

[0]

**REGIONALNO IZDANJE
ČASOPISA (O)GLED**

IZDAVAČ:
UG „Anonymous said:“, Beograd

ZA IZDAVAČA:
Sandra Marković Milisavljević

UREDNIKA:
Anica Tucakov

KOUREDNIKA:
Sarita Vujković

**GRAFIČKO OBLIKOVANJE,
PRELOM I REŠENJE KORICA:**
Željko Petrović

LEKTURA:
Jovana Jovanović
Ljiljana Knežević

FOTOGRAFIJA:
Tamara Stojanović
Nemanja Mićević

ŠTAMPARIJA:
Službeni glasnik, Beograd

TIRAŽ:
400

Beograd, proleće 2025.

Periodičnost izlaženja:
Polugodišnje

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.038

[O]GLED : / urednica Anica Tucakov. - 2024
(proleće) - . - Beograd : Anonymous said:, 2024-
(Beograd : Službeni glasnik). - 29 cm

Polugodišnje. - Od 2021-2023. objavljivan kao
monografska publikacija sa ISBN brojem. - Ima
izdanje na drugom jeziku:
Eye to I (Belgrade) = ISSN 3009-464X
ISSN 3009-4712 = Ogled (Beograd)
COBISS.SR-ID 135331081

Izdanje se realizuje u saradnji Udruženja građana
„Anonymous said:“, Beograd i Muzeja savremene
umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka, u okviru
projekta „Kultura i kreativnost za Zapadni Balkan“.

Kontakt: redakcijaogled@gmail.com
www.ogled.org

CULTURE AND Creativity FOR THE WESTERN BALKANS



Izdanje je podržano od strane British Council-a kroz projekat
„Kultura i kreativnost za Zapadni Balkan“

CC4WBs je projekat koji finansira Evropska unija, a usmeren je na
podsticanje dijaloga na Zapadnom Balkanu kroz jačanje kulturnih
i kreativnih sektora radi povećanog društveno-ekonomskog uti-
caja. Tokom perioda od 48 meseci, projekat CC4WBs ima za cilj
unapređenje znanja, veština i pristupa finansijskoj podršci, s ciljem
povećanja konkurentnosti, održavanja koprodukcije i podsticanja
prometa roba i usluga na Zapadnom Balkanu.

Sadržaj ove publikacije isključiva je odgovornost Udruženja građana
„Anonymous said:“ i ne odražava nužno stavove Evropske unije
ili British Council-a.



[0]

5-6 Anica Tucakov
Uvodna reč
**U POTRAZI ZA
PLAMENIM LJILJANOM**

7 Sarita Vujković
**ČITANJE KRIZE -
STVARANJE SMISLA**

8-9 **UMETNIČKI RADOVI
KAO ARTIKULACIJA KRIZA (I)**

10-17 Saša Janjić
KRIZA U UMETNOSTI

18-27 Petar Jevremović
Hajdeger
ΠΟΙΗΣΙΣ / ΜΙΜΕΣΙΣ

28-45 Intervju
Mladen Miljanović
**UMJETNOST TREBA DA DOVEDE
ETIČNOST STVARNOSTI U PITANJE**

46-51 Bojana Matejić
**UN-SCHULD DER KUNST I
NEKROTEHNOLOŠKO STANJE**

52-59 Miha Colner
**UMETNIČKA REFLEKSIJA
O TEKUĆEM CIKLUSU KRIZA**

60-75 Intervju
Nikola Dedić
**ISTORIJA UMETNOSTI JE
IDEOLOGIJA U SISTEMATIZOVANOM,
TEORIJSKOM OBLIKU**

76-77 **UMETNIČKI RADOVI
KAO ARTIKULACIJA KRIZA (II)**

78-83 Nenad Malešević
UPADICE O VLASTI

84-93 Intervju
Uroš Đurić
MI DANAS ŽIVIMO KRIZU SMISLA

96-101 Mario Kopic
UMJETNOST I KIBERNETIKA

102-119 Anica Tucakov
O SVETOSTI ŽIVOTA I SMRTI

Anica Tucakov

U potrazi za plamenim ljiljanom

Cyrtanthus ventricosus, ili plameni ljiljan, biljka je koja se prva pojavljuje nakon katastrofalnih požara koji mogu uništiti čitave šume i celu vegetaciju zahvaćenog područja. Nakon što požar prođe i tlo se ohladi, *Cyrtanthus ventricosus* prva počinje da niče i raste, koristeći oslobođene hranljive materije u zemljištu, što je čini čudesnim delom devastiranih ekosistema.



Pred čitaocima se nalazi prvo regionalno izdanje art-časopisa (O)GLED, realizovano u saradnji sa Muzejem savremene umjetnosti Republike Srpske u Banjaluci, i podržano od strane British Council-a u okviru projekta Kultura i kreativnost za Zapadni Balkan (CC4WBs).

Tema broja je složena, ozbiljna i urgentna – pozicija umjetnosti u vrtlogu kriza, a nastojali smo da joj pridemo adresirajući pojedine njene fenomene, te mogućnosti i pravce njihovog rešavanja.

/

Nikada nije postojao istorijski trenutak u kome se nije mogla otvoriti mogućnost izgradnje duha. Osnova obnove je u svim vremenima bila drugačija, ali uvek je postojala. A put je uvek podjednako težak i ozbiljan, i uvek uključuje situacije devastacije, nemoći i neimućnosti.

Danas, kada nas sile krize iz temelja potresaju, utešno je setiti se *plamenog ljljanja*. Danas je pritisak na čoveka veliki. Nema više delimičnih rešenja. Prošlo je vreme opreznih i, stoga, oportunih reformi.

Kriza je duboka i nijedno pitanje ne stoji samo za sebe.

Ekonomija se više ne može odvojiti od politike, niti psihologija od pedagogije, teorijske fizike, metafizike ili religije. Svako pitanje postaje pitanje čovečanstva. I svako pitanje mora da proistekne iz ove celine. A ključ odgovora jeste u pogledu na čovekovo osnovno stanje.

Pred nama se nalazi pitanje kako odgovoriti na zahteve ove ozbiljne situacije. Potrebna nam je ozbiljnost makar jedne generacije. Da li smo dorasli trenutku i zadatku koji se postavlja pred nas?

Zato smo ovaj prvi regionalni broj, koji realizuje časopis (O)GLED u saradnji sa Muzejem savremene umjetnosti Republike Srpske iz Banjaluke, posvetili pitanju pozicije umjetnosti u ovom vrtlogu kriza, te pozvali autore iz oblasti teorije i istorije umetnosti, kritičare, ali i filozofe iz Slovenije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Srbije, da daju svoje uvide u fenomene vremena i umetnosti u doba krize, da bismo pokušali ukazati na važnost samospoznaje u ovom trenutku i pružiti odgovarajuću analizu istorijske situacije.

Zahvaljujemo se autorima koji su se odazvali našem pozivu – Bojani Matejić, Mihi Colneru, Mladenu Miljanoviću, Mariju Kopicu, Petru Jevremoviću, Saši Janjiću, Nenadu Maleševiću, Urošu Đuriću, Nikoli Dediću. Zahvaljujemo se i kustosima i umetnicima koji su odgovorili na naš upit povodom promišljanja termina „objekti krize” – Danijeli Matović, Slavici Žarković, Mladenu Bundalu, Žani Vukićević, Vladanu Vuklišu, kao i umetnici Nadeždi Kirčanski na saradnji.

Sarita Vujković

Čitanje krize – stvaranje smisla

Prvo regionalno izdanje časopisa (O)GLED rezultat je jedinstvenog kolaborativnog partnerstva između Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske i Udruženja građana Anonymous said, koje svojim jasno profilisanim djelovanjem na polju savremene vizuelne umjetnosti već godinama uspješno realizuje referentne izložbene, edukativne i izdavačke programe, a među kojima se izdvaja i pomenuti magazin. Novi pristupi u savremenoj umjetničkoj praksi, koji obuhvataju široke kulturološke i društvene analize, pozicionirali su ovaj art-časopis kao izuzetno relevantnu platformu u savremenom promišljanju vizuelne umjetnosti u Srbiji i šire.

Zbog toga nam je posebna čast i zadovoljstvo što je Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske prepoznat kao vriedan partner u realizaciji ovog prvog regionalnog izdanja. Realizacija je omogućena zahvaljujući podršci projekta Kultura i kreativnost za Zapadni Balkan, koji ima za cilj unapređenje saradnje, promociju kulturne produkcije i poboljšanje pristupa savremenim umjetničkim praksama. Jačanjem kapaciteta medijskih profesionalaca i stvaralaca u oblasti umjetnosti i kulture, projekat ujedno doprinosi borbi protiv dezinformacija i jačanju slobode izražavanja, nezavisnosti i pluralizma medija.

Regionalno izdanje (O)GLED-a, posvećeno istraživanju savremenih umjetničkih fenomena, usmjereno je ka razmatranju teme krize – globalno i lokalno sveprisutnog i slojevitog izazova. Kroz sinergiju različitih stilova, pristupa i autorskih pozicija, partnerstvo dviju institucija otvara dijalog o krizi u njenim mnogostrukim dimenzijama, od političkih i ekonomskih nestabilnosti preko emocionalnih i socijalnih napetosti do ekoloških prijetnji s kojima se suočava savremeno društvo.

Ova povezanost donosi vrijedno iskustvo u sagledavanju značaja umjetničke kolaboracije za savremeni umjetnički diskurs. Ispituje se na koji način zajedničko stvaranje odgovara na globalne izazove i koja je uloga umjetnosti u oblikovanju društvenih promjena. Kroz tekstove, intervju i analize (O)GLED otvara prostor za višestruka čitanja krize – kao prijetnje, procesa, ali i kao mogućeg pokretača promjena. Umjetnost u ovom kontekstu postaje alat za kritiku i artikulaciju nesigurnosti, a takođe i sredstvo za otvaranje novih puteva mišljenja i djelovanja.

Publikacija nudi kritički uvid u značaj kolektivnog stvaranja i njegov potencijal da oblikuje ne samo umjetničku već i širu društvenu stvarnost. Prateći savremenu vizuelnu umjetnost kroz različite interdisciplinarnе pristupe, uredništvo je nastojalo da ovaj broj ponudi kao platformu koja podstiče refleksiju, angažman i konstruktivnu kritiku.

Kritički diskurs zastupljen u ovom izdanju pokazuje da umjetnost, u svom najdubljem smislu, ne odražava samo svijet kakav jeste, već ga i aktivno transformiše, pruža nam nove načine da razumijemo i preoblikujemo stvarnost u vremenu krize. Upravo tako ovaj novi regionalni časopis svjedoči o snazi umjetničke saradnje i moći zajedničkog promišljanja kriza koje obilježavaju naše vrijeme.

