i Veberovom razumijevanju da se produkcija realizuje privatnim sredstvima i plaćanjem radne snage, te da se podjela zarade odvija između vlasnika kapitala i radnika, ali takvo razumijevanje dopunjuje klasnom distinkcijom tj. onom između ljudi bogatih kapitalom i onih čiji je kapital njihova radna snaga, kao i pojmom *reprodukcije klase* u slučajevima kada se, pored nasljedstva, radi i o čitavom nizu okolnosti poput kvalitetnijeg obrazovanja, osiguranja i širih mogućnosti koje to nasljedstvo omogućuje. Takođe, ovaj tip kapitalizma sprovodi se i odvija pod tvrdnjama o meritokratskoj i liberalnoj jednakosti kao procesima koje je ustanovio američki politički filozof Džon Rouls (John Rawls), razvijajući svoju teoriju pravde kao pravičnosti i zagovarajući jednaka prava za sve, kao i poboljšanje mogućnosti za najnerazvijenije društvene slojeve.

> „Imajte na umu da, zato što su dvije ključne tačke koje razlikuju liberalni od meritokratskog kapitalizma, oporezivanje nasljedstva i široko dostupno javno obrazovanje, u poslednjih trideset godina oslabile u SAD-u, zemlja je prešla na model kapitalizma koji je više meritokratski nego liberalni.“[60]

---

[58] Ibid, str. 286.

[59] Branko Milanović. *Capitalism Alone. The Future of the System That Rules the World*, Cambridge, Massachusetts, London : The Belknap of Harvard University Press, 2019, str. 67.

[60] Ibid, str. 13. (prevod I. L. P.)

Pored navedenih karakteristika, ovaj tip kapitalizma u Americi oslanja se i na demokratiju, vladavinu prava i slobodno tržište. Međutim, zbog sve intenzivnijeg uticaja plutokratskog kapitala, kapitala bogate manjine, na demokratske izbore i formiranje vlasti, takav kapitalizam sve više postaje diskutabilan i upitan, jer se, zapravo, u tom procesu odvija direktan uticaj finansijske moći na političku.[61] On se zato, kao treći tip, razlikuje od prvih dvaju tipova *istorijskih kapitalizama* Zapadnih društava, dakle *klasičnog kapitalizma* Velike Britanije 19. vijeka ali i od *socio-demokratskog kapitalizma* Zapadne Evrope i SAD-a s početka druge polovine 20. vijeka a koji je, prema Milanovićevom mišljenju, trajao do 80-ih.[62]

Drugi, politički kapitalizam, a Milanović za primjer uzima Kinu, odvija se, paradoksalno, u jednopartijskom i autokratskom, komunističkom sistemu, gdje su problemi političke represije i korupcije nezaobilazni. Drugim riječima, Milanović nam objašnjava da se ova dva sistema koja imaju sasvim isti cilj, a to je umnožavanje profita, razlikuju jedino u karakteru političkog opredjeljenja i funkcionisanja. Zaključujemo da osim cilja, zajedničko za oba ova dominantna oblika kapitalizma jeste i metod *pretvaranja u oskudno ono čega je bilo u izobilju.* Plutokratska manjina, upravljajući kapitalom, nalazi se u poziciji da prisvoji i komercijalizuje sve što već nije bilo uvučeno u komercijalističke procese. Autokratska manjina, upravljajući državom, raspolaže i moćima koje nijesu direktno vezane za moć kapitala, već i za moć sistema, države, centralnog planiranja, ali, prevashodno, partijsko-političkog pritiska i dominancije, pa prisvaja i ograničava ljudska prava umjesto roba i usluga, prisvaja i samu politiku, ,,oslobađajući" građane od tog tereta, jer da bi se održala na vlasti potrebna joj je ekonomska dimenzija, dimenzija profita.

Milanović zato ističe da savremeni globalni kapitalizam čini da, htjeli mi to ili ne, ipak svi postajemo kapitalisti, kao što to tvrdi i britanska ekonomistkinja Kejt Ravort (Kate Raworth) u svojoj teoriji o „krofna ekonomiji" (doughnut economics) koja balansira između onoga što nam je esencijalno i naših planetarnih ograničenja, upućujući nas na dobrobit svih

---

[61] Branko Milanović, "I Kina je kapitalistička zemlja": intervju vodio Zoran Arbutina, u *Deutsche Welle,* 09.01.2021. Dostupno na: https://www.dw.com/bs/branko-milanović-i-kina-je-kapitalistička-zemlja/a-56173804 (pristupljeno: 23.03.2021. 12:30)

[62] Branko Milanović, *Capotalism Alone. The Future of the System That Rules the World,* op. cit…, str. 13.

nas ali i planete koju nastanjujemo.[63] Bez obzira na brojne i sigurne nestabilnosti, neograničenu društvenu nejednakost, naročito na Zapadu, endemsko nezadovoljstvo širokih društvenih slojeva i razmjera, kao i duboko ukorijenjeno siromaštvo koje je posebno svojstveno za Jug, uprkos kritikama i nastojanjima da se destabilizuje, kapitalizam uspijeva da opstaje kao ipak moćan i nepobjediv sistem[64] zato što, kako Milanović ističe, uspijeva da omogući napredovanje i sa njim *čovjekovu autonomiju,* koliko god to nemoguće zvučalo. Neka od konstruktivnijih rješenja za neprihvatljive nejednakosti aktuenog globalnog ekonomskog sistema koje Milanović predlaže odnose se na *dekoncentraciju finansijskog kapitala*[65] putem dostupnosti dionica radnicima, odnosno njegovu diverzifikovanost i pristupačnost marginalizovanoj i potčinjenoj većini, što se prema logici stvari podrazumijeva ako je sistem globalan, dakle ako se odnosi na sve, ali i na *poreske povlastice malim investitorima*, odnosno umanjivanje i prevenciju takvih povlastica već povlaštenima. I zaključno, Milanović ukazuje na obrazovanje kao na kamen spoticanja koji je čovječanstvo i doveo do života u paradoksalnostima i nelogičnostima, jer jedino usljed javnog i kvalitetnog obrazovanja, i to, mi zaključujemo, zasnovanog na kritičkom razmišljanju, čovječanstvo može izbjeći ponavljanje neželjenih ishoda i život u slomljenom sistemu.

Belgijska teoretičarka politike Šantal Muf (Chantal Mouffe), je još tokom 90-ih govorila o neophodnom povratku političkog nakon što je, analizirajući geopolitičke promjene koje su dovele do slabljenja opozicije između totalitarizma i demokratije, uočila odigravanje eliminacije političkog i pluralnog mišljenja iz diskursa savremenosti, odnosno „nestanak tradicionalnog političkog pejzaža“. Uočila je stvaranje novih političkih granica putem sve učestalijih, na različitim geografskim prostorima, naročito bivšeg komunističkog bloka, ispoljavanja nacionalnih, etničkih i religioznih sukoba koji su usporili, ako ne i ukinuli, „pobjedu univerzalnih vrijednosti i novog svjetskog poretka“ (New World Order) nakon Drugog svjetskog rata. Pozivajući na agnostički pluralizam, ona je upozorila na pojavu ugrožavanja demokratije i demokratskih politika naročito u okvirima Zapadnog bloka, koji je, kako ona tvrdi, „izgubivši svog protivnika morao biti redefinisan“.[66] Upozorila je i na slabost i nespremnost liberalizma da se sa ovim promjenama postavi u poziciju predvodnika,

---

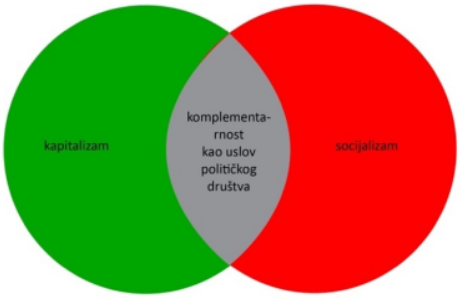
[63] Kate Raworth, *Doughnut Economics. Seven Ways to Think Like a 21st-Century Economist*, London : Business Books, Penguin Randome Hous, 2017.

[64] Branko Milanović, *Capotalism Alone. The Future of the System That Rules the World*, op. cit., str. 225

[65] Branko Milanović. "I Kina je kapitalistička zemlja", op. cit..., https://www.dw.com/bs/branko-milanović-i-kina-je-kapitalistička-zemlja/a-56173804 (pristupljeno 23.03.2021. 22:42)

[66] Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, London : Verso, 2005, str. 3.

eliminiše sve konflikte i doprinese stvaranju pluralnog karaktera demokratije, za kojeg smatra da je jedini uslov opstanka demokratije kao takve, što će je dovesti do njenog velikog istraživanja o paradoksu demokratije.[67] Ipak, istovremeno je ukazala na „nemogućnost svijeta bez antagonizama“ ali i pozvala na novo uspostavljanje političnosti ukoliko želimo poredak u kojem bi se realizovala i ispoljila pluralnost koja podrazumijeva da se suprotnost političkih stavova mora tolerisati i da treba da se iz nje dijalogom izvuku korisni zaključci, kohabitacija i konsenzus, tj. da se kategorija neprijatelja zamijeni protivnikom čije je stavove potrebno saslušati jer je jedino usljed opozicionih stavova moguće uopšte govoriti o političkom društvu.



Grafikon 2 –
Komplementarnost kao uslov političkog društva, sive zone društvenosti i kružno kretanje kapitala

Muf je objasnila uzrok savremenih antagonizama i iznijela tvrdnju da se ekonomski i politički liberalizmi moraju posmatrati i razvijati odvojeno, ali i da se pluralizam kao potencijalna metoda razvoja demokratije i mogućnosti koje pružaju društvenost i socijalne relacije, mora promišljati uzimajući u obzir i redukciju univerzalizma, ali i individualizma:

> „Jedna od mojih glavnih teza jeste da kako bi se u potpunosti razvili potencijali liberalnih ideala individualnih sloboda i lične autonomije moramo ih razdvojiti od drugih diskursa kojima su artikulisani i spasiti politički liberalizam od asocijacija sa ekonomskim liberalizmom.“[68]

136

[67] Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, London : Verso, 2009.

[68] Chantal Mouffe, *The Return of the Political*, op. cit…, str. 7. (prevod I. L. P.)

Muf poziva na potencijal suprotstavljenih i međusobno dopunjavajućih stavova koji se uzajamno propituju, razvijaju i uslovljavaju, jer se na taj način izbjegava jednostranost stavova. To bi ujedno omogućilo razvoj demokratskog mišljenja jer bi se otvorile nepredvidive mogućnosti pluralnosti društvenih relacija i pluralnosti mišljenja.[69]

[69] Ibid, str. 153.

II poglavlje

KRITIKA KAPITALA U TEORIJI UMJETNOSTI

II 1. Uvod
Od konteksta i relacione umjetnosti ka komonizmu

U teoriji umjetnosti devedesetih godina 20. vijeka značajno tumačenje ambicije svjetskog kapitalizma dao je francuski filozof i kustos Nikola Burio (Nicolas Bourriaud). U svojoj teoriji o relacionoj estetici u istoimenoj knjizi, Burio razmatra izvođenje hibridnog umjetničkog djela kao otvorene i izmjenljive, pluralne i modifikujuće konstelacije ili forme u umjetnosti, odnosno intervencije u društvu putem umjetnosti. Analizirajući pitanje forme Burio objašnjava kako je ona u relacionoj estetici shvaćena kao djelo ili umjetnički predlog moguće stvarnosti, dok umjetnik tim predlozima ili djelima aktivira nove odnose u društvu. Takvim aktiviranjem umjetnik nastoji da povrati umjetnosti onu relevantnost koja je djelotvorna u društvu a koju nazivamo političkom relevantnošću. Burio takođe zastupa mišljenje da je umjetnost izgubila političku ulogu upravo dejstvom globalnih kapitalističkih snaga, odnosa i ciljeva, da su one uspjele da je moderiraju. Ipak, s druge strane, umjetnost je, kao kulturna djelatnost, zapravo refleksija stanja kulture i razvoja jednog društva i upravo ona objašnjava političku svijest jednog društva.[70] Prema Buriou, u relacionoj umjetnosti, kao novom pristupu tokom devedesetih, umjetnici se pitaju o stvarnim mogućnostima i izazovima savremene umjetnosti i teorije i o mogućnosti njihovog objektivnog bavljenja društvenim, kulturnim i istorijskim pitanjima. Takođe razmatraju i pitanje kako se značenje djela može uspostaviti kolektivno a ne pojedinačno. Takva umjetnost zavisi od društvenog konteksta a ne isključivo od relacija unutar sistema umjetnosti i ona se ne veže za individualnu poetiku ili autonoman prostor. Naprotiv, ona nastaje na intersubjektivnosti kao relacionom aspektu koji je njen razlog postojanja. Teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković to objašnjava na sljedeći način:

> „Relaciona estetika je postala tumačenje intervencija koje utiču na etičko-političku organizaciju okruženja, društva i subjektivnosti. Reč je o ponovnom individualnom zaposedanju izgubljenog političkog

[70] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit…, str. 623.

prostora, razbijenog silovitim napadima globalnog svetskog kapitalizma.“[71]

Za nju je značajan odnos principa interaktivnosti i relacije, susreta i dijaloga između odveć razdvojenih društvenih slojeva u nastojanju djela da proizvodi društvenost, mikroutopije, da otvori nove vidove društvene komunikacije i opštenja, što recentne teorije savremene vizuelne umjetnosti nazivaju komonizmom. Prikazivačkom aktivnošću svojeg potencijala da globalna društvena zbivanja učini vidljivim, jasnim i razumljivim, takva umjetnost želi da stvori alternativni, drugačiji, mikropolitički međuprostor razumijevanja nezavisnog od sistema, prostor koji je distanciran od uniformnih kapitalističkih i globalnih pretenzija.

II 2. Kriza društva statista i mogućnost intersubjektivnosti

Burio primjećuje kako se u vrtlogu kapitalističke proizvodnje savremena komunikacija, pošto je usmjerena na mjesta kontrole i nadzora, zapravo takođe svodi na proizvod. On izvodi tezu o društvu statista u kojem nema mjesta za nekomercijalne stvari i procese, odnosno za netržišne odnose. U društvo statista, prema Buriou, dospjeli smo tehnološkim napretkom, četvrtom industrijskom revolucijom, elektronskom komunikacijom koja redukuje fizičke i verbalne komunikacijske relacije. Stoga je važno podsjetiti da su recentne medicinske i antropološke teorijske studije ponovo istakle važnost uloge ruke za razvoj ljudske inteligencije, važnost uloge jezika, kao i činjenicu da je za razvoj moždanih funkcija prvobitno važna aktivnost ruke, a ne obrnuto.[72] To implicitno objašnjava da je proces učenja i formiranja znanja zapravo i proces selekcije kao što je to utvrdio američki matematičar i teoretičar Izrael Rozenfild (Israel Rosenfield), jer u nastojanju i potrebi da razumijemo svijet prvenstveno je potrebno shvatiti šta on jeste. Zato Rozenfild govori o ,,naučenim slikama” i činjenici da pamtimo samo ona mjesta, stvari i ljude čiji su se utisci i slike o njima zapravo neizbrisivo utisnuli u našu memoriju.[73] Takođe je i čileanski filozof, biolog i neurolog Francisko Varela (Francisco J. Varela) objasnio da su kognitivne nauke

---

[71] Miško Šuvaković, *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd : Službeni glasnik, 2012, str. 31.

[72] Juhani Pallasmaa, *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Chichester : A John Wiley and Sons, Ltd Publication, 2009, str. 33.

[73] Israel Rosenfield, *The Invention of Memory*, New York : Basic Books Inc. Publishers, 1988, str. 170.

pokazale da se naša percepcija ne zasniva samo na reprezentaciji i otkrivanju i upoznavanju unaprijed datog već da se, prije svega, aktivnošću percepcije i našeg senzornomotoričkog aparata koji interaguje sa svijetom i okruženjem, dakle putem *otjelovljenje akcije (embodied action),* razvijaju naše kognitivne sposobnosti.[74] Upravo izmjenu takvog relacionog društvenog aspekta Burio pojašnjava relacionom estetikom koja dešifruje procese savremene kapitalističke, neoliberalne amnezije koja, uslovljavajući nas konzumerističkom sadašnjošću, zapravo za cilj ima onemogućavanje smislenog planiranja i zamišljanja budućnosti. U tom smislu, Burio se pita da li će se uopšte međuljudski odnosi u budućnosti moći održati kao nezavisni od tržišnih relacija i opredmećivanja ili reifikacije. Međuljudski odnosi, u odnosu na strukture moći, a putem podjele rada i nametnutim specijalizacijama, zamjenom ljudskog rada mašinama i sve bržim tehnološkim napretkom tokom dvadesetog vijeka, zapravo su planirano sprovedeni pod nadziranje, kontrolu i potčinjavanje pojedinca, i to upravo zato što su od strane svemoćnog kapitala poistovjećeni sa robom do te mjere da su često i njome zamijenjeni, pa Burio tvrdi da se mogu smatrati artefaktima.[75] To je upravo suprotno od nastojanja koja je imao politički modernizam koji nastaje tokom prosvetiteljstva. Nastojanja modernizma ili doba razuma, s idejom stvaranja jednog boljeg društva, bazirala su se na razvoju znanja i tehnologija, a time i emancipacije, poboljšanju radnih uslova, a time i povećanju slobode pojedinca. Međutim, ambiciozni procesi eksploatacije, posebno juga i trećeg svijeta, relativizovali su takve emancipatorske planove:

> „Tako je dvadeseto stoljeće bilo poprište borbe triju svjetonazora: racionalistička modernistička koncepcija proizašla iz osamnaestog stoljeća i filozofija spontanosti i oslobođenja putem nesvjesnog (dadaizam, nadrealizam, situacionizam), bore se protiv autoritarnih i utilitarističkih snaga koje žele oblikovati međuljudske odnose i potčiniti pojedinca."[76]

Zato Burio objašnjava da modernizam ima više lica. Posebno naglašava da je modernizam, koji je postojao prije avangardnih pokreta 20. vijeka, imao drugačiju koncepciju od

90

[74] Francisco J. Varela, *Ethical Know-How. Action, Wisdom and Cognition*, Stanford : Stanford University Press, 1999, str. 17.

[75] Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika*, prevela sa francuskog Nataša Medved, Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2013, str. 13.

[76] Ibid, str. 16.

poboljšanja životnih uslova i emancipacije, i to onu koncepciju koja je bila vezana za totalitarnu ideologiju. Iako su rane avangarde proizašle iz takve ideološke klime modernizma, kritikujući je i pružajući joj otpor, Burio objašnjava da savremena umjetnost i relaciona estetika kao teorija forme umjetničkog djela njihovu borbu nastavlja. On ukazuje i na nove modele kritike, nove vidove interaktivnosti i istraživanja i to oslanjajući se, prije svega, na sljedećih pet tačaka nasljeđa istorije i teorije umjetnosti: nasljeđe prosvetiteljstva, na analizu i angažovanje francuskog socijaliste Pjera-Žozefa Prudona (Pierre-Jospeh Proudon) čiji su stavovi doveli do anarhističkih teorija, zatim na njemačkog sociologa Karla Marksa koji se zalagao za prava radničke klase i uništenje kapitalizma, a sve u cilju ekonomske i društvene emancipacije,[77] potom na pripadnike umjetničkog pokreta dada (dadaizma) koji su se zalagali za anti-nacionalističke, anti-ratne, anti-materijalističke - ali i anti-umjetničke stavove[78] - kao i na umjetnički rad i teorijsko istraživanje neo-plasticizma holandskog slikara Pita Mondrijana (Piet Mondrian) koji svojim slikarstvom nastoji, prema tumačenju hrvatske istoričarke umjetnosti Vjere Horvat Pintarić, „prikazati ravnotežu suprotnih snaga, i to ravnotežu u pokretu i u različitim stanjima: promjenljivu, otvorenu, a katkad uistinu 'na rubu ponora'."[79] Odatle slijedi i Burioov zaključak o izolovanosti i frangmentiranosti istorije i njenih određenih dostignuća kako bi se silama kapitalizma intencionalno spriječila njihova istorijska uloga i značaj u percepciji javnog mnjenja ili, kako Burio kaže, „ideološka težina" upravo zato što se rad ovih tendencija direktno tiče antikapitalističkih ideja. Sve navedene istorijske prakse, tendencije i ličnosti, pitaju se o tome kako sprovesti kvalitetniji život u sadašnjosti i kako stvoriti bolje društvo. Upravo na tom istom zadatku i zabrinutosti grade se savremene kritičke umjetničke prakse koje rade sa društvenim okolnostima, odnosno gradi se umjetnost relacione estetike koja ne istražuje samo utopijsku budućnost već se temeljno bavi kulturno-političkom dimenzijom umjetnosti u sadašnjem trenutku, studijom međuljudskih odnosa i važećeg društvenog konteksta. Zato takva umjetnost pokušava da oblikuje svakodnevni život i da ponudi njegov novi model omogućujući dijalog, razmjenu i susret različitih kultura, svjetova i društvenih slojeva samim tim što se za vrijeme trajanja izložbe stvara mogućnost dijaloga sa publikom, pa čak i rasprave o izloženim djelima putem uspostavljanja procesa intersubjektivnosti kojim više subjekata gradi govor zajednice koji procesuira lične stavove, mišljenja i uvjerenja u javni diskurs i paradigmu.

[77] Terry Eagleton, *Why Marx was Right*, New Haven&London : Yale University Press, 2018, str. 166-168.

[78] Serge Lemoine, *Dada*, London : Art Data, 1987, str. 10-11.

[79] Vjera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka, 2009, str. 185.

II 3. Kulturni imperijalizam ili teorijska rasprava

Posebno je u tom kontekstu istraživanja pojma paradigme i procesa koji u nastojanju stvaranja boljeg društva mogu poslužiti kao primjer zajednici, neophodno podsjetiti na rad grupe Art&Language (Umjetnost&jezik) čiji naziv dovoljno objašnjava da se radi o stvaralaštvu za čije je razumijevanje, prije svega, važan širi kontekst u kojem se ono dešava. U pitanju je britanska grupa teoretičara i umjetnika formirana 1968. godine, koju su činili Teri Atkinson (Terry Atkinson), Majkl Boldvin (Michael Baldwin), Dejvid Brejnbridž (David Brainbridge), Harol Harel (Harold Hurell) i američki umjetnici poput konceptualnog umjetnika Džozefa Košuta (Joseph Kosuth) ili istoričara umjetnosti Čarlsa Harisona (Charles Harrison).[80] Ova grupa bavila se kritikom kulturnog imperijalizma šezdesetih i sedamdesetih godina u Engleskoj za kojeg smatraju da se uspostavlja pod dejstvom američkog kritičara Klementa Grinberga (Clement Greenberg) kojem su posebno zamjerali činjenicu da svoje stavove i kriterijume o isključivo i dominantno intuitivnom, a nipošto racionalnom, razumijevanju umjetnosti nije uzročno-posljedično obrazložio.[81] Zato razvijaju otpor akademizmu i njegovom svojstvu dekorativnosti, reprezentacije i religioznosti slika na modernističkim školama, diskutuju o njihovim ideologijama i estetici. U nastojanju temeljnih promjena u sistemu umjetnosti uveli su teorijski govor i pisanje kao umjetničko djelo, istovremeno izvodeći i kritiku svijeta umjetnosti i njegove autonomije, budući da su bili skeptični prema tradicionalnom obrazovanju mladih umjetnika koje se odvijalo paralelno s kontekstom velikih studentskih pokreta šezdeset osme, u kojima je učestvovala i umjetnička scena.[82] Ukazujući na to da je umjetnost kontinuirana rasprava o idejama za koje je jezik i njegov razvoj vrlo važan uslov, oni djelo posmatraju kao proizvod konteksta i jezika, a ne kao formalno estetsku, apstraktnu, ili čak dematerijalizovanu formu. Za njih je konceptualna umjetnost u osnovi promjena ili novi način mišljenja o umjetnosti, i taj se novi način njenog shvatanja ne tiče fizičke izrade djela. To se može tumačiti kao svojevrsna kritika kapitala

---

[80] Bili su povezani i sa američkim umjetnicima među kojima su najznačajniji bili: Jan Burn (Ian Burn), Mel Ramsden, Rodžer Katfort, Sol Levit, Karl Andre, Dan Graham, Robert Smitson, Lorens Vejner (Lawrence Weiner), kao i određenim brojem studenata, tako da je evidentno djelovanje dva dijela grupe i to američkog i engleskog.

Vidjeti: Nika Radić, „Art&Language“, u Jelena Arnautović et al. *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), Beograd : Atoča, 2009, str. 320.

[81] Ibid, str. 320.

[82] Ibid.

putem teorije umjetnosti i umjetničkog rada koje oni više ne posmatraju kao odvojene aktivnosti. Sličan stav zastupaju i teoretičari Harison i Fred Orton (Fred Orton) navodeći da je jedan, odnosno prvi, od razloga i uticaja za ovako orijentisan rad grupe zapravo njihova kritička preokupacija spram potrošačke kulture koja idealizuje dizajn i tehnologiju do mjere da oni postaju *rastuća tačka modernizma*.[83] Zato proizvode teorijske odjeke kao umjetničko djelo u formi arhiva ili indeksa kao spiska pojmova u nekoj knjizi ostavljenog publici na interaktivnost koja putem pojmova samostalno i na jedinstven način, suprotno linearnom ili hronološkom procesu, razotkriva i analizira teorijske probleme svijeta umjetnosti. Stoga estetizaciju posmatraju kao suprotnost kritičkoj zapitanosti ali i naporima radničke klase da stvore bolje društvo. U svom kritičkom postupku služe se lingvistikom, pragmatikom, logikom i radom frankfurtske škole, odnosno njenom kritičkom teorijom, marksističkom filozofijom. Njih interesuje način na koji govorimo o umjetnosti, kao i pitanje da li o umjetnosti uopšte vodimo rasprave i kako te rasprave dalje imaju odjeka ili učinka spram stvarnog života. Zato se njihov rad može identifikovati sa pojmom umjetničke birokratije. Istoričari umjetnosti Čals Harison i Pol Vud (Paul Wood) primijetili su da je, dok Džozef Košut insistira na novoj tradiciji redimejda koju je razvijao Marsel Dišan (Marcel Duchamp) ostajući pri ambiciji i problemu stvaranja objekta u umjetnosti, za grupu Art&Language važniji je pristup djelu kao vrsti rada a ne pristup kao objektu ili predmetu, odnosno, važniji je tip rada kojeg želimo da sprovedemo pomoću umjetnosti. To je jedan od ciljeva konceptualne umjetnosti:

> „Cilj Art&Language nije bio da se od teorije ideja (filozofije i ideologije) stvara umetnost, intelektualni redimejd, nego da se kritikuje modernistička autonomija sveta umetnosti; i da se postavi teorija u svetu umetnosti, odakle je, u vreme grinbergovskog visokog modernizma, bila isključena… Art&Language je demonstrirao kako se ideološka uvjerenja, vrednosti i značenja upotrebljavaju,

[83] Drugi je razlog njihovo razmišljanje o *estetičkoj sljepoći* za koju smatraju da dolazi od teorije minimalne umjetnosti jer je njihov odnos prema minimalnoj i postminimalnoj umjetnosti takav da su smatrali da je ona vid hegemonije američkog kasnog modernizma usljed njihove *teorijske praznoće* kao tendencije. Treći je njihova preokupacija proizvodnjom diskurzivnih tekstova kao dijela umjetničkog rada.
Vidjeti: Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Beograd : Orion art, 2012, str. 430-431.

> preobražavaju, naglašavaju ili potiskuju u kulturi kasnog kapitalizma.“[84]

Za takav stav i povratak teorije zalagali su se budući da je upravo istorijska, principijelna i društvena rasprava nedostajala formalizmu i samodovoljnosti umjetnosti koju je američki kritičar Klement Grinberg dominantno sprovodio putem elitističkog podržavanja modernističkog slikarstva apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije tokom pedesetih i početkom šezdesetih godina.[85] Direktno se suprotstavljajući Grinbergu zbog njegovog pretjeranog esteticizma, taj njegov metod smatrali su suviše pojednostavljujućim. Njihovom stavu su se pridružili istoričari i teoretičari umjetnosti Lusi Lipard (Lucy Lippard), Donald Kuspit (Donald Kuspit) i drugi. Dok je Grinberg zastupao fizikalnost, materijalnost, čulnost, plošnost, dvodimenzionalnost, ravnost, autonomnost i apstraktnost slike koja je izolovana od konteksta, kao i od društva i društvenog angažmana, i čiji je cilj i domet čista pikturalnost, dekorativnost i upadljivost fizičkih svojstava medijuma slikarstva ili skulpture, pripadnici Art&Language zalagali su se za suprotno: za bojkot apolitičke modernističke apstraktne umjetnosti i raspravu o umjetničkom i o kontekstu kulture, stvarajući političku umjetnost svojim lingvističkim konceptualizmom, stvarajući temelj za ono područje koje danas nazivamo savremenom umjetnošću. Ipak, odrednicu prema estetskoj vrijednosti i interesu za kvalitetno obavljen zanat, slikarsku tehniku, Grinberg započinje s opravdanjem da se polovinom 19. vijeka već počela osjećati bojaznost elitnog zapadnog društva za estetski standard i kvalitet umjetničkih praksi, budući da su romantičari zainteresovanost za zanat i za formalističko postavljali u drugi plan, što on smatra svojevrsnom opasnošću po pitanje profesionalnosti, odnosno pitanje trajnosti djela u vremenu, a time, implicitno, i njegove vrijednosti na tržištu:

> „Modernistički odgovor toj opasnosti postaje delotvoran jer se nalazi u aktuelnoj produkciji a ne u diskursu; ustvari, on se više javlja kao svestan u umetničkoj praksi nego u raspravi ili kritici.“[86]

---

[84] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit..., str. 103.

[85] Clement Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Novi Sad : Prometej, 1997, str. 11.

[86] Ibid, str. 110.

Međutim, potrebno je dodatno pojasniti porijeklo Grinbergovog zalaganja za ravnost i autonomnost modernističke slike kako bi se ova važna umjetnička debata razumjela. Naime, u svom eseju „Modernističko slikarstvo" Grinberg objašnjava tehničku logiku prelaska sa problema reprezentacije realističkog odnosno iluzionističkog slikarstva na stanje post-slikarske apstrakcije posebno u slikarstvu Morisa Luisa (Maurice Louis) i Keneta Nolanda (Kenneth Noland). On definiše da je realistička umjetnost zapostavljala medijum zarad proizvodnje iluzije pri čemu su se sredstva reprezentacije, ravnoća platna ili pigment, tek naknadno ili indirektno valorizovala, dok je modernističko slikarstvo radilo suprotno. Ono je istraživalo medij i njegova sredstva, njegove mogućnosti, boju, površinu, format kako bi izbjeglo iluziju i uspostavilo na taj način samokritički odnos prema tehničkom procesu slikanja, skrećući pažnju posmatrača na vrijednost same materijalnosti umjetnosti. U tom smislu, Grinberg tvrdi da su impresionisti zapravo prvi modernisti koji su, žrtvujući sličnost sa stvarnošću, proizveli subjektivnu impresiju. On takođe pojašnjava kako razlog nastajanja apstrakcije nije samo napuštanje reprezentacijskog i iluzionističkog pristupa već potreba da se izbjegne svaka asocijativnost sa prepoznatljivim predmetnim svijetom jer takva asocijativnost zapravo umanjuje vrijednost djelu koje bi trebalo da bude jedinstveno i originalno u svojoj dvodimezionalnosti odnosno u medijumu slikarstva:

> „Fragmentirana silueta ljudske figure, ili čašice, to će i učiniti, otuđujući tako slikarski prostor iz dvodimenzionalnosti koja je garancija nezavisnosti slike kao umjetnosti. Trodimenzionalnost je provincija skulpture, a radi sopstvene autonomije slika je prije svega trebala da se oslobodi svega što može dijeliti sa skulpturom."[87]

Odatle zaključujemo da je kreiranje vrijednosti modernističkog djela imanentno čistoti formalnih karakteristika koje prepoznajemo u nekom medijumu, slikarstvu ili skulpturi na primjer, i da je ključni zadatak modernističke samokritičnosti zapravo garancija formalno-tehničkih kvaliteta odnosno čistote medijuma da proizvede njegovu nezavisnost od drugih medijuma umjetničkog izražavanja. U tom smislu se čistota odnosi na strogo definisanje medijuma i njegove zakonitosti i zapravo predstavlja svojevrsnu kritiku, ili, kako Grinberg kaže, osvetu realizmu za njegovo stavljanje medijuma u drugi plan u odnosu na mimezis, što

[87] Clement Greenberg, „Modernist Painting", u *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison & Paul Wood, Oxford : Blackwell Publishing, 2003, str. 776.

se, iz ugla kritike kapitala u teoriji umjetnosti, može razumjeti kao svojevrstan rad sa preobražajem ideja i značenja na šta ukazuje Art&Language. Takođe, Grinberg tu *neophodnost formalizma* radi očuvanja estetskih vrijednosti kao načela brani i u odnosu na rad ranih avangardi odnosno dadaista i Dišana, pa zatim neodadaista,[88] čiju produkciju posmatra kao onu lošeg fizičkog kvaliteta. On zanemaruje njihov socijalni, politički i diskurzivni angažman, odnosno moralnu i političku ekscesnost, budući da su se posebno dadaisti interesovali za napuštanje normativnosti i autonomije umjetnosti kako bi je pretvorili u politički aktivnu radnju. Osim toga, Grinberg zapostavlja jedno od osnovnih načela avangarde kao pojma nadstilskog, interdisciplinarnog i intermedijalnog procesa, a to je da umjetničko djelo postaje eksperiment i istraživanje materijala, medija i ideja odnosno umjetničkih ideologija koje pokušavaju da promijene sami karakter umjetnosti i dodijele joj karakter projekta u smislu spajanja umjetnosti sa životom, izbjegavajući da budu inovativne u zanatskom smislu, posebno ne želeći da budu percipirane kao samo još jedan u beskonačnom nizu umjetničkih objekata. Upravo suprotno modernističkoj medijskoj formalnosti, avangardni radovi prevazilaze pitanje medija zato što nastaju na kritici i poništenju kako medija tako i discipline. Zbog toga nastaje redimejd, kolaži, asemblaži, radovi u vidu neočekivanih situacija ili djelo u vidu teksta što je upravo trenutak i način na koji se iz neoavangardnog[89] diskursa razvija subverzivni, kritički i analitički rad grupe Art&Language[90] u odnosu na apolitički modernistički umjetnički formalizam i iz uvjerenja da je *umjetnost*

---

[88] Neodada se razvija krajem 50-ih kao eksperimentalna, kritička ali i nihilistička praksa spram karaktera potrošačkog društva visokog modernizma u SAD-u i nastoji da ukaže na besmislenost i surovost takvog društva. Zalaže se za negiranje autonomnosti i formalnosti umjetnosti koju je podržavao Grinberg, i podržava činjenje vidljivim konkretnog procesa akcije iz koje razvijaju i pojam hepeninga, koju razumiju kao čin i događaj a ne samo akcije putem koje umjetnička djela formalno nastaju. Umjetnici neodade protežiraju spajanje umjetnosti i života na način što za svoj rad doslovno koriste pronađene materijale pa izlažu redimejde, kolaže, asemblaže i višemedijsku umjetnost u cilju ambiciozne kritike i ukidanja visokog modernizma kojim dominira kultura fetiša prema opsjednutosti predmetnim svijetom.

Vidjeti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti,* op. cit..., str. 475.

[89] Pojam neoavangarde označava proces obnove avangardnih (radikalnih, kritičkih, eksperimentalnih, intermedijskih) pokreta, konstruktivizma, dade, nadrealizma poslije Drugog svjetskog rata, dakle pod okriljem modernističke kulture i predstavlja pojam druge avangarde. Realizuju se tendencije fluksusa, novog realizma, hepeninga, konkretne i vizuelne poezije, letrizma, neokonstruktivizma i neo-dade.

Vidjeti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit..., str. 472.

[90] Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, op. cit..., str. 430.

saznajno a ne samo kulturalno značajna.[91] Uzevši sve te razloge u obzir, naročito zbog nastupajućeg novog perioda masovnih medija, Art&Language se takođe posvećuje analizi rada umjetničkih škola, galerija i institucija, pa su ne rijetko pozivali na njihov bojkot. Bavili su se i izdavačkom djelatnošću, posebno putem časopisa *Art-Language*, zatim političkom umjetnošću koju su podržavali teorijom, a sve u cilju raspravljanja i objašnjavanja jezika umjetnosti kojeg koriste, razvijaju i definišu svi djelatnici unutar tog sistema, uključujući i umjetnike. [92] Analizirali su poziciju umjetnika kao proizvođača ideja unutar imperijalističkog sistema kapitalizma i definisali ga kao ni najmanje naivnog igrača već onog koji ostaje vjeran proizvodnji kulture, a zarad (p)ostajanja odanim vladajućoj kapitalističkoj klasi. „Umjetnik, buržoaski idealista bez ‚vrline', je, kao i bilo ko drugi bez vrline': njegov ‚teror' je besplatan i na kraju samoubilački."[93]

Uočili su da ne postoji diferencijacija između kritičke aktivnosti i stagnacije i to su smatrali dekadentnim, što im je pomoglo da uoče da su kulturno nasljeđe i kulturalni materijal, vrijednosti, pa i uvjerenja i ideologije, konzumirane i preokrenute kasnim kapitalizmom, ali i da su one istovremeno i ono čime je potrebno zaustaviti dekadenciju, odnosno ono čime se treba baviti, sa čime treba raditi. Umjetnost je, prije svega obrazovna aktivnost i aktivnost razumijevanja pojmova koje koristi u objektivnoj stvarnosti na osnovu koje djelo treba da nastane, a činjenje vidljivim je kritička praksa.

II 4. Post-etničko stanje umjetnosti, privatizacija i parcelizacija

Austrijsko-njemački umjetnik i teoretičar Peter Vajbel (Peter Weibel), polazeći od domena vizuelne postmedijske umjetnosti, u svom tumačenju modernosti i analizi savremenog globalizovanog svijeta, ponovo preispituje odnos umjetnosti, nauke i tehnologije. On kreće od Leonardo da Vinčijeve (Leonardo da Vinci) renesansne teorijske studije *Traktat o slikarstvu* s kraja 15. vijeka u kojoj se slikarstvo naziva naukom zato što pomoću slikarskih sredstava reprezentacije, odnosno tačke, linije, površine, volumena, ono vrši reprezentaciju vidljive stvarnosti na slikarskoj površini – ponovo predstavlja oblik vidljivih stvari – što ujedno definiše i klasični program slikarstva i umjetnosti. Ali, kako program moderne umjetnosti napušta klasični program, tako se zadržava na sredstvima

[91] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti,* op. cit..., str. 104.

[92] Ibid, str. 335.

[93] „Art & Language: Editorial to Art & Language", in *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas,* edited by Charles Harrison & Paul Wood, Oxford : Blackwell Publishing, 2003, str. 943.

reprezentacije i uvažava samo prvi dio Leonardove eksplikacije, kako tvrdi Vajbel. Moderno slikarstvo, prema programu ruskog umjetnika Vasilija Kandinskog (Wassily Kandinsky), jednog od njegovih najznačajnihih utemeljivača, tako raskida sa reprezentacijom svijeta i prikazuje samo slikarska sredstva reprezentacije. Tako se, prema Vajbelu, moderni slikar ograničio na bavljenje postojećim slikarskim sredstvima reprezentacije, odnosno njihovom samo-reprezentacijom. To će na Istoku posebno razrađivati i drugi ruski umjetnici, prije svega Kazimir Maljevič svojim suprematizmom,[94] čiji će umjetnički i naročito teorijski rad ruski teoretičar umjetnosti Boris Grojs (Boris Groys) smatrati izuzetno relevantnim za kritički orijentisanu savremenu umjetnost čak i nakon stotinu godina – na početku 21. vijeka[95] – ali i Aleksandar Rodčenko (Alexander Rodchenko) koji će monohromnim slikama objaviti kraj reprezentacije i na svojim platnima predstavljati isključivo boje koje ne referišu na stvarnost. Drugim riječima, moderni umjetnici više nijesu predstavljali stvari, već su se, predstavljajući samo boju kao konkretni element (odakle kasnije proizilazi konkretno slikarstvo), bavili bespredmetnim svijetom – apstraktnom umjetnošću – što Vajbel naziva radikalnim redukcionizmom koji će dominirati prvom polovinom 20. vijeka. Na taj svoj zaključak Vajbel se vraća u kontekst preispitivanja globalizacijskih kapitalističkih tendencija i svog

[94] Maljevič je 1927. godine, između dva svjetska rata i u kontekstu razvoja ruske umjetničke avangarde, a nakon Oktobarske revolucije, objavio svoju knjigu *The Non-Objective World.* U njoj iznosi svoje shvatanje društvene revolucije i ne prepoznaje u njoj isključivo ekonomsko-materijalni aspekt, već i mogućnost umjetničke revolucije koja bi prekinula sa podjelama na novu i staru-klasičnu grčku, rimsku, renesansnu i realističku umjetnost 19. vijeka koju je favorizovala vlast. Svoje poglede po pitanju slobode umjetničkog stvaralaštva Maljevič podvodi pod svoj pojam *suprematizma* ili bespredmetne umjetnosti. On se zalaže za mogućnost da umjetnost ne bude u službi državnog rukovodstva i ideološke propagande kako je to zahtijevalo sovjetsko rukovodstvo od 1917. godine, već da slobodna umjetnost, koja nije podražavalačka, treba stvarati novi život, da sve „umjetničke ideje moraju preuzeti sopstvenu propagandu“ i stvarati svoju – nezavisnu ideologiju, u njegovom slučaju bespredmetnu i „besklasnu ideologiju umjetnosti koja je dosegnuta u suprematizmu“. On je pisao da: „ako su do sada sve forme, bilo čega, izražavale ta osjećanja dodira jedino pomoću mnoštva svakojakih međuodnosa uzajamno povezanih formi koje sačinjavaju organizam, onda je u suprematizmu pomoću ekonomskog geometrizma postignuto djelovanje u jednoj površini ili u jednoj zapremini. … Problem ekonomije postao je moja glavna kula sa koje osmatram i ispitujem sve tvorevine svijeta stvari; taj rad, prije perom nego četkom, je moj osnovni rad. Čini se kao da četkom nije moguće postići ono što se može postići perom. Četka je raščupana i ne može da dosegne do moždane vijuge – pero je prodornije.“
Vidjeti: Kazimir Maljevič, *Suprematizam – Bespredmetnost*, priredio Slobodan Mijušković, Beograd : Studentski izdavački centar UK SSO Beograda, 1980, str. XI. i str. 19.

[95] Boris Groys, *In the Flow*, London : Verso, 2016, str. 61.

predloga *resetovanja modernosti* polovinom druge decenije 21. vijeka, postavljajući pitanje koliko je taj redukcionizam i usljed njega *gubitak* bio veliki i koliko ga je dalje u budućnosti potrebno održavati. To pitanje posebno je važno sa aspekta komparativnosti, budući da u isto vrijeme na Zapadu imamo pojavu uvođenja stvarnog, gotovog objekta ili proizvoda kojeg Dišan naziva redimejdom i koji je, bez umjetničke intervencije na njemu samom, spreman za prikazivanje unutar sistema umjetnosti njegovim jednostavnim preuzimanjem iz stvarnosti. Zato Vajbel smatra da je od 1913. godine umjetnost bila podijeljena na apstrakciju i *reality-art* odnosno pokazivanje stvarnih objekata koje je zamijenilo reprezentaciju i postalo dominantan oblik umjetnosti u drugoj polovini 20. vijeka. Prema Vajbelovom mišljenju, razvoj ove dvije suprotnosti, apstrakcije i realne umjetnosti obilježio je umjetnost 20. vijeka:

> „Umjesto slika koje bojama predstavljaju prirodnu sunčevu svjetlost, danas imamo radove koji koriste pravo vještačko osvjetljenje, takozvanu umjetnost svjetlosti (light art). Umjesto slikane vatre, danas imamo pravu vatru kao dio neke instalacije. Umjesto slikanih oblaka imamo prave oblake (ZKM). Umjesto pejzažnog slikarstva imamo land art. Slikana kosa, klaviri, životinje, cigle – sve je zamijenjeno pravom dlakom, pravim klavirima, pravim životinjama. Slikani vodopadi zamijenjeni su pravim vodopadima i tako dalje.“[96]

Pored ove podjele u vizuelnoj umjetnosti, a što se tiče pitanja dosezanja limita razvoja svijeta i sistema umjetnosti, takođe je značajno podsjetiti na tumačenje fenomena globalizacije i podjele svijeta na uticajne zone. Analizirajući efekte globalizacije na savremenu umjetnost Vajbel objašnjava kako je zasnovanost globalizacije na pojmovnom paru uključenja i isključenja kultura u razvoj i selektivnog prava na razvoj klasifikovanog prema pripadnosti zemljama prvog, drugog i trećeg svijeta, zapravo proizvelo kontra efekat i okretanje protiv istog autora globalizacije – protiv Zapada.[97] Prema Vajbelu, modernost je bila samo dio širenja Evrope i Zapada putem širenja kapitalizma i država-nacija, a to dalje upućuje da je ona imala kolonijalističke, dakle globalističke, ekonomske ambicije potčinjavanja i eksploatacije drugog (*the Other*). Međutim, sa porastom ekonomije, a time i

[96] Peter Weibel, „For Another Reset: Renaissance 2.0”, u *Reset MODERNITY*, Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe i The MIT Press, 2016, str. 517. (prevod I. L. P.)

[97] Peter Weibel, „Globalization and Contemporary Art”, op. cit…, str. 22.

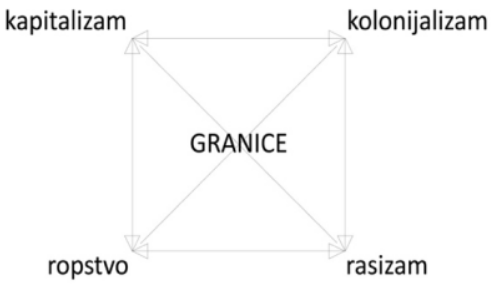
umjetnosti i političkog uticaja zemalja Istoka, prevashodno Kine i Indije, Arabije, Afrike zatim i Južne Amerike, pojavila se kritika zapadnih monopola koja, svjesna da ih ne može sasvim ukinuti, ipak nastoji da moderira globalističke efekte rekolonizacije, potčinjavanja, eksploatisanja i isključenja, a time i da oduzme monopol Zapadu. Vajbel tako dominantno kolonijalni uslov modernosti objašnjava na sljedeći način:

> „Kapitalizam, kolonijalizam, ropstvo i rasizam, zajedno formiraju dinamični kvadrat čiji se elementi pojedinačno ne mogu razmatrati. Zajedno, oni čine 500 godina Zapadne hegemonije. Ova hegemonija stvorila je globalnu geografiju koja se zasniva na strukturi isključenja. Kapitalistički svjetski sistem i njegov kolonijalni uslov konstruisali su socijalni prostor u kojem su „bijele" nacije Sjevera uključene dok su „obojene" nacije Juga sa njihovim religijama i kulturama isključene. Podjela na Prvi i Treći svijet sama je po sebi jedno svojevrsno isključenje. Isključenja zbog etničkih, religioznih, ideoloških, ekonomskih ili političkih razloga centralne su i dominirajuće strategije Zapadnog svijeta."[98]

Iz perspektive antropocena, u čijem je središtu postavljen problem odnosa između čovjekovog bića i drugih formi života i vrsta na planeti, i za čije nam je pretpostavke adaptacije i opstanka potrebna najprije saradnja i koegzistencija, ili kako to Vajbel definiše post-etničko stanje, prije nego kompeticija, pitanja ekonomske, razvojne i hegemone podjele i diferenciranosti stanovništva i svijeta ispostavljaju se kao autodestruktivni procesi. Ali, to post-etničko stanje istovremeno znači i samo prividno nestajanje vidljivih granica između procesa kojima je cilj akumulacija kapitala i globalno upravljanje. Navodno brisanje granica svjetova pod krovom globalizacije omogućava osjećaj prividne uključenosti, a to takođe znači i pristajanje na imperijalističke, dakle potčinjene, uslove života i rada u kapitalizmu, odnosno prihvatanje uslova dominirajućeg sistema. Ispostavlja se da je pitanje i nastojanje, kako od isključenja stvoriti iluziju uključenosti, kako od zida stvoriti vrata, takođe mehanizam i jezik neoliberalnog globalnog kapitala koji istovremeno koristi i radi sa pitanjem granica kao takvih, ali na svoj način granica akumulacije, granica eksploatacije svojstvenih kapitalizmu, a ne na način inkluzivnosti koja bi doprinijela većoj socijalnoj

[98] Ibid, str. 22-23. (prevod I. L. P.)

pravdi i jednakosti kultura, ili jednog boljeg društva za čija smo nastojanja vidjeli pokušaje još u renesansi.



Grafikon 3 – Parcelizacija i granice

Arhitekta jugoslovenskog porijekla i teoretičar arhitekture Srđan Jovanović Vajs (Srđan Jovanović Weiss) u knjizi *Socialist Architecture. The Reappearing Act*, putem isticanja teze o novom pojavljivanju (*the reappearing act*) i vidljivosti socijalističke arhitekture u kontekstu kapitalističkih imaperijalističkih ambicija, navodi i razlog koji je do toga doveo i vidi ga u, za takav proces, prijeko potrebnom većem broju glavnih gradova nacionalnih država i demokratija u razvoju, a ne samo jednog grada, poput Beograda u nekadašnjem jugoslovenskom socijalističkom kontekstu, kako bi se parcelizacijom kapitalistički korporacionizam implemetirao i ukorijenio što uspješnije, brže i temeljnije:

> „U prošlosti, postojao je jedan glavni grad Jugoslavije: Beograd, a sada ih ima još šest: Ljubljana, Podgorica, Priština, Sarajevo, Skoplje i Zagreb (po abecednom redu). To balkanizaciju čini uspješnim proizvođačem glavnih gradova, sa povećanjem kapitalne stope od 600%.“[99]

Iz ove dvije prethodne opservacije o granicama kao da se nameće zaključak blizak procesu apstrahovanja i postavlja se pitanje odnosa prema istorijsko-političko-geografski povučenim državnim granicama. Vajbelova analiza o upotrebi isključivo sredstava reprezentacije i odbacivanju mimezisa, ako se uporedi sa političkim, ekonomskim i nadasve

[99] Srđan Jovanović Weiss, with a series of photographs by Armin Linke, *Socialist Architecture. The Reappearing Act*, Berlin : The Green Box, 2017, str. 6. (prevod I. L. P.)

industrijskim sektorom, kao da nam pokazuje sličnu situaciju. Vajbel je jasno konstatovao kako su kapitalizam, kolonijalizam, ropstvo i rasizam uglovi istog kvadrata koji čini pet vjekova hegemonije Zapada, pa nas takvo zapažanje neminovno upućuje i na hegemoniju sredstava reprezentacije u vizuelnoj umjetnosti kojim će se, kako smo u Grinbergovoj metodi vidjeli, uspostaviti dominantno formalistički, dekorativni, dakle - hermetički oblik umjetnosti. Kao da apstrahovanje iz domena vizuelnog domena kulture prelazi u domen političkog i ekonomskog, dok zapravo, nadilazeći i zaobilazeći granice u svojoj užurbanoj globalizacijskoj utakmici, od nasljeđa pravi geometriju, blokove, kubuse, polovine, poput podjele na hladnoratovski i politički Istok-Zapad, prvi, drugi i treći svijet, klimatski Sjever-Jug, industrijski Sjever i agrikulturni Jug,[100] o čemu je govorio i francuski filozof Feliks Gatari (Felix Guattari), ističući da je teško govoriti o napretku sve dok osa Sjever-Jug opstaje.[101] Sjever industrijalizuje, jug ostaje agrikulturan, objašnjava i Vajbel. Osim toga, i Šuvaković nas upućuje na neophodnost prepoznavanja klasnih pozicija, podjela i borbi, ali i na to da se prava umjetnost uvijek odvija na problemskim izazovima kontradikcija: „političkog/nepolitičkog, autonomnog/aktivnog u srži modernih i postmodernih kontradikcija podela rada i odnosa vrste rada s društvenim sistemima proizvodnje života“.[102]

Uzimajući u obzir rad i djelo grupe Art&Language i njihovu kritiku Grinbergovih stavova, razumljivo je kako se umjetničko djelo relacione estetike devedesetih smatra raspravom do koje je, prema Burioovom mišljenju, dovela ubrzana urbanizacija svjetske kulture druge polovine 20. vijeka. On govori i o „urbanizaciji umjetničkog iskustva“ gdje je

---

[100] Kineski umjetnik i disident Ai Vejvej (Ai Weiwei) u eseju *Capitalism and 'Culturecide'* objavljenom u *New Yourk Times*-u 13. januara 2020. godine izjavio je da „U današnjem svijetu, autoritarna politika i grabežljiva trgovina sarađuju u iskorištavanju ‚kulturnih razlika'.'' On pojašnjava činjenicu da je zapadna demokratija postala ranjiva, nestabilna i povredljiva od strane najmoćnije diktature na svijetu, kineske. Jednako kao što je to Peter Vajbel objasnio u knjizi „Globalizacija i savremena umjetnost“ (2013) da sjever kapitalizuje dok jug ostaje agrikulturan i da prvi svijet ima malo interesa da industrijalizuje treći svijet, Vejvej takođe definiše isti proces ali u odnosu na zemlju svog porijekla, Kinu, odnosno Istok, definišući da Zapad, sve u nadi buđenja demokratije i stvaranja jake srednje klase dobrog standarda u Kini, omogućuje kapital i tehnologiju, dok Kina nabavlja jeftinu, vrijednu ali i nezaštićenu i porobljenu radnu snagu. Međutim, Vejvej objašnjava da se demokratija ne događa već da je Zapad u zabludi, dok su kineske elite postale moćnije i bogatije na račun iluzije Zapada.

Vidjeti: Ai Weiwei, "Capitalism and 'Culturecide'", u *New Yourk Times*, Jan. 13, 2020. Dostupno na: https://www.nytimes.com/2020/01/13/opinion/ai-weiwei-germany-china.html (pristupljeno 24.01.2020. 18:52)

[101] Felix Guattari, *The Three Ecologies*, London : The Athlone press, 1989, str. 30.

[102] Miško Šuvaković, „Kontradikcije redimejda“, u *Dišan i redimejd*, Beograd : Službeni glasnik, 2013, str. 179.

najznamenitiji događaj i razlog umjetničke produkcije kao takve zapravo zajedničko razumijevanje, traženje smisla, kontakt recipijenta i djela. Implicitno, u relacionoj estetici izložba se smatra prilikom za činjenje vidljivim i razumljivim inače razdvojenih, otuđenih i odvojenih odnosa i slojeva istorijske i društvene stvarnosti, a koji upravo tom otuđenošću i razdvojenošću ostaju nerazumljivi i nedokučivi za društvo u svojoj izolovanoj reprezentaciji.

II 5. Situacionizam i altermodernizam

Takav vid namjenski izolovane reprezentacije je 1967. godine francuski aktivista i publicista i jedan od značajnijih posleratnih evropskih teoretičara Gi Debor (Guy Debord), nazvao spektakularnom.[103] U svojoj još uvijek aktuelnoj i na početku 21. vijeka sve potrebnijoj marksističkoj kritičkoj teoriji i razmatranjem *nadilaženja autonomije umjetnosti* i neoavangardnoj tendenciji, koju je sa grupom internacionalnih teoretičara i umjetnika nazvao situacionistička internacionala (1957-1972), ostavio nam je u nasljeđe, već pet decenija, oštru kritiku modernističke, ubrzane totalitizujuće i homogenizujuće kapitalističke dominacije koja, paradoksalno, paralelno sa eliminacijom geografskih udaljenosti, proizvodi masmedijsko otuđenje u društvu. Njen osnovni cilj je devastirajuća i epohalna transformacija individue kao i uništavanje svake vrste društvenosti ili socijalnosti.[104] U klimi primata kapitalističke ekonomije nad politikom, masovna proizvodnja roba i usluga, sve više automatizovana, a akumulirana za apstraktno i diktatorski slobodno tržište, destabilizuje kvalitet zanatske proizvodnje i tako potčinjava, kako pitanje slobode pojedinca, tako i pitanje međuljudskih odnosa. Zato se javlja pasija za oslobađanjem od prekarijata, za slobodno organizovanom svakodnevicom i stvaranjem jednog novog revolucionarnog doba koje će biti okarakterisano i prepoznatljivo po neprestanoj kritici postojećeg i sve više masovnog industrijskog i modernizujućeg, a time i otuđujućeg svijeta, kulture i umjetnosti. U svojoj knjizi *Društvo spektakla* Debor već u prvoj definiciji jasno ističe svoju kritičku poziciju spram potrošačkog društva i svakodnevnog života koji je postao sekundaran i podređen u odnosu na primat robe i akumulacije moći. Kako su konzumerizam i slika (predstava i sumulakrum), čak i slobodno vrijeme, postali važniji, vidljiviji i prisutniji nego ikada ranije, a što on vidi kao svojevrsnu moć koja će sve više dominirati, on tu novu pojavu u društvu naziva *spektaklom*. Za njega je

[103] Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika*, op. cit..., str. 14 i str. 24.

[104] Guy Debord, *La societa dello spettacolo*, Bolsena : Massari editore, 2002.

spektakl kapital akumuliran do stepena u kojem postaje slika,[105] za kojeg je smatrao da će osvojiti sve za šta su se avangarde do kraja tridesetih borile, svaki otpor, suprotstavljanje i subverziju novog stanja razvijenog i sveprisutnog kapitalizma, upravo iz razloga što su roba, artikli i slika postali jedno,[106] odnosno masovni konzumerizam, čiji su rezultat socijalno i politički izolovani i neupućeni građani, s ugroženom mogućnošću međusobne komunikacije:

> „U društvima u kojima preovlađuju moderni uslovi proizvodnje, život je predstavljen kao ogromna akumulacija *prizora*. Sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu.“[107]

To objašnjava njegovo interesovanje, kao i interesovanje grupe da promjene treba da se dešavaju u sadašnjosti, istovremeno sa njihovim predlozima i zahtjevima, što su pokušavali izvesti situacijama – suočavanjem putem slika i objekata unutar kulturnog i društvenog života, propagandnim i teorijskim radom. Oni se suprotstavljaju čekanju na promjene koje bi došle tek nakon izvršenih dijalektičkih analiza savremene kulture, umjetnosti i društva. Njihov rad smatra se aktivističkim zato što su odustali od stvaranja originalne i autonomne umjetnosti i prešli na direktno reagovanje i interaktivno bavljenje zatečenim situacijama u institucijama kulture i umjetnosti, društvu, počev od urbanističkih – domenu u kojem su se pozivali na sociologa Anrija Lefebvra, preko ekoloških, pa do svakodnevnih, životnih. Oni su kulturu razumjeli prije kao mogućnost slobodnog oblikovanja svakodnevnog života, nego kao kapitalističku kulturalnu industriju. Nezavisnost i autonomnost umjetnosti, posebno aludirajući na estetizaciju, za njih je označavala kraj razvoja života, odnosno neprimjenljivost umjetnosti kao takve, ali i suprotno, ozbiljnost i veličina nekog djela prepoznaje se po njegovom kapacitetu kritičkog dejstva u procesima koje nazivaju *sumrakom života*:

> „Pozitivan značaj moderne dekompozicije i destrukcije cele umetnosti leži u uništavanju jezika komunikacije. Negativna posledica tog razvoja je u tome što zajednički jezik više ne može da poprimi oblik jednostranih zaključaka koji su odlikovali umetnost istorijskih

[105] *Situacionistička internacionala*, Čačak : Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, 2008, str. 214.

[106] *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D: Buloch (ed.), New York : Thames&Hudson, 2004.

[107] *Situacionistička internacionala*, op. cit..., teza 1, str. 212.

društava – zadocnele portrete tuđih života lišenih dijaloga, koji su taj nedostatak smatrali neizbežnim – ali koji mora da bude ponovo pronađen u praksi koja ujedinjuje direktnu aktivnost s njemim vlastitim jezikom. Stvar je u tome da se zaista uzme učešće u zajednici dijaloga i u igri s vremenom, koje je do sada, u poetskim i umetničkim delima, bilo samo predstavljano."[108]

Teoretičar umjetnosti Miško Šuvaković, dao je analizu da je Debor razumio nadolazeće i totalizujuće, a opet, suštinske promjene u društvima Zapada, koje se odnose na prirodu društvenog rada, razmjene i potrošnje i da takve promjene vode društvo *od proizvodnje roba ka simulaciji i preoblikovanju svakodnevnog života,* što je uticalo na percepciju pojma kulture kao *vještačke prirode.*[109] Zato su situacionisti radikalno odbijali uslužni i korisni rad, rad koji služi industrijskoj proizvodnji, smatrajući ga eksploatističkim i nadasve vidom upravljanja, organizovanja, kontrole i nadzora dominantnih struktura moći nad pojedincem i životom. Uvidjevši simulacijsku i trijumfalističku dimenziju kapitalističkih potčinjavajućih ambicija koje od naših života prave proizvode i koje ne vode nikuda osim u smjeru alijenacije i udaljavanja od kreativnosti, a time odlaganja i udaljavanja od slobode, emancipacije individue i stvarnosti kao takve, ukazali su i upozorili na devastirajuće i destruktivne posljedice generalne evolucije ekonomije u smjeru njenih nekontolisanih granica, i zalagali se za ukidanje rada kako bi prevazišli robno društvo koje, nadalje, nameće podjelu na naše slobodno i radno vrijeme. Slobodu su razumjeli putem mogućnosti spoja igre i umjetnosti. Budući da je njihova dominantna tema bila pobuna masa i potencijal oblika života kao umjetnosti, potrošnja umjetnosti i kulture putem selektivnih, u klasnom smislu i konsekventno isplaniranih, procesa recepcije u kapitalističkom konzumerističkom društvu, morali su ukazati na svoje viđenje smjene međusobno sličnih, umjetničkih pravaca kao na puku *primjenu načela moderne trgovine koja isti proizvod prodaje pod etiketama suparničkih firmi.* Takođe su ukazali na potencijal ukidanja, u tom trenutku, kako tvrde, lažne moderne umjetnosti, jer umjetnost posle prve trećine 20. vijeka nije izvorno moderna[110], tako što će se konačno započeti njeno ostvarenje, ostvarenje onoga što se smatra modernom umjetnošću,

[108] Ibid, teza 187, str 215.

[109] Miško Šuvaković, „Situacionizam", u *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), Beograd : Atoča, 2009, str. 272.

[110] „Odgovori na upitnik Centra za društveno-eksperimentalnu umetnost", u *Situacionistička internacionala*, Čačak : Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, 2008, str. 166-168.

dakle *umjetnost usmjerena protiv buržoazije*, a u smislu i svrhe građenja besklasnog društva koje će je svom optimalnom stadijumu prevazići.[111]

Naslanjajući se na Deborovo nasljeđe, i Burioova relaciona umjetnost teži da izmijeni kulturne, političke i estetske norme i da relativizuje autonomnost umjetnosti odnosno larpurlartizam kao karakteristiku ranog modernizma koji negira svaku utilitarnu ulogu umjetnosti, namećući potrebu za novim, za originalnošću i individualnošću – subjektivnim umjetničkim stavom, jezikom i poetikom, privatnošću i elitnosti simboličkog unutar sistema funkcionisanja kapitalističke buržoazije koja raskida sa tradicijom, akademizmom, realizmom i naturalizmom 19. vijeka. Zato se on s pravom pita o objektivnosti emancipacije modernog projekta, razmatrajući upotrebljivost relacione umjetnosti s kraja 20. vijeka kao teorije forme, a ne teorije umjetnosti, za oblikovanje svakodnevnog gradskog života. Ona se posebno odnosi na kritiku automatizacije i mehanizacije koje je nametnuo kapitalistički sistem i modernost, svodeći nekadašnji saradnički ali i kompetitivni, komunikacijski i relacioni prostor između individua praktično na minimum, na vrlo tanak sloj društvenih odnosa. Upravo zato je, prema Buriou, izložba savremene umjetnosti postala važno mjesto susreta, koje predlaže načine ili modele stvarnosti prije nego što se samo bavi reprezentacijom određenog događaja iz stvarnosti. Prema Vajbelu taj model stvarnosti se, u post-medijskom uslovu, odvija putem izlaganja i ravnopravnosti svih medija. Ona promišlja društvenost i kontakt i tako postaje politična. Relaciona estetika i umjetnost se zato naslanjaju na *materijalističku tradiciju* u smislu njemačkog filozofa i sociologa Karla Marksa, koji je tvrdio da su društveni odnosi suština čovječanstva, odnosno, da su oni forma i da je ta forma uvijek istorijska. Naslanjaju se i na shvatanje francuskog filozofa Luja Altisera (Luois Althusser) koji takav materijalizam naziva *materijalizam susreta* ili aleatorni materijalizam[112] zasnovan na slučajnostima, kojem porijeklo stvari, smisao i ciljevi nijesu unaprijed dati, i koji se ne svodi na stereotipnost i banalnost svakodnevnih ekonomskih činjenica, kao ni na poimanje umjetnosti sa isključivo ekonomskog aspekta. U odnosu na umjetničko djelo, Burio objašnjava kako je ono samo zbir jedinica koje recipijent i posmatrač treba da oživi, ali i da:

---

[111] Ibid.

[112] Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika*, op. cit..., str. 23.

> „Forma suvremenog umjetničkog djela nadilazi njegovu materijalnu formu: ona je vezivni element, načelo dinamičnog stapanja. Umjetničko djelo točka je na liniji.“[113]

Tako je Burio u diskurs teorije umjetnosti, zbog pojave novog odnosa prema istoriji koji više nije isključivo evropski orijentisan, kao što nije ni homogena sinteza razlika i različitosti, uveo u upotrebu još dva značajna pojma i to heterohroniju i altermodernu. Njegovo uvođenje prefiksa alter- odnosi se na sve što je drugačije od prethodnog i ujedno redefiniše raniji uobičajeni pristup pomoću prefiksa post- koji označava neku narednu tendeciju koja svojom različitošću smjenjuje prethodnu.[114] Tako je došao do zaključka da se sa postmodernizmom mora završiti, i uvesti novi oblik modernizma, sada više ne kao pokreta, već prije kao procesa djelovanja koje može izazvati promjene u društvu. Zato je i kao izumitelj pojma altermoderna ili altermodernizam, odnosno, drugačije rečeno - različite moderne,[115] moderne pluralizama, kreolizacije i miješanja svjetova i kultura, shvatio da je sada zbog mogućnosti globalizovane komunikacije potrebno prikazati, uključiti i prepoznati i alternativne umjetničke putanje i pojedinačne kulturalne vrijednosti i uraditi napor za njihovu nezavisnost ili autonomiju od standardizacije i hegemonih ambicija kapitalizma. Međutim, sada nije riječ o autonomiji umjetnosti u Grinbergovom smislu, već o autonomiji od autonomnosti, odnosno autonomiji stvaralačkih vrijednosti i singularnosti od jednoobraznosti globalizacijskih, homogenizujućih i potčinjavajućih sila neoliberalizma kao autonomnog *od prethodnih odnosa unutar proizvodnje dobara i usluga*.[116] Prema tome, osnovni orijentir koncepta umjetničke

---

[113] Ibid, str. 26.

[114] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti,* op. cit..., str. 60.

[115] Burioov pojam *altermoderna* može se prevesti i kao druga moderna. Međutim, potrebno je ukazati na distinkciju da je u njemačkom kontekstu nakon Drugog svjetskog rata i tamošnje obnove modernizma, pojam *druga moderna*, a u nastojanju negacije i prevazilaženja fikcije i eklekticizma postmodernih tendencija tokom osamdesetih, uveo njemački istoričar umjetnosti Hajnrih Kloc (Heirich Klotz). Pod njim podrazimijeva kritičke tendencije nove apstrakcije u slikarstvu i skulpturi, zatim pomjeranje granica putem antifiktivnosti umjetnosti novih medija ili tehnomedijske umjetnosti kao i dekonstruktivistički pristup u arhitekturi, sve u nastojanju da se *granice umetnosti pomere u stvarnost*.

Vidjeti: Hajnrih Kloc, *Umetnost u XX veku. Moderna – Postmoderna – Druga moderna*, Novi Sad : Svetovi, 1995, str. 208; kao i:

Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti,* op. cit..., str. 59; str. 450.

[116] Miško Šuvaković, *KFS, kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, Novi Sad : Orpheus, 2007, str. 119.

altermoderne odupire se globalizovanoj percepciji, komodifikacijskim i standardizacijskim globalnim tržišnim procesima koji ne dozvoljavaju, ne žele i subordiniraju razlike kao takve. Altermodernost se oslanja na kraj postmodernizma, hibridizaciju kultura, prošireni format umjetnosti i nov način produkcije formi u vidu interdisciplinarnosti:

> „S druge strane, dok je „prvi" modernizam bio zasnovan na konfliktu i opozicijama, u „drugom" modernizmu napredovanje bi trebalo da se odvija otkrivanjem novih spojeva i mogućih relacija."[117]

II 6. Forma ili formacija

Po pitanju estetike Burio napušta riječ ,,forma" u konteksu savremene umjetnosti i služi se riječju „formacija".[118] Tako pokušava da bliže definiše nastojanje savremene umjetnosti da izbjegne svako formalno rješenje, da zaobiđe predmet čija ga forma i stil čine autonomnim, izolovanim i zatvorenim, zapravo, da odustane od modernističke estetike koja izjednačava formu i sadržaj i čak zahtijeva plastičnost forme. Formacije rade suprotno, one su interakcija više subjekata, izazivaju umjetnički, odnosno politički razgovor, debatu, dijalog o stvarnosti koja nas povezuje. Upravo, to je proces intersubjektivnosti koji oblikuje umjetničko djelo, a ne bavljenje pitanjem „čiste" forme kao oblika čiji je cilj postojanja, zapravo, komercijalizacija. Tako je Buriova relaciona estetika redefinisala značenje forme koja u njoj umjetniku služi da pokrene dijalog među subjektima, da uzdrma i aktivira mišljenja, i jedino ukoliko uspijeva to da pokrene ona je bit umjetničkog djela. Takav dijalog, učestvovanje posjetioca, imali smo tokom šezdesetih i sedamdesetih godina, kojeg je svojim radikalnim eksperimentalnim pristupom umjetničkim medijima uvela neoavangardna internacionalna grupa umjetnika, pjesnika, kompozitora, arhitekata, naučnika – Fluksus. Ova grupa je doprinijela da to postane razgovor o uslovima života koji nam je zajednički, a taj razgovor pokreće umjetnost koja je postala politična. Osnovna namjera Fluksusa je spajanje umjetnosti sa životom, dok je stvaralački proces posmatran kao najizrazitija komponenta djela, važnija od samog cilja ili ishoda djela koji tokom rada i ne mora nužno umjetniku biti uopšte poznat, što je bila jedna od principijelnih ideja kompozitira Džona Kejžda (John

---

[117] Jelena Arnautović, „Nikola Burio", u *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), Beograd : Atoča, 2009, str. 751.

[118] Nicolas Bourriaud, *Relacijska estetika*, op. cit..., str. 27.

Cage). Osim toga, francuski intermedijalni umjetnik Robert Filiu (Robert Filliou), koji je medij skulpture razvio u područje beskrajne igre mogućnosti, slučajnosti i varijacija, u svom radu-rečenici, vizuelnoj poeziji, takav stav doslovno objašnjava i čini ga samim djelom: „Umjetnost je ono što čini život zanimljivijim od same umjetnosti“[119]

Dijalektična umjetnost Fluksusa još jedna je u nizu koja, sa paralelnim joj situacionizmom, neodadom, angažovanim teorijski-kritičkim radom grupe Art&Language, dijeli antikonzumerističkі i antikomercijalni pogled na svijet, formirajući distinktivnu teoriju usmjerenu protiv sve ubrzavajućeg i hegemonizujućeg kapitalizma, posebno koristeći jezik kao osnovno sredstvo ili materijal za realizaciju bihevioralne umjetničke ideje, gesta, ponašanja ili intervencije. To je sprovođeno i aktivnostima La Monte Jang (La Monte Young) oko Fluksus zbornika, dok je Džordž Mačiunas (George Maciunas) radio na *Fluksus godišnjaku*, a postojala je i izdavačka kuća *Something Else Press* koju je pokrenuo Higins.[120] Fluksus se eliminacijom estetike iz umjetnosti bavi uvođenjem egzistencijalne politke odnosno idejom promijenjenog, boljeg i emancipovanog društva i pojedinca, eliminacijom besmisla i paradoksa iz svakodnevnog života.

Pitanje i potencijal procesa intersubjektivnosti, koja je postala dio umjetničke proizvodnje, a ne isključivo način na koji se umjetnost doživljava, odnosno ideja povezivanja, razmjene, dijaloga i umrežavanja, navelo je Burioa da ponudi i koncept heterohronije, kao „sliku” ili analizu združenih i mnogobrojnih pojava na koje ukazuje postmedijsko relaciono djelo, koje zajedno doprinose savladavanju i razumijevanju složenosti. Pod heterohronijom se podrazumijevaju pluralne pojave u smislu postojanja različitih i umreženih kultura i singularnosti u različitim vremenima. Ovdje je iznova vrijedno podsjetiti na Mondrijanov pristup slici kao ravnoteži suprotnosti:

> „Da, sve stvari su dio cjeline, a svaki dio dobija svoju vizuelnu vrijednost od ostalih djelova. Sve se konstituiše odnosom recipročnosti. Boja postoji jedino uz drugu boju, dimenzija je definisana drugom dimenzijom, nema pozicije osim u suprotnosti sa drugom pozicijom. Zato kažem da je relacija principijelna stvar.“[121]

---

[119] *Art is what makes life more interesting than art itself* (prevod I. L. P.)

[120] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti,* op. cit..., str. 267.

[121] Piet Mondrian, „Natural Reality and Abstract Reality”, u *The Tel Quel Reader*, priredili Patrick French i Roland-François Lack, London, New York : Routledge, 1998, str. 183.

Tako je uvidio i značaj daljeg razvijanja ili proširenog formata ili polja umjetnosti i kulture u 21. vijeku pa koristi i pojam *arhipelag*,[122] inspirisan geografskim pojmom arhipelaga kao skupa ostrva, odnosno djelova, zamisli, fragmenata koje umjetničko istraživanje suštinski treba da razumije, preispituje, i prevazilazi njihove granice. To je mjesto na kojem Burioov kustosko-teorijski rad, odnosno relacijski proces rada, možemo shvatiti kao onaj koji pokušava da teoriju postavi kao osnovu umjetničke prakse, ne da bi proizvela sasvim nove revolucije, teorije i tendencije, već prije, da bi preradila, resetovala i redefinisala stare, ne da bi obećavala velike utopije, već da bi realizovala male. To predstavlja i značajan događaj u percepciji umjetnosti - ona više nužno ne započinje materijalnim određenjem ili razlogom, kao ni konceptualnim,[123] kao što to nisu započinjale ni avangardne, ni neoavangardne prakse, ni ekovski otvoreno djelo, već relacionim koja inkorporira raspoložive potencijale za moguće mikro promjene ka kvalitetnijem životu i drugačijem načinu funkcionisanja od nametnutog iluzionističkog i statičkog u kapitalizmu, što je okarakterisalo prelazak iz dvadesetog u dvadeset prvi vijek. Tu drugačiju funkciju savremene umjetnosti Burio je nazvao *operativnim realizmom*, jer ona tako dobija društveno-ekonomsku upotrebnu dimenziju, karakteristiku koja se čita i kao veliki zadatak savremene umjetnosti, aktuelan i neophodan i na početku treće decenije 21. vijeka.

II 7. Artivizam, treći tekst i egzo-evolucija

Ako govorimo o prerađivanju i resetovanju važnih istorijskih tačaka ili epoha, onda se moramo vratiti analizama Petera Vajbela, posebno iz razloga što se usljed razvijanja odnosa dvije suprotnosti, apstrakcije i *reality-art*-a koje su obilježile umjetnost 20. vijeka, pojavljuju još dvije nove suprotnosti i pojave - medijska umjetnost (*media art*) i umjetnost akcije (*action art*). Ako je, prema Vajbelu, tokom zlatnog doba slikarstva od renesanse pa tokom 17. vijeka proizvodnja slika, između ostalog, bila zasnovana na i instrumentima, tehnologiji i sredstvima

---

[122] S druge strane, martinikanski (Martinique) filozof i pisac Eduar Glisan (Edouard Glissant) takođe govori o arhipelaškom mišljenju, arhipelaškom pravljenju kao suprotnom procesu svemu što je monumentalno, posebno u arhitekturi na primjer, u svojim teorijama, prije svega u teoriji o poetikama relacija i teoriji kreolizacije, i u njoj o zamislima nove poetike različitosti u odnosu na teorije globalizacije, o stvaranju mondijalnosti (mondialité) koja proizvodi različitosti. O planetarnom susretu i sapostojanju različitih kultura Glisan govori kao o ne-apokaliptičnom haosu čiji su svi djelovi neophodni i koji trebaju biti kadri da proizvode i ujedinjenost i različitost istovremeno.

Vidjeti: Édouard Glissant, *Introduction à une poetique du divers*, Paris : Gallimard, 1996, str. 71.