Kroz radove i tekstove okupljene u ovom broju otvaramo prostor za razmjenu ideja, propitivanje ustaljenih narativa i zajedničko traganje za odgovorima. Umjetnost se ovdje promišlja kao susret različitih perspektiva, kao prostor za estetske, diskurzivne i društvene pomake. Participativno čitanje postaje temelj za umnožavanje interpretacija, naročito u vremenu koje zahtijeva nove načine razumijevanja i djelovanja.

Iskreno zahvaljujemo svim autorima, umetnicima i saradnicima koji su svojim radom, tekstovima i idejama dali neprocjenjiv doprinos oblikovanju ovog izdanja. Njihova posvećenost i otvorenost omogućili su da (O)GLED postane prostor susreta različitih glasova, refleksija i vizija – mjesto gdje umjetnost ne samo komentariše stvarnost nego je i aktivno mijenja. Spremnost autora i umjetnika da kritički sagledaju savremeni trenutak, stvaraju u uslovima nesigurnosti i otvore vlastite prakse prema publici, čini ovu publikaciju relevantnim doprinosom aktuelnim umjetničkim i teorijskim debatama.

Na kraju, važno je naglasiti da prava snaga ovog izdanja leži upravo u njegovom odnosu s čitaocima koji će ove stranice otvoriti s radoznalošću, sumnjom, neslaganjem ili inspiracijom. Bez spremnosti na dijalog, na postavljanje pitanja i traganje za vlastitim odgovorima, nijedna umjetnička ili intelektualna misao ne može u potpunosti zaživjeti. Upravo zato vjerujemo da ovaj broj nije tek zbirka radova, već živa i otvorena platforma za zajedničko promišljanje i osluškivanje. U ovom prostoru publika nije pasivni posmatrač već aktivni sudionik, neko ko zajedno s autorima oblikuje značenje i doprinosi širem razumijevanju umjetnosti i stvarnosti u vremenu krize.

Letak Radnici i radnice, građani i građanke!

Mjesni odbor Socijaldemokratske stranke u Banjoj Luci (1919)

Signatura ARSBL 207-1 (RP 4-1/1919)

Arhiv Republike Srpske

Stvaranje Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca 1918, odnosno prve Jugoslavije, predstavljalo je istorijsku prekretnicu i dramatičan rezultat dugih procesa nacionalne izgradnje i nadnacionalnog uvezivanja jednog multietničkog prostora čija je čitava prethodna epoha obilježena borbom za oslobođenje od stranih imperija. Kontekst je, ipak, u ovu prekretnicu unio i snažne partikularne interese čije je imanentno ispoljavanje i međusobno sučeljavanje izazvalo stanje koje se može opisati kao sveopšta i trajna kriza. Ova kriza bila je predznak za sve odnose: političke, međuetničke, socijalne...

Letak koji je štampan u Banjoj Luci početkom 1919. godine, dakle, u prvim sedmicama konsolidacije nove države, a koji se obraća „radnicima i radnicama“ kao i „građanima i građankama“, pozivao ih je da se okupe na „velikoj javnoj pučkoj skupštini“ 21. februara u prostorijama restorana na Željezničkoj stanici. Povod je bilo „nemilo razočarenje nad našim očekivanjem i vjerovanjem u bolji život“, a koje se u prvim danima poslijeratne krize rasplinulo „pred krutom zbiljom“. Iza potpisa organizacije tek obnovljene Socijaldemokratske stranke stajali su ljudi koji su već prihvatili marksistička načela revolucionarnog prevazilaženja kapitalističkog sistema, za koga su vjerovali da je suštinski generator svih kriza pa i tek okončane, do tada najveće, ljudske klaonice. Ovim pozivom najavili su dalju borbu čiji će uspjeh u narednim decenijama i sam predstavljati svojevrsan barometar društvenih kriza.

Dr Vladan Vukliš, istoričar i arhivski savjetnik,
Arhiv Republike Srpske

**Franko Anđeli (Franco Angeli)**

Zagrljaj (Abbraccio), 1968, sprej na papiru, 140 × 100 cm, sign.

Kolekcija Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske

Zagrljaj (Abbraccio) je djelo italijanskog slikara Franka Anđelija, jednog od najvažnijih predstavnika rimske umjetničke scene druge polovine XX vijeka. Autor ga je poklonio Muzeju savremene umjetnosti Republike Srpske (tadašnjoj Umjetničkoj galeriji) u Akciji solidarnosti likovnih umjetnika Jugoslavije i svijeta nakon zemljotresa u Banjoj Luci 1969. godine.

Anđeli se od početka svog stvaralaštva bavio društvenom angažovanošću, a tokom 1968. godine bio je okupiran ratom u Vijetnamu i studentskim protestima. Tada je nastao njegov ciklus *Vječni zagrljaj (Abbraccio eterno)*, kojem pripada i rad iz kolekcije MSURS. Realizovao ga je kao svojevrsnu socijalnu reportažu upotrebom industrijskog spreja na velikim komadima papira, a relevantan je i danas u suočavanju sa socijalnom i političkom neizvjesnošću savremenog društva.

Žana Vukičević, viši kustos Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske, Banja Luka



Saša Janjić

Kriza u umetnosti

Čujem da se govori o smrti umjetnosti.
Smrt umjetnosti je smrt umjetnika.
Mene netko hoće ubiti. U pomoć!

Mladen Stilinović, 1977.

Svoja satirična razmišljanja o krizi u umetnosti Mladen Stilinović je pretočio u rad koji veoma ironično polemizira sa fundamentalnom istinom o kraju umetnosti i kraju umjetnika, činjenicom koja u potpunosti izlazi iz teorijskog diskursa i polemiku vraća na esencijalni problem postojanja i funkcionisanja umetničkog sopstva *per se*.

Ne treba da nas čudi što se danas opet, po ko zna koji put, postavlja ovo nezgodno, isto pitanje. Da li smo u krizi? Postoji li još uvek umetnost vredna pažnje? Zašto je umetnost u krizi? Da li je banana zalepljena selotejp-trakom na zidu galerije umetničko delo? I zašto bi nečiji revolt, koji u najboljem slučaju možemo protumačiti kao društvenu kritiku, bio proglašen za umetničko delo?

Kriza je stanje u kome svaki događaj dovodi do potencijalno opasne situacije, koja utiče na pojedinca ili celo društvo. Krize su negativne promene u društvenim, ekonomskim ili političkim sistemima, posebno kada se pojave naglo, sa malo ili bez ikakvog upozorenja. Kriza u umetnosti je kriza vrednosti, nedostatak dobrih ideja, postojanje korumpiranih akademija, loše koncipiranih i izvedenih dela i, na kraju, samog sistema umetnosti koji je postao neprirodna sprega muzeja, aukcijskih kuća, galerija, umetničkih sajmova i banaka. U ovom tekstu pokušana je analiza glavnih problema i fenomena koji su doveli do krize. Kriza o kojoj govorimo nije nov niti singularan događaj, koreni njenog problema leže u prošlosti i u paralelnim događajima koji su se vremenom akumulirali i narastali do sadašnjeg nivoa.

Današnje postistorijsko globalno društvo u konstantnom je stanju veštački generisane krize, koja različitim mehanizmima održava sistem u stanju povišene opasnosti i napetosti i, samim tim, permanentne, perfidne kontrole. Vojni konflikti, ekonomski slomovi, epidemije, ekstremistički pokreti i religiozni fanatizmi – kreiraju neuralgične tačke širom planete koje, poput cunamija, krizu prenose u sve njene tačke.

Kada jedno društvo ili, nažalost, čitavu civilizaciju ubedite u neke nove vrednosti, koje se ne zasnivaju na kvalitetu, etičkim i moralnim načelima, već isključivo na pohlepi i novcu, a jedino što im ponudite kao vrednost je slika glamura i luksuza sveta poznatih i uspešnih, onda imate sve preduslove da u potpunosti kontrolirate i manipulišete javnom sferom, u kojoj se gube svi estetski kriterijumi, a kultura i umetnost se svode, u najboljem slučaju, na neartikulisanu zabavu. Na ovom mestu možemo postaviti prvo i možda ključno pitanje: Treba li današnjem društvu umetnost uopšte? Šta obični ljudi znaju o umetnosti, kako je doživljavaju i kako je konzumiraju? Kada je o Srbiji reč, istraživanja o kulturnim navikama i potrebama naših sugrađana su poražavajuća¹, odvajanja za kulturu² još gora, tako da dolazimo do zaključka da nam kultura možda i ne treba. Društvu koje nema osnovna predznanja, navike i potrebe za bilo kojom vrstom kulturnih aktivnosti, možete prezentovati i poturati bilo koju aktivnost kao vrhunski domet kreativnog duha i intelekta.

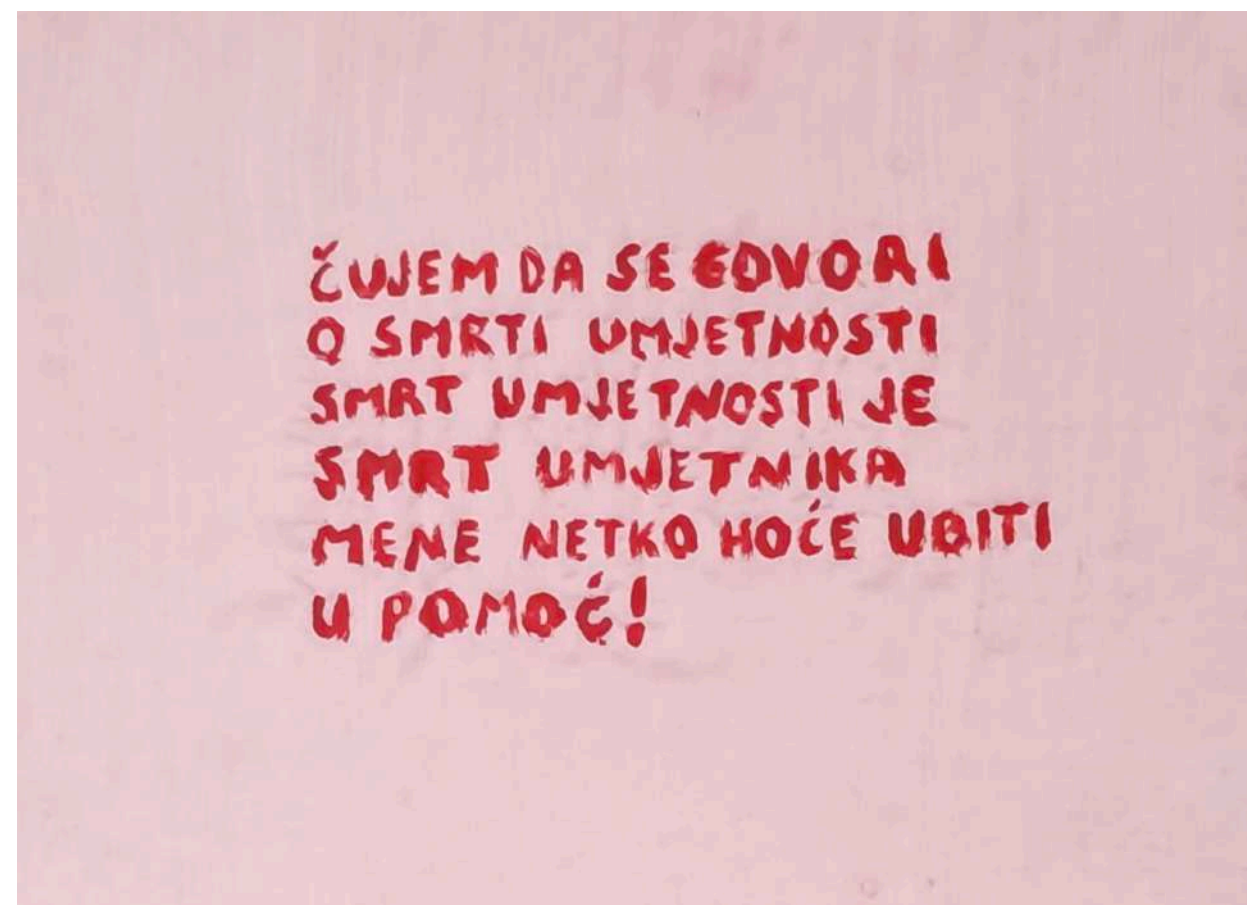
Kriza umetnosti?

O krizi umetnosti se pisalo još od Hegela, pa sve do današnjih dana. Potrebu da se obračunaju i proglašeni skoriji kraji umetnosti, imali su mnogi istoričari, filozofi i autori. Sagledavanje umetničke prošlosti, njenih tokova, pravaca budućeg razvoja, trenutnih okolnosti i društvenih problema – navelo je mnoge autore na razmišljanje o krizi umetnosti, koja se u većini slučajeva menjala pred njihovim očima. Krize kojima su prisustvovali bili su radikalni prevrati u sistemu mišljenja o umetnosti i načinima na koje je ona u određenim istorijskim momentima funkcionisala i delovala.

Hegel je tako proglasio „kraj umetnosti“ u svojim *Predavanjima o estetici*³, tvrdeći da umetnost više ne služi kao najviši izraz istine u modernosti, pošto su je prevazišle filozofija i religija. On je video umetnost kao proces ulaska u refleksivnu, samokritičnu fazu koja nema ništa novo i značajno da ponudi. U tim trenucima umetnost nije išla u korak sa onovremenim filozofskim razmišljanjima i napretkom koji je ostvaren u pogledu prosvetiteljskih ideala. Veliki istorijski, društveni i socijalni preokreti koji su se desili pre svega zahvaljujući Francuskoj buržoaskoj revoluciji, osim promene stila, skoro da nisu dublje dotakli umetnost, koja je manje-više ostala na istim pozicijama.

Krizu u umetnosti posle njega uočava i Valter Benjamin, tvrdeći da je umetnost u procesu gubitka aure zbog napretka tehnoloških sredstava za reprodukciju.⁴ Posle pojave štamparske prese i njenih limitiranih mogućnosti, uvođenjem fotografije i drugih, sada već naprednih tehnika štampe i reprodukcija, umetnost se našla u krizi jer po prvi put nije više imala monopol na prikazivanje realnosti i na proces proizvodnje slika.

Uvidevši nove pravce razvoja kulture i umetnosti posle velikih strahota Drugog svetskog rata, Adorno je kritikovao komifikaciju umetnosti u kapitalizmu i „industriju kulture“,⁵ tvrdeći da je prava umetnost u krizi zbog njene apsorpcije na kapitalistička tržišta. U tim trenucima počinje nagli uspon industrije zabave, koja polako preuzima primat od kulture, koristeći umetnost kao izvor kreativnih rešenja i modela reprezentacije. Nešto kasnije Danto je tvrdio da je umetnost izgubila pravo na svoju istoriju nakon izlaganja *Brillo* kutija Endija Vorhola (1964), ušavši u „postistorijsku“ fazu u kojoj je „sve dozvoljeno“. Umetnost je postala odluka koja je rezultirala izlaganjem industrijski proizvedenih kutija ili reprodukcija popularnih slika (Vorhol) ili upakovanih fekalija (Manconi).



Mladen Stilinović, *Čujem da se govori o smrti umjetnosti. Smrt umjetnosti je smrt umjetnika. Mene neko hoće ubiti. U pomoć!* (1977), tempera na umjetnoj svili, stiropor. Ljubaznošću Muzeja suvremene umjetnosti, Zagreb

Osamdesetih godina, Hans Belting dovodi u pitanje linearni narativ historije umjetnosti,⁶ sugerirajući da su globalizacija i postmoderna pluralizam rastvorili tradicionalne okvire umjetnosti, poput autorstva i dela, te da su stvorili krizu značenja u trenucima kada je modernistički diskurs počeo da se raspada. U isto vreme Rozalinda Kraus kritikuje iscrpljenost modernizma i kolaps avangardnih ideala, koje sagledava kao samo jedan aspekt modernističke ideologije umjetnosti.⁷ Bodrijar je razmišljao da kriza umjetnosti potiče iz hiperrealnosti, gde simulacije zamenjuju autentično iskustvo,⁸ čineći umjetnost šupljim označiteljem. Na kraju, Boris Grojs istražuje krizu umjetnosti u digitalnom dobu, gde masovna reprodukcija izaziva, odnosno, urušava njen kritički potencijal.⁹

Kriza u umjetnosti je sve ovo, ali najverovatnije nešto što ima veze i sa samim načinom na koji danas percipiramo i konzumiramo umjetnost. Očigledno je da se društvo i sama civilizacija menjaju neverovatnom brzinom, možda kao nikad pre toga, a posebno sa tehnologijom veštačke inteligencije (AI), koja konsekvantno može postati naš uništitelj, ali ne u nekom apokaliptičnom scenariju matriksovskog tipa, već kao faktor koji umanjuje našu sposobnost da rešavamo probleme i kreiramo nove ideje.

Nema novih ideja

Jedna od teza za trenutnu krizu umjetnosti pripisuje se samim umjetnicima, odnosno nedostatku dobrih ideja koje bi, posleđično, mogle da pomere stvari i zatalasaju konzumerističku močvaru. Dobru i opšteprihvatljivu definiciju umjetnosti još uvek nismo smislili, ali ono oko čega se možemo složiti jeste da ona nastaje iz potrebe i da je od prvih pećinskih crteža, pa sve donedavno, ona bila vođena idejom da se stvori nešto novo, predstavi svet koji nas je okruživao, prenese naše emocije, razmišljanja i raspoloženja, prizovu vizije božanskih bića ili nekih prošlih ili budućih „boljih“, drugačijih svetova. Umjetnost (makar ona vizuelna) nedvosmisleno je bila ispoljavana putem slike, ili objekta – skulpture, koji su svojim likovnim sredstvima i njihovim međudnosima (boja, linija, masa) komunicirali sa posmatračem. Današnja umjetnost, shodno vremenu i tehnologiji, istražuje različite medije i polja koja se nužno uvek ne ispoljavaju u domenu vizuelnog/predmetnog. Već od pojave i razvoja konceptualne umjetnosti 60-ih godina XX veka, umjetnost postaje diskurzivna praksa, kada dolazi do radikalne transformacije njenog značenja, polja delovanja i konteksta u kome se ostvaruje. Po prvi put od svog nastanka ona se odvaja od vizuelne predstave, i slika/objekat prestaje da bude dominantno sredstvo izražavanja. Teorija i kritika su ovu promenu nagovestile i podržale, stvarajući krizu koja je tekla paralelno sa drugim društvenim promenama i pobunama koje su bile inspirisane novim socijalnim pokretima. Postmoderna je ovaj problem samo proširila kada je svojim ključnim mehanizmima, citatnošću i dekonstrukcijom, osporila ideju „originalnosti“ i autoriteta. Umjetnost je postala sve, oslobo-

đena od svih svojih funkcija, počev od one predstavljачke, preko estetske, a na kraju i od same sebe. Paradoksalno, ideje, znanje i kreativnost nisu više bile bitne, a proizvoljnost i prosečnost su postale dominantne.

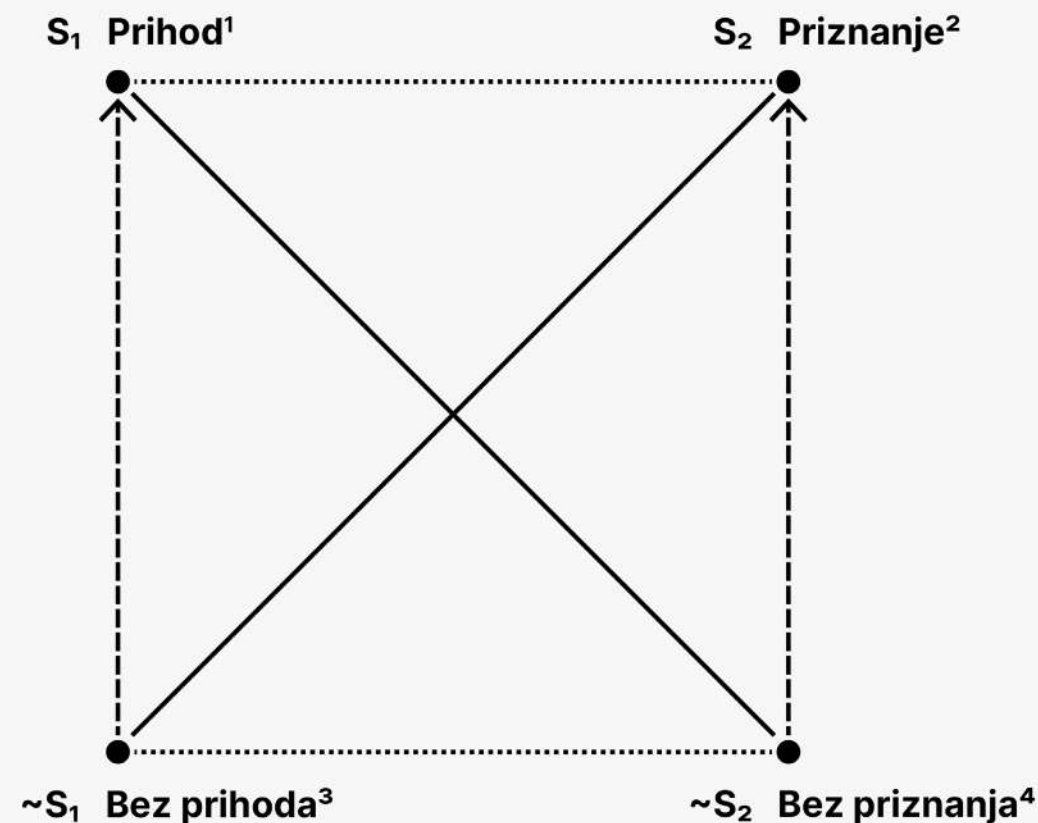
I pored toga što živimo u doba ekranske kulture i terora slika koje su svuda oko nas, sama slika koja se umnožava eksponencijalnom brzinom ne doprinosi njenom kvalitetu ili suštinskoj vrednosti, već je, nasuprot tome, unižava i devalvira. Kako se savremena umjetnička praksa sve manje bavi slikom, a sve više diskursom, drugim medijima ili oblastima, sposobnost umjetnosti da nas iznenadi i očara nestaje samom činjenicom da u novonastalim okolnostima nismo uspeli da kao civilizacija nađemo novi format njenog bivstvovanja i opstajanja. Sve je postalo već viđeno i dostupno na klik, međutim, ono što ne postoji ili, možda, bolje reći, ono što se polako gubi i gasi – jeste kreacija, stvaranje *ex nihilo* i nespuntano razmišljanje čiji je rezultat stvaranje nove umjetnosti, koja neće biti kopija kopije ili skup preuzetih medijskih slika.