[123] Jelena Arnautović, *Nikola Burio*, op. cit..., str. 743.

za proučavanje percepcije i prostora, dakle na radu sa *mašinom*, onda je to period u kojem takva veza nije izazivala ni ograničenja ni otuđenja, ni eksploataciju percepcije, kao što se počelo dešavati od industrijeske revolucije nadalje. Naprotiv, sinteza matematičkih, navigacionih, geometrijskih, kartografskih čak i vojnih instrumenata i teorija, samo je doprinijela većem znanju o proizvodnji slika, percepciji i prostoru kao takvom, i predstavljala je ostvarenje veze umjetnosti i nauke koja je, radom manjeg brija umjetnika, ipak uspjela opstati sve do polovine 19. vijeka.[124] Međutim, prema Vajbelu, odlučujući trenutak i problem odigrava se polovinom 17. vijeka kada se slikarstvo počinje udaljavati od nauke, koristeći je sve manje i oslanjajući se isključivo na prirodne organe percepcije, na oko i ruku, dok nauka nastavlja da se razvija uz pomoć tehnologije sve do današnjih dana, posebno od izuma mikroskopa, odakle pitanje uočavanja i vizije posredstvom intrumenata raste i doseže neočekivane razmjere. To Vajbel jednostavno sumira na način da *nauka otpočinje tamo gdje se prirodna percepcija završava*. Upravo taj problem slikarstva, koje se zatvorilo i ograničilo na prirodnu, odnosno fizičku percepciju, kasnije će poslužiti kapitalizmu da razvije autonomiju umjetnosti od ostalih društvenih vrijednosti i započne umnožavanje kapitala. Drugim riječima, možemo izvući i konstataciju da se kapital umnožava i na drugoj polovini ovog rascjepa umjetnosti od nauke, dakle, na nauci, koja je, kako tvrdi Vajbel, tokom posljednjih vjekova izumima mašina i instrumenata uspjela da prevaziđe ograničenja percepcije koju pružaju oko ili ruka. To se savršeno uklapa u logiku kapitalističkog sistema da ne propusti ni jedan segment ljudske ili druge aktivnosti koja može doprinijeti akumulaciji viška vrijednosti:

> „Ovo je trijumf nauke nad umjetnošću. Umjetnost je zastala unutar dometa prirodnog viđenja: nauka je prevazišla prirodnu viziju.“[125]

Međutim, od izuma fotografije 1824. godine i, nedugo za njom, izuma filma, pa kasnije i video forme, govorimo o pojavi medijske umjetnosti u klasičnom smislu, dok s druge strane, s izumom kompjutera, digitalnih tehnologija i interneta od druge polovine 20. vijeka, govorimo o elektronskim medijima i umjetnosti. Medijska umjetnost, dakle, ostavlja prostora za tumačenje i kritiku njoj prethodećih suprotnosti *reality art*-a i apstraktne umjetnosti, a prema Vajbelu, ne zasniva se na mimezisu, već bira treći put ili smjer ka simulaciji

[124] Peter Weibel, *For Another Reset: Renaissance 2.0*, op. cit…, str. 523.

[125] Ibid, str. 524. (prevod I. L. P.)

stvarnosti. Upravo taj simulacijski proces stvarnosti, kojeg je jedino moguće izvesti putem novih instrumenata fotografskog aparata i kamere, odnosno audio-vizuelnog zapisa, uspostavlja nove veze sa naukom. Prema Vajbelu, medijska umjetnost je preradila i *nastavila rad klasičnog slikarstva* zasnovanog na znanju, prije svega zbog njene utemeljenosti u i primjene tehnologije i nauke.[126] Kao da je ubrzani razvoj nauke kritički poslužio i aktivirao nove procese u umjetnosti koja, s obzirom na to da se radi o njenom domenu reprodukovanja vidljivog svijeta, ne dozvoljava da u tim inovacijama bude zaobiđena:

> „Sa pojavom fotografije i njene upotrebe od strane umjetnika kao prve mašinski zasnovane vizije pojedini umjetnici počeli su prevazilaziti ograničenja i granice definisane od strane slikara i umjetničkog tržišta.“[127]

Uzevši doslovno riječ granice u ovoj Vajbelovoj konstataciji da su se umjetnici počeli usuđivati prevazići od strane slikara i tržišta zacrtane granice, iz perspektive kritike kapitala u umjetnosti može se zaključiti da su pažljivo i interesno dozirane granice činjenja vidljivim kada je u pitanju investicija kapitala. Čak i danas ta situacija nije drugačija pogledamo li bliže pojavu institucionalne kritike,[128] dejstvo APG grupe u Engleskoj[129] tokom druge polovine 20.

---

[126] Ibid, str. 525.

[127] Ibid. (prevod I. L. P.)

[128] Institucionalna kritika bila je pojava u umjetnosti druge polovone 20. vijeka koja je imala tri svoja talasa djelovanja. Namjera ove tendencije 60-ih i 70-ih bila je da se suptorstavi radu zvaničnih institucija umjetnosti poput muzeja kako bi umanjila ili izmijenila rigidne ekonomske i političke okvire rada sa umjetnošću i svijetom umjetnosti putem institucija. Tokom 80-ih i 90-ih, u drugom talasu institucionalne ktitike, pored navedenog analizirani su i načini formiranja subjektivnosti. Treći talas čine savremeni umjetnici i teoretičari čiji rad u vidu ekstradisciplinarnih praksi koje spajaju društvenu kritiku, samo-kritiku i institucionalnu kritiku, analizira odnos umjetnosti i politike, krizu pojma reprezentacije u umjetnosti i nematerijalni umjetnički rad a počiva na iskustvu rada prva dva talasa ove tendencije.
Vidjeti: Greald Raunig, *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique* (Gerald Raunig, Gene Ray eds.), London : MayFlyBooks, 2009, str. XV;
Vidjeti i: Marko Đorđević, *Institucionala kritika*, Beograd : Fakultet za medije i komunikacije i Orion Art, 2015, str. 115.

[129] Artist Placement Group ili APG je bila britanska grupa umjetnika čiji je rad započeo polovinom 60-ih a trajao sve do 2008. godine. Zasnivao se na ideji da se rad i dejstvo figure umjetnika kao mislioca i intelektualca postavi u sistemski okvir proizvodnje svakodnevice, kako u državni tako i u privatni sektor, dakle izvan konteksta i institucije umjetnosti. Tako bi zajedničkim snagama sa ekonomistima, industrijalistima, političarima,

vijeka, ili polarizacije i proteste unutar svijeta umjetnosti intenzivno izraženih tokom prvih decenija 21. vijeka.[130] U tom smislu Vajbelova tvrdnja da je tek sa medijskom umjetnošću umjetnost zapravo proširila svoja ograničenja razumijevanja i praktikovanja vidljivosti putem ruke i oka, te tako otvorila sebi mogućnosti i prema nepotkupljivosti i prema slobodi izražavanja, za nas je to, u smislu kritike dominirajućih uniformišućih i osiromašujućih režima kapitalizma po imaginaciju i refleksiju pojedinca, veoma značajna emancipatorska i istorijska činjenica. I Vajbel govori o tome kako je sada sa medijskom umjetnošću stvarnost postala po prvi put izložena, razumljivija i bliža samoj stvarnosti i to na način na koji slikarstvu to nije polazilo za rukom bez obzira na visok stepen realističnosti čak ni uz pomoć renesansnih optičkih i drugih instrumenata i znanja. On nas podsjeća da je Leonardno doslovno i objasnio da se slikarstvom može predstaviti samo *oblik* vidljivih stvari:

> „Leonardov program bio je potvrđen, paradoksalno, ne od strane slikara već od strane medijskih umjetnika.“[131]

---

trgovcima, profesorima, ljekarima, bankarima, komunalcima, ministrima, pomogla i učestvovala u rješavanju problema, investicija i odluka ne bi li svaki društveni sektor mogao profitirati od umjetničkog i kontekstualnog načina razmišljanja.

Vidjeti: Mikkel Bolt Rasmussen, „The politics of Interventionist Art: The Situationis International, Artist Placement Group, and Art Workers' Coalition'", u *Rethinking Marxism, A Journal of Economics, Culture & Society*, 21: 34-49, London : Routledge, 2009, str. 41.
https://1000littlehammers.files.wordpress.com/2012/02/rasmussen-intervention-si.pdf
(pristupljeno 28.03.2020. 22:36)

[130] Izabela Gro (Isabelle Graw) je pokazala u svojoj studiji kako je svijet umjetnosti u 21. vijeku postao svijet ekonomije i industrije značenja i industriije slika, a umjetnost tržišna roba kao i bilo koja druga roba. Ona se posebno bavi relacijama umjetničke produkcije i uslovima koje diktira umjetničko tržište, propitujući ubjeđenja da je tržišna vrijednost jednaka umjetničkoj, kao i njihovu međusobnu uslovljenost, pa zato predlaže njihovo razdvajanje. Ona posebno čini razumljivim razliku između tržišne i simboličke vrijednosti umjetnosti, to jeste komercijalne umjetnosti i one koja teži svom mjestu u diskursu istorije umjetnosti kao kreatoru i odlučujućem faktoru stvaranja vrijednosti, znanja i značenja, jasno čineći razliku između predstavnika društva znanja, umjetnika, istoričara umjetnosti i kritičara, i tržišnog društva dilera, koje, s druge strane, pokušava dati komercijalne definicije vrijednosti znanja.
Vidjeti: Isabelle Graw, *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*, Berlin : Sternberg Press, 2009.

[131] Peter Weibel, *For Another Reset: Renaissance 2.0*, op. cit..., str. 526. (prevod I. L. P.)

U tom smislu medijska umjetnost se vidi kao domen redefinisanja i obnavljanja veze umjetnosti i nauke, a to nadalje putem elektronskih medija podrazumijeva dostupnost umjetnosti i do one publike kojoj institutionalna i buržoaska salonska autonomnost umjetnosti nije bila namijenjena. To znatno modifikuje kanonsku podjelu na apstraktnu i *reality-art* podjelu umjetnosti, ali mijenja i razvija opredjeljenje savremenih umjetnika za izučavanje naučnih, političkih i socijalnih sistema zbog proizvodnje umjetnosti koja bi imala naučnu, političku, socijalnu i kulturalnu relevantnost, što je suprotno od praksi koje se baziraju na ličnim, individualnim poetikama koje polaze od isključivo subjektivnog poimanja svijeta. Konsekventno, Vajbel objašnjava da dolazi do pojave novih metodologija rada u umjetnosti i to istraživačke umjetnosti (*artbased research*) i umjetnost i nauka (*art and science*) metodologije, pa je te nove okolnosti umjetničke proizvodnje u kojoj se umjetnost ponovo povezala sa sredstvima vizije drugih disciplina, Vajbel imenovao drugom renesansom.

Ako riječ *rinascere*, renesansa, pored brojnih pronalazaka, od štamparstva do politike, humanizma i plana savršene države Tomasa Mora (Thomas Moore) (1516)[132], predstavlja i obnovu klasičnih, antičkih vrijednosti nakon srednjeg vijeka, sve u nadi pronalaženja plana i koncepta jednog boljeg društva, vjere da čovjek ima mogućnosti i znanje da oblikuje svoju budućnost, u 21. vijeku, predlaže se obnova renesanse prije svega podstaknuti istim razlogom – borbom za bolje društvo – kao i iz razloga što se nakon renesansne epohe nije prosto izdvojila druga jednako vrijedna takve obnove. Stoga, deklarisanje potrebe za drugom renesansom koje se obznanjuje u antropocenu, kao da evidentira i kritički stavlja jasno i javno na uvid nedovoljno upotrebljive i upotrijebljene kapacitete ljudske vrste da sebe izgradi do nivoa na kojem neće poznavati degradirajuće i autodestruktivne procese. Kao da se kritika i suštinska istina da kao društvo nijesmo sazreli, osim za pokušaj obnove već obnavljajućeg i obnavljanog, ispostavlja jedinim preostalim metodom u nedostatku i nemogućnosti drugih kakvi su možda i bili na pomolu u vremenu sinteze nauke i umjetnosti.

Pored medijske umjetnosti posredovane ekranskom ili kompjuterskom slikom, na rascjepu apstraktne umjetnosti i umjetnosti stvarnih objekata (*reality-art*), Vajbel evidentira i umjetnost akcije u smislu izvođenja pred publikom u vremenu. Pod njom podrazumijeva performans, hepening, kinetičku umjetnost, slikarstvo, skulpturu čak i poeziju i muziku kao formu akcije, sve do zaokreta po pitanju upotrebe sredstava reprezentacije njihovom potpunim poništennjem tokom umjetničkog čina. To poništenje se dalje, prema Vajbelu,

172

[132] Thomas Moore, *Utopia*, New Haven and London : Yale University Press, 2001.

razvilo i u poništenje tijela koje sam umjetničlki čin (bečki akcionizam) izvodi kao i u poništenje objekata. Ako se u umjetnosti akcije radi o zaobilaženju posrednog govora umjetnosti i ako se taj govor prenosi u polje direktnog kontakta sa publikom, onda takav zaokret možemo nazvati reprezentacijskim. Za naše pitanje o kritici kapitala u savremenoj umjetnosti, on je značajan iz razloga što je činom direktnog govora uspostavljena ambicioznija i svakako više politična forma dijaloga umjetnosti i publike.

> „Avangarde prije Drugog svjetskog rata bile su odgovorne za apstraktnu umjetnost i reality art. Neo-avangarde nakon Drugog svjetskog rada bile su odgovorne za razvoj medijske i akcione umjetnosti.“[133]

Međutim, iako se iznova povlače pitanja o sintezi umjetnosti, interdisciplinarnosti i transdisciplinarnosti, što Vajbel s pravom naziva drugom renesansom, kao da se nameće jedno prenebregnuto pitanje a to je pitanje društva koje tu renesansu izvode i kojima je ona namijenjena. U aktuelnim svjetskim novim talasima migrantskih kriza, kao i u odnosu na sveprisutne antropocene ekološke preokupacije, jedan drugi aspekt kao da se postavlja u prvi plan naše percepcije u odnosu na kritiku kapitala u teoriji umjetnosti a to je da je nakon umjetnosti akcije, angažovane umjetnosti koja se posvećuje inkluzivnosti i ravnopravnosti kultura i vrsta i artivizma[134] ne možemo prenebregnuti činjenicu, na koju su nas još i situacionisti pozvali, o značajnom broju onih kojima umjetnost kao takva nije dostupna – narodu, trećem svijetu, marginalnim grupacijama i svjetovima ili, kako je to britanski umjetnik indijskog porijekla Rašid Aren (Rasheed Araeen) nazvao, trećem tekstu.[135] Stoga,

---

[133] Ibid, str. 526. (prevod I. L. P.)

[134] Prema Vajbelu, artivizam, kao proces spajanja aktivizma i vizuelne umjetnosti, podrazumijeva otpor prije svega prema procesu stvaranja umjetnosti radi umjetnosti odnosno autonomije umjetnosti, ali i otpor prema umjetnosti 20. vijeka u smislu njene reprodukcije i reprezentacije stvarnosti u formi slike odnosno objekta. Vidjeti: *Global Activism, Art and Conflict in the 21st century*, Peter Weibel (ed.), Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe i The MIT Press, 2014, str. 26.

[135] Treći tekst je globalno pozicionirana platforma i londonski časopis za savremenu umjetnost koja je posvećena pitanjima dekolonizacije i kritičke kulture, kao i pitanjima odnosa umjetnosti i pilitike. Njegov osnivač 1987. godine je britanski umjetnik indijskog porijekla Rašid Aren (Rasheed Araeen), koji ga je koncipirao na osnovu svoje kritički, transformativno i socijalno orijentisane umjetničke prakse ali i iskustva rada u časopisu *Black Phoenix* koji se prvenstveno zasnivao na razmatranju anti-rasističkih i anti-imperijalističkih ideja.

uzmemo li u obzir da je, usljed metode pojmovnog para uključenosti i isključenosti kultura, globalizacija danas postala okretanje protiv samog autora globalizacije odnosno da je „auto go“, smatramo da druga renesansa automatski može da se nazove trećom, bez obzira na to što između njih nemamo vremenski, linearni raspon smjene tendencija i vjekova. To posebno iz razloga što ako aspekte relacijske umjetnosti, post-medijskog uslova, odnosa umjetnosti prema globalizacijskim procesima pomoću koje se navodno napušta model centra i periferije i dobija policentričnost, ili artivizam, uzmemo ozbiljnije i pravovremeno u obzir, onda je moguće prevazići isključenost kao takvu i govoriti o procesima *viđenja u mraku*[136] ili nadi u mraku, u smislu stava američke spisateljice Rebeke Solnit (Rebecca Solnit), nade koja nije garancija, ali jeste pokretačka snaga nadasve potrebne akcije u novim paradoksalno mračnim vremenima 21. vijeka.[137]

Naučnom i industrijskom mašinskom revolucijom modernog doba čovječanstvo je uspjelo da proširi percepciju okom i na nevidljive slojeve stvarnosti, da poveže udaljene krajeve planete, dok ga je informatička post-industrijska revolucija uvela u proces dominacije mašina, medija i alata, koji Vajbel naziva egzo-evolucijom (exo-evolution),[138] odnosno

---

Vidjeti: Gene Ray, *Rasheed Araeen*. Dostupno na: https://www.documenta14.de/en/artists/13577/rasheed-araeen

(pristupljeno 10.03.2020. 11:01)

[136] *Vidjeti u mraku* bio je naslov II cetinjskog internacionalnog bijenala savremene umjetnosti koji je bio održan 1994. godine, a čiji je međunarodni komesar bio francuski kustos Žan Iber-Marten (Jean-Hubert Martin). Cetinjsko bijenale je kao međunarodna umjetnička manifestacija, upisana na mapi bijenala koju je u smislu nastajanja i istorije bijenala sproveo ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe, i registrovano je pod rednim brojem 29, što je u odnosu na vrijeme kada se ova mapa planira i radi, kao i do tada registrovanih 149 bijenala od prvog Venecijanskog bijenala, održanog 1895. godine do Montevideo bijenala 2012. godine, izuzetno rana pojava.

Vidjeti: „Mapping the Biennials and New Arts Regions”, u *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (eds.), Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe; The MIT Press, 2013, str. 104.

[137] Rebecca Solnit, *Hope in the Dark. Untold Histories, Wild Possibilities*, Chicago : Haymarket Books, 2016, str. 108.

[138] U pitanju je Vajbelov neologizam kojeg je uspostavio pozivajući se na koncept i rad francuskog filozofa Mišela Seresa (Michel Serres) o egzodarvinizmu (exo-Darvinism). Seres govori o uočavanju saznajnih procesa koji se odvajaju od Darvinove (engleski prirodnjak Charles Darwin) teorije evolucije živog svijeta, odnosno teorije darvinizma i prirodne evolucije, koja je podrazumijevala da su se vrste, odnosno živi, biljni i životinjski svijet, razvijale međuzavisnom prirodnom selekcijom, iz jednih u druge, iz jednostavnih u kompleksnije, u odnosu na borbu za opstanak i prilagođavanje okolnostima. Seres pokazuje kako je razvoj fizičkih funkcija i

izlaskom iz prirodne evolucije i ulaskom u sintetičku putem tehnologije i tehnološke evolucije u kojoj čovjekovi organi mogu biti zamijenjeni vještačkim, djelovi tijela robotičkim instrumentima, umjetnik robotom, i koja, potencijalno, ljudski život može prenijeti na narednu planetu u nizu sunčevog sistema, na Mars:

> „Od egzo-biologije do egzo-planeta, od egzo-skeleta do egzo-trudnoća, sve više se pojavljuju diferencirane konture novog svijeta.“[139]

Sa Ekovim (Umberto Eco) konceptom otvorenog djela uvidjeli smo da umjetničko djelo inkorporira prisustvo i podstiče *rad* posmatrača u dovršenju djela, odnosno da se više ne podrazumijeva *samo* rad umjetnika kao relevantan za njegovo dovršenje. Vajbel, nadalje, konstatuje da se danas otvorenim i nedovršenim zapravo moraju smatrati i ljudska vrsta i planeta Zemlja u smislu dva paralelna toka prirodnih procesa i novih tehnologija i da predstoje revolucionarne promjene koje će transformisati oboje, i prirodu i čovjeka. Pod njima prije svega misli na *otvorene kodove*[140] u smislu čipova kao centralnih procesorskih

---

proizvodnje doveo do razvoja i intelektualnih, pa je tako memorija postala materijalizovana u formi knjiga ili kompjuterske memorije na primjer. Time želi da kaže da tehnološke i naučne evolucije predvode u odnosu na tijelo, da je čovjek na gubitku, i iz te opservacije ponudio je kocept egzodarvinizma.

Vidjeti: Peter Weibel, *For Another Reset: Renaissance 2.0*, u ,,Reset MODERNITY“, Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe, The MIT Press, 2016, str. 527, kao i:

Istorija, enciklopedijski leksikon, mozaik znanja, Beograd : Interpres, 1970, str.134.

Serres je bio professor i mentor danas uticajnom francuskom filozofu Brunu Laturu kako ćemo objasniti u poglavlju VI.

[139] Peter Weibel, *For Another Reset: Renaissance 2.0*, op.cit.., 527. (prevod I. L. P.)

[140] Istoimenom eksperimentalnom i interaktivnom izložbom *Open Codes* organizovanom od strane njemačkog ZKM Centra za medije i komunikacije iz Karlsruea, Peter Vajbel kao kustos upućuje nas na neophodnost razumijevanja globalizovanog svijeta kojeg nastanjujemo i koji podržava naš opstanak i održivost u smislu dostupnosti i upotrebe prirodnih resursa. Ali nijesu samo resursi ti koji su predmet naše potrebe i “pažnje”. Danas, prema Vajbelu, živimo u eri osmišljenih digitalnih kodova kojima smo učinili da naši životi od proizvodnje, preko komunikacije do diseminacije proizvedenog, kodiranjem budu istovremeno i zaštićeni ali i kontrolisani. Zato izvodi zaključak da nam je za odvijanje života danas digitalni kod postao jedan od bazičnih elemenata upravljanja svakodnevicom i da on određuje, utiče, pa i uslovljava i naše društvo i njegovu ekonomiju, pravdu i politiku. U vremenu kada se programiranjem može baviti svako, kada je znanje tehnologijom dostupno svima, kao i u vremenu koje je izazovno za primjenu uloge kulturnih institucija i muzeja prije svih za razvoj stanovništva, on predlaže dostupnost i otvorenost kodova, slobodne i otvorene kodove koji

jedinica (CPU Central Process Unit) koje čovjek prilagođava svojim potrebama putem programerskog jezika i podataka kao i proširenje tjelesnih, intelektualnih funkcija i prirodnih organa na tehnološke procese i alate što Vajbel naziva produženjem, transferom ili izvozom (*outsourcing*) u smislu otvaranja (*exteriorization*) i spoljašnjosti (*externalization*) tijela prema tehnološkoj evoluciji koja prevazilazi prostor-vremenske distance ali i to da su sve tehničke pojave ustvari reprodukcije funkcionisanja tijela, kao na primjer telegrafija koja se posmatra kao reprodukcija nervnog sistema. Drugim riječima, on pojašnjava da su mediji, mašine, instrumenti i digitalna tehnologija upotrijebili i reprogramirali kompletan čovjekov čulni sistem, ali i da je mogućnošću izrađivanja vještačkih organa, pa čak i eksteriorizacije reprodukcije života u laboratorijama, ostvaren benefit čovjeka do određenog stupnja.[141] Čovjek je, prema tome, egzo-evolucijom prevazišao sopstvenu prirodu, ali je istovremeno otvorio i pitanje opstajanja svoje i prirode kao takve. Doveo je u pitanje objektivnost sistema koji je takav dualizam razvoja omogućio iz prostog razloga što su se procesi tržišno zasnovane kulture prekomjernog konzumiranja i eksploatacije prirodnih resursa, počeli otimati kontroli izazvavši ozbiljne disbalanse biodiverziteta i envinronmentalne probleme. Ono na šta nas Vajbel upozorava jeste činjenica da je egzo-evolucija samo trenutak u poređenju sa prirodnom evolucijom koja se mjeri milionima godina.

II 8. Druga renesansa i resetovana modernost

U tom vremenskom tunelu, postavlja se pitanje uloge umjetnosti u smislu njenog kritičkog i razvojnog potencijala a Vajbel je vidi u onome što naziva evolucijom kontrolisanom čovjekom (*human controlled evolution*)[142] kada umjetnost u spoju sa naukom,

---

bi nam omogućili da bolje razumijemo i prihvatimo svijet kojim upravlja i kojeg je podacima modifikovao čovjek, kako bi prije svega unaprijedio procese međusobne saradnje, solidarnosti, susreta i inkluzivnosti.
Vidjeti: *Open Codes. Living in Digital Worlds*, Peter Weibel (ed.), ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe, 2017. Dostupno na:
https://zkm.de/media/file/de/2017_open-codes_broschuere_ansichtsexemplar_en.pdf
(pristupljeno 19.03.2020. 17:30)

[141] Peter Weibel, *For Another Reset: Renaissance 2.0*, op. cit..., str. 528.

[142] Vajbel je do ovog koncepta došao na osnovu sagledavanja dva aspekta, prije svega istraživanja francuskog biologa Stefana Leduka (Stéphane Leduc) koji je 1911-e u knjizi *The Mechanisms of Life* pisao o životu kao hemijskom procesu, ali i savremenih teorija o sintetičkoj biologiji koja posredstvom mašina i neživih materija pokušava uspostaviti mogućnost izradu ili izvođenje proto-ćelija, a one nadalje, u budućnosti potencijalno

tehnologijom, nano-tehnologijom i preduzetništvom ima kapaciteta da, na primjer, eliminiše štetne hemikalije, po mogućnosti i druge materije, iz okruženja, prvenstveno na upotrebu CO_2 iz atmosfere, njegovu sintezu inspirisanu procesima fotosinteze, a na načine koji bi proizvodili nova sintetička goriva bez novih emisija CO_2.[143] Ispostavlja se da u trouglu nauke, umjetnosti i tehnologije danas imamo zadatak prevođenja kritike zarobljenog kapitala iz ruku 1% korporativog vlasništva u konkretne solucije i rješenja za probleme koje je njegovo nekontrolisano akumuliranje nanijelo čovječanstvu. Prema Vajbelu, takve solucije imaju zadatak da prevaziđu pojam kreativnosti zarad profita kao takvog i da kreativnost preorijentišu i redefinišu u ideju *šire slike* (*big picture*)[144] kao kreativnog procesa. Na taj način on egzo-evoluciju i infosferu vidi kao procese koji su doprinijeli pojmu radikalne inovacije, to jeste, četvrte industrijske revolucije pretvarajući, u tom novom, digitalom dobu, i sliku, i riječ, i zvuk, i stvar u digitalni zapis odnosno u podatke i praveći nazad željene proizvode iz podataka. Tako se digitalnim, reverzibilnim odnosno povratnim procesom značajno mjesto daje individui i domaćinstvu koje samostalno može proizvesti ili 3D printati svoj željeni proizvod, za razliku od analognog-nereverzibilnog-nepovratnog svijeta stvari kakve smo poznavali u potrošačkom društvu prije četvrte industrijske revolucije. To se u kontekstu ove analize različitih stanovišta kritike kapitala može smatrati i svojevrsnim uvidom u nezavisnost, autonomnost i odgovornost individue spram kapitalističkog sistema, a putem racionalne upotrebe novih tehnologija. To naročito iz razloga što se u 21. vijeku putem privatno-javnih partnerstava odvijaju različiti novi spojevi od ekonomije i politike do umjetnosti. Jedan takav spoj je i spoj umjetnosti i nauke poput onog tokom 17. vijeka, a što Vajbel, kako smo već pokazali, naziva *drugom renesansom*:

> „Stoga, možemo referirati na renesansu 2.0, koja uključuje proširenje na arapske i azijske izvore. Zato govorimo o arapskoj renesansi,

printanje ili štampu putem 3D tehnilogije, onoga što će sačinjavati život, odnosno novu stvarnost realizovanu putem nove 3D tehnologije. Ibid, str. 529.

[143] Misli se na projekat *Retooling Evolution. Nature at Work*, koji je plod saradnje Heurisko kompanije i Karlsruhe Instituta za tehnologiju pri ZKM-u kao i na instraživanja na Univerzitetu u Torontu posebno od strane Džefrija A. Ozina (Geoffrey A. Ozin), pionira nano-tehnologije.
Ibid, str. 529-530.

[144] Grupa umjetnika Robotlab, zasniva svoj rad na ideji *big picture* i stvaralačkom činu kojeg izvodi robot umjesto umjetnika. U radu *The big Picture* iz 2014, koriste mašinu-robota koji algoritamski i linijski iscrtava površinu Marsa na fotorealistički način i tako kritički referiše na tradicionalni pojam umjetnosti zasnovan na ljudskoj percepciji i reprezentaciji prirode. Ibid, str. 531.

zlatnom dobu arapske nauke od 800. do 1200. g., kada je Bagdad bio Firenca prve renesanse."[145]

Drugim riječima, radi se o procesu kojim je, prema Vajbelovom shvatanju, moguće *resetovati modernost* i vrijeme tokom kojeg je umjetnost nakon renesanse ograničila sebe isključivo na prirodnu percepciju oka ili ruke, dok je nauka, za razliku od umjetnosti, širila perceptivna iskustva i znanja i na sfere i aspekte stvarnosti koje nijesu vidljive prirodnom percepcijom već jedino percepcijom zasnovanom na instrumentima i mehanizmima nauke i tehnologije. Upravo u tom smislu se savremena umjetnost i performativna medijska umjetnost, sa primarnošću interaktivnih posmatrača kao ciljnom grupom korisnika, a ne samo pasivnih recipijenata, danas nastoje nadovezati na naučna otkrića, naročito zbog nasljeđa performativnog zaokreta od pedesetih, usljed čega su umjetnici počeli da preduzimaju i konkretne akcije kako bi ovaj svijet učinili boljim mjestom za život, a ne samo da ga vizuelno reprezentuju ili, prema Vajbelu, da redukcionistički monohromnom slikarstvom reaguju na preplavljenost informacijama i podacima u 20 vijeku. Umjetnost, prije svega medijska umjetnost, nastoji danas da se uključi u oblikovne ekonomske, a time i političke forme oblikovanja savremenog svijeta, a sve u namjeri njegovog temeljnog, progresivnog i društveno korisnog mijenjanja, pri čemu se subjektivna ekspresija stavlja u drugi plan. Zato Vajbel govori o drugačijoj, izmijenjenoj, odnosno alternativnoj modernosti, ali i višestrukim alternativama putem medijske umjetnosti koja tehničkom i bio-umjetnošću pokazuje kapacitete svog realnog učešća u procesima poboljšanja i stvaranja prihvatljivijih uslova života od uslova na koje smo neoloberalnim kapitalizmom prinuđeni. U tom smislu, on nam objašnjava da se sada, tokom prvih decenija 21. vijeka, odvija transformacija u domenu umjetnosti pod kojom se vizuelni mediji prije razumiju kao socijalni i društveno konstruktivni mediji, što istovremeno utiče na inovativnost i u estetičkom smislu i u tehničkom smislu, budući da su oni dio bežične-tehničke (*wireless*) mreže. Kako Vajbelova teorija sa kritičkog aspekta ne označava negaciju već analizu, razvoj i potencijalno uspostavljanje rješenja širokog dijapazona globalnih problema, društveno korisna i konstruktivna umjetnost je u domenu naše analize kritike kapitala u teoriji umjetnosti *par excellence* aktivnost emancipacije i sofisticiranosti pojedinca i Vajbel nam za takav proces nudi jednostavnu formulaciju čiji su osnovni činioci i akteri *mediji, podaci i čovjek (media, data and man).* Ona objašnjava da je izveden značajan korak naprijed od Bojsove (Joseph

[145] Ibid, str. 534.

Beuys) progresivne teze iz sedamdesetih kojom je tvrdio da je svaki čovjek umjetnik, kao i njegove socijalne skulpture, ka pravcu u kojem je danas svako postao i stvaralac i primalac istovremeno i to putem socijalnih medija baziranih na internetskoj komunikaciji. Takva komunikacija označila je mogućnost veće društvene inkluzivnosti, kao što to objašnjava i ekonomista Džeremi Rifkin (Jeremy Rifkin), a time i novu političku dimenziju umjetničkog djelovanja koja ipak, prema Vajbelu, pored obrazovnog i emancipatornog, ima potencijal da ukaže i na negativne posljedice digitalne ere i globalizacijskih tokova, pa time i, prema našem mišljenju, na kritiku kapitala. Drugim riječima, kao što se atmosfera može kontaminirati štetnim gasovima tako se i *infosfera*, sfera u kojoj su, kako on tvrdi, stvari, slike i riječi postali podaci, dakle sfera digitalnih podataka, ali i komunikacijska sfera radio, televizijskih i drugih elektromagnetnih talasa koji su pretvaranjem u *wireless* mrežu postali opna planete, može destabilizovati po pitanju sigurnosti i suvišnosti, vjerodostojnosti i preplavljenosti, ali i nadziranja i kontrolisanja informacija u poslovne, odnosno svrhe akumulacije kapitala i to putem izučavanja kulturalnih i socijalnih potreba korisnika, što Vajbel naziva *meta-podacima* (*metadata*). Ti podaci postali su dostupni jer je čovjek dozvolio i omogućio da sve što poznaje bude i formalizovano, pa zatim i mehanizovano, a to dalje znači i proračunato, matematizovano, kompjuterizovano, nakon čega se natrag može proizvesti u *stvari, riječi i slike* pa, tumačeći taj reverzibilni proces, Vajbel objašnjava i nudi jednu progresivniju verziju i mogućnost digitalnog uslova. Naime, kako digitalni i matematički svijet nije konačan, već je jedan otvoreni sistem unutar kojeg vrijednosti neodređenosti i nezavršenosti u 21. vijeku dobijaju novu relevantnost, tako nam ukazuje na ideju otvorenosti sistema, posebno iz razloga uzajamnosti savremenog globalnog društva, a time konsekventno i međuzavisnosti biosfere i infosfere, jer „sa matematizacijom svijeta mi stvaramo svijet kao otvoreni sistem“.[146]

Zato, ako se ideja otvorenog sistema primijeni na pitanje ravnopravnosti vrsta, nacija i kultura, jedna od takvih solucija jeste i ideja komonizma. Ovaj neologizam se samo jednim slovom razlikuje od riječi komunizam, i to središnje postavljenim slovom O. Porijeklo ovog pojma, njegov autor, kanadski marksista Nik Dier-Viteford (Nick Dyer-Witheford),[147] od 2007. godine veže za englesku riječ *common* što označava nešto što je zajedničko, opšte, uzajamno ili solidarno. A po pitanju kritike kapitala zajednički su prije svega egzistencijalni,

[146] Ibid, 536.

[147] *Commonism. A New Aesthetics of the Real*, Nico Dockx i Pascal Gielen (ed.), Amsterdam : Valiz, 2018, str. 55.

socijalni, kulturalni odnosno problemi ravnopravnosti kultura. Ta nova ideologija i estetika stvarnosti polazi od neophodnosti rješenja problema dijeljenja vlasništva, kao i ekološkoh problema evidentiranih i eskaliranih sa dominancijom neoliberalnih politika od sedamdesetih, koje su upravo sve što je zajedničko pretvorile u privatno i vlasništvo kapitala. Putem društvene saradnje, uspostavljajući sasvim nove oblike kooperativnosti bez novca, bez kompeticija, povećanim dozama solidarnosti, humanosti, ekokritičnosti, komonizam podrazumijeva mogućnost *totalne ličnosti*, osobe koja je kadra poštovati i lokalni kontekst i razumjeti globalni uslov. U svojoj ambiciji promišljanja ne samo negacije postojećeg, već, uvažavajući okolnosti u kojima se zatiču, i promišljanje procesa za koje je potrebno izboriti se, komonisti podrazumijevaju i predlažu moguću, optimističku i imanentnu jednakost ekološkog, ekonomskog, političkog, kulturnog i socijalnog uslova društva, ali ne zaboravljaju naglasiti i uslov razuma, odnosno mentalni uslov na kojem počiva relacija prethodnih.[148] Predlažući izlazak iz kapitalizma, odnosno društvenog uređenja koje nadilazi kapitalističko, oni akcentuju zajedničko umjesto privatnog vlasništva. Za njih je primaran koncept tri zajedništva i to prije svega po pitanju ekoloških primarnosti poput vode, hrane ili vazduha, zatim socijalno zajedništvo u smislu besplatnog obrazovanja ili zdravstvenog osiguranja, kao i zajedništvo slobodnih i otvorenih komunikacijskh mreža. Pored navedenog, smatraju da višak vrijednosti ostvaren preprodajom dobara, odnosno robe, treba prevazići i da, u ovoj novoj ideologiji komonizma, roba, dobro ili vrijednost ne smije biti namijenjena prodaji, već isključivo zajedničkoj upotrebi i dijeljenju. Tako su napravili preciznu razliku između robe kao dobra (*commodity*) za prodaju i zajedničkog (*common*) kao dobra za dijeljenje, ali i za čuvanje i zaštitu. Ali, kako koncept dijeljenja i zajedništva odgovara grupama ili zajednicama, neizostavno se uspostavljanju relacije i podudarnosti sa kulturom i umjetnošću. Prema komonistima, kultura ima bazičnu ulogu za razvoj jednog društva upravo iz razloga što stvara, pruža i čini vidljivim značenje zajedničkim dobrima, društvenim zajednicama, ekologiji, ekonomskim i političkim rješenjima koja prvenstveno ne postoje zarad pojedinca ili privatnog vlasništva već zarad zajedništva i zajedničkog opstanka. Zato umjetničke prakse komonizma jesu one prakse koje se zasnivaju na relacionim procesima, umjetnosti koja involvira posmatrača, participativnim praksama, heterogenosti, relativne ravnopravnosti svih uključenih u produkcione procese, koje ko-kreiraju pitanje estetskog, koje se zasnivaju na koprodukciji izložbi, teatarskih kolektiva, i nadasve, pozivaju uključenje publike. Takve

[148] Nick Dyer-Witheford, „Commonism", u *Turbilence 1*, 2007. http://www.turbulence.org.uk/turbulence-1/commonism/index.html (pristupljeno: 21.03.2020. 18:53)

prakse organizaciono znače, u najvećem dijelu, povjerenje u samo-organizovanost, a ne u subvencije ili isključivo investicije privatnog sektora. Stoga takva organizacija rada podrazumijeva zahtjevno zajedničko promišljanje vrijednosti u umjetnosti, pregovaranje o konceptima, metaforama, teorijskim stanovištima i predlozima, konsenzuse, ali i otvara mogućnosti konstantnog i aktivnog rada i kolektivne produkcije. Cilj takve vrste umjetničkog kolektivnog kreativnog rada jeste kolektivni uspjeh. Ipak, postoji rizik da se zajednička vrijednost sporije ili otežano proizvede zbog određenog procenta neharmoničnosti po pitanju percepcije zajedničke vrijednosti kao takve.[149] Da li ta neharmoničnost dolazi iz krucijalnih uslova rada u umjetničkim zajednicama i grupama koje podrazumijevaju etiku depersonalizacije i redukciju individualnog autorstva, ukidanje subjektivnosti i značajan procenat etičnosti spram pojedinačne anonimnosti zarad djelovanja kolektiva, ostaje nam da procijenimo tokom očekivanog razvoja ovakvih praksi u vremenu tranzicije ka post-kapitalizmu.[150] Ono što bez sumnje jeste vrijednost ideje komonizma i kolektivne umjetničke proizvodnje jesu pitanja pluralnosti, lojalnosti, odgovornosti, tolerancije, dijaloga, a ona znače namjeru, određenost i skoncentrisanost na problem, socijalnu svrsishodnost[151], cilj, zadatak ili rješenje svih neophodnih, a sve više političkih odluka koje se tiču usporavanja, ako ne zaustavljanja, istrebljenja vrsta i života na planeti.

[149] Rudi Laermans, „Notes on Artistic Commoning“, u *Commonism. A New Aesthetics of the Real*, Nico Dockx i Pascal Gielen (ed.), Amsterdam : Valiz, 2018, str. 139.

[150] Lev Kreft, „Artivism and Transition“, u *Book of Abstracts, ICA 2019, Possible Worlds of Contemporary Aesthetics: Aesthetics between History, Geography and Media,* 21st International Congress of Aesthetics, Beograd : Faculty of Architecture, 2019, str. 69.

[151] Ove ideje utemeljene su i proizilaze iz racionalističke arhitekture ruskog konstruktivizma ali i konceptualne umjetnosti. Rudi Laermans, „Notes on Artistic Commoning“, op. cit…, str. 145.

III poglavlje

KRITIKA KAPITALA U SAVREMENOJ UMJETNOSTI

III 1. Uvod: Prevazilaženje modernizma i permanentna tranzicija u savremenoj vizuelnoj umjetnosti

U vrijeme globalnog neoliberalnog kapitalizma i početka treće decenije 21. vijeka sa više aspekata je korisno i spram pitanja permanentne, društvene, globalne krize, uputno osvijetliti značaj uloge kritičkog razmišljanja u savremenoj vizuelnoj umjetnosti i to prvenstveno sa kulturalnog, sociološkog, ekonomskog i ekološkog aspekta. Naročito je važno podsjetiti na porijeklo i relaciju kritičkog mišljenja savremene vizuelne umjetnosti iz praksi avangardnog i neoavangardnog mišljenja koje se formiralo tokom 20. vijeka.[152] Konsekventno, 60-ih godina, usljed iskustava minimalne i konceptualne umjetnosti, te performansa, land arta, hepeninga, fluksusa i drugih tendencija, u svijetu umjetnosti javlja se otklon od, do tada dominantnog, modela progresivnog modernizma za razumijevanje i interpretaciju umjetničkog stvaralaštva i proizvodi nova umjetnička paradigma najčešće nazivana neoavangardnom u diskursu istorije umjetnosti, dok je od kasnih 70-ih u upotrebi i termin postmorednizam.[153] Dajući primat instalaciji kao umjetničkom mediju i upotrebi svakodnevnih, običnih predmeta i materijala, te postavljajući u drugi plan do tada dominantne medije modernizma, prvenstveno skulpturu i slikarstvo, neoavangardne prakse su ponudile razvoj tradicionalnih umjetnosti u polju koje nazivamo vizuelnim odnosno postmedijskim, koje raskida sa monopolom Zapada.[154] Spram društvenih prilika, u pitanju je kritički i razvojno orijentisano stvaralaštvo, odnosno period nastanka žanra savremene umjetnosti.

---

[152] Maja Stanković, „Šta savremenu umetnost čini savremenom“ u *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2017/01/17/sta-savremenu-umetnost-cini-savremenom/ (pristupljeno: 5.07.2020. 18:26)

[153] Nikola Dedić, „Doba savremene umetnosti”, u *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2018/01/27/doba-savremene-umetnosti-2/ (pristupljeno: 5.7.2020. 18:32)

[154] Peter Weibel, „Globalization and Contemporary Art”, op. cit…, str. 21.

Takođe se i izvan svijeta umjetnosti uviđa da su modernost i moderna umjetnost podrazumijevale ideologiju univerzalnosti, kao ključnu ideologiju za održavanje kapitalizma i kapitalističke vizije progresa, što se u njemu i danas, između ostalog, neumoljivo brani i putem kontinuirane mreže aukcija, sajmova, te tržišta umjetnosti kao i, kako tvrdi njemačko-austrijski umjetnik i teoretičar Peter Vajbel, da su modernost i moderna umjetnost učestvovale i u ekspanziji Evrope. Taj se koncept evrocentričnosti tokom druge polovine 20. vijeka i sa razvojem globalizacije u intelektualnim krugovima kolonijalizovanih zemalja sve češće kritički analizira. Zato se, shodno toj perspektivi, savremena umjetnost posmatra kao proces i polje mogućnosti za *resetovanje* i transformaciju kapitalizma kao dominantnog svjetskog sistema te, konsekventno, za uključenje i jednakost svih kultura. Ona umjetnost koja se bavi transformišućim, inkluzivnim procesima, a ne procesima isključenja i potčinjenosti kultura, kao ni ekstrahovanjem njihovih vrijednosti, jeste savremena umjetnost, tvrdi Vajbel i konstatuje da moderna umjetnost nije bila posvećena navedenim procesima.[155]

Da bi se navedena distinkcija razumjela, potrebno je precizirati šta se podrazumijeva pod pojmom *svijet umjetnosti.* U pitanju je komunikacija unutar složenog i heterogenog sistema odnosno mreže međuinstitucionalne saradnje (muzeji, centri, galerije, javne i privatne kolekcije, akademije, nevladine i neprofitne umjetničke organizacije, te bijenala, trijenala, kvadrijenala i sajmovi umjetnosti) i umjetničkih profesionalaca (umjetnici, istoričari umjetnosti, kustosi, kritičari i teoretičari umjetnosti, galeristi, dileri, kolekcionari), koji se bave produkcijom, prezentacijom, interpretacijom, promocijom i diseminacijom umjetničkih djela. Takođe, pod ovim pojmom podrazumijevaju se i pojmovi scena i sistem umjetnosti. Komunikacijski odnosi u tim mrežama često su promjenljivi i međusobno različito koncipirani, različito povezani kako u odnosu na polje interesovanja tako i u odnosu na polje kompetencija. Nigerijski istoričar umjetnosti i kustos Okui Envezor (Okwui Enwezor), zbog konstantne produkcije objekata i informacija unutar svijeta umjetnosti, o njemu se izjasnio kao o multikulturnom svijetu kojeg karakteriše *permanentna tranzicija*. Takav svijet ne proizvodi isključivo pretvaranje simboličke u ekonomsku vrijednost, u kapital, već se, pored takve tržišne ili praktične orijentacije, pod svijetom umjetnosti podrazumijeva i intelektualna, kritička i razvojna radnja koja nije nužno usmjerena na karijerne ili profitabilne aktivnosti koja je proistekla iz avangardne i konceptualne umjetnosti. Ta dva različita, a dominantna toka razlikuju se u odnosu na pojam produkta odnosno orijentacije: u avangardnoj, neoavangardnoj i kasnije savremenoj umjetnosti produkt je razvoj, društvena promjena,

[155] Ibid, str. 24.

emancijapacija ili rekonstrukcija dok je u umjetnosti *glavnog toka* produkt posmatran kao simbolička vrijednost koju je moguće pretvoriti u kapital. Evidentirani su i hibridni modeli rada koji ova dva toka spajaju, elaboriraju, što takođe zavisi od uspješnog i velikog stepena komunikacijsko-umrežavajućih aktivnosti unutar svijeta umjetnosti.[156] Teoretičar Nikola Dedić dao je tumačenje navedene razlike, ali on izvodi komparaciju između modernog i savremenog razumijevanja umjetnosti. Dedić iznosi stav da je na svom razvojnom putu po pitanju definisanja razloga zbog čega je određena produkcija savremena a ne moderna, savremena umjetnost zapravo pristupila redefinisanju kriterijuma usljed kojih se ta produkcija prihvata kao umjetnost:

> „Savremena umetnost je istorijska epoha radikalne redefinicije kriterijuma na osnovu kojih određeni objekat prepoznajemo kao umetnički: osnova ove redefinicije jeste prelaz sa kategorije umetničkog dela na kategoriju predmeta. Samim tim, savremena umetnost jeste makrokulturalna formacija negacije i prevazilaženja modernizma i modrenog poimanja umetnosti koja je artikulisana šezdesetih godina i traje do danas.“[157]

III 2. Porijeklo proizvodnje savremene umjetnosti

Umjetničke prakse savremene vizuelne umjetnosti promišljaju društvene okolnosti, makro i mikro sisteme u okviru kojih nastaju i prema kojima se odnose analitički, istraživački, kritički, dakle, razvojno. Međutim, prije nego što krenemo u analizu pojma, značenja i perioda razvoja savremene umjetnosti od 60-ih do danas, potrebno je podsjetiti na upotrebu tog pojma u kontekstu modernizma, ali i razumjeti pojam modernosti koji mu prethodi, zbog njihove međusobne razlike, kao što je to prethodno pojašnjeno i putem teorijske komparacije Petera Vajbela.

Savremena umjetnost uvijek se odnosi na vrijeme u kojem nastaje, na vrijeme sa kojim je, kao što sama riječ kaže, sa-vremena, odnosno, istovremena. Takođe, prema

---

[156] Dejan Sretenović, „Kako mapirati svet umetnosti u Srbiji : mreža” u *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2018/03/17/kako-mapirati-svet-umetnosti-u-srbiji-mreza/ (pristupljeno: 5.7.2020. 20:29)

[157] Nikola Dedić, „Doba savremene umetnosti”, u *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2018/01/27/doba-savremene-umetnosti-2/

mišljenju estetičara Miška Šuvakovića ona se odnosi i na *neposrednu prošlost* tog konkretnog vremena u kojem je nastala, ali i na *trenutak kada se o njoj govori i piše*. Šuvaković ukazuje i na drugu važnu činjenicu a to je da su u 19. vijeku pojmovi *moderno* i *savremeno* bili paralelno upotrebljavani, odnosno da su bili smatrani sinonimima, zato što je biti moderan predstavljalo svijest o vremenu, epohi, dakle prilagođavanje stupnju razvoja društva koje, posjedujući ekonomska sredstva gradi, sprovodi i razvija svoju modernost, odnosno projekat modernosti. Međutim, on je obrazložio i strukturalni karakter koji se vezuje za svijet umjetnosti i obrt ili novu paradigmu koja se dogodila sa prosvetiteljstvom, a koja će nam kasnije u obrazloženju značenja pojma savremene umjetnosti nakon 60-ih biti izuzetno značajna. Naime, ako se pod tradicionalnim zapadnim svijetom umjetnosti, pod pred-modernom ili klasičnom evropskom umjetnošću podrazumijeva vremenski raspon *od srednjeg vijeka preko renesanse do neoklasicizma*, u kojem je reprezentacijska umjetnost bila proučavana i dostupna isključivo elitnim slojevima društva, a zasnovana na tematskim i hijerarhijskim pravilima, onda je važno uočiti pojavu umjetnosti koja nije namijenjena ili dostupna isključivo takvim imućnijim društvenim slojevima već i *javnoj publici,* tj. širim društvenim slojevima. Konsekventno, unutar modernih buržoaskih društvenih slojeva sa univerzalističkim pretenzijama i kapitalom tokom 18. vijeka, vijeka prosvetiteljstva i Francuske buržoaske revolucije, nastaje srednja buržoaska društvena klasa koja ne posjeduje kapital već egzistira na komodifikaciji sopstvenog intelekta a ne tjelesnog ili ručnog rada. Njima je, u okvirima, kako će se kasnije u 20. vijeku pokazati, diskutabilnog i vrlo konstruisanog i kontrolisanog pojma slobodnog vremena, umjetnost predstavljala pojam slobode ili, kako Šuvaković kaže, pozivajući se na britanskog estetičata Terija Igltona (Terry Eagleton), njima je umjetnost bila potrebna *kao slobodno neinstitucionalno područje*.[158] U tim novim društvenim odnosima modernog doba i novoj i slobodnoj individui umjetnost više nije bila dužna komunicirati dominantno politički autoritet vladara ili potčinjenost istorijskim ili književnim temama, već predstaviti nešto novo, drugačije, autentično, kako po pitanju predmetnosti ili fizičkog svijeta tako i po pitanju individualnog umjetničkog doživljaja tog svijeta. Prema Igltonu, umjetnost je trebala da predstavlja polje kompletne slobode, dakle neinstitucionalnog prostora. Unutar tako novog razumijevanja umjetničkog djela kao

[158] Miško Šuvaković, *Socijalizam i kapitalizam*, RTS Kulturno-umetnički program, zvanični kanal: https://www.youtube.com/watch?v=7vobAMGW-zs&t=1366s
(pristupljeno: 6.12.2020. 00:28)

individualnog i neponovljivog gesta koji prekida sa klasičnom tradicijom, pitanje estetike je predstavljalo sredstvo za postizanje određenog statusa:

> „Umetnost je analogno tome postala bitna za građansku javnost koja je u njenoj autonomiji prepoznavala sopstvenu autonomiju u odnosu na tradiciju države i crkve. Za novu javnu publiku bilo je potrebno stvoriti novu infrastrukturu umetničkih institucija koja je vodila od ,,salona" do prvih galerija kao institucija sistema umetnosti za izlaganje i trgovinu umetninama. Umetnost je zadobijala svoju tematsku i formalnu autonomiju, ali i svoju ekonomsku i promotivnu zavisnost od novog umetničkog sistema institucija, sa novim delatnicima kao što su: kritičari, galeristi i trgovci." [159]

Estetska opredijeljenost i uniformnost modernosti 19. vijeka se usljed sve veće autonomije, pa time i funkcije umjetnosti u društvu, modifikuje u fazu ranog modernizma odnosno u mnoštvo njegovih heterogenih, istovremenih ali i, sukcesivno, zbog međusobne konkurentnosti, smjenjivanih umjetničkih tendencija i stilova modernističke umjetnosti. Tu smjenljivost Šuvaković naziva sinhronijskim promjenama.[160] Razvojni proces od *L'art pour l'art*-izma do autonomne i ekspresivne umjetnosti pokazao je napuštanje likovnosti i tehničkog znanja i prikazivanja. Pojavilo se novo, nepredstavljačko poimanje umjetnosti zasnovano manje na procesima estetskog prosuđivanja umjetnosti a više na analizi svojstva, funkcije i vrijednosti umjetnosti kao i subjektivnom iskustvu umjetnika u doživljaju stvarnosti. Pojava umjetničke teorije i kritike dodatno je doprinijela redukciji mišljenja o umjetnosti u estetskim kategorijama što je, prema Šuvakoviću, rezultiralo *prekidom između estetike i umjetnosti*.[161] Međutim, za naše razumijevanje razloga koji su, u drugoj polovini 20. vijeka, doveli do pojave i određenja termina savremene umjetnosti, pored umjetničkih tendencija modernizma koje su se javljale istovremeno i sukcesivno, a od kojih će se savremena umjetnost, autokritički, svjesno distancirati, od izuzetnog ili primarnog značaja bile su one pojave koje su se smatrale revolucinarnim, buntovničkim, kritičkim, dakle razvojnim, odnosno avangarnim pojavama. Avangarda, neoavangarda, kritički

[159] Miško Šuvaković, *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije,* Beograd : Službeni glasnik, 2012, str. 20.

[160] Ibid, str. 21.

[161] Ibid.

konceptualizam i postomodernizam koji su imali za cilj društvene i kulturne promjene u stvarnom životu, a koje Šuvaković naziva ubrzavajućim dijahronijskim promjenama, odgovorili su na ontološko pitanje umjetnosti time što su pokazali da je umjetnost institucija i da ona jedino u instituciji i postoji, mada će kasnije pojam institucije kritikovati, odnosno da je u pitanju *formalizovani ljudski odnos,* bilo da se radi o umjetničkom obrazovanju ili o sistemu institucija koje je prikazuju:

> „Avangarda od početka 20. veka do sredine 30-ih godina, radikalni je i militantni oblik modernizma, što znači da se projekt modernosti ostvaruje ekscesnim, političkim i intermedijalnim aktivnostima.“[162]

Prema istraživanju slovenačkog filozofa i teoretičara Leva Krefta (Lev Kreft) avangardno stvaralaštvo u 20. vijeku, od kojeg savremena umjetnost potiče, u kontekstu modernizma nije bilo centralno, primarno ili dominantno stvaralaštvo svijeta umjetnosti. Ono se odnosilo na eksperimentalno, kritičko i razvojno kao mišljenje koje problematizuje i bori se za korekciju konstruisane stvarnosti. Svojom antiformativnošću[163] i autokritikom, jer razara autonomiju i formalnost modernizma, još na početku 20. vijeka korača ispred svog vremena zato što, poput seizmografa, uviđa, komentariše i odgovara na društveno-političke probleme. Zato se, polazeći od njenog nesporno razvojno-kritičkog iskustva, može zaključiti da je takvo mišljenje i stvaranje potrebno iznova proučavati, na njega se pozivati, stvarati, te da je u svakoj sa-vremenosti značajno podržavati avangardnost[164] jer se ona vezuje za

---

[162] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit..., str. 448.

[163] Lev Kreft, *Politics of the Avant-garde in Central Europe*, predavanje u: Summer School: Constructing Utopia/Eastern European Avant-gardes and their legacy, 24-31. avgust 2018. MG+MSUM, Ljubljana.
https://www.mg-lj.si/en/events/2273/summer-school-constructing-utopia/
(pristupljeno: 7.07.2020. 16:17)

[164] U odnosu na pojam avangarde i avangardne umjetnosti koja nastoji da pokrene preporod umjetnosti i društva, da o njemu diskutuje i u skladu sa tim nastojanjem eksperimentiše i poprima karakter projekta, važno je napomenuti da su se tokom rane odnosno istorijske avangarde koja je, prema njemačkom teoretičaru kulture Peteru Birgeru (Peter Burger) trajala od sredine 19. vijeka do kraja 30-ih godina, kao preteče modernističke umjetnosti razvijale ideje o idealnoj utopiji. S druge strane, u neoavangardi, koja se javila s krajem Drugog svjetskog rata i trajala do kraja 60-ih, važna je razlika u odnosu na rane avangarde i to u smislu da je neoavangarda namjeravala da ponudi konkretan kritički rad, a prema pojmu utopije se odnosila takođe na konkretan način.
Vidjeti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit..., str. 116-120.

evolucione aspekte obrazovanja i kulture, emancipacije i senzibilnosti, a time i društvene odgovornosti kao takve, u čemu se ogleda njeno osnovno značenje.

III 3. Od obrta do otpora. Globalna umjetnost i kritika globalnog kapitalizma

Britanski istoričar umjetnosti Timoti Dž. Klark (Timothy J. Clark) u 21. vijeku određuje se prema epohi moderne umjetnosti kao prema *jedinom antikvitetu* kojeg posjedujemo i to na način što smatra da su danas postala nečitka i neprimjenljiva sredstva reprezentacije na kojima je ona bila zasnovana. On postavlja tezu da je modernost bila usmjerena na osvajanje novog projekta budućnosti naročito misleći na dobra i na slobode, ali i kontrolu nad prirodom i njenim resursima, čovjekovom imaginacijom pa i informacijama, baze zbog koje ćemo u 21. vijeku posvjedočiti potrebi za pojmom *resetovanja modernosti*.[165] Umjesto otvorene i utopističke mogućnosti koju, na primjer, ostavljaju situacionisti svojom nadom u potencijal mijenjanja zatečenih situacija kritičnošću i aktivnošću, budući da ove preocese razumije kao jedno veliko i nepodnošljivo razočarenje, Klarku je realističnija zamisao konačnog rastanka sa idejama modernizma i on je u svojoj velikoj i istoimenoj studiji *Oproštaj od ideje* (*Farewell to an Idea),* istakao svoj koncept opraštanja od ideje i epohe moderne umjetnosti, i suočavanja sa sadašnjošću koju imenuje kao čistilište.[166]

Za naše ukazivanje na pojam otpora u savremenoj vizuelnoj umjetnosti, iskustva avangarde i neoavangarde poslužiće kao izvor kritičkog mišljenja budući da su oba reflektovana u savremenim vizuelnim praksama. Taj istorijski kontinuitet, odnosno, kako ističe istoričarka umjetnosti Maja Stanković, *linija avangarda-neoavangarda-savremena umjetnost*, jeste upravo onaj proces koji umjetnost protekle tri decenije (posljednja decenija 20. i prve dvije decenije 21. vijeka), dakle savremenu umjetnost, prema njenom mišljenju, *čini savremenom*. Ona ističe tri dominantne odrednice odnosno strategije tog činjenja koje su proistekle iz iskustva avangarde i to da, kao prvo, savremena umjetnost umjetničku produkciju više ne posmatra na konvencionalan način u smislu identifikovanja *specifičnog umjetničkog kvaliteta* i prevazilazi svaku podjelu na kategorije, medije ili žanrove, na umjetničko ili neumjetničko. Pojava filma i fotografije, upotreba kolaža, neumjetničkih materijala, redimejda tj. svakodnevnog predmeta spremnog za upotrebu kao sasvim nove

[165] *Reset MODERNITY*, Bruno Latour (ed.), Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe i The MIT Press, 2016.

[166] T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Eposodes from a History of Modernism*, New Haven and London : Yale University Press, 2001, str. 7.

pojave i procesa mišljenja o predmetu u avangardi, upravo zbog njihove postojanosti i primjene i izvan domena umjetnosti, uticale su da se krenu propitivati sve tradicionalne vrijednosti u umjetnosti od umjetničkog medija do umjetničkog djela kao takvog. Kako je već pokazano, i Nikola Dedić je porijeklo savremene umjetnosti analizirao na način blizak ovome, istakavši pojam tranzicije u umjetnosti sa djela na predmet. Kao drugo, Stanković ističe da je rad savremene umjetnosti jedan otvoreni i inkluzivni sistem u smislu povezivanja *različitih značenja*, neuvažavanja razlika, kako onih između primijenjene i likovne umjetnosti, tako ni onih razlika između visoke i masovne, ili, pak, između autonomne i angažovane umjetnosti. Upravo to zaobilaženje dualnosti dovelo je do toga da se i tradicionalno poimanje pitanja vrijednosti umjetničkog djela koje je pod vrijednošću podrazumijevalo vezu unutrašnjeg doživaljaja svijeta sa *transcendentnim i suštinom*, takođe relativizuje, zaobiđe i zamijeni, tako da spoljašnji svijet i kontekst dobija primat odnosno postaje činilac umjetničkog djela. To nepostojanje granica i ograničavanja kreativnog čina utiče da se počinje govoriti o vizuelnoj umjetnosti, o post-medijskom obrtu, odnosno o *pluralističkom mišljenju u umjetnosti*, procesu čiji se korijeni mogu povezati i sa onim što je italijanski filozof i estetičar Umberto Eko nazvao otvorenim djelom. Kao treće, Stanković ni pitanje konteksta savremene umjetnosti ne posmatra na konvencionalan način. Promišljanje konteksta, okruženja ili ambijenta u kojem se stvarnost konstituiše dokazalo je da umjetnik mora biti mislilac, intelektualac, osviješćeni pojedinac koji razumije diskurs, svoje razloge, koncepte i namjere činjenja vidljivim određenog društvenog procesa, pojave ili fenomena putem savremene umjetničke produkcije kao i mogućnosti i razloge diseminacije te produkcije. To savremenu umjetnost koja, i prema britanskom filozofu Piteru Osbornu (Peter Osborne), počinje 60-ih sa istorijskom pojavom konceptualne umjetnosti,[167] sa njenom pluralnošću medija, procesom fragmentisanja koji se pojavio sa avangardom kao i

[167] Bitna odrednica savremene umjetnosti prema Piteru Osbornu je da je ona postkonceptualna iz razloga što je, s jedne strane, konceptualna umjetnost određena idejama i konceptima a ne estetskim i formalnim karakteristikama umjetničkog objekta, s druge, sve što je materijalizovano ima neku određenu estetičnost, pa se na taj način, prema njegovom mišljenju dovodi u pitanje konceptualna umjetnost. Zato on objašnjava da djela savremene umjetnosti moraju dovoditi u pitanje sopstvenu estetsku dimenziju kao i materijale koji to djelo oblikuju i to putem *konceptualne kritike estetskog*, te da ih upravo to čini postkonceptualnim djelima. Osborn to naziva *postkonceptualnim uslovom savremene umjetnosti.*
Vidjeti u: *Towards a criticism of Generic Art*, Peter Osborne in conversation with Christoph Haffter, https://www.dissonance.ch/upload/pdf/137_02_hb_haf_osborne.pdf
(pristupljeno: 11.07.2020. 23:31)

eksternalizacijom[168] kao procesom putem kojeg se u umjetnički rad uključuje i kontekst, bitno razlikuje od tradicionalnih modela umjetnosti koji su umjetnost povezivali sa čulnim i estetskim iskustvom a percepciju sa osjećanjem. Izvor takve razlike prepoznajemo u avangardi koja je pokazala da je drugačije, novo, eksperimentalno i kritičko razumijevanje stvarnosti moguće. Ono što je doprinijelo ovakvom usmjerenju savremene umjetnosti ka mišljenju jeste činjenica da su

> „…mnogi drugi registri preuzeli kategorije uživanja, emotivnog i estetskog uključivanja i eksploatišu ih na najrazličitije načine. Tu, pre svega, mislim na medijsku sferu unutar koje se nalazimo i koja nas bombarduje dobro upakovanim rešenjima za uživanje, emotivno ispunjenje i estetsko uzdizanje."[169]

Međutim, upravo svojom aktuelnošću i zainteresovanošću za politička pitanja, savremena umjetnost ima za cilj kritiku kapitala pomoću svojih vizuelnih sistema, jezika i sredstava, odnosno pomoću činjenja vidljivim, a time i razumljivijim širokoj publici, konkretne društveno-političke probleme i kontekste. U ovoj konstataciji pronalazi se naša prva teza disertacije i ona služi procesu pokazivanja ambicije i namjere savremene vizuelne umjetnosti da preispita funkcionisanje i primjenu globalnog kapitalizma na savremeno društvo, i to iz razloga što je ona zainteresovana za razvoj društva, čime želi da kaže da globalni kapitalizam to nije. Ona, dakle, globalne procese čini vidljivim, razumljivim i ukazuje na probleme i okolnosti koje dovode do eksploatističkog, rušilačkog, devastirajućeg procesa života, kulture, umjetnosti i društvenosti, i, nadasve, konzumerističkog uslova savremenog svijeta globalne tranzicije, te konsekventno i globalne prekarnosti u svim oblastima ljudskog rada, uključujući i kulturu i umjetnost. Zato se društveni otpor kapitalizmu može posmatrati i kao umjetnički, i obratno, umjetnički se otpor može shvatiti kao društveni.

Govoreći o fragmentisanju i fragmentu, Stanković ističe da se on na kraju smješta u umjetnički rad ne bi li se nakon procesa mišljenja u umjetnosti mogao odnositi i povezati sa

35

[168] Maja Stanković, *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umjetnosti*, Beograd : FMK, 2015, str. 83.

[169] Maja Stanković, „Šta savremenu umetnost čini savremenom?" u *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2017/01/17/sta-savremenu-umetnost-cini-savremenom/ (pristupljeno: 7.07.2020. 17:02)

novim kontekstima. Time je uvela pojam fluidnog konteksta i fluidnih granica u savremenoj umjetnosti, tj. brisanje jasnih granica koje bi razdvojile umjetničko od neumjetničkog, i dodatno, stvaranje fluidnih veza koje će date suprotnosti spojiti. To nadalje destabilizuje tradicionalan pojam kvaliteta djela koji je svojstven konvencionalnom načinu razumijevanja umjetnosti.[170]

III 4. Refleksivni obrt i avangarda trenutka. Umjetnost kao socijalna strategija

Slovenački filozof Rastko Močnik također analizira mjesto mišljenja u praksama savremene umjetnosti. On je objasnio da u sadejstvu sa političkim i društvenim snagama na koje se društvo oslanja u nadi kolektivnog boljitka, rane istorijske avangarde jesu bile kadre da intervenišu i izazovu društvene promjene kao i da ukinu *elitistički iracionalizam buržoaske estetske sfere*. Govoreći o refleksivnom obrtu unutar kojeg je umjetnost prestala sa obradom tradicionalnih religioznih i mitoloških tema drugih ideologija i otpočela samokritičko bavljenje problemom umjetnosti tj. sobom kao ideologijom koja reprodukuje postojeće stanje stvarnosti, Močnik je istakao da *postoji samo jedna prava „umetnost" – avangarda trenutka.*[171] Međutim, on je uočio, kako kaže, *dvostruku paradoksalnost* u kojoj su se avangarde zatekle u svojoj refleksivnoj društvenoj ulozi. Močnik objašnjava:

> „Da bi očuvale mogućnost *estetske* prakse koja nadilazi ideologiju, prisiljene su na borbu za ideološki status umetnosti i protiv toga da umetnost postane robom. Ali da bi očuvale mogućnost posebnog, ,,izuzetnog" društvenog statusa „umetnosti i kulture", one se bore za društveno priznanje nastojanjem da i same postanu robom, a to znači tako da izgube svoju izuzetnost."[172]

191

Postavlja se pitanje, da li je neophodno da umjetnost avangarde trenutka čuva tu neprikosnovenu, naviknutu i očekivanu opnu posebnosti „umjetnosti i kulture" i tako ostane zarobljena u svom domenu? Ili je možda vrijeme da, izlaskom iz svog domena i sektora,

35

[170] Maja Stanković, *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umjetnosti*, op. cit…, str. 84.

[171] Rastko Močnik, *Teorija sa ideologijom*, Beograd : FMK, 2019, str. 227.

[172] Ibid, str. 229.

umjetnost započne svoju izuzetnost, pokazujući kapacitet političnosti i pluralnosti? Stoga, naša se druga hipoteza odnosi na pretpostavku da jedino ukoliko sebi dozvoli karakter socijalne strategije,[173] a to znači intervencije unutar tkiva društvenosti, umjetnost može postati društveno odgovorna praksa, zato što bi apsorbovala, razrađivala i rješavala svojim sredstvima činjenja vidljivim, a ne pukim reprezentovanjem, probleme koje smatra relevantnim i urgentnim, i tako zastupala, razvijala i samokritički analizirala svoju zavisnost od društva, a i radila na samoemancipaciji.

U toj neprestanoj borbi sa kapitalističkom logikom, rane avangarde su, kako uočava Močnik, koristile dvije logike i to logiku ponavljanja, odnosno repetitivnih gestova ali i drugu, koja je podrazumijevala njihovo povezivanje sa konkretnim revolucionarim pojavama u društvu čija je ambicija realna društvena promjena. Naime, obrazlažući svoju tezu da savremenost u umjetnosti počinje mnogo ranije od 60-ih godina 20. vijeka, on za njen početak uzima 1917. godinu, jer je primijetio da je realizacija sadejstva avangardnog umjetničkog mišljenja, društvenosti i političnosti već bila moguća i da se ostvarila tokom ruske Oktobarske revolucije stvaranjem prve socijalističke države putem raskida sa sistemom svjetskog kapitalizma, ali i kasnije u dva navrata u jugoslovenskom kontekstu, i to tokom jugoslovenske socijalističke revolucije sa narodno-oslobodilačkom borbom tokom Drugog svjetskog rata kao i 80-ih sa socijalističkom federacijom koja je za cilj imala otpor globalnom kapitalizmu putem udruženja snaga alternativne omladinske kulture i teorijsko-političke alternative.[174] Polazeći od ovog istraživanja, Močnik takođe razmatra i pojam percepcije, odnosno politike gledanja. On se prije odlučuje za pojam *estetske dimenzije* u umjetničkom proizvodu – radu savremene umjetnosti – nego estetskog proizvoda, iz razloga što smatra da nas upravo ta, kritička dimenzija, aktivira da prilikom posmatranja umjetničkog rada uložimo misaoni napor i da *ne žurimo sa viđenjem* ukoliko želimo razumjeti svijet u kojem živimo. Kao što Maja Stanković

---

[173] O sprovedenom istraživanju predloga i pojma umjetnosti kao socijalne strategije, vidjeti katalog izložbe *Misliti slikom*, Irene Lagator Pejović u kojem je data njena teorijska razmjena sa njemačkim umjetnikom Bazonom Brokom, u: Irena Lagator Pejović, *Misliti slikom*, Podgorica : Centar savremene umjetnosti, 2013, str. 74-121.

Vidjeti i: Irena Lagator Pejović ,,Savremenost muzejskih politika prema taktičkim politikama vremena u umjetnosti APG grupe“, u *Srpska politička misao*, 2019, str. 71-90.

Dostupno na: https://doi.org/10.22182/spm.specijal201

[174] Rastko Močnik, „U umjetnosti, suvremenost počinje 1917.“ u *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2017/11/11/u-umetnosti-savremenost-pocinje-1917/ (pristupljeno: 6.12.2020. 13:08)

ukazuje na otklon od konvencionalnog shvatanja umjetničkog djela, tako i Rastko Močnik ukazuje na urgentnost ukidanja *tradicionalnh pojmova i načina gledanja*:

> „Umjetnički postupak refleksivno praktikuje – i praktično kritikuje – svoju istorijsku određenost. Na taj način, konkretno, u zbilji realizuje emancipatorski projekat modernizma. Modernističku emancipaciju je, dakle, moguće ostvariti samo izvan modernističkog horizonta.“[175]

Rastko Močnik je u razvojnim fazama kapitalizma i umjetnosti identifikovao podređenost umjetnosti logici kapitalizma, ali je ukazao i na otpore kapitalu. On otpore prije svega vidi u nadrealizmu i ekspresionizmu, pa zatim u umjetnosti socijalizma[176], kao i novoj objektivnosti. Problem njihovog uspjeha je bio u tome što su bili podvedeni pod, kako on tvrdi, *autonomnu estetsku sferu.* Tek sa pojavom neoliberalnog „loma i sloma socijalne države“, na scenu stupaju globalne kapitalističke forme eksploatacije. Tada, prema njegovom mišljenju, *umjetnost postaje savremena umjetnost*. Močnik u tom kontekstu ukazuje na potencijal praksi savremene umjetnosti po pitanju konstruisanja bolje i inkluzivnije budućnosti, upravo zbog njihove kontinuirane kritike društvenog uređenja u kojem nastaju, kao i neumornog autokritičkog procesa:

> …tradicionalna podjela društvenog života na ekonomiju, politiku i kulturu se već neko vreme raspada, pošto je, isto tako već dugo vremena podrivaju.[177]

Pitanja koja, međutim, odatle proizilaze brojna su i vezala bi se za uslove realizacije savremene umjetnosti, odnosno pitanja da li je ona sistemski podržana, što nas iznova vraća na sučeljavanje sa pojmom dvostrukog paradoksa na koji poziva Močnik, ili bi takva umjetnost morala biti slobodna (od institucija) i subverzivna? Da li je moguća kao

---

[175] Rastko Močnik, *Teorija sa ideologijom*, op. cit..., str. 275.

[176] *Socijalizam je predstavljao ideju „političke, ekonomske i socijalne emancipacije svih ljudi, muškaraca i žena, i to ustanovljenjem demokratskog zajedništva u kojem društvo kolektivno posjeduje zemlju i kapital koje koristi za dobrobit svih“.* Vidjeti: T. J. Clark, *Farewell to an Idea. Eposodes from a History of Modernism*, New Haven and London : Yale University Press, 2001, str. 8.

[177] Rastko Močnik, *Teorija sa ideologijom*, op. cit..., str. 242-243.

organizovana, programski orijentisana ili opstaje kao isključivo nezavisna individualna umjetnička praksa, te koji su njeni dometi i mogućnosti u aktuelnom distopijskom biopolitičkom, globalnom kapitalističkom trenutku koji je još od 19. vijeka čak i antiumjetnost uveo u tržište roba i zarobio svojom ideologijom? Ono što od tih pitanja može napraviti odgovore, a od odgovora stvarnost ili makar ideju jedne bolje stvarnosti, jeste, kako je na to i Rastko Močnik pozivao, čin percepcije, odnosno, ugao sagledavanja stvarnosti i perspektiva koji bi imao socijalnu, političku i kulturnu relevantnost. Međutim, ni čin percepcije nije izuzet od institucionalne i biopolitičke moći, ali ni čin našeg ponašanja, proživljenog iskustva, navika, uvjerenja i običaja, kao što to dokazuje umjetnička praksa njemačkog savremenog umjetnika britanskog porijekla Tina Segala (Tino Sehgal), koji zaobilazi materijalnu produkciju objekata, konstruiše situacije, planira neplaniranost susreta između svojih angažovanih izvođača i publike, ali ipak prodaje svoje radove putem galerijskog sistema tokom čega zaobilazi birokratski i svaki princip trgovine zasnovan na dokumentima.[178]

III 5. Reprezentacija, stvarnost, akcija. Antidogmatski otpor

Analizirajući problem reprezentacije u 20. vijeku i istražujući razloge za transformaciju svijeta umjetnosti koja je uslijedila sa savremenom umjetnošću, Peter Vajbel je objasnio da je sa savremenom umjetnošću pojam reprezentacije zamijenjen pojmom stvarnosti:

> „Sve što je ranije bila reprezentacija zamijenjeno je stvarnošću: slikani pejzaži postali su Land art; slikane mrtve prirode postale su kolaži, asemblaži, instalacije, okruženja stvarnih stvari; slikani portreti postali su Body art (umjetnost tijela); žanrovsko slikarstvo postalo je performans, događaj, hepening; slikani vodopadi zamijenjeni su stvarnim artificijelnim vodopadima, slikana vatra zamijenjena je stvarnom vatrom. Izlagani su stvarni vazduh, stvarna zemlja, i stvarne životinje, i konačno stvarni ljudi.“[179]

---

[178] *Artwork by Tino Sehgal : Collection online*, Guggenheim Museum. Dostupno na: https://www.guggenheim.org/artwork/artist/tino-sehgal (pristupljeno 28.03.2021. 18:36)

[179] Peter Weibel, „Globalization and Contemporary Art”, op. cit…, str. 26. (prevod I. L. P.)

Postavlja se kritičko pitanje da li je i ove smjene, upadom pojma stvarnog u umjetnosti što je izazvalo konačan raskid sa klasičnim programom umjetnosti, nametnula logika kapitala i zakoni tržišta, s obzirom na činjenicu da je modernizam, odnosno antiavangardizam, svrsishodno igrnorisao odgovor istorijskih avangardi na njegovo insistiranje zadržavanja u čisto estetskom domenu i to kontinuiranom diverzifikacijom stilova, tendencija, škola, kako je to i Močnik objasnio.[180] S druge strane Vajbelovo objašnjenje ovih smjena i sa njima nastalih obrta poput performativnog 50-ih godina od pojave hepeninga i otvorenog umjetničkog djela u smislu participacije publike u činu dovršenja umjetničkog rada, zatim lingvističkog kasnih 60-ih, čiji je produkt konceptualna umjetnost, ili kasnije piktoralnog, odnosno ikoničkog tokom 80-ih,[181] takođe može kritički da aludira, kako i sam Vajbel kaže, na *sekvence modernizma, postodernizma i drugog modernizma*,[182] ali se istovremeno mora uzeti u obzir i logika otpora one linije savremene umjetnosti koja ne pripada, kako smo ranije vidjeli da to Okui Envezor naziva, *glavnom toku.* U tom smislu, Vajbel je primijetio da se s performativnim obrtom odigrala smjena politika reprezentacije performativnim politikama, gdje je reprezentacija zamijenjena stvarnošću. Upravo je to proces putem kojeg je omogućena i nova percepcija pojma kreativnosti kao takvog, pa se pod njime više ne podrazumijeva samo kreativnost umjetnice ili umjetnika, već kreativnost masa, društva, kolektiva. Na ovom tragu zasnivamo našu treću tezu koja objašnjava da savremena umjetnost po svom porijeklu i karakteru ne može imati jednostrani, hermetički i dogmatski program djelovanja, već da je ona prema pojmu otpora otvorena kako sistemski, tako i disciplinarno, inkluzivno i s uvažavanjem neočekivanih mogućnosti koje dolaze iz raznovrsnosti, pluralizama, antagonizama i kompleksnosti društvenog miljea. Zato je neophodno uvijek iznova i aktivno analizirati odnos umjetnosti prema društvu i obratno, i tim postupkom razlikovati umjetnost zainteresovanu za procese društvene emancipacije od one umjetnosti koja to nije. Na tom putu emancipatorske prakse, savremena umjetnost je diskurzivna, naučna, angažovana i kritičko-teorijski programski orijentisana i ne isključuje već prisvaja i poštuje upozorenja političkih teoretičara, sociologa i antropologa, ekonomista i filozofa, da ne treba upasti u zamku naivnog očekivanja društvene kohezije i harmonije, već

[180] Rastko Močnik, „U umjetnosti, suvremenost počinje 1917.“ u *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2017/11/11/u-umetnosti-savremenost-pocinje-1917/

[181] Peter Weibel, „*Globalisation and Contemporary Art”*, op. cit…, str. 26.