Umjetnost (ni)je ekonomija

U poslednjih nekoliko decenija u javnom diskursu počeo je da se upotrebljava termin koji je jedan od uzroka krize. Sve manje pričamo o umjetnosti, a sve više o *kreativnim industrijama*. Sam pojam je pravi mali oksimoron, koji smo neoprezno preuzeli iz birokratskog jezika EU, a onda nekritički prihvatili. Na istom talasu prihvatili smo i postojanje „menadžera u kulturi“, još jedan bizaran fenomen koji je ljude koji suštinski ne razumeju i ne shvataju kulturu pretvorio u rukovodiocce muzeja, galerija i raznih „kreativnih“ festivala. Samoproglašeni ili, u najmanju ruku, „osrednji stručnjaci“ – školovali su pravnike, inženjere i ekonomiste da upravljaju i odlučuju o umjetnosti, a da sami nisu poznavali osnovne umjetničke pojmove i razlikovali video-rad od performansa ili instalacije, a još manje razumeli prirodu stvaralaštva i njen društveni i kulturno-istorijski značaj.

Osnovni problem leži, između ostalog, upravo u tome da se umjetnost pretvorila u posao, u industriju, nešto što generiše i doprinosi BDP-u. Umjetnost nesumnjivo, pored svoje kulturne, istorijske i estetske, poseduje i ekonomsku vrednost, ali tendencija njenog svodenja na čistu ekonomiju i njeno sagledavanje kao nekakvog imaginarnog nosioca privrednog rasta jeste pogubna, jer samu umjetničku praksu i njene aktere – umetnike – lišava slobode, nespuntane kreativnosti i nameće im standarde i pravila koji nisu inherentni umjetnosti. Avangarda ekonomskog poimanja umjetnosti bio je gore pominjani Endi Vorhol, koji je svoj atelje nazvao *Factory*, a ne *studio*, mesto gde se nešto izučava i saznaje (lat. *studium, studiolum*) ili *atelje* – mesto gde se nešto stvara. Njegov stav da je zarađivanje novca najveća umjetnost savršeni je odraz kapitalističke ideologije, u kojoj je sve novac. Stoga je posle Vorhola ostalo pitanje ko je zaista uspešni umjetnik.

Princip neizvjesnosti umjetničkog rada kroz aproksimaciju odnosa između priznanja, prihoda i njihovih odsustva - semiotički kvadrat



$$S_1 + S_2 = 0,001\%$$

$$\sim S_1 + S_2 = 0,01\%$$

$$\sim S_2 + S_1 = 0,1\%$$

$$\sim S_1 + \sim S_2 = 99.889\%$$

¹ Prihod: Umjetnik/ca će ostvariti izuzetan finansijski uspjeh kroz svoje primarno umjetničke aktivnosti i tim obezbjediti dugoročnu sigurnost.

³ Bez prihoda: Umjetnik/ca će se vjerovatno dugoročno suočavati s finansijskim poteškoćama i prekarnim uslovima rada.

² Priznanje: Umjetnik/ca će ostaviti neizbrisiv trag i uticaj na tokove umjetnosti, zasluživši mjesto u istoriji kulture regije i šire.

⁴ Bez priznanja: Uticaj umjetnika/ce na tokove umjetnosti i kulture biće ograničen, rezultirajući eventualno priznanjem lokalne zajednice.



Kritika

Nije problem u „sve je biznis“ stanovištu po sebi. Ima nešto i u samom svetu umetnosti što je inherentno problematično. Paralelno sa istorijskim procesima koji oblikuju društvo u kome živimo, išlo je i uništavanje likovne kritičke misli. Urušavanje umetničkog sistema, kojem prisustvujemo poslednjih sedamdeset godina, odrazilo se i na postepeno zamiranje profesionalne i nepristrasne umetničke kritike kao kontrolnog mehanizma umetničke prakse, kao sastavnog dela sistema umetnosti ili tzv. umetničke scene čiji je razvoj nužno uslovljen autorefleksivnim diskursom, a njega samo institucija umetničke kritike može da obezbedi. U socijalističkoj Jugoslaviji se u „herojskim“ godinama tzv. liberalizacije kulture, tokom 50-ih i 60-ih, to dobro znalo, te je zarad stvaranja respektabilne savremene umetnosti bila formirana „scena“ u kojoj su participirali i kritičari, i umetnici, i institucije. Da je taj napor bio jednokratni i da nije imao dugoročnu projekciju stvaranja i razvoja stabilne kulture u kojoj bi umetnost i stvaralaštvo u širem smislu postali deo društvenog tkiva, na način na koji je to u nekim razvijenim sredinama slučaj, pokazuje i to što je likovna kritika pokazala znake zamora već u 70-im godinama. Prvo su sa njenog horizonta nestali javni spomenici, koji su kao državna i ideološka umetnost *par excellence* bili smatrani „nedostojnim“ njene pažnje. To je, posledično, dovelo do krize

u estetici i hiperprodukcije konvencionalnih rešenja, čime je ovo polje stvaralaštva praktično ostalo van umetničkih tokova već tada. Vidne posledice te prakse osećamo danas.

Posle kriznih 90-ih, kada se stari sistem još uvek, iako oslabljen, koliko-toliko održao, 2000. dolazi do konačnog rastakanja svih predašnjih tekovina, pa i njegovog umetničkog sistema. Konačno, uništavanje već načetih institucija umetnosti i sramotno mali budžet za kulturu, postali su sastavni deo kolonijalnog pokoravanja Srbije. U sveopštoj komercijalizaciji, likovna kritika je gotovo nestala iz štampanih medija da bi je zamenili razni prigodni prikazi ili PR tekstovi. Srozavanje kvaliteta javne reči i uništavanje kritike pravdano je nedostatkom interesovanja za ono što ona ima da kaže. Novi vrli potrošački svet nije više bio zainteresovan za „suvoparni“, „visokoumni“ govor koji je pokušavao da ukaže na greške i da razdvoji lošu umetnost od dobre. I da, dobro ste pročitali, uprkos mitologiji o apsolutnoj vrednosti umetnosti, postoji dobra i loša umetnost, samo nema profesionalne likovne kritike da publici objasni zbog čega je neko delo dobro, odnosno

Mladen Miljanović, *Postmrtni novi mediji*, gravirani crteži na kamenu, drveni postament, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, foto: Bojana Janjić, 2021.

loše, i sve one nijanse između ova dva pola. Nepostojanje umetničke kritike dovelo je do sveopšte relativizacije umetničkog procesa, ne samo kada je u pitanju vrednovanje, već i smeštanje u određene kontekste. Posao kritike nije samo da donosi vrednosne sudove već i da pravi distinkciju u odnosu na neumetničke i pojave koje ne zaslužuju da se tako zovu. Opet se vraćamo na spomenike, koji se mogu posmatrati kao simptom stanja kulture u jednoj zajednici. Naime, jasno postavljanje granice šta je umetnost, a šta neki zanatski ili dizajnerski rad, svakako bi doprinelo tome da se političari i funkcioneri ne mešaju direktno u praksu podizanja javnih spomenika, odnosno da se drže „svog“ dela posla, a onaj umetnički prepuste profesionalcima iz, oblasti umetnosti. Kao svojevrsna mala studija slučaja (da ne pominjemo nesretni spomenik Stefanu Nemanji) može poslužiti park Tašmajdan sa primerima spomeničke i skulpturalne prakse od 60-ih godina do druge decenije XXI veka.

Ideologija

Suprotno uvreženom mišljenju da živimo u slobodnom demokratskom društvu sa tekovinama koje su postale civilizacijski standard, nametnuta „politička korektnost“ i „multikulturalizam“ nekad, a danas „woke“ i „cancel“ (ne) kultura – predstavljaju nove oblike autocenzure totalitarnog ponašanja, ubice kreativne misli. Ne može postojati nova ideja ili novo mišljenje ukoliko je u suprotnosti sa proklamovanim vrednostima ovog novog jednodimenzionalnog sveta. Koren mnogih problema i sumrak svih ideologija nastupio je početkom raspada hladnoratovskog sveta, u trenutku kada je jedna super sila krenula put apsolutne dominacije i pretvaranja svega i svakog u potencijalnu vrednost. Svi smo po automatizmu morali da postanemo demokratska društva, ekološki svesni, rodno senzitivni i društveno otvoreni. I upravo tada je usledio završni udarac i, slobodno možemo reći, počeo je da se raspada kulturni i umetnički sistem kakav smo poznavali još od vremena renesanse. Vrednost nije više proizilazila iz prikazanog znanja i umeća, estetskih kvaliteta ili istorijskog i kulturnog značaja, već je postala prosta odluka i stanje nametnute ekonomske potražnje. Gubitak ideoloških smerica i čvrsto uspostavljenog sistema postepeno je rezultirao gubitkom ideje da je umetnost nešto više od robe kojom se trguje. Bez ideološke potke i duhovne supstance, umetnost je postala prozaična bezidejna aktivnost, koja se ne razlikuje mnogo od bilo kog svakodnevnog posla koji obavljamo. Umetnost je život, život je umetnost i tako do u beskraj.