[182] Ibid, str. 27.

računati na kontinuitet onoga što Šantal Muf naziva *trećim putem* ili *antagonističkim pluralizmom* i *etikom demokratije*.[183]

U odnosu proizvođač-kupac-posmatrač, performativni zaokret može se razumjeti kao korektivna sfera koja je, ako ne zaustavila, onda makar usporila ili modifikovala konzumerističku notu umjetnosti i posmatranje umjetničkih objekata kao robe za prostu akumulaciju viška vrijednosti. Ako, prema mišljenju Petera Vajbela, *posjetilac postaje korisnik*, jer performativni zaokret ima znatan uticaj kako na naše shvatanje procesa kreativnosti tako i na naše shvatanje samog koncepta umjetnosti, onda se obesmišljava čin akvizicije ili vlasništva nad umjetničkim radom zato što se korišćenje umjetnine odvija istovremeno sa percepcijom, odnosno, učešćem publike.

Međutim, iz perspektive globalnog finansijskog kapitala kada je svaka sfera ljudskog rada postala roba, i kada svjetski ekonomski forum u Davosu najavljuje da će se do 2030. godine vlasništvo kao takvo u potpunosti ukinuti, možemo se zapitati da li umjetničke sfere služe kao prvobitno polje testiranja budućih društvenih odnosa sa kojima će se stanovnici sresti u bližoj ili daljoj budućnosti. Ispostavlja se da umjetnost, radeći sa publikom, zapravo radi i sa percepcijom stanovništva, a to nas nadalje upućuje na jedan od brojnih segmenata rada njemačkog teoretičara i psihologa percepcije Rudolfa Arnhajma (Rudolf Arnheim) na kojeg se, takođe u koncepciji jedne od najzapaženijih i spram dominantnog sistema globalnog kapitalizma kritički orijentisanih postavki izložbe dokumenta (13) u Kaselu, poziva (mada od određenih Arnhajmovih istraživanja i distancira) i italijanska istoričarka umjetnosti Karolin Kristov Bakargijev (Carolyn Christov-Bakargiev). Ona je objasnila da je Rudolf Arhnajm 50-ih povezao perceptivnu psihologiju sa umjetnošću:

> ,,Prema mišljenju geštaltne psihologije ranog 20. vijeka kao i sredine 20. vijeka, vizuelna percepcija nije čisto retinalna, to nije samo zbir činilaca koje retina oka vidi i registruje. Psihologija percepcije bila je zainteresovana za mentalno iskustvo gledanja i podrazumijeva da: mislite dok gledate, vidite jedino ako mislite, misao i percepcija nijesu

[183] Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, London : Verso, str. 129-132.

dva odvojena momenta, vizija/misao se zasniva na pretpostavci skrivenog polja energetskih sila."[184]

III 6. Socijalno pitanje i socijalno preduzetništvo

Ako, prema mišljenju Močnika, savremenost počinje 1917. godine, a prema Vajbelu ulazak pojma stvarnog u umjetnosti jeste ono što formira distinkciju savremene umjetnosti u odnosu na modernu, potrebno je podsjetiti i na istraživanje istoričara umjetnosti Lazara Trifunovuća. Govoreći o nordijskom i njemačkom ekspresionizmu, on je istakao da je, usljed svijesti o društvenoj stvarnosti i interesovanja za tekuće društvene probleme, socijalne krize, emocionalni nespokoj, psihološku napetost i otuđenost, siromaštvo, kriminal i bolest – probleme koji su se pojavili sa industrijskom revolucijom – umjetniku ove stilske tendencije postalo važno *i šta* slika, a ne samo *kako* slika.[185] Ovi problemi i tekući procesi kako sa periferija i najsiromašnijih društvenih slojeva tako i iz centara velikih urbanizovanih cjelina, slikani su sa intencijom činjenja vidljivim, prema Trifunoviću, *izvrnute slike svijeta*, dakle, prikazivanja stvarnog stanja stvari publici, a što je bilo iskaz unutrašnjih stanja stvaraoca u sprezi sa društvenim kritičkom mišljenjem u umjetnosti o krizi građanskog društva.[186] Stoga se može reći da se buđenje kritičkog mišljenja javlja i ranije od 1917. godine (pored slikarstva i u poeziji, literaturi, pozorištu, pa i filmu) i to sa radom kritički i antimaterijalistički orijentisanih umjetnika okupljenih u slikarskoj grupi *Der Brücke (grupa Most)* koja je osnovana 1905. godine u Drezdenu i čiji je rad trajao do 1913. godine, kao i putem izraza unutrašnje napetosti u grupi *Der Blau Riter (Plavi jahač)* osnovane 1911. godine u Minhenu i koja je bila aktivna do 1914. godine. Umjetnici okupljeni radom ovih kolektiva, su svoju političnost izražavali slikarskim sredstvima, deformacijom oblika, uz naglašanu narativnost i iskaz o poremećaju psiholoških stanja, ili, kako Trifunović kaže, procesom kojim *umjetnost ne reprodukuje svijet već proizvodi i uobličava očiglednosti*. Iako Trifunović tvrdi da se taj proces nije bazirao na planiranoj programskoj kritici već na oslobođenju unutrašnjih impulsa putem slikarstva, za naše je istraživanje pojma otpora

87

[184] Carolyn Christov-Bakargiev, „The Dance was Very Frenetic, Lively, Rattling, Clanging, Rolling, Contorted, and Lasted for a Long Time", u *Documenta (13) „The Book of the Books", catalog 1/3*, Berlin : Hatje Cantz, 2013, str. 30-45. (prevod I. L. P.)

[185] Lazar Trifunović, *Slikarski pravci XX veka*, Beograd : Prosveta, 1994, str. 46.

[186] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit..., str. 204.

kapitalu u umjetnosti, period avangardnog nordijskog i njemačkog ekspresionizma i rad ovih grupa umjetnika značajan po nekoliko osnova, pored Arganovog (Giulio Carlo Argan) mišljenja da od tog trenutka započinje distinkcija između angažovane umjetnosti koja radi na konkretnom odnosu prema društvu i umjetnosti kao bjekstva koja je više simbolička i namijenjena užim društvenim slojevima.[187] Umjetnici su, objektivno prikazujući spoljašnju stvarnost, pokazali hrabrost i etičnost jer se nijesu bavili prikrivanjem već otkrivanjem stvarnosti, ne potčinjavajući se mehanizmima tržišta koje je počelo sa kapitalizmom a razrađivano od kraja 19. vijeka, čime su i svoju egzistenciju dovodili u pitanje. To povlači još jedan razlog našeg interesovanja, taj da su oni istovremeno propitivali ulogu i položaj umjetnika u društvu, pa su članovi i napustili *Novo udruženje minhenskih umjetnika*. To su uradili i iz razloga što će se nakon Prvog svjetskog rata ekspresionistički stavovi o oslobođenoj gestualnosti i modeli slikanja emocionalnog iskaza sa djelovanjem grupe *Nova objektivnost (Neue Sachchlichkeit)* dalje razviti ka političkoj umjetnosti i, kako je to definisao Šuvaković, u *destruktivno razaranje građanskih i totalitarnih vrijednosti i ideološkoh zamisli*,[188] odnosno u socijalni ekspresionizam 20-ih godina. U Britaniji se socijalna svijest u umjetničkim praksama i arhitekturi javila sa pokretom *Umjetnost i zanati (Arts & Crafts,* 1860-1910), sa naglašenom borbom njegovog protagoniste socijaliste Vilijama Morisa (William Moorris) koji se zalagao za *odgovornost u estetici*, odnosno protiv repetitivnih i tiražnih zahtjeva industrijske revolucije 19. vijeka, ili, kako kaže Argan, za *utopijski humanitarizam*, protiv bezdušnosti ubrzane proizvodnje te bojazni oko nestanka svrsishodnosti umjetnosti u društvu,[189] na šta ćemo, u daljem tekstu, podsjetiti i u ekokritičkom kontekstu. Ali, Argan je pokazao da se već sa prvim pobunama eksploatisanih slojeva, kapitalizam pokazao kao inteligentan protivnik i to onaj koji uvažava suprotstavljanja isključivo iz razloga kako bi ih temeljno upoznao, jer ih jedino na taj način može eliminisati.[190] Takođe, Miško Šuvaković je ukazao na Kurbeov (Gustave Courbet) kritički i alegorijski realizam tokom ranog modernizma u francuskom slikarstvu, odnosno druge polovine 19. vijeka, kojim je nastojao da uputi publiku na postojanje umjetničke težnje

---

[187] Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 177-1970-2000, I*, Beograd : Clio, 2004, str. 185.

[188] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit.., str. 204.

[189] Nikolaus Pevsner, *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Beograd : Izdavački zavod „Jugoslavija“, 1972, str. 21.

[190] Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 177-1970-2000, I*, op.cit…, str. 169.

da se sopstvenim stavovima, realističkim prikazivanjem stvarnosti, uključi u političke procese i odluke, a ne samo da se zadrži u domenu reprezentacije svijeta.[191]

Kako tvrdi rumunski književni teoretičar i profesor komparativne književnosti Matej Kalinesku (Matei Calinescu), prva upotreba termina avangarde vodi nas još ranije u istoriju ka prvoj polovini 19. vijeka, odnosno ka eseju Olinda Rodrigeza (Henri de Saint-Simon Benjamin Olinde Rodriguez) „Umjetnik, naučnik, industrijalac“ iz 1824. godine u kojem je on saopštio svoj stav da umjetnici treba da svojim radom predvode društvo zato što je ona direktno sredstvo komunikacije sa publikom i direktan prenosilac političkih, socijalnih i ekonomskoh stavova.[192] Korijen takvog mišljenja prepoznao je u postrevolucionarnoj ljevičarskoj Francuskoj. Rodrigez smatra da socijalna ideja u umjetnosti, odnosno socijalna umjetnost, ima veliki potencijal, kao i da je društveno tijelo nemoćno bez tri velike sposobnosti a to su nauka, umjetnost i industrija. Preporučuje da društvo bude svjesno zajedničkih vrijednosti jer jedino takva svijest može omogućiti dostojanstvo ovih triju navedenih društvenih sposobnosti. On preporučuje ujedinjenje jer svaka od tri navedene oblasti ima svoj poseban zadatak, a, govoreći o umjetnosti, ističe njenu kritičku relaciju prema imaginaciji i čovjekovim osjećanjima:

> „Mi ćemo vam, umjetnici, služiti kao avangarda: moć umjetnosti je najbrža i najneposrednija. Mi imamo oružja svih vrsta: kad želimo širiti nove ideje među ljudima, zapisujemo ih na mermer ili na platno; popularizujemo ih poezijom i pjesmom; koristimo redom liru ili galibet, odu ili pjesmu, istoriju ili roman; dramska scena nam je otvorena i tu prije svega vršimo električni i pobjednički uticaj. Mi se obraćamo imaginaciji i čovjekovim osjećanjima, zato uvijek moramo vršiti najživlju i najodlučniju akciju; i ako se danas naša uloga čini ništavnom ili sporednom, to je zato što umjetnosti nedostaje ono što joj je neophodno za njenu energiju i uspjeh, a to je zajednički impuls i generalna ideja.“ [193]

---

[191] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, op.cit…, str. 74, 613.

[192] Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham : Duke University Press, 1987, str. 39.

[193] *L'Art Social de la Révolution à la Grande Guerre*, anthologie des textes sources, Neil McWilliam, Catherine Méneux and Julie Ramos (dir.), Catherine Fraixe, Estelle Thibault, Bertrand Tiller and Pierre Vaisse (ed.),

Ričard Senet (Richard Sennett), američki sociolog, objašnjava da je tako naglašeno *socijalno pitanje* bilo ispoljeno i pokazano od strane organizatora svjetske izložbe u Parizu 1900. godine (Paris Universal Exhibition), i to u Paviljonu socijalne ekonomije. Kao pitanje, ono je još uvijek dominantno prisutno i nakon Rodrigezovih preporuka i to preko forme socijalnog muzeja (*musée social*) koji će se vremenom pretvoriti u istraživački centar, a koji je prikazao intencionalno provokativno koncipiranu kao alternativnu glavnoj, postavku mapa i dokumenata pod nazivom „Socijalno pitanje". Pokazane su činjenice o društvenoj organizaciji i mišljenju nakon francuske revolucije, o siromaštvu i klasnim razlikama u Londonu, načini organizovanja unija njemačkih radnika, Francuzi su bili zastupljeni sa dokumentima o socijalnim mjerama državnih institucija i slobodnih udruženja građana, dok je, primjećuje Senet, američka postavka bila najskromnija. Nakon posjete glavnoj izložbi, posvjedočene su žive rasprave i diskusije zainteresovane publike koja se u svojim oprečnim argumentima, slagala u jednom, a to je da se pod najezdom *zajedničkog neprijatelja – nadirućeg kapitalizma*, moraju naoružati svim sredstvima u predstojećoj borbi protiv sirovog kapitalizma *nejednakosti i ugnjetavanja*.[194] Koncepti koji su objedinjavali ovu postavku bili su koncepti solidarnosti i saradnje, društvene povezanosti ali i političke organizacije tih potčinjenih društvenih slojeva. Senet nas u svojoj studiji o načinima zajedništva uči i podsjeća koliko su važni procesi empatije, društvene razmjene, koliko je dragocjen naš dar da međusobno komuniciramo, na koje, ipak, u užurbanosti zaboravljamo, pritisnuti formama institucija, ali i, sve više, nefomalnim digitalnim načinima života.

Kako je u doktrini moderne umjetnosti umjetnost postala roba za održavanje kapitala, Trifunović nas poziva na mišljenje njemačko-američkog filozofa, sociologa i političkog teoretičara Herberta Markuzea (Herbert Marcuse) koji kaže da je i nemogućnost odupiranja potrebno prihvatiti jer ona nadalje stimuliše autokritičnost:

> „Verujem da današnja autentična avangarda nisu oni koji očajnički pokušavaju da proizvedu odsutnost Oblika i jedinstvo sa stvarnim

---

Paris : Institut National d'Histoire de l'Art, 2017. Dostupno na : https://books.openedition.org/inha/4825 pristupljeno: 29.03.2121. 20:03 i na https://data.bnf.fr/fr/12462583/olinde_rodrigues/ pristupljeno: 29.03.2121. 20:05 (prevod I. L. P.)

[194] Richard Sennett, *Together. The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, New Haven and London : Yale University Press, 2012, str. 35-40.

životom, već pre oni koji ne uzmiču od nužnosti Oblika, koji nalaze novu reč, sliku i zvuk, koji mogu „shvatiti“ stvarnost kao što je jedino Umetnost može shvatiti – i negirati je.“[195]

Takođe, Trifunović nam pokazuje da se od novog realizma i nove figuracije tokom 60-ih godina, više i ne postavlja pitanje - da li umjetnost treba da postavlja značajna kritička pitanja - već da se to podrazumijeva, ali, značajno otkriće leži u rješenju problema na koji se način ta agnažovanost umjetnosti može uopšte ostvariti u uslovima hegemonijskog kapitalizma.[196] Odgovor na Trifunovićevu dilemu o prostoru dejstva unutar ili izvan umjetnosti po pitanju stvarne društvene i sistemske promjene, možemo pronaći u teorijama američkog ekonomiste i socijalnog teoretičara Džeremija Rifkina. On je dao tumačenja da se do kraja 21. vijeka može očekivati kraj kapitalizma kao sistema koji upravlja svijetom, a da te naznake već danas možemo primijetiti i to, prije svega, putem novih oblika komunikacije umreženog digitalnog svijeta, zatim u konceptu obnovljive energije, 3D štamparstva i sve veće besplatne dostupnosti raznih roba i usluga. On takav post-kapitalistički svijet razumije kao onaj u kojem će se kapital povezivati samo sa izuzetno specifičnim proizvodnim aktivnostima i takvo doba, orijenisano prema opštem dobru naziva *socijalnim preduzetništvom*.[197]

III 7. Subverzija komodifikacije i demokratska umjetnost

Poteškoća koju postavlja kritički orijentisana savremena umjetnost jeste u tome da se stvarni ljudi, stvarna vatra ili stvarni oblak, na šta je ukazao Vajbel, ne mogu komodifikovati. Stoga, prema našem mišljenju, uvođenje stvarnih ljudi može biti posmatrano subverzivnim činom u odnosu na dehumanizaciju rada isto kao što je, prema Vajbelu, uvođenje videa kao medija posmatrano subverzivnim medijem u odnosu na masovni medij televizije:

---

[195] Lazar Trifunović, *Slikarski pravci XX veka*, Beograd : Prosveta, 1994, str. 23.

[196] Ibid, str. 123.

[197] Peter Aspden, „Art and the end of capitalism”, u *The Financial Times*, 2015. Dostupno na: https://www.ft.com/content/c705e7a8-c259-11e4-ad89-00144feab7de (pristupljeno: 29.03.2021. 14:56)

> „Zato su mediji jako dobro odgovarali da transformišu doktrinu moderne umjetnosti. Media art je preradila modernu umjetnost tako što je premostila jaz između reprezentacije umjetničkih sredstava i reprezentacije objekata. Ona je stvorila novu stvarnost: medijsku stvarnost."[198]

Međutim, iz današnje perspektive globalnog kapitalizma neophodno je zapitati se u kojoj je mjeri medijska stvarnost sprovela početak kritike kapitala u savremenoj umjetnosti preradivši modernu umjetnost i da li je uspjela, naročito ako uzmemo u obzir nedostatak i gubitak kontrole masovnih medija, kao i sve dominantniji reklamni diskurs i u institucijama umjetnosti koje ipak, i danas, još uvijek jesu okvir koji savremenoj umjetnosti daje legitimitet? Prema Vajbelovom shvatanju, medijska stvarnost je bila proces koji je omogućio novo poimanje umjetnosti, sada kao realne emancipacije i pojedinca i društva, a sa tim novim procesom recipijenti, posmatrači ili posjetioci, postaju korisnici umjetničkog rada. To takođe znači da smo sa savremenom umjetnošću posvjedočili nastanku jedne nove vrste umjetnosti, koju Vajbel naziva demokratskom umjetnošću. U njoj svi društveni slojevi mogu učestvovati. Sa internetom, ona je dostupna svima, ali je i inkluzivna za pluralne oblike i sadržaje koje sada svi u tom novom i nekontrolisanom prostoru od strane, kako ih Vajbel naziva, „čuvara svijeta umjetnosti", mogu predstavljati. Paradoksalno, umjetnost je time, kako Vajbel objašnjava, *izgubila monopol nad kreativnošću*. Međutim, Močnik je uočio da kontrola i definisanje legitimnosti u umjetnosti, a time i vrijednosti, i dalje opstaje, i kaže:

> „Dok su u renesansi, pa čak i baroku i klasicizmu, umetničke prakse mogle slomiti ili barem zaobići institucionalne okvire i stvoriti sebi adekvatne nove institucije, u savremenoj umetnosti praksa se mora klanjati instituciji, laskati joj i udvarati joj se, kako bi izmamila njeno priznanje. Paradoksno, to nije znak moći estetske institucije – nego je simptom slabosti estetskih praksi i kulturne sfere u cjelini."[199]

---

[198] Peter Weibel, "*Globalisation and Contemporary Art"*, op. cit…, str. 26. (prevod I. L. P.)

[199] Rastko Močnik. „U umjetnosti, suvremenost počinje 1917", u *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2017/11/11/u-umetnosti-savremenost-pocinje-1917/

Odakle ta slabost dolazi ako ne od kontinuirane dominancije globalnog kapitala koji svojim aparatima moći uspijeva da podvrgne i sebi inkorporira i *dominantni tok* savremene umjetnosti? Ona savremena umjetnost koja se tome odupire jeste umjetnost koja traži nemoguće, koja stvara nove inkluzivnije društvene odnose, ili kako bi Močnik to nazvao, to je ona savremena umjetnost koja *proizvodi još nepostojeće*. To je ona umjetnost koja preispituje, analizira, kritikuje, secira i obrađuje instituciju umjetnosti, čak i onda kada, i ako, prema Grojsu, *umjetnost treba dobro umjetničko tržište* i kada je *spas umjetnosti u diskursu*,[200] odnosno ispituje sopstveno postojanje i učinke u svom domenu ili sektoru kulture, tj. „svijetu umjetnosti":

> „U savremenoj umetnosti izdvajaju se one prakse i oni radovi koji umetnički intervenišu u estetsku-kulturnu sferu, koji autonomne prakse i aparate kulture i umetnosti izlažu estetskoj sekundarnoj obradi. U tom tipu savremene umetnosti *samokritika* postaje strukturni uslov svake eventualne kritike… U savremenoj umetnosti zacrtava se dakle linija razgraničenja između praksi i radova koji samokritično problematizuju estetske prakse i aparate, i onih koje te aparate (i time prakse) samo reprodukuju. Obe vrste praksi i radova intervenišu u estetsku ideologiju i njene aparate: jedna vrsta time da kulturno-estetsku sferu izlaže sekundarnoj obradi, a druga time što je reprodukuje. Linija razgraničenja između ta dva tipa je linija ideološkog sukoba, sukoba između ideologije koja reprodukuje buržoaske (i time kapitalističke) odnose, prakse i aparate na području estetike-kulture – i ideologija koje te prakse, aparate, te društvene odnose razaraju i predlažu alternative. Taj sukob dakle *zastupa* klasnu borbu na području estetske-kulturne ideologije… intervencija koja problematizuje estetsku sferu time problematizuje i buržoasku kulturu i posredno kapitalistički društveni stroj."[201]

95

[200] Boris Groys, *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2006. str. 39.

[201] Ibid.

Drugim riječima, takve prakse iskazuju skepticizam prema kapitalističkom sistemu kao onom koji svojim autoritarnim politikama proizvodi i manifestuje nesigurnost neprivilegovanih i marginalizovanih društvenih slojeva, dok intenzivno stvara svijet čija se moć i sredstva proizvodnje nalaze u rukama svega 1% stanovništva. Po pitanju kulture i umjetnosti u takvim odnosima, kao razvojni stubovi društva, u mnogim sredinama, a naročito tranzicijskim, one bivaju sistematično degradirane, dok i drugi sektori savremenog društva registruju stanje opšte nesigurnosti. Praksa savremene vizuelne umjetnosti je da registruje i promišlja ove okolnosti rastućeg konzervativizma i ukazuje na potencijal mogućnosti u kojima bi umjetnost dokazala svoju političnost i time iznijela u prvi plan socijalne forme savremenosti. Primjer jedne takve moguće reforme dogodio se povodom izložbe u muzeju Britanije *Troja, mit i realnost* čiji je glavni sponzor British petroleum, februara 2020. godine. Dogodio se intezivan udar kritike i to putem umjetničke intervencije aktivističke pozorišne grupe *BP ili ne BP* koja je radom *Spomenik*, pokretnom skulpturom Trojanskog konja ušla u Britanski muzej zauzevši ga i stvarajući tom akcijom dugotrajni cjelovečernji performans (durational artwork) kako bi izrazila protest protiv sponzorstva Muzeju koje dolazi od kompanije British Petroleum koja se bavi naftom.





Slika 1 i slika 2 - BP ili ne BP, *Spomenik*, muzej Britanije, 2020 https://bp-or-not-bp.org/2020/02/09/we-just-occupied-the-british-museum-for-51-hours-against-bp-sponsorship-and-colonialism/

Ovaj vid otpora kapitalu naročito se odnosi na problematizovanje finansijske logike koju institucije umjetnosti prihvataju, u ovom slučaju od takve kompanije čija je osnovna djelatnost dovela u pitanje egzistenciju čovječanstva a time i postojanje umjetnosti. Ova aktivistička grupa sprovodi kampanju kojom eksplicitno traži zaustavljanje sponzorstva umjetničkim muzejima od strane kompanija koje su utemeljene u poslovima fosilnih goriva. Brojna okupljena publika bila je dio ove akcije tokom dnevnih predavanja u muzejskim halama. Predavanja su se ticala uvida u širok spektar tekućih planetarnih problema - od

kolonijalizma i klimatskih promjena, proizvodnje fosilnih goriva i ljudskih prava, do zloupotrebe radničkih prava, pa do umjetnosti kao takve - sve u nastojanju i pozivu na dekolonijalnu, odgovorniju i humaniju budućnost koju navodno, govoreći o umjetnosti, zastupaju i muzeji širom svijeta.[202]

Ruska teoretičarka umjetnosti i filozofkinja Keti Čukrov (Keti Chukhrov) u svojim recentnim tumačenjima pojma savremene umjetnosti govori o odnosu pojmova zla, viška i moći u umjetnosti. Ono što je zanimljivo za naše propitivanje kritike kapitala u savremenoj umjetnosti jeste da Čukrov ističe kako se kritika ideologije uvijek povezuje sa otkrivanjem istine a samim time i otkrivanjem moći, pri čemu je istina uvijek usmjerena protiv moći. Objašnjavajući da se u umjetnosti pak može odlučiti samo za jedan od ta dva aspekta, ona nam obrazlaže takvu nužnu selekciju uz pomoć činjenice da moć uvijek ograničava potencijale senzualnosti ali i ne samo nje već i umjetnikovu ambiciju da se suprotstavi zlu radi istine.[203] Ona svoje tumačenje potvrđuje radom belgijsko-meksičkog umjetnika Frensisa Alisa (Francis Alys) *Paradoks praksisa 1. Ponekad stvaranje nečega ne vodi ničemu* (1997), u kojem je umjetnik devet sati gurao kroz Meksiko siti masivni pravougaoni komad leda do njegovog konačnog otapanja kako bi pokazao i istražio svakodnevni život, političku i društvenu stvarnost tog grada i Meksika kao države. Apsurdnošću ovog čina umjetnik nam pokazuje količinu i karakter rada i vremena kojeg stanovnici ovog grada svakodnevno upražnjavaju u nastojanju i pokušaju unapređenja svakodnevice u kapitalističkim uslovima. Povodom naše analize odnosa kapitalističke moći i politika otpora u savremenoj umjetnosti ali i njenih korektivno-kritičkih potencijala, Alisov video rad *Tornado* (2010) nam čini vidljivim nemogućnost izlaska pojedinca iz kompleksnosti globalnog kapitalističkog uslova osim ukoliko se sa istim i svojevoljno ne suoči. U tom video radu posmatramo umjetnika koji juri za tornadom u Meksiku, pokušava da uđe u taj prostor nepoznatog, daje se i bori sa sopstvenim opstankom unutar takve prirodne pojave. Konsekventno, on posmatračima nudi izgled unutrašnjosti ovog događaja, sada kao pojmova moći, turbulencije i sile sa kojima se umjetnik direktno i fizički suočava. On takođe želi i da pokaže i monohromnost, sastav i

---

[202] "Troy myth and reality: the BP exhibition", The British Museum, 21 Nov 2019 - 8 Mar 2020. Dostupno na: http://www.britishmuseum.org/exhibitions/troy-myth-and-reality (pristupljeno 11.02.2020. 18:23)

[203] Keti Chukhrov, *Evil Surplus, Power: The Three Media of Art*, u e-Fluks journal, 110, June 2020. Dostupno na: https://www.e-flux.com/journal/110/335741/evil-surplus-power-the-three-media-of-art/ (pristupljeno: 8.12.2020. 18:14)

materijalnost takvog fenomena sa kojim se prosječan građanin ne smije hrabro suočiti, već prije svjesno bira situaciju ustručavanja i sklanjanja.




Slika 3 i slika 4 - Francis Alis, *Tornado*, video, 2010. Dostupno na: https://francisalys.com/tornado/

Njega zanima da pokaže bojenje pijeska i prašine unutar tornada čiju snagu, prezentnost i dominanciju možemo povezati i sa dominancijom kapitala nad efemernošću kao takvom, da pokaže cirkulaciju i dominanciju tog materijala kao znakova procesa naše uslovljene svakodnevice i promjena u njoj, počevši od načina na koji vidimo stvari, načina na koji percipiramo pojave, pa do načina na koji dišemo i predajemo se postojećem, ili se pak sa njime borimo. Alis nas upućuje na neophodnost hvatanja u koštac sa problemom, sa nesigurnostima, izazovima, neredom, haosom, kolapsom svakog očekivanog i ustaljenog reda ili poretka, prevratima, sumnjana, ali i kontrolom, nadziranjem kao i ključnim pojmom otpora svim planski rušilačkim i neočekivanim pojavama.

III 8. Globalizacija umjetnosti i socijalna institucija umjetnosti

Sa druge strane Vajbel je taj proces nazvao *post-etničkim stanjem umjetnosti* i pojmom *nove kartografije umjetnosti u nastanku*, koja prerađuje, redefiniše i rekontekstualizuje pojave i fenomene društvene proizvodnje od ekonomije preko političke istorije pa do umjetničkih formi, ne bi li kritički ukazala na dosljednost čovjekove proizvodnje, kako u sistemima egzistencijalnog sektora, tako i onog pod koji spada pojam kreativnog učinka. Prema njegovom mišljenju, u savremenoj umjetnosti na snazi je odustajanje od velikih narativa i *hegemonije internacionalne umjetnosti* zarad novog

razumijevanja specifičnih i lokalnih, a time i regionalnih potencijala.[204] I njemački istoričar umjetnosti Hans Belting (Hans Belting) potvrđuje tu liniju kritičkog određenja, osviješćenosti, savjesti i zauzimanja stava putem umjetničke produkcije, prema problemima o kojima se diskutuje u savremenom globalnom geo-političkom kontekstu. Belting objašnjava i to da se sa globalizacijom svijeta dogodila i globalizacija umjetnosti koja podrazumijeva globalne izložbe savremene umjetnosti[205], oslobađanje od *patronata istorije umjetnosti,* te konsekventno, i to da umjetnost može da se razvija i u sredinama u kojima ne postoji ustaljena praksa istorije umjetnosti, ali i to da je ona otišla korak dalje ili prevazišla novu medijsku umjetnost, poučila nas o planetarizaciji i otpočela razgovor o *svjetovima u množini*. On pojašnjava kako se ranije od umjetnikā očekivalo da iskažu *originalnost*, dok danas mjesto originalnosti zauzima umjetnički stav prema *savremenim problemima*.[206] U tom kontekstu, izdvaja se praksa italijansko-američkog umjetnika Armina Linkea (Armin Linke) koji se u svojoj seriji fotografija *Izgled onoga što se ne može vidjeti*, bavi temama koje tretiraju pitanje globalnog kapitalističkog trenutka i efekata globalizacije koji su ekonomskim, ekološkim i geološkim promjenama čovječanstvo uveli u doba antropocena. On nam čini vidljivim nezaustavljive procese klimatskih promjena, tekuću četvrtu industrijsku revoluciju sa fokusom na smart tehnologiju, ubrzanu urbanu i post-industrijsku transformaciju gradova u digitalnom dobu, ali i ruine socijalističkog modernizma. Drugim riječima, on se bavi dokumentovanjem visoko specifičnog procesa čovjekovog rada, fokusirajući se na pojam sagrađenog prostora za obavljanje brojnih čovjekovih aktivnosti od birokratskih, bankarskih, naučnih, tehnoloških..., pa u tom smislu fotografiše prostore lišene bilo kakve estetske funkcije, odnosno prostore koji širokim slojevima društva, upravo usljed njihove svakodnevne *konzumacije*, ostaju nevidljivi.

---

[204] Peter Weibel, "*Globalisation and Contemporary Art"*, op. cit…, str. 26.

[205] Prva takva izložba dogodila se u Parizu 1989. godine u Centru Žorž Pompidu i Grand Halle de la Vilette, pod nazivom *Manđioničari Zemlje* (*Magiciens de la terre*). Njen kustos bio je francuski istoričar umjetnosti Žan-Iber Marten. Predstavila je radove umjetnika i Istoka i Zapada, tačnije, umjetnike iz cijelog svjeta, zbog čega je doživjela mnoge pozitivne kritike, ali i negativne, iz razloga što su određeni krugovi kritičara uključenje umjetnika trećeg svijeta smatrali egzotizacijom.

[206] Hans Belting, „Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate" u *The Global Art World. Audiences, Markets and Museum,* edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Ostfildern : Hatje Cantz, 2009, str. 53.



Slika 5 - Armin Linke, *Operacijska dvorana, operacija na daljinsko upravljanje*, Modena, Italija, 2006. https://zkm.de/en/exhibition/2015/09/globale-armin-linke

Gradeći na taj način arhiv koji oscilira između fizičkog i digitalnog, Linke je analitički fotograf pojmova vremena i unutrašnjosti, komunikacijskih tehnologija i administracije, pokazujući nam njihovu organsku povezanost sa pitanjem globalnog trenutka. Ono što je značajno kod ovog umjetnika jeste da on to radi bez kritičkog komentara, iako je izuzetno svjestan uloge savremene umjetnosti da kritikuje, dekonstruiše, rekonstruiše ili transformiše. Linke, pak, bira tačno određenu distancu, tačku posmatranja koja je tim izborom postala činom objektivne refleksije stvarnosti u kojoj se kritičnost uspostavlja i to ne putem objektivizacije već putem procesa kao takvog, čineći da bezuslovno i sami izrazimo saglasnost sa njim.

Britanski umjetnik indijskog porijekla Rašid Arain (Rasheed Araeen) fokusira svoj rad na pitanje nove forme umjetničke prakse, one koja se može nazvati intelektualnom praksom. Povodom izložbe *Globalna suvremenost. Umjetnički svjetovi nakon 1989*. u organizaciji ZKM-a iz Karlsruhea, Arain je čin izlaganja upotrijebio za ukazivanje na neophodno preispitivanje a samim tim i na usmjeravanje samog diskursa umjetnosti ka ponovnom promišljaju kako modernizma tako i savremenosti umjetnosti. U njegovom radu *Čitaonica*, susrijećemo se sa svim izdanjima časopisa *Treći tekst* čiji je Arain osnivač i urednik od 1987. godine za čije čitanje posjetioci mogu izdvojiti vrijeme u izložbenom prostoru.



Slika 6 - Rašid Arain, *Čitaonica*, 1989-2011

https://universes.art/en/specials/2011/global-contemporary/photo-tour/03-rasheed-araeen

Već sam naziv časopisa referiše na pojam trećeg svijeta kao skupine onih zemalja i društava koja nakon Drugog svjetskog rata nijesu pristala na svrstavanje ni u zapadni blok demokratsko-kapitalističkog razvijenog prvog svijeta industrijalizovanih nacija, niti u istočni komunističko-socijalistički blok drugog svijeta. Po završetku hladnog rata, pojam *treći svijet* ostaje u upotrebi za sve zemlje u razvoju, naročito u odnosu na ekonomsku i kulturnu nerazvijenost. Direktna posljedica takvog položaja je odsustvo neevropskih umjetnika u istoriji moderne umjetnosti[207] – pitanje kojim se Arain, na Zapadu, u Londonu, počinje baviti putem medija-časopisa u namjeri stvaranja prostora dijaloga i vidljivosti za umjetničke prakse izvan Zapada. Od 1999. godine podnaslov časopisa – *Kritičke perspektive u savremenoj umjetnosti i kulturi* – upućuje na koncepciju i preokupaciju časopisa skoncentrisanu na pitanja o budućnosti umjetnosti u svijetu mnogih svjetova.

Mosovski umjetnik Arsenije Žiljajev (Arseny Zhilyaev) u svojim tekstualnim i umjetničkim radovima takođe ističe mišljenje kao ključnu odrednicu savremene umjetnosti. Međutim, zanimljivo je uporediti dva pogleda na vremensku komponentu mjesta i mogućnosti mišljenja u savremenoj umjetnosti: dok nam Maja Stanković s razlogom ukazuje na činjenicu da su pojmovi i procesi osjećanja, uživanja i estetike koji su tradicionalno bili povezani sa umjetnošću i od nje uglavnom očekivani i da su danas, u globalnom svijetu, preseljeni u druge domene djelatnosti kapitalističke i ekspoatističke logike, pa je još od avangarde umjetnosti zapravo preostalo samo mišljenje, Arsenije Žiljajev nas vraća na vezu mišljenja i kreativnog čina u odnosu na pitanje očekivane automatizacije radnih procesa u budućnosti. Umjetnička praksa ovog umjetnika koja se kreće u kvadratu između pojmova i njegovih sfera interesovanja učenja i izučavanja (etudes), fikcije, muzeja odnosno institucije i ruskog kosmizma, zapravo nas opominje da će pred nastupajućom kapitalističkom automatizacijom društva i rada opstati jedna forma čovjekove aktivnosti koja neće podleći ovim procesima a to je umjetnost, odnosno forma kreativnosti kao takva, a savremena vizuelna umjetnost kao specifično polje izražavanja. Pojmom savremene umjetnosti Žiljajev definiše one prakse koje su prvenstveno zasnovane na jednom pravilu a to je odbacivanje svih pravila u proizvodnji umjetnosti, a zatim i na drugom, a to je proizvodnja novih sposobnosti i vještina, novog u umjetnosti. Zato je prema ovom umjetniku, umjetnost ona aktivnost koja proizvodi i razvija sistem radova, projekata i praksi kao i neautomatizovanih rješenja koje se teško mogu identifikovati, kako od strane nad-sistema i skrivenih strukturnih

[207] Ibid, str. 55.

ekonomsko-političkih moći koje upravljaju društvom, tako i od strane istorije umjetnosti, ili, pak, industrije savremene umjetnosti. Zato on ukazuje na potrebu da danas savremena umjetnost treba da bude jedna vrsta socijalne institucije sa *sopstvenom ekonomijom i mašinerijom produkcije*. U svojoj instalaciji *Povratak*, on insistira na tumačenju pojma savremene umjetnosti i sadašnjeg trenutka, odnosno na procesu mišljenja o pojmu aktuelnog.



Slika 7 - Arsenije Žiljajev, *Povratak,* instalacija samostalne izložbe, Winzavod, Moskva, 2017.
Dostupno na: https://www.arsenyzhilyaev.art/en/the-return

Postavljajući fiktivnog umjetnika Roberta Pasternaka u centar svoje postavke, odnosno *algoritam super-razmišljanja*, umjetnika koji je svoje vrijeme posvetio novoj vidljivosti *žrtava tehnološkog napretka* – olupine izgubljenih letilica, satelita, svemirskih brodova i nebeskih tijela koji su kao objekti na postamentima shvaćeni kao technê ili ona sfera našeg rada u kojoj se umjetnost i tehnologa ne razdvajaju – Žiljajev nas suočava sa pitanjem kako će u budućnosti izgledati percepcija umjetnosti i umjetničkih djela ako usljed tekućih procesa automatizacije pređemo u vrijeme u kojem ćemo stvarnost tumačiti u radu mašina i inteligentnih strojeva, i u prostor u kojem nećemo imati muzejska uputstva, oznake niti obavještenja. Stavlja nam na uvid i činjenicu da će u tom procesu i estetičko područje biti izmijenjeno ukoliko onaj koji tumači više ne bude čovjek već kompjuter, odnosno mašina. Rad nam pokazuje dijalektiku umjetničke i tehnološke estetike jer dok fiktivni umjetnik Pasternak ove objekte smatra svojim precima, čovjekova percepcija ih definiše kao skulpture. Zbog toga svemirske kapsule, kako tumači istoričar umjetnosti Andrej Sental (Andrey Shental), percipiramo kao modernističke skulpture, a olupine projektila kao antičke. Ovim izložbenim postupkom i skoro melanholičnim prizivanjem povratka, Žiljajev je radio na činjenju vidljivim sve veći, zastrašujući i ubrzaniji proces distanciranja vještačke inteligencije od njenog izumitelja, tokom kojeg već svjedočimo *nostalgiju za čovjekom*.

III 9. Od nostalgije za čovjekom do nostalgije za životom

Američki istoričar umjetnosti i vizuelne kulture T. J. Demos (T. J. Demos) objašnjava da je sa neoliberalizmom, globalnim kapitalizmom, trampizmom i antropocenom, migracijskom krizom i neokolonijalizmom, religijskim ekstremizmom, korporativnim ekocidom i globalnom pandemijom, čovječanstvo doživjelo fazu globalne transformacije i tranzicije odnosno, terminalnu fazu demokratije, ali i sa njom početak jedne nove socio-ekološke krizne *normalnosti*.[208] S druge strane, o ovim procesima Peter Vajbel je pisao kao o *društvu distance* koje je postalo vidljivo i opipljivo sa pandemijskim uslovima odvijanja svakodnevice.[209] Istovremeno, Demos se pita da li se možemo nadati velikoj tranziciji ka *emancipovanoj budućnosti* i onoj budućnosti koja bi poštovala i uspjela da očuva uslove života na planeti u središtu tekućih ekonomsko-ekoloških i socio-političkih planetarnih kriza koje više liče na ulazak u zonu turbulencije nemoćnog čovječanstva nego na život kakav smo poznavali.

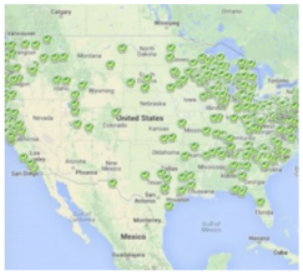
Jedna od umjetničkih praksi koja aktivno tretira pitanja destrukcije životne sredine i pitanja opstanka vrsta u njoj jeste praksa kolumbijske umjetnice Karoline Kaicedo (Carolina Caycedo). U svom projektu – grupi radova – *Be Damned* započetog 2012. godine u Kolumbiji, ona pokreće pitanje i zalaganje za proces dekonstrukcije i trajnog uklanjanja brana na rijekama širom američkog kontinenta i to u paradoksalnom periodu u kojem SAD postaju vodeća zemlja po pitanju uklanjanja brana i obnavljanja ekosistema rijeka, dok se istovremeno izgradnja novih ne smanjuje. Ovaj postmedijski kolaborativni projekat realizuje se primjenom arhivskog materijala, satelitskih snimaka, audio-vizuelnih eseja, fotografskih kolaža, video instalacija, radionica sa civilnim sektorom ali i svakodnevnim gestovima i direktnim akcijama u prirodnom okruženju koje autorka naziva geokoreografijama kao političkim činom koji ukazuje da su pojmovi geografije i teritorije dio čovjekovog tijela a ne njemu eksterni procesi. Takvim geokoreografijama ona gradi žive slike sa ciljem da suzbiju fizičke i psihološke efekte i posljedice raseljavanja i gubitka kompleksnih relacija lokalnog

---

[208] T. J. Demos, *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, Durham and London : Duke University Press, 2020.

[209] Peter Weibel. *Virus, Viralität, Virtualität: Wie gerade die erste Ferngesellschaft der Menschheitsgeschichte entsteht*. Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Dostupno na: https://www.nzz.ch/feuilleton/virus-viralitaet-virtualitaet-peter-weibel-ueber-die-erste-ferngesellschaft-in-der-menschheitsgeschichte-ld.1547579?reduced=true
(pristupljeno: 8.12.2020. 23:38)

stanovništva sa prirodom. Već u naslovu projekta uočavamo igru riječi koja prvostepeno znači „biti proklet“. Međutim, kako se projekat kritički odnosi prema izgradnji brana i vještačkih jezera, te uzurpiranju prirodnog toka rijeka, već nam sam naslov sugeriše ukazivanje umjetnice na tranziciju sa prirodnog u privatno okruženje, sa javnog na privatno dobro. U užem smislu, projekat *Be Damned* odnosi se na problem prisvajanja vode kao opšteg resursa od strane transnacionalnih korporacijskih sistema što je suprotno mišljenju autohtonih kultura kao i naučnom mišljenju o tome da su svi vodeni tokovi zapravo povezani u takozvani *vodeni nervni sistem planete Zemlje*. Polazeći od iskustava lokalnog stanovništva na obalama najvažnije kolumbijske Magdalena rijeke i zajedničkih prostora u ruralnim predjelima kojima prijeti opstanak od potpisivanja master plana između kolumbijskih i kineskih vlasti za razvoj ovog područja kojim je predviđena konstrukcija petnaest hidroelektrana,[210] ona ukazuje na efekte nesigurnosti koji su se vremenom pojavili u prirodnom i društvenom okruženju Latinske Amrike usljed masivne izgradnje hidroelektrana, vršeći kritičku komparaciju sa izgradnjom velikih brana u svijetu, što je proces tokom kojeg je raseljeno više od 70.000.000 ljudi, proces koji rezultira emitovanjem velike količine metana, ali i proces koji je usljed ukupne težine velikih svjetskih brana doveo do pomjeranja Zemljine ose.[211]



Slika 8, slika 9 i slika 10 - Carolina Caycedo, *Be Damned*, dugoročni projekat započet 2012. godine
http://carolinacaycedo.com/be-dammed-ongoing-project

---

[210] Carolina Caycedo and Jeffrey De Blois. The River as a Common Good: Carolina Caycedo's Cosmotarrayas, Institute of Contemporary Art, Boston, 2020. Dostupno na: https://www.icaboston.org/publications/river-common-good-carolina-caycedos-cosmotarrayas (pristupljeno: 30. 12. 2020. 22:30)

[211] Carolina Caycedo. Trust each other: Be Dammed (ongoing Project). Dostupno na: http://carolinacaycedo.com/be-dammed-ongoing-project?fbclid=IwAR0xRQiZzFVq-9VsOCzqY0FPzcnydBNL2Egll7LHUelRfD0VFfuKk5yW2J4 (pristupljeno: 8. 12. 2020. 23:23)

Zahtijevajući pravdu i odgovornost prema prirodnom okruženju, kao i racionalnost u odnosu na uvažavanje već postojećih infrastruktura hidroelektrana koje su dovoljne za ekonomsku održivost Kolumbije, Kaicedo svojim alternativnom umjetničkom praksom dekonstruiše uslov zapadnog koncepta rijeke shvaćene kao resursa. Ona ukazuje na iscrpljujuću, konzumerističku, fizičku, ali i psihološku logiku, političku ekologiju i kontrolu koja stoji iza, prema njenom mišljenju, suvišnih koncepata master planova razvoja ruralnih područja, na pogođenost i trajnu devastaciju autohtonih kultura. Takođe, ona podsjeća da svi stanovnici imaju jednaka prava prema resursima prirode, i upućuje na urgentnost neprestane borbe protiv privatizacije zajedničkih opštih dobara kakvo je voda, a time i na urgentni koncept vodenog prava.

Američki umjetnik Piter Fend (Peter Fend) kao pripadnik umjetničkih inicijativa za zaštitu životne sredine kojima su, između ostalih, pripadali i: Dženi Holcer (Jenny Holzer), Ričard Prins (Richard Prince), Peter Nadin (Peter Nadin), Denis Openhajm (Deniss Oppenheim), Robin Vinters (Robun Winters), je još 80-ih, zajedno sa ovim umjetnicima, registrovao u Njujorku korporaciju koju je nazvao *Korporacija za razvoj Okeanske Zemlje (Ocean Earth Development Corporation, OEDC),* i još uvijek je njena centralna figura kada je u pitanju koncipiranje i rukovođenje projektima. Rad ove „korporacije" koja u osnovi predstavlja udruženje i okupljanje umjetnika, istraživača ali i naučnika, kao i arhitekata, oslanja se na programe Ujedinjenih Nacija za zaštitu životne sredine i to iz godina 1982, 1989, 2008, zatim na postignuća lend arta, demonstrira afinitet i direktno vezivanje za mišljenje o značaju direktnih akcija Jozefa Bojsa (Joseph Beuys), Karoli Šeman (Carolee Scheemann) kao i Mata Klarka (Gordon Matta Clark), ali se od njih razvija dalje, budući da je misija Ocean Earth-a vezana za korekciju čovjekovog direktnog odnosa prema okolini. Istovremeno, značajan je i njihov napor prema prevazilaženju, kao i propitivanju, domena umjetnosti, okvira, zakonitosti umjetničkog djela i sterilnih uslova putem kojih su institucije dominantno komunicirale umjetnost ili je izvodile izvan prostora institucija.[212] Svoju praksu, odnosno razvojno-kritički posao, započeli su izložbom *Državna umjetnost (Art of the State),* postavljenom 1982. g. u prostoru The Kitchen u Njujorku, kojom su inicirali pitanja o tome kako bi ona umjetnost koja problematizuje stvarne uslove društvenog razvoja mogla biti

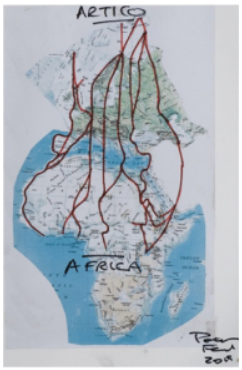
[212] Fend, Peter. „H2 Earth, u Featured" in *Mute*, Vol 1, No. 22, The Art Issue. Dostupno na: https://www.metamute.org/editorial/articles/h2earth
(pristupljeno: 5. 01. 2021. 19:36)

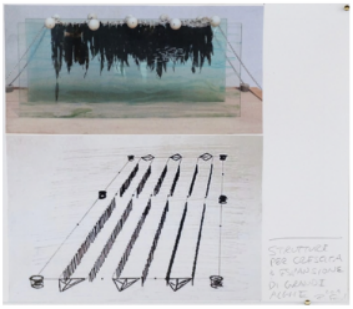
pogubna po rad mnogih državnih institucija, što su određene vlasti i potvrdile.[213] Razumjevši dramatične eksploatističke i nezaustavljive procese devastacije okruženja koje je zaštićeno radom zvaničnih institucija, putem zahtjevnih, studioznih i nadasve interdisciplinarnih tehnoloških projekata i mjesto specifičnih instalacija sa snažnim kritičkim i ekološkim imperativom, a koje uspijeva realizovati na svim kontinentima, Fend nastoji da ponudi rješenja koja bi uticala na konkretno poboljšanje uslova života u određenoj sredini, uz ambiciju da serija takvih lokalnih projekata postepeno dovede do optimalnog poboljšanja uslova života nastanjenog prostora. Takav njegov kritički odgovor na pitanja globalnog kapitalizma, doveo ga je do projekata koji prije svega imaju zadatak da komuniciraju i učestvuju u realizaciji ideje ravnopravnosti i prosperiteta svih ljudi. Njima nastoji da sprovede urbanistički, arhitektonski i ekološki čiste gradove što bi predstavljalo osnovu koncepcije spašavanja života na planeti, zaustavljanja ekonomskih i ekoloških kriza. U pitanju su projekti koji ukazuju na mogućnost redefinisane upotrebe prirodnih resursa, naročito okeanskih resursa poput algi, a u cilju stvaranja novih vrsta obnovljive energije, njihove planirane i strateške upotrebe koja bi redukovala i ukinula čovjekov način življenja suprotstavljen prirodi, ali i oni projekti koji upotrebom novih tehnologija, naročito satelitskih snimaka, i kritičkim pristupom pojmovima kontrole i nadziranja uspijevaju da pokažu kako se mogu drugačije sprovesti procesi demokratije i održivog mira u konfliktnim područjima. Zalaže se za pojam geofizičkog načina razumijevanja svijeta za razliku od političkog i ukazuje na sistematično prikrivanje informacija vezanih za područja Libije, Irana, Libana, na rat protiv terorizma kao ključne strategije Zapada za dominanciju nad azijskim rezervama nafte, ali i na ekološke katastrofe Sjevernog mora. Jedna od njegovih ključnih teza jeste da značajan procent *ozbiljne i hronične blokade* razvoja svijeta dolazi upravo iz sektora i sistema umjetnosti pa se stoga odlučuje da umjetnost, naročito svoj koncept post-ratne umjetnosti i ekstenziju umjetnosti unutar življenog prostora, kritički koristi kao metod za korekciju dezorijentišućeg kursa kojeg je odredio modernizovani svijet.[214]

108

[213] Fend, Peter. Africa-Arctic Flyway, Museo Nivola, Orani (Nu), October 25, 2019 – January 26, 2020.
Dostupno na:
http://www.museonivola.it/en/mostre-e-eventi/peter-fend-africa-arctic-flyway/
(pristupljeno: 5. 01. 2021. 23:44)

[214] *Ocean Earth: 1980 bis heute*, Graz : Neue Galerie am landesmuseum Joanneum, 1994, str. V



Slika 11, slika 12 i slika 13 - *Afričko-Arktički prolaz*
https://www.e-flux.com/announcements/287967/peter-fendafrica-arctic-flyway/
https://www.contemporaryartquarterly.com/artist/peter-fend/12110-africa-arctic-flyway

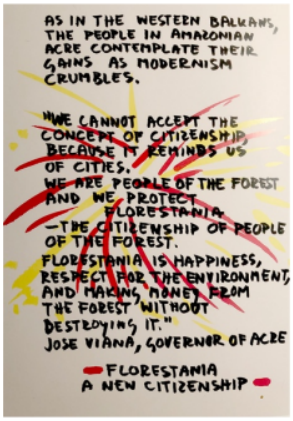
U svom projektu *Afričko-Arktički prolaz (Africa-Artic Flyway)* predstavljenom 2020. godine u muzeju Nivola u gradu Orani na Sardiniji, Piter Fend je, u ime svoje korporacije Ocean Earth, pokazao stanovnicima Sardinije načine na koje je moguće riješiti tekuće krize tog stanovništva koje se tiču problema sa vodom i klimatskim promjenama. Suština, konceptualna ravan i kritička nota kao i rezultati tog izučavanja kojeg je OEDC sprovela sa latinsko-američkom grupom istraživača TVGOV i prikazivanja u muzeju pronalazi se u činjenici da njihovo ponuđeno rješenje jedino može sprovesti u djelo lokalno stanovništvo Sardinije koje će na ovaj prikazivački način u umjetničkom institucionalnom prostoru dobiti konkretne korake i načine implementacije realne i željene ekonomske i ekološke dobiti i oporavke u društvu i životnoj sredini, a što, s druge strane, izvodi, razvija i primjenjuje pojam umjetnosti ka nastanjenom prostoru i datom vremenskom trenutku. Referencu i uporište za svoj projekat namijenjen stanovnicima Sardinije, autori su pronašli u objašnjenju renesansnog italijanskog humaniste, umjetnika, filozofa i arhitekte Leona Batiste Albertija (Leon Battista Alberti) koji je tvrdio da je arhitektura onaj proces ljudskog rada koji omogućava četiri bazične potrebe jednog stanovništva, a njih je pronalazio u čistom vazduhu, živim tekućim vodama, lakoći kretanja i mogućnosti samodbrane. Fend se pita da li Sardinija sa svojim karakteristikama može biti posmatrana kao sredina gdje su Albertijevi principi u potpunosti primjenljivi. Neki od sugerisanih koraka izvođenja projekta odnose se na reverzibilnu reorganizaciju Sardinije u hidrometrijske cjeline koje bi ekonomskim modelom i teorijom fiziokratizma koji potiče iz 18. vijeka i, za razliku od merkantilizma usmjerenog na novac i plemenite metale, veliča poljoprivredu i vladavinu i moć prirode, upravljao resursima i porezom i rezultirao očuvanjem zemljišta i voda a ne njihovom ekspoloatacijom. Fend

imenuje sva ekstrahovana sredstva poput nafte ili plina – surogatima zemljišta čija je primjena dovela do klimatskih promjena i zagađenja primarnih dobara – vazduha i vode. Zatim predlaže uzgajanje vodenog bilja solarnom energijom i ekstrahovanje bioplina kao električne energije koja bi se distribuirala stanovništvu. Pored toga uklanjanje visokih brana, odustajanje od izgradnje plinovoda, što veća upotreba padavina, neke su od značajnijih preporuka ovog projekta u odnosu na gustinu naseljenosti stanovništva Sardinije, kojima Fendova korporacija doprinosi otporu i umanjenju devastirajućh efekata globalnog kapitalističkog poslovnog projekta, obrt sa pojma *slike* na pojam akcionog plana. Projektom se sugeriše ekstenzija datog sardijinskog modela na zone ptičjih ruta od afričkih džungli do arktičkih tundri, što bi omogućilo opstanak mnogih ptičjih vrsta i kao krajnji cilj predstavljalo samoodbranu prirode od invazije čovjeka, odnosno stvarnu formu *teritorijalne odbrane*.

Slovenačka umjetnica i arhitektica Marijetica Potrč, u svojoj seriji crteža *Ruralne prakse. Buduće strategije* (*Rural Practicies. Future Strategies*) koja je započeta 2007. godine čini vidljivim postojanje i aktivnost radikalnih socijalnih praksi i zajednica orijentisanih prema cilju očuvanja životne sredine i to polazeći od studije slučaja države Akre u Brazilu. Nakon što je provela više mjeseci u toj udaljenoj zoni Amazonije, iskazala je svojim crtežima koliko mnogo i na koji način urbanizovana, modernizovana i razvijena društva mogu i treba da redefinišu svoja uvjerenja u ideologiju progresivne budućnosti zasnovane na ekstrahovanju i potrošnji prirodnih resursa, i to polazeći od iskustva, politika i odgovornosti koje se, na bazi koncepata koautorstva, koegzistencije, očuvanja, dijeljenja i nadasve učenja od prirodnog staništa, razvijaju u državi Akra. Lokalne vlasti, u bliskoj sardanji sa svojim stanovništvom, zasnovale su ideju *rezervata ekstrakcije* (*extraction reserves*), teritorija koje se održavaju po samoupravnoj logici i u cilju da zajednice koje nastanjuju određeno područje njega i kontrolišu a samim tim održavaju, unapređuju i iznad svega čuvaju od najezde isključivo profitno orijentisanog globalnog finansijskog kapitala, kojeg u toj državi post-kapitalističkih tendencija smatraju prevaziđenim, a nezaustavljivo iskorištavanje i uništavanje šuma zaustavljenim i zastarjelim procesom. Jedinstvena logika koja održava ovakav koncept glasi:

Ako ljudi mogu preživjeti u šumi, onda će i šuma takođe preživjeti. [215]

[215] Marjetica Potrč, „Survival Strategies and Community Building in Post-Capitalism" u: *Beyond the Globe*, edited by Boris Groys. Katalog: 8. trijenala savremene umjetnosti U3, Ljubljana : Moderna galerija, 2016, str. 104-109.







Slika 14, slika 15 i slika 16 - Marjetica Potrč, *Rural Practices, Future Strategirs*, tuš na papiru, 2007. Zbirka Lah, Ljubljana. U: *Beyond the Globe*, edited by Boris Groys. Katalog: 8. trijenala savremene umjetnosti U3, Moderna galerija, Ljubljana, 2016, 104, 106.

Osim očuvanja životne sredine, za ove stanovnike od izuzetne je važnosti i distanca od sve ubrzanijeg i modernizovanijeg svijeta globalizacije ali ne u smislu ili smjeru zatvorenih zajednica (gated community) već zajednica koje se grade po principu odozdo prema gore (bottom-up), principu po kojem svaka individua ima mogućnost da doprinese kako kolektivnom tako i sopstvenom razvoju. Naprotiv, odabirom sopstvene izolacije, ovo društvo ne prekida kontakt sa ostatkom svijeta već nameće kritičku logiku komunikacije za koju su saglasni da mora postojati sa ostatkom svijeta i to ne po pravilima koja nameće neko drugi i razvijeniji, već po pravilima, ritmu i dinamici koju samostalno procijene adekvatnom. Razlog ovog načina života samoizolacije kao pozitivnog izbora, socijalno osviješćenog života koji praktikuje participativnu demokratiju, zasniva se na dva principa, očuvanju sopstvene kulture i kulturnih navika, ali i očuvanju prirodnih resursa, uslova i staništa. On se takođe zasniva i na činjenici da se individualni ciljevi ne mogu postavljati ispred zajedničkih, o čemu je takođe ekstenzivno pisao francuski filozof Žan Lik-Nansi (Jean Luc-Nancy) objašnjavajući svoju tezu singularnosti kao pluralnosti (being singular plural), odnosno drugačijeg razumijevanja koncepta subjektivnosti[216] pri čemu socijalno osviješćena individua postojanje posmatra isključivo kao sa-postojanje i dijeljenje, odnosno kao koegzistenciju sa drugima:

135

[216] Jean Luc-Nancy, *Being Singular Plural*, Stanford : Stanford University Press, 2000.

„Ne radi se o komunizmu ili kapitalizmu; radi se jednostavno o načinu na koji stvari najbolje lokalno funkcionišu.“[217]

Marjetica Potrč je o ovom načinu samoodrživog života prepoznala upotrebu pojma *Florestiana* kao novog oblika građanskog života i vizuelizovala ga u svom video radu *Florestiana: Novo državljanstvo* (2006*)*, koji je prethodio datoj seriji crteža. Takav način života – državljanstvo naroda koji stanuje u šumama, ona, osvrćući se na riječi predsjednika te države, opisuje kao poštovanje prema okruženju i mogućnost življenja od blagodeti koje nam pružaju šume, s razlikom što se njihovo uništavanje može i mora izbjeći. S druge strane, Potrč je, imajući iskustvo procesa modernizacije na Balkanu, u svojim analitičkim crtežima uvela i upotrebu pojma balkanizacije, upoređujući ta dva regiona, Balkan i Amazoniju, kao iskustva sa geografskih prostora koje se mogu još uvijek prepoznati određenim stepenom prirodne očuvanosti ili čak prednosti, dok svjedočimo ubrzane sunovrate modernizacije. Međutim, imajući u vidu tranzicioni period regiona iz kojeg potiče, Potrč nije izostavila ni mogućnost skeptičnog razmišljanja, postavljajući tezu da se *entropija razvija u dinamički sistem*, referišući na drugi zakon termodinamike prema kojem se entropija uvijek povećava s vremenom. Pa ipak, poučena ovim komparativnim geografskim iskustvima, kao i novim koja se tiču adaptacije različitih sredina prema pitanjima uslova života usljed rastućih klimatskih promjena, Potrč nas upućuje na pojam lokalnog i regionalnog kao nove strategije održivosti u 21. vijeku. Naime, ona objašnjava da se stanovnici različitih gradova i regiona, poput grada Lila u Francuskoj ili tranzicionih gradova u Irskoj, sve više upućuju na poslove povezane s pojmom neposredne geografske bliskosti (close to home) koji podrazumijevaju njegovanje i razvoj zajednica manjeg obima i to prvenstveno usljed suočavanja sa posljedicama porasta cijena nafte, i klimatskih promjena. Konsekventno, Potrč objašnjava kako je u tom procesu suočavanja sa bazičnim pitanjima opstanka, kultura kao proces i pojam postala primarna društvena potreba u tekućim uznemirujućim vremenima globalnog profitabilnog društva, a u odnosu na ekonomiju, društvenost ili čak okruženje. Kultura življenja, razumijevanja i komuniciranja postala je nova poluga geopolitičke održivosti koja će determinisati načine putem kojih društvenost funkcioniše. Stoga Potrč tvrdi da je održivost u osnovi politična i da ona vodi obliku demokratije koji se zasniva odozdo, na društvenoj koheziji, zajedništvu, dijeljenju i međusobnom uvažavanju.

---

[217] *Beyond the Globe*, edited by Boris Groys. Katalog: 8. trijenala savremene umjetnosti U3, op.cit…, str. 108. (prevod I. L. P.)

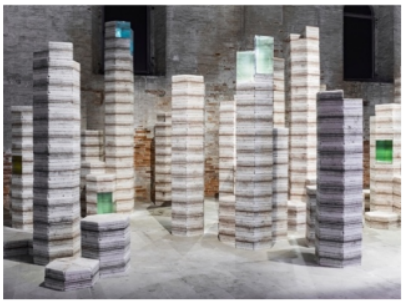
O geopolitici novih formi života i *zemaljskim politikama*, koje bi kolaborativnim praksama naučnika, aktivista, umjetnika, istoričara, filozofa ali i studenata, uspjele da sprovedu nove klimatske režime na planeti govori se kao o urgentnoj neophodnosti *kritičke bliskosti* (*critical proximity*) sa okolnostima sa kojima ćemo morati naučiti živjeti. Redefinisanje i rekonstrukcija tekućih dezorijentacija ljudskih bića u okolnostima klimatskih promjena, ali i tekućeg gubitka relacije između dva koncepta i pristupa pojmu zemljišta u modernim društvima, i to između koncepta države koja omogućava prava zemlje u kojoj se živi i koncepta zavisnosti življenja od plodnog zemljišta koje omogućava resurse, predmet je rada naučnika, istraživača i umjetnika okupljenih oko izložbenog i naučnog projekta *Kritične zone: Nauka i politika slijetanja na Zemlju.* Inspirisan procesom rada kod naučnika poznatim pod pojmom *misaonih eksperimenata*, projekat date izložbe razvijao se pod okriljem istraživačkog koncepta *misaonih izložbi*. Savjetuje nam da tokom našeg aktuelnog obitavanja u zoni neizvjesnosti, odnosno u kritičnim zonama opstanka života kao takvog, jedini pravac koji nam je na tom putu opstanka preostao jeste pravac konačnog *slijetanja na Zemlju.* Takva kritička opservacija naročito se odnosi na industrajalizovana područja i temeljno upoznavanje stanovnika takvih zemalja sa neophodnim naukama i politikama opstanka na Zemlji kao sasvim novoj planeti na kojoj se stare navike i pravila moraju mijenjati a kohabitacija sa brojnim oblicima života uvažavati. To bi ujedno bio i proces tokom kojeg moramo preispitati naša postojeća uvjerenja o pravu nad resursima i vrstama, kao i pokušati ponuditi odgovore koji bi bili zasnovani na pojmu društvene odgovornosti:

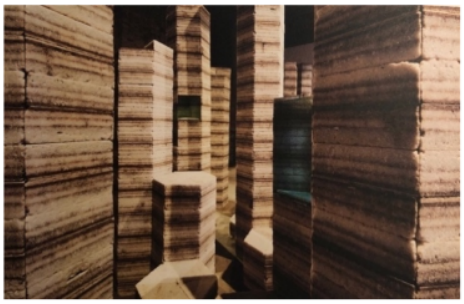
> „Da li je nastanjiva? – Zavisi od tvoje odabrane nauke.
>
> Da li ću preživjeti tamo dolje? – Zavisi od tvoje politike.“[218]

Švajcarski umjetnik Žulijan Karijere (Julian Charriere) u svojoj instalaciji *Budući fosilni prostori* (*Future Fossil Spaces*) čini nam vidljivim ekstrahovane minerale koji služe produkciji naših tehnoloških uređaja, od kompjutera do mobilnih telefona, naročito litijuma kao odlučujuće komponente svih digitalnih uređaja, a koji u ovoj instalaciji vodi porijeklo iz još uvijek neeksploatisane a najveće rezerve litijuma na planeti – južnoameričke pustinje Salar de Ujuni. Grupa oktagonalnih stubova u ovoj instalaciji ne služi svrsi da se određena

[218] *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, edited by Bruno Latour, Peter Weibel, Cambridge, MA : ZKM Center for Art and Media Karlsruhe & The MIT Press, 2020.

spratnost, masa ili građevina izvede ili podrži. Stubovi čak nijesu ni planirani da budu izvedeni upotrebom trajnog ili otpornog materijala, što bi bilo logično i karakteru i namjeni ovog utilitarnog građevinskog elementa. Naprotiv, ovi stubovi sastavljeni su od specifične mase, smjese kondenzovane soli i litijuma, ekstrahovanih iz najveće solane na svijetu koja se nalazi u Bolivijskim Andima.[219]





Slika 17 i slika 18 - Julian Charriere, *Future Fossil Spaces*, 2017, Instalacija, litijumski depoziti i druge soli, dimenzije promjenljive

Predviđajući eksploatišuću budućnost tog područja, Karijere svojom instalacijom u kojoj grupom stubova prije referiše na ruine kapitalističlke budućnosti nego na njenu poučnu istoriju, postavlja kritičko pitanje nestajućih područja i zona bogatih prirodnim resursima, u nastojanju da odgovori na istraživačko pitanje o istoriji ruina koje je postavila Ana Cing (Anna Lowenhaupt Tsing).[220] Karijere nas analitički suočava sa činjenicama i efektima proizvodnje globalne ekonomije od lokalnog i regionalnog do planetarnog pitanja o tome gdje se nalaze opravdanja za stvaranje ruina na jednoj zarad prosperiteta na drugoj teritoriji, ali i postavlja na uvid paradoks da zarad prosteriteta putem virtuelnog svijeta mi postajemo vrsta koja svjesno i kontinuirano uništava tlo bez kojeg ne može postojati.[221]

Da li je naše društvo informacija kadro da zaustavi veliko odumiranje vrsta i nezaustavljivu potrošnju resursa i da li može da ponudi rješenja koja bi korigovala aktuelni dezorijentišući smjer kretanja čovječanstva, jedno je od primarnih pitanja kojima je

[219] Ibid, str. 405.

[220] Anna Lowenhapt Tsing, *The Mushroon at the End of the World: On the Possibility of Life on Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2015, str. 212.

[221] *Viva Arte Viva, 57th Venice Biennale* (curated by Christine Macel), 13 May 2017 - 26 November 2017. Dostupno na:
http://julian-charriere.net/projects/exhibition-venice-biennale
(pristupljeno 17. 01. 2021 21:32)

neophodno ponuditi odgovor na dilemu i napore otpora globalnom kapitalizmu. Navedene umjetničke prakse, između mnogih i njima bliskih, aktivno koriste diskurs savremene vizuelne umjetnosti u nadi pospješivanja kritičkog mišljenja ali i očekivanja od ljudske vrste. Istraživanja američke filozofkinje i feministkinje Marte Nusbaum (Martha C. Nussbaum) u tom smislu mogu nam biti značajna, budući da je ona svoj rad zasnovala na pitanjima mogućnosti otpora profitu koji bi doprinio budućnosti demokratije. Njeno je mišljenje da naša usmjerenost na ekonomske imperative nije pravi put, već da nam je potreban put koji gradi slobodu riječi i razmišljanja, ali i snagu imaginacije i snagu odupiranja instrumentima koji u isplaniranim *krizama tišine* opstruiraju naše razumijevanje rastućeg globalnog svijeta a naša su bića ipak sposobna da ponude, razumiju i stvore više nego što to mogu institucije.[222] Njena je ambicija stvaranje sposobnih a ne potisnutih individua, i jednakih mogućnosti za građane. Pozivajući se na mišljenje i djelo Tagore (Rabindranath Tagore), bengalskog filozofa, pjesnika i umjetnika, koji je isticao da umjetnost, razvijajući naše unutrašnje svjetove, istovremeno razvija i našu osjećajnost za druge, Nusbaum je ukazala da se ta dva procesa, samorazvoj umjetnošću i naše socijalno biće, međusobno dopunjavaju i utiču jedan na drugog. To, dalje, navodi na zaključak o tome da umjetnost jeste društvena aktivnost.

67

[222] Martha C. Nussbaum, *Non per profitto, Perche le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*. Rastignano : Il Mulino, 2011, str. 119.

IV poglavlje

BOJA U ULOZI KRITIKE KAPITALA

IV 1. Uvod. Od paradigme osvajanja ka paradigmi povezivanja

Kako se fenomen i pojam boje može povezati sa kritikom kapitala u savremenosti, pitanje je kojem se može prići sa više aspekata. U ovom poglavlju akcenat će biti dat na polje prirodnog i umjetničkog, kao i javnog-urbanog prostora, i domen arhitekture kao značajne sfere, čiji sadržaji kontinuirano komuniciraju sa svim društvenim slojevima. Međutim, proces pojavljivanja, opstajanja i nestajanja boje u javnom prostoru takođe se može posmatrati i povezati sa antropocenim i izmijenjenim uslovima proizvodnje i postojanja istog tog javnog prostora, bilo da govorimo o urbanom ili prirodnom okruženju. Kao uvod u objašnjenje mogućeg sagledavanja fenomenologije boje kao kritike kapitalocena, poslužiće nam činjenica da se na planeti odvija intenzivan proces izbjeljivanja, odnosno nestajanja boje koralnih grebena, prije svega. To je simptom iščezavanja čitavih prirodnih struktura i sistema, a činjenica je da se slični procesi odvijaju i u urbanim strukturama. Naime, ekološki problemi su postali centralno pitanje savremene epistemologije, tako da je iz njihove komparacije moguće izvući nove aspekte percepcije boje u 21. vijeku. Činjenicu da je naše oko evolutivno odreagovalo na svjetlost čiji elektromagnetni talasi u sadejstvu sa okom proizvode boju kao fizički fenomen, potrebno je sagledati i u kontekstu navedenih promjena u percepciji boje. To povlači i pitanje kako je umjetnost odgovorila na oboje, na prirodu i na svjetlost, kao i na promjene koje se u objema odigravaju, pri čemu se prije svega misli na promjenu boje.

Naime, nakon devastirajućeg širenja planinske borove bube koja je evidentirana kao jedan od prvih efekata klimatskih promjena, zatim alarmantno rastućeg broja suša i požara širom planete, sljedeća u nizu zaprepašćujućih činjenica o efektima ljudskog rada i učinka na planeti je i acidifikacija odnosno porast kisjelosti, kao i sve veće zagrijavanje okeana. Sve ovo dovodi do nestanka boje sa površine kao i iz molekularne strukture koralnih grebena, ali ne samo do nestanka boje, već i do nestanka, raspadanja i smrti korala kao simbiotičkog i ekosistema.[223] Postavlja se paradoksalno pitanje karaktera i vrijednosti čovjekovog rada, ako je taj rad doveo do istrebljenja najrasprostranjenijeg, najprilagodljivijeg i najbogatijeg

[223] Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London : Duke University Press, 2016, str. 45.

prirodnog simbiotičkog sistema vrsta na planeti za šta važe koralni grebeni (pored tropskih prašuma). Povezani najmanje sa milion drugih vrsta, čija se evolucija kao staništa može trasirati unazad za 440 miliona godina,[224] korali za svoj opstanak iziskuju minimum, odnosno vrlo niske nivoe hranljivih sastojaka. Ako karakter ljudskog rada uništava vrste kojima je za opstanak potreban minimum, onda je izvjesno da može doći i do nestanka tog minimuma pogodnih uslova za opstanak i drugih vrlo skromnih oblika i vrsta, a nakon njega, konsekventno, i do upitnosti opstanka kompleksnijih oblika života poput ljudskog.[225] To dalje znači da je priroda ljudskog rada u obliku koji je doveo do globalnog zagrijavanja i *oštećene planete*, paradoksalna, jer svojom paradigmom osvajanja vodi ka istrebljenju (svoje) vrste koja ga obavlja.

IV 2. Epistemološki obrt i dekontekstualizacija

Početak rada i uspon ljudske civilizacije vezuje se za osvajanje prirode i rada u poljima na seoskim imanjima, sa vrlo skromnim brojem alata, mahom za ručnu upotrebu, posebno u srednjevjekovnom i predindustrijskom periodu, pa do druge polovine 18. vijeka, da bi postepeno bio obogaćivan alatima za manufakturnu proizvodnju i to uglavnom alatima za tekstilnu manufakturu. Ispredanje pamučnih i svilenih niti čiji se prvi tragovi vezuju za period od prije 30.000 godina, od praistorije, preko ranih srednjeistočnih i egipatskih civilizacija, kineskih puteva svile do indijskih kultura,[226] od sirovog prirodnog pamuka za proizvodnju odjeće tkanjem i kasnije šivenjem, pa do vještačkih tkanina, postepeno je postajao važan ekonomski i socijalni, razvojni i društveni faktor koji će razvojem tržišta i konkurencije svoj ekonomski uspjeh u većem procentu bazirati na odnosu estetskih pitanja i pitanja kvaliteta proizvoda. U 18. vijeku, vijeku razuma i prosvećenosti, bojenje i bijeljenje, dakle, boja, postaje jedan od ključnih faktora za razvoj hemije, pa time i industrije, dok su forma, estetika, tiraž i kvalitet, postali činioci jedne nadolazeće mašinske tehnologije,

---

[224] Anke Klüter, „Coral Reef Paradise", u Petra Maitz. *Lady Musgrave Reef*, (ed.) Christa Steinle, Graz : Neue Galerie, 2007, str. 76.

[225] E. Frazier, B.A. Bryan, A.Buyantuev, et al. „Ecological civilization: perspectives from landscape ecology and landscape sustainability science". *Landscape Ecol* 34, 1-8 (2019). https://doi.org/10.1007/s10980-019-00772-4 https://link.springer.com/article/10.1007/s10980-019-00772-4 (pristupljeno 18.02.2020. 13:54)

[226] Kasia St. Clair, *The Golden Thread. How Fabric Changed History*. New York, London : Liveright, 2019, str. 17.

tekstilne i modne, u kojoj je tkanina formirala polje vidljivosti *čovjekovih funkcionalnih i estetičkih potreba*.[227] Međutim, za tekstilnu i modnu industriju će se u 21. vijeku sa sigurnošću konstatovati da je jedan od oblika ljudskog rada koji je, osim što je mahom eksploatistički po pitanju upotrebe jeftine radne snage trećeg svijeta, ujedno i zagađivački kao i antiekološki u odnosu na proizvodnju, ali i u odnosu na farbanje, bojenje i tretiranje tekstila.[228] Zato predstavlja oblik rada i proizvodnje koji je diferencijacijama globalnog kapitalizma vršio ne samo eksploataciju ljudskih resursa, već i eksploataciju prirodnih resursa, značenja, pa čak i nasljeđa istorije umjetnosti, arhitekture i estetike. Sa razvojem prve industrijske (tehnološke) revolucije, tekstilna industrija je bila jedna od prvih koja je otvarala nova tržišta, veliku produktivnost, i koja je uspostavila masovnu fabričku proizvodnju, što je ručnu i kućnu radinost stavljalo u drugi plan. Doseljenje sve većeg broja stanovnika u gradove istovremeno je pogoršavalo uslove rada i života radničke klase upravo zbog približavanja industrije kapitalistima i obimnoj radnoj snazi.[229] Ono što se paralelno razvija sa novom tekstilnom produktivnošću i modernošću je i pitanje primjene boje, reprezentacije prirode i inspiracije prirodom na tekstilnim površinama, između ostalog, i ta nit vidljivosti prirode i prirodnog u tekstilnoj industriji ostaje prisutna sve do današnjih dana, bez značajnijih odstupanja ili radikalnije kritičke distance prema pojmu reprezentacije na tekstilnim površinama. Ostaje, dakle, u domenu primijenjene umjetnosti.[230]

Paralelno, pored razvoja trgovine i prekomorske plovidbe, usljed potrebe za razmjenom sirovina i gotovih proizvoda, važna nova naučna otkrića, kao nova nauka rane moderne Evrope, odvijaju se u domenu mehanike, fiziologije i botanike. Time se rađa i potreba da se otkrića crtački-ilustrativno pribilježe. Posebno je to bio slučaj u odnosu na materijalne stvari, čiji je proces prikazivanja u 17. vijeku bio nazivan mehaničkom filozofijom, a koja je objašnjavala način kompozicije i interagovanja objekata, prikazujući *kako* stvari funkcionišu, a ne *zašto* funkcionišu, što je takođe označilo početak objektivne

---

[227] Pavle Vasić, *Uvod u likovne umetnosti,* Beograd : Univerzitet umetnosti, 1988, str. 170.