Različiti centri moći shvatili su da je ideologija opasno oruđe koje se lako može okrenuti protiv svojih tvoraca. Stvaranje društva bez ideologije, odnosno društva u kome je kapital jedina paraideologija je ultimativni projekat kontrole i svođenja umetnosti na robu. Uistinu, ovaj proces je započeo još davno, posle Drugog svetskog rata, kada se umetničko težište iz ratom porušene Evrope preselilo u preduzimljivu Ameriku, koja je shvatila ekonomsku i ideološku moć umet-

nosti. Tako danas govorimo o Pikasu ili Rotku kao o brendu, jer je tržište nametnulo vrednost bez obzira na to koje je delo u pitanju i koliko je ono uspešno izvedeno i značajno. Pikaso je Pikaso, i svako dalja rasprava je izlišna, jer berze i aukcije to dokazuju. Vrednost je nova ideologija koja više nema nikakve veze sa umetnošću. U takvom sistemu, umetnost u onom klasičnom smislu, određena kao delatnost koja spaja veštinu (*techne*) sa duhovnim i intelektualnim radom pojedinca, postaje potpuno izlišna. Savremena umetnost je polje indukovanih karijera umetničkog menadžmenta i investitora/kolekcionara, gde su umetničke biografije generisane baš kao i umetnička dela – mahom proizvedene od strane nekih anonimnih „minionsa“ (zanatlija i dizajnera), plasirane putem dobro organizovanih reklamnih kampanja i aukcija.

Tržište – svaka avangarda vremenom postane *mainstream*

U takvom sistemu ključnu ulogu je odigralo tržište. Umetnost je nekad bila rezervisana za vladare, za crkvene velikodostojnike, aristokratiju i, kasnije, krupnu buržoaziju, jer su oni jedini mogli da je priušte. Proces njenog oslobađanja i liberalizacije doneo je mnogo toga dobrog, ali i lošeg. Svaki pokušaj njenog pretvaranja u nešto što je svima dostupno je propao, pretvarajući se u svoju suprotnost.¹⁰ „Najvrednija umetnost“, ona najskuplja, i dalje je dostupna uskom krugu ljudi i u tom smislu se skoro ništa nije promenilo, niti će se ikad promeniti. Vrednost umetnosti je u prošlosti proizilazila iz njenog ekskluziviteta, jedinstvenosti i retkosti. Danas je ona crtica u portfoliju sa projektovanom vrednošću, iskazana kao *asset*.

Razvoj tržišta umetnosti, kao svetski fenomen, tekao je paralelno sa globalizacijskim procesima koji su uvezali nova tržišta Rusije, Kine, Indije, jugoistočne Azije i Južne Amerike u zapadni sistem. Aukcijske kuće, galeristi, kolekcionari, veliki sajmovi i privatni muzeji, formirali su sistem koji je vremenom narastao da neverovatnih razmera. Trenutna globalna vrednost umetničkog tržišta je procenjena na oko 67 milijardi dolara u 2023. godini.¹¹ Ova vrednost ne samo da nadilazi celokupnu muzičku i filmsku industriju već predstavlja najbrže rastuću granu ekonomije, sa tendencijom daljeg rasta i uvećanja prometa. Skoro na mesečnom nivou prisustvujemo probijanju rekordnih granica cena za umetnička dela, tako da ne treba da čudi što je ulaganje u umetnost postalo standardni deo ponuda portfolija investicionih fondova i banka.

Ulaganje u umetnost je postao posao, a njena vrednost, odnosno revalorizacija, sve više postaje deo spekulativnih aktivnosti koje više skoro da nemaju nikakve veze sa estetskim vrednostima, već isključivo sa ekonomskim. Umetnost je postala roba kojom se zadovoljavaju određeni tržišni zahtevi, a ne ideje, stavovi, ili se pak kritikuje sistem.

Tržište je počelo je da funkcioniše kao bilo koja druga proizvodnja koja u određenom vremenskom periodu mora da ispuni

određenu kvotu sa upitnim kvalitetom. Kada delo svedete na finansijske parametre i kada njegova proizvodnja postane mehanička i repetitivna, normalno je da se izgubi kvalitet i originalnost. Tržištu ne odgovara kritika, nepoznate okolnosti i uslovi koje ne može kontrolisati. Tržište je upropastilo umetnost i indukovalo krizu, kojom sad uspešno rukovodi i manipuliše. Ništa ne vredi, ali ono što mi izaberemo, promoviramo i zastupamo – jeste prava, proverena vrednost, koja će preživeti i vremenom dobijati na vrednosti. Ukoliko bismo imali fer i poštenu utakmicu sa jednakim uslovima za sve učesnike i sistem koji ne bi počivao na banalnostima novih galerija koje funkcionišu po sistemu trgovačkih putnika, ali i obrazovne institucije sa, u najboljem slučaju, osrednjim kadrovima, imali bismo šansu da se generiše nova praksa, koja neće biti sputana ideologijom, kvazikritikom i nametnutim obrascima delovanja.

Akademije

U domaćim okolnostima obrazovni sistem je u poslednjih 100 godina prolazio kroz različite faze, koje su obuhvatale uspostavljanje i formiranje mreže škola i akademija, do ulaska u stanje samozadovoljnosti i, na kraju, fenomena poplave novih privatnih (ali i državnih) „visokoškolskih ustanova“ za obrazovanje umetnika. Trenutno u državi koja jedva da broji 6 miliona ljudi funkcioniše neverovatan broj akademija¹² koje „obrazuju“ umetnike. Veliko je pitanje postoji li uopšte nastavnički kadar koji je u stanju da obrazuje ove mlade ljude. Koji su njihovi kvaliteti, kakvo im je znanje i poseduju li neophodno iskustvo u oblasti koja nije samo „zanatske“ tehničke prirode, već shodno vremenu u kome živimo mora da uključuje širi spektar novih znanja i veština? Na većini akademija vlada nepotizam, korupcija i negativna selekcija kadrova. Jednom stečena pozicija se čuva do penzije, bez potrebe za usavršavanjem ili dokazivanjem putem javnih uvida u lične umetničke domete.

Svake godine na scenu stupa veliki broj mladih ljudi koji žele da postanu umetnici. Sadašnji stepen razvijenosti društva, njegova ekonomska (ne)potentnost, nerazvijenost umetničkog sistema galerija i prostora za izlaganja (koji se baziraju na starom socijalističkom modelu) – ne daju nam za pravo

da budemo optimisti i da se nadamo pozitivnom ishodu. I pored toga što ponekad kvantitet iznedri kvalitet, današnji uslovi rada i produkcije umetnosti su daleko komplikovaniji i skuplji. O plasmanu da i ne govorimo. Nekada je bilo dovoljno da posedujete štafelaj, platno, četkice i boju i mogli ste da se takmičite sa bilo kim, jer je sve zavisilo od vašeg umeća. Danas to, nažalost, više nije slučaj. Za početak morate znati da napišete pristojan CV, da opišete ono što radite i da nagovestite pravce budućeg razvoja i razmišljanja o budućnosti. Nažalost, nije dovoljno otvoriti Instagram stranu i misliti da će vas „zapratiti“ neki poznati kolekcionar i da će svi vaši problemi biti rešeni jednim pregledom sadržaja koji objavljujete.

Zaključak

Društva koja uvedete u stanje zavisnosti od medija, društvenih mreža i konzumerističke pomame, društva koja su 24/7 „na mreži“, u konstantnom strahu da ne propuste neku informaciju ili da ne dobiju dovoljno pregleda i lajkova, ne mogu generisati nove dobre ideje i umetnost koja pomera granice i postavlja nezgodna pitanja. Jedna od teza kaže da kreativnost nastaje iz potrebe, u kriznim situacijama, kada ne postoje dobri i kvalitetni uslovi, kada se moraju rešiti esencijalni problemi. „Srećna društva“, koja funkcionišu u blagostanju, bez ekstremnih i konfliktnih situacija, nemaju potrebu da se kreativno izraze ili čak, ako to i rade, kvalitet koji proizvode je često upitnog karaktera. Višak vrednosti nužno ne stvara potrebu za umetnošću i novim idejama. Istorija je nedvosmisleno pokazala da bogatstvo vodi u dekadenciju i opadanje.

Sa druge strane, krize i iskakanja iz svakodnevnog i uobičajenog nisu nužno negativni fenomeni, već momenti istinskog sagledavanja situacije i mogućnost za preispitivanje, rekapitulaciju i novi bolji početak.

Transformacija umetničkog obrazovanja
prema Thierry de Duve, 1994.

AKADEMIJA UMETNOSTI 19.VEK	TALENAT (NEJEDNAK)	VEŠTINA (OVLADAVANJE)	IMITACIJA (PONAVLJANJE)
BAUHAUS / MODERNIZAM	KREATIVNOST (UNIVERZALNA)	MEDIJI (PREISPITIVANJE)	INVENCIJA (DIFERENCIJACIJA)
SAVREMENE AKADEMIJE UMETNOSTI	STAV (IZNETI/ISPITATI)	PRAKSA (OZNAČAVANJE)	DEKONSTRUKCIJA (REPLICIRANJE)