[228] Subramanian Senthilkannan Muthu, *Sustainable Innovations in Textile Chemistry and Dyes*, Singapore : Springer Nature, 2018, str. 18-47.

[229] Anri Lefevr, *Urbana revolucija*, Beograd : Nolit, 1974, str. 22.

[230] Kasia St. Clair, *The Golden Thread. How Fabric Changed History*, New York, London : Liveright, 2019, str. 89.

nauke kao one koja se bavila objektom još od uspostavljanja konzumerizma u renesansi.[231] Kako je entuzijazam za mehaniku, medicinu ili botaniku rastao, tako se prenosio i na slikarsku i industriju ilustrovanja, od medicinskih do knjiga prirodne istorije, od geometrije do geografije, od anatomije do botanike. Ideje i zamisli o svijetu bile su posredovane slikama, bojom,[232] formom, odnosno, odigravao se epistemološki obrt prema istraživanju svijeta vizuelnom imaginacijom, a sa njime i dekontekstualizacija objekata usljed njihove lake pokretljivosti, što je počelo doprinositi ekonomiji razmjene znanja, kao i dekontekstualizacije umjetničkih djela zato što su ona shvatana isključivo putem formalno-stilskih karakteristika, jer: "perspektiva i objektivnost su dvije strane iste medalje."[233]

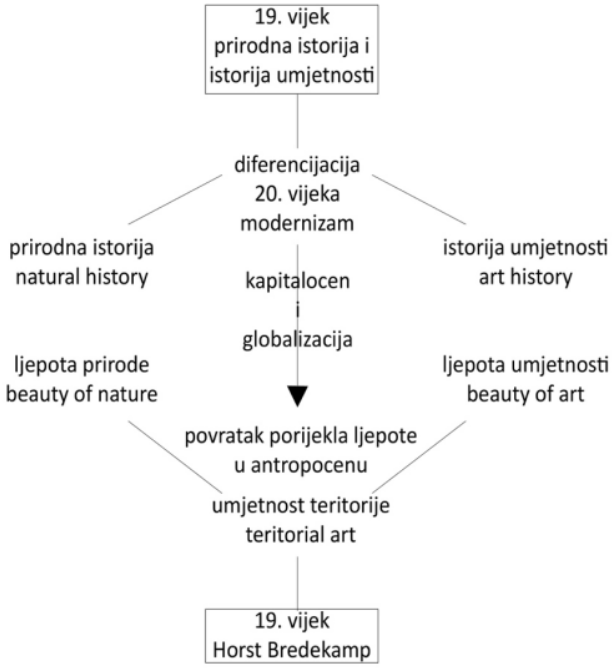
Ipak, u 19. vijeku prirodna istorija (*natural history*) još uvijek je bila povezana sa istorijom umjetnosti u naučnom kontekstu i umjetnošću kao procesom činjenja vidljivim, i to možemo potvrditi analizom rada njemačkog naturaliste, filozofa i biologa, jednog od prvih

[231] Harold J. Cook, „Commerce, Trade and the Emergence of the New Sciences", u *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*," ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe; Munchen : Hirmer Publishers, 2014, str. 220-231.

[232] Izučavanje fenomena boje počinje još u antičko doba, ali izučavanje fizike boja započinje u 17. vijeku. Definisanje sistema boja javlja se u 18. vijeku i ono se razvija i traje sve do današnjih dana. Prve teorije boje formulisane su još u antičko doba. Empedokle (Empedocles) (492-431 pr. n. e.) je zaključio da oko posmatrača percipira boju ali da boja nije vlasništvo objekta koji se posmatra. Demokrit (Democritus) (460-370 pr. n. e.) je zatim prvi ustanovio da je boja rezultat atomskih aranžmana. Platon (Plato) (428-347 pr. n. e.) je tvrdio da je percepcija individualna, da je potrebno razlikovati stvarnost od pojavnosti i da je boja senzacija koja nam dozvoljava da opišemo ono što vidimo. Aristotel (Aristotle) (384-322 pr. n. e.) je u svojoj knjizi *De Coloribus* – prvoj knjizi o boji – pokušao da objasni kompoziciju i povezanost boja sa sunčevom svjetlošću. Tek je tokom renesanse Leonardo da Vinči u svojoj knjizi *Traktat o slikarstvu* 1651. god. prvi put definisao koje boje smatra primarnim (žuta, zelena, plava, crvena i crna), ali i da boje međusobno reaguju jedna pored druge, što je teza koja će se kasnije zvati simultani kontast. Uočio je da se komplementarne boje jedna do druge međusobno intenziviraju a zvao ih je "direktni kontrasti". Tek je engleski fizičar Isak Njutn (Isaac Newton) 1676. god. izučavao fiziku boje a ne njenu percepciju i njegova teorija bazirana je na miješanju svjetlosti (aditivnoj sintezi). Tokom 1810. god. Gete (Johann Wolfgang von Goethe) objavljuje svoju knjigu *Teorija boje* nakon istraživanja načina na koje oko vrši interpretaciju boje dok se manje bavio svojstvima svjetlosti. Njegov točak boja je zasnovan na primarnim bojama: crvenoj, plavoj i žutoj, odnosno sekundarnim bojama kao komplementarnim primarnim bojama. Izveo je i trougao boja, dodijelivši broj svakoj nijansi prema njenoj svjetlini. Boje je podijelio na: fiziološke boje (svjetlosni efekti i inteziteti), fizičke boje (refleksija, refrakcija), hemijske boje (minerali, biljke…), relacione boje (prema matematici, filozofiji, muzici), psihološke boje (prema moralnim asocijacijama).

[233] Harold J. Cook, „Commerce, Trade and the Emergence of the New Sciences", op. cit…, str. 220-231.

sljedbenika darvinizma u Evropi, Ernsta Hekela (Ernst Haeckel).[234] Hekel je, između ostalog, 1866. godine prvi uveo riječ *ekologija* (*oekologie*) kao holističku nauku, ali ne kao nauku o čovjeku (*non-human science*) koja se odnosila na izučavanje veze između živih bića i njihovog okruženja, misleći isključivo na životinje i na biljke. Tek kasnije, takođe u 19. vijeku, Elen Svalov (Ellen Swallow) je bila prva naučnica koja je pojam ekologije vezala i za odnos čovjeka i njegovog okruženja i prirode, zalažući se od ranih studentskih dana, kao prva žena studentkinja na MIT-u, upravo za čistoću i kvalitet voda, vazduha, hrane i tla, za javno zdravlje, etiketiranje prehrambenih proizvoda i industrijsku sigurnost[235], u sve više industrijalozovanim zemljama Sjedinjenih Država.[236]



Grafikon 4 - Povratak porijekla ljepote u antropocenu

[234] Ernst Haeckel, *Art Forms in Nature*, New York : Dover publications, 1974.

[235] Robert Clarke, *Ellen Swallow: The Woman Who Founded Ecology*, Chicago : Follet Publishing Company, 1973, str. 14.

[236] Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and Environmental Tradition*, New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2013, str. 36.

Međutim, upravo taj rascjep između pitanja *kako* i *zašto*, kao i pitanje objekta kao takvog, postaće važan za razvoj umjetničkog konteksta, s tim što će se diferencirati obrnuta metodologija, pri čemu će se moderni umjetnik, upravo zbog fragmentiranosti i društvene razdijeljenosti do koje je došlo u drugoj polovini 18. vijeka i tokom prve polovine 19. vijeka usljed pojave industrijske revolucije, baviti prevashodno pitanjem *zašto* proizvoditi umjetnost, pa tek onda *kako* je proizvesti, dok će uvođenje stvarnog objekta izazvati podjelu umjetnosti u ranom 20. vijeku „kao da se *pojezis* preusmerava ka traganju za smislom.[237]“

Za razliku od primijenjene, u vizuelnoj umjetnosti odigravala se, razvijala i izazivala nove tendencije, otpore, dijaloge i razdore, upravo neophodna kritička distanca prema činu observacije i pojmu reprezentacije, pa je vezu između prirodne istorije i istorije umjetnosti s početkom 20. vijeka bilo sve teže prepoznavati, iako se o procesu razumijevanja i dalje govorilo kao o *prirodnom procesu*. Takođe, distinkcija je uspostavljena i u odnosu na pitanje ljepote, pa je u modernizmu ljepota prirode bila percipirana kao sasvim nezavisna od pojma ljepote u umjetnosti[238] U tom kontekstu Peter Vajbel govori o *subverziji reprezentacije pomoću stvarnosti*. On podsjeća da je od prve polovine 20. vijeka i ranih avangardi boja bila zamijenjena stvarnim materijalima poput drveta, ili novinskog papira, zbog čega je u drugoj polovini 20. vijeka došlo do pojave materijalnog slikarstva i predstavljanja stvarnih objekata i procesa unutar domena umjetnosti, dok je u apstraktnoj umjetnosti bila korišćena kao konkretni element.

IV 3. Teorije boje i socijalno iskustvo umjetnosti

U prvoj polovini 20. vijeka, avangardni umjetnici su, u kontekstu vizuelnog obrazovanja u umjetnosti, pored ostalog, intenzivno izučavali boju, radili na njenoj sisematizaciji kao optičkog, značenjskog, psihološkog i duhovnog fenomena. Tako su nastale teorije boje: Vilhelma Ostvalda (Wilhelm Ostwald), Adolfa Holzela (Adolf Hölzel, Alberta Munsela (Albert Henry Munsell), Johana Itena (Johannes Itten), Vasilija Kandinskog (Wassily Kandinsky), Paula Klea (Paul Klee), Jozefa Albersa (Josef Albers), Kazimira Maljeviča, Mihajla Matjušina (Mikhail Matyushin), dok su njima prethodile teorije: Isaka

[237] Miško Šuvaković. „Kontradikcije redimejda“, u *Dišan i redimejd*, Beograd : Službeni glasnik, 2013, str. 174.

[238] Christa Steinle. „From Territorium Maris to Territorium Artis”, u *Lady Musgrave Reef*, Christa Steinle (ed.) Graz : Neue Galerie, 2007, str. 56.

Njutna, Johana Volfganga Getea i Filipa Otoa Rungea (Philipp Otto Runge).[239] Ipak, u drugoj polovini 20. vijeka značajne su semiološke i semiotičke teorije boje, po kojima je boja značenjski i strukturalni element vizuelnih umjetnosti i komunikacija. Švajcarski umjetnik Johanes Iten (1888-1967) je u svojim knjigama *Umjetnost boje* i *Elementi boje,* dao veliki doprinos izučavanju ovog fenomena. Tokom svog pedagoškog, teorijskog i umjetničkog rada na Bauhausu, zajedno sa Valterom Gropijusom (Walter Gropius)[240] presudno je uticao na rad Bauhaus škole i pokreta (1919-1933), koja je nakon Prvog svjetskog rata postepeno gradila svoju orijentaciju prema *napuštanju protivrječnosti između umjetničke kreacije i industrijskih tehnika,* kao i *analitičko i eksperimentalno utvrđivanje stalnih i bitnih vrijednosti forme,*[241] materijala, dizajna i boje,[242] sve do dolaska nacista na vlast. Posebno je, za našu analizu paradigme povezivanja dejstvom boje, zanimljivo Itenovo[243] istraživanje pitanja harmonije

---

[239] Marco de Michelis, „Color Plans for Architecture - 1925-26“, u *Bauhaus 1919-1933, Workshops for Modernity,* New York : MoMA, 2009, str. 184.

[240] Budući da je usamljenički umjetnički revolt postao društveno neprimjenljiv, nemoćan i otuđen, i da je nakon Prvog svjetskog rata bio potreban emotivni, moralni i ekonomski oporavak društva, kako tvrdi istoričar umjetnosti Ješa Denegri, uprkos velikoj krizi i slabljenja evropskog humaniteta, Gropijus je, kao prvi direktor Bauhausa, vjerovao u prosvijećenost i pozitivnost socijalnih aktivnosti, posebno u djelovanje edukacije, škole koja bi imala za cilj razotuđenje ljudskog rada i pripremu društva za nezaobilazne industrijske tekovine: *…ta škola želi postati amblemom jedne obnovljene volje evropskog racionalizma što će se u usaglašavanju čisto spiritualnih i prvenstveno praktičnih zahtjeva, u ravnopravnoj saradnji, nastavnika i studenata i drugim svojim osobinama dovoditi do one vrste odnosa koji će odgovarati kriterijumima jednog demokratskog svijeta kakav je, prema priželjkivanjima evropskih intelektualaca trebao nastati nakon prevladavanja povijesne krize izazvane katastrofom Prvog svjetskog rata.*Vidjeti:

Ješa Denegri, „Bauhaus između historije i aktuelnosti (povodom izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu)“, u *Bauhaus - Ex-Yu recepcija Bauhausa*, priredio Miško Šuvaković, Beograd : Orion Art, 2018, str. 82-83.

[241] Ješa Denegri, „Bauhaus (povodom 50-te godišnjice osnutka)“, u *Bauhaus - Ex-Yu recepcija Bauhausa*, priredio Miško Šuvaković, Beograd : Orion Art, 2018, str. 76.

[242] Iten ja postavio 7 osnovnih kontrasta boja: kontrast boje prema boji, svijetlo-tamno, toplo-hladno, komplementarni kontrast, simultani kontrast, kontrast kvaliteta i kvantiteta. Svoju knjigu *Umetnost boje,* Iten započinje poglavljem o fizici boje, objašnjavajući spektar boja, komplementarnost boja, suptraktivnu i aditivnu sintezu. Vidjeti u:

Johannes Itten, *Umetnost boje. Subjektivni doživljaj i objektivna spoznaja - dva puta ka umetničkom stvaranju.* Beograd : Umetnička akademija u Beogradu, 1973, str. 37.

[243] Bez obzira na Itenovu istočnjačku, instuitivnu i mističku aspiraciju, njegov doprinos proučavanju fenomena boje postao je značajan za naredna usavršavanja u tom domenu. Pored Itena, i Kandinski i Kle svoja

boja, pod kojom se podrazumijeva uzajamno djelovanje dviju ili više boja, s tim da se harmonija ne odnosi na sličnost boja, već štaviše, pojam harmonije boja prevazilazi subjektivna osjećanja i postaje objektivna zakonomjernost.[244] Njemački fiziolog Karl Evald Konstantin Hering (Karl Ewald Constantine Hering) koji je proučavao percepciju boje, pokrete očiju i binokularnu percepciju, otkrio je da oko i mozak iziskuju srednje sivo i da ukoliko ono nije prisutno, dolazi do stanja razdraženosti. To je dokaz da čulo vida pokazuje težnju ka stalnom uspostavljanju ravnoteže, a srednje sivi tonovi odgovaraju stanju potpune ravnoteže koje traži naše čulo vida. Iten objašnjava da je harmonija u našem optičkom čulnom aparatu zapravo psiho-fizičko stanje ravnoteže.[245] Naime, kako svaki komplementarni par boja sadrži sve tri osnovne boje,[246] tako osnovne boje mogu da zamijene sveukupnost ostalih boja. Oko zahtijeva sveukupnost, kako bi postiglo harmoničnu ravnotežu. Tokom bauhausovskih radionica sa bojom, zaključuje se i to da su svi komplementarni parovi boja harmonični i da su dvije ili više boja harmonične ako, pomiješane, daju neutralnu sivu boju. Sve druge kombijacije boja koje miješanjem ne daju neutralnu sivu miješanjem, po karakteru su ekspresivne ili disharmonične. Stoga je opažanje boje psiho-fiziološka stvarnost,[247] za razliku od fizičko-hemijske stvarnosti same boje. Gete, njemački fizičar i meteorolog Bezold (Johann Friedrich Wilhelm von Bezold), francuski hemičar Ševrol (Michel Eugène Chevreul), kao i Adolf Helzel[248] govorili su i o značenju

---

sagledavanja spiritualnog u umjetnosti nastavili su i tokom rada na Bauhausu u njegovoj prvoj vajmarskoj fazi, paralelno sa sasvim suprotnom bauhausovskom orjentacijom. Vidjeti u:

Ješa Denegri, „Bauhaus između historije i aktuelnosti (povodom izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu)", u *Bauhaus - Ex-Yu recepcija Bauhausa*, op. cit…, str. 83.

[244] Iten pod harmonijom boja podrazumijeva: ravnotežu, simetriju i snagu boja, i to možemo razumjeti pomoću sledećih eksperimenata koji dokazuju da naše čulo vida zahtijeva i stvara komplementarnu boju.

1: Posmatramo li zeleni kvadrat izvjesno vrijeme, zatvorimo li oči, kao *afterimage* vidjećemo crveni kvadrat.

2: Posmatramo li crveni kvadrat izvjesno vrijeme, zatvorimo li oči i kao *afterimage* vidjećemo zeleni kvadrat.

Naime, oko sâmo nastoji da uspostavi ravnotežu i ta pojava zove se sukcesivni kontrast. Sukcesivni i simultani kontrast (čiste boje teže da druge hromatske boje usmjere ka svom komplementu) dokazuju da je naše oko u ravnoteži, tek nakon što je zadovoljen zakon komplementarnosti.

[245] U tom stanju su disimilacija (potražnja srednje sive pri viđenju) i asimilacija (regeneracija srednje sive pri viđenju) optičke supstance jednake.

[246] (Crvena : zelena (žuta i plava); Plava : narandžasta (žuta i crvena); Žuta : ljubičasta (crvena i plava)).

[247] Tu psiho-fiziološku stvarnost, Iten naziva hromatskim efektom. Hromatski agens i hromatski efekt, podudaraju se samo kod harmoničnih tonova.

[248] Adolf Helzel je bio Itenov profesor. Vidjeti u: Kenet Frempton, *Modrena arhitektura. Kritička historija*, Beograd : Orion art, 2004, str. 124.

različitih kontrasta boja,[249] jer je svaki kontrast jedinstven po svom kvalitetu i umjetničkoj vrijednosti u oblasti vizuelnog, ekspresivnog i simboličnog djelovanja. Za Paula Klea, koji će predavati u drugoj fazi Bauhausa u gradu Desauu, boja je prije svega kvalitet. Ali, kako, prema njegovom mišljenju, boja ne posjeduje samo koloristička vrijednost, ona je kadra da utiče i na pitanje težine kao i na vrijednost osvijetljenosti. Kako boja ima i svoje granice, Kle objašnjava da ona ima i mjerljivost i rasprostranjenost.[250] Takođe, i drugi stvaraoci, poput arhitekte i urbaniste Bruna Tauta (Bruno Taut), koji je koristio višebojnu paletu u svojim rješenjima, ili rješenja austrijskog filozofa, arhitekte, Rudolfa Štajnera (Rudolf Steiner) i njegovog kulturnog antropozofskog centra Geteanuma u Švajcarskoj namijenjenog svim umjetnostima, pokazuju da je početak 20. vijeka zapravo bio koloristička doba, a to iz razloga što su umjetnici posvjedočili ili se neposredno naslanjali na iskustva impresionizma, i kasnije, na razvoj ekspresionizma.[251]

Vodeći arhitekti modernizma 20. vijeka koristili su boju kako bi aktivirali i modelovali prostor. Posebno je u tom smislu važno napomenuti rad i istraživanje holandske umjetničke grupe De Stijl, formirane 1917. godine, čiji se uticaj širio cijelom Evropom u umjetnosti i arhitekturi.[252] Grupa je isticala težnju ka čistoj apstrakciji i univerzalnosti i to svođenjem na osnovne forme i boje. Davali su prednost zajedničkom umjetničkom radu i nastojanju da objedine umjetnost i arhitekturu, ali sa ambicioznim ciljem da se umjetnost što više približi samom životu. Naročito su istraživali pristupe koji bi oblikovnim procesima svih umjetnosti mogli stvoriti univerzalna pravila, načela ili čitanja.[253] Ova paralela sa radom

---

[249] U Itenovoj teoriji boja, sedam osnovnih vrsta kontrasta boja su: kontrast boje prema boji, kontrast svijetlo-tamnog, kontrast toplo-hladnog, komplementarni kontrast, simultani kontrast, kontrast kvaliteta i kontrast kvantiteta.
Johannes Itten, *Umetnost boje. Subjektivni doživljaj i objektivna spoznaja - dva puta ka umetničkom stvaranju.* Beograd : Umetnička akademija u Beogradu, 1973, str. 37-73.

[250] *Colour. Documents of Contemporary Art*, edited by David Batchelor, London : Whitechapel Gallery; Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2008.

[251] Pol Kle i Vasilij Kandinski pripadali su minhenškoj grup „Plavi jahač“, njemačkom udruženjenju umjetnika ekspresionizma koji su se zalagali za duhovnost u umjetnosti, samostalnost boja i oblika, i težili apstraktnoj umjetnosti.

[252] Istovremeno sa nastankom grupe objavljen je prvi broj časopisa *De Stijl* koji je postojao do 1928. godine.

[253] Među najuticajnijim članovima grupe bili su slikari Pit Mondrijan (Piet Modrian), Bart van der Lek (Bart van der Leck), Teo van Dusburg (Theo van Doesburg), dok se grupi kasniije pridružuje i Hans Rihter (Hans Richter), zatim arhitekti Gerit Ritveld (Gerrit Rietveld) (podsjetićemo, na primjer, na Ritveldovu *Schroder House* 1924.), J. J. P. Oud, Kornelis van Esteren (Cornelis van Eesteren), muzičari i pjesnici. Vremenom se

Bauhaus škole značajna je, posebno imajući u vidu da je Gropijus prilikom formiranja Bauhausa imao u planu iste ciljeve kojima se već dvije godine u Holandiji bavio De Stijl, kao što je bio upućen i u rad pokreta Arts and Crafts, Art Nouveau i njemačkog Verkbunda,[254] koji su njegovali socijalne i anti-industrijalističke aspekte kreativnosti i ručnog rada. To se naročito odnosi na planiranje integracije svih umjetnosti. Međutim, u Bauhausu se takva strategija razvija i ka različitim djelatnostima. U tom procesu pojavljuje se i distanca u stavovima između Gropijusa i Itena, i to u trenutku kada u Vajmar stiže Teo van Dusburg (Theo van Doesburg), holandski umjetnik koji je pripadao grupi De Stijl, i koji je *zastupao racionalnu i antiindividualističku estetiku.* Van Dusburg je bio upućen i u dešavanja u Rusiji gdje se, smatrao je, odvija anarhija. Međutim, prema tvrdnjama istoričarke umjetnosti Vjere Horvat Pintarić, u Rusiji su avangardni umjetnici tog doba već čitavu deceniju uspješno sprovodili umjetnička nastojanja vezana za pitanja kolektivnog i kolektivne primjenljivosti umjetnosti, a to je nadalje imalo uticaja na umjetnost i arhitekturu tokom 20. vijeka.[255] S druge strane, na poziv Itena, Bauhaus programu se pridružuje ruski slikar Vasilij Kandinski koji zastupa *emotivni prilaz umjetnosti*.[256] On u svojim istraživanjima, definisanim još 1911. u knjizi „O duhovnom u umjetnosti", o uzajamnom uticaju geometrijskih figura i primarnih boja, boju vezuje za oblik, formu (gestalt), pa tako definiše da crvenoj odgovara oblik kvadrata, da krugu odgovara plava boja, a da žutoj odgovara oblik trougla.[257] Van Dusburgov kratak boravak u Bauhausu ostavio je vrlo značajne posljedice, jer je on bio u kontaktu i sa konstruktivistima i sa dadaistima, pa bi za povod ovog istraživanja možda najadekvatnije bilo izdvojiti sledeće djelove njegovog manifesta i eseja:

- *Utvrdili smo pravo mesto boje u arhitekturi i izjavljujemo da je slikanje bez arhitektonske konstrukcije (to jest, štafelajno slikanje) izgubilo svaki smisao svog postojanja.* (sedma tačka Manifesta).

---

sastav grupe proširio uključenjem evropski značajnih stvaralaca pa su grupi pristupili i El Lisicki (El Lisssitzky), Konstantin Branuši (Constantin Brancusi), Hans Arp (Hans Arp) i Kurt Sviters (Kurt Schwitters). Vidjeti u:

Vjera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka, 2009, str. 187.

[254] Ješa Denegri, „Bauhaus između historije i aktuelnosti (povodom izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu)", u *Bauhaus - Ex-Yu recepcija Bauhausa*, op. cit…, str. 83.

[255] Vjera Horvat Pintarić, *Tradicija i moderna*, op. cit..., str. 187.

[256] Kenet Frempton, M*oderna arhitektura. Kritička historija*, op. cit..., str. 125.

[257] Marco de Mischelis, „Color Plans for Architecture: 1925-26", op. cit…, str. 185.

- *Moramo da shvatimo da život i umetnost nisu više odvojena područja. Zato „shvatanje“ o „umetnosti“ kao iluziji odvojenoj od stvarnosti mora da nestane. (*iz eseja „Prema kolektivnoj konstrukciji“ 1924. godine).
- *Kretanje čoveka u prostoru od osnovne je važnosti za slikarstvo u arhitekturi... Stvar je u tome da želimo da izazovemo simultano, istovremeno delovanje slikarstva i arhitekture.*[258]

Drugim riječima, De Stijl i Bauhaus su također označili i koloristično razdoblje modernizma. Međutim, odlazak Itena iz Bauhausa (1923) zbog nove Gropijusove orijentacije i izmjene inicijalnog programa prema zanatskom dizajnu u sprezi sa industrijskom proizvodnjom i programiranom umjetničkom proizvodnjom, označio je dolazak Jozefa Albersa[259] koji je tokom svog angažmana redefinisao rad Itena i Kandinskog, dok je većina njegovih stavova o boji vezana za simultani kontrast. Zajedno sa Albersom, i mađarski umjetnik Laslo Moholji-Nađ (Laszlo Moholy-Nagy) koji je uvažavao uticaje sovjetske državne tehničke škole Vhutemas, konstruktivizma i De Stijla, doprinio je eksperimentalnoj i istraživačkoj novoj orijentaciji u Bauhausu. Ova promijena ka *racionalnom i pragmatičkom proučavanju osnovnih principa oblikovanja i tehnologije materijala*,[260] sada donosi i pronaučno i protehničko orijentisanje, dok se u arhitekturi definiše pravilo da oblik slijedi funkciju. Nakon Gropijusovog odlaska, takav funkcionalistički aspekt povezivanja sa industrijom za vrijeme Mejerovog (Hannes Meyer) Bauhausa, paralelno sa otvaranjem i departmana za psihologiju i fotografiju, kao i razvijanje lijevih komunističkih ideja među studentima kao i profesorima, posebno Mejera[261], nastavio se uskoro pod kratkim rukovodstvom novog direktora Ludviga Misa van der Roea (Ludwig Mies van der Rohe) kada škola počinje da izlazi na tržište sa svojim projektima i pokušaja sa spasi školu od

---

[258] Kenet Frempton, *Modrena arhitektura. Kritička historija*, op. cit..., str. 147-148.

[259] Ove promjene uticale su da se vlasti Vajmara odluče da se Bauhaus škola zatvori 1925. godine. Škola se seli u grad Desau gdje na njoj, pored Albersa, predaju i Herbert Bajer (Herbert Bayer), Marsel Brojer (Marcel Breuer), i drugi, dok školom od 1928. upravlja Hans Mejer (Hannes Meyer) i osniva arhitektonsko odjeljenje. „Hronologija Bauhausa“, u *Bauhaus, Ex-Yu recepcija Bauhausa*, priredio Miško Šuvaković, Beograd : Orion Art, 2018, str. 11.

[260] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti – Bauhaus*, op. cit..., str. 135.

[261] Želimir Koščević, „Jugoslavenski studenti Bauhausa“, u *Bauhaus, Ex-Yu recepcija Bauhausa*, priredio Miško Šuvaković, Beograd : Orion Art, 2018, str. 90.

nacističke vlasti. Sa zatvaranjem škole u Desauu od strane nacista 1932. godine, škola prelazi u Berlin pod imenom „Institut za učenje i istraživanje“ da bi se pod odlukom novog direktora definitivno zatvorila 1933. godine zbog konstantnih napada i osporavanja rada od strane dominantnih nacističkih vlasti.[262] Konsekventno, u Americi, u Sjevernoj Karolini, otvorena je škola pod imenom „Black Mountain Colledge“[263]. Važno je objasniti i formiranje škola kojima je upravljao Laslo Moholji-Nađ i to škola “New Bauhaus“ 1937. godine u Čikagu, što su inicirali Moholji-Nađ i Đerđ Kepeš (Gyorgy Kepes), kao i kasnije ustanovljenje “Institute of Design“ 1938. godine, zatim „Illnios Institute of Technology“ 1944. godine. Međutim, postavlja se pitanje mogućnosti i opstanka Bauhaus pedagoške i društvene orijentacije u američkom kapitalističkom kontekstu i sistemu zbog bauhausovskih, u osnovi socijalističkih i utopijskih, univerzalnih ideja. Kako kapitalizam, želeći sâm da bude univerzalni sistem, onemogućava univerzalne i primarne vrijednosti, a De Stijl i Bauhaus su pokušali da ih nametnu, on, naprosto, nije predstavljao plodno tlo za dalji razvoj starih bauhausovskih utopijskih vrijednosti.

Pa ipak, na školi “Center for Advanced Visual Studies“ 1967. godine,[264] na čijem je programu boja problemski izučavana, u odnosu na kamuflažne aspekte boje i tehnike putem pojave procesa mimikrije u prirodi, došlo je do prve upotrebe termina ekološka estetika, što govori i o njihovim preispitivanjima biološke osnove pojma ljepote. To je podrazumijevalo proučavanje metoda prirodnih nauka, ali i primjene estetičkih rješenja u vojnim ratnim operacijama. U Centru su proučavali efekte svjetlosti i sjenke, optičkih iluzija putem perspektive, pokreta i mase, refleksije, liniju, formu, boju, a sve u svrhu primjene tih zaključaka u stvarnom životu i zaštiti života kao takvog, zbog čega su pridavali značaja i socijalnom iskustvu umjetnosti i kolektivnom činu stvaralaštva.[265]

Prema Peteru Vajbelu, važno je napomenuti da je 1930. godine Teo van Dusburg pisao u svom manifestu o konkretnoj umjetnosti (*art concret*) kako se više ne može govoriti o

---

[262] *Hronologija Bauhausa*, u „Bauhaus, Ex-Yu recepcija Bauhausa”, op. cit..., str. 14.

[263] Ova eksperimentalna i interdisciplinarna škola radila je do 1957. godine. Značajno je da su na toj školi radili Valter Gropijus, Jozef i Ani Albers, kompozitor Džon Kejdž (John Cage), koreograf i plesač Mers Kaningem (Merce Cunningham) kao i arhitekta R. Bukminster Fuler (R. Buckminster Fuller), a kasnije i pijanista i kompozitor eksperimentalne muzike David Tudor (David Tudor) kao i slikar Robert Raušenberg (Robert Rauschenberg).

[264] Christa Steinle, „From Territorium Maris to Territorium Artis“, u *Lady Musgrave Reef*, Christa Steinle (ed.), Keln : Verlag der Buchhandlug Walther Koening, 2007, str. 56.

[265] Laszlo Lengyel, „The Brain of the Scholar, the Eye of the Painter, and the heart of the Poet:Gyorgy Kepes“, u *Beyond Art: A Third Culture*, Peter Weibel (ed.), Vienna/New York : Springer, 2005, str. 96.

apstraktnom slikartsvu, već o konkretnom, budući da *nema ničeg konkretnijeg, stvarnijeg, od linije, boje površine.*[266] Iz perspektive 21. vijeka i urgentnosti mnogih socio-političkih problema kojima se umjetnost od ranih avangardi počela baviti, *konkretnost* o kojoj govori Van Dusburg čita se i kao nastojanje da se boji omogući vizuelna akcija, stvarna radnja, budući da, udružujući snage sa njemačkim dadaistom Hansom Rihterom i progresivnim ruskim konstruktivistom El Lisickim, uspostavlja stav da su za njih prihvatljive isključivo one izložbe i djela koja pokazuju *šta se želi postići* ili šta je već postignuto, kao i to da je za njih umjetnost, isto kao i nauka ili tehnologija, metod generalnog organizovanja zajedničkog života (*shared life*).[267] Stoga je za našu analizu kritike kapitala u savremenoj umjetnosti ove činjenice neophodno uzeti u obzir i iz razloga što se pojam konkretnosti boje, a nakon jednog vijeka i iz drugog konteksta, konteksta antropocenih promjena na planeti, može razviti u paradigmu povezivanja sa dva aspekta: ekokritičkog i socijalnog. Zato je u 21. vijeku potrebno postaviti pitanje o novoj ulozi i kritičkom potencijalu boje, odnosno njenom kapacitetu povezivanja, aktivnosti i angažovanosti prije nego isključenja reprezentacijom i eksploatacijom u savremenom kontekstu globalizovanog kapitalističkog svijeta.

IV 4. *Lady Musgrave Reef*

Razmjena iskustava i saradnja između umjetnosti i nauke u različitim vremenima predstavljala je i različite domete. Nakon iskustava Bauhausa u 20. vijeku, tragovi takve saradnje mogu se pratiti sve do današnjih dana, što je posebno prepoznato i iznova postalo vidljivo povodom obilježavanja stogodišnjice Bauhausa u različitim sredinama i projektima poput internacionalnog projekta *Bauhaus Imaginista*[268] ili internacionalnog projekta *Kontekstualizacije i rekontekstualizacije Bauhausa u Jugoslovenskom umetničkom prostoru*.[269]

---

[266] Peter Weibel, „For Another Reset: Renaissance 2.0.", u *Reset Modernity*, Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe, The MIT Press, 2016, str. 519.

[267] Theo van Doesburg, El Lissitsky, Hans Richter, „Declaration of the International Fraction of Constructivists of the First International Congress of Progressive Artists", u *Art in Theory, 1900-2000 - An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison & Paul Wood, Oxford : Blackwell Publishing, 2003, str. 315.

[268] Bahaus Imaginista Concept. Dostupno na: http://www.bauhaus-imaginista.org (pristupljeno 24. 02.2020. 22:22)

[269] ICA 2019, Belgrade, 21st international congress of aesthetics, July 22nd-26th. Dostupno na: https://af-conference.wixsite.com/ica-2019 (pristupljeno 24. 02.2020. 22:44)

Jedan od projekata koji se zasniva na principu neodvojivosti umjetnosti od nauke, i koji se naslanja na tradiciju Bauhausa, jeste i višegodišnji interdisciplinarni i socijalni projekat *Lady Musgrave Reef,* austrijsko-njemačke vizuelne umjetnice Petre Majc (Petra Maitz). Započet je 2002. godine u Beču, nakon što je umjetnica na sjedištu metroa pronašla dnevni lokalni magazin čija je stranica sadržavala tekst o početku ekološke katastrofe Lady Musgrave koralnog grebena u Australiji, što će se ispostaviti inicijalnim činom izuzetno kompleksne naučno-umjetničke konceptualizacije, kao i jednim od centralnih problema za intenziviranje ekoloških pokreta.[270] U pitanju je najveća svjetska laguna koralnog grebena[271] sa preko 350 koralnih vrsta, odnosno izuzetno bogatim biodiverzitetom oblika, formi i boja koja se nalazi u istočno-australijskim ostrvima i koja je dio Velikog barijerskog grebena. Interesovanje umjetnice za ovaj problem razvija se i nakon temeljnog izučavanja knjige ,,Koralni grebeni" Helmuta Šumahera (Helmut Schuhmacher) koji objašnjava metodologije i *ekonomske* strategije opstanka unutar koralnog sistema, pa je ova umjetnica pokrenula post-medijski[272] umjetnički projekat koji anticipira i vizualizuje holističku, sistemsko-teorijsku naučnu koncepciju svijeta. Povezujući umjetničke, ekološke i biološke aspekte, ona se bavi rekontekstualizacijom pojma ljepote i demonstriranjem načina na koje ona služi opstanku života u prirodi. Taktikama reprezentacije na oba nivoa, opipljivom i imaginarnom, ona aktivira kritičko pitanje opstanka i primjene boje u *savremenom kategoričnom i totalitarnom antropo-kapitalocentričnom svijetu*.[273] Na taj način, Majc otvara, čini vidljivim i nudi model rješenja za tekuća pitanja razvoja naše percepcije, znanja i njihove primjene za perspektive i opstanak života kao takvog. Njen model zasniva se na upoređenju prirodnog ekosistema koralnog grebena i ljudskog rada kao socijalnog sistema koji se zasniva na proizvodnji

---

[270] Julia Fabenyi, „The Lady Musgrave Reef – Research on the keynote Structure", u *Lady Musgrave Reef*, Christa Steinle (ed.), Keln : Verlag der Buchhandlug Walther Koening, 2007, str. 84.

[271] Nazvana je po Ledi Džini Lusindi Masgrejv (Lady Jeannie Lusinda Musgrave), supruzi Sir Anthonija Masgrejva, koji su tamo živjeli od 1883. do 1888. godine.

[272] Post-medijskom uslovu umjetnosti pripadaju ona umjetnička djela savremene umjetnosti koja nastaju na relaciji različitih medija, materijala i funkcija. U pitanju je izjednačavanje materijala i medija. Prema tumačenju Petera Vajbela, postmedijski uslov definišu dvije faze: ekvivalencija svih medija krajem 20. vijeka, kao i kombinovanje medija (mixmedia) kao i prevazilaženje medija (crossing of the media) u 21. vijeku, na takav način da ni jedan medij ne dominira u umjetničkom djelu. Vidjeti:
Elisabeth Fiedler, Christa Steinle, Peter Weibel, *Post-media Condition*, Graz : Neue Galerie Graz am landesmuseum Joanneum, 2005.

[273] *Earthrise Ecological Visions from Both Sides of the Wall*, Marco Scotini (ed.), Berlin : Archive Books, 2020.

sredstava za život.[274] Međutim, polazeći od činjenice da je ljepota jedan od problema izučavanja estetike, kao i da ljepota u biodiverzitetu ima i biološke funkcije, Petra Majc, prema tumačenju austrijske istoričarke umjetnosti Kriste Štajnl (Christa Steinle), zaključuje da je izbjeljivanje i nestanak korala kao vrste koja se razvijala tokom više miliona godina, a kao posljedica zagađenja environmenta, postao i estetički, a ne samo ekološki problem. Ona se poziva i na naučno-istraživački rad njemačkog istoričara umjetnosti Horsta Bredekampa (Horst Bredekamp) koji iznova pokušava da uspostavi vezu između istorije umjetnosti i prirodne istorije. Majc se na Bredekampa poziva i zbog njegovog posvećenja specifičnom procesu istorije umjetnosti, to jeste izlaženja izvan pojma umjetničkog objekta i uvažavanja svih objekata i vizuelne kulture i prirodne istorije, na osnovu čega je u knjizi „Darvinovi korali“ (2005) tvrdio da su koralni grebeni značajan *model* evolucije vrsta za prirodnu istoriju, nasuprot razvoja znanja putem kreativnosti kojom dominira čovjek. S druge strane, Majc takođe polazi i od ikonografskog istraživačkog procesa hamburškog kulturologa Abija Varburga (Aby Warburg) koji se posvetio pojmu *nauka slike (a science of the image),*[275] u svom nezavršenom projektu atlasa slika *Mnemosyne Bilder Atlas.*[276] Kako umjetnici prate

---

[274] Petra Maitz, „The Lady Musgrave Reef as Model“, u *Visualization of Evolution*, Beč : Ambra V, edition angevandte, 2014, str. 267.

[275] Christa Steinle, „From Territorium Maris to Territorium Artis”, op. cit…, str. 56-57.

[276] U pitanju je projekat kojem je Varburg posvetio finalne godine svog iskustva i života od 1924. do 1929. godine objedinjujući svoju kolekciju *slika* (originalnih grafika, fotografija, razglednica, flajera, ilustracija iz knjiga, isječaka iz novina, poštanskih markica, promotivnih brošura…), na 63 drvena panela, obložena crnom pamučnom tkaninom, a u pokušaju vizualizacije svog životnog istraživačkog projekta. Zanimljivo je da raspored slika, tokom rada na panelima Varburg konstantno mijenjao, i taj proces izmještanja fotografisao je tri puta sve u namjeri proizvođenja memorijskog traga svog istraživačkog procesa na putu ka finalnom rasporedu slika u atlasu. Njome je nastojao savladati i sagledati moderne tehnike reprodukovanja *slike* u nastojanju da proizvede alatku ili instrument kompleksnih konstelacija znanja, a sve iz razloga preokupacije pitanjem kako je uspostavljena obnova antičkog svijeta u evropskoj kulturi, odnosno izvođenje srednjevjekovnog svijeta u renesansni, preporođeni oblik, putem svijeta slika. Suština njgovog projekta ne pronalazi se u finalnom cilju ili razrješenju već prije u procesu koji prikazuje da se tokom početaka renesanse odvijala borba, diskusija i konflikti po pitanju značenja umjetnosti u društvu. Iz tog razloga projekat je nazvao po grčkoj boginji memorije Mnemosine. O tome danas možemo govoriti i kao o preteči internetske sistematizacije, obrade i upotrebe *slike*. Varburgov projekat nedovršenog atlasa bio je povjeren mladom Ernstu Gombriču (Ernst Gombrich), istoričaru umjetnosti koji se posvetio pitanjima percepcije slike, ali je i taj pokušaj ostao bez finalizacije. Ipak, tokom 70-ih i 80-ih godina, Varburgov metod “instrumenta” memorije danas doživljava novo interesovanje među umjetnicima, da bi se u vajbelovskom kontekstu druge renesanse iznova počeo primjenjivati inicijativom istraživačkog centra ZKM-a. Vidjeti:

tendencije istorije umjetnosti, tako Petra Majc pokušava iznova da uspostavi vezu između savremene percepcije pojma ljepote i njenog evolutivnog porijekla, ali u tom procesu povlači komparativne i interdisciplinarne poteze prije svega u odnosu na lingvistički[277] i ikonički zaokret[278] u istoriji umjetnosti, globalno zagrijavanje i socijalnu skulpturu. Pored navedenog, suštinsko polažište za njen projekat je činjenica da se koralni grebeni razumiju i kao vrsta koja živi u simbiozi, zajedništvu i harmoničnoj razmjeni sa okruženjem i drugim vrstama, kao izuzetna prirodna laboratorija koja, međutim, nije ostala nedodirnuta čovjekovom rukom i posesivnošću, pa su tako i koralni grebeni postali značajni ekonomski, medicinski i ekološki resursi. Majc je pokrenula svoj projekat polazeći od premise da su za savremeni svijet podjednako značajni i slika i tekst, i nauka i umjetnost, prirodni i društveni kontekst,

---

Aby Warburg, *Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision*, Karlsruhe : ZKM / Center for Art and Media, 2016, str. 5.

Vidjeti i: The Mnemosyne Atlas, August 1928. Dostupno na: https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-august (Pristupljeno 23.02.2020. 13:53)

[277] U lingvističkom zaokretu namjera je bila pokazati kako je naša kultura i mišljenje o svijetu uslovljeno, usmjereno, predodređeno i kako proizilazi najprije iz rukopisa, zapisa i teksta, dakle iz jezika. To je posebno obradio američki filozof Ričard Rorti (Richard Rorty) 1967. godine u svojoj knjizi *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, u kojoj je pogled na svijet prikazan iz ugla psihoanalize i antropologije koje se služe strukturom jezika kao univerzalnim modelom. U vizuelnoj umjetnosti, lingvistički zaokret uticao je na pojavu konceptualne umjetnosti, kako je to objasnio Peter Vajbel u svom eseju:

Peter Weibel, „Globalization and Contemporary Art", op. cit…, str. 26.

[278] Ikonički zaokret uveo je istoričar umjetnosti Gotfrid Bem (Gottfried Boehm) u Njemačkoj 1994. godine, a nakon što je 1992. godine američki istoričar umjetnosti W. J. T. Mičel (W. J. T. Mitchell) koristio termin *pictoral turn* u svojoj knjizi *Picture Theory*. Ikonički zaokret, odnosno povratak slika koji se javlja još 80-tih, označio je smjenjivanje lingvističkog zaokreta pa se dominancija slikom ispostavlja sveprisutnim uticajem na način našeg razmišljanja, percepcije i ponašanja. To je omogućeno sve ubrzanijom cirkulacijom i diseminacijom slika dostupnih svima putem novih tehnologija i digitalizacije, pa je ovaj zaokret pokrenuo pitanja o karakteru savremenog doba tj. tehnologije Google pretraživača kao nasljedniku kabineta kurioziteta 17. vijeka. Međutim, značaj ova dva zaokreta, prema mišljenju istoričara umjetnosti Huberta Burde (Hubert Burda), pronalazi se i u njihovim ranijim verzijama, posebno imajući u vidu upotrebu slike u hrišćanstvu i to na velikim renesansnim formatima, prije svega Rafaela (Raffaello Sanzio da Urbino)), Leonarda da Vinčija i Mikelanđela (Michelangelo di Lodovico Buonarroti), kada govorimo o ranom ikoničkom zaokretu, dok se ubrzo i to izumom pokretnih slova i Guttenbergove (Johannes Gutenberg) štamparske prese, javlja i rani obrt od slike ka tekstu, što je prema Burdainom zaključku, dovelo do pojave protestantizma.

Vidjeti: Introduction: „Iconic Turn" u: *The Digital Wunderkammer, 10 Chapters on the Iconic Turn*, Hubert Burda (ed.), München : Wilhelm Fink Verlag, 2011, str. 16-21.

ukazujući takođe i na potencijal ukrštanja estetike, biologije i simbioze u evolutivnim procesima među vrstama, upravo iz razloga što bogatstvo biodiverziteta ukazuje na mogućnost i potencijal različitosti koje su neophodne za mirnu ko-egzistenciju među vrstama. Odatle se može izvući zaključak da su boja, forma, estetika, različitost, ljepota prirode kao takva, služile razvoju života na planeti, što su posebno dokazala istraživanja austrijskog zoologa i biologa Konrada Loranca (Konrad Lorenz). Drugim riječima, umjetnica nam pokazuje kako je naučni diskurs relevantno polazište za savremene umjetničke prakse. Iz ubjeđenja da je u 21. vijeku interdisciplinarni umjetnički proces prije svega čin kolektivnog stvaralaštva, kao što je to slučaj sa naučnim projektnim timovima, ili principom funkcionisanja sistema koralnih grebena sa okruženjem, kao i evocirajući društveno iskustvo kao takvo, Petra Majc je putem novinskog oglasa pozvala sve zainteresovane članove društva da učestvuju u umjetničkom projektu ručne, štrikane izrade korala. Na taj način ona čini vidljivom istinu da opstanak našeg prirodnog okruženja zavisi od čovjekove aktivnosti, kako individualne, tako i kolektivne, i da saradnja na bazi dijeljenja, uzajamnog poštovanja i razmjene, jeste ključna za održavanje sistema, kako prirodnih, tako i društvenih.[279] To je posebno značajno za razvoj svijesti o ekološkim problemima, za čije rješavanje i ublažavanje

[279] Jedno od zanimljivijih tumačenja u tom smislu ponudio je francuski arhitekta i jedan od najoriginalnijih mislilaca druge polovine 20. vijeka, Jona Fridman (Yona Friedman). On je isticao kako je za opstanak i razvoj društva i individue istovremeno, neophodan proces saradnje u manjim društvenim grupacijama, i kako su male komune u stanju efikasno da riješe egzistencijalne probleme, pa zato umjesto *futurologije* on govori o *prezentologiji* i načinima na koje vrednujemo sadašnjost i sopstvene kapacitete da prepoznamo domete, mogućnosti i realne okolnosti u kojima možemo djelovati bez megalomanskih ambicija, koje on evidentira u slučaju dva zla našeg doba koje on naziva *državom mafijom* i *medijskom mafijom*. Tumačeći pojavu ovih posljednjih koje, prema njegovom mišljenju, rade u naše ime, ali protiv naših interesa, on evidentira neuspjeh dviju utopija, demokratije i globalizovane komunikacije internetom među ljudima, i zato predlaže tehnike otpora i rezistencije malih utopija koje mogu biti ostvarive, a koje ne uključuju samo i isključivo intelektualni rad. Na primjer, jedna od interesantnijih između njegovih sedam malih utopija bila bi *javna služba (servizio civile, servizio pubblico) umjesto plaćanja poreza,* budući da bi takav rad imao zaista rezultate po kvalitetniji život građana umjesto anonimnog novca koji se akumulira porezom - koji je, prema njegovom mišljenju, jedna od glavnih političkih moći centralizacije. Zato, primjera radi, radno vrijeme nekog ljekara ne može biti akumulirano u vrijeme koje bi bilo veće od onog koje je društvu potrebno, a ne može ni transakcijama biti prenešeno negdje drugo, pa bi se tako rizik od zloupotrebe ili nepravilne upotrebe javnih sredstava, praktično sveo na minimum. Takođe objašnjava kako su antičke utopije, sve do prve velike moderne utopije Tomasa Mora (Thomas More) u 16. vijeku o idealnoj državi, bile smatrane kao nešto što je u kratkom vremenskom periodu moguće i ostvarivo.

Vidjeti: Yona Friedman, *Utopie Realizzabili*, Paris : Quodilbet, 2000.

mnogo veće rezultate daju grupe, udruživanja u radne akcije prije nego individualni i samodovoljni rad. Međutim, ova austrijska umjetnica bira upravo metodologiju kojom će uspjeti da pronađe, probudi i aktivira nezapolene, otuđene pojedince, prije nego rad putem aktivističke i registrovane društvene organizacije. Prijavljenim učesnicima, sa kojima je ostvarila direktan kontakt i operativnu mrežu, koji se međusobno nijesu poznavali i koji su za takav rad bili plaćeni (uz svjesno zaobilaženje tržišne ekonomije i poreskih obaveza u korist učesnika) sredstvima ovog projekta, slala je poštom vunena, pamučna i druga vlakna za štrikanje onih vrsta i oblika korala i drugih željenih mekušaca koje su učesnici po sopstvenom izboru odlučili da izrade. Još jedan sloj vrijednosti u ovako organizovanom projektu postao je vidjiv, a to je da je pod rukovodstvom umjetnice/ka moguće uspostaviti zajedničku, kolektivnu akciju koja vrednuje individualnu kreativnost, akciju koja povezuje, a ne razdvaja, veliča, a ne eksploatiše, i čiji je rezultat – prostorna instalacija kao proces – ispunjen imaginacijom, razumijevanjem, znanjem, brigom, emocijom, ručnim, a ne mašinskim radom, eksperimentom, znatiželjom, povjerenjem, poštovanjem, saosjećanjem i to u ne-umjetničkom i ne-institucionalnom prostoru, već u prostorima različitih i međusobno udaljenih, nepovezanih domaćinstava. Na taj način, ona je uspjela da sprovede nezavisnu, operativnu i sistemsku umjetnost, čija se posebna vrijednost ogleda u društvenoj edukaciji o socio-bio-političkim pitanjima. S tim u vezi, umjetnička pozicija prelazi u kustosku, ali je i nadilazi, pravi nezavistan kolektivno orijentisani i demokratski kanon, budući da se hijerarhijski odnosi i terminologija svijeta i proizvodnje umjetnosti u ovom projektu u potpunosti negiraju.[280] Mađarska kustosica Julija Fabenji (Julia Fabenyi) takav potez primjene imuniteta istovremeno prema oboma, i autoritetu umjetnika kao i autoritetu kustosa, kao i potez nezavisne etičke i socijalno aktivističke intervencije, naziva re-definisanjem medija skulpture.[281] Proizvod ovog istraživačkog i umjetničkog rada, to jeste, kolektivnog projekta u procesu (work in progress) koji ostaje nezavršen i dakle, pripada kategoriji *otvorenog djela*,[282] u formi četiri koralna ostrva *prirodne* mrtve prirode, prvi put je izložen u

[280] Jedna od velikih referenci za ukupan rad ove austrijske umjetnice bio je i njemački umjetnik Jozef Bojs (Joseph Beuys) i njegov koncept socijalne skulpture, kao i izjave: *Everyone is an artist – Svaki čovjek je umjetnik*, ili *Town forestation instead of town administration – Ka pošumljenju gradova umjesto gradske administracije.*

[281] Julia Fabenyi, „The Lady Musgrave Reef – Research on the keynote Structure", u *Lady Musgrave Reef*, Christa Steinle (ed.), Keln : Verlag der Buchhandlug Walther Koening, 2007, str. 86.

[282] Otvoreno umjetničko djelo je koncept kojeg je 1962. godine uveo italijanski estetičar i filozof Umberto Eko (Umberto Eco). On je predložio da je otvoreno djelo ono djelo koje nema finalno završenu poruku ili strukturu

baroknoj sali ogledala palate Herberštajn (Herberstein), kasnije Nove Galerije (Neue Galerie), u Gracu, 2006. godine. U tom trenutku ovaj artificijalni koralni greben činilo je 1700 primjeraka. Refleksija ostrva ručno štrikanih korala u baroknim ogledalima otvara mogućnost još jednog sloja vizuelnog čitanja, u smislu iskustvenog multiplikovanja ovog zajedničkog, dijeljenog radnog preocesa. Majc taj proces pretvara u svojevrsni socijalni kabinet kurioziteta[283] ekskluzivnosti i različitosti, referirajući na potencijale i kreativne aspekte razdoblja koje još uvijek nije posmatralo umjetnost i nauku kao odvojene sfere ljudskog rada,[284] kao ni čovjeka od prirode, ili prirodu od kulture, što nas vraća pitanjima

---

kakvu imaju tradicionalna djela budući da su predstavljana u završenoj ili definitivnoj formi ili načinu. Suprotno njima, otvoreno djelo računa na prisustvo recipijenata ili interpretatora i pruža im mogućnost da oni to djelo završe dok ga percipiraju. Prema Šuvakoviću, radi se o emancipatorskoj pojavi budući da se stvaralac i posmatrač dovode u ravnopravnu poziciju u odnosu na stvaralački čin, ali i utopijskom s obzirom na to da se takvim konceptom pružaju mogućnosti da se djelo i umjetnost razumije i nezavisno od estetskog iskustva.

Vidjeti i: Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano : Toscabili Bompiani, 2000, str. 34.

Vidjeti i: Nikola Dedić, *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Beograd : Atoča, 2009, str. 107.

[283] Kabineti kurioziteta (*curiosity cabinets, wonder-rooms, wunderkammer, kunstkammer*) uspostavljaju se u 16. vijeku da bi u 17. vijeku doživjeli veliku popularnost. Predstavljali su rane moderne, dragocjene i organizovane kolekcije heterogenih objekata, odnosno sakupljenih arheološkoh, geoloških, etnografskih, religioznih, botaničkih predmeta, antikviteta, umjetničkih djela ili elemantat iz prirode (kamenja, minerala, biljaka, školjki, korala – koji su u ovim kolekcijama bili među najtraženijim objektima) uglavnom privatnog vlasništva aristokratskih porodica ili vladara, imperatora, kao i istraživača, umjetnika, naučnika ili bogatih trgovaca. Razlog njihove pojave u društvu najčešće se veže za pitanje reprezentacije određenog socijalnog statusa, ali je prvenstveno u pitanju nastojanje za formiranje novih slika svijeta putem ličnih afiniteta i institucionalnih istraživačkih procesa. Oni vizualizuju želju za znanjem, za uočavanjem, kao i za sistematizacijom znanja, klasifikacijom objekata i artefakata, iako su često tumačeni i kao opsesivni ili paranoični kolekcionarski afiniteti. Takvi barokni kabineti smatraju se pretečom muzeja, odnosno proto-muzejima, posebno prirodnjačkih muzeja i muzejskih kolekcija, ali je njihov razlog nastajanja kao najveća zasluga upravo bila vezana za naučna otkrića i razvoj nauke uopšte. Oni su suprotni savremenoj globalnoj kulturi hiper-komunikacijskih procesa čija se apsolutna pristupačnost, kako tumači italijanski istoričar umjetnosti Masimilijano Đioni (Massimiliano Gioni), ispostavlja paradoksalnom u njenoj sve očiglednijoj i ubrzanijoj hermetičnosti, i u kojoj informacija ne predstavlja znanje.

Vidjeti katalog 55. internacionalne izložbe umjetnosti: Massimiliano Gioni, *Is Everything in My Mind?,* La Biennale di Venezia „Il Palazzo Enciclopedico“, Venecija : Marsilo Editori, 2013, str. 27.

[284] U kontekstu interdisciplinarnosti i rasprave o ulozi boje, takođe je značajno pomenuti pažljivo oblikovanje i formiranje Biblioteke Eugeniana (Bibliotheca Eugeniana) u Beču, koja je inicijalno bila smještena u Zimskoj palati princa Eugena od Savoje. U pitanju je bogata kolekcija rukopisa, štampanih knjiga, grafika, koju je sistematizovao Etjen Boaje (Etienne Boyet), a u bliskoj prinčevoj saradnji sa istaknutim naučnicima i umjenicima svog vremena, među kojima i Gotfrid Vilhelm Lajbnic (Gottfried Wilhelm Leibniz). Knjige ove

karaktera tog spoja, percepcije, interpretacije i estetike.[285] Ne radi se, dakle, u ovom projektu isključivo o replici koralnog grebena, već o složenosti socijalnih problema i problema evolucije koji sve više u 21. vijeku, pored ekoloških katastrofa i konsekventnog gubitka biodiverziteta, uznemiravaju javnost. Zato se referenca prema koralnom grebenu kao prirodnom biološkom ekvilibrijumu kojem prijeti istrebljenje usljed devastacije okruženja ljudskim faktorom, čita kao emancipatorna, edukativna i kritička nota upućena savremenom društvu. Posebno je značajno pomenuti interesovanje umjetnice za preokret u percepciji korala tokom 19. vijeka kada oni postaju izuzetno popularni zbog izuma akvarijum, ali i zbog njihove nove fiziološke identifikacije kao živih organizama koji su i biljka i životinja istovremeno, i živo stvorenje i vodeni organizam.[286]

---

biblioteke bile su povezane u koži različitih boja i prema tematici, pa je tako oblast teologije i prava bila opremljena plavom bojom, nauka žutom, a istorija i književnost crvenom.

Vidjeti: Georg Lechner, „Beyond Art and Architecture – Prince Eugene of Savoy's Passions for Science and Natural History", u Olafur Eliasson, *Baroque, Baroque*, Berlin : Sternberg Press, 2015, str. 68-76.

[285] U svojoj studiji o estetskoj sceni kultivacije grada, pejzaža i prirode, arhitekta i estetičar Vladimir Mako nas podsjeća na mišljenje njemačkog urbaniste Hajnca Pecolda (Heinz Paetzold) da postoje dva osnovna pristupa u tumačenju envinromenta i to kultivisani pejzaž i prirodno okruženje. On nas takođe upućuje na izučavanja njemačkog inženjera, vojnog arhitekte i kasnije scenografa Jozefa Furtenbaha (Joseph Furttenbach) o načinima i vrijednostima kultivacije prirodnog okruženja koji su nastajali kao potreba da se ovlada divljinom i prirodom i ali kao estetska vizija harmoničnog svijeta u 17. vijeku baroka kada se potreba za uređenjem, urbanizacijom grada širi i na pejzaž i prirodu u cjelini, odnosno objašnjava prenos renesansnih arhitektonskih tendencija u 17. barokni vijek.

Vidjeti u: Vladimir Mako, *Landscape, Nature: characters in the aesthetic scene of cultivation*. Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/237580795_Imagining_the_City_Scenery_Categories_of_Renaissance_Aesthetics_and_Architectural_and_Urban_Metaphors (pristupljeno 21.02.2020. 11:34)

[286] Petra Maitz, „The Lady Musgrave Reef as Model", u *Visualization of Evolution*, Beč : Ambra V, edition angevandte, 2014, str. 267.



Slika 19 - *Lady Musgrave Reef*

Postavlja se pitanje: da li je za opstanak i povratak boje koralima, dakle, za rješenja globalnih klimatskih promjena, jedina solucija koja nam preostaje zapravo integracija znanja i konteksta, baš kao što je to bio slučaj sa pejzažnim i gradskim slikarstvom 17. vijeka kao zanatskog medija, ili vojne aktivnosti i istorije koja je uspostavljena na saradnji između umjetnosti i tehnologije, slikara, geometara, matematičara, fizičata, meteorologa? Peter Vajbel objašnjava kako je malo napora urađeno u istraživanju relevantnosti istorije umjetnosti za socijalno-vojnu istoriju kao i za istoriju nauke i tehnologije upravo iz razloga što je modernom i postmodernom slikarstvu odgovaralo da se oslobodi sadržaja i prikloni samo-prikazivanju sredstava reprezentacije.[287] U tom kontekstu djeluje da projekti savremene umjetnosti, poput projekta Petre Majc, emituju potencijal da se taj nedostajući napor uloži. U tom smislu, smislu novog uspostavljanja veze između nauke i umjetnosti zapitaćemo se: šta povezuje rad prirode i rad čovjeka? Povezuju ih taktike preživljavanja, egzistencije, recepcije, ali i estetika koja, kako je pokazano projektom Petre Majc, može imati i odlučujuću ulogu, s tim da ta uloga nipošto nije destruktivna, već naprotiv, njene implikacije su konstruktivne, saosjećajne, inkluzivne i implikacije solidarnosti. U kojoj mjeri je rad čovjeka doprinio očuvanju odnosno istrebljenju koralne vrste, posebno ukoliko uzmemo u obzir skoro već dvije decenije narativa o ovoj temi, a u odnosu na inicijalnu fazu projekta Petre Majc

[287] Peter Weibel, „Media, Mapping and Painting", u *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting.*, Karlsruhe/Munchen : ZKM / Center for Art and Media i Hirmer Publishers 2014, str. 444.

započetog 2002. godine? Naš odgovor na drugo pitanje nije toliko optimistički, bez obzira na to što umjetnost u 21. vijeku inkorporira i aktivizam, budući da su i brojni drugi internacionalni umjetnici, prepoznavši urgentnost ove teme, posvetili svoj rad u formi aktivizma za spasavanje koralnih grebena i svoj rad sproveli u tijesnoj vezi s naučnim istraživanjima.[288]

IV 5. Povratak boje u javnom – socijalnom prostoru

Post-medijska umjetnost 21. vijeka podrazumijeva i vezu umjetnosti i nauke, posebno u odnosu za probleme i sfere interesa, poput globalnog zagrijavanja, koji su im zajednički. Ona nastoji, takođe, da, za ljudsko oko nevidljive procese, oblike ili čestice koje funkcionišu zajedno i odvojeno, učini vidljivima. Takav proces Peter Vajbel naziva molekularnom estetikom, ali i drugom renesansom, budući da je u ime invencije mnogih aparata za proširenje vizije i percepcije, kao i razumijevanja nastanka, razvoja i održavanja života kao takvog, konvencionalni pristup umjetnosti postao prevaziđen:

> „Mediji zasnovani na aparatima pokrenuli su novo zanimanje za naučne slike, čak i za neumjetničke slike. Ako je nagrada za osvajanje novih svjetova slika odbacivanje konzervativnih pojmova o umjetnosti, najbolji umjetnici uvijek su bili spremni da odustanu od umjetnosti u ime saznanja. Stoga se umjetnost približava renesansi 2.0.“.[289]

Kako pod naučnim kontekstom podrazumijevamo i društvene nauke, u odnosu na koje je takođe neophodno odrediti mjesto estetike i umjetnosti, potrebno je navesti da molekularna estetika podrazumijeva i to da je ona iz polja vidljivog, prešla u polje

---

[288] Poput Courtney Mattison, Colleen Flanigan, Jason de Caires Taylor, sestre Margaret i Christine Wertheim i drugih.
Vidjeti: *Science and Culture: Artistic endeavors strive to save coral reefs*, Carolyn Beans, Proceedings of the National Academy of Sciences May 2018, 115 (21) 5303-5305; DOI:10.1073/pnas.1807178115. Dostupno na: https://www.pnas.org/content/115/21/5303 (Pristupljeno 13.02.2020. 11:35)

[289] Peter Weibel, „Molecular Aesthetics. An Introduction”, u *Molecular Aesthetics*, Peter Weibel, Ljiljana Fruk (ed.), Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe, The MIT Press, 2013, str. 74.
(prevod I. L. P.)

nevidljivog, odnosno da je, prema Vajbelu, sada estetika počela, pored čulne, obuhvatati i nečulnu sferu. Ali, nevidljivo ne podrazumijeva samo molekularno. Ono se odnosi i na socijalne aspekte nekog društva ili neke zajednice određene vrste, kao u slučaju koralnih grebena, na socijalni prostor kao ishod mnoštva izvedenih i odvijajućih društvenih operacija i događanja, pa zato ne može biti shvaćen kao objekat. Jedan od značajnijih sociologa i estetičara, Anri Lefevr (Henri Lefebvre), socijalni prostor proučava relacijski, navodi da je on najprije biomorfičan, pa onda antropologičan, ali ga razumije i u odnosu na kritiku kapitalizma, budući da u istoriji čovječanstva ne postoji ništa što nije proizvedeno. Ovaj francuski marksista ostavio nam je u nasljeđe, pored ostalog, i značajne estetičke studije proizvodnje prostora kojima je objasnio da je čovjek socijalnim životom i čulima uspio modifikovati, a time i proizvesti, prirodu kao takvu. Pozivajući se na Marksa i Engelsa, on je objasnio da su sile proizvodnje prije svega priroda, zatim rad i podjela rada, a usljed rada instrumenti i tehnologija i, naravno, znanje.[290] Stoga, ako je priroda prvobitni proizvođač, a čovjek je uspio proizvesti, ali i modifikovati i *prirodu,* neminovno je zapitati se o proizvodima proizvedene *prirode.* U tom slučaju proizvedena *priroda* nalazi se u proizvedenom prostoru, odnosno socijalnom prostoru koji joj je dodijelio i ulogu pozadinske slike. Upravo taj odnos prema prirodi kao pozadini, za koju je Lefevr naglašavao da, kao fizički prostor, stalno nestaje pod dejstvom čovjeka, u kapitalocenu nas je doveo do pitanja opstanka vrsta. Kako je prethodno pokazano, savremena post-medijska umjetnost se, time što proizvodi i pokazuje stvarnost, od aproprijacije gotovih predmeta do prirodnih fenomena, oslobodila svakog traga pozadinske i reprezentacijske uloge u društvu, pa se otvara pitanje koje to druge sfere ljudskog djelovanja mogu osvojiti nove aspekte slobode. Prema Lefevru, kao stvaralac socijalnog prostora, čovjekovo tijelo je svojom osjetilnošću, čulima, perceptivnim procesima, takođe sposobno i da doživljava prostor, a konsekventno i da ga modifikuje. To ga istovremeno dovodi u poziciju i njegovog *proizvođača* i njegovog *protivnika*. Takvu poziciju on posmatra kao razvojnu, progresivnu i kritičku, spram dominantne kapitalističke homogenizacije prostora,[291] ali u tom preispitivanju uočava i činjenicu da je percepcija protoka vremena (*time*) takođe aspekt koji je neophodno sagledati u poređenju sa prirodom, gdje se vrijeme nalazi u središtu prostora:

---

[290] Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford : Blackwell Publishing, 1991, str. 68-69.

[291] Martina Löw, "Osveta tijela nad prostorom?", https://www.matica.hr/kolo/305/osveta-tijela-nad-prostorom-20448/ (pristupljeno: 01.04.2021. 18:41)

> „Pojavom modernosti vrijeme je nestalo iz društvenog prostora. Zabilježeno je isključivo na mjernim instrumentima, na satovima, koji su izolovani i funkcionalno specijalizovani kao i samo ovo vrijeme… Primat ekonomskog i prije svega političkog podrazumijeva nadmoć prostora nad vremenom.“[292]

Da li je te dvije kategorije prostora i vremena, kao u slučaju prirode, moguće postaviti u harmoničan odnos i u socijalnom prostoru? To ćemo pokušati da objasnimo i dekonstruišemo pomoću određene recentne pojave u urbanom, gradskom i socijalnom pejzažu Podgorice, u čijem središtu vidimo povratak boje u javnom – socijalnom prostoru, a time i vremena (*time*) kao takvog.

> „U arhitekturi boja se koristi za naglašavanje karaktera zgrade, za naglašavanje oblika i materijala i za rasvjetljavanje njenih podjela… Boja može biti moćno izražajno sredstvo za arhitektu koji ima šta da kaže… Kada čovjek dostigne fazu u kojoj koristi boju ne samo da sačuva građevinske materijale i naglasi strukturu i teksturne efekte, već da bi sjajnu arhitektonsku kompoziciju učinio jasnijom, artikulisao odnose između niza prostorija, tada se pred njim otvara veliko novo polje.“[293]

S druge strane, u tu svrhu Lefevrov teorijski rad poslužiće nam iz razloga što on već sedamdesetih staje u odbranu svakodnevnog života i bogatstva njegovih nepredvidljivosti, od najezde kapitalističkog istrebljivanja i izrabljivanja, pokazujući brojne dijalektike na relaciji subjekat-objekat, kao i to da svakodnevni život ne može biti odvojen formalnim apstraktnim prostorom od umjetnosti, književnosti ili filozofije.[294] Kako se grad danas, usljed ubrzanih eklektičkih post-modernističkih preklapanja i eksploatacija kasnog kapitalizma nalazi u fazi nove vrste ruševine, estetičke ruševine, ono što je srušeno, nestalo, konzumirano i izgubljeno postalo je vidljivost i potencijal valorizacije i obrazovanja putem kulturne baštine arhitekture modernizma.

---

[292] Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford : Blackwell Publishing, 1991, str. 95. (prevod I. L. P.)

[293] Steen Eiler Rasmussen, *Color in Architecture*, u “Experiencing Architecture“, Cambridge : The MIT Press, 1964, str. 215-220. (prevod I. L. P.)

[294] Ibid, str. 49.

Zato je za nas interesantna pojava u kojoj su građani Podgorice u Balšićevoj ulici, posredstvom Agencije za stanovanje, tokom ljeta i jeseni 2019. godine uspjeli da vrate prvobitan kolorističkи izgled, za sada jednog od dva istorijska solitera tadašnjeg Titograda,[295] čiji je autor jugoslovenski arhitekta Stanko Fabris. Takav slučaj, koji u urbanizovanom, dakle kulturnom, jezgru glavnog grada Crne Gore, uspijeva da učini ponovo vidljivim izgubljeni i izblijedjeli istorijski trenutak kolorističkog eha programa Bauhausa i De Stijla, i to bez naučne kontekstualizacije, već sa čisto empirijskog i čulnog aspekta, poslužiće nam, u lefevrovskom smislu odbrane svakodnevnice, kao potvrda da je moguća i izvodljiva paradigma povezivanja, saosjećajnosti i dijeljenja u društvu. Ako smo demonstrirali kako se opstanak raskošnog sistema koralnih grebena zasniva na minimumu potrebnih uslova, i kako je istim minimumon u umjetničkom kontekstu moguće redefinisati i medij i proces rada istovremeno, onda je slučaj stanarske kolektivne odlučnosti i odgovornisti, koja se danas takođe zasniva na minimumu i vremena i sredstava, moguće upotrijebiti kao jedan od mikro modela otporu, nadzoru i kontroli percepcije i vremena, rezistentnosti kapitalističkoj logici vizualizacije i homogenizovanja. Njihova želja i borba za povratak boje, dakle estetike, u prostor svakodnevice, iako nije potaknuta teorijsko-istorijskim aspiracijama, još jedan je od pokazatelja da su socijalni i dijeljeni prostor, ali i istorija, umjetnost i estetika, u vremenu visokog kapitalizma, postale sredstva kojima je moguće povratiti, obnoviti ili iznova izgraditi solidarnost i saosjećajnost otrgnute od društva i pojedinca ambicijom *viška ili dodatne vrijednosti*.

Boja u ovom podgoričkom slučaju, dobija novu društvenu ulogu, otvara pitanje lokalnog eha internacionalnih tendencija, čiji se uticaj širio i na izvanevropske zemlje i kulture, jer se u sadejstvu sa formom boja problemski izučavala i prostorno primjenjivala između dva svjetska rata, odnosno tokom rada holandskog De Stijla i njemačkog Bauhausa, kao dio umjetničkog, dizajnerskog i arhitektonskog obrazovanja. Za razumijevanje eha internacionalnih tokova koji dolaze u jugoslovenske gradove, važan je kontekst eksperimentalne atmosfere Bauhausa i među jugoslovenskim kulturama, razmjena informacija putem studijskih boravaka, ali i boravaka predavača koji su se nastojali što podrobnije informisati o tendencijama u obrazovanju u vizuelnoj umjetnosti.[296]

---

[295] Titograd je bilo ime glavnog grada SR Crne Gore sve do 1992. godine, a koje je uspostavljeno 13. jula 1946. godine.

[296] Nekoliko jugoslovenskih časopisa objavljivalo je informacije o programima rada na Bauhaus školi prevodeći i tekstove njenih vodećih teoretičara i predavača poput Gropijusovih, Kandinskijevih, Mejerovih ili Moholji-Nađovih. Jedan od takvih časopisa bio je *Zenit*, koji je izlazio u Zagrebu od 1921. do 1923. godine, a zatim u

Danas, u nedostatku novih teorija boje i sudbinom tranzicije iz socijalizma u komunizam, u ovom slučaju boja, na neočekivan način revolta prema homogenizovanosti samih građana, postaje sredstvo za izmicanje i otpor procesima antropo-kapitalocena i suprotstavljanje planski i sistematično nadziranoj i projektovanoj pasivnosti savremenih građana. Uvažavajući činjenicu da oblikovanje javnog prostora utiče i na oblikovanje percepcije pojedinca, kao i činjenicu da se arhitektura, u ovom slučaju arhitektura modernizma, može smatrati prvom umjetnošću, *jer nastaje kao zahtev za sintezom modernog života integrativnim medijima arhitekture*,[297] u kontekstu kritike kapitala u savremenoj umjetnosti moguće je ukazati na paradigmatične pojave post-socijalističkog društva koje, u vremenu globalnog kapitalizma, pridobijaju neočekivanu kritičku vrijednost.

Upravo onako kako je Lefevr još prije pola vijeka primijetio da je prezaposlenost u kapitalizmu postala svakodnevica, tako su paradoksalnosti globalizovanog svijeta postale predmet nove vidljivosti i novog načina gledanja i čitanja *slika*.[298] U antropo-kapitalocenu ne radi se samo o devastaciji prirodnog prostora već i o nestajanju socijalno-kulturnog prostora usljed isplivavanja vidljivosti i moći kapitala u javnom urbanom prostoru. Ono devastira ona nasljeđa na kojima se taj kapital, ako ne iz naučnih, onda iz etičko-kulturalnih razloga, mogao uspostaviti i razviti, u ovom slučaju nasljeđe modernizma, zasnovano na racionalnosti i funkcionalnosti. Tako se aspekt kritikovanog modernističkog nasljeđa velike podjele znanja iz perspektive globalizacijskih finansijskih tekovina ispostavlja kao uvodni paradoks ili priprema za još veće antropocene i nove paradoksalnosti. Nepostojanje zaštite važnih objekata modernizma u Crnoj Gori, postalo je očigledno, prije svega, prodorom kapitalizma u socijalističke prostore, odnosno dinamikama eklektičkog postmodernizma i tranzicije,

---

Beogradu od 1923. do 1926. i čiji je osnivač pisac, kritičar, pjesnik i glumac, osnivač avangardnog pokreta zenitizam, Ljubomir Micić; zatim časopis *Pregled* u kojem je bio objavljen esej Johanesa Itena „Watching Art Works"; takođe ljubljanski časopis *TANK*; beogradski časopis *Nova literatura*, uređivali su istoričar umjetnosti, slikar i kritičar Oto Bihalji Merin i esejista i kritičar Branko Gavela, dok je u Beogradu i dnevni list *Politika* objavljivao informacije o ovim tendencijama. Za detaljnije informacije o recepciji Bauhausa u Jugoslaviji vidjeti: Želimir Koščević, „Yugoslavs at Bauhaus" u *Arhitektura*, 1—4/200-203, Zagreb, 1987, str. 58-64,
Citirano prema:
Karin Šerman, Dubravko Bačić, Nataša Jakšić, „The Croatian Architect Gustav Bohutinsky and the Bauhaus", u *Bauhaus Networking Ideas and Practice*, Zagreb : Museum of Contemporary art Zagreb, 2015, str. 269.

[297] *Prolegomena za pojmovnik estetike, filozofije i teorije arhitekture*, urednik Miško Šuvaković, Orion Art, Beograd, 2017, str. 75.

[298] Džon Beržer, *Načini gledanja*, Beograd : Fabrika knjiga, 2019.

akumulacijom, preklapanjem, pa time i nepreglednošću stilskih i „estetskih“ razlika i kvaliteta brze i divlje gradnje.

U slučaju ovog Fabrisovog ostvarenja, građenog u periodu između 1962. i 1964. godine za potrebe lokalnog garnizona Jugoslovenske narodne armije,[299] radi se o primjeni tipskog rješenja, što je često bila praksa tokom poslijeratnog perioda, pa takve tipske nebodere istog autora možemo pronaći na još tri lokacije u Splitu.[300] Međutim, njegova titogradska primjena okarakterisana je kao *vješto prilagođavanje tipskog projekta specifičnostima lokacije* koje je dalo *nove i kreativne učinke u prostoru.*[301] U svom naučnom radu ,,Stambeni neboderi arhitekta Stanka Fabrisa, doprinos urbanoj morfologiji i tipologiji kolektivnoga stanovanja Podgorice“, autori Alihodžič, Stamatović i Ašanin objašnjavaju kako su Fabrisovi neboderi za urbanitet Titograda donijeli niz inovativnih, avangardnih rješenja, kako tehničkih, tako i stilskih i estetičkih, avangardnim hromatskim tretmanom pročelja, koristeći primarne boje – crvenu, žutu i plavu, što je bila i odrednica u programu De Stijla, zatim francuskim prozorima, krovnim terasama za zajedničku upotrebu i natkrivenim prizemnim poslovnim aneksom uz pribadajuću kolonadu stubova – pješačka galerija – koji dva solitera povezuje i koji nudi servisne sadržaje poput vrtića, restorana i supermarketa:

> „Fabrisovi neboderi u ulici Balšića jedan su od prvih primjera strukturne estetike i upotrebe intenzivnog bojenja u arhitekturi Podgorice. Svojom specifičnom tektonikom i avangardnim

[299] U prvom dijelu ovog poglavlja pokazali smo kako su vojni inženjeri u saradnji sa slikarstvom kao zanatom, a pomoću optičkih mjernih instrumenata i iskustva prostora činili vidljivim strateški važna pitanja mapiranja i mjerenja prostora. Time se je postao čitljiv naučno-tehnološki aspekt vojne organizacije. U slučaju izgradnje i obnove poslijeratnog Titograda i rastuće potrebe za stambenim prostorom oficirskog kadra JNA, imamo situaciju u kojoj se pokazuju sklonosti, razumijevanje i potrebe donosilaca odluka u vojnom korpusu da inkorporiraju aktuelne stilsko-teorijske domete arhitekture i dizajna, a na taj način i umjetnosti i teorije, i upravo je povjerenje koje je uživao Stanko Fabris kod nadležnih vojnih organa, budući da je tokom Drugog svjetskog rata pripadao partizanskom pokretu, doprinijelo da avangardna rješenja u socijalističkom društvu budu primijenjena upravo preko stvaralaštva ovog arhitekte. Citirano prema: Dubravko Bačić, „Prolegomena za opus arhitekta Stanka Fabrisa”, u *Prostor*, Vol. 7, No.1(17), 1999, str. 93-112.

[300] Rifat Alihodžić, Slavica Stamatović Vučković i Aleksandar Ašanin. „Residential Skyscrapers by Architect Stanko Fabris; Contribution to the Urban Morphology and Typology of Collective Housing in Podgorica”, u *Prostor* 27, br. 1 (57) (2019), str. 118-131. https://doi.org/10.31522/p.27.1(57).9 (pristupljeno 10.10.2019)

[301] Ibid, str. 121.

> hromatskim tretiranjem ističu se kao uspješan doprinos ideji novog centra Podgorice, kao prvog modernog mjesta grada.“ [302]

Značenje hromatskog efekta, kontrasta među bojama, moglo bi predstavljati određene istraživačke pretpostavke, ako uzmemo u obzir estetiku Fabrisovog urbanog sklopa sastavljenog od dva nebodera i poslovnog segmenta u prizemlju koji ih povezuje, a čije su fasade sadržavale plohe tri osnovne boje. Boja je na takav način u poslijeratnoj arhitekturi bila rijetko upotrebljavana,[303] pa je odlučnost za njenu primjenu u javnom prostoru dolazila od autora koji su primili ove uticaje u inostranstvu tokom obrazovanja, a po povratku u domovinu ih primjenjivali i prilagođavali lokalnom kontekstu. U vrijeme gradnje Fabrisovih solitera početkom šezdesetih, u atmosferi Drugim svjetskim ratom razrušenog grada i pod užurbanim procesima rješavanja problema kolektivnog stanovanja Titograda, odvijao se aktivan urbani i kulturni razvoj glavnog grada. Novo je zauzimalo mjesto tradicionalnog, a upliv tehnoloških i umjetničkih informacija odvijao se u kontekstu otvaranja jugoslovenskog umjetničkog i kulturnog prostora. Brojni stvaraoci te zemlje su tokom međuratnog perioda bili školovani u inostranstvu na Bauhaus školi ili drugim evropskim školama koje su primale i pratile internacionalne uticaje:

> „…činjenica da su na Bauhausu studirali Jugoslaveni nipošto više ne može biti zaobiđena, to više što u širem kulturalnom kontekstu ta činjenica govori o opredjeljenju ne samo za jedan jasno definirani i progresivni umjetnički program, već i za jasno definiranu lijevu idejnu frontu.“ [304]

Jedan od njih bio je i hrvatski arhitekta Stanko Fabris, školovan u Briselu sredinom tridesetih godina, gdje je i diplomirao 1939. na *Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et Arst Décoratifs* u periodu uspona modernosti između dva svjetska rata, gdje su uticaji De Stijla bili prisutni usljed mobilnosti Tea van Dusburga u glavnim gradovima srednje Evrope[305]. Dok se u Njemačkoj razvijala Bauhaus škola, prema Šuvakoviću, u tom periodu

---

[302] Ibid, str. 129.

[303] Dubravko Bačić, „Prolegomena za opus arhitekta Stanka Fabrisa“, op. cit..., str. 96.

[304] Želimir Koščević, „Jugoslavenski studenti Bauhausa“, u *Bauhaus - Ex-Yu recepcija Bauhausa*, priredio Miško Šuvaković, Beograd : Orion Art, 2018, str. 86.

[305] Dubravko Bačić, "Prolegomena za opus arhitekta Stanka Fabrisa", op. cit..., str. 96.

radi se o „humanizaciji svakodnevnog života modernog urbanog čoveka kao i obnovi važnosti jedinstva umetnosti i zanata i novom jedinstvu umetnosti i tehnologije u tada nastajućem industrijskom i tržišnom svetu.“ U ovoj pretpostavci novog znanja kojeg Fabris nakon školovanja donosi iz Evrope u socijalističku Jugoslaviju[306], u Rijeku, Split, Zagreb, Trogir, Novi Sad, Vršac, Niš i Titograd, iako se u dnevnom listu *Slobodna Dalmacija* 1985. godine pojavljuje novinski članak *Uvoz kolorita* u kojem Frano Gotovac zamjera Fabrisu da je na svojim splitskim neboderima „upotrebom boje negirao konstrukciju“,[307] mišljenja smo da se ovdje ne radi striktno o faktografskom transponovanju konkretnih stilskih karakteristika, već o atmosferi tog vremena i internacionalnom ehu De Stijla i Bauhausa u jugoslovenskom kontekstu tokom poslijeratnog perioda, budući da su iskustva Bauhausa koja su razvila interdisciplinarno i eksperimentalno arhitektonsko, dizajnersko i umjetničko obrazovanje, uticala na razvoj arhitekture, dizajna i umjetnosti i posle Drugog svjetskog rata, jer: „ Fabrisova je paleta bogatija… a potez blizak Mondrianovu. On svoje kuće boja uvijek trima bojama, jasno definirajući strukturu zgrade.“[308]





Slika 20 i slika 21 – Fabrisovi neboderi u Titogradu

[306] Autori Mihodžić, Rifat, Slavica Stamatović Vučković i Aleksandar Ašanin, navode u svojoj studiji takođe uticaj i posleratne brazilske moderne arhitekture kao i francuskog kolektiva kasnih pedesetih Candillis-Josic-Woods, na rad Stanka Fabrisa.

[307] Frano Gotovac, „Uvoz kolorita“, u *Slobodna Dalmacija*, (rubrikaTeme dana), 04. svibnja 1985. godine, str. 19.

[308] Dubravko Bačić, „Prolegomena za opus arhitekta Stanka Fabrisa“, op. cit..., str. 96.

Fabris na titogradskim neboderima koristi primarne boje, odnosno žutu, crvenu i plavu. Žutoj daje veću površinsku zastupljenost u smislu primjene na vetikalnim površinama bočnih fasada, dok crvenoj i plavoj dodjejuje plohe mahom vertikalnog pravougaonog formata naglašavajući definiciju spratnosti. Na širim, zapadnim i istočnim fasadama, žute zidne fasadne plohe dominiraju, dok crvene i plave, naizmjenično horizontalne i vertikalne pravougaone forme bivaju harmonično i pravilno ritmički raspoređene prateći konstrukciju, ne suprotstavljajući se, već podržavajući formu. Stiče se utisak prevaziđenosti detalja dok opozicijom vertikala i horizontala izbjegava svaku hijerarhiju ili centralizaciju zarad uspostavljanja vizuelne harmonije. Naglašenom horizontalom poslovnog aneksa u prizemlju on suprotstavlja vertikale nebodera koje su po urbanističkom planu dijagonalno postavljene. Odnos vertikala i horizontala će zatim ponavljati na ukupnoj površini fasada oba nebodera, i njih će naglasiti intenzivnim primarnim bojama, kao i bijelom i sivom (crnom). Zato se estetika, proporcija i funkcija Fabrisovih solitera u Titogradu može percipirati i kao nastojanje racionalnosti, funkcionalnosti i ekonomičnosti kao odlika Bauhausa, dok se sa fenomenološkog, dizajnerskog i umjetničkog aspekta aktivacija percepcije posmatrača, odnosno rad sa percepcijom boje i forme posmatrača, može sagledati u De Stijl i Bauhaus kontekstu[309], uzmemo li ozbiljnije u obzir dejstvo boje u javnom prostoru. Na bijeloj pozadini, što je slučaj sa Fabrisovim soliterima, svijetli tonovi ostaju u istoj poziciji u kojoj je bijela pozadina, a tamni tonovi, već prema svojoj gradaciji, istupaju naprijed. I tokom Bauhaus radionica posvećenih boji, komponovanje boja posmatrano je kao kompleksno pitanje. Među osnovnim pretpostavkama je ta da boju treba posmatrati i u odnosu na njen kontekst, pa njenu osobenost i efekt određuje njen smještaj u odnosu na boje koje je okružuju. U slučaju Fabrisovog arhitektonsko-koloristićkog rješenja kao i rješenja

[309] Studije boje tokom Bauhausa objašnjavaju i to da je veličini bojenih površina u nekoj kompoziciji potrebno posvetiti bar istu onoliku pažnju koliku i izboru boja. Prave proporcije boja uslovljene su hromatskim snagama proizašlim iz same boje, njene zasićenosti i dejstva kontrasta. Povezivanje određenih boja sa odgovarajućim oblicima podrazumijeva paralelizam u smislu da je, ako su ekspresije boja i oblika usaglašene, njihovo dejstvo smirujuće. Vrijednost i važnost jedne boje u okviru čitave kompozicije ne određuje se samo drugim bojama već i njihovim hromatskim vrijednostima, kao i veličinama bojenih površina. Analiza boje podrazumijeva i njen prostorni efekat koji može zavisiti od različitih komponenata. Boja sama po sebi već sadrži snagu koja upućuje na pravac dubine. Ona se može ispoljiti preko svijetlo-tamnog kontrasta, nijansama toplog-hladnog, kvalitetom i kvantitetom boje.
Vidjeti u: Johannes Itten, *Umetnost boje. Subjektivni doživljaj i objektivna spoznaja – dva puta ka umetničkom stvaranju.* Umetnička akademija u Beogradu, 1973, str. 87.

komunikacije privatnog i javnog prostora polazeći od prizemnog aneksa, može se konstatovati svijest o obama - i o značaju lokalnog, i o značaju mediteranskog konteksta.

Zato pitanje koje se može otvoriti jeste: da li je Fabris upotrebom triju osnovnih boja na titogradskim neboderima nastojao da uspostavi ono što je u razrušenom gradu nedostajalo: red, harmoničnost, sveukupnost, dopunjavanje, ravnotežu, bilo to makar na fenomenološkom i perceptivnom nivou oka koje nezavisno od naših intencija uvijek iziskuje harmoničnst srednje sivog? Da li je pored odgovora bojom na mediteranski kontekst, „uvozom kolorita", Fabris zapravo kritički odgovorio na ratne okolnosti koje su do njegovog nedostatka dovele? Kako kaže Rudolf Arnhajm (Rudolf Arnheim),[310] fizički oblik jednog predmeta određen je njegovim granicama dok opažajni oblik, međutim, može znatno da se mijenja, ako se mijenja njegova orijentacija u prostoru ili ako se mijenja njegova okolina *sveukupnošću vizuelnih iskustava koje imamo sa tim prostorom tokom našeg iskustva.* Stoga, povratak boje na jednom od Fabrisovih solitera time što mijenja vizuelni utisak i izgled datog urbanog bloka u post-socijalističkom, post-tranzicijskom periodu, kao da najavljuje mijenjanje opažaja u neoliberalnoj kapitalističkoj, re-kolonijalizovanoj svakodnevici. Kako male promjene mogu dovesti i do velikih revolucija, tako povratak avangardne boje jeste označitelj paradigme efikasnog povezivanja i moguće alternative vladajućem sistemu, a ona nadalje jedne moguće svjetlije, harmoničnije i inkluzivnije budućnosti.

To što je drugi soliter ostao još uvijek modernistički bijel takođe je činjenica vrijedna analize, u odnosu na pročišćujuće ideje modernosti kao obećanja progresa - kojemu se povratak boje sada ispostavlja kao evidencija njenog neuspjeha. Takođe se otvara i pitanje trenutka u kojem je avangardni kolorit Fabrisovih fasada zamijenjen i prekriven bijelom bojom? Na koji način se dominancija svijetlih i bijelih tonova implementirala u arhitekturi i enterijeru, do mjere da je bijela postala najprimjenljivija boja u različitim kulturama?

Njemački arhitekta Hajnrih Tesenov (Heinrich Tessenow) je 1929. isticao da je pored mogućnosti koloristčkog tretmana, ipak bijela boja sa primjesama sive i žute najadekvatnija i najlogičnija za primjenu na arhitekturi, kao što je to bio slučaj na buržoaskoj, bidermajer arhitekturi 19. vijeka, arhitekturi jednostavnosti i skromnosti tokom prelaza iz neoklasicizma u romantizam.[311] Ta se praksa aspektom jednostavnosti povezala sa ranim Misovim funkcionalizmom, bez obzira na to što je on zastupao mišljenje da boja treba da dolazi od

18

[310] Rudolf Arnhajm, *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, Beograd : Univerzitet Umetnosti, 1981, str. 121.

[311] Marco de Mischelis, „Color Plans for Architecture. 1925-26", op. cit…, str. 184.

boje upotrijebljenog materijala, o čemu je govorio i britanski mislilac, pisac o arhitekturi i umjetnosti viktorijanske epohe Džon Raskin (John Ruskin). Ipak, kako tvrdi istoričar Marko de Mišelis, Mis i Tesenov su zapravo predstavljali izuzetak, ako se pogledaju pobliže studije polihromnosti antičke grčke arhitekture koje je obradio francuski arheolog i teoretičar arhitekture Katrmer de Kinsi (Quatremère de Quincy), a kasnije i njemački arhitekta i kritičar Gotfrid Semper (Gottfried Semper) koji je objasnio da je kolorit imao primat u modernoj arhitekturi, kao što to pokazuje, na primjer, praksa arhitekte Bruna Tauta upotrebom višekolorne palete u cilju izbjegavanja neekonomičnih ornamenata, s jedne i razvoja skromne arhitekture prizemlja berlinskih predgrađa, s druge strane.[312]

S druge strane, skorije studije američkog arhitekte i teoretičara arhitekture Marka Vidžleja (Mark Wigley) bave se revizijom istorije moderne arhitekture i drugačijom analizom porijekla bijele boje u arhitekturi, istovremeno nadilazeći domen arhitekture po tom pitanju. On je tumačio, prije svega, pojavu crno-bijele fotografije koja je bijelu boju učinila vidljivijom, zatim ekonomiju tekstilne industrije, odnosno reformističke procese dizajna enterijera i odijevanja u odnosu na 19. vijek, koji su tada započeli, zatim činjenicu da su arhitekte modernizma dizajnirali i odjeću, kao i činjenicu da su referirali na prezasićenost i kontaminiranost tkiva starih gradova. Tako zaključuje da je u koloristićkom sistemu moderne arhitekture bijela imala važnu referentnu ulogu vizuelne higijene ili pročišćenja, što je učinilo da vremenom ona postane bojom modernizma, ali i da su pojave bjeline, bijelih zidova i *bijele neutralnosti* u arhitekturi, povezane sa reformama odijevanja, kao i sa, prije svega, čitavom ideologijom prostornih politika dominancije, autoritarnih procesa demonstracije moći nad svim opcijama koje se smatraju nezavisnim od tekovina mode, stila ili normativnog ponašanja.[313] Vidžlej precizira i to da je moderna arhitektura postala dominantno bijela tek sa drugom polovinom 20. vijeka, nakon dugog procesa postajanja *bjeline bijelom,*[314] kao i da sve što je bijelo izgleda moderno u odnosu na istoriju, ali i da danas živimo u režimu

---

[312] Ibid.

[313] Marc Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashion of Modern Architecture*, Cambridge : The MIT Press, 2001.

[314] Vidžlej objašnjava da je u 18. i 19. vijeku u različitim gradovima postojao zakon koji je zabranjivao upotrebu bijele boje na fasadama zbog efekta zaslijepljenosti i straha od sljepila, kao i da je naš optički režim danas sasvim drugačiji i razvijeniji.

Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum, „A conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum“, u *Your Engagement Has Consequences, On the Relativity of Your Reality*, Baden : Lars Muller Publishers, 2006, str. 251.

titanijum-dioksida (TiO_2) jedinjenja koje daje bjelinu našim dominantno bijelim zidovima, posebno unutar institucionalnog okvira.[315] Nadalje, od industrijalizacije i plasmana paradigme boljeg života, putem bijele kao pročišćujuće boje, ta se praksa prenijela i na sistem umjetnosti 20. vijeka.[316]

Ali, desni, još uvijek bijeli, Fabrisov soliter, govori nam također o jednoj drugoj tendenciji – funkcionalističkoj,[317] koja se počela javljati krajem avangardnih tokova. Za našu pretpostavku, zanimljivo je pogledati i tumačenja italijanskog estetičara Filiberta Mene (Filiberto Menna), prvi put objavljenih 1968. godine u Italiji. On pojašnjava recepciju De

---

[315] On objašnjava da je ideologija bijele postala *nevidljiva norma koja transcendira vrijeme* od kako je Le Korbizje (Le Corbusier) 1925-e radikalno pisao da bi sve trebalo da bude bijelo, poentirajući na mediteranske kuće i bjelinu koja je naslijeđena od antičkih vremena. Bez obzira što se nakon svoje teorije o bijeloj Le Korbizje vraća multi-kolornim rješenjima u arhitekturi, razvijajući čak i svoju teoriju boja u kojoj bijela ostaje kao referentna boja, jer, u odnosu na druge boje, ne istupa ni naprijed ni nazad u prostoru, smatrao je da bjelina referira na higijenu, zdravlje, neutralnost, iskrenost, direktnost kao univerzalne vrijednosti, ali i čistoću. Još u renesansnim laboratorijama kreč se koristio kao baktericid, pa su bolnice upotrebljavale kreč zbog relacije prema čistoći, ali se kreč posipao i na rane, kao i preko masovnih grobnica iz higijenskih razloga.
Ibid, str. 243.

[316] Zbog želje za oslobođenjem od spoljašnjeg svijeta, prvi modernistički muzeji imali su bež zidove, a zatim *bijeli zid koji sve ispred sebe pročišćuje,* što je postao način za predstavljanje umjetnosti u muzejima i galerijama, od 1939. godine u Muzeju moderne umjetnosti u Njujorku, a nakon spore evolucije bjeline u arhitekturi. Od 60-ih i 70-ih institucionalni okvir intenzivno koristi model bijele kocke (*white cube*) kao slobodnog i čistog prostora za izlaganje umjetničkih djela zbog njegovog definisanja kao neiskustvenog prostora, *kao nečega što prethodi iskustvu*, kako bi se iskustvo umjetnosti nesmetano odvijalo.
Ibid, str. 247.

[317] Stilska tendencija funkcionalizma u arhitekturi modernizma, sa motom da funkcija treba da definiše formu, kako je rekao Luis Salivan (Louis Sullivan), u arhitekturi i drugim umjetnostima, trajala je nekoliko decenija i jednim dijelom je paralelno tekla sa avangarnim pravcima, budući da je Bauhaus program doprinio stvaranju ovog stila, dakle u periodu između 1920. i 1970. Takav moto i obrt odbacivao je pristup u kojem je stvaralac prilagođavao formu svojoj ideji i ambiciji, i to najviše iz razloga jer su nastupile inovacije u tehnikama graditeljstva, posebno sa pojavom nebodera kao novog tipskog modela gradnje za novo društvo i njegove potrebe i to sa upotrebom materijala, novih za to vijeme, poput čelika, gvožđa, stakla i betona, a zatim i čitavih instrumenata koji su pojednostavljivali građevinske procese i to dizalice i liftovi. U razvijenijoj fazi, funkcionalizam se pretvara u internacionalni stil u arhitekturi koji ne dozvoljava razlike.
Vidjeti u: Henry-Russell Hitchcock i Philip Johnson, *The International Style*, New York : The Norton Library, 1966.

Stijla[318] i Bauhausa i njegova analiza čini razumljivim kako je kasnih šezdesetih odnos De Stijl-Bauhaus doživio funkcionalni preokret, objašnavajući da:

> „Funkcionalna vrednost i bauhausovska empirija danas su u potpunosti obuhvaćene ekonomičkim razlozima sistema, dok se ponovo i to svom silinom ispoljava udaljavanje od sadašnjosti, što ga je predlagala neoplasticistička Utopija…. Na nišanu je društvo proizišlo iz industrijske revolucije sa svojim ranim svojstvima, pretvaranjem umetničkog proizvoda u robu, atomizacijom rada i svakodnevne egzistencije… Rešenje De Stijla predlaže, u isto vreme, i timačenje intelektualca – i umetnika – kao pojedinca čije delo ne može u potpunosti da se svede na logiku postojećih klasa i na čisto instrumentalne zahteve određene društvene strukture… Poetika De Stijla poprima prema tome značenje ponovnog predloga harmoničnog i integrisanog društvenog modela koji upravo danas, prvi znaci postindustrijskog doba, pokazuju kao gotovo neprevaziđen i sasvim moguć.“[319]

Fabrisovi neboderi sačuvali su originalnu kolornu fasadu tokom prve decenije svog postojanja, da bi bili okrečeni žuto-bijelom bojom, i, tokom devedesetih, bijelo-sivom, što je oduzelo značajan dio vizuelnog aspekta ovog objetka.[320] Ako analiziramo vrijeme njihovog nastanka, internacionalne tokove u umjetnosti i arhitekturi kao i autorovo pregnuće da mjesto-specifično odgovori zadatku svojim znanjem i senzibilitetom, ispostavlja se da zapravo tek sa bojom imaju smisla, odnosno, sa vraćanjem njihovog prvobitnog avangardnog koloristčkog izgleda. Praktikujući suštinu avangarde, Fabris je razumio da je potrebno izaći

---

[318] Mena objašnjava da je De Stijl zastupao ideju da je *Utopija aktivan način djelovanja na stvarnost zato što pruža mogućna sredstva za autentičan kritički sud.* Istakao je i cilj De Stijla da djeluje na individualno i kolektivno ponašanje, kao i da se pojam funkcije djela pretoči u svakodnevni život.
Vidjeti: Filiberto Menna, *Proricanje estetskog društva. Esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom pokretu*, Beograd : Radionica SIC, 1984, str. 85.

[319] Ibid, 86.

[320] Alihodžić, Rifat, Slavica Stamatović Vučković i Aleksandar Ašanin. "Residential Skyscrapers by Architect Stanko Fabris; Contribution to the Urban Morphology and Typology of Collective Housing in Podgorica." *Prostor* , vol. 27, br. 1 (57) (2019), str. 126. https://doi.org/10.31522/p.27.1(57).9 (pristupljeno 10.10.2019)

iz funkcionalizma i zaobići internacionalni stil[321] i sačuvati avangardne vrijednosti, pa se u njegovom projektu očitava referenca na Mondrijana i De Stijlovski program rada u smislu isticanja primarnosti, elementarnosti, jakih horizontala i vertikala, dvodimenzionalnosti, integritetu površine, konkretnosti, linije, boje i tačke kao sredstava reprezentacije, ali i razmišljanja o kontekstu. Kao što se Van Dusburg sukobio sa pretjerivanjima Art Neuveau-a, tako se Fabris vraća avangardnim elementarnim vrijednostima kao univerzalnim.

Sadašnji trenutak, od septembra 2019, u kojem imamo situaciju da je fasada lijevog solitera u originalnom avangardnom koloristićkom izdanju, a desnog u modernističkom, ranom, funkcionalnom, bijelom izdanju, za nas predstavlja uzbudljivu istraživačku, estetičku, istorijsku i, nadasve, činjenicu pregnantnu kritičkim potencijalom. Taj trenutak nas obavezuje da osvijestimo da je društvena odgovornost pokretač i primarnost kojom oblikujemo i život i kulturu i naš odnos prema oboma, i okruženju i sopstvenoj vrsti, dok je u ovom slučaju povratak avangardne boje spriječio čitanje Fabrisovog djela u čisto funkcionalističkom stilu.

To nas vraća i na misao Valtera Benjamina (Walter Benjamin), jednog od najznačajnijih kulturnih kritičara 20. vijeka, koji je rekao da je *istorija podložna strukturi čiji položaj nije u homogenom, praznom vremenu, već u vremenu koje ispunjava prisustvo sadašnjeg.*[322]




Slika 22 i slika 23 – Fabrisovi neboderi u „novom“ ruhu

Međutim, vratiti prvobitan koloristički izgled arhitektonskom objektu, u našem kontekstu objašnjenja neophodnog buđenja kritike kapitalizma, samo je polovina priče i to

[321] Kao poznu fazu modernizma, internacionalni stil odlikuje upotreba stakla i čelika, armiranog betona, dok je formalno proizašao iz funkcionalizma i sadržao sličnosti sa njim po pitanju čistih geometrijskih oblika, čistim fasadama bez ornamentike i enterijerom bogatim svjetlom.

[322] Walter Benjamin, ,,Thesis on the Philosophy of History“ u: *Illuminations, essays and reflections*, edited by Hannah Arendt, New York : Schocken book, 2007, str. 261.

pomoću jedne lokalne studije slučaja. Drugi, znatno veći zad*atak* odnosi se na vraćanje boje prirodnim organizmima, a vrlo vjerovatno uskoro i procesima, ukoliko se nastavi ambicija akumulacije kapitala na načine na koje su, upravo iz razloga što smo ih razdvojili od prirode, tome doprinijele.

Zato boja u ulozi kritike kapitala pokušava osvijetliti nove metode aktivnosti, možda alterfunkcionalističkog rada. Filiberto Mena je tvrdio da Mondijanova poetika pokazuje upravo to - da prirodu ne treba iskorištavati, već *ostvariti prirodu u okviru stadijuma kulture.*[323] Naše je razumijevanje da je ekokritički aktivizam pluralan, slojevit i, nadasve, onaj koji podrazumijeva koegzistenciju više vrsta (*multispecies*) i onaj koji nastoji da zaustavi eksploataciju „zelenih" unformnih narativa putem psihopolitika neoliberalnog kapitalizma. Od zelenog autoputa, pa do zelenih hidroelektrana, zeleni ekskluzivitet više je nego očigledna, samo još jedna u nizu među mnogim brendiranim kapitalističkim *održivostima, balansima, očekivanjima ili ambicijama*. Postkolonijalna i ekoglobalna orijentacija koja povezuje, prije nego osvaja, i koja nesebično dijeli (*share*), prije nego razdvaja i prisvaja, spaja prirodu i kulturu, a u tom post-humanom spoju, ekološkom holizmu, baš kao kad je čovjek dao relacijsku slobodu primjeni boje u arhitekturi, rađaju se nove, nepredividive mogućnosti i svjetovi koji mogu spriječiti da i boja postane još samo jedan u nizu naših beskrajnih prekršaja u *istrošenoj antropocentičnosti*[324] neoliberalnog kapitalizma.

---

[323] Filiberto Menna, *Proricanje estetskog društva. Esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom pokretu*, op. cit..., str. 85.

[324] *Prismatic Ecology*, Jeffrey Jerome Cohen (ed.), Minneapolis : University of Minnesota Press, 2013.

V poglavlje

HARMONIJA I ODGOVORNOST KAO ŽRTVE KAPITALA

V 1. Uvod. Od autonomije i alternative ka Eko-Logi-Nomiji

Kako bismo bliže razumjeli svijet u kojem živimo tokom prvih dviju decenija 21. vijeka, moramo shvatiti da su implikacije ekonomskih, socijalnih i kulturalnih efekata, pored ostalih, neodvojivo povezane i sa pojmom slike kao takve. Njena sve veća cirkulacija pretvara se u prekomjernu produkciju slika na svakodnevnom nivou, bilo da govorimo o medijskim, tehnološkim ili slikama kao proizvodnji kulture i umjetnosti, sektorima politike, ekonomije ili pravde, pa se takva situacija može identifikovati i kao izuzetno, ekscesno ili organizovano stanje slike. U 21. vijeku svojom medijskom i internetskom cirkulacijom slika dobija ulogu organizatora svakodnevnog života. Ne samo da organizujemo, komuniciramo i dokumentujemo svakodnevicu putem slike, već nam ona skraćuje protok informacija koje bi uobičajeno bile posredovane tekstom. U tom procesu pojavljuju se nove vrste zanimanja čija je primarna alatka odnosno sredstvo rada upravo ona - slika. Od moderatora raznih vrsta sadržaja putem slike, grafičkih ilustratora ili *rekordera* (*graphic recording*) javnih političkih, integracionih, finansijskih i tehnoloških debata, do click-radnika u poslovima opredijeljenim za finansijska posredovanja internetom, fizički putevi slika zamijenjeni su kablovskim, pa čak i bežičnim. Materijalnost slike postala je fluidnost. Njena težina je postala lakoća prenošenja. Fizički transport postao je elektronsko slanje i skladištenje. Za skladištenje slika nije potreban fizički, već sve više elektronski prostor. Slika je dobila ekonomiju prenošenja, ekonomiju težine. Ovog puta, slika je postala jedno od primarnih sredstava savremene tehnološke komunikacije u svijetu koji je sve više oblikovan, kontrolisan i generisan digitalnim podacima.

Polazeći od činjenice da se danas svakodnevno izvrši medijska i mrežna razmjena od preko tri biliona slika među ljudima, kao i od njoj suprotnog fenomena o kojem je još Valter Benjamin govorio kao o *stopostotnom prostoru slike,*[325] misaonoj slici i politici slike koja

[325] Sigrid Weigel, *Body- and Image-Space. Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, London, 1996. https://monoskop.org/images/a/a1/Weigel_Sigrid_Body_and_Image_Space_Re-reading_Walter_Benjamin.pdf (pristupljeno 15.05.2020. 23:12)

ispunjava naš prostor i proces spoznaje usljed njene kratkotrajne pojave, ne razdvajajući subjekat od objekta, ne razdvajajući se od našeg tijela i prisustva, taj novi fenomen ekonomije života slike, odnosno nove teorije o vezi ekonomije i slike, francuski filozof i muzikolog Peter Šendi (Peter Szendy) u saradnji sa timom kustosa Emaneul Aloa (Emmanuel Alloa) i Marta Ponsa (Marta Ponsa) tretira kao pojam *ikonomija (iconomy)* odnosno *slikonomija vidljivog.* U pokušaju razumijevanja socijalnih efekata koje digitalizacija i digitalna slika donosi, oni polaze od premise da je ekonomija kadra da promijeni naše načine života. Kako je danas slika u sve većoj i direktnijoj sprezi sa ekonomijom i prenošenjem informacija, tako je i ona dobila ekonomsku ulogu koja transformiše i mobiliše našu percepciju u odnosu na pitanje stvaranja i protoka vrijednosti i informacija. Polazeći od analognih, preko digitalnih i naročito emancipatorskih tehnologija i praksi filmske umjetnosti, pa sve do najaktuelnijih tehnologija slike koja registruje naše tjelesne pokrete, prisustvo i komunikaciju, ovi autori u marksističkom smislu kritički ukazuju na neraskidivu vezu između pojmova slike i ekonomije, ekonomije i vizualnosti. Na izložbi *Supermarket of the visible: Toward a General Economy of Images (Thinking Out Loud)*, izloženoj u pariškoj galeriji Jeu de Paume,[326] umjetnička djela: Sofi Kal (Sophie Calle), Mauricio Katelan (Maurizio Cattelan), Silvija Fleri (Sylvie Fleury), Beatris Gibson (Beatrice Gibson), Andreas Gurski (Andreas Gursky), Iv Klajn (Yves Klein), Hiroši Sugimoto (Hiroshi Sugimoto), Viktor Vazareli (Victor Vasarely) i drugih, problematizuju čin i proces percepcije te nesavladive količine i zasićenosti našeg svijeta slikama koja sa konzumerističkim i zatim digitalnim društvom, neprestano i nezaustavljivo raste, širi se i osvaja neočekivana mjesta i dimenzije, kako u našem okruženju tako i u prostoru interfejsa. Usljed prebrze smjene i neprestane cirkulacije slika prostor njihovog emitovanja doveden je u pitanje kao i sam proces vidljivosti i uočavanja tokom tekuće *globalizovane* i *generalne ikonomije* – razumijevanje svijeta slika kojeg danas živimo. S jedne strane, postala je vidljiva bezgraničnost prostora koji sadrži cirkulišuće i smjenjujuće slike, a to se prvenstveno odnosi na onaj prostor koji u našim životima zauzima ekonomija i sa njom povezani ljudski rad i proizvodnja. Materijalno i fizičko je formulisano i nematerijalnim, odnosno digitalnim prostorom. S druge strane, emitovane slike, kao i njihove međusobne veze, relacije i značenja, u svojoj brzini cirkulacije, smjene, pa i repeticije izgubile su vidljivost i tako uticale da se izmijeni i samo razumijevanje procesa vidljivosti i vidljivog. Emitovana slika nema

[326] *The Supermarket of Images*, from 11 February 2020 until 07 June 2020, Jeu de Paume, Paris http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=3349 (pristupljeno 17.05.2020 22:40)

zadatak da predstavlja značenje, podstakne misao ili istraživanje kao kod Benjamina. Njena je funkcija manifestacija potrebe za posjedovanjem, potrošnjom, smjenom, izmjenom, a ne temeljnim preispitivanjem prisustva uma, te materijalne, konstruisane i faktičke stvarnosti ili akcije u Benjaminovom smislu razumijevanja pojma aktuelnosti, a ne progresa.

V 2. Ekonomija i slika

Za našu analizu i postavku kritike kapitala putem savremene umjetnosti, odnos ekonomije i slike važan je i u smislu koji u tom odnosu integriše ali i proizvodi pitanje i karakter javnog prostora. Kritiku kapitalizma naročito je interesantno posmatrati iz ugla iskustva socijalističkih društava i to tokom dviju posljednjih decenija 20. kao i prve dviju decenija 21. vijeka tokom kojih su ona ulazila u tranzicijski period i prolazila kroz njega, u smislu prelaska sa socijalističkog na kapitalistički sistem upravljanja, sa državnog na privatno vlasništvo, kao i iz faze indrustrijalizacije u fazu post-industrijalizacije.

Odnose između pojmova i procesa estetike, arhitekture, slike, okruženja, ekonomije i društvenosti, kao i implikacije koje ti odnosi vrše kako na pojedinca tako i na cjelokupno društvo, važno je analizirati u tranzicionim društvima sa fenomenološkog i kulturalnog aspekta. U kontekstu kritike kapitala u savremenom globalnom poretku, za analizu forme, harmonije i proporcije, kao i specifičnosti mjesta, a iz perspektive kritičkog razumijevanja sadašnjosti, usljed tranzicije iz socijalizma u neoliberalizam, poslužiće nam slučaj i istorijat zgrade filijale Narodne Banke Jugoslavije (NBJ) na Cetinju, čiji je autor arhitekta Petar Vulović.[327] Ukazivanjem na specifičnosti koje je u taj objekat arhitekta znalački inkorporirao, mogu se uspostaviti zaključci i analize fenomena društvene vrijednosti i odgovornosti, ali i njima suprotni, oni o nestanku i brisanju tih istih vrijednosti, kao nužnog proizvoda procesa tranzicije ili upitnih vrijednosnih sudova kapitalističkog sistema. Naime, Vulovićeva filijala NBJ građena je na Cetinju od 1960. do 1964. godine, dakle u vrijeme modernizacije Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Uz izvjesne sistemske transformacije, funkcionisala je do pojave privatizacije i predstavljala je, u smislu autentičnosti, inovativnosti

[327] Važan podatak iz biografije Petra Vulovića (rođenog u Ivanjici 1931. godine) je taj da je on bio student Milana Zlokovića, velikog matematičara i geometričara, jednog od, prema mišljenju teoretičarke arhitekture Ljiljane Blagojević, naistaknutijih modernista u Srbiji čije građevine predstavljaju *najkoherentnije svjedočanstvo o etosu epohe*.
Vidjeti: Ljiljana Blagojević, *Modernism in Serbia, The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*, Cambridge: The MIT Press, 2003, str. 191.

i originalnosti značajan umjetnički odgovor jeziku modernosti u smislu kritičke distance od, u to vrijeme dominantnog, internacionalnog stila zapadnog modernizma. Kao umjetnost, objašnjavala je plodonosni društveni kontekst u kojem je nastajala, ali se, i pomoću procesa njene percepcije kao robe tokom privatizacije i renovirane faze, jednako značajni sudovi mogu izvesti o karakteristikama današnjeg poretka, te povezati sa globalnom ekocidnom situacijom. Takođe je značila i vještu komunikaciju sa lokalnim specifičnostima mjesta, što je doprinijelo uspostavljanju etičkog odnosa prema pitanjima društvene odgovornosti, istoriji mjesta kao i senzibilnosti prema lokalnim specifičnostima. Vulović je priliku izgradnje ovog objekta smatrao izuzetnom, naročito što je u to vrijeme glavni gradski urbanista bio Bogdan Bogdanović[328] koji je krajem 50-ih sprovodio projekat realizacije prvog poslijeratnog urbanističkog plana grada Cetinja.

Bez obzira na to što su se mnogi građevinski poslovi SFRJ finansijski zasnivali na kreditiranju sa Zapada i što su prvi znaci ekonomske krize već počeli da se pokazju,[329] sve do polovine 80-ih, arhitektura jugoslovenskog geografskog područja, nastojeći da formira sopstveni identitet između zapadnog modernog funkcionalizma i heterogenih sovjetskih uticaja, uspostavljala je dominantnu socijalnu funkciju kako radom državnih institucija u ekonomskom, obrazovnom, zdravstvenom i kulturnom sektoru, tako i u cilju zajedničkog imenitelja za industrijalizaciju tog multietničkog, multikulturalnog i multikonfesionalnog prostora. Vrijednosti ovog socijalističkog prostora i utopijskih ideala paralelno su se razvijale sa osjećanjem željenog napretka, kako u ekonomskom i industrijskom tako i u kulturnom sektoru, pa je početkom 60-ih bilo sklopljeno čak devetnaest međudržavnih ugovora koji su se odnosili na razmjene filmskih projekcija, umjetničkih izložbi, koncerata, pa čak i sportskih događaja.[330] Sa nestankom njegovog vodećeg koncepta bratstva i jedinstva i takozvanog „komunizma po mjeri čovjeka“ usljed sukoba i ratova koji su se na jugoslovenskom području odigrali tokom 90-ih, te tranzicionih procesa i oklonosti privatizacije, došlo je do toga da je objekat Petra Vulovića renoviran na način da su mu najznačajnije autentične i autorske vrijednosti trajno oduzete, kako bi, paradoksalno, postao galerijski prostor za

[328] Bogdan Bogdanović, rođen je 1922. godine u Srbiji. Još od ranih 50-ih važio je za istaknutog jugoslovenskog arhitektu, profesora arhitekture i pisca. Naročito je bio cijenjen zbog svog doprinosa memorijalnoj skulpturi u vidu spoja arhitekture, skulpture i pejzaža, podignutoj na teritoriji Jugoslavije u ime sjećanja na žrtve i heroje Drugog svjetskog rata, a koju je imao prilike koncipirati i realizovati u periodu od 1950-ih do 1980-ih godina.

[329] Tvrtko Jakovina, „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945-1974“, u *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950- 1974*, Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2012.

[330] Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963*, Beograd : Službeni glasnik, 2013, str. 243.

izlaganje savremene umjetnosti.[331] Postavlja se pitanje pod kojim se drugim uslovima, ako ne tranzicijskim i privatizacijskim, može odigrati trajni gubitak naučno-estetičkih slojeva jednog arhitektonskog objekta čiji bi ga, u ovom slučaju, zauvijek izgubljeni elementi, bili kadri valorizovati kao kulturno dobro – nepokretnu kulturnu baštinu – *sliku* i vrijednost jedne dolazeće ekonomije. Upravo je kapitalizam takav sistem unutar čijih granica se nastoji umnožavati svaka mogućnost ili trag vrijednosti kao takve, bilo da govorimo o istorijskom, naučnom ili estetskom tragu. Međutim, u susretu sa drugim kulturama i sistemima, ili nametanja kapitalističkog sistema drugim sistemima, može se uočiti određena paradoksalnost kapitalizma koja, nametanjem svojih, čini vidljivim zapostavljanje i isključivanje prethodnih, zatečenih i postojećih vrijednosti. Na taj način dolazi do brisanja onih slojeva materijalne baštine za koje bi se podrazumijevalo da budu valorizovani i upotrijebljeni istraživanjem postojećih vrednosnih stanja.



Slika 24 -Petar Vulović, filijala NBJ, Cetinje, 1964.



Slika 25 - Galerija umjetnosti, Cetinje, 2013.

To se naročito može uočiti na primjeru trajnog gubitka naučnih, estetskih i simboličkih slojeva koje je Vulović pažljivo inkorporirao u svoj objekat budući da su se njegova interesovanja tokom projektovanja kretala od ambijentalnih specifičnosti i geometrije cetinjskog polja okruženog amorfnim brdima, pitagorejske teorije proporcija i euklidovske geometrije, pitanja harmonije i modularne strukture kao i činjenice da se u konstrukciji cijelog objekta nalazi matematički zakon korijena iz tri.[332] To nas usmjerava na tumačenje

[331] Objekat od 2012. godine nosi ime Crnogorska galerija umjetnosti „Miodrag Dado Đurić", a u vlasništvu je Ministarstva kulture Crne Gore, odnosno Narodnog muzeja Crne Gore. Vidjeti: „Statut Narodnog muzeja Crne Gore", maj 2012. godine. Dostupno na: http://www.mnmuseum.org/Akta/Statut%20Narodni%20muzej%20-%20posljednje%20izmjene.pdf pristupljeno 2. 07. 2020.

[332] Intervju Borislava Vukićevića, vođen sa Petrom Vulovićem u Beogradu, 2012. godine. Legat Petra Vulovića, SANU, Beograd.

britanskog arhitekte i teoretičara arhitekture Ričarda Padovana (Richard Padovan) koji je isticao da se broj mora doživjeti na konkretan način da bi bio arhitektonski ekspresivan.[333] Takođe, implementiranje zlatnog reza autor je posebno naglasio kao dimenziju koja, doprinoseći harmoniji objekta, po njegovom ubjeđenju, može biti prepoznata od strane posmatrača:

> „I ne samo da je zakon kvadratnog korijena iz tri ovdje prisutan, već i još jedna druga dimenzija. Čak i neko ko ne poznaje teoriju proporcija to vrlo brzo osjeti.“[334]

Modularni pristup, u smislu ritmičnosti, reflektovanja i multiplikovanja modula, ali i doprinošenja opštem utisku harmonične cjeline, naročito je primijenjen za zapadnoj-frontalnoj fasadi kao i na užim bočnim fasadama, ali i na krovu u razvijenoj mreži trouglova gdje se prepoznaje čak i dijagonalno. Za priliku ovog istraživanja, ljubaznošću prof. dr Biljane Stamatović[335] sa Fakulteta za informacione sisteme i tehnologije, Univeziteta Donja Gorica u Podgorici, pojavila se pretpostavka da je svaki modul baziran na zlatnom presjeku. Međutim, nedostatak originalnog autorovog projekta odnosno rada sa mjerama Vulovićevog objekta koje su danas dostupne samo na osnovu stanja i uzorka tokom pripremnih radova i poslova renoviranja objekta, onemogućava nam preciznost te pretpostavke. Ipak, ustanovljene su sljedeće naučno-istraživačke vrijednosti utemeljene u pitagorejskoj teoriji proporcija, euklidovskoj geometriji, zlatom rezu, matematici:

161

[333] Richard Padovan, *Proportion. Science, Philosophy, Architecture*, London: Routledge, 1999, str. 48.

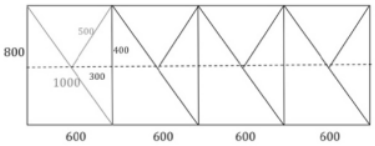
[334] Intervju Borislava Vukićevića, vođen sa Petrom Vulovićem u Beogradu, 2012. godine. Legat Petra Vulovića, SANU, Beograd.

[335] Iz biografije prof. dr Biljane Stamatović izdvajamo: MSci Matematički fakultet, Univerzitet u Beogradu, Srbija, 1995. Teza: Geometrijski tipovi u sustavima baza podataka s proširenim relacijama / Geometric types in extended relation database systems; Doktorat (dvije godine provela na Moskovskom državnom sveučilištu „Lomonosov“) Matematički fakultet, Univerzitet u Beogradu, Srbija, 2000. Teza: Automatično prepoznavanje π-labirinta / Automata recognition of π-labyrinths. Više podataka o naučnom radu prof. dr Biljane Stamatović dostupno je na: https://fist.udg.edu.me/osnovne/predavaci/9 (pristupljeno: 19:05.2020. 12:55)

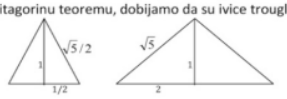


Grafikon 5 - Frontalni prikaz zapadne fasade, Narodna banka, Cetinje, arhitekta Petar Vulović

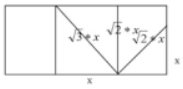
1.
U osnovi krova upotrijebljen je cijeli Pitagorin trougao (stranice 3, 4, 5) u dvije različite dimenzije. Oni su multiplikovani na cijelom krovu proporcijama 200 (stranice 600, 800 i 1000) i 100 (stranice 300, 400, 500).



2.
Na zapadnoj fasadi objekta, oba trougla na krovu sadrže $\sqrt{5}$. Opet, koristeći Pitagorinu teoremu, dobijamo da su ivice trouglova proporcijalni ovom broju.



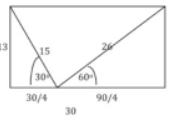
3. Kako nemam tačne mjere (zbog ovoga ovo treba provjeriti sa odgovarajucim mjerama), koristila sam šestar za konstrukciju $\sqrt{2} * x$ i $\sqrt{3} * x$, gdje je x osnovica prozora na zapadnoj fasadi. Tako da dijagonala svih središnjih prozora iznosi $\sqrt{3}$.



4.
Na krovu zapadne fasade postoji zlatni presjek formiran negativnim pravouglim trouglovima čije su katete kosine manjeg i većeg trougla. Odnos hipotenuze negativnog trougla i njegove visine se može izraziti preko kvadrata zlatnog presjeka na sledeći način:

Podsjećanja radi - Zlatni presjek je

$$\phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2} \approx 1.618$$



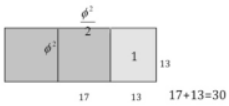
$$\frac{30}{13} \approx 2.307$$

Odavde, $\frac{30}{13} = \frac{\phi^2}{2} + 1$.

$$\phi^2 = (2.307 - 1) \cdot 2$$

Odnosno, imamo

$17 \approx \frac{\phi^2}{2} \cdot x$, gdje je u konkretnom slučaju x (=13) visina negativnog trougla. Ako posmatramo ovu visinu kao jedinicu mjere, dobijamo proporcije sa donje slike.



17+13=30

5.
Na zapadnoj fasadi se takodje uočava zlatni rez i to posmatrajući pravougaonik izmedju krajeva (vertikala) dva otvorena stuba po širini i od prvog sprata do vrha krova. Naime, ukoliko za jedinicu mjere koristimo 4.2, tada Pitagorina teorema daje dužinu dijagonale:

$1+(\phi^2)^2 = 1+\phi^4 = 1+(1+\phi)^2 = 2+2\phi+(1+\phi) = 3(1+\phi) = 3\phi^2$ (korišćena jednakost $1+\phi=\phi^2$)



Grafikon 6 - Zlatni presjek - Frontalni prikaz zapadne fasade, Narodna banka, Cetinje

Naročito je važno istaći autorovo intencionalno preispitivanje i kritički posmatrano pitanje prefabrikacije koje je sa industrijalizacijom i prodorima zapadnog modernizma postajalo sve više prisutno: umjesto da se prikloni unaprijed definisanim formalističkim rješenjima industrije za velika tržišta, Vulović suptilno i nadasve interdisciplinarno proučava binarni odnos specifičnosti lokacije spram internacionalnih tendencija modernizma i razmišlja o alternativnim estetskim i konstruktivnim mogućnostima. U radu ovog autora ne prepoznaju se reprezentativne ambicije, uprkos smještenosti filijala Narodne banke u jezgrima gradova odnosno na strateškim pozicijama, već se prije uočava istaknuta socijalna komponenta i refleksija okruženja, uvažavanje nasljeđa, pa čak i kritički odnos prema ignorisanju prethodnog, što su pored ostalog i bile važnije komponente, obilježja i primjene modernosti tokom jugoslovenskog samoupravnog socijalizma nakon drugog svjetskog rata.[336]

Polazeći od specifičnosti mjesta, budući da se objekat nalazi na Balšića pazaru, arhitekta je svoj objekat posvetio istorijskom trenutku razvoja Crne Gore pod vladajućom dinastijom Balšića,[337] kao i crnogorskoj istoriji i istoriji Cetinja. Naročito je proučavao poeziju Petra II Petrovića Njegoša[338] kao i djela Stjepana Mitrova Ljubiše,[339] kao istaknutih

[336] Sandra Križić Roban, „Obilježja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata“, u *Socijalizam i modenost. Umjetnost, kultura, politika 1950-1974*, Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2012, str. 57-128.

[337] U zbirci crteža i skica legata Petra Vulovića, SANU, Beograd, nalazi se crtež i zapis autora koji svjedoči o ovoj posveti.

[338] Petar II Petrović Njegoš, rođen je u Njegušima 1813. godine. Kao vladika, vladao je Crnom Gorom od 1830. do smrti 1851. godine. Njegovo književno-filozofsko i pjesničko djelo svrstalo ga je među najznačajnije mislioce Srbije i Crne Gore.

političkih i književnih ličnosti, budući da su oba ova autora odigrala značajnu kulturnu ulogu u svom društvu, temeljeći svoja djela na narodnoj tradiciji. Takođe, u svom intervjuu povodom procesa renoviranja objekta tokom kojeg nije bio konsultovan ni od strane poručioca posla ni od strane izvođača, autor je kritički podsjetio da je projektom filijale na Cetinju zapravo izveo i svojevrstan arhitektonski omaž djelu pjesnika Petra II Petrovića Njegoša i to prvenstveno sistemom vijenca stubova koji se od prvog do poslednjeg sprata račvaju i u između kojih je isplaniran enterijer.[340] Serija dvostrukih stubova tako formira skelet cijelog objekta koji započinje uvučenom kolonadom i konzolnim prostorom. Međutim, Vulović je nastojao da reflektuje i noviju istoriju u svom projektu, naročito pokušavajući da gabaritima svog objekta odgovori na prisutna inostrana poslanstva na Cetinju, projektovana tokom prve i druge decenije 20. vijeka. Ispostaviće se da je Vulović imao jasnu koncepciju kojom je nastojao da postigne umjerenu monumentalnost objekta sa izrazito naglašenim utiskom njegove vizuelne lakoće i određene elegantne i harmonične težine koja je bila pažljivo izbalanasirana sa konkretnošću upotrijebljenih materijala i koja je uspijevala da kod posmatrača izazove osjećanje ravnoteže i mira. To su i bili razlozi da Bogdanović uputi izrazite komplimente konceptu ovog projekta u smislu uspješno sintetisanih aspekata lirike, stabilnosti i umjerene monumentalnosti koje nije jednostavno dovesti u međusoban ravnomjeran odnos.[341]

U tom je kontekstu interesantna i činjenica da se glavni ulaz i fasada nalaze na zapadnoj strani čija se naglašena horizontalnost može čitati i kao *komunikacija* sa planinom Lovćen, na čijem se Jezerskom vrhu, u to vrijeme, još uvijek nalazila rekonstruisana kapela sa Njegoševom grobnicom dok su pripremni radovi za budući Mauzolej već bili započeti.[342] Kontinuiranim fotografskim i likovnim dokumentovanjem procesa konstrukcije, istraživanja percepcije objekta iz različitih pozicija u gradu, te fotografsko akcentovanje značenja

160

[339] Stjepan Mitrov Ljubiša, rođen je u Budvi 1824. godine. Bio je uvažen pisac i političar. Njegov književni rad značajan je zbog analitičkog pristupa događajima iz svakodnevnog života i njegovog neposrednog okruženja kao i sakupljanja predanja iz svog rodnog kraja koja je narodnim jezikom obrađivao u svojim pripovjetkama. Svoj radni vijek je okončao kao delegat u Bečkom parlamentu gdje je umro 1870. godine.

[340] Intervju Borislava Vukićevića, vođen sa Petrom Vulovićem u Beogradu, 2012. godine. Legat Petra Vulovića, SANU, Beograd.

[341] Ibid.

[342] Konstrukcija mauzoleja na Lovćenu po projektu skulptora Ivana Meštrovića, a pokrenuta od vlade Kraljevine Jugoslavije 1924. godine, obnovljena 1951. godine povodom proslave stogodišnjice Njegoševe smrti, otpočela je 1970. a završena 1974. godine. http://www.mnmuseum.org/NJMZmn.htm
pristupljeno: 18.05.2020. 18:09

posmatračeve-prolaznikove percepcije, govori nam o konceptualnoj i poetskoj senzibilnosti arhitekte, odnosno njegovoj fenomenološkoj odrednici i relacijskom pristupu stvaralačkom postupku, ili, kako bi američki filozof i teoretičar arhitekture Džon Rajčman (John Raichman) to nazvao, poetskim boravljenjem i življenjem sa terenom, sa Zemljom.[343] Pa ipak, naročito je vodio računa o reflektovanju šireg kulturnog konteksta u kojem mu je za izvođenje objekta na Cetinju data prilika u kojoj je velike nade polagao upravo na obrazovanje, nauku, tehnologiju i kulturu koje su u jugoslovenskom društvu smatrane međusobno povezanim. S tim u vezi, o Vulovićevom objektu možemo govoriti sa aspekta interdisciplinarnosti kao i o kulturnoj vrijednosti koja je posjedovala objektivne razloge da kao takva bude valorizovana i zaštićena. Prvenstveno, riječ je o vizualizaciji jugoslevenske estetike i nastojanja sinteze lokalnog i regionalnog sa globalnim tj. integrisanja zajedničkih vrijednosti, bilo da govorimo o arhitektonsko-tehničkim kvalitetima ovog objekta, bilo da se pozivamo na ekonomsku funkciju kojoj je objekat namijenjen.





Slika 26 i slika 27 – Iz neobjavljene zbirka fotografija Petra Vulovića





Slika 28 i slika 29 - Neobjavljena zbirka fotografija Petra Vulovića, 1960 - 1965. Legat Petra Vulovića, SANU, Beograd

159

[343] John Rajchman, *Constructions*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1998, str. 45.

Percepcija prolaznika u konzolnom prostoru ispod tri sprata objekta i paralelno sa osnovama stubova, otvara mogućnost estetske, metaforičke ali i poetske relacije sa ekonomskom funkcijom zgrade. U brojnim diskusijama sa Bogdanom Bogdanovićem prije usvajanja projekta, bilo je riječi i o mogućnosti da se Vulovićevim projektom započne planiranje lučno natkrivenog pješačkog prostora u užem jezgru grada,[344] pa je Vulović na takav Bogdanovićev predlog odgovorio slobodnim konzolnim prostorom prizemlja svog objekta. Nalazeći se u njemu, moguće je zapitati se u kojoj mjeri je individua stub jednog društva i u kojoj mjeri jedino zajedništvom i solidarnošću društvenost može biti ostvarena. Kao da je arhitekta u zoni tog natkrivenog prostora nastojao da podspješi inicijaciju osjećaja pripadnosti, učešća, zaštite i sigurnosti kod prolaznika koji su se u ovom konzolarnom prostoru mogli skloniti od kiše, vjetra ili pak pronaći hlad, ali i napretka kao jedne od vodećih ideja jugoslovenskog socijalizma, budući da se iz ovog prostora za dijeljenje i komunikaciju sa drugima uzdiže prostor institucije čija ekonomska funkcija služi za dobrobit svih građana. Sličnu opservaciju možemo pronaći kod teoretičara arhitekture i arhitekte Srđana Jovanovića Vajsa (Srđan Jovanovic Weiss) koji je dao tumačenje da je pragmatičnost jugoslovenskog mekog socijalizma davala temelje prijateljskoj, ali i autoritativnoj arhitekturi u odnosu na ideološka pitanja.[345] Možemo konstatovati da je Vulović, koncipirajući ovaj objekat namijenjen funkciji Narodne banke Jugoslavije, posmatrao istoriju mjesta, okruženja i kulture ove sredine kao esenciju organskih vrijednosti na kojima se u velikom dijelu ekonomija jedne sredine takođe zasniva, što je rezultiralo objektom oplemenjenim značenjem, konceptom zajedništva i zajedničkog, i kulturno-simboličkom vrijednošću jednog vremena koje se temeljilo na humanističkim vrijednostima.

Moguća je i kritička paralela sa savremenim trenutkom globalnog kapitalizma druge decenije 21. vijeka kada banke sve više funkcionišu u rentiranim i za te svrhe nenamijenjenim prostorima čime je otežano uočavanje relacija između sektora ekonomije i kulture[346] na ovakav način na koji je to bilo moguće u slučaju Vulovićevog objekta, što može da se podvede pod pojam planskih intencija kapitalizma. Pored navedenog, uočava se

---

[344] Intervju Borislava Vukićevića, vođen sa Petrom Vulovićem u Beogradu, 2012. godine. Legat Petra Vulovića, SANU, Beograd.

[345] Srđan Jovanovic Weiss, *Socialist Architecture, The Reappearing Act*, with a series of photographs by Armin Linke, Berlin : The green box, Kunst Editionen, 2017, str. 9.

[346] Vidjeti prilog poglavlju: Usmena istorija, intervju sa Lukom Lagatorom, *Novac kao zaštitno i zaštićeno sredstvo.*

estetsko i etičko promišljanje upotrebe javnog prostora, kao i određena ravnoteža između javnog prostora i funkcije, konstrukcije i oblika objekta kako bi se izbjegao svaki formalizam ili monumentalnost kao jedna od glavnih odlika socijalističkog modernizma odnosno suprotnosti, u to vrijeme sve dominantnijem internacionalnom stilu zapadnog modernizma, upotrebi stakla kao dominantnog materijala kao i prefabrikata.[347] To je, suprotno kapitalističkoj logici upotrebe javnog prostora u svrhe umnožavanja viška vrijednosti putem redukcije socijalizacije i svođenja prostora predviđenog za aktivnosti tokom slobodnog vremena, svedeno praktično na minimum, što je naročito postala praksa u neoliberalnom kapitalizmu 21. vijeka.



Slika 30 - Neobjavljena zbirka fotografija Petra Vulovića, 1960 - 1965. Legat Petra Vulovića, SANU, Beograd[348]

> „Humani karakter socijalističke kulture na području arhitekture značio je rekapitulaciju pozitivnih stečevina kulturnoga i povijesnoga nasljeđa, kritičku analizu nacionalnoga i međunarodnog stvaralaštva te definiranje metodologije kao osnovnog preduvjeta nastavka rada. Zahtijevala se ravnoteža između funkcije, konstrukcije i oblika, jer dominancijom bilo kojega od njih dolazi do formalizma, pa i monumentalizma koji se nije smatrao prikladnom *metodom*. U krajnjoj liniji monumentalizam se često prepoznaje po svojoj

[347] Sandra Križić Roban, „Obilježja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata", op. cit…, str. 61.

[348] Data fotografija snimljena je iz dvorišta palate Đukanović. Očigledan je kritički ugao posmatranja arhitekte na dva doba, kapitalističkog i socijalističkog u perspektivi između dva lava sa kapije privatne palate iz 1910. godine.

nametljivosti i ispraznosti, po dominanciji prostorom i tendenciji izdvajanja.“[349]

Bez obzira na formalne zahtjeve modernizma, smatrajući arhitekturu prvom umjetnošću koja je povezana sa poezijom, muzikom i u kojoj je svjetlost važan element forme,[350] Vulović je nastojao da u svom nenametljivom objektu istakne i reflektuje mjesto - specifičnost prostora i ambijenta, pa se u smislu mišljenja američke teoretičake arhitekture Elizabet Groš (Elisabeth Grosz) može govoriti o inventivnoj arhitekturi, budući da ona objašnjava kako arhitektura teži da se predstavlja kao umjetnost, nauka i mehanika za upravljanje, modifikaciju i razumijevanje prostora.[351] To se također odnosi i na Vulovićevo razumijevanje i analizu pojma socijalnog prostora, naročito iz razloga što je u periodu 1943 – 1963, tokom jugoslovenskog *mekog socijalizma*, SIZ – samoupravna interesna zajednica, kao dio vizije socijalističkog društva,[352] kontrolisala zdravstveni, kulturni, kao i sektor sporta i socijalne zaštite, što je omogućilo da radnička klasa ili zajednica bude posmatrana kao nova klasa i snaga koja je uključena u političke, ekonomske i kulturne odluke i koja utiče i na formiranje političkog sistema, ekonomije i kulturne politike primjerene svom položaju. Uostalom, zvanična jugoslovenska kulturna politika navedenog perioda nastojala je da obrazuje šire društvene mase i da uspostavi obrazovne i kulturne obrasce za široke slojeve svog društva.[353] Budući da je kao arhitekta bio zaposlen u arhitektonskom birou Narodne banke Jugoslavije od 1959. do 1965. godine,[354] Vulović je mogao biti upućen u prilike i važeće mišljenje tog perioda da je arhitektura smatrana stvaralačkom djelatnošću koja prije svega svojom prisutnošću, neposrednošću i dostupnošću u javnom prostoru komunicira i posjeduje kapacitet da upućuje široko stanovništvo na naučne, estetske i kulturne navike i

---

[349] Citirano prema: Sandra Križić Roban, „Obilježja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata”, op. cit…, str. 61-62.

[350] Intervju Borislava Vukićevića, vođen sa Petrom Vulovićem u Beogradu, 2012. godine. Legat Petra Vulovića, SANU, Beograd.

[351] Elisabeth Grosz, *Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge, London : The MIT Press, 2001, str. 109.

[352] Mijat Šuković, *[illegible]upravne interesne zajednice*, Beograd : Institut za političke studije Fakulteta političkih nauka, 1979.

[353] Branka Doknić, *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963*, op. cit..., str. 315.

[354] Petar Vulović projektovao je sledeće filijale Narodne banke Jugoslavije i kasnije filijale SDK: 1960-62. godine u Makarskoj, Hrvatska; 1960-64. godine u Cetinju, Crna Gora; 1965-67. godine u Kopru, Slovenija; SDK u Beogradu 1969. godine; SDK u Kraljevu 1973. godine i SDK u Novom Beogradu 1987. godine.

kvalitete. U tom smislu nam analiza teoretičara kulture i estetičara Miška Šuvakovića može poslužiti i kao podrška observacije Elizabet Groš, jer on kompleksnosti arhitekture objašnjava na način da je ona *posledica stvaranja staništa*, ali i *efekat artikulacije i reartikulacije ljudskog života i njegove vidljivosti*. On je takođe istakao da je taj efekat nadasve „proizvod složenosti koje nameće vrsta kulture i njezina specifična istorijsko-geografska organizacija".[355]

Navedena Grošina kao i Šuvakovićeva misao ispostaviće se relevantnom i primjenljivom za razumijevanje oba slučaja vezana za istoriju Vulovićevog objekta: slučaj napredne naučne, kulturalne i emancipatorske misli s početka druge polovine 20. vijeka, kao i u slučaju post-industrijskih, post-modernih, kao i tranzicionih okolnosti koje su navedeni Vulovićev objekat pretvorili u njegovu suprotnost i paradoks. Izmijenjene su logika, estetika i funkcija objekta, uprkos navedenim istorijskim činjenicama koje bi ga, prema *Zakonu o zaštiti kulturnih dobara*, nadasve mogle prepoznati kao kulturno-historijski objekat arhitektonskog, umjetničkog i tehničkog značaja.[356] Naime, Vulovićev objekat renoviran je i od 2012. godine funkcioniše kao Umjetnička galerija „Miodrag Dado Đurić" koja funkcioniše kao posebna jedinica Umjetničkog muzeja Crne Gore, kao dijela Narodnog muzeja Crne Gore.[357] Međutim, tokom procesa renoviranja arhitektonski, naučno-tehnički, estetski, a time i istorijski aspekti i vrijednosti ovog objekta, su uklonjeni. Prvenstveno, uklonjen je najznačajniji projektantsko-tehnički domet ovog objekta - specifičan i autentičan krov. Evocirajući dizajn i likovnost strmih dvostranih cetinjskih krovova i mansardi, čime je panoramski reflektovao i okružujući dinamički planinski ambijent, a utemeljen u naučnim iskazima o proporciji i harmoniji po dva osnova i to harmoniji kao estetici i harmoničnom odnosu sa okruženjem, uspio je doprinijeti i svojevrsnom neformalnom utisku o objektu bez obzira što se u smislu funkcije radilo o filijali Narodne banke Jugoslavije. Takođe, krov je bio pokriven bakrom, materijalom koji se 60-ih godina poručivao isključivo za površine koje se neće transformisati i koje će, dakle, vječno trajati. Arhitekta je planirao upotrebu ovog materijala takođe i iz razloga što vremenom i oksidacijom on dobija impresivne zelenkasto-

---

[355] Miodrag Šuvaković, *Fundamental Issues and Indices – Aesthetics of Architecture,* SAJ, 2019, 9, str. 107. http://saj.rs/wp-content/uploads/2018/11/SAJ-2017-03-M-Suvakovic.pdf (pristupljeno 28.05.2020.)

[356] Član 13 „Zakona o Zaštiti kulturnih dobara", u *Službeni list Crne Gore*, br. 49/10, 13.08. 2010.

[357] Član 8 „Statuta Javne ustanove Narodni muzej Crne Gore", maj 2012. godine. http://www.mnmuseum.org/Akta/Statut%20Narodni%20muzej%20-%20posljednje%20izmjene.pdf (pristupljeno 2. 07. 2020.)

tirkizne tonove i kao takav doprinosi i svojim kolorističkim aspektom nenametljivom dijalogu sa prirodnim i urbanim ambijentom.



Slika 31 - Petar Vulović, filijala NBJ, Cetinje
Foto: Lazar Pejović



Slika 32 - Galerija umjetnosti, Cetinje, 2013.
Foto: Lazar Pejović



Slika 33- Filijala NBJ, Cetinje
Foto: Petar Vulović, 1964.



Slika 34 - Galerija umjetnosti, Cetinje
Foto: Irena Lagator Pejović, 2019.

Krov se sastojao od dvadeset i četiri kontinuirane mansarde sa dvadeset i osam inverznih. Takva linearna ritmička kompozicija uticala je i na razvoj originalnog tehničkog rješenja za odvod kišnice, što je bio predmet naučne rasprave između arhitekata Vukote Tupe Vukotića, Spasoja Krunića i Petra Vulovića.[358]

Takav krov je uklonjen kako bi bio dodat četvrti sprat, dok je na novoj staklenoj fasadi reprodukovana izlomljena linija krova, sada samo u ulozi dekorativnog elementa, možemo

31

[358] Borislav Vukićević, „Razgovor sa profesorom Vulovićem. Kako je ljepota zgrade pretvorena u ništavilo", u *Vijesti, Art*, 4. avgust 2012, str. 9.

reći i spektakla jedne ere u kojoj kulturni centri, poput sportskih arena, sve više postaju reprezentativne slike kapitalizma čija je uloga nezaustavljiva društvena transformacija.[359] Za našu analizu gubitka harmonije i povratka monumentalizma, trajnog gubljenja vrijednosti pod neoliberalnom logikom globalnog kapitalizma, Vulovićev objekat postaje paradigmatičan, uzmemo li u obzir primijenjenu antičku teoriju proporcija, zlatni rez, autorov studiozni odnos prema poeziji, prirodi, istoriji mjesta i nadasve izučavanju specifičnog arhitektonskog rješenja krova u datom geografskom i inovativnom estetskom smislu – kao skupa karakteristika za koje, paradoksalno, u 21. vijeku nedostaje i vremena i znanja. I dok globalizovani svijet užurbano pokušava da riješi ekološka pitanja i da inkorporira prirodu i prirodne pojave, efekte i učinke, čak i na „zahtjev" poručioca,[360] ali i zahtjev struke za alternativnim načinima konceptualizacije prirode, gubitak etičko-estetskih relacija prema pitanju prirode kao takve, takođe je važno osvijetliti u slučaju renoviranja Vulovićevog objekta. Činjenica da se odnos umjetnosti i arhitekture kontinuirano izučavao sve do danas, naročito sa globizacijskim tendencijama, navela je i američku istoričarku nauke Loren Daston (Lorraine Daston) da predočava činjenice o brojnim analogijama kojima i umjetnost i priroda proizvode formu.[361] Uklonjena je i modularna fasada kojom je arhitekta uspješno zaobišao aspekte dominantnog internacionalnog stila i primjene stakla tokom 60-ih zarad implementiranja kreativnog čina. Izvodi se zaključak da je postindustrijsko društvo[362] sa sobom donijelo sve aspekte protiv kojih je arhitekta uložio znanje i posvećeno konsultovao iskustvo struke kako bi ih zaobišao. Tako danas na Cetinju vidimo globalističku staklenu kocku koja je lišena organske, naučne i estetske povezanosti sa ambijentom i čijom realizacijom su trajno uklonjeni naučno-umjetnički kvaliteti originalnog objekta. Imajući uvid u završeni proces renoviranja svog

[359] Anna Klingmann, *Brandscapes. Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2007, str. 17.

[360] *Natural Metaphor, Arvhitectural papers III. An Anthology of Essays on Architecture and Nature.* Florian Sauter ed., Zurich : ETH, 2007, str. 11.

[361] Lorraine Daston, „Nature by Design", u *Picturing Science Producing Art*. Caroline A. Jones, Peter Galison ed., London : Routledge, 1998, str. 237.

[362] Na Cetinju je krajem 50-ih osnovan jugoslovenski industrijski gigant – *Obod* fabrika za proizvodnju, frižidera, zamrzivača i veš-mašina. Ova fabrika funkcionisala je do kraja 80-ih i svoje proizvode je distribuirala širom Jugoslavije, a čak ih je i izvozila na inostrano tržište, postavši simbol jugoslovenskog industrijskog uspona koji se temeljio na socojalističkoj ideologiji i proletarijatu koji je bio osviješćen u smislu svog statusa. Dezintegracijom države početkom 90-ih i nastupanjem tranzicionog perioda, među brojnim drugim fabričkim jedinicama sličnog uspjeha i kapaciteta, poput, takođe cetinjske, fabrike cipela *Košuta* ili titogradske fabrike traktora *Radoje Dakić*, rasformirao se i *Obod*.

objekta, Vulović je odgovorio kako je novo stanje objekta transformisalo *esenciju stvari u banalnost,* kao i:

> „Ako je namjena bila galerija, tu se samo moglo postaviti jedno suštinsko pitanje. Što je u galerijama sa prirodnim svjetlom? To je prvo pitanje. Ono što je akustika u koncertnim dvoranama, to je svjetlo u galerijama. I drugo, ako je arhitektura umjetnost, a za mene jeste, i to umjetnost broj jedan, i ako je ovo galerija savremene umjetnosti, onda je trebalo i arhitektura da učestvuje u tome, i to u cjelini, kako je data.“[363]

Pored navedenog, ovaj slučaj iznad svega je i paradoksalan budući da je njegova prenamjena podrazumijevala adaptiranje prostora posvećenog kulturi i umjetnosti. Stoga se postavlja pitanje razloga neuvažavanja već postojećih estetskih i izumiteljskih vrijednosti objekta koje bi njegovoj novoj budućoj funkciji mogle višestruko doprinijeti s više nego sigurnom mogućnošću njegovog svrstavanja u rang kulturno-istorijskog objekta. Danas, u vremenu u kojem se umjetnost smatra valutom, kapitalom, više je nego značajno zapitati se o karakteru kulture i umjetnosti kao konstruktu koji učestvuje u oblikovanju društva kao i stepenu odgovornosti prema njoj u malim državama koje, u globalizacijskim vremenima nastoje i usuđuju se da se upoređuju sa velikim. Objekat koji je nekada važio za simbol socijalne odgovornosti danas je prostor u kojem se publika može sresti s umjetnošću. Pitanje koje se u tom kontekstu neminovno otvara jeste: šta je sa prethodno postojećim vrijednostima znalački inkorporiranim putem istog objekta, ako je jedan od zadataka umjetnosti čuvanje, održavanje i činjenje vidljim upravo pojam vrijednosti kao takvog? Da li smo tog pojma bili svjesniji u vrijeme inkluzivnije socijalne odgovornosti i usljed razvojnih tendencija nakon tragedija koje je sa sobom donio Drugi svjetski rat, ili su otvorena kapitalistička tržišta kadra da solidnije obezbijede ravnopravnost i jedinstvo za opšte dobro, pretvarajući zajedničke vrijednosti u objekte neoliberalne konzumacije – jedno je od pitanja koje, u analizi evidentnog gubitka harmonije i društvene odgovornosti, ovo poglavlje postavlja. Ispostaviće se da je manje isplativa skupa transformacija i transakcija obavljena u pozadini ovog slučaja, nego što bi to bila njegova prezervacija i inkluzija u

[363] Borislav Vukićević, „Razgovor sa profesorom Vulovićem. Kako je ljepota zgrade pretvprena u ništavilo,“ op. cit.

kulturne rute datog geografskog područja bez obzira što su i one proizvod kapitalistilčke logike.

Stoga je korisno sagledati kako američki istoričar umjetnosti Džordž Kubler (George Kubler) govori o inventivnosti i izumima. On objašnjava kako se za izume obično misli da predstavljaju ili da će omogućiti izuzetno velike skokove u razvoju jednog društva, kao i da su prilično rijetka pojava. Međutim, Kubler smatra da su oni najčešće skromne pojave tokom svakodnevice koje nam omogućuju promjene kako u našim postupcima tako i u društvu. Takođe je značajna i njegova opservacija da se veoma često odvija proces kojeg naziva *zakašnjenjem* između izuma i njegove primjene, pa time i prihvatljivosti i prepoznatljivosti u stvarnosti što je, kako tvrdi, moguće uočiti u svakom polju znanja. Uputna je, međutim, i za našu analizu korisna, i njegova konstatacija da je društvena sposobnost da prihvati novo znanje, izum ili otkriće, usko ograničena, a time i uslovljena, postojećim stanjem znanja u nekom društvu.[364] Taj se aspekt u kontekstu ignorisanja i zaobilaženja vrijednosti Vulovićevog objekta može sagledati iz dva ugla i to u smislu percepcije postojećeg znanja kao prepreke za implementaciju nadolazećih snaga neliberalnog tržišta, ali i implementacije novog znanja kao mehanizma koji će omogućiti nove sisteme. Ispostaviće se da forma Vulovićevog umjerenog modernizma na Cetinju neće preživjeti tranzicione procese, te da će se komunicirana autentična forma objekta, njegova harmonija i utkana naučna, ali i društvena i estetska odgovornost arhitekte, ispostaviti žrtvama svemoćnog kapitala, budući da je nakon privatizacije objekat otkupljen od strane države.

Ovakav paradoks naročito je interesantno posmatrati iz ugla ekonomskog sektora kojem je funkcija Vulovićevog objekta izvorno bila namijenjena. Naime, istorijat ovog objekta govori nam da je, nakon što je služio kao filijala Narodne banke Jugoslavije, dati objekat poslužio i kao prostor za obavljanje poslova Službe društvenog knjigovodstva (SDK). Ta nezavisna državna institucija osnovana je 1962. godine. Funkcionisla je u svim jugoslovenskim republikama, a sa pojavom tranzicionog perioda početkom 90-ih bila je jedna od prvih koja je bila dezintegrisana,[365] što je, konsekventno, na ovo područje omogućilo sivu ekonomiju i razvoj korupcije. Kako je istaknuto u članu 8. Zakona o SDK:

72

[364] George Kubler, *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, Clinton : Yale University Press, 1962, str. 65.

[365] Za priliku ovog poglavlja, kandidatkinja je priredila intervju sa ekonomistom Lukom Lagatorom (Cetinje,1945-) koji je od 1995. godine do rasformiranja ove službe 2002. godine, bio pomoćnik direktora filijale 20100 Titograd, za poslove ekspoziture 20120, Cetinje.

> „Služba obavještava pravne osobe i jedinice lokalne samouprave i uprave o zapažanjima i pojavama u razvoju društveno-ekonomskih odnosa koje uočava u obavljanju poslova iz svog djelokruga, brine o ustavnosti i ostvarivanju društvene odgovornosti u raspolaganju društvenim sredstvima i poduzima mjere za čije je poduzimanje ovlaštena zakonom radi sprečavanja i otklanjanja neustavnosti, nezakonistosti i drugih društveno negativnih pojava u raspolaganju društvenim sredstvima. "[366]

Kao takva SDK predstavljala je važno javno institucionalno tijelo čija je djelatnost uticala na razvoj društvene odgovornosti građana. Štiteći građane i njihova osnovna radna prava, rad SDK osiguravao je njihovo opšte dobro u smislu zdrastvene zaštite i penzionog fonda, kao i regulisane poreske i platne obaveze, kao i omogućavao jačanje javnih institucija od obrazovnih, preko zdravstvenih do bezbjedonosnih. Priključimo li višedecenijskoj funkciji ovog objekta i njegovu tehnološko-estetsku komponentu, uočavamo da se aspekt društvene odgovornosti u njegovom slučaju mogao prepoznati i percipirati po dva osnova, oblikovnom i funkcionalnom, odnosno kulturnom i političkom.