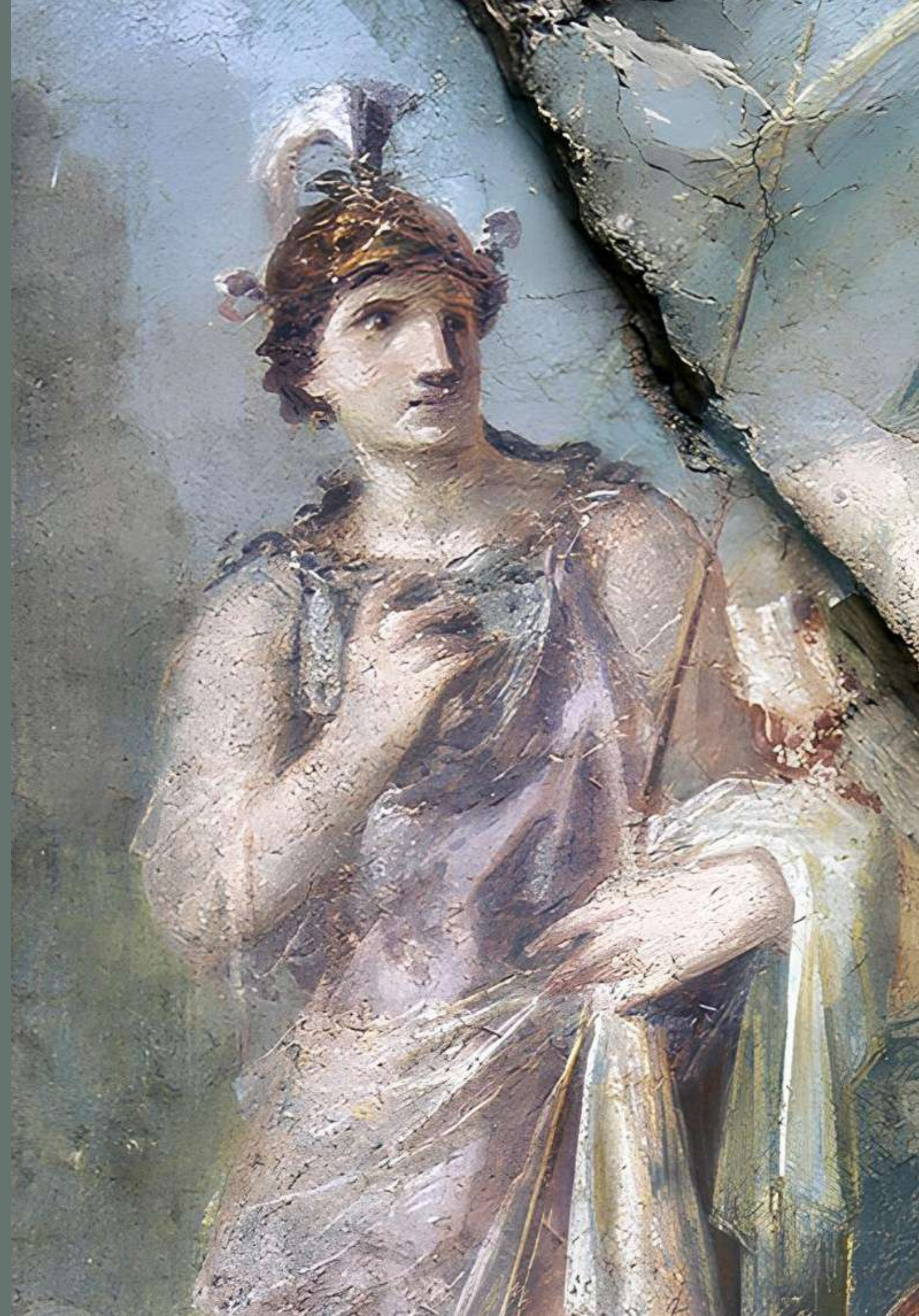
Završne napomene

1. B. Opačić, B. Subašić, *Kulturne potrebe i navike građana Srbije*, Zavod zaproučavanje kulturnog razvitka <https://zaproukul.org.rs/b-subasic-b-opacic-kulturne-potrebe-i-navike-gradjana-srbije/>
2. <https://www.danas.rs/kultura/gore-dole-oko-jedan-odsto-poredili-smo-budzete-za-kulturu-u-srbiji-bih-hrvatskoj-i-crnoj-gori/>
3. G.W.F. Hegel (1770-1831), *Period: Early 19th century* (1820s lectures).
4. Walter Benjamin (1892-1940), Work: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936).
5. Theodor Adorno (1903-1969), Work: *Aesthetic Theory* (posthumously published, 1970) and essays like *Cultural Criticism and Society* (1949).
6. Arthur C. Danto (1924-2013), Work: *The End of Art* (1984) and *After the End of Art* (1997).
7. Rosalind Krauss (b. 1941), Work: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985).
8. Jean Baudrillard (1929-2007), Work: *Simulacra and Simulation* (1981).
9. Boris Groys (b. 1947), Work: *Art Power* (2008).
10. *Totalitarian Art: In the Soviet Union, The Third Reich, Fascist Italy and The People's Republic of China*, Abrams Press, 2011.
11. The Art Basel and UBS Global Art Market Report 2024, <https://www.ubs.com/global/en/our-firm/art/art-market-insights/download-survey-report-2024.html>
12. *Vodič za studente*, Nacionalno telo za akreditaciju i obezbeđenje kvaliteta u visokom obrazovanju, <https://www.nat.rs/wp-content/uploads/2025/04/Vodi%C4%8D-za-studente-02.04.2025.pdf>

Petar Jevremović

Hajdeger

ΠΟΙΗΣΙΣ / ΜΙΜΕΣΙΣ



„Postoji li danas veći strah nego što je strah od mišljenja?”

- Martin Hajdeger

U 82. tomu Hajdegerovih dela,¹ između ostalog, objavljeno je nekoliko kraćih zapisa (zapravo beležaka, slobodno možemo reći *autokomentara*) posvećenih važnom (na momente teško prozirnom, hermetičnom) tekstu „Izvor umetničkog dela” (*Der Ursprung des Kunstwerkes*). Ovaj Hajdegerov tekst je nastao u periodu 1935–1936. godine. Izvorno, čine ga zapis jednog frajburškog predavanja iz godine 1935, ponovljenog u Cirihu naredne godine, te tri predavanja održana u Frankfurtu 1936. Pogovor je pisan *naknadno*. Sam će tekst *naknadno* biti doradivan.

O tome nam svedoči, upravo, sam Hajdeger.

Definitivna verzija, kao što znamo, otvara svima znani zbornik *Holtzwege* (prvo izdanje, Klostermann 1977). Njoj će prethoditi (danas manje poznato) izdanje iz 1960. godine.

Kada su nastale Hajdegerove beleške? Najverovatnije, to je (*većinski*) bilo u vreme rada na samom tekstu. Naravno, primetna je i poznija (iz perioda *Priloga*) Hajdegerova leksika: pre svega, naglasak na nepoklapanju između *Sein* i *Seyn*.²

Stari svet, svet kojeg odavno nema, srljao je ka propasti. Bile su to tridesete godine prošlog veka. Dobro znamo šta će sa sobom doneti sledeća (četvrta) dekada dvadesetog veka. Nije slučajno, držim da je tako (uz sva svoja lutanja i posrnuća), verovatno najveći mislilac toga doba (Hajdeger je to dakako bio), u povesnom trenutku nadolazeće krize (slobodno možemo reći: *propasti*), upravo, postavlja pitanje smisla (odnosno *praizvora*) umetnosti (tj. *umetničkog dela*).

To čini radikalno, svestan važnosti teme i odsudnosti trenutka.

Ima li u svemu tome nečeg poučnog za nas danas?

Vredi razmisliti.

- Pre svega, pogledajmo šta piše u samim Hajdegerovim beleškama.

Evo početka:

Das Werk ist nie Dar-stellung eines Seienden im Sinne der Wiedergabe des schon Vorhandenen, sei es Abschilderung oder Umbildung – nie ein Nach-machen eines schon in sich zu seinem Stand gekommenen Seienden – nur in einem anderen Stoff und der gewechselten »Form«, sondern immer und »nur« Er-stellung des Seins.³

Ili u (mom sasvim uslovnom) prevodu:

„Delo [umetničko delo] nikada nije predstavljanje bivstvjućeg u smislu reprodukovanja nečega što je kao priručno već prisutno kao prikaz ili varijacija; nikada ono [delo] nije podražavanje nekog već datog bivstvjućeg u drugom materijalu ili u izmenjenoj formi; već je [ono] »samo« *tvorenje bića*.”

Ubrzo, koji red kasnije, čitamo:

Nicht Darstellung – als irgendwelche Wiedergabe des schon festgestellten »Seienden« – Nach-trag, sondern Er-stellung des Seins. Daher: Er-bilden, Er-sagen. Er-scheinen - zum Scheinen bringen des Seins.⁴

U prevodu:

Nepredstavljanje – kao reprodukcija već uobličnog „bivstvjućeg” ili kao dodatak njemu – već je tvorenje bića. Dakle, tvoriteljno građenje, govorenje i ukazivanje jeste, zapravo, privođenje bića pojavnosti.

Sledi poenta:

Inwiefern μίμησις etwas anderes meint; nicht Nachmachen eines »Seienden«. Die Wiedergabe des Seins selbst. Aber Sein hier das áει als ουσία – ἰδέα und insofern Er-stellung des Seins! Weil aber Sein – Über-sinnlich κοινόν, deshalb für μίμησις ganz anders.⁵

U kojoj meri μίμησις *ne znači* [tek samo, naprosto] *imitirati neko* »bivstvjuće«, *nego reprodukovati* [tj. iznova stvarati] *samo biće?* *No biće je ovde áει* kao ουσία [odnosno] – ἰδέα, [ono je, dakle, samo] tvorenje bića! No, pošto je biće κοινόν, *stoga je ono* [tvorenje] *potpuno različito od μίμησις*.

Tekst je zgusnut. Nije lako prohodan. Uprkos teško prozirnog leksici i, neretko, krajnje kontraintuitivnoj sintaksi, nešto odmah biva jasno.

Posredi je *ključno pitanje refleksivnog razumevanja umetnosti*. Tačnije – *pitanje smisla tvorenja nečega što prepoznajemo kao umetničko delo*. Važan je prvi korak: za Hajdegera, μίμησις *je – ponavljanje. Ponavljanje, u smislu predstavljanja nečeg već datog. U svetu – zatečenog. To u svetu zatečeno nešto* funkcioniše kao nužni predložak samom μίμησις. U slučaju *tvorenja* taj predložak izostaje. To je, pojednostavljeno rečeno, suština Hajdegerovog argumenta.

Tvorenje (Er-stellung), u smislu umetničkog stvaranja, nije isto što i – μίμησις. *Tvorenje je (nužno) produkovanje*. Produkovanje se ne tiče zatečenog. Naprotiv. Umetničko delo, da bi kao delo doista bilo *umetničko*, mora biti *novum*. I to, važno je naglasiti, *novum* u *ontološkom*, a ne u *ontičkom smislu*.

Dakle, *produkt*. Nikako *reprodukcija*.

- Nije teško zapaziti, *bitna je nemimetička priroda tvorenja*. Ontologija mora biti nadređena svakoj mogućoj estetici ili društvenoj pragmatici.

Hajdeger ovde (za razliku od odavno utabane mnogovekovne tradicije) razumeva μίμησις na jedan sasvim osoben način. To čini radikalno, sa jasnom svešću o konsekvencama sopstvene radikalnosti.

Tvoriti se nikako ne da svesti na *reprodukovati*. Jedno je ποιησις, drugo je μίμησις. Razlika među njima je suštinska. Ontološka. Štaviše, dozvolimo li sebi blagu platonizaciju izvorno Hajdegerovog diskursa, mimetičko je (*posrnulo*) reprodukuje.

Sledi dodatno (u ovom slučaju striktno Hajdegerovo) pojašnjenje: *reprodukujuće mimetičkog podrazumeva reprodukovanje (tj. predstavljanje) nečeg već bivstvjućeg*.⁶

Otud – *posmuće*.

- Biće je nadređeno bivstvjućem. Ontološko ima primat nad ontičkim, ποιησις nad μίμησις.

Samo μίμησις, po logici stvari, nužno podrazumeva *prethodno-već-postojanje nekog već-bivstvjućeg-objekta*. To *nešto već bivstvjuće* ima funkciju materijalnog predložka (recimo, modela) potonjem reprodukovanju ili variranju. Nikako *tvorenju*. U slučaju samog ποιησις, tj. *tvorenja*, odnosno *Er-stellung*, nikakvo se *prethodno-već-bivstvjuće* ne pretpostavlja. Naprotiv.