U tom kontekstu, za našu analizu značajna je opservacija njemačkog teoretičara kulture Rudolfa Arnhajma koji je isticao da vidimo onoliko koliko znamo.[367] Ukoliko znamo da se zlatni rez nalazi u osnovi mnogih složenih pojava u prirodi,[368] ukoliko cijenimo projektovanje zasnovano na sintezi različitih disciplina i uvažavanju istorije mjesta, utoliko ćemo i biti kadri da te pojave prepoznamo i baštinimo. S druge strane, u nezaustavljivoj tržišnoj i interesnoj politici kakva dominira sistemom globalnog kapitalizma, jedna od prvih vrijednosti za koju u njegovoj razvijenoj fazi ponestaje prostora postaje znanje i poštovanje prema baštinjenju istorijskih vrijednosti. Stoga zapažanje o uklanjanju harmoničnih i proporcijskih odnosa sa objekta u javnom prostoru čija je funkcija doprinosila razvoju društvene odgovornosti, takođe je i svjedočenje o gubitku elemenata kulture i znanja. U tom

---

[366] Zakon o Službi društvenog knjigovodstva, Opće odredbe. Dostupno na: http://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/1991_05_21_651.html (pristupljeno: 1. 06. 2020. 12:38)

[367] Rudolf Arnhajm, *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, prevod Vojin Stojić, Univerzitet umetnosti, Beograd, 1981, str. 121.

[368] Vulović naglašava u svom razgovoru kako je ljubitelj prirode, prirodnih pojava, a naročito zlatnog reza, simetrije i geometrije koja se može uočiti analizom pojedinih cvjetova. Intervju Borislava Vukićevića, vođen sa Petrom Vulovićem u Beogradu, 2012. godine. Legat Petra Vulovića, SANU, Beograd.

smislu neophodna je kritička odbrana spoja umjetnosti, arhitekture, nauke i tehnike, naročito u slučajevima kod kojih se date relacije mogu potkrijepiti i dokumentima, kao i u slučajevima u kojima imamo priliku da se svi elementi prošlosti konceptualno nadovezuju na buduću namjenu renovinarog objekta - na instituciju posvećenu kulturno-umjetničkoj djelatnosti. Iz navedenog slijedi zapitanost u kojoj se mjeri danas kultura i umjetnost instrumentalizuju i služe promotivnim svrhama a u kojoj se mjeri one, suprotno promotivnoj ili čak simulacijskoj ulozi, mogu posmatrati kao stožeri jednog društva. U toj zapitanosti odgovor možemo pronaći kod britanskog teoretičara kulture Terija Igletona (Terry Eagleton) koji, pozivajući se na Marksa, objašnjava kako:

> „…nijedan način proizvodnje u čovjekovoj povijesti nije bio toliko hibridan, raznolik, inkluzivan i heterogen kao kapitalizam, koji narušava granice, dokida polaritete, topi fiksne kategorije i promiskuitetno spaja raznolikost životnih oblika. Ništa nije velikodušnije inkluzivno od robe koja će se u tom prijeziru prema razlikama u statusu, klasi, rasi i spolu, umiliti baš bilo kome, pod uvjetom da ima sredstva da je kupi. Kapitalizam je jednako velik neprijatelj hijerarhije kao i kulturologija“[369]

Međutim, Igletonova opservacija objašnjava nam da je od izuzetne važnosti kontekst u kojem se kulturalni procesi odvijaju zato što kako kaže *raznolikost sama po sebi nije vrijednost*,[370] pa je u slučaju paradoksalnog nestanka vrijednosti Vulovićevog objekta jasno da je u pitanju primjena kapitalističke logike na podlozi socijalističkog nasljeđa, te da se u toj *užurbanoj* smjeni odigrao i dvostruki paradoks, budući da je, kako kaže Igleton, upravo kapitalizam sistemski i *velikodušno* inkluzivan, gdje bi nasljeđe koje nam je Vulović obezbijedio interesno bilo prihvaćeno. Ako arhitektura jeste umjetnost, onda su svi aspekti Vulovićevog objekta takvu konstataciju ispunjavali i bili su dostojni očuvanja kao kulturnog spomenika socijalističkog modernizma u kojem je arhitektura bila odraz socijalističke stvarnosti.[371]

Pa ipak, upravo u tranzicionim procesima i svjedočimo brojnim sličnim iskustvima, budući da je nadolazeći sistem nastojao da nametne i potisne prethodni. Upravo onako kako

[369] Terry Eagleton, *Kultura*, Zagreb : Naklada Lijevak, 2017, str. 38.

[370] Ibid, 36.

[371] Sandra Križić Roban, „Obilježja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata“, op. cit..., str. 119.

je, među zadacima socijalističke arhitekture, zahtijevalo načelo *Tehnike narodu* i ,,čišćenja znanosti od ideoloških ostataka kapitalizma“,[372] tako su funkcionalne, i umjetničko-idejne komponente Vulovićevog arhitektonskog djela pretočene u ono što je arhitekta znalački izbjegao – usko tehnički formalizam svojstven kapitalizmu – pa se o navedenom procesu u tranzicionom kontekstu može govoriti i kao o samo-nestajućem modrenizmu.[373] U toj svojevrsnoj kulturi brisanja ono što je umanjeno je odnos prema kulturi, estetici i umjetnosti, dok se odnos prema profitabilnim pitanjima reprodukovao. U tom smislu, Vulovićev objekat razumijemo kao objektivan odnos prema realnim mogućnostima svog konteksta i vremena, bez prevelikih modernističkih ili progresivnih obećanja, pa on tako postaje svojevrstan svjedok i stvaranja i gubljenja vrijednosti. Pitanje koje odatle proizilazi jeste: ko je na većem gubitku, kulturna ili ekonomska politika, kao i da li je u tranzicionim kontekstima njihova saradnja uopšte moguća? Na kakvom razvojnom nivou se nalazi jedno društvo i njegova politika koje dozvoljava trajni gubitak kulturno-istorijskih vrijednosti sa svojeg područja, koje čini da nestanu, i to ne dejstvom ili namjerom neke druge, osvajačke ili kompetitivne kulture, već isključivo sopstvenim činom? Umjesto da se odigrao jedinstveni interdisciplinarni spoj putem istorijskog ekonomskog objekta prilagođenog kulturnim svrhama, ovdje svjedočimo o *par excellence* paradoksalnom činu obrta transakcije tj. transakcijskom obrtu kao uništenju umjetnosti, što je sasvim suprotno kapitalističkoj logici uloge umjetnosti na tržištu i svijetu umjetnosti kao takvom. Slično važi i za sektor ekonomije iskustva: dok je u velikim sredinama kulturni turizam vrijednost na kojoj se ozbiljan ekonomski procenat ostvaruje, u tranzicionim sredinama primjena kapitalističkog društvenog uređenja imala je pogubne posljedice po recentno i neistraženo kulturno nasljeđe sistema koji je smijenjen. U istoj mjeri u kojoj smo kao društvo posvjedočili prednostima samoupravnog socijalizma toliko danas ostajemo nemoćni pred rušilačkim ambicijama opsesivnog kapitalizma. Tako je pitanje profita, u namjeri da ostane nevidljivo, sasvim neočekivano dobilo novu i neočekivanu vidljivost i objasnilo da profit stečen u tranzicijskom periodu ima drugačiju prirodu od onog

[372] Ibid, 61.

[373] Pored objekta NBJ Petra Vulovića na Cetinju, brojni objekti umjerenog modernizma u Crnoj Gori modifikovani su, narušeni, izmijenjeni, renovirani ili trajno i kompletno uklonjeni poput: Hotela *Podgorica* čiji je arhitekta Svetlana Kana Radević, Kino *Kultura* u Podgorici, *Crnogorsko Narodno Pozorište* u Podgorici, *Moderna galerija* u Podgorici, Hotel *Crna Gora* u Podgorici za čijeg se arhitektu smatra Dragiša Brašovan, iako su identifikovana i mišljenja (prema Borislavu Vukićeviću, teoretičaru arhitekture) da se za arhitektu ovog hotela smatra Vujadin Popović, gradska biblioteka u Budvi arhitekte Milana Popovića, u čijem je prostoru dugi niz godina poslovao *Zeta film*.

sticanog tokom dužeg vremenskog perioda, marljivog rada i posvećenog, odgovornog djelovanja. Posebno je to slučaj sa umjetnossću. Ona uvijek čini vidljivim i objašnjava diskurs u kojem nastaje. Stoga je uputno podsjetiti i na činjenicu da umjetnost i arhitektura antropološki učestvuju u svakodnevnom životu, htjela to naša politika ili ne. Treba, takođe, podsjetiti i na to da se sa novim ophođenjem prema umjetnosti i arhitekturi u novim vremenima javljaju izuzetne kritičke mogućnosti novih čitanja obaju, kao i njihove prošlosti i sadašnjosti. Njih možemo razumjeti i kao prošireno polje odgovornosti, koja, u smislu tumačenja britanske geografkinje i sociološkinje Doren Masej (Doreen Massey), kao relaciona odgovornost posmatra prošlost kao nerazdvojiv i konstitutivan segment sadašnjosti koja iziskuje našu permanentnu odgovornost.[374]

V 3. Promocija i vjerovatnoća ili samoregulacija i održavanje

Estetičar i teoretičar kulture Miško Šuvaković tu vrstu alter globalnog ili novonastalog konteksta naziva kontraprenosom. On razrađuje pitanje tranzicije i društvenog preobražaja kao pitanje kompleksnog i nesigurnog prenošenja ili prenosa određenih nametnutih ali i željenih, ekonomskih i političkih okolnosti iz jednog u drugi kontekst, iz interesnih razloga oba ta konteksta, u ovom slučaju Istoka i Zapada. Međutim, pod kontraprenosom on podrazumijeva odraz prenešenog sadržaja na njegovog autora, refleksiju, povratni impuls koji će izazvati transformacijske procese u polju iz kojeg je sadržaj potekao:

> „Drugim rečima, pokretanje tranzicijskih procesa na Istoku od strane Zapada ima za kontraefekat pokretanje tranzicijskih procesa na Zapadu od strane Istoka.
>
> Moja teza u ovoj raspravi je, zato, da se „prenos“ tj. kretanje od hladnoratovskog realsocijalističkog, državnosocijalističkog i samoupravnog društva, kulture i umetnosti, ka građanskom društvu, to jest, uvođenju i sprovođenju liberalnog, po pravilu nacionalnog, kapitalizma – odigrava kako na planu prenošenog sadržaja (realsocijalističkog, državnosocijalističkog i samoupravnog društva, kulture i umetnosti) tako i na planu povratnog dejstva na dominantni svet liberalnog Zapada koji je pokrenuo ove procese. Tranzicija

[374] Doreen Massey, *World City*, Cambridge : Polity Press, 2007, str. 178.

> Istočne Evrope izazvala je kontraprenos u društvu, kulturi i umetnosti inicijalnog pokretača „prenosa“ a to je zapadni liberalni kapitalizam. Globalna ekonomska kriza je jedan od pokazatelja tog kontraprenosa i njegove „bolne“ reontologizacije.“[375]

Na osnovu ponuđene Šuvakovićeve teze, toka druge globalizacije i ekološkog zaokreta diskurs antropocena ispostavlja se kao proizvod kontraprenosa, odnosno reakcija na globalne liberalne kapitalističke ambicije i na njihov prenos sa Zapada na Istok. U diskursu energetike i tehnike, ali i biologije, medicine, psihoanalize, ekonomije i privrede, poznati su sistemi povratnih sprega, odnosno pozitivne i negativne povratne sprege kao sistema samoregulacije.[376] U privredi i za njeno što stabilnije funkcionisanje preporučljivo je postojanje što većeg broja povratnih sprega jer je onda sistem organizovaniji i uspješniji. U makroekonomiji povratna sprega se javno ogleda u procesu zarade dohotka, njegovoj potrošnji, štednji, njegovoj investiciji, i, iz investicije, u osnovici stvaranja dodatne vrijednosti, stvaranja novog dohotka. U energetici se pod povratnom spregom podrazumijeva vraćanje dijela energije sa destinatora na inicijatora dok istovremeno taj povratak energije izaziva promjene na inicijatoru.[377] Ako gubitak harmonije, odgovornosti i antropocen posmatramo kao proizvod povratne sprege unutar društvenog globalnog sistema, onda je ona rezultat promjena na inicijatoru, Zapadnom liberalnom kapitalizmu. Implicitno, antropocen se pojavljuje kao alarm za neophodan proces ekološke i klimatske samoregulacije, a do njega ne bi došlo da je društvo, kao što je u privredi preporučljivo, poznavalo i proizvelo što veći broj povratnih sprega, u ovom slučaju istovremenih sistema, a ne samo jedan dominantan sistem, sistem neoliberalnog globalnog kapitalizma.

Šuvakovićeva observacija o kompleksnostima u arhitekturi i kulturi za taj proces takođe može biti korisna. On objašnjava da:

> „…arhitektura kao posledica prakse proizvodnje okruženja je efekat obdaren funkcijom, pre svega, artikuliranja i reartikuliranja ljudskog života i njegove vidljivosti. Međutim, artikulacije ili reartikulacije

[375] Miško Šuvaković, „Strateške i taktičke tranzicije. Gubitak slike, dobitak antropocena“, u *Studije savremenosti*. Dostupno na. http://www.studijesavremenosti.org/author/misko/ pristupljeno 04.01.2020. 23:02

[376] Dragiša Veličković, Slobodan Barać, *Makroekonomija*, Beograd : Univerzitet Singidunum, 2009, str. 176.

[377] Miodrag Đ. Mihajlović, *Niskofrekventni pojačavači*, Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1981, str. 90.

ljudskog života nisu izrazi jednostavnih funkcija već složenosti koje nameće tip kulture i njena specifična istorijska i geografska organizacija."[378]

Bez obzira na sveprisutni koncept i obavezu *održivosti* (sustainability) koji se odnosi na ekološku dimenziju rada, a koja je od posledenje dvije decenije 20. vijeka naporima ekokritičkih angažmana postala norma, svjedoci smo, već tri decenije, da postoji veliki i sve više rastući jaz između našeg znanja o tome šta i kako treba raditi i rezultata našeg uloženog truda i obavljenog posla po pitanju smanjenja efekata globalnog zagrijavanja i sve više prijetećih klimatskih promjena, pod kojima takođe podrazumijevamo gubitak harmonije kao procesa i kao pojma, stagnaciju kulture i ograničenosti odgovornosti u društvu. Kako bi se taj jaz prevazišao, interdisciplinarni i transdisciplinarni mislioci savjetuju da treba raskinuti sa strogom podjelom naučnih disciplina i dijalektikama između živog svijeta na planeti i društvenog života kao takvog, i odustati od instrumentalizacije prirode i umjesto njih pokrenuti obnovu koncepta održivosti u smislu kulturnog proizvoda *održivosti* a ne govora o isključivo ekonomskoj ili socijalnoj održivosti. To podrazumijeva temeljno preispitivanje postojećih kulturalnih pretpostavki po pitanju pojmova percepcije, vrijednosti i odgovornosti kao i veze sa okruženjem i ne-ljudskim svijetom. Za takav proces britanska sociološkinja Kejt Rigbi (Kate Rigby) ističe važnu ulogu književnosti i umjetnosti koje, imajući direktan kontakt sa publikom, mogu pokrenuti u njoj procese želje za obnovljenom pluralnošću i raznolikošću vrsta i života na planeti i predlaže svakodnevno razmatranje ekopoetičkog i kritičkog koncepta *duboke održivosti kao kulturnog rada (deep sustainability as cultural work)* uvedenog od strane eko-filozofkinje Val Plamvud (Val Plumwood).[379] Takođe, kako je to ekološkinja Ana Cing (Ana Tsing) predložila, bilo bi neophodno, u eri ljudske destrukcije do koje je došlo greškama modernističkih obećavanja progresivne budućnosti, pokušati oživjeti radoznalost ljudske vrste, način percepcije i nadasve transdisciplinarnog bavljenja i izučavanja života na Zemlji. Ona izražava nadu da se takvim izučavanjem mogu spriječiti neočekivane posljedice koje pogađaju sve stanovnike planete, te da je jedino nakon

---

[378] Miodrag Šuvaković, *Fundamental Issues and Indices – Aesthetics of Architecture,* SAJ, 2019, 9, str. 107. http://saj.rs/wp-content/uploads/2018/11/SAJ-2017-02-M-Suvakovic.pdf (pristupljeno 27.02.2019.)

[379] Kate Rigby, „Deep sustainability: ecopoetics, enjoyment and ecstatic hospitality", u *Literature and Sustainability: Exploratory Essays*, 2017, str. 52.
Dostupno na: https://www.manchesteropenhive.com/view/9781526107633/9781526107633.00011.xml (pristupljeno 18. 02. 2020. 16:51)

odgovornije produkcije i konstantnog obnavljanja, provjeravanja i pregovaranja više ekološkog načina života, teške konsekvence industrijskog inžinjerstva po opstanak života moguće spriječiti.[380]

Francuski filozof Feliks Gatari (Félix Guattari) je još 1989. godine ukazao da su na Zemlji u toku vrlo ubrzani procesi naučno-tehničkih promjena koje će dovesti u pitanje opstanak života na planeti. Istovremeno očigledan je i paradoks - dok se naučno-tehnički uslovi ekonomskog razvoja, prividno, sve više poboljšavaju izumom novih materijala, mašina, proizvoda, kvalitet života čovjeka na dnevnom nivou sve je slabiji i to na oba nivoa individualnom i kolektivnom. Sve forme života i komunikacije rapidno su degradirane bilo da se govori o kontekstu porodice, prijateljstava, komšiluka, dok tehnokratija ostaje nijema i neosjetljiva prema takvim promjenama, zadovoljavajući se isključivo naizgled etičko-političkim ambicijama povodom zagađenja životne sredine. Gatari takvu indiferentnost naziva ekozofijom i uočava tri ekološka registra među kojima se ona odigrava: environmentalni, sociološki (društvene relacije) i mentalni (subjektivnost) registar.[381]

Osim toga, neposredno prije Gatarijevih registara, i francuski urbanista, marksistički filozof i sociolog Anri Lefevr govorio je o unitarnoj teoriji prostora koja bi obuhvatala fizički (prirodu), mentalni (logičke i formalne apstrakcije) i socijalni prostor.[382] On se interesovao za pitanje čulnih fenomena koji se u javnom i urbanom prostoru mogu doživjeti i putem istančane senzibilnosti utkati put imaginaciji socijalne utopije ujedinjenosti, istovremeno jasno pozivajući ekonomski sektor na odgovornost spram razvoja širih područja od gradskih do regionalnih i kontinentalnih. Naročito je naglašavao povezanost energije, prostora i vremena, i zalagao se za teoriju da ni jedna od ovih kategorija ne može biti posmatrana kao nezavisna apstrakcija, a čemu, u aktuelnom kapitalističkom ekocidu, još uvijek intenzivno svjedočimo.

Takođe, i britanska interdisciplinarna teoretičarka Marija Puig dela Belakaza (Maria Puig de la Bellacasa), u svojoj knjizi *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, govori o urbanom i ruralnom ekološkom načinu života kao o alterbiopolitici, pokretu permakulture i hegemoniji etike odnosno eticizaciji političkog ka privatnom svakodnevnom životu. Ona se bavi depolitizacijom socijalnog života u neoliberalizmu kao

---

[380] Introduction: *„Haunted Landscapes of the Anthropocene"* u: Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine gan, Nils Bubandt (eds.), *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis, London : University of Minnesota Press, 2017, str. G5

[381] Felix Guattari, *The Three Ecologies*, London : The Athlone press, 1989, str. 28.

[382] Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford : Blackwell Publishing, 1991, str. 11.

novim načinima sagledavanja, prevazilaženja i savladavanja ekoloških posljedica kapitalocentrične zapadne i globalne sjeverne industrijalizacije. Objašnjava nam da se u transformativnim aktivističkim tehnologijama permakulture kao etičko-političke rekonfiguracije relacija u ekologiji sa ciljem brojnih lokalnih realizacija od alternativnih sistema proizvodnje hrane do alternativne energije i direktnih alternativnih ekoloških akcija, za istraživanje odnosa čovjeka i tla (soil) nabrajaju tri etičko-politička koncepta kao principa organizacije rada, a to su: ,,briga o zemlji", „briga o ljudima" i ,,povratak viška odnosno fer akcije" koje zamjenjuju ustaljene normativne moralne i čisto epistemološke ekološke pristupe.

> „Pa ipak, sam izraz „permakultura" – koji se obično pripisuje Davidu Holmgrenu i Bilu Molisonu (vidi Holmgren 2002) – stavlja „kulturu" u prvi plan, naznačavajući tako i svrhu kultivacije trenutne komunalne prakse tokom vremena (djelujući unutar zajednice ljudi i ne-ljudskih bića) koja podstiču određenu trajnost (neprestane) obnove i plodnosti nasuprot antiekološkom iscrpljivanju resursa."[383]

Fokus takve ekološke i edukativne akcije koja polazi od autohtonih načina brige o zemljištu, agroekologije i biodinamičke poljoprivrede jeste da se ona bavi svakodnevnim materijalnostima života i konceptom brige kao politikom, održavanjem, a ne samo promocijom, odnosno uspostavljanjem novog načina života koncentrisanog na brizi o zemljištu, o tlu, i izmještanjem čovjekove uloge iz centra djelovanja u mrežu živih stvorenja na planeti. Takav ekosocijalni aktivizam predlaže življenje u zajednicama i kompletnu transformaciju našeg konkretnog odnosa prema svakodnevnom povezivanju sa plodnim zemljištem, okruženjem, stanovnicima i resursima što bi za cilj imalo da privatnost bude povezanija sa pitanjem kolektivnog, kao i da se etičnost nalazi u osnovi svih društvenih relacija, i koja bi mogla dovesti do *depoliticizacije socilalnog života u neoloberalizmu* i stvorila lično/kolektivnu etiku kao glavnu karakteristiku permakulture.[384]

U kontekstu postavljanja našeg kritičkog pitanja o dominantnosti isključivo interesne promotivne ambicije ili prijeko potrebnog procesa održavanja i očuvanja vrijednosti, indijski

---

[383] Maria Puig de la Bellacasa, *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis, London : University of Minessota Press, 2017, str. 128. (prevod I. L. P.)

[384] Ibid, str. 125-127.

teoretičar i sociolog Adžrun Apandurai (Ajrun Appadurai) posmatra razvoj i odnos kulture, ekonomije i društvenih nauka, pa pitanje budućnosti posmatra kao proces koji će zavisiti od stepena kulture čovječanstva. Sa sve ubrzanijim procesima globalizacije on ukazuje na distinkciju da forme cirkulacije konstantno proizvode nove i različite vrste kriza a sa njima i cirkulaciju novih formi, te da u toj nezaustavljivoj proizvodnji ne bi trebalo zaboraviti na postojanje *etike mogućnosti* a ne samo njoj suprotne *etike vjerovatnoće*:

> „Kako se svijet habitusa neprestano ruši pritiscima improvizacije, budućnost sigurno nije neutralan ili tehnički prostor za sve one koji zauzimaju prostor mogućnosti, a ne vjerovatnosti kao njihove primarne orijentacije prema svijetu.“[385]

Izbjegavajući oslanjanje politike na statistike i brojke koje nam ilustruju život u antropocenu, govoreći nam o siromaštvu, efektima zagađenja, populaciji, a koje odvlače naš uvid u stvarno stanje stvari, Apandurai nas svojim studijama poziva na etičku posvećenost (*ethical commitment*) stvarnom životu. Prema njegovom mišljenju, život na planeti u antropocenu jedino je moguće poboljšati putem takve i svakodnevne posvećenosti *etici mogućnosti* koja bi postepeno otvarala pluralističko shvatanje života kao takvog, a ono proizvodilo budućnost kao kulturnu činjenicu.[386]

V 4. Virus i ekonomija. Vrijeme je za neograničenu odgovornost

U kontekstu pluralističkog shvatanja života možemo govoriti o primatu ekologije nad ekonomijom, neraskidivoj povezanosti ekologije i kulture, te konsekventno i pomoću kulture, o međusobnoj uslovljenosti ekologije i ekonomije. Prednosti zakona i govora o egzistencijalnom ekološkom problemu nad profitom i pohlepom, pandemija koronavirusne bolesti[387] pokazala je kao neophodnim jer se neoliberalizam ispostavio izrazito krhkim i nadasve nesolidarnim sistemom funkcionisanja jednog društva. Poslije svega, nekoliko

[385] Arjun Appadurai, *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, London : Verso, 2013, str. 299. (prevod I. L. P.)

[386] Ibid.

[387] U vrijeme pisanja ovog doktorskog rada, 11. marta 2020. godine objavljena je pandemija koronavirusne bolesti (COVID-19) i to nakon što je Svjetska zdrastvena organizacija (SZO) potvrdila njen prenos sa čovjeka na čovjeka 23. januara 2020. godine.

sedmica od proglašenja pandemije, postalo je jasno da nove okolnosti života tokom pandemije neće imati isključivo socijalne posljedice, već i one koje se odnose na cjelokupne zdravstvene, ekonomske, obrazovne, političke i kulturne sisteme različitih zemalja i kontinenata u zajedničkoj borbi svih za pravo na život, na rad, pravo na odgovornost. Budući da naše individualne i kolektivne odgovornosti, u drugoj deceniji novog milenijuma, još uvijek nijesu, i pod neoliberalnim uslovima ne mogu postati neograničene, virusi, otpad, pohlepa i degradacija rastu i mutiraju na beskonačan broj načina i to paradoksalno, paralelno sa velikim naučno-tehnološkim izumima, temama i pitanjima poput uspostavljanja uslova za život na Marsu, ili smanjenja radnog vremena pomoću automatizacije i vještačke inteligencije. Budući da nikada i nijesmo bili neograničeno odgovorni jedni prema drugima, kao ni prema vrstama koje ne spadaju u ljudske, taj neispitani potencijal odgovornosti koja bi bila neograničena prema pojmu života kao takvog, ostao je zatvoren, zarobljen i neistražen. Ispostavlja se da smo do danas uspjeli biti odgovorni u isključivo ograničenom smislu razumijevanja riječi - odgovornost. Razumjeli smo je, prihvatali i primjenjivali do onog nivoa na kojem smo uspjeli postići profitabilne i interesne ciljeve, što je s kapitalizmom i ograničavanjem odgovornosti u javnosti pristuno još od 17. vijeka,[388] i to za obje vrste poslovanja, legalnih i nelegalnih, dok Peter Vajbel određuje 16. vijek, epohu renesanse, kao vrijeme početka kapitalističke globalne ekonomije utemeljene u procesima nejednakosti.[389]

Ako analiziramo detaljnije, riječ odgovornost (*responsibility*) sadrži tri različite riječi: odgovor, govor, govorno, dok u engleskom govornom području uočavamo sličnu gradaciju riječi s određenim širim značenjem i komparativnim mogućnostima: res- (stvar), response (odgovoriti) i ability (biti sposoban, ili biti u mogućnosti). Ako ih povežemo sa ograničenošću odgovornosti, sposobnosti pružanja odgovora, mogućnosti govora, ili čak ograničavanja razumijevanja stvari (*res* - lat. stvar) i političkih, socijalnih i kulturnih prilika kao takvih, ispostavlja se da je naša sposobnost sagledavanja prilika u svijetu i sistemu koji ograničenost odgovornosti nameće, limitirana, unaprijed predodređena, kontrolisana.

---

[388] Ivan Toth, „Stvorena je prva korporacija - Nizozemska istočnoindijska Kompanija - tvorevina koja će nadići državu, voditi ratove i zagospodariti svijetom", u *Advance.hr – nezavisni veb list sa fokusom na spoljnu ekonomiju i politiku*. Dostupno na: https://www.advance.hr/tekst/20-ozujka-1602-stvorena-je-prva-korporacija-nizozemska-istocnoindijska-kompanija-tvorevina-koja-ce-nadici-drzavu-voditi-ratove-i-zagospodariti-svijetom/ (pristupljeno: 25.06.2020. 12:58)

[389] Peter Weibel, „Globalization and Contemporary Art", op. cit…, str. 23.

Postavlja se pitanje da li bi kao čovječanstvo na određenom stupnju razvoja na koji ukazujemo, mogli pokušati osloboditi ograničenja odgovornosti i isprobati suprotan, inverzan proces od viševjekovne hegemonije ograničenih odgovornosti[390] – onaj koji oslobađa, štiti i održava zajedničke vrijednosti poput čistog vazduha, vode, prirode ili prava na zdravlje i koji bi omogućio ravnopravniju raspodjelu resursa na planeti. U neoliberalizmu i globalnom kapitalizmu takav proces je otežan budući da u zakonu, a time i u jeziku naše svakodnevne komunikacije kontinuirano nailazimo na jedan model ponašanja i poslovanja – ograničeno odgovoran. O tome svjedoče kako dokumenta o osnivanja samostalnog preduzetništva[391] tako i njihova čitljivost na fiskalnim računima naše svakodnevne potrošnje, tog nestajućeg tekstualnog dokaza ili traga naše konzumacije, kako je ne bismo upamtili, iznova čitali ili analizirali, već što prije iznova konzumirali u svrhe sistema, dok smatramo da to sprovodimo za sopstvenu dobrobit. Kao i svaki virus, ograničenosti se mogu pojaviti i prepoznati bilo gdje. U vrijeme koronavirusne pandemije, ograničenosti su nametnute čak i u našim domovima. Ono što je iznenadna ograničenost kretanja i socijalizacije učinila vidljivim jeste kompleksnost egzistencijalnog problema proizvedenog ograničenostima društvene odgovornosti i prekomjerne potrošačke i proizvodne aktivnosti na planeti. Postavlja se pitanje da li upravo tokom pandemije iz procesa mutacije koji se neprestano odvija kod virusa kako bi preživjeli i reprodukovali se koristeći naša tijela ali i sve naše uređaje, možemo kritički uočiti model i kao društvo ustanoviti neophodnost preoblikovanja naših naučenih ograničenih odgovornosti ka njihovoj manje destruktivnoj formi. Jer, uređaje smo u stanju zaštititi anti-virusnim programima, dok zaštita tijela, vakcinacijom, ostaje velika nepoznanica, ili još bolje, velika ekonomija. Zar ne bi koncept ograničeno odgovornog društva i poznata logika imperijalističkog, kolonijalističkog, konzumerističkog, biopolitičkog i eksploatističkog ponašanja mogao biti preoblikovan i napustiti svoju hegemonijsku zamku? U tom smislu, sistemska reanimacija ispostavlja se neophodnom pa se konsekventno čine hiper-vidljive

---

[390] Istorijat Društva ograničene odgovornosti - kompaniji privatnog vlasništva, čiji vlasnici nisu individualno odgovorni za njeno funkcionisanje biva, pored Holandije zasnovan je i u drugim državama. U Njemačkoj, gdje je rad takvog društva odobren zakonom, javlja se 1892. godine. U Pensilvaniji se zasniva od 1874; u Austriji od 1906; u Portugalu od 1917; u Brazilu od 1919; u Čileu od 1923; u Francuskoj od 1925; u Turskoj od 1926; na Kubi od 1929; u Argentini od 1932; u Urugvaju od 1933; u Meksiku od 1934; u Belgiji od 1935; u Švajcarskoj od 1936; u Italiji od 1936; u Peru-u od 1936; u Kolumbiji od 1937; u Kosta Riki od 1942; u Gvatemali od 1942; u Hondurasu od 1950.

[391] *Zakon o privrednim društvima Crne Gore*. „Službeni list RCG", br. 6/2002. Dopune Zakona su objavljene i u "Službenom listu CG", br. 17/2007, 80/2008 i 36/2011.

krhkosti zdravstvenog, ekonomskog socijalnog, kulturnog i političkog sistema jedne sredine i uređenja. Ispostavlja se da nije virus primarnost od koje je potrebno zaštiti se, već ekonomsko-interesne sfere koje problem i pitanje zaštite kao takve ignorišu i eksploatišu istovremeno. Ako svake godine evidentiramo nove vrste virusa, zar to nije također model za proizvodnju odgovornije odgovornosti kako bismo onemogućili virusima da prepoznaju nas? Time bi se uspjeli izbjeći zavodnički kapitalistički mehanizmi pasivnosti i postići budnost, aktivnost i kritičnost spram ograničenosti odgovornosti, jer - konzumerizam nije stimulativan već izolacionistički, što je suprotno konceptu zajedništva, odgovornosti i solidarnosti. Međutim, htjeli mi to ili ne, upravo je pandemija ukazala na model neograničene odgovornosti budući da ona ne razlikuje ni granice, ni kulture, ni klase, ni svjetove. Ona je, kao naš proizvod, doprinijela intenzivnijoj refleksiji, vidljivosti i prisutnosti naših ograničenih odgovornosti.

Iako svako vrijeme izuzetaka omogućava kritičko promišljanje ono neminovno stimuliše i profit. U slučaju pandemije to možemo posmatrati kao virusni kapitalizam. Kao u negativnom prostoru: ako je izolacijom iznenada postalo prazno ono što je najčešće puno – javni prostor – počinjemo percipirati tu prazninu kao zajednički proces i pojam i nadasve kao nerazdvojiv dio procesa koji oblikuju naše subjektivnosti. Nevidljiv i najčešće predmet društvenog zapostavljanja, javni prostor, a pod njim podrazumijevamo i pojam zajedničkog, tokom perioda izolacije usled pandemije, postao je predmet želje, nade i percepcije tj. nove vidljivosti a sa njim i naši, sada virusom usporeni, inače odviše brzi načini života. Pitanje koje se veoma brzo postavilo jeste koliko dugo je potrebno ostati izopšten kako bi se uspostavila svijest o kolektivnoj odgovornosti i pokrenula revolucionarna odgovornost?[392] Jer *epidemija* je već i bila prisutna u različitim oblicima među kojima najevidentnije u obliku informacija. Bilbordi, reklamne kampanje, te nanizane slike konzumerizma u javnom prostoru u momentu kada ostanu bez publike, bez posmatrača ispostavljaju se dokumentima pohlepe, nezasitosti, prolaznosti, površnosti. Usljed neisplativosti zakupa tog gigantskog reklamnog prostora, velika većina ostajala je prazna, napuštena ili zapuštena pa smo tokom vremena nailazili na promovisanje prošlosti, proteklih događaja, isteklih izložbi, zastarjelih proizvoda. Određeni broj čak je i uklonjen, pa se nova vidljivost odnosi sada i na sloj javnog prostora koji je dominantnošću slike prislino postao pozadinski – na arhitekturu. Međutim, ono što zatičemo nije arhitektura iz vremena prije skrivanja slikom, već ona izmijenjena, prepravljena, renovirana, nadograđena, istrošena. Kao da je ekransko-bilbordska slika imala

[392] Na dan završetka ovog doktorskog rada, 18.04.2021. pandemija koronavirusne bolesti još uvijek traje.

svoju funkciju upravo da omogući nemoguće, da sprovede promjene bez dozvola, bez znanja, kako bi se sada takva nova vidljivost upotrijebila za primjenu svježeg i neočekivanog kapitala. Stoga upravo uloga umjetnosti i arhitekture kao primarne umjetnosti i jeste da učini vidljivim, objasni, svjedoči i, u najboljem slučaju, spriječi *virusnu* standardizaciju, bilo da ona zaposijeda naša tijela, bilo naše instrumente ili naše sisteme. Ostaje upitnim, međutim, da li takva umjetnost može izmijeniti i prirodu našeg razumijevanja pojma profita, budući da se svaka kreativnost, pa i ona nastala u ekscesnim vremenima poput vremena pandemije, profitabilno generiše.

Stoga naša teorija Eko-Logi-Nomije, koju predlaže ova disertacija, može predstavljati revolucionalni model odgovornosti koja profit vezan za novac stavlja u drugi plan, plan kojem prethodi nova priroda profita, ona koja omogućuje zajedništvo a ne izolaciju, dijeljenje a ne posjedovanje, harmoniju a ne paniku, koja vrednuje a ne eksploatiše pojedinca, društvo i kreativnost. O tom procesu iscrpljivanja kreativnosti u svrhe akumulacije kapitala govorio je francuski filozof i sociolog italijanskog porijekla Mauricio Lazarato (Maurizio Lazzaratto). On je tumačio kreativnost sa aspekta standardizacije i objektivizacije, što je njegovu analizu proširilo i na široko područje načina života savremenog čovjeka. Naše ponašanje, komunikacija, emocije, kultura, subjektivnost, sve je postalo sirovina mašine kapitalizma, vrijednost čiji stepen originalnosti znači stepen profita.[393] Američko-italijanska ekonomistkinja Marijana Mazukato izvodi inverziju pitanja vrijednosti i ne upućuje nas na njeno prepoznavanje već na njenu proizvodnju koz pitanje *Šta proizvodi vrijednost?* Ona govori o ekonomiji nade i zahtijeva bolju budućnost za sve, postavljajući kritičku smjernicu da ako se ne možemo nadati boljoj budućnosti i ostvariti je onda je svaka rasprava o pitanju vrijednosti uzaludna.[394]

Zato, neophodno je sagledati odnos ekonomije i ekologije sa više aspekata i postaviti ta dva procesa i pojma u međusoban kritičko-razvojni odnos. Naime, kako smo do danas dominantno živjeli u eri i svijetu predvođenim ekonomijom i tržišnim odnosima, pitanje koje želimo postaviti jeste: da li je moguće proizvesti eru i svijet zasnovan na ekologiji čiji bi ekonomija bila direktan proizvod, a ne obrnuto? Jer, ako takvu mogućnost danas strukturalno analiziramo, uočavamo da zajedništvo prethodi ekonomiji, a njemu - bazični ekološki uslovi za opstanak života kao takvog. Stoga, naša analiza uočava da između dvije riječi koje

[393] Maurizio Lazzarato, *Experimental Politics, Work, Welfare, and Creativity in the Neoliberal Age*, Cambridge : The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2017, str. 172.

[394] Mariana Mazzucato, *The Value of Everything. Making and Taking in the Global Economy*, London : Penguin Books, 2018, str. 277.

započinju istom – Eko (ekologije i ekonomije), postoji Logija (grč: Logein = govoriti) i da na završetku tog pojmovnog para uočavamo Nomiju (grč. Nomos = zakon, običaj). Odatle se izvodi zaključak da bi ekologiju, zdravlje i život bilo logično posmatrati kao prioritet u odnosu na profit. Zato, analiza gubitka harmonije i odgovornosti u svijetu koji nas okružuje dovodi do promišljanja jedne nove teorije i/ili prakse koja proizilazi iz ovog kritičkog istraživanja, a koja bi se nazivala Eko-Logi-Nomija. Ako Grojs objašnjava da „promišljanje totaliteta društva znači mišljenje o totalnosti jezika koje to društvo govori“[395] onda Eko-Logi-Nomija uslove ravnopravnog razvoja života svih posmatra kao primarne, govori o njima i kritički ih analizira na osnovu čega ih posmatra kao gradivnu jedinicu normi, zakona i običaja koji bi doveli do stabilnog, odgovornog i postojanog društva. Grojs je takođe objasnio da je i Platon isticao da se „kriterijum logički validnog, uvjerljivog govora takođe čini koherentnim, odnosno, nedostatkom unutrašnjih kontradikcija“ kao i da je Sokrata „zadovoljavalo otkriće i pronalaženje paradoksa u govoru njegovih protivnika.“[396] Stoga, u takvom društvu ne bi bilo neophodno aktiviranje alternativnih i puteva privatizacije za snabdijevanje zdravstvenog, obrazovnog ili bezbjedonosnog sistema koji se u vremenima koronavirusne krize na takvoj podršci mahom zasnivaju a ne na sistemskoj, odnosno državnoj. Mada su autonomija i alternativa kao znak društvenog razvoja za opšte dobro svih opstajale i pod obećanjem modernističkog progresa i prodora koji je nastojao podvesti svijet pod kontolu čovjeka, danas one predstavljaju sasvim suprotan proces individualnih donacija koje zauzimaju ulogu države, dok je pitanje kontrole od strane čovjeka dovedeno u *in primis* pitanje, a ljudi kao izvršitelji te kontrole akteri samodestrukcije.[397] Dok su bazične društvene potrebe ostale iste, porezi na dodatnu vrijednost promijenili su kontrolora. Ako je u socijalizmu porezom upravljao društveni knjigovođa, danas, kada to radi privatni, okruženje u kojem stasava jedno društvo, od arhitekture, zdravstva i obrazovanja, pa do klimatskih promjena, ima sasvim izmijenjene implikacije. Eko-Logi-Nomija postavlja se zato kao model drugačijeg mosta rješenja i povratka odgovornosti, pa čineći manje vidljivom riječ ekonomija, a dominantnijom riječ ekologija, odnosno, podvlačeći ekonomiju pod ekologiju, suprotno od modernističkog podvođenja prirode pod dominanciju industrije, ona predlaže da se profit može ekstrahovati ako i samo ako – ako postoje zagarantovane odgovornosti po opstanak formi života a ne odgovornosti po pitanju njihove likvidacije, kao što o tome, pozivajući se

[395] Boris Groys, *The Communist Postscript*, London : Verso, 2009, str. 1.

[396] Ibid. str. 4 i str. 5.

[397] Peter Sloterdijk, *You Must Change Your Life*, Cambridge : Polity Press, 2013, str. 396-7.

na nezustavljive ekološke promjene tokom poslednje tri decenije, govori francuski filozof i sociolog Bruno Latur (Bruno Latour). Ubrzanu pojavu nejednakosti i siromaštva među ljudima i prenaglašene investicije u rješavanje klimatskih promjena, Latur povezuje sa zastrašujućom borbom za opstanak manjine krupnih kapitalista u odnosu na većinu eksploatisanog stanovništva. On nas direktno upućuje na plan neoliberalnog odustajanja od koncepta dijeljenja i zajedništva, čak i modernosti i globalizacije, i traga za novim političkim zadatkom vraćanja na organsku povezanost i uspostavljanje novih mogućnosti življenja sa tlom, sa Zemljom.[398]

I američki filozof Timoti Morton (Thimothy Morton) govorio je o učinku modernosti na društvo i istakao da je proces mišljenja jedan od procesa koji je oštećen u modernom društvu. Zato se zalaže za uspostavljanje *ekološkog mišljenja* kao onog procesa koji se odvija na način da sve povezuje sa svim kao i činjenice da je ekologija duboko povezana sa pojmom koegzistencije i zajedničkog nastanjivanja prostora, a oni, opet, sa postojanjem kao takvim koje u savremenom kapitalizmu već zavisi od načina na koji razmišljamo o prošlosti prirode.[399]

Pitanjem prostora i odgovornosti opsežno se bavila u svojim studijama i britanska geografkinja i sociološkinja Doren Masej (Doreen Massay). Kako bi uopšte bio nastanjiv, prostor, sa svim svojim vrstama i oblicima života, mora biti tretiran sa više poštovanja i razumijevanja a ne isključivo kao polje resursa ili *kontejner* za odlaganje stvari. Takođe i sociolog Ričard Senet u svojoj studiji *etike za grad*, govori o pojmu *kreativne destrukcije* uvedenog od strane ekonomiste Jozefa Šumpetera (Joseph Schumpeter) a koja je svojstvena kapitalizmu, i prema Šumpeterovom mišljenu je *esencija kapitalizma.*[400] Uzimajući ove stavove u obzir, zanimljivo je podsjetiti da je Masej istakla da se prema prostoru kao društvenoj dimenziji i dimenziji koja omogućava koegzistenciju, moramo odnositi kao prema živom organizmu koji se konstantno mijenja s dimenzijom vremena i koji je kadar u sadašnjosti omogućiti sve naše uslove za nedestruktivnu egzistenciju, a ne je isključivo prepoznavati u našim utopijskim ili nostalgičnim projekcijama i pogledima na pitanje prostora kao takvog, dok u tom rascjepu naših očekivanja realizujemo sve aktivnosti pod opravdanjem ekonomskih aspekata.[401] Budući da su pitanja prostora, mjesta i politike

[398] Bruno Latour, *Down To Earth. Plitics of the New Climate Regime,* Cambridge : Polity Press, 2018, str. 8.

[399] Timothy Morton, *Ecological Thought*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2012, str. 5.

[400] Richard Sennett, *Building and Dwelling*, London : Penguin books, Random House, UK, 2019, str. 110.

[401] Doreen Massay, *For Space*, Newbury Park : SAGE Publications, 2005.

međusobno tijesno povezana, ona nas poziva i na koncept geografija odgovornosti, u smislu da se pojam mjesta treba razumjeti i kao politički projekat kao i to da se relacijski aspekti prostora trebaju povezati sa politikama povezivanja koje bi uslovile da se globalizacijski procesi mogu različito tumačiti i prihvatiti na različitim geografskim prostorima.[402]

[402] Doreen Massey, „Geographies of responsibility", u *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 86(1), 2004, pp. 5–18. http://oro.open.ac.uk/7224/1/Geographies_of_responsibility_Sept03.pdf (pristupljeno 11.06.2020. 12:4)

VI poglavlje

KRITIKA KAPITALA U DISKURSU ANTROPOCENA

VI 1. Uvod. Modernost i odgovornost

Da li je moguća stvarnost zasnovana na slobodi, jednakosti i ekološki opravdanoj održivosti i ekvilibrijumu? To je jedno od pitanja koje danas, u vrijeme antropocena[403] veoma često ponavljamo. Ono je, u ovom razdoblju, ili geološkoj epohi, epohi sporog odumiranja, u kojoj se na planeti Zemlji mnogi sistemi, priroda, životna sredina, klima i život mijenjaju i preoblikuju posredstvom čovjekovih aktivnosti i koji ostaju vidljivi u geološkim slojevima, možda i najvažnije za savremenu civilizaciju. Taj proces mijenjanja i odumiranja naročito je pokrenut čovjekovim radom i ponašanjem tokom globalnog kapitalizma, odakle slijede brojna druga pitanja poput mogućnosti uspjeha u procesu kojeg nazivamo ekološki zaokret, mada se čini evidentnim da je za takav zaokret već previše kasno.

Za davanje odgovora na takva pitanja prije svega je neophodno potpuno osvijestiti čovječanstvo da korporativni sistemi, numerokratički režim i svijet *homo economicus*-a, svjetski ekonomski giganti, lideri i ličnosti nijesu jedini akteri u tom procesu sveprisutnijih „zelenih borbi“ kao što se to dominantno može zaključiti iz raznih medijskih strategija. Za vidljive ekološke i sistemske promjene na globalnom društvenom nivou potrebne su

---

[403] Riječ antropocen izvedena je iz grčke riječi Anthropos koja znači čovjek (engl. Human, ali u smislu koji je suprotan od pojma koji označava ženu). Termin Antropocen, prema istraživanju američke antropološkinje Done Haravej (Donna Haraway), datira još od druge polovine 18. vijeka, ali je prvi put je upotrijebljen tokom osamdesetih godina 20. vijeka, kada je ekolog i ekspert za vode Eugen Stoermer (Eugene Stoermer) na Univerzitetu u Mičigenu objasnio porast uticaja čovjekovog rada i njegovu transformativnu ulogu spram prirodnih procesa i uslova života na planeti. Haravej objašnjava i to da je termin ušao u masovnu upotrebu istovremeno sa početkom novog milenijuma 2000. godine i sa intenziviranjem govora o diskursu globalizacije a naročito posredstvom rada danskog nobelovca, hemičara Pola Krucena (Paul Crutzen) koji je sa Stoermerom izveo definiciju da su čovjekove aktivnosti toliko očigledne da je za taj proces potrebno dati geološko ime. Termin Antropocen zamjenjuje termin Holocen koji mu je prethodio i koji se vezuje za poslednjih 12.000 godina, odnosno od kraja poslednjeg ledenog doba, a koji je označavao ne tako invazivan, mekan i tek djelimičan uticaj čovjeka na prirodu. Zato se o Holocenu govori kao o početku Antropocena. Ali, Haravej takođe precizira da Anthropos nije laturovski čovjek koji je vezan za zemlju (Earthbound).
Vidjeti: Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London : Duke University Press, 2016, str. 44-47.

strukturalne ambicije probuđenih i osviješćenih narodnih i transnacionalnih masa, mnoštava, koje ih mogu izvesti jedino ukoliko djeluju zajedno. Naročito je važno da se razvije to uvjerenje, ako imamo u vidu nemogućnost naučnih zajednica koje, što je paradoksalno, iako sve više postaju globalna tijela, ostaju nemoćne i neuticajne da sprovedu realne društvene i trajne promjene, izvan interesa svoje oblasti.[404] Da li su revolucije kao istorijski fenomen danas više uopšte moguće i izvodljive u vrijeme kapitalističke kulture i globalizacije u kojem je fizička i institucionalna adresa moći kao takva sasvim iščezla, zbrisana i uništena, pitanje je na koje ćemo pokušati da damo odgovor u ovom poglavlju koje će kritički sagledati diskurs antropocena, razloge i pretpostavke njegovog pojavljivanja, kao i ukazati na nekoliko analiza i autorskih koncepata koje bi bilo vrijedno proučiti.

VI 2. Druga globalizacija

Svijet i priroda se više ne mogu posmatrati odvojeno od ljudskog rada, posebno ukoliko posmatramo razvoj industrije na zapadu, prateći ga od pronalaska parne mašine sredinom 18. vijeka u Velikoj Britaniji i prve industrijske revolucije, odvojeno, zatim, od intenzivne upotrebe uglja, što je ostavljalo vidljive tragove u okruženju uključujući i vodu i vazduh, odnosno odvojeno od progresa zemalja prvog svijeta koje su neupitno sprovodile taktike razvoja na račun zagađenja okoline. Čovjekov rad je, u početku zarad kratkoročnih ciljeva, postao istovremeno i jedino sredstvo od kojeg dugoročno zavise i njegova egzistencija i okruženje. Kako su za takav proces bili potrebni milioni godina, tako je isto to istorijsko vrijeme potrebno i za borbu za opstanak kako ljudske tako i ne-ljudske vrste. Međutim, ukoliko se nastavi pogrešno djelovanje, zagađivanje okoline i iscrpljivanje neobnovljivih izvora energije, ubrzaće se proces kolapsa i destrukcije obaju, i našeg okruženja, ali i naših kognitivnih mogućnosti.

Američki naučnik i pisac naučne fantastike ruskog porijekla, Isak Asimov (Isaac Asimov) je krajem devedesetih godina 20. vijeka, uočavajući da se odvija prekretni tranzicioni period istorije čovječanstva i uzimajući u obzir viševjekovne sukobe, ratovanja i antagonizme među susjednim državama i nacijama, a razrađujući svoj koncept uma koji se konstantno pita i istražuje (*the roving mind*), govorio o „globalnim korporacijama“ kao korporacijama budućnosti koje bi se stalno i iznova modelovale i preoblikovale prema potrebama društva, iako bi i one, u ultimativnoj tehnološkoj fazi, oblikovale društvo. On ih

[404] Isaac Asimov, *The Roving Mind*, New York : Prometheus Books, 1997, str. 203.

objašnjava kao neizbježne i nove adrese moći i nove tehnološke fenomene koji će koristiti internacionalni jezik kao sredstvo poslovne komunikacije ukoliko čovječanstvo bude željelo da izbjegne nuklearni rat. Asimov objašnjava da bi postojanje takvih globalnih korporacija jedino bilo u stanju da rješava i globalne probleme, time bi i omogućilo internacionalnu saradnju koja bi se temeljila na principima odgovornosti u proširenom smislu te riječi. Ovaj naučnik takođe tumači proces respozibilizacije (responsibilization) koji podrazumijeva dugoročni, a ne kratkotrajni i profitno orijentisani odnos prema osjećanju odgovornosti kao takvom. Zato bi, prema njegovom mišljenju, takve korporacije morale da prevaziđu pitanje viška vrijednosti koje se akumuliraju za njihove akcionare, jer bi im njihov zadatak upravljanja svijetom to nametao. On se čak pita: ne bi li budućnost poslovanja trebala da slijedi rane komunističke principe i da napusti koncept države, ali na sasvim drugačiji način, takav da narodi obavljaju svoje tradicionalne poslove, a da konzorcijumi korporacija donose odluke o vođenju svijeta. Uočavajući paradoks da energije (solarne) imamo sve više dok je planeta prenastanjena, a bazičnih resursa poput vode i hrane sve manje,[405] Asimov govori o prednostima industrijalizacije i tehnologije i širi ideju ekspanzije ka kosmičkom prostoru gdje predlaže izmještanje fabrika sa planete i oslobađanje našeg otpada ka beskonačnom otvorenom univerzumu, ka kojem će ga nositi solani vjetrovi. On predlaže i kosmičke laboratorije i stanice koje bi ljudi nastanjivali, a koje bi ekomomski bile znatno isplativije od jednosmjerne industrije oružja koja vodi *globalnom samoubistvu*. Kooperacija globalnih korporacija bi tako označila kraj vojnoj industriji i dovela bi do uspostavljanja politike mira kao i do ekspanzije i ljudske i ne-ljudskih vrsta, i nauke i ekologije istovremeno. Takve korporacije bi, zapravo, izvele one procese koje nacije i ekonomije zasnovane na kapitalizmu i ograničenjima odgovornosti nijesu u mogućnosti, niti su za to osposobljene, da izvedu. U tom smislu Asimovljeva vizija je alterglobalistička, ona mijenja pitanje globalizacije kakva nam se nameće kapitalizmom i neoliberalizmom i pruža jedan drugačiji uvid u pitanje komunikacije, dijeljenja i razmjene. Decentralizacija poslovanja bi tako trebala da dovede do

[405] Tezu o prenaseljenosti planete i nedostatku prehrambenih resursa, samo deceniju nakon takvih tvrdnji tokom devedesetih, ekolozi koji svoje istraživanje baziraju na relaciji ekologije i socijalizma kao i na snažnoj kritici kapitalističke modernosti kao globalno dominantnog sistema, oboriće na ubjedljiv način pozivajući se na naučna dokumenta o klimatskim promjenama u kontekstu ko-evolucije sa prirodom i činjenično dokazati da je nemoguće postojanje sistema koji bi se identifikovao kao ekološko prohvatljivi kapitalizam (*environmentaly friendly capitalism*).

Vidjeti u: Chris Williams, *Ecology and Socialism. Solutions to Capitalist Ecological Crisis*, Chicago : Haymarket books, 2010.

iskorjenjivanja svakog tipa rasizma. Fizičke razlike i karakteristike među ljudima, zatim razlike među kulturama i nacijama, iz prosto praktičnih razloga, postale bi manje značajne, dok bi rasla potreba za dijeljenjem odgovornosti kao i za naučnim inovacijama i stavovima, i većim obrazovanjem svih društvenih slojeva. Cijenile bi se sličnosti i zajedničke karakteristike u cilju opstanka i društvene stabilnosti, a ne borba za razlike i prevlast u cilju formiranja i demonstracije moći. Analizirajući budućnost tehnologije koja se sve više kreće ka robotičkoj industriji koja omogućava ukidanje repetitivnih, neinventivnih i jednoobraznih poslova proizvodnih linija od strane čovjeka i na njegovo mjesto postavlja robota, Asimov objašnjava kako bi poslovi budućnosti mogli biti kreativni poslovi, posebno kada je u pitanju kompjutersko programiranje i inženjerstvo, što bi dovelo do radničke klase koja je znatno obrazovanija nego ona u sistemu kapitalizma, a time i odgovornija, zadovoljnija. Na širem planu takav proces bi doveo do uspostavljanja osjećanja čovječanstva, želje za stabilnim društvom, i označavao bi sasvim drugačiju situaciju od one u kojoj bi masovno nezadovoljstvo homogenizovanih i eksploatisanih mnoštava silom željelo da slomi vladajući ekonomski sistem kao što je to slučaj sa globalnim kapitalizmom.

> „Napokon, sasvim je moguće da je neučinkovito obrazovanje, kod kuće i u školi, ono što u prvom redu ostavlja nedovoljno nahranjen um. Moguće je da je to bezuman posao koji potvrđuje i proširuje bolest.“[406]

Zbog svega navedenog, Asimov predlaže radikalno nove pristupe procesima obrazovanja, jer ukoliko je ekonomski razvoj još uvijek baziran na eksploataciji prirode i okruženja, posebno ako se sagleda ambicija, a ujedno i pravo, na prosperitet zemalja u razvoju, ili, drugačije rečeno, zemalja drugog i trećeg svijeta, kao što je to bio slučaj nekada i neupitno sa prvim svijetom, postavlja se pitanje karaktera ljudskog rada i resursa, kao i obrazovanja za potrebe daljeg rasta i društvene produktivnosti. U tom kontekstu ispostavilo se urgentnim izučavanje, vrednovanje i bavljenje upravo onom gradivnom jedinicom koja je dovela do današnjeg ,,uspona“ društva, a to je priroda i prirodni resursi kao i priroda ljudskog rada kao takvog, kako bi se izbjegla sveprisutna logika zagađivanja i eksploatacije.

Ekološki ili prirodni zaokret zato mora imati transnacionalni karakter i politiku, jer jedino se takvim pristupom problemi proporcionalnosti zagađenja i razvoja mogu podijeliti

[406] Isaac Asimov, *The Roving Mind*, New York : Prometheus Books, 1997, str. 206. (prevod: I. L. P.)

globalno. Posmatrano iz te nove prespektive raspodjele procenta zagađenja okoline na sve nacije, pitanje i pojam druge globalizacije[407] dobija alternativnu percepciju. Naime, druga globalizacija, kao proizvod komunikacijskih i transportnih inovacija, odnosno interneta i avio i kontejnerskog saobraćaja, kao i homogenizacije konzumerističkog društva, kapitalizma i neoliberalnog rasprostiranja kapitala koji se na čitav svijet proširio do kraja 20. vijeka, u ekološkom zaokretu nudi potencijal drugačije „vrijednosti" i „upotrebljivosti", jer se svim narodima i nacijama ravnopravno nameće redukcija karbonskih emisija.[408]

VI 3. Nauka i umjetnost

Da bi se razumjelo da li se pitanje ravnomjerne raspodjele odgovornosti prema stanovništvu odgovorno i sprovodi potrebno je, osim sektora ekonomije i politike, pogledati kako se ekološki zaokret implementira u nauci i kulturi, a i zapitati se gdje su njegovi korijeni. On se prije svega odnosi na prevazilaženje „velike podjele" ("Great Divide") intelektualne sfere koja je uslijedila tokom 18. vijeka sa industrijskom revolucijom[409] na društvene (humanities) i prirodne (natural sciences) nauke, odnosno na nauku i humanistiku, što je britanski književnik C. P. Snou (C. P. Snow) definisao šezdesetih godina kao zabrinjavajuću činjenicu i kao *dvije kulture*.[410] Pored navedenog, taj obrt se odnosi i na nove metode

---

[407] Ekonomista Branko Milanović, u tekstu *Dobre i loše strane globalizacije*, objašnjava pojavu prve globalizacije i vezuje je za razvoj prve industrijske revolucije u zapadnoj Evropi odnosno period između sredine 19. vijeka i Prvog svjetskog rata kada bogatstvo, vojna dominancija i politički uticaj Evrope naglo raste. Vidjeti: Branko Milanović. "Dobre i loše strane globalizacije", *Peščanik*, 29/04/2019, https://pescanik.net/dobre-i-lose-strane-globalizacije/ (pristupljeno 03.01.2020. 23:11)

[408] A. P. Sokolov et al. *Probabilistic Forecast for 21st Century Climate Based on Uncertainties in Emissions (without Policy) and Climate Parameters* - Report, N° 169, Cambridge : MIT, 2009. https://globalchange.mit.edu/sites/default/files/MITJPSPGC_Rpt169.pdf (pristupljeno 16.02.2020. 19:30)
UNFCCC -- 25 Years of Effort and Achievement : Key Milestones in the Evolution of International Climate Policy. https://unfccc.int/timeline/ (pristupljeno 02.02.2020. 12:0)
Ritchie, Hannah and Max Roser. CO_2 and Greenhouse Gas Emissions. https://ourworldindata.org/co2-and-other-greenhouse-gas-emissions (pristupljeno 02.02.2020. 12:04)

[409] „Across the great divide". *Nature Phys* 5, 309 (2009). https://doi.org/10.1038/nphys1258 (pristupljeno 02.02.2020. 11:45)

[410] Po obrazovanju Snou je bio fizičar, dok je po vokaciji bio pisac. Radeći u oblasti fizike, a u namjeri da objavljuje i publikuje svoja saznanja, bio je u prilici da upozna oba svijeta, i svijet naučnika i svijet pisaca. Tako je i primijetio da je intelektualni život na Zapadu podijeljen na dva segmenta i o tome je počeo javno da govori. Prvo predavanje posvećeno ovom problemu održao je 1959. godine u okviru *Rede Lectures* na Kembridž

istraživanja, nove pojmove i koncepte[411], nove predmete interesovanja kao i na pojavu humanistike životne sredine (environmental humanities) odnosno ekohumanistike koja spaja društvo i prirodu i prevazilazi ograničenja ovakvih podjela. Snou je tokom prve polovine 20. vijeka, a u kontekstu razvoja nauke i tehnologije sa jedne, i položaja radničke klase u kapitalizmu, sa druge strane, analizirao značenje riječi *intelektualac*. On je istakao kako je „velika podjela" obrazovanja na nauku i humanistiku i insistiranje na specijalizacijama u obrazovanju zapadnog društva, naročito u Britaniji, počela da se odvija još sa pojavom industrijske revolucije i kako takva podjela predstavlja ključni problem u pronalaženju rješenja za mnoge svjetske probleme. Posebno je imao u vidu probleme podjele društva na bogate i siromašne, odnosno podjele svijeta na industrijalizovane i neindustrijalizovane zone, što je rascjep koji se sve više povećava. Snou objašnjava kako upravo zbog „velike podjele" zapad ne može uspjeti da prevaziđe ove probleme jaza, jer ne može razumjeti koliko intenzivna transformacija podijeljenog društva u društvo bez podjela, treba da bude.

Naučnici su, prema njegovom mišljenju, sebe smatrali drugačijima od umjetnika zato što su, proučavajući prirodni svijet, formirali „profesionalan" odnos prema prirodnom svijetu, i to ih je razlikovalo od odnosa književnika i umjetnika prema istom tom svijetu, pa su se naučnici smatrali *drugačijim* tipom stvaralaca. Zato je Snou uspostavio svoj kritički koncept *dvije kulture,* smatrajući da je takva podjela destruktivna po kvalitet i budućnost znanja kao takvog. Iako je vizija o rastućem broju naučnika i objedinjenom znanju koje bi pravilno koristile nauka i tehnologija, u neoliberalnom društvu utopijska, njegov jezgroviti koncept *dvije kulture* koji je koncizno definisao stanje u kulturi prve polovine 20. vijeka, u ekološkom zaokretu dobija novu relevantnost. Posebno sa aspekta interdiscipliarnosti u 21. vijeku, iznova je vidljiva njegova vizija o prijeko potrebnom vitalnom i širokom obrazovanju individua, zato što veće znanje podrazumijeva i potrebu za većim brojem specijalizacija. Takvo znanje bi jedino moglo da omogući društvu da ima objektivan uvid i da prati odviše

---

univerzitetu što je kasnije publikovao u knjizi pod nazivom *The Two Cultures [Dvije kulture]*. S jedne strane promatrao je rad književnika a s druge rad fizičara, ističući kako se u Britaniji još 1930. riječ *intelektualac* upotrebljavala sa dosta nepreciznosti i kako je polarizacija među tim grupacijama uslijedila zbog međusobnog nerazumijevanja.

Vidjeti: C. P. Snow, *The Two Cultures*, Cambridge : Cambridge University Press; Reissue edition, 2012, str. 4.

[411] Ekokriticizam, ekopoetika, materijalni ekokriticizam, kulturalna ekologija, antropocen … neki su od pojmova koji se pojavljuju sa ekološkim obrtom, što je slučaj i sa svakom novom paradigmom, pa je u kontekstu environmentalne humanistike uputno pogledati i knjigu/pojmovnik: Joni Adamson, William A. Gleason, and David N. Pellow, eds. *Keywords for Environmental Studies*, NYU Press, 2016.

brze socijalne promjene, koje se od 20. vijeka dešavaju mnogo brže nego tokom ranije istorije, toliko brzo da prosječna čovjekova percepcija teško može da ih prati. Otvara se pitanje da li globalni tržišni kapitalizam želi takvu izoštrenu percepciju, široko obrazovanje za sve, što Snou naziva ,,trećom kulturom", koja povezuje nauku i humanistiku?

Kako je „velika podjela" zapravo postala velika prepreka, dok se Snouovska pukotina od „dvije kulture" zapravo sve više širila sve jasnije diferencirajući tri svijeta, prvog, drugog i trećeg, iz čega su eksploatistički, ali i ekološki diskursi postajali sve vidljiviji, tokom druge polovine devedesetih među novim konceptima pojavljuje se „zeleni romantizam" kao nova paradigma koju je istraživao i uveo britanski teoretičar i profesor engleske književnosti Džonatan Bejt (Jonathan Bate). Razmatrajući mjesto diskusije o književnosti i poeziji u društvu i na taj način tumačeći procese rađanja moralnih, etičkih i političkih shvatanja, on je najavio kritiku globalnog zagrijavanja. Svojim ekokritičkim[412] pristupom književnosti on posebno proučava nasljeđe britanske poezije 19. vijeka, a naročito pjesnika romantizma Vilijema Vordsvorta kojeg naziva prvim pjesnikom ekologije i pjesnikom prirode koji je uspio da verbalizuje neophodnost ljudske integracije sa prirodom. Vordsvort govori o ekonomiji prirode, moralnosti u percepciji pejzaža, jeziku koji je ekološki i to je uspio da uradi u potpuno industrijalizovanoj Engleskoj kao centru primijenjenih nauka.[413] Pozivajući se takođe na Džona Raskina (John Ruskin), vodećeg britanskog kritičara umjetnosti viktorijanske epohe i Vilijema Morisa (William Morris) utemeljivača britanskog pokreta *Umjetnost i zanati* (Arts and Crafts)[414], kao socijalne mislioce i aktiviste i prethodnike analize

---

[412] Ekokritički pristup (*ecocriticism*) u kontekstu antropocena izučava vezu književnosti i prirode, analizira književna djela koja izražavaju preokupiranost ekološkom svjetskom krizom i načine na koje je priroda elaborirana u književnosti. Jedna od prvih Bejtovih ekokritičkih studija objavljena 1991. godine, bila je knjiga *Romantična ekologija*.

[413] Jonathan Bate, *Romantic Ecology: Wordsworth and Environmental Tradition*, Routledge, New York : Taylor & Francis Group, 2013, str. 9.

[414] Umjetnička tendencija Umjetnost i zanati odnosno Arts and Crafts (1880/1920) je započeta u Britaniji, proširila se na evropske zemlje kao i na zemlje sjeverne Amerike. Zalagala za anti-industrijalizaciju i ekonomske i socijalne reforme putem ručnog rada u radionicama ručne proizvodnje primijenjenih umjetnosti. Nastojala je da izvede reformu umjetničkih tendencija 19. vijeka i to radom autora poput Čarls Reni Mekintoša (Charles Rennie Mackintosh), Frenk Lojd Rajta (Frank Lloyd Wright), Vilijema Morisa i drugih. Kritikovla je osiromašenje kvaliteta izrade dekorativne umjetnosti zbog nestajanja tradicionalnih zanatskih vještina i potrebe za mosovnom produkcijom s druge strane, bezživotne i ponavljajuće, repetitivne mašinske poslove i proizvode industrijske revolucije i nastojala vratiti zanatlijama satisfakciju ručnog rada. Krajem druge decenije 21. vijeka svjedočimo novi interes za socijalne vrijednosti koje omogućuju zanati, vrijednosti i kvalitete materijala,

Vordsvortove poezije u ekološkom kontekstu, Bejt objašnjava kako je takvo oživljavanje i novo studiranje nasljeđa važno, zato što predstavlja i razvoj kontinuiteta, a kontinuitet je važan u pogledu stvaranja novih institucija.[415] Posvećujući se ekokritici još devedesetih godina kao i pozivajući svoje kolege književnike na urgentnost bavljenja kritikom globalnog zagrijavanja, na antropogenost klimatskih promjena, na odnos kulture prema prirodi i na koncept Tomasa Kuna (Thomas Kuhn) o smjeni paradigmi[416] kojeg je posmatrao sa

---

vrijednosti ručnog procesa izrade predmeta, takođe ključnih za tendenciju Umjetnost i zanati i to radom intercacionalnih umjetnika poput Antje Majevskog (Antje Majewski), Jorge Pardo Jorge Pardo), Azre Aškamije, umjetničkog kolektiva Slavs and Tatars i drugih. Kultura u današnjim turbulentnim, globalnim i nestabilnim vremenima i širem socijalnom kontekstu shvata se kao prekogranični transfer, povezivanje i miješanje uticaja različitih zemalja i naroda, njihovim međusobnim vezama i uticajima, pa tako i umjetničkim dostignićima dok se primarni razlog takvoj klimi pronalazi u ekspanziji novih umjetničkih svjetova koji su uslijedili nakon pada berlinskog zida 1989. godine, nakon pada gvozdene zavjese, odnosno, „formalnog" završetka hladnog rata kao i sa pojavom nove medijske realnosti i novih tehnologija. Međutim, kako su politički i ekonomski ciljevi globalizacije povezani sa upotrebom zanata, na izložbi *Arts — Crafts* u Kunsthaus Graz Universalmuseum Joanneum, savremeni umjetnici postavljaju pitanje veze zanata i umjetnosti u širem socijalnom kontekstu posebno u odnosu na nove tehnologije, interkulturalne dijaloge i zone tranzicija, kao i kritičko pitanje da li se u neoliberalnim okolnostima rada može uspostaviti „zanatska" veza između onih koji proizvode i proizvoda. Oni nastoje preispitati mjesto zanata u globalizovanom neoliberalnom svijetu i pokazati u kojoj je mjeri danas zanat orkestriran i eksploatisan i ne samo zanat već i pitanja identiteta, narodne kulture, domovine, čak i kulturne baštine, tj. kako su se globalna kretanja i lokalne karakteristike iz ekonomskih razloga počele preklapati.

Vidjeti: *Arts — Crafts : Between tradition, discourse and technologies*, November 15, 2019–February 16, 2020. Kunsthaus Graz Universalmuseum Joanneum. Dostupno na: https://www.e-flux.com/announcements/228194/arts-crafts/ (pristupljeno 01.02.2020. 15:31)

[415] Bejt daje primjer uspostavljanja britanskog National Troust-a kao institucije za očuvanje zemljišta ili sistema institucija English National Park, na primjer.

[416] Kako riječ paradigma označava određena prihvaćena znanja, shvatanja, pravila i uvjerenja u naučnim, umjetničkim ili političkim krugovima određenog vremena, tako se filozof nauke Tomas Kun zapitao o smjenama tih konvencija i značenja, pa je početkom šezdesetih godina u svojoj knjizi *Struktura naučnih revolucija* počeo koristiti koncept *smjena paradigmi* kako bi objasnio složenost pojma paradigme sa filozofskog, sociološkog i naučnog aspekta. On je objasnio da istorija nauke, umjetnosti ili saznanja uopšte, nije linearni pravolinijski tok koji se neometano razvija, već da je to jedna mreža diskontinuiteta i mnogih čak i međusobno različitih paradigmi koje se s protokom vremena i diskurzivno smjenjuju, kao i da se razvoj bilo kojeg polja nauke odvija fazno.

Vidjeti: Tomas Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Beograd : Nolit, 1974. str. 11.

Za razliku od Kunovog koncepta u istoriji nauke početkom tridesetih godina bilo je prisutno tumačenje Vig istoriografije (Whiggish paradigm) koju je osmislio britanski istoričar Herbert Baterfild (Herbert Butterfield) u knjizi *The Whig Interpretation of History* (1931) gdje je definisao da je istoriografija linearni slijed isključivo

filozofskog aspekta, Bejt, nakon izučavanja hladnoratovske kritike za koju precizira da je suviše skoncentrisana na čovjekovo prisustvo i potrebe, naglašava:

> „Predlažem da smo sada u periodu kunovske promjene paradigme. To je pomak koji bi mogao biti opisan na različite načine. Možda: novi geografizam zamjenjuje novi historicizam. Ili, da ga lociramo u širem kontekstu: kritika hladnog rata umire, kritika globalnog zagrijavanja uskoro će se roditi.“[417]

U kritici globalnog zagrijavanja odvija se nova paradigma prema kojoj se više u centar zbivanja ne postavljaju samo čovjekove potrebe, relacije i shvatanja, već njegov odnos prema prirodi i ne-ljudskom svijetu.[418] Dok su tokom 18. vijeka treći stalež i intelektualnu buržoaziju pored advokata, ljekara, profesora i drugih činili i umjetnici, pisci i naučnici, koji su uspijevali da njihova uloga bude subverzivna spram monarhističke apsolutističke moći i da informišu narod o mogućnostima jednakosti među ljudima, slobodi i humanizmu, dotle se za iste takve intelektualce u 21. vijeku (makar) smatra ili očekuje da idejno predvode svijet. Zanimljivo je

---

naprednih događaja koji treba da dovede do progresivne, demokratske sadašnjosti, dok se neuspjele teorije i zaključci sasvim isključuju iz istorije.

[417] Jonathan Bate, „Living With the Weather”, u *Studies in Romanticism*, The Johns Hopkins University Press, vol. 55, no. 3, 1996, str. 436.
https://blogs.commons.georgetown.edu/engl-595-spring2016/files/2016/01/BateLivingWithTheWeather.pdf
(pristupljeno 04.02.2020. 13:06)

[418] Za Bejta je također bio pokretački i važan, rad francuskog filozofa Mišela Seresa (Michel Serres) koji je još početkom devedesetih objavio knjigu *Prirodni ugovor* u kojoj predlaže ideju ugovora između planete Zemlje i njenih stanovnika prema kojem bi se odnos stanovnika prema prirodi značajno emancipovao i njihov konflikt riješio. Budući da je naš život moguć jedino na njoj, kao i da on zavisi isključivo od našeg zajedničkog djelovanja, ono što Seres predlaže je ideja balansa između nauke i dva zakona, zakona ljubavi prema prirodi i ljubavi prema čovjeku kao takvom, kako nauka ne bi poprimila totalitarne karakteristike. Seres je bio insprisan Rusoovom (Jean-Jacques Rousseau) idejom političke filozofije i istoimenom knjigom S*ocijalni ugovor* (ili principima političkih prava) iz 1762. godine koja definiše i štiti prava i dužnosti društva u odnosu na monarhiju, i koja je bila važna tokom francuske buržoaske revolucije, posebno spram sve više komercijalizovanog društva o kojem je pisao već 1752. godine u knjizi *Diskurs o nejednakosti* i u kojoj iznosi stav da je privatno vlasništvo osnova i razlog svake nejdnakosti u društvu. Međutim, Seres odlučuje da dalje razrađuje tu ideju socijalnog ugovora jer u njoj vidi problem isključivo prisustva ljudskog roda, odnosno, ljudi koji pristaju na socijalni ugovor o zajedničkim dobrima (*common good*) jer su dio jednog društva.
Vidjeti: Michel Serres, *The Natural Contract (Studies in Literature and Science),* Mičigen : University of Michigan Press, 1995, str. 50.

onda uporediti da je slična ambicija o slobodi i jednakosti počela iznova da dominira umjetnošću poslije dva vijeka – od druge polovine 20. vijeka – i to u vidu aktivističkih i socijalno angažovanih praksi, artivizma,[419] iz vrlo sličnih razloga, razloga potčinjenosti ovog puta komercijalizovanim zakonima tržišta, koji sada već imaju globalne razmjere. Druga karakteristika takvih tendencija je vezana za pitanja ekološkog osvješćenja i novog uspostavljanja veze između prirode i čovjeka, kulture i okruženja, novog shvatanja etike i politike. Jednakost se u tim praksama više ne posmatra samo kao proces moguć između ljudi, već kritički i između ljudskog i ne-ljudskog svijeta, gdje se sloboda više ne odnosi samo na slobodu čovjeka od čovjeka, već i na slobodu obaju - i prirode i čovjeka.

VI 4. Koncept moderne konstitucije

Za Džonatana Bejta je pored koncepta *prirodnog ugovora* Mišela Seresa, bio važan i drugi Seresov koncept *moderne konstitucije* koju je kasnije Seresov student, a zatim uticajni francuski sociolog, Bruno Latur nastavio da istražuje, posebno u knjizi *We Have Never Been Modern*. Latur objašnjava da smo sa usponom nauke i tehnologije i razlikujući čovjeka od drugih oblika postojanja poput biljaka ili životinja, stvari ili objekata, društveni od prirodnog svijeta, zapravo, proizveli dva odvojena shvatanja egzistencije kao takve, na jednoj strani ljudske, a na drugoj strani ne-ljudske *koja nema sposobnost mišljenja.*[420] Takva percepcija definiše se kao modernost i kao humanistička, samodovoljna i samopotvrđujuća, a u isto vrijeme i pročišćujuća (*purifying*) ili selektivna:

---

[419] Peter Vajbel objašnjava artivizam kao raznovrsne načine akcije sredstvima umjetničkog izražavanja u procesima koji su važni za razvoj i transformaciju društva. Napušta se koncept umjetnost radi umjetnosti (*l'art pour l'art*) i spaja se umjetnost sa aktivizmom. Odstupa se i od umjetnosti 20. vijeka zato što ako je sa uvođenjem stvarnog objekta (*object art*) sve što je bilo reprezentacija svijeta putem slike postalo stvarnost jer je zamijenjeno stvarnošću, onda putem novih medija počinje da se odvija umjetnost radi ljudi (*art for human sake*) koja razvoj umjetnosti mijenja za razvoj umjetnika i govori o umjetniku građaninu i to na način da svako može postati umjetnik isto kao što umjetnici i građani učestvuju u politici ili nekom naučnom projektu.
Vidjeti: Peter Weibel, (ed.) *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe i The MIT Press, 2014, str. 26.

[420] Takva podjela imala je istorijske etičke i političke konsekvence a australijska eko-feministinja Val Plumvud ponudila je feministički koncept za takav rascjep i naziva ga *ljudskim šovinizmom*. Zanimljiva je i druga analogija koja dolazi od britanske socijalne teoretičarke Erike Kadvort (Erica Cudworth), koja je takvu podjelu na prirodu i društvo nazvala antroparhijom *(anthroparchy)* izvodeći je iz koncepta partijarhata – kako nas na to u svom konceptu eko-katastrofe upoznaje ekološka feministkinja Kejt Rigbi.

> „Latur razvija najmoćniju definiciju modernosti koja mi je poznata. Modernost pokušava pročistiti svijet rastavljajući ga na dva krajnje suprotstavljena područja. S jedne strane imamo ljudsku sferu, sastavljenu od prozirne slobode i kojom vladaju proizvoljne i nesamjerljive perspektive. S druge strane imamo prirodu ili spoljašnji svijet, koji se sastoji od teških činjenica i djeluje objektivno, mehanički precizno.“[421]

Ta velika ontološka podjela nastala je u 18. vijeku pod okriljem modernog doba kao progresivnog i naučnog, onog koje gradi buržoasko društvo i građansku klasu, zatim pod okriljem modernizma koji je određen projektom modernosti kao progresivnim razvojem i odvajanjem od tradicije i pod prosvetiteljstvom kojeg uvode naučnici poput Dekarta (René Decartes) ili Njutna i nastajanjem tri područja kulture i to: nauke, prava i umjetnosti.[422] Ona pojašnjava zadatak nauke da objasni pojavu novih, zapadnim kolonijalističkim ambicijama osvojenih svjetova, i to je izvela putem upoznavanja sa tamošnjim egzotičnim biljnim i životinjskm vrstama koje su dopremane na zapad, postavljane u različite muzejske i institucionalne ili druge javne prostore, jer je za njihovo kultivisanje već postojalo građansko interesovanje. Upravo se tu sagledava diskurs rascjepa na ljudsko i prirodno u kojem čovjek daje sebi za pravo da kultiviše vrste koje nijesu ljudske, a koji je potekao i iz naučne i interesne sfere istovremeno.[423] Paralelno, interesne sile kapitalizma, ovladavanje i posjedovanje (*mastery and possesion*), započele su proces suprotan prethodnoj podjeli na ljudski i ne-ljudski svijet i to u smislu stvaranja kompleksnih kombinacija nauke, politike i tehnologije sa prirodom i njenim resursima, pa Latur takve odnose i proizvode naziva hibridnim, ili procesima prevođenja (translation) odnosno hibridima prirode i kulture, među kojima, i takvima, prvo imenuje globalno zagrijavanje, velike suše i deforestacije, ozonske rupe, i naše ukupno antropoceno stanje. Proučavajući to stanje, Latur polazi od odbacivanja modernističke vizije i modernost objašnjava i kao asimetrični konstrukt, naziva je čak i nemogućom modernizacijom, zato što modernost označava i prekid u odnosu na pitanje normalnog protoka vremena, odnosno borbu u kojoj uvijek imamo na jednoj strani

[421] Graham Harman, *Prince of Networks, Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne : re.pres, 2009, str. 57. (prevod: I. L. P.)

[422] Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti,* op. cit..., str. 448.

[423] Ana Petrov, *Bruno Latour*, Beograd : Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, 2015, str. 38.

pobjednike, a na drugoj pobijeđene, antička i moderna društva.[424] Upravo zbog toga što nas takva percepcija razdvaja od naših pred-modernih predaka koji takve podjele nijesu poznavali, Latur će objasniti i to da onog trenutka kada povežemo prirodne i političke moći, odnosno uspostavimo simetriju, mi zapravo prestajemo da budemo moderni.[425] Njegov stav da mi nikada nijesmo bili moderni proistekao je iz uvida da je modernost proizvela dvije različite prakse i to, s jedne strane, mrežu (*networks*) prirode i kulture i, s druge strane, ,,pročišćenu" podjelu na ljudski i ne-ljudski svijet (*purification*). On objašnjava da smo, sve dok pristajemo na takvu podjelu, moderno društvo. Protiveći se takvoj podjeli, on se zalaže za suprotnu tezu kojom tvrdi da postoje samo aktanti, ravnopravni entiteti koji konstatnno pripadaju i jednom i drugom svijetu, i da se u tom slučaju ne možemo smatrati modernim. Taj stav je značajno razvio sociologiju i uspostavio *laturovski društveni obrt* koji objašnjava da postoji samo jedan svijet unutar kojeg koegzistiraju i prirodni i ljudski, i kulturalni i ne-ljudski.[426] Navedena Laturova promišljanja, francuski sociolog Filip Deskola (Philippe Descola), pitajući se o mogućnosti da, ako su modernisti transformisani analogisti, zauzmemo stav da smo *mi* uvijek bili analogni a ne moderni, i da to još uvijek jesmo, daje pojašnjenje da je ono što se dogodilo zapravo bila velika *strukturalna transformacija* koja je jedan veliki sistem različitosti svela na prostu dualističku opoziciju i eliminisala ne-ljudsku sferu iz zajedničkog života, ostavljajući nam dostupnim i razumljivim samo *društva, resurse i tehnologije* i da je upravo to razlog zašto smo postali moderni.[427]

To nadalje objašnjava prethodno navedenu Bejtovu zamjenu hladnoratovske paradigme zasnovane na ljudskom svijetu, paradigmom globalng zagrijavanja upravo zato što je hladnoratovska paradigma bila proizvod progresivnog projekta modernosti i kao takva nije mogla imati odgovor na uzroke klimatskih promjena i nestabilnosti prirode registrovanih u književnosti i poeziji, posebno u poemi ,,Darkness" Lorda Bajrona iz 1816. godine. Detaljnim studiranjem i konteksualizacijom pomenute poeme, Bejt započinje ekokriticizam i novi

[424] Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1993, str. 10.

[425] Ibid, str. 13.

[426] Ana Petrov, *Bruno Latour*, op. cit…, str. 37.

[427] Philippe Descola, „How We Became Modern: A View From Afar" u *Reset MODERNITY*, Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe i The MIT Press, 2014, str. 127.

geografizam konsultujući meteorološke uslove koji su inspirisali Bajrona da napiše tu poemu tokom *godine bez ljeta*[428]:

> „Romantizam je ostao živo nasljeđe jer se, poput darvinovskog organizma, pokazao posebno prilagodljivim nizu novih sredina…“ [429]

Pozivajući se i na Laturovo i na Seresovo mišljenje, Bejt pokazuje kako je pojava ekološke krize nastupila sa završetkom podjele na prirodu i interesno društvo, to jeste, sa krajem *moderne konstitucije*, odnosno kako ju je eko-kriza zapravo ukinula.[430] Ako modernizacija znači progres, i ako progres u modernizaciji podrazumijeva podjelu na sfere društva i prirode, onda se o modernosti može govoriti kao o paradiksalnom izumu, budući da se progres, da bi bio progres, ne zasniva na podjelama. Latur se pita da li je možda na djelu paradoksalnost modernosti, budući da dva procesa prevođenja odnosno umrežavanja i pročišćenja, odnosno podjele, on vidi kao međuzavisne i to na način što pročišćenje omogućava umrežavanje:

> „…što više sebi zabranjujemo zamišljanje hibrida, to je više moguće njihovo ukrštanje – takav je paradoks moderne, čije nam razumijevanje omogućuje specifična situacija u kojoj se danas nalazimo.“[431]

---

[428] U pitanju su posljedice velike vuklanske erupcije 1815. godine i to Mount Tambora vulkana u Indoneziji. To je izazvalo ozbiljne poremećaje kako u ekosistemu tako i u društvenom razvoju. Budući da je erupcija prouzrokovala povećanje atmosferske prašine, došlo je do pada temperature za oko 1° C jer se sunčevi zraci teže probijaju kroz stratosferu. Tako je izazvano globalno zahlađenje u trajanju od dvije godine, za koje se takođe smatra da je predstavljalo kraj mini ledenog doba koje je započelo u 14. vijeku usljed šestog solarnog ciklusa ili perioda niske solarne aktivnosti poznatog kao Dalton Minimum. Tamborina erupcija dodatno je pogoršala postojeće mini ledeno doba i prouzrokovala je poljoprivrednu katastrofu i poremećaj čitavog lanca ishrane i ekonomije na sjevernoj hemisferi. Poseban uticaj odvijao se u slikarstvu, književnoj i poetskoj misli. Naime, zbog atmosferskih fenomena usljed povećanog nivoa tefre, vulkanskog materijala i konsekventno karakterističnih zalazaka Sunca posebno je u romantičnom slikarstvu Dž. M. Vilijama Tarnera (J. M. William Turner) bio vidljiv i prisutniji ton žute boje na jednom broju njegovih slika.

[429] Jonathan Bate. „Living With the Weather”, op. cit…, 437.

[430] Ibid.

[431] Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, op. cit…, str. 12.

Predlažući proces novog promišljanja, odnosno resetovanja modernosti i njenog shvatanja pojma progresa, Latur, razrađujući svoju tezu da mi nikada nijesmo bili moderni, iznosi četiri pitanja koja su ključna za razvijanje kritičkog mišljenja i stava prema stvarnosti. Osim ovog prvog pitanja o tome šta povezuje hibridnost i njoj suprotan koncept podjele, on postavlja i drugo pitanje o tome kao je uopšte došlo do „velike podjele" kultura i koncepata, a koja se odnosi na pred-moderno doba kao sasvim drugačiji tip kulture. Naime, moderne – zapadne – kulture su se u nastojanju progresa i odredile prema fokusu na čovjeka, dok su pred-moderna društva bila zasnovana upravo na laturovskoj hibridnosti i povezanosti čovjeka i prirode, pa su zato modernisti isključivali mogućnost njihovog napretka. Tu različitost i kontrast Latur uzima kao objašnjenje i pitanja „mi i oni" i problema relativizma kao takvog. Treće i četvrto pitanje on međusobno povezuje, a ona se tiču savremenog antropocenog uslova kao problema. Iako ih je postavio još 1991. godine, iz današnje urgentne ekološke perspektive, nakon tri decenije, njihova relevantnost nije izblijedjela, naprotiv, postalo je vidljivo da za to vrijeme nije mnogo postignuto kao i to da još uvijek ne bi bilo kasno ukoliko bismo njegove zaključke danas uspjeli da primijenimo. On se ironično pita zašto je modernost danas oslabila ako je bila veoma uspješna u svojoj ambiciji da razvija i razdvaja istovremeno, odnosno, zašto je ukinuta ta mogućnost potpune modernosti? Nadalje, on kritički preispituje i kakvi ćemo biti ukoliko više ne budemo u mogućnosti da razdvojimo razvoj od razlikovanja, hibridnost od separacije i možemo li kao takvi težiti prosvjećenju (*enlightement*) bez modernosti? Postavljajući ova hipotetička pitanja Latour daje predloge da se, prije svega, u sve ubrzanijoj trci za razvojem, mora usporiti, ponovo orijentisati ali i, nakon javnog uvida, modelovati i regulisati moć krupnih investicija.[432]

Neposredno prije ovih Laturovih teza, francuski filozof Mišel Seres je postavio temelje ekokritičkim misliocima i to pitajući se prvenstveno o *zajedničkom neprijatelju* koji nas je odveo u stanje oštećene planete proizvodnjom novih vrsta otpada, izlivanja nafte u mora, emitovanja ugljen-dioksida u vazduh, kisjelih i toksičnih kiša koje se slivaju na nas, a zatim dajući odgovor da su za takve *pojave* odgovorna naša sredstva kojima upravljamo, naša efikasnost i aproprijacija, naš razum i dominancija, ratovanja i vlasništva, naše ovladavanje i posjedovanje (*mastery and possesion*) kao ključni koncepti doba razuma – prosvetiteljstva – nauke i rađanja tehnologije. Drugim riječima, Seres daje kartezijansko mišljenje:

[432] Ibid.

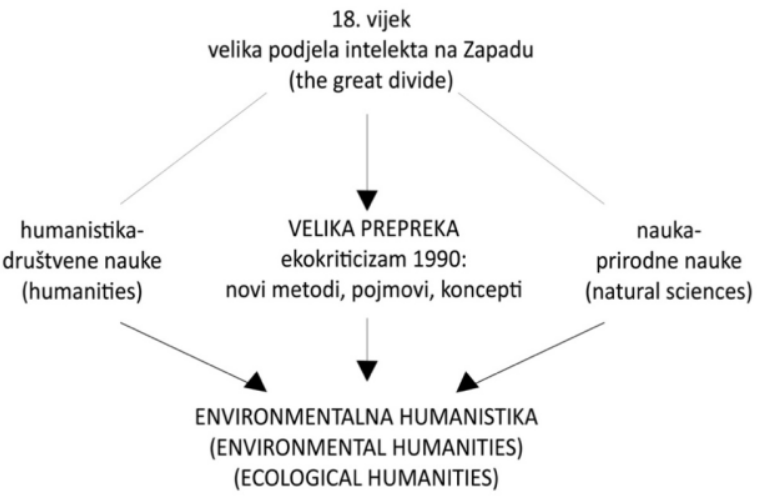
> „Loše vrijeme bilo je skandal za ustav modernosti. Kao što je primijetio Seres, prosvetiteljstvo je bilo jedan dugi pokušaj suzbijanja vremena, raspršivanje oblaka neznanja: ,,osamnaesti vijek se u svojoj epistemologiji kao i svojoj istoriji, može sasvim jednostavno objasniti kao brisanje ‚meteora'."[433]

Iz tih razloga neophodnog prevazilaženja velike i svih drugih podjela koje su nakon nje uslijedile, britanska ekološka feministkinja Kejt Rigbi nas u svom transdisciplinarnom radu i konceptu eko-katastrofe poziva na razumijevanje pojma *prirodne katastrofe* koji, prema njenom mišljenju, pripada *modernoj konstituciji,* a koji inače ne postoji nezavisno od čovjekovog uticaja, jer se svaka društvena djelatnost, naučna i tehnološka, mora posmatrati zajedno, a i kao cjelina sa okruženjem, sa prirodom. Ona se posvetila pitanjima ekoloških humanističkih nauka – environmentalne humanistike – i klimatskih promjena, stavljajući fokus na odnos čovjeka prema prirodnim katastrofama. Prikazujući prirodne katastrofe ona čini razumljivim manjak etičkog promišljanja različitih zajednica i društava, kako u smislu međuljudskih odnosa, tako i u smislu odnosa čovjeka prema drugim vrstama. Ona se zalaže za razumijevanje danas učestalih prirodnih katastrofa kao upozorenja i za značaj ekološkog zaokreta, za razvoj ekološkog mišljenja, saosjećajnosti među vrstama, kako bi ukazala na destruktivnost nezainteresovanosti ka tim pitanjima, ali i na *rizični scenario,* pozivajući se na koncept američke naučnice i književnice Ursule Hajze (Ursula Heise) na koji pristajemo ukoliko čovjekovo ponašanje prema okruženju nastavi, isključivo jednosmjerno, da bude eksploatističko, kako po sebe, tako i po sve druge vrste i oblike života na planeti.[434] Ona ističe da je na pomolu nova paradigma koja proizilazi iz ekološkog obrta, odnosno ona koja bi uspjela da prevaziđe *jaz održivosti (sustainability gap),* na kojeg nas istovremeno upozorava. To je moguće jedino ukoliko se ostvari prevazilaženje disciplinarnih podjela i uspostavi saradnja između prirodnih nauka i društvenih nauka.

---

[433] Jonathan Bate, „Living With the Weather", op. cit…, 437. (prevod: I. L. P.)

[434] Kate Rigby, *Dancing with Disaster: Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times*, 175-78. University of Virginia Press, 2015. Accessed February 6, 2020. www.jstor.org/stable/j.ctt13x1r8s.10.



Grafikon 5 - Saradnja između prirodnih i društvenih nauka

VI 5. Nova uloga umjetnosti u društvu

Važno je objasniti na koji način se promjena paradigme i razvoj saosjećajnosti prema drugim vrstama i pojmu zajedništva počeo odvijati u savremenoj umjetnosti početkom 21. vijeka u odnosu na intenziviranje diskursa antropocena, jer se napuštanjem reprezentacije, razlog produkcije i fokus umjetničkog djela premjestio na direktnu socijalnu akciju kod velikog broja umjetnica/ka. Takva tranzicija dovodi do vidljivosti drugačije ili nove uloge umjetnosti u društvu koju je njemački umjetnik Jozef Bojs (Joseph Beuys) tokom sedamdesetih započeo svojim utopijskim projektom *socijalne skulpture,*[435] kao i etičkih razloga umjetničke produkcije i investicija u umjetnosti. Taj zaokret prema socijalno angažovanoj umjetnosti se od Bojsa nadalje intenzivno razvijao, da bismo tokom devedesetih imali mnoštvo praksi koje intencionalno i sistemski raskidaju sa sistemom umjetnosti koji je dominantno usmjeren prema tržištu, objektno orijentisanoj umjetnosti, a time i prema pasivnom posmatraču. Suprotno tome, kontra-praksa socijalno angažovane umjetnosti

[435] Prema analizi Miška Šuvakovića, u pitanju je ambicija izvođenja evolucijske društvene promjene putem socijalne skulpture koja podrazumijeva da se umjetnost prenese u svakodnevni društveni život, da društvo postane umjetničko područje, i to na način što svaka individua sarađuje sa umjetnikom koji ima zadatak da probudi njenu kreativnost. Tako bi se umjetničko djelo pretvorilo u socijalni organizam, svaka osoba u stvaraoca, dok bi se demokratsko društvo tako zasnovalo na direktnoj demokratiji.
Vidjeti: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti – Bauhaus*, op. cit..., str. 667.

podrazumijeva kritičku relaciju prema pojmu djelovanja i eksperimentalnu proizvodnju razmjene znanja, umjetničkih vještina i učenja sa publikom o konkretnim socijalnim problemima. Tada govorimo o umjetničko-političkim praksama (*art-political-praxis*) koje podrazumijevaju da je umjetnost forma političkog djelovanja koja eksplicitno razdvaja neoliberalne demokratske procese od direktne demokratije koju svojim socijalnim angažovanjem želi da postigne.

Britanski estetičar Džon Roberts (John Roberts) tu novu praksu otpora naziva *praksom zajedništva* (*practice of the commons*) i suprotstavlja je neoliberalnoj koroziji demokratije i prisvajanju javnog socijalnog vlasništva i prirodnih resursa. Kako je koncept zajedništva (*the commons*), što su prije svega voda, vazduh, parkovi, besplatno obrazovanje, upravo tokom svog intenzivnog nestajanja i inkorporiranja u tržište od sredine devedesetih odnosno napadom na vlasništvo socijalne države, postao izuzetno vidljiv i to marketinškim strategijama i samo prividno u ime efikasnosti, tako je tek tada postao predmet političkog i umjetničkog interesovanja. U tom kontekstu Roberts po pitanju preuzimanja zajedništva od strane kapitala pojašnjava da je u pitanju *kognitivna i kulturna činjenica jednako koliko i ekonomska*, i proces i problem privatizacije objašnjava na sljedeći način:

> „Privatizacija, kao takva, djeluje kao oblik primitivne akumulacije u kojoj se javni resursi namjerno podcjenjuju finansijski, kao što su i kulturni ili intelektualno podcijenjeni, kako bi se njihova eksproprijacija obavila po što manjoj cijeni.“[436]

Roberts takođe daje razloge toj ekonomskoj i kulturnoj činjenici i njene korijene veže za kapitalistički pad profitabilnosti koji je uslijedio nakon velikog buma sedamdesetih nakon kojeg je rapidno počeo da se osjeća pad profita. Razlog padu profita on vidi u prekomjernoj akumulaciji kapitala i nedostatku produktivnosti koja se isključivo obavlja ekspoloatacijom jeftine radne snage i, pri tome, porastom proizvodnje, što u formi začaranog kruga smanjuje višak vrijednosti, dok povećava internu konkurenciju kapitalista u kojoj opstaju samo najveće monopolističke kompanije. U tom je kontekstu neophodno pozvati i na istraživanje izraelskog kustosa i pisca Džošue Sajmona (Joshua Simon) koji privatizaciju definiše kao *najvisočiji stepen kolonizacije*. Kako bi objasnio svoje stanovište po pitanju razumijevanja

[436] John Roberts, „Art, Neoliberalism, and the Fate of the Commons” u *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Berlin : Sternberg Press, 2019, str. 242. (prevod: I. L. P.)

savremenog kapitalizma a kojeg definiše i kao *tehnokratski fašizam*, Sajmon je precizirao da su *feudalizam i kolonizacija dejstva neoliberalnih politika*:

> ,,Privatizacija, kao interni proces kolonizacije, generiše tekući proces oduzimanja znanja, prava, zahtijevanja, relacija i stvari.“[437]

Da li umjetnost i kultura mogu promijeniti takve kapitalističke uslove života, posebno imajući u vidu da je neoliberalni pohlepni uslov, kao što to tvrdi Roberts, takođe i pitanje kulture, ukazujući na značaj nedvosmislenog pitanja o predvođenju svijeta „kulturom“ i umjetnošću ili predvođenje svijeta potčinjavanjem i monopolom? Američki ekonomista britanskog porijekla Dejvid Harvej (David Harvey) nagovještava kraj kapitalizma u svojoj knjizi *Sedamnaest kontradikcija kapitalizma*, ističući da se određene mogu korigovati, ali da su brojne nepodložne korekcijama. On je identifikovao više priroda kapitala, prije svih finansijski, ali i industrijski, trgovinski, zemljišni kapital, kapital kao pokretnu vrijednost, ali i kapital kao nezaustavljivu produkciju koja sve podređuje javnom licitiranju,[438] od dionica do nafte, od nekretnina do osiguranja, kao i da taj proces ne zaobilazi čak ni cijela umjetnička tržišta. Problem sa *ludilom ekonomskog razuma*, kako on smatra, pronalazi se u tome što umnoženi kapital, klasa koja njime upravlja, ne investira u nova radna mjesta već se on preliva u nova i veća tržišta, a što je paradoksalno, jedno od takvih tržišta je i tržište umjetnosti čemu je libanski umjetnik Valid Rad (Walid Raad) posvetio značajnu pažnju u svom tekućem interdisciplinarnom i post-medijskom projektu *Grebanje po stvarima kojih bih se mogao odreći*, započetom 2007. godine. Rad se fokusira na nastanak novog umjetničkog tržišta, onog u arapskom svijetu, sa kompletnom infrastrukturom galerija i muzeja, sajmova i izložbi, a koje se sada odvijaju na geografski istom području u kojem se odvijaju, po savremeni poredak, gorući procesi, od vojnih do ekonomskih, od tržišnih i sada već umjetničkih.[439]

Džon Roberts ističe da emancipatorski potencijal autonomnih umjetničkih produkcija i umjetničkih djela jeste primaran i da ga je potrebno uvažavati, ali da on nije dovoljno moćan da zaustavi sistemsko kapitalističko eksploatisanje i pojedinca i koncepta zajedništva.

---

[437] Joshua Simon, *Neomaterialism*, Berlin : Sternberg Press, 2013., str.114. (prevod: I. L. P.)

[438] David Harvey, *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism*, Oxford/New York : Oxford University Press, 2014, str. 71.

[439] Walid Raad, Oct.12, 2015 – Jan 31. 2016, MoMA, Museum of Modern Art, New York https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1493 pristupljeno: 03.04.2121. 2:58

Da li je zato umjetnost primorana da unutar sistema umjetnosti koji je od kapitala neodvojiv, izvrši prvostepenu emancipatorsku funkciju, i pokuša da, gore navedenu, *kognitivnu i kulturnu činjenicu* kapitalističke pohlepe resetuje i koriguje u jedinu ispravnu činjenicu uvažavanja zajedništva i ravnopravne raspodjele resursa, bavljenje problemom neoliberalizma, a ne njegovim ignorisanjem u antropocenu? Roberts smatra da umjetnost u kapitalizmu ne može preuzeti vodeću političku ulogu, jer političnost umjetnosti nije u direktnoj vezi sa njegovim generalnim ambicijama. Umjetnost to može jedino ukoliko direktno sarađuje sa državom, političarima i ukoliko umjetnost kao politika postane dominantna praksa i odrednica svijeta umjetnosti. Međutim, paradoksalno bi bilo očekivati da je u globalnim neoloberalnim politikama takav obrt moguć. Zapravo, emancipatorska umjetičko-politička praksa je i zasnovana na unutrašnjoj tenziji između želje za promjenom stvarnosti putem emancipacije i njene političke dimenzije koja joj istovremeno ukida isključivo umjetničku orijentaciju. Ta joj tenzija daje vrijednost da se bavi novim formama znanja kao i da ih dalje proizvodi, što je Roberts okarakterisao kao važnu distinkciju u odnosu na oficijelni svijet umjetnosti, unutar čije tržišne logike, odnosno logike finansijskog kapitala nije jednostavno sprovesti transformativne aspekte *socijalnog i aktivističkog obrta* u umjetnosti. U tom obrtu koji se zasniva na participatornim i kolektivnim umjetničkim praksama, radi se o *kolektivnoj negaciji* kulture kapitalizma, a ovdje možemo reći i kulture antropocena, budući da je to, prema Robertsu, i epoha stagnacije i ne-reproduktivnosti:

> „Zbog toga su kognitivna i kulturalna zatvaranja neoliberalizma stvorila tako veliku generacijsku kontrareakciju na ove uslove u tako širokom spektru postkonceptualnih, vremenskih praksi.“[440]

Tokom neoliberalizma mnogi umjetnici se identifikuju sa pojmom „neumjetnici“ i preispituju prirodu svog umjetničkog rada, kako rade i pod kojim uslovima proizvode. Oni nastoje da iznova definišu autonomnost svoje pozicije, pozivajući se na avangardne vrijednosti, ali ne isključivo zbog svoje prekarne pozicije, već i zbog načina na koji se tokom neoliberalizma njihov rad vrednuje kao i zbog krize političke reprezentacije kao takve, budući da su demokratski procesi u opadanju, a sve manja izlaznost na izborima u porastu. Pitajući se o širem socijalnom i kritičkom potencijalu, kao i o tome šta je ontološki značajno kod

[440] John Roberts, „Art, Neoliberalism, and the Fate of the Commons” u *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Berlin : Sternberg Press, 2019, str. 252. (prevod: I. L. P.)

socijalnog obrta u savremenoj umjetnosti, a time i zašto bi takva praksa bila značajna u antropocenu, Roberts tvrdi da je to jedina praksa koja se, propagirajući slobodnu društvenu razmjenu znanja i međuzavisnost samo-transformacije, preko kolektiva, bavi kulturnom transformacijom, zato što stavlja na uvid kritiku pojma vrijednosti i plaćenog rada i prakse koja pokušava da začne i ponudi mogućnost života izvan *klaustrofobije kapitalizma*.[441] Zato je to i autonomna umjetnost otvorenog istraživanja i znanja, i kao takva, prema Robertsu, ona ukazuje na mogućnost autonomnog *emancipatorskog horizonta.* Autonomija je danas, ističe on, jednako kao početkom modernizma, proces napuštanja, alternative, odustajanja od učešća u okvirima oficijelnih i dominantnih narativa, negacija formalne apstrakcije. Međutim, Roberts autonomnom stvaralaštvu u 21. vijeku, pridodaje intelektualni aspekt povezanosti kritike, istraživanja, otvorenosti, kao i kolektivnog rada, koji bi nas u optimalnoj projekciji mogao učiniti nezavisnijim od sistema kapitalizma i to putem različitih formi ne-kapitalističke solidarnosti i društvene saradnje. Ukoliko takva saradnja i međusobna podržavanja postoje, sistem u kojem živimo nije kapitalistički, što je činjenica na koju Roberts želi da podsjeti, kao i na distinkciju između kapitala i kapitalizma. On nas podsjeća i na to da smo, u sveopštoj primoranosti da brinemo o egzistencijalnim uslovima, zaboravili na potencijal takvih vrijednosti i mogućnosti, kao i da je proces samoemancipacije po tom pitanju, preduslov bavljenja pojmom kolektivnog i zajedničkog, ali i da u tom procesu ne smijemo zaboraviti na širu sliku kapitala i države, jer, ističe, kapital nikada ne može nestati. Imajući to u vidu, Roberts uviđa određeno preklapanje između politike i umjetnosti koje je nastalo u nedostatku šire demokratske politike kapitalizma, kao i to da post-partijske globalne politike žele stvaranje novih vrijednosti i žele da postanu dio kulturnih procesa, dok post-objektna procesna umjetnost želi da postane efikasna u stvarnosti. Zato autonomne umjetničke prakse zajedništva, bez obzira na njihovu utopijsku projekciju, imaju potencijal stvaranja novih vrijednosti i načina postojanja, ali, tvrdi Roberts, treba da se razlikuju od politike kao umjetnosti.[442]

Da li je druga globalizacija samo još jedna u nizu među kapitalističkim strategijama, ili nužnost do koje je dovela autodestrukcija i samootuđenje kapitalističke platforme i njena akceleracionistička priroda kreativne destrukcije, pokušaćemo da dekonstruišemo, posebno ako imamo u vidu istorijske kolonijalističke efekte prve globalizacije i binarnost kapitalističke ekonomije. Takva ekonomija, pod opravdanjem ubrzanog razvoja, stvara

[441] Ibid, str. 253.

[442] Ibid, str. 257.

napredak tehnologije, ali *pomoću* procesa eksploatacije jeftine radne snage. Ona jednom postotku stanovništva omogućava ekonomski prosperitet i blagostanje, ali tu mogućnost ne daje velikoj većini, i to onoj koja je, prema tumačenjima irske političarke Meri Robinson (Mary Robinson), najmanje odgovorna za planetarne klimatske i promjene zagađenja koje su nas uvele u antropocen[443]. Takva ekonomija proizvodi zapadnu političku dominanciju koja je, kako navodi Roberts, jednako dio makroekonomske strategije koliko i ideološka strategija i intervencija, ali, isto tako, ona proizvodi i potčinjen kolonijalni položaj afričkih i azijskih zemalja u razvoju koje obiluju prirodnim resursima.

Zato takva opservacija iz ugla antropocena sasvim korespondira sa potencijalnim ekološkim politikama mira koje bi uspjele da prevaziđu sukobe zasnovane na teritorijalnim ili nacionalnim osnovama. Antropocen nameće da se zapitamo o internacionalnim ekološkim politikama, pa tako premješta pitanje identiteta iz nacionalnog u egzistencijalni i ekološki okvir u kojem je svaka nacija pozvana da omogući globalne održive ekološke efekte koji jedini mogu da spriječe samoistrebljenje ljudske i drugih vrsta u već započetom i očekivanom globalnom ekocidu. Na osnovu toga, neizostavno se nameće postavljanje pitanja o specifičnostima kapitalističkog sistema koji je do takvih uslova života doveo, ali i zaključak da je njegova profitno orijentisana karakteristika i proizvod zapravo uništenje biosfere i njenih bio-hemijskih ciklusa, paralelno sa nezapamćenim kontrastom i paradoksom akumuliranja bogatstva za manjinu i siromaštva za veliku većinu, što ekstrahuje čitav pejzaž otpada kojeg je potrebno procesuirati. Osim toga, poražavajuća je i činjenica da se zagađenje štetnim gasovima već na početku 21. vijeka odvijalo znatno brže (3.1% godišnje) nego devedesetih godina (1.1%) čak i nakon postignutog *Kjoto protokola* iz 1997. godine o aktivnom smanjenju emisija ugljen-dioksida.[444] Tako je postalo očigledno da kapitalistički sistem koji je zasnovan na tržišnim mehanizmima (*cap and trade*) nije ni najmanje benignan po pitanje očuvanja okruženja, već naprotiv, njegovi isključivo profitno orijentisani ciljevi jasno pokazuju da takav sistem nastoji da profitira čak i od naučnih rezultata i metodologija usmjerenih na rješavanje pitanja koje nameće antropocen, naročito na konceptima poput onih o održivom razvoju i korporativnoj društvenoj odgovornosti. Ta intencionalna impotentnost kapitalizma spram urgentnog ekološkog obrta, koja ne želi promjene sistema, a koju zagovaraju korporacije i vladajuće političke elite, dovodi u pitanje čak i društvene relacije

[443] Mary Robinson, *Climate Justice*, New York : Bloomsbury publishing, 2018, str. x

[444] Chris Williams, *Ecology and Socialism. Solutions to Capitalist Ecological Crisis*, Chicago : Haymarket books, 2010, str. 4.

zato što ambicija akumulacije kapitala – zaključavanja novca – onemogućava upravljanje njime, a time i ostvarivanje svih efektivnih i prijeko potrebnih promjena, počevši sa ekološkim. U tom smislu, hrvatski sociolog Boris Buden kaže:

> „(…) dosegnuti su limiti, limiti kapitalističkog razvoja i rasta, populacijski limiti, biološki limiti, ekološki limiti svijeta kao takvoga… Stvar nije samo u tome da mi odvajamo ili spaljujemo smeće na ovaj ili onaj način, nego u tome kako da se politički subjektiviramo da naša politička aktivnost ima globalne efekte iako nismo ni Amerika ni Njemačka Angele Merkel.“[445]

Sa druge strane, važno je primijetiti da se u tom procesu intenzivira pitanje društvene odgovornosti, ali u dva suprotna smjera: aproprijacijskom i eksploatističkom ali i suprotno, redukcionističkom i simbiotičkom. Ekološki aktivisti i nevladine organizacije predlažu stavljanje akcenta na individuu, na pojedinca koji bi trebalo da bude senzibilizovan prema političkim i eksploatističkim ciljevima kapitalizma, pa ulažu napore kako bi se pojedinac preusmjerio na promjenu životnog stila u smislu manje potrošnje električne energije, manje konzumacije dobara uključujući i vodu, čak i smanjenju reproduktibilnost, dok bi trebalo da povećaju zainteresovanost i odnos prema ne-ljudskim vrstama, njegovanju i povećavanju zelenih površina.

VI 6. Kapitalocentričnost – antropocen

Podrazumijevajući da je kapitalocentričnost dovela do antropocena, pitanje koje se otvara jeste: da li je uopšte moguć izlaz i razrješenje kapitalizma i skoncentrisanih odnosa korporativnih moći u cilju stvaranja novog puta izlaska iz bridlovskog *novog mračnog doba*? Američki pisac, umjetnik i novinar, Džejms Bridl (James Briddle), porijeklu antropocena pristupa transdisciplinarno. Proučavajući odnos tehnologije, informacionih tehnologija, politike i društva, porijeklo znanja, a u nastojanju da svojim konceptom o *kraju budućnosti*, ili projektom *nova estetika*, aktivira ekokritičku misao, poziva nas na *nove načine viđenja*[446]

---

[445]Boris Buden – intervju, razgovor vodio Darko Vujica, Prometej, 07/06/2017. https://pescanik.net/boris-buden-intervju-7/ (pristupljeno 4 .01.2020. 01:10)

[446] Radi se o Bridlovom četvorodjelnom projektu koji je produciran za BBC radio 4.

u kontekstu antropocena kojima iz različitih perspektiva pokazuje da je IT doba, doba informacionih tehnologija, mnogo više u službi adresa kapitalističkih moći nego što je čovječanstvu na usluzi pri intenziviranju njegovog kapaciteta da unaprijedi svoj svijet. U pitanju je kritički projekat koji se nadovezuje na takođe kritičku misao britanskog pisca, slikara i umjetničkog kritičara Džona Berdžera (John Berger), putem koje je on još sedamdesetih godina postavio pitanja o načinima čovjekove percepcije kada je u pitanju slikarstvo, kao i o odnosu fenomenološkog spram kulturalnog načina percepcije kao takve, suprotstavljajući se tradicionalnom shvatanju zapadnog umjetničkog i kulturnog kanona. Takođe, u svojoj knjizi *Oblik džepa* Berdžer nedvosmisleno upućuje na krhkosti percepcije u sistemu i kulturi kapitalizma, što su, iznad svega, razlozi kojima smo doprinijeli antropocenom uslovu:

> „Kultura u kojoj živimo možda je najklaustrofobičnija od svih koje su ikada postojale: u kulturi globalizacije, kao i u Bošovom paklu, ne može se videti nikakvo *drugde* ili *drugačije*. Ono što nam je dato jeste zatvor. Suočena s takvim redukcionizmom, ljudska inteligencija svedena je na pohlepu.“[447]

Zato nas Džejms Bridl i poziva na novo čitanje Berdžera, ali i na *nove načine viđenja*, budući da se uticaj digitalnih tehnologija na čovjekovu percepciju i načini na koje se on odnosi prema svijetu i okruženju, zatim načini na koje ga razumije, ne mogu ignorisati u 21. vijeku. On pojašnjava nevidljive, centralizovane strukture velikih korporacija koje putem interneta oblikuju i kontrolišu čovjekovu komunikaciju, pravdu i život, zatim kako je čovjekovo viđenje postalo viđenje mašina budući da kultura više nije zadatak i proizvod države već privatizacije u smislu koncepta *siromašne (jadne) slike (poor image)*[448] njemačke

---

http://jamesbridle.com/new-ways-of-seeing (pristupljeno 06.02.2020. 16:02)

[447] Džon Berdžer, *Oblik džepa*, prev. Đorđe Krivokapić, Čačak : Umetnička galerija *Nadežda Petrović*, 2006, str. 144.

[448] Izostavljanje nezavisne dokumentarističke i kritičke umjetničke produkcije, nezavisnog filma, videa i fotografije iz regularnog medijskog javnog prostora dovelo je do opservacije u teorijskom radu Hito Štejerl da je takva produkcija konkurentna popularnim sadržajima koji dominiraju javnim medijskim prostorom poput reklamne TV industrije, industrije televizijskih serija i filmova i kao takva strateški ignosrisana zbog čega je ona naziva „jadnom, lošom ili siromašnom slikom“
47
Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image", *E-flux*, no. 10, November 2009.
https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/ (pristupljeno 06.02.2020. 17:21)

umjetnice Hito Štejerl (Hito Steyerl), ali i kako naša odluka o sadržajima koje svakodnevno posmatramo i kako razumijemo tehnologiju pokazuje ko smo i kakva su naša etička uvjerenja i izbori, od kojih zavisi i naša kolektivna egzistencija kao čovječanstva. Zato Bridl, kao novi i drugačiji oblik gledanja na stvarnost, predlaže sočivo tehnologije koja nam je tokom posljednjih decenija pokazala kako ne-ljudske vrste i inteligencije komuniciraju, reaguju i opstaju. On se pita nijesu li načini na koje razumijemo tehnologiju i pomoću nje nove načine uvida u oblike života ne-ljudskih vrsta, jedan od načina pomoću kojih bi se antropocentrizam kritički preispitao.[449] U knjizi *New Dark Age* Bridl pojašnjava procese zagrijavanja tla, istraženih na Univerzitetu u Kopenhagenu i ističe krajnju fazu antropocena u kojoj, nakon što se otope lednici i voda ispari, više ne može biti života na planeti, a do tog procesa, pored negativnog efekta ljudskog rada i pohlepnog ponašanja, dolazi i putem nekoliko dugoročnih procesa u tlu, povezanih sa određenim bakterijskim procesima poput buđenja Antrax bakterije. Ta smrtonosna bakterija se, između ostalog, nakon desetina vjekova, zagrijavanjem tla budi iz posljednjeg perioda ledenog doba, i sa nestajanjem lednika odumire, ispuštajući metan.[450] Taj gas ima kapacitet, znatno veći i intenzivniji od ugljen-dioksida, da proizvede efekat staklene bašte zadržavajući toplotu u zemljinoj atmosferi. To je samo jedan od detalja u poređenju sa znatno dužim procesom i to:

> „Kako se zemlja zagrijava, dugo uspavane bakterije u tlu počinju se buditi i postaju aktivne. Bakterije same proizvode toplotu, što uzrokuje dodatno zagrijavanje tla, što se više bakterija odmrzava i budi – više povratnih informacija. Kako se led topi a voda počinje odvoditi, kiseonik prodire u slojeve tla, razbija ih i razgrađuje. Novoprobuđene bakterije se počinju hraniti organskim ostacima, ne ostavljajući za sobom ništa osim kamena i ispuštajući sve više zagrijevajućeg ugljenika.“[451]

Bridl takođe uzima u obzir i aspekt i pitanje destruktivnosti i ljudskog nasilja i ratovanja, čije su se posljedice, na indirektan način tokom istorije, a on polazi od srednjeg vijeka, što otkrivaju i naučnici, upisale u registar činjenica sa kojima su se klimatske

[449] James Bridle, New ways of seeing. http://jamesbridle.com/files/R4_NWOS_Episode_04_Script.pdf (pristupljeno 06.02.2020. 18:21)

[450] James Bridle, *New Dark Age. Technology and the End of the Future,* London : Verso, 2019, str. 49.

[451] Ibid, str. 57. (prevod: I. L. P.)

promjene potencijalno počele javljati. Njegov sluh prema prošlosti i napor prema mogućnostima njenog razumijevanja vodio ga je ka izboru nekoliko *manifestacija čovječnosti*[452] čija je naučno-istorijska analiza omogućila kritičko i razvojno posmatranje antropocenog diskursa, ali i zaključka da je to razdoblje potencijalno započelo sa masovnim genocidima i nasiljem koji se reflektuju u slojevima lednika i oprašenim usjevima. On, međutim, ostavlja prostora za dalje ispitivanje ovih pretpostavki:

> „Antropocen započinje sa masovnim genocidom, sa planetarnim nasiljem takvog obima de se registruje u ledenim jezgrima i oprašivanju usjeva. To je obilježje antropocena da je, za razliku od onih epoha koje su započele udarom meteora ili trajnim vulkanskim erupcijama, njegovo porijeklo mutno i nesigurno. A njegovi učinci, koji se događaju upravo sada, još su veći. Ono što možemo reći o tome je da je, kao prvu istinski ljudsku epohu – onu kojoj smo najbliži i s kojom smo se najviše zapleli – i najteže vidjeti i najteže promišljati.“[453]

Bridlov koncept *novog mračnog doba* može se također razumjeti i iz istraživanja francuskog filozofa i istoričara umjetnosti Žorža Didi-Ibermana (Georges Didi-Huberman) iznijetog u njegovoj knjizi *Peuple Exposés, Peuples Figurants*. Iberman se, u svojoj razradi istraživanja na koje su sve načine ljudi danas *izloženi* (reprezentovani), više nego ikada ranije, a što je i političko i estetičko pitanje, između ostalog, poziva na istraživački proces njemačkog istoričara umjetnosti i teoretičara kulture Abija Varburga koji govori o *ikonologiji intervala* odnosno izučavanju „prostora između“ permanentnih stanja konflikata poput varvarizma i kulture u smislu njemačkog filozofa, i kulturalnog kritičara Valtera Benjamina da je izučavanje konflikata potrebno, jer se u njihovoj istoriji prepliće krhkost ljudske vrste i izloženost čovječanstva tragičnim procesima. Iberman se također poziva i na insistiranje njemačko-američke političke teoretičarke Hane Arent (Hannah Arendt) da je u vremenima političkih i svih drugih destruktivnih previranja, koje je njemački dramaturg i pjesnik Bertold Breht (Bertolt Brecht) nazivao „mračnim vremenima“, uvijek potrebno govoriti o humanosti

[452] Georges Didi-Huberman, *Peuple Exposés, Peuples Figurants*, Paris : Minuit, 2012, str. 25.

[453] James Bridle, *New Dark Age. Technology and the End of the Future*, London : Verso, 2019, str. 202-203. (prevod: I. L. P.)

kakvu bismo željeli sačuvati i da je relevantna samo ona politika koja uspijeva da održi i proizvodi humanost. Ona je objašnjavala da u nehumanim vremenima jedino onda kada s obje strane prijateljstva možemo očekivati ravnopravnost i odsustvo superiornosti ili inferiornosti, možemo govoriti o postojanju djelića humanosti kojeg je potrebno sačuvati.[454]

U kontekstu antropocena Ibermanovo je istraživanje relevantno konsultovati budući da daje uvid u dva aspekta izloženosti, reprezentacije ili vidljivosti čovječanstva, to jeste, vidljivosti naroda. Tvrdeći da su danas narodi vidljiviji nego ikada ranije, on tu vidljivost posmatra kao, sa jedne strane, nedovoljnu vidljivost ili podeksponiranost (*sous-exposés*) u okvirima sopstvene cenzure, i, sa druge strane, prekomjernu vidljivostu ili preeksponiranost (*sur-exposés*) u scenariju sopstvene spektakularnosti. Između te dvije krajnosti, Iberman nas opominje - narodi su, tokom istorije, prečesto bili *izloženi nestanku*:

> „Ljudi su uvijek u opasnosti da nestanu. Što učiniti, što misliti u ovom stanju trajne prijetnje? Kako možemo osigurati da ljudi budu izloženi sebi a ne nestanku? Pa da se ljudi pojavljuju i formiraju?“[455]

Pitanje koje postavlja odnosi se na pronalaženje načina da se ljudi, narodi posvete svom postojanju, a ne svom nestajanju, svom pojavljivanju, a ne uništavanju, jer kao što i Bridl kaže, u pitanju je prva ljudska epoha, bez obzira na to što ju je teško sagledati, a još teže razumjeti, proces zbog kojeg je on i naziva *novim mračnim dobom*, upozoravajući nas o smjeru našeg trenutnog kretanja.

VI 7. Paradoks ekonomske paradigme

Pojam prirodokultura (*naturecultures*) uvela je Dona Haravej prema čijem se mišljenju priroda ne može posmatrati odvojeno od kulture kao takve, već isključivo kao sinteza sa njom. To je koncept koji je proistekao iz humanističke ontološke podjele moderne tradicije – naučnog istraživanja dualizama koje smo stekli modernim obrazovanjem poput država/subjekat, čovjek/životinja, ljudsko/ne-ljudsko, organsko/tehnološko, sloboda/struktura, bogati/siromašni ili priroda/kultura, jer su izraženosti tih podjela služile

[454] Georges Didi-Huberman, *Peuple Exposés, Peuples Figurants*, Paris : Minuit, 2012, str. 28.

[455] Ibid, str. 11. (prevod: I. L. P.)

udaljavanju čovjeka od prirode.[456] Da li su te podjele služile interesima kapitalocena koji nas je tokom poslednjih vjekova doveo u stanje antropocena u kojem svjedočimo masovna istrebljenja vrsta, nezapamćene i nepredvidive prirodne katastrofe, ali i svjesno izbjegavanje ili zaobilaženje suočavanja sa činjenicama, ili kako ona kritički posmatra, da nema ni *tentakularnog mišljenja* (*tentacular thinking*), koncepta koji Haravej predlaže za razrješenje tog pitanja?[457] Ukoliko sve te činjenice napokon počnemo shvatati ozbiljno, ne bježeći od problema, već se prihvatimo njihovog rješavanja, razumjećemo da živimo na ruinama heterogenog i slojevitog kapitalizma, geo-istorijskog sloja kojeg nazivamo antropocen. To nas neminovno dovodi u poziciju sučeljavanja sa pitanjem kakvi oblici znanja, ponašanja i kulture proizilaze iz vremena u kojem se istovremeno odvijaju procesi tehnoloških revolucija i borbe za opstanak vrsta. Dona Haravej zato predlaže neophodnost mišljenja, njegovanja procesa odgovornosti i zainteresovanosti da se traži odgovor na problem, a ne da se problem ignoriše ili zaobiđe. Ona sugeriše urgentnost bavljenja načinima i vještinama življenja na ruševinama i sa nevoljama i poziva se, između mnogih drugih autora, i na mišljenje antropološkinje, kulturne teoretičarke i feministkinje Ane Cing (Anna Tsing), koja se bavi „umjetnošću življenja na oštećenoj planeti“ i koja odbija redukovanje urgentnosti na čisto apstraktne uzročno-posljedične pojave, već tvrdi da:

> „…nesigurnost – neuspjeh lažljivih obećanja modernog napredka – karakterizira živote i smrt svih zemaljskih svorenja u ovo doba.“[458]

Živjeti sa nesigurnostima, na neuspjesima, na lažima, razočarenjima, patnjama, na prevarama, u konstantnoj borbi, spremnosti na brze promjene i fluidne identitete, prema mišljenju Ane Cing, ne predstavlja optimistički pogled, čežnju, kao ni cinizam, već je to postala prava umjetnost i jedina mogućnost života unutar bezbroj lica beskrajnog kapitalizma. Kako je još tokom šezdesetih godina 20. vijeka njemački teoretičar umjetnosti i psiholog percepcije, Rudolf Arnhajm, objasnio da je viđenje aktivno istraživanje,[459] a slično

[456] Donna Haraway, *The Companion Spieces Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Chikago : Prickly Paradigm Press, 2003, str. 4.

[457] Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London : Duke University Press, 2016, str. 35.

[458] Ibid, 37. (prevod: I. L. P.)

[459] Rudolf Arnhajm, *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, prevod Vojin Stajić, Beograd : Univerzitet Umetnosti u Beogradu, 1981, str. 43.

je tvrdio i britanski teoretičar umjetnosti Džon Bredžer, samo deceniju kasnije, da je način na koji vidimo stvari uslovljen onim u šta vjerujemo i što znamo, kao i da uvijek posmatramo relaciju između nas i stvari,[460] tako se, uz preciziranje Ane Cing i Done Haravej, zaključuje da su sposobnost samostalnog rasuđivanja, formiranje znanja i stepena informisanosti prijeko potrebni, ili, bolje reći, urgentni u vrijeme antropocena. Takođe, italijanski filozof i aktivista koji piše o post-industrijskom kapitalizmu, Franko Bifo Berardi (Franco Bifo Berardi) izražava svoju sumnju u mogućnosti mišljenja čovjeka koji je tokom 20. vijeka, *vijeka koji je vjerovao u budućnost,* kako navodi Bifo citirajući futuristički manifest (1909), prihvatio da njegovim radom i intelektom dominira mašina:

> ,,To postajanje mašinom doživjelo je svoje finale sa spajanjem globalnog Web-a. Sada ga je srušila kriza finansijskog sistema koji je zasnovan na futurizaciji ekonomije, duga i ekonomskih obećanja. Obećanje je gotovo. Era post-budućnosti je otpočela.“[461]

Postavlja se pitanje mogućnosti znanja u savremenoj binarnosti nepostojanja i viška slobodnog vremena, ograničenja i oslobađanja svakodnevnog života. Dona Haravej zato radi sa distinktivnim procesom istovremenosti pojmova antropocen, kapitalocen i pojma kojeg ona uvodi – ktulucen (*chthulucene*). Ona objašnjava da je u naučnom i popularnom kontekstu razumijevanja globalizacije antropocen postao dominantan pojam zato što objedinjuje mnoštvo činjenica, interesa i načina zabrinutosti, kao i zato što je mnogo manje kontroverzan pojam po rad krupnih kapitalista od pojma kapitalocen. Međutim, ako bi jednom riječju trebalo objasniti skup svih, ne samo ekoloških, destruktivnih već i tehnoloških i naučnih promjena, ona bi prije predložila pojam kapitalocen. Iz preplitanja oba ta pojma proizašao bi i postao razumljiv problem klimatskih promjena koji je nadalje izazvao i pokrenuo promjene u ekološkom sektoru a koje bi, prema mišljenju Ane Cing, trebalo da dovedu do procesa kojeg ona naziva neimperijalistički environmentalizam (*nonimperialist environmentalism*). Međutim, Haravej objašnjava kako je *anthropos* dvosmislena riječ sa nesigurnim porijeklom,[462] pa termin antropocen postavlja pod kritičku opservaciju, postavljajući tezu da

[460] John Berger, *Ways of Seeing*, London : British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972, str. 8.

[461] Franco Bifo Berardi, *After the Future*, Edinburgh : AK Press, 2011, str. 164.

[462] Prije svega u odnosu na porijeklo iz grčkog jezika u pitanju je čovjek, ali ne i žena, zatim, drugi izvori navode da je u pitanju oblik čovjeka, dok naredni izvori objašnjavaju antroposa kao onog čiji je pogled usmjeren prema gore, što su razlozi koji je navode na kritičko preispitivanje tog pojma.

ni *infektivna* prva industrijska revolucija, ni tehnološka otkrića kao ni *anthropos* nije bio taj koji je doveo do današnjeg trećeg karbonskog doba ili frakcijske[463] epohe (*fracking thing*) i da se ona ne bi trebala nazivati po njemu:

> „Autopoetični, samoostvareni čovjek, ponovo se srušio, ovog puta u tragičnom kvaru sistema, pretvarajući bioraznolike ekosisteme u izvrnute pustinje ljigavih prostirki i uboda meduza.“[464]

Zato Haravej, uzimajući u obzir eliminisanje velikih šumskih površina, invazivno rudarstvo, uspostavljanje velikih internacionalnih tržišta i korijena konzumerističkog ponašanja u 16. i 17. vijeku, to jeste u vrijeme izlaska iz eurocentrizma, odnosno okretanja prema istoku i nabavci sirovina iz Kine, konstatuje da su to razlozi koji su prethodili prvoj industrijskoj revoluciji. Ona insistira na umjerenom korišćenju pojma antropocen i to s oprezom, kako ne bismo upali u zamku njegove prevelike intelektualne, elitne, medijske, ali i popularne upotrebe i kako nam ona ne bi prikrila šta se sve pod njime podrazumijeva. Prema mišljenju Haravej, koja se poziva na feministkinju Ejlin Krist (Eileen Crist), isključivo detaljan uvid u kritiku svih modernizujućih i menadžerskih, tržišnih i ekonomskih, i aspekata orijentisanih samo na ljudski svijet antropocenog diskursa, može nas naučiti kako *živjeti sa nevoljama*, jer kao takav, taj diskurs je neosjetljiv za ne-ljudske vrste i svjetove. U kontekstu sve ubrzanijih ambicija upotrebe ne samo fosilnih već i svih drugih prirodnih, pa čak i ljudskih resursa, ona čovjekov rad imenuje kao fosilni rad (*fossil-making man*), ali ističe da mogućnost usporavanja tih procesa postoji i to u vidu tehnologija obnovljivih izvora energije koje imaju potencijal da uspore karbonske emisije, a i time globalno zagrijavanje. Međutim, Haravej takođe precizira kako su kratkotrajne bile nade da će doba uglja i kasnije nafte biti zamijenjeni dobom obnovljive energije, budući da, i to paradoksalno, bez obzira što obnovljivi izvori energije predstavljaju vrlo profitabilan posao, trka velikih korporacija za

---

6

Vidjeti: Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London : Duke University Press, 2016, str. 44-47.

[463] Haravej vješto koristi igru riječi jer frakcija u politici označava razlaz partijskog mišljenja usljed neslaganja; u hemiji označava frakcijsku distilaciju, dok u rudarstvu ili bušotinama taj pojam označava metod usljed kojeg se nakon ubrizgavanja tečnosti u pukotine stijena pod velikim pritiskom izvlači nafta ili gas. S druge strane, pod riječju *thing*, ona misli na stvar, odnosno na objektno tj. profitno orijentisani svijet.
Ibid, str. 44-47.

[464] Ibid, str. 47. (prevod: I. L. P.)

preostalim fosilnim resursima ne prestaje sve do istrebljenja njihovog posljednjeg grama.[465] Stoga, kako je, za razliku od obnovljive solarne ili energije vjetra, energija koju u kapitalističkoj kulturi dobijamo sagorijevanjem fosilnih goriva (uglja, prirodnog gasa…) neobnovljiva, tako se postavlja pitanje nije li – u nemogućnosti i nedostatku kulturnog ili obrazovnog zaustavljanja procesa upotrebe takvih izvora energije koji su u najvećem dijelu odgovorni za efekat globalnog zagrijavanja – istrebljenje ili zabrana upotrebe takvih resursa, jedan od efikasnih metoda zaustavljanja ili smanjenja klimatskih promjena? Osim toga, i ukoliko je jezik i značenje najefikasnije sredstvo komunikacije i prenošenja informacija, ne bi li možda riječ fosilocen imala znatno veće indeksne i značenjske, obrazovne i evolutivne implikacije po djelovanje *antroposa* tokom ekonomske paradigme, budući da bi svijest o široj slici fosilizovanih organskih ostataka u vremenu, a ne samo *slika* o dejstvu rada i proizvodnje kao takvih, imala mnogo obuhvatnije kritičke implikacije po karakter razdoblja ekološke nestabilnosti kojem danas pripadamo? Dona Haravej jednako osvjetljava i pojam kapitalocen kao neadekvatan i podložan još većem kriticizmu. Oba pojma, i antropocen i kapitalocen, ona smatra previše ambicioznim i dalekim od inkorporiranja u govor zajednica koje ne pripadaju naučnim ili intelektualnim krugovima, a koje, zapravo, čine većinu stanovništva na planeti, pa zato preporučuje vraćanje na marksistički ili darvinistički model naracije:

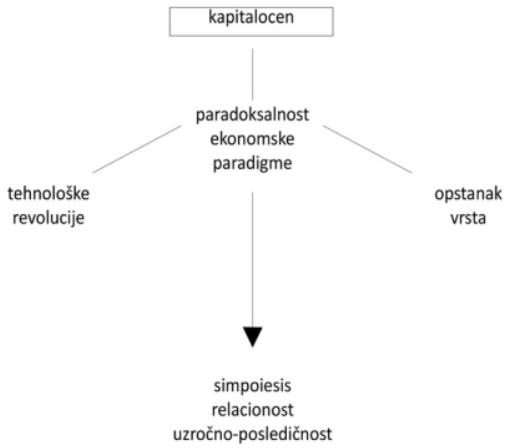
> „Marks je prošao bolje od toga, kao i Darvin. Možemo li naslijediti njihovu hrabrost i sposobnost da pričamo dovoljno velike priče bez determinizama, teleologije, i plana.“[466]

Kako je na početku ovog poglavlja konstatovano da su nekadašnje revolucije kao i institucionalne moći danas izgubile svoj kredibilitet u odveć dobro ustanovljenom i osmišljenom neredu i haosu, tako se ista konstatacija i sa završetkom ovog poglavlja može sagledati iz još jednog ugla. Naime, jedini korak koji se danas može preduzeti, a čini se da ni nauka nema drugog izlaza, u borbi za promjenu sistema mišljenja u kapoitalocenu, je, zapravo, revolt za kojeg su ključni čitavi pokreti geofizičkih dinamika, upućuje Haravej, pozivajući se na mišljenje Breda Varnera (Brad Warner), inženjera kompleksnih sistema. Nijesu, dakle, ključni samo pojedinci na čije je konzumerističko ponašanje intencionalno skrenuta pažnja kako bi se u pozadini rušilački rad korporacijskih zagađivača još neko

[465] Ibid, str. 46.

[466] Ibid, str. 50. (prevod: I. L. P.)

vrijeme mogao nesmetano odvijati – kako je to još 2010. godine takođe pokazao Kris Vilijams (Chris Williams).[467] Haravej insistira na tome da ekonomske i ekološke koprodukcije moraju imati troslojni karakter i to u vidu relacionog, sim-poetičkog i uzročno-posljedičnog tipa, a ne da se ponavljaju veliki narativi i obećanja progresa kako je to urađeno s projektom modernizacije u 20. vijeku. Ona zato predlaže proces odučavanja (*unlearning/unmaking*) od velike ljudske izvrsnosti i individualizma, od velike binarne podjele na društvo i na prirodu, to jeste od podjele na društvene i prirodne nauke, od davanja velikih progresivnih modernizujućih obećanja društvu koja su nas učinila *robovima modernizacije*, od cinizma i prevelikog optimizma, od pojmovnog para povjerenje-nepovjerenje modernosti. Kako je kapitalocen relaciono nastajao sporim i viševjekovnim uplitanjem i eksploatisanjem svih oblika ljudskog i ne-ljudskog postojanja u interesne i tržišne sfere, tako se ona relaciono mora i razgraditi stvarajući nove mogućnosti sa-postojanja. Prema njenom mišljenju, ali i mišljenju sociologa i teoretičara Filipa Pignarea (Philippe Pignare), Izabele Stengers (Isabelle Stengers) i Bruna Latura, na koje se Haravej takođe poziva, društvo prije treba usmjeriti na nove prakse otpora i revolta, oporavka i imaginacije, povezivanja i pokušajnog i simpoetičkog *(sympoietic*) mišljenja koje je zato sa-postojanje, a ne izolovano i izdvojeno, kadro razvijati i proširiti autopoetičko (*autopoiesis*).



Grafikon 6 - Paradoksalnost ekonomske paradigme

[467] Chris Williams, *Ecology and Socialism. Solutions to Capitalist Ecological Crisis*, Chicago : Haymarket books, 2010, str. 10.

Haravej zato uvodi treći termin. Sumnjajući u *autopoiesis anthroposa* – antropocen, kao i u samodovoljnost krupnih kapitalista – kapitalocen, ona postavlja u svijet kritičkog mišljenja pojam ktulucen (*chthulucene*).[468] Njime ona želi da prvima suprotstavi jedan takav pojam ili još bolje, proces, koji bi predlagao postojanje inkluzivnosti, saosjećanja, sjećanja, sakupljanja i udruživanja, efemernosti pa i krhkosti, kako bi pokušala ublažiti dominantnost dramatičnosti antropocene, destruktivnost kapitalocene, odnosno uzvišenost antroposa, čovjeka koji posesivno daje sebi pravo da raspolaže svim dobrima koje je zatekao na planeti, na zemlji – Gaji. Ona nastoji da obnovi moći biodiverziteta na planeti i objašnjava da je to simbiotički ili sim-poetički zadatak ktulucene u kojoj ljudska bića nijesu jedini i neprikosnoveni akteri kojima bi sva druga bića bila samo na usluzi ili u njihovoj službi. Haravej, zapravo, prilično remeti takav redosljed. Prema njenom mišljenju ljudska bića su dio biotičkih procesa na planeti, dok su abiotski procesi jednako značajni i to je okosnica novog pojma kojeg ona uvodi:

> „Tačnije, za razliku od antropocena ili kapitalocena, ktulucen se sastoji od tekućih priča različitih vrsta i praksi postajanja-sa vremenima o kojima se radi, u nesigurnim vremenima, u kojima svijet nije gotov i nebo nije palo – još uvijek.“[469]

Međutim, ono što je važno kod ove autorke, jeste činjenica da ona istovremeno otvara nova gledišta ne napuštajući uzrok i povod koji su je do takvog napora doveli. Zato nastavlja da se bavi uzrokom, ljudskim bićem i njegovim postupkom kako prema sopstvenom svijetu

---

[468] Inspirisana određenom kalifornijskom vrstom pauka, *Pimoa Cthulhu*, koji bez obzira što je vezan za svoje mjesto porijekla, konstantno istražuje druga mjesta boravka, Haravej pokušava dati ime našoj rušilačkoj epohi prema toj ne-ljudskoj vrsti i pomoću nje učiniti da promislimo o drugačijim mogućnostima svjetova i vremena. U tom procesu izvršila je neznatnu taksonomsku intervenciju promjene mjesta slova u biološkom imenu te vrste, pa je od *Pimoa Cthulhu* ona izvela ime *Pimoa Chthulu*. Time nas ona upućuje na promišljanje važnosti malih koraka i promjena, a ne isključivo gigantskih i epohalnih. Ona signalizira sa-postojanja sa drugim vrstama, oblicima života i rada, vraća nas na pokušaj mišljenja o tome da naš opstanak na planeti, na zemlji kao materiji, ne mora nužno značiti uništavanje i eksploataciju prirodnih resursa i ne-ljudskih vrsta, već naprotiv, da je važno upoznati raznovrsnosti oblika i procesa i učiti od njihovog načina prilagođavanja brojnim istorijskim promjenama.

23 Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, op. cit…, str: 51-57.

[469] Ibid,, str. 55. (prevod: I. L. P.)

tako i prema budućnosti svih drugih postojećih oblika života kojima je samouvjereno podario i u ime svih otpočeo procese istrebljenja.

Dok nastavljamo da tolerišemo frakcione rascjepe unutar geoloških slojeva zarad istrebljujućeg fosilnog rada, ostaje nam zadatak prije svega da osvijestimo fosilo-antropo-kapitalocene procese čija „individualizacija profita i socijalizacija gubitka“ još uvijek ne pokazuje vidljive rezultate ni u antropocenom ni u ekološkom diskursu. Američki teoretičar T. J. Demos (T. J. Demos) uvodi pojam *petrokapitalistički antropocen* i identifikuje prirodni kapital tj. čovjekovu percepciju prirode isključivo kao kapitala za dalje paradoksalne investicije koje grade našu kolektivnu sudbinu na planeti bez pristanka ili mišljenja većine, već njihovom planski organizovanom isključenošću od strane dobro organizovanog Prvog svijeta kapitala nad još bolje potčinjenim Trećim svijetom.[470] Američka sociološkinja holandskog porijekla, Saskija Sasen (Saskia Sassen) ove procese objašnjava pojmovnim parom *skupljajućih ekonomija i rastućih protjerivanja.* Ona nas upozorava da se u tekućoj brutalnoj globalnoj ekonomiji ne radi samo o transformacijama kapitala već i geopolitičkim, kulturnim i nadasve etičkim transformacijama. Ona zaključuje kako se pojam globalnog sjevera (global north) koji je tokom 20. vijeka doista razvijao srednju klasu, sasvim transformisao u svijet *predatorske elite* koja se više ne vezuje ni za strane svijeta ni svoju pripadnost njima, već je u toku stvaranje specifičnog preplitanja sistema sa finansijama elita, u čemu vidi veoma teško rješiv problem skoncentrisanosti kapitala.[471] Stoga, razmatranje koje je uveo britanski filozof i teoretičar kulture Mark Fišer (Mark Fisher) o tome da je kapitalizam, odnosno *kapitalistički realizam*, parazitska dualna matrica jer najprije funkcioniše kao *hiper-aprstraktna bezlična struktura* ali da, paradoksalno, ne bi bio moguć bez uključenosti i saradnje ,,svih“, svih onih koje je precizno proračunao i preobrajao, pokazuje nam da se prilikom njegove redefinicije ili prerade, korekcije kursa, svi oblici života na planeti moraju posmatrati ravnopravno.[472]

Zato ktulucen, kako savjetuje Haravej, mora pokupiti *otpatke antropocena* i zaustaviti istrebljenje pod dejstvom kapitalocena, i ponuditi varijacije i raslojavanje mnogih prošlosti i sadašnjosti koje još nijesmo naučili, u nadi otvaranja budućnosti. Da li će nam najnovije preporuke i zaključci koji nas očekuju prema dinamikama socijalnih savjeta za stabilizaciju

---

[470] T. J. Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlin : Sternberg Press, 2017, str. 47.

[471] Saskia Sassen, *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 2014, str. 13.

[472] Mark Fisher, *Capitalis Realism. Is there No Alternative?,* Winchester : Zero Books, UK, 2009, str. 15.

klime u predstojećim decenijama zaista i pomoći[473] ne znamo, ali ostaje nam da razumijemo da, prisvajajući fosilne slojeve, ne proizvodimo ništa drugo do fosile za nove prilagodljivije oblike života kojima potencijalno možemo biti na usluzi.

Haravej nas upoznaje i sa još jednom tezom, onom koju je predložila belgijska filozofkinja nauke, Izabela Stengers. Ona je razvila Laturov koncept planete Zemlje odnosno Gaje (Gaia) u njen termin višeznačne Gaje (*multi-faced Gaia*), pa nepokolebljivo objašnjava kako je, u kulturi, nauci i politici, potrebno misliti izvan sveprisutnih pojmova antropocena i kapitalocena i razmisliti inverzno, o procesima koji su inherentni samoj Gaji kao organizmu, kao živoj planeti. Kao takva, ona je nepotkupljiva, neosvojiva i nije resurs za eksploataciju. Ona stvara i uništava u beskonačnom rekombinovanju svojih kompleksnih i sistemskih fenomena. U tom smislu Stengers je shvata kao autopoetičnu, dinamičnu i iznad svega samo-formirajuću putem dinamičnih sistemskih procesa koji se unutar nje odvajaju i sa kojima se ljudi neminovno moraju suočiti, budući da kao sila, proces ili postojanje po sebi, ona ne brine o vrstama koje su na njoj opstajale, koje postoje, ili će tek nastati, već naprotiv – stvara i uništava sve oblike života tokom svojih nezaustavljivih mutacija kojima se ni antropos ni kapital ne mogu suprotstaviti. A u kontekstu kritike kapitala, modernosti i antropocentrizma, kao i u kontekstu laturovskog pokušaja resetovanja modernosti i Haravejinog pokušajnog mišljenja, još jedna se sfera mogućnosti otvara, ona o dekolonijalnom obrtu i demodernizirajućim mogućnostima[474] koje započinju s umjetnošću i muzeologijom kao mjestima stvaranja memorije i, prije svega, istorije. Uzmemo li njih odgovorno u obzir, iako su politike umjetnosti danas svedene na politike od 1%, možda bi se, nama u antropocenu, otvorila mogućnost neophodnog analognog ili umjetničkog obrta ali onaj koji je, kako bi Stengers predložila, zabrinut, *koji razjašnjava a ne, još jednom, prosvjećuje*,[475] i koji bi mogao ponuditi riješenja za stanje u koje nas je antropos doveo svojim upravljanjem i

---

[473] Ilona M. Otto et all. *Social tipping dynamics for stabilizing Earth's climate by 2050.* Proceedings of the National Academy of Sciences of Unated States of Amerika, Feb 2020, 117 (5), 2354-2365; DOI:10.1073/pnas.1900577117 https://www.pnas.org/content/117/5/2354 (pristupljeno 13.02.2020. 11:16)

[474] Charles Esche. „The Demodernizing Possibility", u *How Institutions Think. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*, LUMA Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College, Cambridge, Massachusetts, London : The MIT Press, 2017, str. 217.

[475] Isabelle Stengers, „Don't Schock Common Sense!", u *Reset MODERNITY*, Cambridge MA : ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe, The MIT Press, 2014, str. 428.

posjedovanjem, i koji bi ostvario ekokritičko zalaganje za svijet koji je sveobuhvatan, *a ne samo ljudski.*[476]

[476] M*ore than human world* je ekokritički koncept koji treba da objasni sveobuhvatan pogled na svijet, onaj u kojem priroda i društvo nijesu podijeljeni kao što je to u modernističkoj progresivnoj viziji, već cjelina koju zajedno grade ljudski i ne-ljudski svijet, biljke, životinje, atmosfera i prirodne pojave.

ZAKLJUČAK

Ako o umjetnosti možemo govoriti kao o jeziku razumljivom svima, refleksija koju ova disertacija nastoji da pokaže i pokrene odnosi se na propitivanje mogućnosti karaktera i kapaciteta kritičko-teorijske linije savremene umjetnosti da učestvuje u oblikovanju savremenog društveno-političkog konteksta u vrijeme njegovih višeslojnih kriza, nestabilnosti i manifestacija kontradiktornosti. Na tom putu, disertacija je građena principom ukazivanja na evolucijski tok socijalnog aspekta u umjetnosti, analizom kritičkih koncepata iz polja teorije umjetnosti Petera Vajbela, Borisa Grojsa, Geralda Rauniga, Džonatana Krerija, Eduara Glisana i drugih, koji su predstavljali bazični referentni okvir pomoću kojeg je bilo moguće sagledati kako razloge njihove produkcije tako i razloge za razvoj novih i mogućih smjernica razvoja umjetnosti u vremenu krize pojma društvenosti kao takvog. Okolnosti koje su proizvele navedeno polje kritike u teorijama umjetnosti zarad društvenog razvoja putem umjetnosti, direktno su vezane za ekonomsku, sociološku, filozofsku kao i antropološku sferu čovjekovog djelovanja, pa je bilo neophodno, kako sa etičkog, tako i sa naučnog aspekta, povezati i uporediti zaključke koje nam komuniciraju Urlih Bek, Bruno Latur, Šantal Muf, Timoti Morton, Marta Nusbaum ili Ričard Senet, sa zaključcima i preporukama koje dolaze iz polja teorije umjetnosti, kako bi se opravdala postavljena tema disertacije *Kritika kapitala u savremenoj umjetnosti* i njen predmet.

Tako široko polje istraživanja, inspiracije, ali i hrabrosti da se razvije kritička percepcija naše zajedničke stvarnosti i ponudi teza o savremenoj umjetnosti kao aktivnoj društvenoj umjetnosti, tj. o umjetničkom optoru i procesu od obrta ka konkretnom otporu, služi transdisciplinarnom polju teorije savremene umjetnosti, teoriji vizuelnih umjetnosti, polju kulturalnih studija, kako bi se učvrstila područja i identifikovali koncepti kao oruđa pomoću kojih savremena umjetnost može, sasvim ravnopravno sa politikom, da učestvuje u predstojećoj i neophodnoj izgradnji ravnopravnije budućnosti svih. Na tom istraživačkom putu, disertacija identifikuje mogućnost političkog obrta u savremenoj umjetnosti i predlaže tri teze: prvu, kojom se pokazuje da se savremena umjetnost kritički odnosi prema globalnom kapitalizmu, jer ona nastaje diskurzivno, zbog čega je i moguća njena primjena u procesima društvenog razvoja; drugu, koja tvrdi da je umjetnost društveno odgovorna praksa i kao takva je vid socijalne strategije koja apsorbuje, razrađuje i rješava društvene probleme, i koja pokazuje međuzavisnost umjetnosti i društva; i treću, koja zasniva antidogmatski odnos umjetnosti i pojma otpora.

Zajedničko dejstvo navedenih teza nadalje proizvodi rezultate istraživanja ove disertacije, a oni se pronalaze, prije svega, u dokazu urgentnosti da se pokuša preraditi i korigovati još uvijek neusklađen odnos između sektora kulture i politike; da recentni umjetnički diskurs integriše socijalnu i političku dimenziju umjetnosti koja se kritički bavi našim tekućim a ne nekim drugim vremenom. Pronalaze se, zatim, u tekućim naporima kritičkog polja teorije umjetnosti o neophodnosti razrješenja aktuelnih kriznih homogenizacijskih sila globalnog kapitalizma, koje smo nazvali neophodnim obrtom kapitalističkog obrta; u rastućoj akciji i pronalaženju načina, uz aktivno i transformišuće dejstvo umjetnosti, za uspostavljanje solidarnog društva koje je skeptično prema hermetičnom insistiranju na isključivo ekonomski prosperitet, i koje se zalaže za napredak u kojem bivanje zajedno prethodi postojanju kao takvom, i u kojem su naše lične i kolektivne odgovornosti skoncentrisane na mirnu međusobnu koegzistenciju kao i onu sa našim prirodnim okruženjem, na dijeljenje i ravnopravnost koja ne bi zaobilazila, već uključivala, kompleksnost konfliktne prirode društvenog razvoja, jer je ona sastavni dio ljudske društvenosti.

U odnosu na širi kontekst na koji se ova disertacija takođe odnosi, njen značaj je u tome što omogućava uviđanje kratkoročne perspektive kako globalnog kapitalizma tako i umjetnosti koja dozvoljava njegov primat zapostavljajući svoje vrijednosti pluralnog mišljenja i jezika. Zato, jedino onda kada oboje, i kapitalizam i umjetnost, spoznaju sopstvene limite i simptome, propuste i sindrome svojih predugo ispoljavanih lica ili strana A, moguće je zakoračiti u prostor njihovih naličja, odnosno strana B, u kojem bi njihovi, nedovoljno ispoljeni kapaciteti, ili ispoljavani s prekidima, kao i nedovoljno istraženi, bili kadri da pokažu i ravnopravno odmjere svoje snage i zasluge po pitanju svog mjesta u svijetu, ili, pak, u predvođenju svijeta. U tom smislu, ova disertacija otvara mogućnosti za takav, alternativni, metod izučavanja istog problema, ali i pokretanje novih pitanja, poput, na primjer, onog koje se nameće istraživačkim postupkom disertacije a koje glasi: kako destimulisati kapitalizam, a stimulisati društvo?

LITERATURA:

1. „Across the great divide", u: *Nature Phys* 5, 309 (2009). Dostupno na: https://doi.org/10.1038/nphys1258 (pristupljeno 02.02.2020. 11:45)

2. Adamson, Joni, William A. Gleason, and David N. Pellow, eds. *Keywords for Environmental Studies*, New York: NYU Press, 2016.

3. Alihodžić, Rifat, Slavica Stamatović Vučković i Aleksandar Ašanin. „Residential Skyscrapers by Architect Stanko Fabris; Contribution to the Urban Morphology and Typology of Collective Housing in Podgorica", u: *Prostor* 27, br. 1 (57) (2019), str. 119-131. https://doi.org/10.31522/p.27.1(57).9

4. Appadurai, Arjun. *The Future as Cultural Fact. Essays on the Global Condition*, London : Verso, 2013.

5. Arendt, Hannah. *The Human Condition*, Chicago : The University of Chicago Press, 1958.

6. Argan, Đulio Karlo, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 177-1970*-2000, I, Beograd : Clio, 2004.

7. Arnautović, Jelena. „Nikola Burio", u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), Beograd : Atoča, 2009, str. 740–754.

8. Arnhajm, Rudolf. *Umetnost i vizuelno opažanje. Psihologija stvaralačkog gledanja*, prevod Vojin Stojić, Beograd : Univerzitet umetnosti, 1981.

9. *Arts — Crafts : Between tradition, discourse and technologies*, November 15, 2019–February 16, 2020. Kunsthaus Graz Universalmuseum Joanneum. Dostupno na: https://www.e-flux.com/announcements/228194/arts-crafts/ (pristupljeno 01.02.2020. 15:31)

10. „Art & Language: Editorial to Art & Language", in *Art in Theory, 1900-2000. - An Anthology of Changing Ideas*. Charles Harrison & Paul Wood (ed.), Oxford : Blackwell Publishing, 2003, str. 942-943.

11. *Art since 1900, Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D: Buloch (ed.), New York : Thames&Hudson, 2004.

12. *Artwork by Tino Sehgal : Collection online*, Guggenheim Museum. Dostupno na: https://www.guggenheim.org/artwork/artist/tino-sehgal (pristupljeno 28.03.2021. 18:36)

13. *Arts of Living on a Damaged Planet*, Introduction: *„Haunted Landscapes of the Anthropocene"* u: Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan, Nils Bubandt (eds.), Minneapolis, London : University of Minnesota Press, 2017, str. G1-G14.