Reprodukovanje je predstavljanje. Reprodukcija je predstava. Izvorno govoreći, dakle, *reprodukovati* ili *varirati* (odnosno *predstavljati*) nije – *tvoriti*. *Tvoraštvo* (tj. ποιησις) mnogo je više od toga. Ono je (držimo li se hajdegerovske leksike) *stvar bića (Sein)*, ne *bivstvjućeg (Seinde)*. Puka zanatlijska umešnost reprodukuje i varira (tj. *predstavlja*) poznate (*već bivstvjuće*) forme i sadržaje.

Njena vrednost je prvenstveno upotrebna.

Otud njena prepoznatljivost i, slobodno možemo reći, (opšta, široka) prihvatljivost.

Delo proizvedeno u zanatskoj radionici ima svoju svrhu, svoju upotrebnu vrednost. Suštinski, njega određuje to čemu služi. Umetničko delo, naprotiv, ne biva određeno nekom svojom svrhom, tj. upotrebljivošću, već, isključivo, time da ono uopšte jeste. To *šta neko delo jeste* direktni je učinak *samog 'jeste' tog dela koje jeste*.

Umetnost, (uvek i iznova) tvoreći (zanimljivo, Hajdeger koristi istu reč: *Widergrabe*), čini mogućom otkrivenost samog bića.

Za Hajdegerovo razumevanje smisla umetnosti ovo je fundamentalan stav. Izvorno, umetnost je stvar bića. Svaka prakтика i pragmatika bivstvjućeg je u drugom planu. Isto važi i za uobičajeno shvaćenu estetiku.

O politici i o različitim mogućim formama politikanstva – da i ne govorim.

U igri su velike reči. Pre svih: *biće, istina*...

- Zanatlija, dakle, kao umešan čovek, proizvodi objekte koje će, potom, u potpunosti asimilovati svakodnevice. Njihova svrha, kao uostalom i njihova cena, time bivaju određeni.

Umešnost umetnika prati puteve jedne sasvim drugačije svrhovitosti.

Zanatski proizvod, pre svega, nečemu služi. Nasuprot tome, umetničko delo – *naprosto jeste*. Samo *jeste* umetničkog dela stoji kao njegova *samoodređujuća svrhovitost*.

Tako shvaćena *otkrivenost* (možda je bolje reći *obelodanjenost*) nikako nije stvar prirodnog sveta. Što važi za svet prirode, važi i za svet politike. Ništa od pomenutog, suštinski, naprosto, ne izlazi iz okvira pomenutog μίμησις. Koliko je besmisleno prirodoslovlje umetničkog stvaranja, toliko je lišena smisla (odnosno, temelja) i svaka politikologija (sociologija) umetnosti. Isto važi i za, nama danas tako opčinjavajuću, tehnologiju (življenja uopšte, a onda i stvaranja, tj. kreativnog izražavanja).

Ono u umetnosti *bitno* (tj. *izvorno*) nije ni prirodno, ni političko. Ili, recimo – socijalno, odnosno – tehnološko. Drugim rečima, ono u samom delu izvorno, suštinski je nesvodljivo na prirodno i socijalno, tj. političko, te tehnološko. To, naravno, ne znači da je svaka sociologija ili politikologija umetnosti besmislena. Ne, to nije Hajdegerov stav. On nam želi reći nešto drugo: da je pitanje same suštine (odnosno izvora) umetničkog dela nesvodljivo u okvire pomenutih disciplina.

Što važi za svaki drugi objekat sveta u kojem živimo, ne važi za umetničko delo.

U slučaju umetnosti važe sasvim druge zakonitosti.

- Umetnik je *izvor dela*. Delo je *izvor umetnika*. U ovoj relaciji umetnost je *nešto treće*. To nešto treće prethodi umetniku i njegovom delu. To *nešto treće* je – *umetnost*. Tek blagodareći umetnosti (kritički veli Hajdeger) – i umetnik i njegovo delo mogu imati svoje ime.⁷

Bez umetnosti (kao tog nečeg trećeg) nema ni umetnika, ni umetničkog dela.

Hajdeger govori o izvoru (*Ursprung*) umetničkog dela. Za njega, izvor je ono odakle neka stvar jeste što jeste i kakva jeste.⁸ Pitanje o izvoru umetničkog dela je, samim tim, pitanje o suštini umetnosti.⁹ Pitanje o suštini umetnosti, stoga, ne spada u domen estetike. Pitanje o suštini korespondira pitanju o biću.

Umetnost pušta istinu da izvire (*Die Kunst läßt die Wahrheit entspringen*).¹⁰

Pritom, upozorava Hajdeger, izvorišna istina umetnosti mora biti shvaćena u duhu drevnog – *ἀλήθεια*.

Otud, za njega, neminovnost sukoba (*Streit*).¹¹ Hajdeger ovde razumeva *Streit* u smislu dinamičke tenzije između nadolazeće prisutnosti (otkrivenosti) i njoj pripadajuće zakrivenosti. Posredi nije raskol, već naročita (izvorna) forma bliskosti.

Svaki je sentimentalizam ovde podjednako neprimeren kao i svaki racionalizam. Umetnost je – *povesna* (*geschichtlich*). Povesnost umetnosti nije stvar puke istoriografije. Naprotiv, ona je stvar tvoračkog čuvanja istine u delu (*Die Kunst ist geschichtlich und ist als geschichtliche die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk*).¹² To čuvanje nije stvar praklike raspolaganja sa artefaktima umetničkog stvaranja u vremenu. Za Hajdegera, čuvanje je, pre svega, *pohranjivanje istine u delu*. Ta pohranjenost nije transtemporalna datost. Naprotiv, ona u sebi sadrži nužan momenat *povesno konkretne tvoračke delatnosti* (*ποίησις*). Odnosno, *Er-Stellung*.

Μίμησις nikako nije *ἀλήθεια*.

Μίμησις (u formi svoje ontološke koruptivnosti) podrazumeva prilagođavanje. Bez prilagođavanja nemoguće je *reprodukovanje*. Samo *predstavljanje* je (zanatom oposredovano) prilagođavanje zatečenog materijala modelu. Otud, između ostalog, ta (zahvaljujući Helderlinu) Hajdegeru tako bitna povezanost između pesnika i teških vremena.¹³

Umetnost je, dakle, zaključuje Hajdeger, *sebe-u-delo-stavljanje-istine* (tačnije, *die Kunst sei das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*). To je, kao što rekoh, *istina postavljena u delo* (*die Wahrheit ist ins Werk gesetzt*). Ona je *događanje istine u delu* (*ein Geschehen der Wahrheit am Werk*).¹⁴ Samo takva istina postaje pevljiva i misliva.

Naglašena je dubinska (zapravo, suštinska) povezanost između poezije (tj. tvoraštva uopšte) i filozofije; između pevanja (tvorenja) i mišljenja. U idealnom slučaju, poezija misli, filozofija peva. Očigledno, posredi je neskriveni doktrinarni maksimalizam. Od

umetnosti (tačnije, od dela koje se ima smatrati umetničkim) očekuje se mnogo. Delo (koje je umetničko) nije artefakt kulture. Njegova ishodišna stvarnost nije socijalna, nije ni politička.

Tvorački obznanjujući u delu pohranjen trag (poetski aktivnog) iskušavanja samog bića, umetnost, zapravo, čini kulturu mogućom i stvarnom. Bez istine (*ἀλήθεια*) nema umetnosti.

Ekonomija nije dovoljna za opstanak jednog društva. Bez umetnosti nema kulture. Bez kulture nema društva. U carstvu nadirućeg mnoštva simultano i sukcesivno isprepletenih simulacija (ponovo, *μίμησις*) svega i svačega (za nevolju, upravo je takav naš svet) – nema prostora za realnost događanja umetnosti.



Direktno se pozivajući na Helderlina, Hajdeger za čoveka veli *da on u ovom svetu pesnički stanuje*. Pozni Hajdeger će, kao što znamo, na tome odlučno insistirati. Naravno, to je znao i sam Hajdeger, daleko smo od sveta idealnih slučajeva.

Naša stvarnost nije poetska, nije ni misaona. Ona je takva kakva je, duboko zapala u zaravnjenu anonimnost nemisleće svakodnevice.

Mislenost poetskog i poetičnost mislenog, pre svega, dva su ideala.

Kako je vreme odmicalo, Helderlin je za Hajdegera (u odnosu na druge pesnike) sticao sve naglašenije poseban status. U njemu, filozof će (ne bez masivnih idealizacija, patetike i povremene usiljenosti) prepoznati sopstveni alter ego. Helderlinova posebnost se, za Hajdegera, prvenstveno očitovala u insistiranju na imanentno refleksivnom naboju pesnikove reči. Kao takva, ona (poetski refleksivna reč pesnika) prethodi slici (pesničkoj slici), tj. zadobija primat nad slikom.

Filozof Hajdegerovog senzibiliteta ne misli u slikama. Pesnik, sve i da tvori slike, izvorno služi duhu reči.



Poslovična zaokupljenost bivstvujućim za posledicu je imala kobni zaborav bića. To uvek i iznova, nužno, priču o umetničkom delu (o njegovom izvoru i smislu) vraća ontološkoj dimenziji umetnosti.

Umetnost nije stvar ornamenta i naslade, politike i znatiželje. Umetnost je, izvorno, stvar bića.

Misleći svoje *Er-stellung*, Hajdeger nastoji dopreti do drevnog – *ποίησις*. Umetnost se, kaže on, *dešava kao poezija* (*Die Kunst geschieht als Dichtung*).¹⁵ Pritom, očigledno je izjednačavanje helenskog *ποίησις* sa nemačkim *Dichtung*. U tom smislu, Hajdegerov stav je rezolutan: *tvoračko* leži u osnovi *poetičkog*.

Bez tvoračkog *ποίησις* nema umetnosti. Ne može je ni biti. Umetnik nije, naprosto, zanatlija. Nije ni (mi bismo danas rekli) kulturni radnik. Nije ni – aktivista, istraživač, ili nešto tome slično.

Izvornost umetničkog dela, upravo, očituje poetičnost njegove suštine. Horizont sveta umetničkog delanja izlazi iz okvira svakodnevice. Tačnije, poetičko nikako ne može biti puka modifikacija ili reprodukcija nepoetičkog.¹⁶

Poezija (tj. umetničko stvaranje uopšte) nije nešto što se događa u svetu. Ona ne nastaje na osnovi sveta. Svet nije načelo poezije. Poezija je nešto što se svetu događa.

Hajdegerovim rečima: *Das Dichterische nicht eine Abwandlung des Undichterischen*. Direktna konsekvencija toga je tvrđenje: pesma (odnosno, *umetničko delo*) nije o *nečemu*. Poezija je – *nešto*. Štaviše, za čoveka, ona je nešto od prvorazrednog značaja.