14. Asimov, Isaac. *The Roving Mind*, New York : Prometheus Books, 1997.

15. Aspden, Peter. „Art and the end of capitalism", u *The Financial Times*, 2015. Dostupno na: https://www.ft.com/content/c705e7a8-c259-11e4-ad89-00144feab7de (pristupljeno: 29.03.2021. 14:56)

16. Bačić, Dubravko. „Prolegomena za opus arhitekta Stanka Fabrisa", u: *Prostor* , vol. 7, br. 1(17) (1999), str. 93-112. Dostupno na: https://hrcak.srce.hr/24029 (pristupljeno 10.10.2019)

17. *Bahaus Imaginista Concept*. Dostupno na: http://www.bauhaus-imaginista.org (pristupljeno 24. 02.2020. 22:32)

18. Bate, Jonathan. „Living with the Weather", u: *Studies in Romanticism*, The Johns Hopkins University Press, vol. 55, no. 3, 1996, str. 431-437. https://blogs.commons.georgetown.edu/engl-595spring2016/files/2016/01/BateLivingWithTheWeather.pdf (pristupljeno 04.02.2020. 13:06)

19. Bate, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and Environmental Tradition*, New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2013.

20. Baudrillard, Jean. *La Société de Consommation*, *ses mythes, ses structures : folio essais*, Paris : Denoël, 1970.

21. Bauman, Zygmunt. *Identitet, razgovori s Benedetom Vecchijem*, Zagreb : Naklada Pelago, 2009.

22. Bauman, Zygmunt. *Il Buio del Postmoderno*, Roma : Alberti editore, 2011.

23. Bauman, Zygmunt. *Modernità liquida*, Roma : Editori Laterza, 2005.

24. Bauman, Zygmunt. *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Roma-Bari : Laterza, 2008.

25. Beans, Carolyn. *Science and Culture: Artistic endeavors strive to save coral reefs*, Proceedings of the National Academy of Sciences of Unated States of Amerika, May 2018, 115 (21) 5303-5305; DOI:10.1073/pnas.1807178115. https://www.pnas.org/content/115/21/5303 (pristupljeno 13.02.2020. 11:35)

26. Beck, Urlich. *World at Risk*, Cambridge : Polity Press, 2009.

27. Belting, Hans, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (eds.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge MA: The MIT Press; Karlsruhe: ZKM / Center for Art and Media, 2013.

28. Belting, Hans, „Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate“ u: *The Global Art World. Audiences, Markets and Museum, e*dited by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009, str. 38-73.

29. Benjamin, Walter ,,Thesis on the Philosophy of History“ u: *Illuminations, essays and reflections*, edited by Hannah Arendt, New York : Schocken book, 2007, str. 253-264.

30. Berardi, Franco Bifo. *After the Future*, Edinburgh : AK Press, 2011.

31. Berdžer, Džon. *Načini gledanja*, Beograd : Fabrika knjiga, 2019.

32. Berdžer, Džon. *Oblik džepa*, Čačak : Umetnička galerija „Nadežda Petrović“, 2006.

33. Berger, John. *Ways of Seeing*, London : British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 1972.

34. Blagojević, Ljiljana. *Modernism in Serbia, The Elusive Margins of Belgrade Architecture 1919-1941*, Cambridge: The MIT Press, 2003.

35. Boltanski, Luc and Ève Chiapello, *The New Spirit of Capitalism*, London : Verso, 2018.

36. Bourriaud, Nicolas. *Relacijska estetika*, prevela sa francuskog Nataša Medved, Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2013.

37. Bregman, Rutger. *Utopia for Realists. How we Can Build the Ideal World*, New York : Little, Brown and Company, 2016.

38. Brennan, Teresa. *Globalisation and Its Terrors*, London : Routledge, 2003.

39. Bridle, James. *New Dark Age. Technology and the End of the Future,* London : Verso, 2019.

40. Bridle, James. *New ways of seeing*. Dostupno na:
http://jamesbridle.com/files/R4_NWOS_Episode_04_Script.pdf
http://jamesbridle.com/new-ways-of-seeing 06.02.2020. 16:02
(pristupljeno 06.02.2020. 18:21)

41. Brockman, John. *Third Culture - Beyond the Scientific Revolution*, New York : Simon and Schuster, 1996.

42. Burda, Hubert, ed., *The Digital Wunderkammer, 10 Chapters on the Iconic Turn*, Munchen : Wilhelm Fink Verlag, 2011, str. 17-21.

43. Caballero, Ricardo J. „Creative Destruction“, u: *The New Palgrave Dictionary of Economics,* Palgrave Macmillan (eds), London : palgrave Macmillan, 2008. Dostupno na: https://economics.mit.edu/files/1785 (pristupljeno: 22.03.2021. 22:58)

44. Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham : Duke University Press, 1987.

45. Carolina Caycedo and Jeffrey De Blois. *The River as a Common Good: Carolina Caycedo's Cosmotarrayas*, Institute of Contemporary Art, Boston, 2020. Dostupno na: https://www.icaboston.org/publications/river-common-good-carolina-caycedos-cosmotarrayas (pristupljeno: 30. 12. 2020. 22:30)

46. Carolina Caycedo. *Trust each other: Be Dammed (ongoing Project)*. Dostupno na: http://carolinacaycedo.com/be-dammed-ongoing-project?fbclid=IwAR0xRQiZzFVq-9VsOCzqY0FPzcnydBNL2Egll7LHUelRfD0VFfuKk5yW2J4 (pristupljeno: 8. 12. 2020. 23:23)

47. Chomsky, Noam. *Globalno nezadovoljstvo. Razgovori o sve većim prijetnjama demokraciji*, preveo Damir Biličić, Zagreb : Ljevak, 2018.

48. Chomsky, Noam. *Tko vlada svijetom?*, preveo Damir Biličić, Zagreb : Ljevak, 2016.

49. Christov-Bakargiev, Carolyn. „The Dance was Very Frenetic, Lively, Rattling, Clanging, Rolling, Contorted, and Lasted for a Long Time“, u: *Documenta (13) „The Book of the Books“, catalog 1/3*, Berlin: Hatje Cantz, 2013, str. 30-45.

50. Chukhrov, Keti. „Evil, Surplus, Power: The Three Media of Art”, u: *e-Fluks journal*, 110, June 2020. Dostupno na: https://www.e-flux.com/journal/110/335741/evil-surplus-power-the-three-media-of-art/

51. Clark, T. J. *Farewell to an Idea. Eposodes from a History of Modernism*, New Haven and London : Yale University Press, 2001.

52. Clarke, Robert. *Ellen Swallow: The Woman Who Founded Ecology*, Chikago: Follet Publishing Company, 1973.

53. *Colour. Documents of Contemporary Art*, Edited by David Batchelor, Whitechapel Gallery, London; Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2008.

54. Cook, Harold J. „Commerce, Trade and the Emergence of the New Sciences”, u: *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*, Munchen: Hirmer Publishers; Karlsruhe: ZKM / Center for Art and Media, 2014, str. 220-231.

55. Crary, Jonathan. *24/7: Late Capitalism and the End of Sleep*, New York; London : Verso, 2014.

56. *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, edited by Bruno Latour, Peter Weibel, Karlsruhe : ZKM Center for Art and Media; Cambridge, MA/London : The MIT Press, England, 2020.

57. Daston, Lorraine. „Nature by Design", u: *Picturing Science Producing Art*, Caroline A. Jones and Peter Galison ed., London: Routledge, 1998, str: 232-253.

58. De Michelis, Marco. „Color Plans for Architecture. 1925-26", u: *Bauhaus 1919-1933, Workshops for Modernity*, MoMA, New York, 2009, str: 184-195.

59. Debord, Guy. *La societa dello spettacolo*, Bolsena : Massari editore, 2002.

60. Dedić, Nikola. *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*, Beograd : Atoča, 2009.

61. Dedić, Nikola. „Doba savremene umetnosti", u: *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2018/01/27/doba-savremene-umetnosti-2/

62. Demos, T. J. *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, Durham and London : Duke University Press, 2020.

63. Demos, T. J. *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlin : Sternberg Press, 2017.

64. Denegri, Ješa. „Bauhaus između historije i aktuelnosti (povodom izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu)", u: *Bauhaus, Ex-Yu recepcija Bauhausa*, priredio Miško Šuvaković, Orion Art, Beograd, 2018, str. 82-83.

65. Descola, Philippe. „How We Became Modern: A View From Afar", u: *Reset MODERNITY*, ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe i The MIT Press, Cambridge MA, 2014, str. 121-128.

66. Didi-Huberman, Georges. *Peuple Exposés, Peuples Figurants*, Paris : Minuit, 2012.

67. Dockx, Nico, Pascal Gielen (ed.), *Commonism. A New Aesthetics of the Real*, Amsterdam: Valiz, 2018.

68. Doesburg, Theo van, El Lissitsky, Hand Richter. *Declaration of the International Fraction of Constructivists of the First International Congress of Progressive Artists*, u: "Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas." Edited by Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell Publishing, Oxford, UK, 2003.

69. Doknić, Branka. *Kulturna politika Jugoslavije 1946-1963*, Beograd : Službeni glasnik, 2013.

70. *Driving the Human Festival, Economy*, Panel Discussion, Center for Arts and Media Karlsruhe and Karlsruhe University of Arts and Design, November 20-22. Dostupno na https://zkm.de/en/section-3-economy
(pristupljeno 19.02.2021. 14:40)

71. Dyer-Witheford, Nick. „Commonism", u *Turbilence 1*, 2007. http://www.turbulence.org.uk/turbulence-1/commonism/index.html (pristupljeno: 21. 03.2020. 18:53)

72. Đorđević, Marko. *Institucionala kritika*, Beograd : Fakultet za medije i komunikacije i Orion Art, 2015.

73. Eagleton, Terry. *Kultura*, preveo Damir Biličić, Zagreb : Naklada Lijevak, 2017.

74. Eagleton, Terry. *Why Marx was Right*, New Haven&London : Yale University Press, 2018.

75. *Earthrise Ecological Visions from Both Sides of the Wall*, Marco Scotini (ed.), Berlin : Archive Books, 2020.

76. Eco, Umberto. *Opera aperta*, Milano : Toscabili Bompiani, 2000.

77. Eliasson, Olafur and Daniel Birnbaum. „A conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum", u: *Your Engagement Has Consequences, On the Relativity of Your Reality*, Baden : Lars Muller Publishers, 2006, str. 241-252.

78. Esche, Charles. „The Demodernizing Possibility" u: *How Institutions Think. Between Contemporary Art and Curatorial Discourse*, Cambridge, Massachusetts, London : LUMA Foundation and the Center for Curatorial Studies, Bard College, The MIT Press, 2017, str. 212-218.

79. Fabenyi, Julia. „The Lady Musgrave Reef – Research on the keynote Structure", u: *Lady Musgrave Reef*, Christa Steinle, ed., Keln : Verlag der Buchhandlug Walther Koening, 2007, str. 80-86.

80. Fiedler, Elisabeth, Christa Steinle and Peter Weibel. *Post-media Condition*, Neue Galerie Graz am landesmuseum Joanneum, Graz, 2005.

81. Filiberto, Menna. *Proricanje estetskog društva. Esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom pokretu*, Beograd : Radionica SIC, 1984.

82. Fisher, Mark. *Capitalis Realism. Is there No Alternative?,* Winchester, UK : Zero Books, 2009.

83. Frazier, A.E., Bryan, B.A.,Buyantuev, A, et al. „Ecological civilization: perspectives from landscape ecology and landscape sustailability science", u: *Landscape Ecol* 34, 1-8 (2019). Dostupno na: https://doi.org/10.1007/s10980-019-00772-4 https://link.springer.com/article/10.1007/s10980-019-00772-4 (Pristupljeno 18.02.2020. 13:54).

84. Frempton, Kenet. *Moderna arhitektura. Kritička historija*, prevod Marko Nikolić, Beograd : Orion art, 2004.

85. Friedman, Yona. *Utopie Realizzabili*, Paris : Quodilbet, 2000.

86. Gioni, Massimiliano. *Is Everything in My Mind?,* La Biennale di Venezia „Il Palazzo Enciclopedico“, Venecija : Marsilo Editori, 2013.

87. Glissant, Edouard. *Introduction à une poetique du divers*, Paris : Gallimard, 1996.

88. *The Global Art World. Audiences, Markets and Museum*, edited by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Hatje Cantz, Ostfildern, 2009.

89. Gotovac, Frano. „Uvoz kolorita“, u: *Slobodna Dalmacija* (04. svibnja 1985), str. 19.

90. Graw, Isabelle. *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*, Berlin : Sternberg Press, 2009.

91. Greenberg, Clement. „Modernist Painting“, u: *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Edited by Charles Harrison & Paul Wood, Oxford : Blackwell Publishing, 2003, str. 773-779.

92. Greenberg, Clement. *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Novi Sad : Prometej, 1997.

93. Grosz, Elisabeth. *Architecture from the Outside, Essays on Virtual and Real Space*, Cambridge, London : The MIT Press, 2001.

94. Groys, Boris. *In the Flow*, London : Verso, 2016

95. Groys, Boris. *Art Power,* Cambridge, London : The MIT Press, 2008.

96. Groys, Boris. *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2006.

97. Groys, Boris. *The Communist Postscript*, London : Verso, 2009.

98. Guattari, Felix. *The Three Ecologies*, London : The Athlone press, 1989.

99. Haeckel, Ernst. *Art Forms in Nature*, New York : Dover publications, 1974.

100. Harari, Juval Noa. *Homo Deus: Kratka historija sutrašnjice*, prevela Tatjana Bižić, Beograd : Laguna, 2018.

101. Haraway, Donna. *The Companion Spieces Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Chikago : Prickly Paradigm Press, 2003.

102. Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London : Duke University Press, 2016.

103. Harvey, David. *Seventeen Contradictions and the End of Capitalism*, New York : Oxford University Press, 2014.

104. Harman, Graham. *Prince of Networks - Bruno Latour and Metaphysics*, re.pres, Melbourne, 2009. Dostupno na: www.re-press.org/book-files/OA_Version_780980544060_Prince_of_Networks.pdf (pristupljeno 30. 03. 2020. 15:30)

105. Hitchcock, Henry-Russell, Philip Johnson. *The International Style*, New York : The Norton Library, 1966.

106. Horvat Pintarić, Vjera. *Tradicija i moderna*, Zagreb : Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Gliptoteka, 2009.

107. ICA 2019, Belgrade, 21st international congress of aesthetics, July 22nd-26th. Dostupno na: https://af-conference.wixsite.com/ica-2019

108. Itten, Johannes. *Umetnost boje. Subjektivni doživljaj i objektivna spoznaja - dva puta ka umetničkom stvaranju.* Beograd : Umetnička akademija, 1973.

109. Jakovina, Tvrtko. „Povijesni uspjeh šizofreme države: modernizacijau Jugoslaviji 1945-1974“ u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950-1974*, Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 2012, str. 9-55.

110. Jovanović Weiss, Srđan. *Socialist Architecture. The Reappearing Act*, with a series of photographs by Armin Linke, Berlin : The Green Box, 2017.

111. Klingmann, Anna. *Brandscapes. Architecture in the Experience Economy*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2007.

112. Kloc, Hajnrih. *Umetnost u XX veku. Moderna – Postmoderna – Druga moderna*, preveo Zlatko Krasni, Novi Sad : Svetovi, 1995.

113. Klüter, Anke. „Coral Reef Paradise”, u: Petra Maitz, *‘Lady Musgrave Reef”*, Christa Steinle, ed., Graz : Neue Galerie, 2007, str. 76-79.

114. Koščević, Želimir. „Jugoslavenski studenti Bauhausa“, u: *Bauhaus, Ex-Yu recepcija Bauhausa*, priredio Miško Šuvaković, Beograd : Orion Art, 2018, str. 86-91.

115. Koščević, Želimir. „Yugoslavs at Bauhaus“, u: *Arhitektura*, 1—4/200-203, Zagreb, 1987, str. 58-64.

116. Kreft, Lev. „Artivism and Transition“, u: *Book of Abstracts, ICA 2019, Possible Worlds of Contemporary Aesthetics: Aesthetics between History, Geography and Media,* 21st International Congress of Aesthetics, Beograd : Faculty of Architecture, 2019, str. 69.

117. Kreft, Lev. *Politics of the Avant-garde in Central Europe*, predavanje u: Summer School: Constructing Utopia/Eastern European Avant-gardes and their legacy, 24-31. avgust 2018. MG+MSUM, Ljubljana. Dostupno na: https://www.mg-lj.si/en/events/2273/summer-school-constructing-utopia/ (pristupljeno: 7.07.2020. 16:17)

118. Križić Roban, Sandra. „Obilježja modernosti na području arhitekture, urbanizma i unutrašnjeg uređenja nakon Drugog svjetskog rata“ u: *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950-1974*, Ljiljana Kolešnik, urednik, Zagreb : Muzej suvremene umjetnosti, 2012, str. 57-128.

119. Kubler, George. *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, Clinton : Yale University Press, 1962.

120. Kun, Tomas. *Struktura naučnih revolucija*, Beograd : Nolit, 1974.

121. Laermans, Rudi. „Notes on Artistic Commoning“, u: *Commonism. A New Aesthetics of the Real*, Nico Dockx i Pascal Gielen (ed.), Amsterdam : Valiz, 2018, str. 136-147.

122. Lagator Pejović, Irena. *Misliti slikom*, Podgorica : Centar savremene umjetnosti, 2013, str. 74-121.

123. Lagator Pejović, Irena. ,,Savremenost muzejskih politika prema taktičkim politikama vremena u umjetnosti APG grupe“, u: *Srpska politička misao*, 2019 (https://doi.org/10.22182/spm.specijal201), str. 71-90.

124. Latour, Bruno. *Down To Earth. Plitics of the New Climate Regime,* Polity Press, Cambridge, 2018.

125. Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1993.

126. Lazzarato, Maurizio. *Experimental Politics, Work, Welfare, and Creativity in the Neoliberal Age*, Cambridge : The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 2017.

127. Lechner, Georg. „Beyond Art and Architecture – Prince Eugene of Savoy's Passions for Science and Natural History“, u: Olafur Eliasson, *Baroque, Baroque*, Berlin : Sternberg Press, 2015, str. 68-76.

128. Lefebvre, Henri. *The Production of Space*, Oxford : Blackwell Publishing, 1991.

129. Lefevr, Anri. *Urbana revolucija*, Beograd : Nolit, 1974.

130. Lemoine, Serge. *Dada*, London : Art Data, 1987.

131. Lengyel, Laszlo. „The Brain of the Scholar, the Eye of the Painter, and the heart of the Poet: Gyorgy Kepes“, u: *Beyond Art: A Third Culture*, Peter Weibel, ed., Vienna/New York : Springer, 2005, str. 96-97.

132. Löw, Martina. „Osveta tijela nad prostorom?”, https://www.matica.hr/kolo/305/osveta-tijela-nad-prostorom-20448/ Pristupljeno: 01.04.2021. 18:41

133. Luc-Nancy, Jean. *Being Singular Plural*, Stanford (California) : Stanford University Press 2000.

134. Maitz, Petra. *„*The Lady Musgrave Reef as Model”, u: *Visualization of Evolution*, Beč : Ambra V, 2014, str. 267-277.

135. Mako, Vladimir. *„*City, Landscape, Nature: Characters in the Aesthetic Scene of Cultivation“, u: *Nature and the City: Beauty is Taking on New Form*, urednici Jale Erzen & Raffaele Milani, Yearbook of the International Association for Aesthetics, Vol.17, Parol no. 22, Bologna (2013), st.123-132. Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/237580795_Imagining_the_City_Scenery_Categories_of_Renaissance_Aesthetics_and_Architectural_and_Urban_Metaphors (pristupljeno 21.02.2020. 11:34)

136. Maljevič, Kazimir. *Suprematizam – Bespredmetnost*, priredio Slobodan Mijušković, Beograd : Studentski izdavački centar UK SSO Beograda, 1980.

137. Massay, Doreen. *For Space*, Newbury Park : SAGE Publications, 2005.

138. Massey, Doreen. „Geographies of responsibility” u: *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 86(1), 2004, pp. 5–18. http://oro.open.ac.uk/7224/1/Geographies_of_responsibility_Sept03.pdf (pristupljeno: 11.06.2020. 12:43)

139. Massey, Doreen. *World City*, Cambridge : Polity Press, 2007.

140. Mazzucato, Mariana. *The Value of Everything. Making and Taking in the Global Economy*, London : Penguin Books, 2018.

141. Mazzucato, Mariana, Hans Ulrich Obrist. *Back To Zero: Rebooting Capitalism,* DLD Sync, conference. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=Cjz_SmMumuk (pristupljeno: 17.02.2021. 22:26)

142. Mekčejsni, Robert V. *Digitalna isključenost. Kako kapitalizam okreće internet protiv demokratije*, prevod Domagoj Orlić, Beograd : Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum; Zagreb : Multimedijalni institut, 2015.

143. McWilliam, Neil, Méneux, Catherine and Ramos, Julie (ed.) *L'Art Social de la Révolution à la Grande Guerre*, anthologie des textes sources Catherine Fraixe, Estelle

Thibault, Bertrand Tiller and Pierre Vaisse (ed.), Paris : Institut National d'Histoire de l'Art, 2017. https://books.openedition.org/inha/4825 pristupljeno: 29.03.2121. 20:03 i na https://data.bnf.fr/fr/12462583/olinde_rodrigues/ pristupljeno: 29.03.2121. 20:05

144. Menna, Filiberto. *Proricanje estetskog društva. Esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom pokretu*, prevod Milana Piletić, Mirjana Marjanović, Beograd : Radionica SIC, 1984.

145. Mezzadra, Sandro, Neilson, Brett. *Border as Method. Or the Multiplication of Labour*, Durham and London : Duke University Press, 2013.

146. Mihajlović, Miodrag Đ. *Niskofrekventni pojačavači*, Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1981.

147. Milanović, Branko. *Capitalism Alone. The Future of the System That Rules the World*, Cambridge, Massachusetts, London : The Belknap of Harvard University Press, 2019.

148. Milanović, Branko. „Dobre i loše strane globalizacije", u: *Peščanik*, 29/04/2019. https://pescanik.net/dobre-i-lose-strane-globalizacije/ (pristupljeno 03.01.2020. 23:11)

149. Milanović, Branko. "I Kina je kapitalistička zemlja": intervju vodio Zoran Arbutina, u *Deutsche Welle,* 09.01.2021. Dostupno na: https://www.dw.com/bs/branko-milanović-i-kina-je-kapitalistička-zemlja/a-56173804 (pristupljeno: 23.03.2021. 12:30)

150. MIT Joint Program on the Science and Policy of Global Change. https://globalchange.mit.edu/sites/default/files/MITJPSPGC_Rpt169.pdf (pristupljeno 16. 02. 2020. 19:30)

151. Močnik, Rastko. *Teorija sa ideologijom*, Beograd : FMK, 2019.

152. Močnik, Rastko. „U umjetnosti, suvremenost počinje 1917", u: *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2017/11/11/u-umetnosti-savremenost-pocinje-1917/

153. Mondrian, Piet. „Natural Reality and Abstract Reality", u: *The Tel Quel Reader*, priredili Patrick French i Roland-François Lack, London, New York : Routledge, 1998, str. 183.

154. Moore, Thomas. *Utopia,* New Haven and London : Yale University Press, 2001.

155. Morton, Timothy. *Ecological Thought*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2012.

156. Mouffe, Chantal. *The Return of the Political*, London : Verso, 2005.

157. Mouffe, Chantal. *The Democratic Paradox*, London : Verso, 2009.

158. Muthu, Subramanian Senthilkannan. *Sustainable Innovations in Textile Chemistry and Dyes*, Singapore : Springer Nature, 2018.

159. *Natural Metaphor, Arvhitectural papers III. An Anthology of Essays on Architecture and Nature.* Florian Sauter. ed., Zurich : ETH, 2007.

160. Nussbaum, Martha C. *Non per profitto, Perche le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Il Mulino : Rastignano, 2011.

161. *Ocean Earth: 1980 bis heute*, Neue Galerie am landesmuseum Joanneum, Graz : Die Galerie; München : K-Raum Daxer; Stuttgart : Oktagon-Verlag, 1994.

162. „Odgovori na upitnik Centra za društveno-eksperimentalnu umetnost", u: *Situacionistička internacionala*, Čačak : Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, 2008, str. 166-168.

163. Osborne, Peter. *Towards a criticism of Generic Art*, in conversation with Christoph Haffter. Dostupno na: https://www.dissonance.ch/upload/pdf/137_02_hb_haf_osborne.pdf (pristupljeno: 11.07.2020. 23:31)

164. Otto, Ilona M. et al. *Social tipping dynamics for stabilizing Earth's climate by 2050.* Proceedings of the National Academy of Sciences of Unated States of Amerika, Feb 2020, 117 (5), 2354-2365. https://www.pnas.org/content/117/5/2354 (pristupljeno 13.02.2020 11:16)

165. Padovan, Richard. *Proportion. Science, Philosophy, Architecture*, London: Routledge, 1999.

166. Pallasmaa, Juhani. *The Thinking Hand. Existential and Embodied Wisdom in Architecture*, Chichester : A John Wiley and Sons, Ltd Publication, 2009.

167. Petrov, Ana. *Bruno Latour*, Beograd : Orion Art; Fakultet za medije i komunikacije, 2015.

168. Pevsner, Nikolaus. *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Izdavački zavod „Jugoslavija", Beograd, 1972.

169. Potrč, Marjetica. „Survival Strategies and Community Building in Post-Capitalism" u: *Beyond the Globe*, edited by Boris Groys. Katalog: 8. trijenala savremene umjetnosti U3, Ljubljana : Moderna galerija, 2016, str. 104-109.

170. *Prismatic Ecology*, Jeffrey Jerome Cohen (ed.), University of Minnesota Press, Minneapolis, 2013.

171. Puig de la Bellacasa, Maria. *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis, London : University of Minessota Press, 2017.

172. Raad, Walid, MoMA, Museum of Modern Art, Oct.12, 2015 – Jan 31. 2016, New York https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1493 pristupljeno: 03.04.2121. 2:58

173. Radić, Nika. „Art&Language", u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), Beograd : Atoča, 2009, str. 319-335.

174. Rajchman, John. *Constructions*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.

175. Rasmussen, Mikkel Bolt. ,,The politics of Interventionist Art: The Situationis International, Artist Placement Group, and Art Workers' Coalition'", u: *Rethinking Marxism, A Journal of Economics, Culture & Society*, 21, Routledge, London, 2009, str. 34-49.
https://1000littlehammers.files.wordpress.com/2012/02/rasmussen-intervention-si.pdf
(pristupljeno 28.03.2020. 22:36)

176. Rasmussen, Steen Eiler. „Color in Architecture", u: *Experiencing Architecture*, Cambridge : The MIT Press, 1964, str. 215-220.

177. Raworth, Kate. *Doughnut Economics. Seven Ways to Think Like a 21st-Century Economist*, London : Business Books, Penguin Randome Hous, 2017.

178. Ray, Gene. *Rasheed Araeen*. Documenta 14, Daybook, 2017. Dostupno na:
https://www.documenta14.de/en/artists/13577/rasheed-araeen
(pristupljeno 10.03.2020. 11:01)

179. *Reset Modernity*, Bruno Latour (ed.), Cambridge MA: The MIT Press; Karlsruhe: ZKM / Center for Art and Media, 2016.

180. Rigby, Kate. „Deep sustainability: ecopoetics, enjoyment and ecstatic hospitality", u: *Literature and Sustainability: Exploratory Essays*, 2017, str. 52-75.
Dostupno na:
https://www.manchesteropenhive.com/view/9781526107633/9781526107633.00011.ml

181. Rigby, Kate. „Postscript", in *Dancing with Disaster: Environmental Histories, Narratives, and Ethics for Perilous Times*, 175-78. University of Virginia Press, 2015. Accessed February 6, 2020. Dostupno na: www.jstor.org/stable/j.ctt13x1r8s.10.

182. Ritchie, Hannah and Max Roser. „CO_2 and Greenhouse Gas Emissions", u: *Our World in Data*, https://ourworldindata.org/co2-and-other-greenhouse-gas-emissions
(pristupljeno 02.02.2020. 12:04)

183. Roberts, John. „Art, Neoliberalism, and the Fate of the Commons“, u: *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Berlin : Sternberg Press, 2019, str. 239-257.

184. Robinson, Mary. *Climate Justice*, New York : Bloomsbury publishing 2018.

185. Rosenfield, Israel. *The Invention of Memory*, New York : Basic Books Inc. Publishers, 1988.

186. Raunig, Gerald, Gene Ray, eds., *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, London : May Fly Books, 2009.

187. Sassen, Saskia. *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy*, Cambridge, Massachusetts : The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

188. Serres, Michel. *The Natural Contract (Studies in Literature and Science),* Michigan : University of Michigan Press, 1995.

189. Sennett, Richard. *Together. The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, New Haven and London : Yale University Press, 2012.

190. Sennett, Richard. *Building and Dwelling,* Random House, UK : Penguin books, 2019.

191. Simon, Joshua. *Neomaterialism*, Berlin : Sternberg Press, 2013.

192. *Situacionistička internacionala*, Čačak : Dom kulture Čačak i Umetničko društvo Gradac, 2008.

193. Sloterdijk, Peter. *You Must Change Your Life,* Cambridge : Polity Press, 2013.

194. Snow, C. P. *The Two Cultures*, Cambridge : Cambridge University Press; Reissue edition, 2012.

195. Solnit, Rebecca. *Hope in the Dark. Untold Histories, Wild Possibilities*, Chicago : Haymarket Books, 2016.

196. Sorensen, Mads P. and Christiansen, Allan. *Urlich Beck: An introduction to the theory of second modernity and risk society*, Routledge, New York, 2013.

197. Sretenović, Dejan. „Kako mapirati svet umetnosti u Srbiji: mreža”, u: *Studije savremenosti*. Dostupno na: https://www.studijesavremenosti.org/2018/03/17/kako-mapirati-svet-umetnosti-u-srbiji-mreza/ (pristupljeno: 5.7.2020. 20:29)

198. Srnicek, Nick. *Platform Capitalism*, Cambridge : Polity Press, 2018.

199. St. Clair, Kasia. *The Golden Thread. How Fabric Changed History.* Liveright, New York, London, 2019.

200. Stanković, Maja. *Fluidni kontekst. Kontekstualne prakse u savremenoj umjetnosti*, FMK, Beograd 2015.

201. Stanković, Maja. „Šta savremenu umetnost čini savremenom?“ u: *Studije savremenosti*. Dostupno na:https://www.studijesavremenosti.org/2017/01/17/sta-savremenu-umetnost-cini-savremenom/
(pristupljeno: 7.07.2020. 17:02)

202. „Statut Javne ustanove Narodni muzej Crne Gore”, maj 2012. godine. http://www.mnmuseum.org/Akta/Statut%20Narodni%20muzej%20%20posljednje%20izmjene.pdf (pristupljeno 2. 07. 2020)

203. Steinle, Christa. „From Territorium Maris to Territorium Artis” u: *Lady Musgrave Reef*, Christa Steinle, ed., Keln : Verlag der Buchhandlug Walther Koening, 2007, str. 56-60.

204. Stengers, Isabelle. „Don’t Schock Common Sense!“, u: *Reset Modernity*, Cambridge MA : The MIT Press; Karlsruhe : ZKM / Center for Art and Media, 2014, str. 426-432.

205. Steyerl, Hito. „In Defense of the Poor Image”, u *Journal #10*, November 2009. Dostupno na:
https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/
(pristupljeno 06.02.2020. 17:21)

206. *The Supermarket of Images*, from 11 February 2020 until 07 June 2020, Jeu de Paume, Paris http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=3349 (pristupljeno 17.05.2020 22:40)

207. Szepanski, Achim. *Kapital und macht im 21, Jahrhundert,* Laika verlag, Hamburg, 2018. Dostupno na: https://non.copyriot.com/wp-content/uploads/2018/01/Dokument0.pdf
(pristupljeno: 25.02.2021, 01:06)

208. Szepanski, Achim. *The Capital in the 21st Century*, Center for Art and Media Karlsruhe, 07. 03. 2018. Dostupno na: https://zkm.de/en/event/2018/03/achim-szepanski-the-capital-in-the-21st-century (pristupljeno 24.02.2021. 14:41)

209. Šerman, Karin, Dubravko Bačić, Nataša Jakšić. „The Croatian Architect Gustav Bohutinsky and the Bauhaus“, u: *Bauhaus Networking Ideas and Practice*, Zagreb : Museum of Contemporary art, 2015, str. 266-285.

210. Šuković, Mijat. *Samoupravne interesne zajednice*, Beograd : Institut za političke studije Fakulteta političkih nauka, 1979.

211. Šuvaković, Miško, prir., *Bauhaus, Ex-Yu recepcija Bauhausa*, Beograd : Orion Art, 2018.

212. Šuvaković, Miodrag. *Fundamental Issues and Indices – Aesthetics of Architecture,* SAJ 2019, 9. Dostupno na: http://saj.rs/wp-content/uploads/2018/11/SAJ-2017-02-M-Suvakovic.pdf (pristupljeno 28.05.2020)

213. Šuvaković, Miško. *KFS, kritičke forme savremenosti i žudnja za demokratijom*, Novi Sad : Orpheus, 2007.

214. Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*, Beograd : Orion art, 2012.

215. Šuvaković, Miško. „Kontradikcije redimejda", u: *Dišan i redimejd*, Beograd : Službeni glasnik, 2013, str. 161-179.

216. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd : Orion Art, 2011.

217. Šuvaković, Miško, ur., *Prolegomena za pojmovnik estetike, filozofije i teorije arhitekture*, Beograd : Orion Art, 2017.

218. Šuvaković, Miško. „Situacionizam", u: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ur.), Beograd : Atoča, 2009, str. 270-281.

219. Šuvaković, Miško. *Socijalizam i kapitalizam*, RTS Kulturno-umetnički program, zvanični kanal. Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=7vobAMGW-zs&t=1366s (pristupljeno: 6.12.2020. 00:28)

220. Šuvaković, Miško. „Strateške i taktičke tranzicije", u: *Nova povezivanja: od scene do mreže*, priredili Jovan Čekić, Miško Šuvaković, Beograd : Fakultet za medije i komunikacije, 2017, str. 23-39. Dostupno na: http://www.studijesavremenosti.org/author/misko/ (pristupljeno 04.01.2020. 23:02)

221. Šuvaković, Miško. *Umetnost i politika. Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Beograd : Službeni glasnik, 2012.

222. Tatlić, Šefik. *Logika humanizacije kapitala,* Beograd :FMK i Orion Art, 2015.

223. Toth, Ivan. „Stvorena je prva korporacija - Nizozemska istočnoindijska Kompanija - tvorevina koja će nadići državu, voditi ratove i zagospodariti svijetom", u: *Advance.hr – nezavisni veb list sa fokusom na spoljnu ekonomiju i politiku.* https://www.advance.hr/tekst/20-ozujka-1602-stvorena-je-prva-korporacija-nizozemska-istocnoindijska-kompanija-tvorevina-koja-ce-nadici-drzavu-voditi-ratove-i-zagospodariti-svijetom/ pristupljeno: 25.06.2020. 12:58

224. Thackara, John. *How to Thrive in the Next Economy: Designing Tomorrow's World Today*, London : Thimes & Hudson, 2017.

225. Trifunović, Lazar. *Slikarski pravci XX veka*, Beograd : Prosveta, 1994.

226. *Troy myth and reality: the BP exhibition*, The British Museum, 21 Nov 2019 - 8 Mar 2020. Dostupno na: https://www.britishmuseum.org/exhibitions/troy-myth-and-reality (pristupljeno 11.02.2020. 18:23)

227. Tsing, Anna Lowenhapt. *The Mushroon at the End of the World: On the Possibility of Life on Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford : Princeton University Press, 2015

228. UNFCCC -- 25 Years of Effort and Achievement : Key Milestones in the Evolution of International Climate Policy. https://unfccc.int/timeline/ (pristupljeno 02.02.2020. 12:01)

229. Uzelac Briski, Sonja, prir. *Slika i riječ:* u*vod u povijesnoumjetničku hermeneutiku. Gadamer, Boehm, Bätschmann, Imdahl*, preveo Milan Pelc, Zagreb : Institut za povijest umjetnosti 1997. str. 39-61.

230. Varela, Francisco J. *Ethical Know-How. Action, Wisdom and Cognition*, Stanford : Stanford University Press, 1999.

231. Vasić, Pavle. *Uvod u likovne umetnosti*, Beograd : Univerzitet umetnosti, 1988.

232. Veličković, Dragiša i Slobodan Barać. *Makroekonomija*, Beograd : Univerzitet Singidunum, 2009.

233. Virno, Paolo. *A Grammar of the Multitude* : *for an Analysis of Contemporary Forms of Life*, translated by Isabella Bertoletti, James Cascaito and Andrea Casson, New York : Semiotext(e) Foreign Agents Series, 2004.

234. *Viva Arte Viva, 57th Venice Biennale* (curated by Christine Macel), 13 May 2017 - 26 November 2017. Dostupno na: http://julian-charriere.net/projects/exhibition-venice-biennale

235. Vujica, Darko. Boris Buden – intervju, u *Prometej*, 07/06/2017. Dostupno na: https://pescanik.net/boris-buden-intervju-7/ (pristupljeno 4.01.2020. 01:10)

236. Vukićević, Borislav.„Razgovor sa profesorom Vulovićem. Kako je ljepota zgrade pretvorena u ništavilo," u: *Vijesti, Art*, 4. avgust 2012, str. 9.

237. Walter, Benjamin. Illuminations, essays and reflections, edited by Hannah Arendt, New York : Schocken book, 2007.

238. Warburg, Aby. *Mnemosyne Bilderatlas. Reconstruction – Commentary – Revision*, Karlsruhe: ZKM / Center for Art and Media, 2016.

239. Weibel, Peter. „For Another Reset: Renaissance 2.0.", u: *Reset Modernity*, Cambridge MA: The MIT Press; Karlsruhe: ZKM / Center for Art and Media, 2016, str. 516-541.

240. Weibel, Peter. (ed.) *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Cambridge MA: The MIT Press; Karlsruhe: ZKM / Center for Art and Media, 2014.

241. Weibel, Peter. „Globalization and Contemporary Art", u: Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel, ed., *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Cambridge MA: The MIT Press; Karlsruhe: ZKM / Center for Art and Media, 2013, str. 20-27.

242. Weibel, Peter. „Media, Mapping and Painting", u: *Mapping Spaces. Networks of Knowledge in 17th Century Landscape Painting*, Karlsruhe: ZKM / Center for Art and Media; Munchen : Hirmer Publishers, 2014, str. 440-457.

243. Weibel, Peter. „Molecular Aesthetics. An Introduction", u: *Molecular Aesthetics*, Peter Weibel i Ljiljana Fruk, ed., Cambridge MA: The MIT Press; Karlsruhe: ZKM / Center for Art and Media, 2013, str. 37-78.

244. Weibel, Peter, ed., *Open Codes. Living in Digital Worlds*, ZKM / Center for Art and Media Karlsruhe, 2017.
https://zkm.de/media/file/de/2017_open-codes_broschuere_ansichtsexemplar_en.pdf
(pristupljeno 19.03.2020. 17:30)

245. Weibel, Peter. *Virus, Viralität, Virtualität: Wie gerade die erste Ferngesellschaft der Menschheitsgeschichte entsteht*, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe. Dostupno na:
https://www.nzz.ch/feuilleton/virus-viralitaet-virtualitaet-peter-weibel-ueber-die-erste-ferngesellschaft-in-der-menschheitsgeschichte-ld.1547579?reduced=true
(pristupljeno: 8.12.2020. 23:38)

246. Weigel, Sigrid. *Body- and Image-Space. Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, London, 1996.
https://monoskop.org/images/a/a1/Weigel_Sigrid_Body_and_Image_Space_Re-reading_Walter_Benjamin.pdf pristupljeno 15.05.2020. 23:12

247. Weiwei, Ai. „Capitalism and 'Culturecide'", u: *The New York Times*, Jan. 13, 2020. Dostupno na:
https://www.nytimes.com/2020/01/13/opinion/ai-weiwei-germany-china.html
(pristupljeno 24.01.2020. 18:52)

248. Weiwei, Ai. *Humanity*, edited by Larry Warsh, Princeton&Oxford : Princeton University Press, 2018.

249. Wigley, Marc. *White Walls, Designer Dresses: The Fashion of Modern Architecture*, Cambridge, Mass. : The MIT Press, 2001.

250. Williams, Chris. *Ecology and Socialism. Solutions to Capitalist Ecological Crisis*, Chicago : Haymarket books, 2010.

251. „Zakon o Službi društvenog knjigovodstva, Opće odredbe" Dostupno na:

https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/1991_05_21_651.html (pristupljeno: 1. 06. 2020. 12:38)

252. „Zakon o svojinskoj i upravljačkoj transformaciji", u: *Službeni list RCG*, br. 2 od 20. januara 1992.

253. „Zakon o zaštiti kulturnih dobara", u: *Službeni list Crne Gore*, br. 49, 13. 08. 2010.

254. Zuboff, Shoshana. *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York: PublicAffairs, 2019.

BIOGRAFIJA

Irena Lagator Pejović je rođena 1976. godine na Cetinju, u Crnoj Gori. Osnovne studije završila je na Fakultetu likovnih umjetnosti (Univezitet Crne Gore), gdje je stekla zvanja magistra grafičkog dizajna i grafike. Odbranila je umjetnički doktorat na Centru za interdisciplinarne studije - višemedijska umjetnost (Univerzitet umetnosti u Beogradu). Kao vizuelna umjetnica aktivno izlaže umjetničke radove na samostalnim i kolektivnim izložbama u zemlji i inostranstvu od 2000. godine. Monografija o njenom umjetničkom radu uređena je kod Neue Galerie iz Graca, izdavač Buchhandlung Walther König u Njemačkoj 2012. godine. Samostalnom izložbom *Misliti slikom*, predstavljala je Crnu Goru na 55. bijenalu umjetnosti La Biennale di Venezia 2013. godine. Njeni radovi nalaze se u kolekcijama: FRAC – Marsej, Francuska; Vila Pakjani u Italiji; Muzej savremene umetnosti Beograd; Muzej savremene umetnosti Banja Luka; Muzej novca, Beograd.
Radi kao docent na Fakultetu za dizajn i multimediju (Univerzitet Donja Gorica u Podgorici). Živi u Podgorici i na Cetinju.

SPISAK OBJAVLJENIH RADOVA KANDIDATKINJE

„Nacionalna banka na Cetinju prema samo-nestajućem modernizmu. Promocija ili održavanje", 21. Internacionalni kongres estetike, Arhitektonski fakultet, Univerzitet u Beogradu i Društvo za estetiku arhitekture i vizuelne umetnosti Srbije (DEAVUS), jul, 2019.

„Savremenost muzejskih politika prema taktičkim politikama vremena u umjetnosti APG grupe", u : *Srpska politička misao*, 2019 (https://doi.org/10.22182/spm.specijal201), str. 71-90.

"Maximum Profit – Minimum Time", post Notes on art in a Global Context, platforma Muzeja moderne umjetnosti Njujork, april, 2019.

"Doxa and the Paradox of the Limited Liability Company", Art+Media, Br./Issue No. 16/2018, ISSN 2217-9666, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd.

„Novo naseljavanje budućnosti", u: *Naseljeni ctrež, knjiga o likovnom radu Ranka Radovića*, Matica crnogorska, Podgorica, 2016, str. 48-55.

,,Sloboda, sigurnost napredak" u: *Plameni pozdravi*, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd, 2015. godine, str. 193-194.

,,Umjetnost kao socijalna strategija. Odgovor Bazonu Broku iz Venecije", u: Irena Lagator Pejović*: Misliti slikom*, katalog samostalne izložbe povodom crnogorskog paviljona na bijenalu umetnosti u Veneciji 2013. godine, str. 74-84.

,,Automatizam društva ograničene odgovornosti", u: *Umetnik kao publika: razgovori među publikom*, Frekvencija, Beograd, 2013, str. 94-97.

,,1.66%" u: Irena Lagator Pejović*: La societa a responsabilita limitata (S.r.l.) / Limited Responsibility Society (L.L.C.),* izdavač: Vila Pakjani, Santa Kroče, Italija, 2013. Godine, str 47-49.

,,Društvo neograničene odgovornosti", u: Irena Lagator Pejovic*: The Society of Unlimited Responsibility. Art as Social Strategy.* 2001-2011. urednik: Neue Galerie iz Graca, izdavač Buchhandlung Walther König, u Njemačkoj, 2012, str. 78-82.

PRILOZI

PRILOG I

Usmena istorija. Prilog intervju sa ekonomistom i karikaturistom Lukom Lagatorom: Novac kao zaštitno i zaštićeno sredstvo.

Irena Lagator Pejović: Gospodine Lagator, Vaše višegodišnje iskustvo u radu SDK, od njenog osnivanja i tokom različitih faza njenog prestrukturiranja, značajno je po pitanju iskustva i prisustva pojma društvene odgovornosti na našim prostorima i u radu naših državnih institucija tokom perioda socijalističke Jugoslavije. Budući da arhiv SDK još uvijek nije dostupan javnosti, što je podatak koji sam dobila na osnovu traženih informacija u Arhivu Jugoslavije u Beogradu, decembra 2018. godine., kao i u arhivskom odjeljenju Narodne Banke Srbije kao nasljednika i imaoca SDK Jugoslavije, da li nam, kao njen zaposleni ekonomista i analitičar, a kasnije i šef ekspoziture na Cetinju, istorijat i funkciju ove službe možete približiti?

Luka Lagator: Krajem pedesetih i početkom šesdesetih godina prošlog vijeka u okviru Narodne banke Jugoslavije počinje se formirati posebna služba za platni promet i kontrolu finansijskog i ostalih vidova poslovanja svih privrednih i neprivrednih subjekata u državi, da bi od 1962. godine, počela da dobija finalne konture i uokvireni sistem djelovanja pod nazivom SDK-Služba društvenog knjigovodstva. Bila je to regulatorna i kontrolna institucija, koja je sa više aspekata omogućila dalji razvoj samoupravnog socijalizma u FNRJ i SFRJ, koji se u naredne dvije decenije tako usavršavao da je bio predmet posmatranja i analize od strane daleko naprednijih i razvijenijih zemalja nego što je to bila Jugoslavija. U Zakonu o SDK stajalo je da je SDK društveni knjigovođa, evidentičar i kontrolor zakonitosti upotrebe društvenih sredstava. Dakle, sredstva-finansijska i sva ostala, nijesu mogla biti bilo čije vlasništvo, nego su bila društvena i njima su gazdovali posredno ili neposredno radni ljudi i druge samoupravne i socijalističke asocijacije u svrhe dobrobiti svakog pojedinca. Takav koncept i sve što je činilo njegovu osnovnu strukturu, bio je izložen velikoj opasnosti od destrukcije raznih oblika. Da se to ne bi desilo formirana je SDK kao budan kontrolor nad društvenom imovinom, što je ona uspješno radila preko 40 godina. Takva služba nije samo čuvala sredstva i njihovu upotrebu, nego i samu državu i, konsekventno, sve njene građane, jer pravilna upotreba sredstava čvrsta je koheziona struktura koja štiti sistem. Po Ustavu SFRJ i zakonu, SDK je bila samostalna u radu i za taj svoj rad odgovarala je direktno Skupštini SFRJ.

Služba je imala značajne funkcje kao osnovnu sadržinu svog rada, pa je takva bila i njena unutrašnja organizacija:

Kontrolna funkcija bila je primarna. Sastojala se od preventivne kontrole na samim šalterima gdje su tzv. korisnici društvenih sredstava donosili platne naloge, čekove, mjenice, spiskove i svu prateću dokumentaciju na detaljnu kontrolu prije same realizacije. Samo uz potpis odgovornog kontrolora i njegov pečat „PK“ nalozi su mogli biti realizovani i biti upućeni prema službi platnog prometa ili blagajni.

Isto tako preventivna kontrola je vršila logičku kontrolu svakog završnog računa i periodičnog obračuna svih privrednih i neprivrednih subjekata i budžeta opština i Republika. Ta služba je vršila i mnoge druge kontrole u vezi finansijsih transakcija koji su se javljali povremeno, poput investicione potrošnje, samodoprinosa, kontrolu raznih fondova.

Druga vrsta kontrole bile su inspekcije. To je bila posebna organizaciona jedinica u okviru SDK koja je veoma odgovorno i stručno sprovodila kontrolu kod samih privrednih i neprivrednih subjekata. Sve je bilo podložno inspekcijskoj kontroli, počevši od materijalno-finansijskog poslovanja, preko zaliha, svih vrsta, troškova, dobavljača, kupaca, do blagajničkog poslovanja gotovim novcem. Kontrolisana je i ispravnost završnih računa i periodičnih obračina, a posebno se vodilo računa o investicijama i razvoju.

Inspektori su donosili rješenja o kažnjavanju ili prestupnike predavali nadležnim sudovima. Rijetko se dešavalo da rješenje nekog inspektora „padne“. Svi su na tu inspekciju gledali sa nekim strahopoštovanjem, jer se radilo o veoma stručnim i odgovornim ljudima.

Služba Platnog Prometa je bila posebno osposobljena i opremljena da sprovodi platni promet širom Jugoslavije, pravovremeno, odgovorno i tačno, može se slobodno reći besprekorno i bez greške. Ako se nekada i desio neki propust, on nije mogao ostati neriješen više od nekoliko sati. Greške se nijesu tolerisale, pa su ponekad radnici u toj jedinici ostajali na svojim radnim mjestima po čitavu noć, do jutarnjih sati, sve dok se, kako su govorili, „sve složi“. Nijesu znali za Novu godinu ili druge praznike. Sve je moralo biti dovedeno do kraja i svaki platni nalog s kraja na kraj države sproveden u najkraćem mogućem roku. Na tome su Jugoslaviji zavidjle mnoge države u svijetu.

Blagajničko poslovanje je bila posebna jedinica koja je vodila računa o prijemu gotovog novca i isplati gotovine raznim subjektima. Trezor je bilo mjesto gdje se čuvao gotov novac za koji je SDK bila odgovorna. Svi subjekti su bili u obavezi da sve iznad svog blagajničkog maksimuma donose na čuvanje u SDK, pa su tzv. „pazare“ uplaćivale sve trgovinske i druge firme. Niko nije mogao sam da raspolaže gotovinom mimo kontrole. Tu se vršila i trijaža zdravog i pohabanog novca a SDK je bila ta koja je izdavala gotovinu, uz

odgovarajuću dokumentaciju, za isplatu plata, penzija, socijalnih i drugih davanja, dnevnica i putnih troškova. O gotovom novcu se vodilo strogo računa. On je bio daleko od svih zlih namjera i zloupotreba.

Analize koje su radile u sastavu SDK bile su jako značajan segment, jer je to bilo mjesto gdje su se slivali svi relevantni pokazatelji dostavljeni od strane svih subjekata društvenog sistema. Ti pokazatelji, predhodno iskontrolisani od strane preventivne kontrole i inspekcijske službe, služili su, posebno osposobljenim izvršiocima, da rade razne informacije i analize po svim segmentima. Analizirano je poslovanje svih subjekata, godišnje i kvartalno, investiciona potrošnja, opšta i zajednička potrošnja, svi budžeti i fondovi, devizno poslovanje, poslovne banke... Sve te informacije i analize odmah su dostavljane na uvid svim opštinama, republičkim institucijama, vladama, svim privrednim i drugim subjektima, tako da se na osnovu tih pokazatelja, mogla voditi valjana poslovna politika od lokalnog nivoa do najvišeg izvršnog organa u Republikama i u Državi. Smatralo se da je SDK najbolja informaciona institucija u zemlji.

To su bili osnovni segmenti u okviru SDK, a ona sama je imala svoje službe poput, računovodsta, statistike, interne kontrole.

ILP: Kako je bila organizovana tako važna služba za upravljanje novcem?

LL: Ono što je jako bitno, SDK je bila izvanredno organizovana i odgovorna služba. Čitava Država je bila premrežena uvezanim i funkcionalnim sistemom. Glavna centrala je bila srce službe. Centrale su postojale i po republikama i pokrajinama, a svi veliki gradovi su imali filijale dok su ekspoziture bile po manjim gradovima a poslovne jedinice po malim mjestima. Svi problemi su se rješavali po automatizmu i ništa nije smjelo da nedostaje od čega bi posao „trpio“. SDK je imala izuzetno obučen i sposoban kadar. To je u Jugoslaviji bilo poslovično i svako ko je jednom radio u SDK, lako je nalazio zaposljenje na nekom drugom mjestu. Prilikom donošenja novih propisa iz bilo koje oblasti gdje je nadležna SDK, odmah su organizovani, po jedinicama ili na nivou Službe, razni seminari i savjetovanja, tako da se nije smjelo dozvoliti da zbog novog zakona dolazi do nesnalaženja ili da se takav trenutak iskoristi za destruktivno ponašanje sa strane, a tih je pokušaja često bilo - bezuspješnih naravno.

ILP: Da li je tako organizovana i odgovorna služba koja je emanirala ideju snažne socijalne komponente, u svojoj ambicioznoj težnji za jedinstvom i humanističkoj prirodi socijalizma, pa time i brizi za sve društvene slojeve, bila apsolutno prihvaćena u društvu ili su postojala i suprotna mišljenja i tendencije?

LL: SDK je bila moćna, ali moćna u dosljednosti, tačnosti, pravovremenosti. Nije bila „država u državi“, nego čuvar te države, čuvar zakonitosti, čuvar njene imovine i štit od uticaja moćnih pojedinaca. Kao takva, bila je poštovana i omražena istovremeno. Poštovana od većine, ali omražena od onih kojima je smetalo zakonito poslovanje i kojima je bila smetnja u ostvarivanju ličnog bogaćenja na tuđi račun. Bila je smetnja i raznim uticajima sa strane koji nijesu voljeli onakvu Jugoslaviju.

ILP: Pa ipak, postepeno je manjina postala dominantna globalna većina pa danas u drugoj deceniji 21. vijeka tek manjina razmišlja o socijalizmu kao napretku. Tokom tranzicije iz samoupravnog socijalizma u kapitalizam, a usljed sloma i razgradnje jugoslovenske države, konsekventno je i služba pretrpjela nekoliko transformacija?

LL: Zbog svega toga SDK je trpjela razne uticaje i promjene. Prvo je 1991. godine, kada su počeli nemiri, transformisana u SPPFN - Službu za platni promet i finansijski nadzor. To je bio samo početak, jer je Služba uglavnom zadržala sve svoje ranije funkcije. Ubrzo, 1994. godine transformisana je u SPP - Služba za platni promet, a odmah iduće godine u ZOP - Zavod za obračun i plaćanja. Tada Služba gubi samostalnost i posluje u okviru NBJ - Narodne banke Jugoslavije. Sva imovina Službe utapa se u NBJ. Imovina SDK je bila velika i zavidna, jer je ta služba imala svoja sjedišta u najboljim zgradama u samim centrima svih gradova u Jugoslaviji. To je trebalo preuzeti!!! To je bio veliki plijen. U sistemu privatizacije, radnici Službe nijesu dobili ništa od te imovine, sve je prešlo u ruke nekih subjekata koji nijesu gradili taj sistem i koji su za mala ili nikakva sredstva došli do ogromne vrijednosti.

ILP: Nakon što je trasformirana i konačno ukinuta ova tako značajna služba, kako je tako ključna funkcija upravljanjem državnim odnosno sredstvima svih građana nastavila da bude sprovođena?

LL: Služba se ukida 2002. godine i poslovi platnog prometa prelaze na poslovne banke. Na scenu stupaju stihijski i nekontrolisani novčani tokovi. Država se dobrovoljno odrekla svih vidova kontrole i otvorena su vrata; zloupotrebama, kriminalu, pranju novca, korupciji i sivoj ekonomiji.

ILP: Postavlja se logično pitanje - kuda ide novac od privatizacije i šta se dešava sa državom u tim novim i nestabilnim okolnostima? Kao i pitanje, kakva je bila percepcija građana tokom ubrzanog prilagođavanja novoj situaciji?

LL: Država na takav način počinje da jede samu sebe. Doduše, ostala je Centralna banka, koja je zadržala neke elemente kontrole, tako da je spriječena totalna destrukcija finansijskog sistema. Ali, dolazi do nekontrolisanog i prekomjernog zaduživanja, raspadaju se brojna preduzeća i postaju lak i jeftin plijen raznim tajkunima. Takozvana tranzicija postaje sinonim

za sve zloupotrebe jer, tako se mora a niko ne vodi računa što sa radnicima, što sa ogromnom masom penzionera i socoijalno ugroženima. Banke su uzele sva prava koje je imao ZOP, ali nijesu preuzeli obaveze i zadatke koje je ZOP imao. Plate se primaju umanjene i bez uplaćenih doprinosa, jer to niko ne kontroliše. Država je ostala bez mogućnosti da valjano servisira: penzije, zdravstvo, školstvo, socijalna davanja, pa se to sada velikim dijelom naslanja na Državni budžet, što ranije nije bio slučaj. To podriva čitav sistem, jer nedostaje sredstava za druge djelatnosti koje se iz te namjene finansiraju. Koliko će država uspjeti da se na ovaj način bori sa problemima, veliko je pitanje. Odsječena je grana na kojoj se sjedjelo. Tranzija jeste, ali ona se dešavala i drugima, pa nijesu prošli kao mi. Možda, nešto reformisanu, ali Službu poput SDK-ZOP je trebalo sačuvati. Podsjetimo se da su SAD još 1952 godine, formirale IRS-Internal Revenue Service, koju, usavršeniju, imaju i sada i čiji su metodi kontrole sa širokim ovlašćenjima kao kod SDK, pa je nijesu ukinuli.

ILP: Da li je prema Vašem iskustvu i poznavaocu ekonomskih prilika, budući da i kao karikaturista često veoma kritički komentarišete društvenu situaciju, bilo moguće iznova uspostaviti jednu tako važnu javnu instituciju sa kontrolnom funkcijom kretanja kapitala u kapitalizmu?

LL: Naravno, razmišlja se o povratku SDK. Novi ZOP bi trebalo da uradi ono što najvažnije službe u Državi kao što su: Poreska uprava, MUP, Centralna banka, razni inspektorati i regulatorne agencije to ne rade. Ali sada je to nemoguće. Prvo, uslovi su već odavno promijenjeni, nema brojnih preduzeća i institucija, sistem je sasvim drugačiji, a ne bi bilo moguće, u ovim uslovima razjedinjenosti, donijeti zanosku regulativu za tako nešto. Drugo, nema valjanog, osposobljenog i odgovornog kadra za to. Stari kadar je ili pomro ili već u dubokoj starosti. Novi kadar je teško stvoriti, jer svako ide tamo gdje ima veći interes. Niko neće više da iskreno „zalegne“ za državni posao jer od toga nema koristi. Korist ima samo onaj ko može da se „ugradi“ - obični službenik može ugraditi samo trud, znoj i muku – a hoće li to?

PRILOG II

Mapa koncepta disertacije

Diskurzivna kritika kapitalizma – zasnivanje teorije

I **Teorije savremenog kapitala**	**II** **Kritika kapitala u teoriji umjetnosti**	**III** **Kritika kapitala u savremenoj umjetnosti**	**III** **Umjetničke prakse**
Marijana Mazukato (Himan Minski)	Nikola Burio (Rosenfild, Varela)	Maja Stanković	BP ili Ne BP
Nik Srniček	Art & Language	Nikola Dedić	Frensis Alis
Akim Zepanski	Peter Vajbel (Da Vinči, Dišan, Maljevič)	Dejan Sretenović	Armin Linke
Urlih Bek	Srđan Jovanović Vajs	Peter Vajbel	Rašid Aren
Šefik Tatlić	Feliks Gatari	Okui Envezor	Arsenije Žiljajev
Džon Takara (Ilija Prigogin)	Gi Debor	Miško Šuvaković	Karolina Kaicedo
Zigmunt Bauman (Veber, Durkhajm, Simel)	Fluxux	Teri Igleton	Piter Fend
Mezadra+Nelson	Rašid Aren	Lev Kreft	Marjetica Potrč
Tereza Brenan	Rebeka Solnit	T. Dž. Klark	Žulijan Karijere
Džonatan Kreri	Jozef Bojs	Piter Osborn	Tino Segal
Rutger Bregman (Isak Asimov)	Džeremi Rifkin	Rastko Močnik	
Noam Čomski	Miško Šuvaković	Lazar Trifunović	**IV**
Boltanski+Šiapelo (Valerstajn, Veber)	Edvard Glisan	Đulio Karlo Argan	Petra Majc
Paolo Virno	Boris Grojs	Rilard Senet	Stanko Fabris
Šošana Zubof (Virno, Fuko)		Džeremi Rifkin	**V**
Robert V. Mekčejsni		Keti Čukrov	Petar Vulović
Branko Milanović (Marks, Rouls)		Hans Belting	**VI**
Kejt Ravort		T.J. Demos	Hito Štejerl
Šantal Muf		Ana Cing	Džejms Bridl
			Valid Rad

Upotreba teorije Eko-Logi-Nomije u disertaciji i njen dalji razvoj

IV **Boja u ulozi kritike kapitala**	**V** **Harmonija i odgovornost kao žrtve kapitala**	**VI** **Kritika kapitala u diskursu antropocena**
Dona Haravej	Peter Šendi (Emanuel Aloa/Marta Ponsa)	Isak Asimov
Anri Lefevr	Bogdan Bogdanović	C.P. Snow
Harold J. Kook	Petar Vulović	Džom Raskin/Vilijem Moris
Džonatan Bejt	Rilard Padovan	Džonatan Bejt
Miško Šuvaković	Borislav Vukićević	Bruno Latur
Peter Vajbel	Biljana Stamatović	Filip Deskola
Ješa Denegri	Srđan Jovanović Wajs	Mišel Seres
Marko de Mikelis	Sandra Kržić Roban	Ursula Hajze
Kenet Frempton	Elizabet Groš	Jozef Bojs
Johanes Iten	Miško Šuvaković	Džon Roberts
Adolf Helzel	Loren Daston	Džošua Sajmon
De Stijl	Džordž Kubler	Dejvid Harvej
Želimir Koščevič	Teri Iglton	Meri Robinson
Laslo Lengyyel	Doren Masej	Džejms Bridl
Petra Majc	Kejt Rigbi	Hito Štejerl
Horst Bredekamp	Val Plamvud	Žorž Didi Huberman
Krista Štajnle	Ana Cing	Dona Haravej
Abi Varburg	Feliks Gatari	Franko Bifo Berardi
Ričard Rorti	Anri Lefevr	Rudolf Arnhajm
Gotfrid Bem	Marije Puid dela Belakaza	Kris Vilijams
Konrad Lorenz	Adžrun Apandurai	Izabel Stengers
Jona Fridman	Mauricio Lazarato	Filip Pignare
Jozef Bojs	Bruno Latur	Čarls Eše
Umberto Eko	Timoti Morton	T. J. Demos

Nikola Dedić		Saskija Sasen
Olafur Elijason		
Sten Ejln Rasmusen		
Stanko Fabris		
Džon Berdžer		
Rudolf Arnhajm		
Mark Vigli		
Slavica Stamatović Rifat Alihodžić Aleksandrar Ašanin		
Filiberto Mena		
Valter Benjamin		

KRITIKA KAPITALA U SAVREMENOJ UMJETNOSTI

ORIGINALITY REPORT

5%
SIMILARITY INDEX

PRIMARY SOURCES

1	nardus.mpn.gov.rs Internet	211 words — < 1%
2	hdl.handle.net Internet	173 words — < 1%
3	eteze.arts.bg.ac.rs Internet	131 words — < 1%
4	hrcak.srce.hr Internet	110 words — < 1%
5	research.gold.ac.uk Internet	73 words — < 1%
6	field-journal.org Internet	69 words — < 1%
7	fedorabg.bg.ac.rs Internet	67 words — < 1%
8	link.springer.com Internet	65 words — < 1%
9	archive.org Internet	64 words — < 1%
10	openresearch.ocadu.ca Internet	

		62 words — < 1%
11	repozitorij.unios.hr Internet	60 words — < 1%
12	prol68.tripod.com Internet	57 words — < 1%
13	www.defranseverleiding.nl Internet	57 words — < 1%
14	www.tandfonline.com Internet	56 words — < 1%
15	www.e-flux.com Internet	56 words — < 1%
16	primo.getty.edu Internet	55 words — < 1%
17	fmk.singidunum.ac.rs Internet	43 words — < 1%
18	vbs.rs Internet	42 words — < 1%
19	repozitorij.unizg.hr Internet	36 words — < 1%
20	www.mg-lj.si Internet	35 words — < 1%
21	es.scribd.com Internet	35 words — < 1%
22	epdoc.utsp.utwente.nl	

	Internet	33 words — < 1%
23	journals.openedition.org Internet	32 words — < 1%
24	Dorottya Szabó. "Mariana Mazzucato – The Value of Everything: making and taking in the global economy", Köz-gazdaság, 2020 Crossref	32 words — < 1%
25	networkcultures.org Internet	31 words — < 1%
26	disseminationsdjayphilpraxkaucic.blogspot.com Internet	29 words — < 1%
27	books.openedition.org Internet	29 words — < 1%
28	anthrodendum.org Internet	28 words — < 1%
29	www.ubishops.ca Internet	28 words — < 1%
30	repositorio.unicamp.br Internet	27 words — < 1%
31	post.at.moma.org Internet	27 words — < 1%
32	ir.uiowa.edu Internet	27 words — < 1%
33	xbms2014.xafa.edu.cn Internet	26 words — < 1%

34	www.intellectbooks.co.uk Internet	26 words — < 1%
35	www.studijesavremenosti.org Internet	26 words — < 1%
36	iks.nsk.hr Internet	26 words — < 1%
37	www.zu.de Internet	24 words — < 1%
38	journals.sagepub.com Internet	24 words — < 1%
39	dokumen.pub Internet	24 words — < 1%
40	www.lmd.no Internet	23 words — < 1%
41	"Animals in Environmental Education", Springer Science and Business Media LLC, 2019 Crossref	23 words — < 1%
42	bp-or-not-bp.org Internet	23 words — < 1%
43	ipena44.files.wordpress.com Internet	23 words — < 1%
44	Conte, Alberto, and Michela Meo. "Sustainable Internet", IEEE Internet Computing, 2013. Crossref	22 words — < 1%
45	openhumanitiespress.org Internet	22 words — < 1%

46	publications.hse.ru Internet	22 words — < 1%
47	Chad Elias. "Posthumous Images", Walter de Gruyter GmbH, 2018 Crossref	21 words — < 1%
48	readgur.com Internet	21 words — < 1%
49	www.erudit.org Internet	21 words — < 1%
50	s-space.snu.ac.kr Internet	21 words — < 1%
51	www.ipu.hr Internet	21 words — < 1%
52	5cad8ab8-943d-4294-b849-5f790e377072.filesusr.com Internet	20 words — < 1%
53	www.advance.hr Internet	20 words — < 1%
54	grafar.grf.bg.ac.rs Internet	20 words — < 1%
55	Patrick Manning. "Methods for Human History", Springer Science and Business Media LLC, 2020 Crossref	20 words — < 1%
56	rais.education Internet	19 words — < 1%

57	Ranabir Samaddar. "Karl Marx and the Postcolonial Age", Springer Science and Business Media LLC, 2018 Crossref	19 words — < 1%
58	research.brighton.ac.uk Internet	19 words — < 1%
59	ecozona.eu Internet	18 words — < 1%
60	"Visualizing the Street", Walter de Gruyter GmbH, 2018 Crossref	18 words — < 1%
61	clionauta.hypotheses.org Internet	18 words — < 1%
62	doczz.net Internet	18 words — < 1%
63	fr.wikipedia.org Internet	18 words — < 1%
64	Lucas Hilderbrand. "On Nature Programming, the Anthropocene, and the Humanitarian Impulse in Documentary", The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry, 2020 Crossref	17 words — < 1%
65	docplayer.se Internet	17 words — < 1%
66	www.uvu.edu Internet	17 words — < 1%
67	konart23.blogspot.com	

	Internet	17 words — < 1%
68	spectrum.library.concordia.ca Internet	17 words — < 1%
69	videomole.tv Internet	17 words — < 1%
70	repozitorij.ffzg.unizg.hr Internet	17 words — < 1%
71	revistas.unilibre.edu.co Internet	16 words — < 1%
72	www.tdx.cat Internet	16 words — < 1%
73	repozitorij.ffst.unist.hr Internet	16 words — < 1%
74	Catherine Kroll. " Rwanda's speaking subjects: the inescapable affiliations of Boubacar Boris Diop's ", Third World Quarterly, 2007 Crossref	16 words — < 1%
75	www.unizd.hr Internet	16 words — < 1%
76	julian-charriere.net Internet	16 words — < 1%
77	www.art-agenda.com Internet	16 words — < 1%
78	mariamanuelbaptista.com Internet	16 words — < 1%

79	stedelijkstudies.com Internet	16 words — < 1%
80	"A Companion to Feminist Art", Wiley, 2019 Crossref	16 words — < 1%
81	read.dukeupress.edu Internet	16 words — < 1%
82	Jingfang Fan, Jun Meng, Josef Ludescher, Xiaosong Chen et al. "Statistical physics approaches to the complex Earth system", Physics Reports, 2021 Crossref	15 words — < 1%
83	Juho Tuomas Kaitajärvi-Tiekso. "Monetizing Amateurs. Artistic Critique, New Online Record Production and Neoliberal Conjuncture", Culture Unbound, 2020 Crossref	15 words — < 1%
84	arteyculturapro.wordpress.com Internet	15 words — < 1%
85	www.against-the-grain.com Internet	15 words — < 1%
86	Chiara Sgaramella. "Hacia un enfoque ecosocial. Prácticas colaborativas, ecología y compromiso político en el arte actual (1995-2020).", Universitat Politecnica de Valencia, 2021 Crossref Posted Content	15 words — < 1%
87	petit.lib.yamaguchi-u.ac.jp Internet	15 words — < 1%
88	helda.helsinki.fi	

Internet

15 words — < 1%

89 bbktheses.da.ulcc.ac.uk
Internet

15 words — < 1%

90 kclpure.kcl.ac.uk
Internet

15 words — < 1%

91 Adrianus Eryan. "Dari Inpres Moratorium Sawit Hingga Kebijakan Tata Kelola Industri Sawit Presiden Jokowi: Studi Kasus Penerbitan SK Pelepasan Kawasan Hutan PT Hardaya Inti Plantations di Buol, Sulawesi Tengah", Jurnal Hukum Lingkungan Indonesia, 2020
Crossref

15 words — < 1%

92 dais.sanu.ac.rs
Internet

14 words — < 1%

93 kolorize.com
Internet

14 words — < 1%

94 "Mountains and Megastructures", Springer Science and Business Media LLC, 2021
Crossref

14 words — < 1%

95 darhiv.ffzg.unizg.hr
Internet

14 words — < 1%

96 www.conf.faa-design.com
Internet

14 words — < 1%

97 doiserbia.nb.rs
Internet

14 words — < 1%

98 setav.org
Internet

14 words — < 1%

99	artforum.com Internet	13 words — < 1%
100	ikee.lib.auth.gr Internet	13 words — < 1%
101	Nathan Stormer. " Articulation: a working paper on rhetoric and ", Quarterly Journal of Speech, 2004 Crossref	13 words — < 1%
102	www.mrexhibition.net Internet	13 words — < 1%
103	docplayer.me Internet	13 words — < 1%
104	etd.lib.metu.edu.tr Internet	13 words — < 1%
105	www.ndg.lt Internet	13 words — < 1%
106	www.yumpu.com Internet	13 words — < 1%
107	Megan J. Elias. "No Place Like Home: A Survey of American Home Economics History : No Place Like Home", History Compass, 01/2011 Crossref	13 words — < 1%
108	www.museonivola.it Internet	13 words — < 1%
109	"Wem gehört die Welt? Zur Wiederentdeckung der Gemeingüter", , 2009. Publications	13 words — < 1%

110	www.gztriennial.org Internet	13 words — < 1%
111	rauli.cbs.dk Internet	13 words — < 1%
112	www.nytimes.com Internet	13 words — < 1%
113	is.muni.cz Internet	13 words — < 1%
114	pt.scribd.com Internet	13 words — < 1%
115	www.youtube.com Internet	13 words — < 1%
116	www.ejumpcut.org Internet	12 words — < 1%
117	Kim Knowles. "Experimental Film and Photochemical Practices", Springer Science and Business Media LLC, 2020 Crossref	12 words — < 1%
118	www.arch.uth.gr Internet	12 words — < 1%
119	bibliografija.nsk.hr Internet	12 words — < 1%
120	pure.uva.nl Internet	12 words — < 1%
121	Boško Drobnjak, Marko Nikolić. "Bauhaus and its reflection on forming of the artistic practices in	12 words — < 1%

the ex-Yugoslav cultural region", Arhitektura i urbanizam, 2019
Crossref

122	idoc.pub Internet	12 words — < 1%
123	docplayer.hu Internet	12 words — < 1%
124	republic-bosnia-herzegovina.com Internet	12 words — < 1%
125	eprints.mdx.ac.uk Internet	12 words — < 1%
126	docu.iuav.it Internet	12 words — < 1%
127	jasminacibic.org Internet	12 words — < 1%
128	after8books.com Internet	11 words — < 1%
129	www.bib.irb.hr Internet	11 words — < 1%
130	assessment.truman.edu Internet	11 words — < 1%
131	www.orionart.rs Internet	11 words — < 1%
132	hupzagreb.com Internet	11 words — < 1%
133	bs.wikipedia.org Internet	

		11 words — < 1%
134	iub.ip-technik.net Internet	11 words — < 1%
135	d-scholarship.pitt.edu Internet	11 words — < 1%
136	dspace.cuni.cz Internet	11 words — < 1%
137	epdf.pub Internet	11 words — < 1%
138	ulir.ul.ie Internet	10 words — < 1%
139	www.teses.usp.br Internet	10 words — < 1%
140	catholiccommons.ca Internet	10 words — < 1%
141	"The Bonn Handbook of Globality", Springer Science and Business Media LLC, 2019 Crossref	10 words — < 1%
142	library.uoregon.edu Internet	10 words — < 1%
143	mafiadoc.com Internet	10 words — < 1%
144	www.baunet-info.com Internet	10 words — < 1%

145	www.le-guide-sante.org Internet	10 words — < 1%
146	www.udg.edu.me Internet	10 words — < 1%
147	zabriskie.de Internet	10 words — < 1%
148	www.acax.hu Internet	10 words — < 1%
149	www.getty.edu Internet	10 words — < 1%
150	Jennifer N. Murphy, Céline M. Schneider, Kelly Hawboldt, Francesca M. Kerton. "Hard to Soft: Biogenic Absorbent Sponge-like Material from Waste Mussel Shells", Matter, 2020 Crossref	10 words — < 1%
151	libron.pl Internet	10 words — < 1%
152	slatina.net Internet	10 words — < 1%
153	pulse.rs Internet	10 words — < 1%
154	ualresearchonline.arts.ac.uk Internet	9 words — < 1%
155	msu.mk Internet	9 words — < 1%

www.kasselerdokfest.de

156	Internet	9 words — < 1%
157	scindeks.ceon.rs Internet	9 words — < 1%
158	magicus.info Internet	9 words — < 1%
159	arkitekturforskning.net Internet	9 words — < 1%
160	noviglas.info Internet	9 words — < 1%
161	Maarten Prak. " Mega-structures of the Middle Ages: the construction of religious buildings in Europe and Asia, 1000–1500 ", Journal of Global History, 2011 Crossref	9 words — < 1%
162	www.zakulturnepolitike.net Internet	9 words — < 1%
163	www.readbag.com Internet	9 words — < 1%
164	documents.mx Internet	9 words — < 1%
165	www.unirepository.svkri.uniri.hr Internet	9 words — < 1%
166	qdoc.tips Internet	9 words — < 1%
167	www.arh.bg.ac.rs Internet	9 words — < 1%

168	www.biodiversity.eubon.eu Internet	9 words — < 1%
169	www.britishmuseum.org Internet	9 words — < 1%
170	www.up-underground.com Internet	9 words — < 1%
171	www.stop-specizmu.org Internet	9 words — < 1%
172	isi.org Internet	9 words — < 1%
173	casopisi.junis.ni.ac.rs Internet	9 words — < 1%
174	www.ff.uns.ac.rs Internet	9 words — < 1%
175	www.treccani.it Internet	9 words — < 1%
176	www.mfa.gov.yu Internet	9 words — < 1%
177	trilogy.brynmawr.edu Internet	9 words — < 1%
178	Silvia Battista. "Chapter 2 Reciprocating the Gaze of Others: The Artist Is Present by Marina Abramović", Springer Science and Business Media LLC, 2018 Crossref	9 words — < 1%
179	core.ac.uk Internet	8 words — < 1%

180	fr.m.wikipedia.org Internet	8 words — < 1%
181	www.sintezis.org Internet	8 words — < 1%
182	cemi.org.me Internet	8 words — < 1%
183	wff1.ff.uni-lj.si Internet	8 words — < 1%
184	www.journalpublicspace.org Internet	8 words — < 1%
185	zrcalo.me Internet	8 words — < 1%
186	www.lumenizdavastvo.hr Internet	8 words — < 1%
187	repozitorij.fpzg.unizg.hr Internet	8 words — < 1%
188	cinemaetcie.net Internet	8 words — < 1%
189	repozitorij.svkst.unist.hr Internet	8 words — < 1%
190	www.pan-o-matic.com Internet	8 words — < 1%
191	www.hraction.org Internet	8 words — < 1%

192	eteze.bg.ac.rs Internet	8 words — < 1%
193	Nataša Lah. "Instalacija "K 19" Zlatka Kopljara - upis etičkog koncepta u prostor", Ars Adriatica, 2014 Crossref	8 words — < 1%
194	www.sisak.info Internet	8 words — < 1%
195	qmro.qmul.ac.uk Internet	8 words — < 1%
196	non.copyriot.com Internet	8 words — < 1%
197	Vladimir Đurić, Vasilije Marković. "Presecular character of Montenegrin Law on Freedom of Religion in context of Fuller's demands for internal morality of law", Strani pravni zivot, 2020 Crossref	7 words — < 1%
198	www.powells.com Internet	7 words — < 1%
199	Katarina Rukavina. "„Relacijska forma" kao umjetnički jezik: pristupi i prijepori", Ars Adriatica, 2018 Crossref	6 words — < 1%

EXCLUDE QUOTES ON
EXCLUDE MATCHES OFF
EXCLUDE BIBLIOGRAPHY ON