Recimo, o nekom (konkretnom, u svetu već postojećem, zatečenom) vodoskoku (*Brunnen*).¹⁷



Pesma (tj. *umetničko delo*) nije *predstavljanje, opisivanje, ili nešto tome slično*. Ona ne polazi od *nečeg datog*. Nikakva (tvarna, idejna, ideološka, socijalna, politička ili kakva god) *datost* ne može imati status njenog materijalnog predloška. Pad u *ontičko* je, štaviše, put erodiranja samog smisla tvoračkog.

Umetnost je nesvodljiva na svet. Umetnost ne polazi od sveta. Naprotiv, ona svetu donosi nešto novo, nešto u tom svetu *neviđeno, odnosno, nečuveno*.

Nominalno, pesma može pevati o nekom određenom vodoskoku (Brunen). Taj vodoskok (ili šta god drugo) može biti njena tema. Poetsko je mnogo više od tematskog.

Tvorenje nije puko tematizovanje. Izvornost tvoračkog leži negde drugde. To *negde drugde* bitno izlazi iz okvira svake (Hajdeger bi rekao) *svetovnosti sveta*. Suštinski, ono u pesmi *izvorno poetičko*, tj. *tvoračko*, zapravo je *izvorišnost-onog-pesnički-progovarajuće-poetičkog* unutar te same pesme o izvoru.

U prvom planu je *striktno ontološki status drevnog – ποίησις*. *Pesma jeste izvorište unutar samog pevanja* (*Gedicht – ist nicht Gedicht »über« den Brunnen, sondern »ist« der Brunnen im Gedicht.*).

U samom temelju umetničkog dela mora, dakle, biti založeno pomenuto *jeste*.



Karakteristično je Hajdegerovo razumevanje pojma *μίμησις*. On mu pristupa odlučno, kritički. U prvom planu nisu klasične



platonovske i aristotelovske reference. Njegov govor o umetnosti je rezolutan, na momente dramatičan. Stvar je ozbiljna, na momente gotovo dramatična. Težište je, ako mogu da pojednostavim, između ostalog, na razotkrivanju aberantnosti deontologizovanog μίμησις.

To i takvo (aberantno) μίμησις preteći obesmišljava ontološki status samog – ποιησις. Deontologizacijom tog istog ποιησις sama umetnost biva lišena svog temelja, svoje suštine. Umetnost lišena temelja je trivijalna, prazna, lako postaje roba, gubi na značaju.

Tragizam sveta nalazi svoj smisao u istini koju sobom pohranjuje delo umetnika. Tako delo, istinski umetničko delo, čini život u svetu mogućim.

Smrtnik u njemu nalazi uporište i referentnu tačku.

Umetnost, upozorava Hajdeger, ne ulepšava svet. Nije njeno da život čini ni lepšim, ni lakšim. Isto tako, ona nije sredstvo političke borbe, nije ni konfekcijski proizvod, artefakt tehnologije i industrijalizacije.

Ulog je mnogo veći.

Umetnost, za čoveka, svet čini (tek) mogućim. Poput istine, umetnost svetu donosi svetlost. Ta svetlost, valja naglasiti, ne dolazi od nekog prirodnog izvora. Izvorno, ona ne osvetljava objekte u svetu. Naprotiv, njena svetlost čini vidljivim samo biće sveta.



Pod svetom ovde, pre svega, valja imati u vidu *transprezenu-temporalnost-bića-sveta*. Umetnost svetu donosi istinu. Istina je (kao događanje prosijavajuće svetlosti bića) ta koja svet otvara za ono buduće.



To ono buduće je ono tek nadolazeće. Kao takvo, ono je nužno neizvesno.

Istorija je groblje svetova. Toliki svetovi su propali. Mnoge niko više ne pominje. Kada je Troja pala? Ko se toga seća? Ipak, priča (zapravo *pesma*) o njoj još uvek živi. Taj njen život, to je *trajanje (sveta) koje ovde imam u vidu*.

Homer: Zli udes Parisa i Helene. Ilijada, knjiga šesta:

οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μόνον, ὥς καὶ ὀπίσσω ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἔσσομένοισι.

...zlu je sudbu Zevs na nas založio, te možemo biti pesma ljudima koji će tek doći.¹⁸

Neverovatni stihovi. Sam Hajdeger ih (makar koliko je meni poznato, nisam siguran) nigde ne pominje, ali idealno se uklapaju u njegovo viđenje stvari.

Teško je zamisliti jasnije određenje smisla odnosa između *sveta, umeničkog dela i trajanja*.

Pesma nije istorijski artefakt, dokument, nije ni činjenica javnog života.

Pesma je – *izraz*.

Izraz je mnogo više od nečije pojedinačne (makar i majstorske) tvorevine.

Izraz čini mogućim čudo. U svojoj biti on ima pomenuto – *ποίησις*. Odnosno, *Er-stellung*. Za svoj plod on, upravo, ima *delo*; zapravo, *umetničko delo*. Blagodareći njemu, *delu*, neki konkretan svet (u ovom slučaju svet homerske drevnosti) može prekoračiti granice sopstvenog fizičkog opstanka.

Prekoračivši granice, on (taj isti *poetski svet*) u sebi čuva stvarnost sveta (duboku drevnost helenske usmenosti) koji ga je, svojevremeno, učinio mogućim.

Tematski, u osnovi cele stvari je čisto ljudska situacija.

Zla sudba Parisa i Helene dobija svoj smisao *tek kada ona* (ta ista *zla sudba*) postane *pesma nekim budućim ljudima*, nekim ljudima *koji će tek doći na ovaj svet*.

Ključna je sintagma: *neki budući ljudi*. Njih radi, pesnik (u ovom slučaju Homer) nastoji preobraziti nečiju (Heleninu i Parisovu) *zlu sudbu u pesmu*. Pesma je *delo*, ona je *umetničko delo*.

Njen *praizvor (Ur-sprung)*, upravo, jeste stvar otvorenosti sveta za samo ono iskustvo koje taj svet (*svet življenja*) čini mogućim. Makar za Hajdegera, kompromis je ovde nemoguć. U temelju umetnosti ništa drugo ne može biti do istina sama. I to, valja podvući, istina shvaćena u svom izvornom značenju, kao – *ἀλήθεια*.



Bez istine svet ne može imati umetnost. Bez umetnosti svet nema budućnost. Svet bez budućnosti je – mrtav. Za svet, život nije, naprosto, trajanje. Trajanje ne isključuje propadanje. Štaviše, moguće je (istovremeno) trajati i propadati.

Propadanje je posledica zaglavljenosti u momentu trajanja lišenom smisla. U tom slučaju, *lišenost smisla koincidira sa gubitkom budućnosti*. Nihilizam je jedno od mogućih imena za to stanje koje, kao što vidimo, biva imanentno lišeno istine i budućnosti.

Kao što znamo, za Hajdegera je nihilizam bio jedna od centralnih tema.

Njegovo pozno odmeravanje sa Helderlinom i Ničeom o tome najočiglednije svedoči.

U svakom slučaju, danas znamo, Hajdegerov svet nije imao budućnost. U doba nastanka beležaka kojima se ovde bavimo

njegovi dani uveliko su bili odbrojani. Samo se čekala velika katastrofa, pa da sve bude gotovo.

Kakva je budućnost sveta koji smatramo svojim?



Imaju li ove Hajdegerove beleške nekog značaja za nas danas?

Dve su stvari ključne.

Umetnost se (*izvorno*) ne događa u svetu. Stvar je, upravo, suprotna: ona se (*izvorno*) događa svetu. To je osnovni razlog kritičke dekonstrukcije pojma – *μίμησις*.

Er-stellung je tvorački akt. To Hajdegerovo *Er-stellung* (ili *ποίησις*) nije svodljivo na danas uobičajeni pojam – *prakse*. Mnoštvo današnjih (uslovno rečeno) *umetničkih praksi* Hajdeger bi smatrao pukom dekadencijom.

Verovatno bi upotrebio reč – *nihilizam*. Teško da bi on mogao imati razumevanja za sva moguća aktuelna eksperimentisanja i medijska poigravanja, provociranja i akcije.

Porazila bi ga količina *nemišljenja* koja nas okružuje.

Nemišljenje je postalo sudbinsko (epohalno) iskušenje celokupne naše civilizacije i kulture.¹⁹

Isto važi za sveopštu (digitalizovanu) anonimnost.²⁰



Heraklit je do danas ostao upamćen kao *uplakani filozof*. Demokrit kao *filozof koji se smeje*. U novije vreme, Hajdeger je, prvenstveno blagodareći svojim zlosrećnim *Crnim sveskama*, stekao status *prokazanog filozofa*.

Ima nečeg duboko sudbinskog u samoj činjenici da nam se, eto, upravo u beleškama tog (*politički*) prokazanog filozofa, *nešto*, čini mi se potencijalno tako važno, otkriva o nama samima.

Po ko zna koji put, bogovi su se našalili.

Hajdegerov svet nije naš svet. Njegovo vreme nije naše vreme. Njegove vrednosti nisu naše vrednosti. Ipak, tome uprkos, ima nečeg simptomatičnog (dakle, potencijalno bitnog) u sučeljavanju Hajdegerove misli i naše današnje situacije.

U našem svetu sve podleže metafizički kobnoj regulativi imaginarnog ogledanja i ugledanja. Tehnologija nas je potpuno uzela pod svoje. Nekadašnja (metafizički kompaktna) slika, imam u vidu tekst „Doba slike sveta”,²¹ danas je sva do krajnosti atomizovana. Svet življenja je, poražen, ustuknuo pred novim, sve više nadolazećim svetom.



Naš (*novi*) svet je *lišen istine*. To je njegova glavna karakteristika. U najboljem slučaju, istina je *statistička aproksimacija*. Realnost našeg sveta je virtuelna. Njegovo trajanje počiva na sinergiji ekonomije i tehnologije.

U zaleđu svega (sveopšte kvantofrenije i ideoloških diktata) leži *zjapeći ponor slepe sile*.

Dogodila se promena. Ta promena je sveprožimajuća, epohalna.²²

Živimo u svetu u kojem mnogo čega neviđenog ima, *no umetnosti nema*. Tragizam naše epohe karakteriše *odsustvo umetnosti*. Istini za volju, tu su različite (običava se reći) *prakse*. One su, između ostalog, upravo, onakve kakvim ih je u svojim beleškama opisao Hajdeger.

Živimo u vreme površnosti. Gde je površnost, tu nema mišljenja. Neguje se kult praktičnog. Nema više vokacije, *ostali su samo projekti*.

Pomenute prakse, dosledno lišene svake ozbiljne teorije, *vazda nekom nešto nastoje predstaviti*. Sama logika tog njihovog *predstavljanja* bitno se poklapa sa Hajdegerovim opisom posrnulog *μῦησις*.²³

Našem vremenu nedostaju *reči*. Našim rečima – *smisao*. Našem biću – *izraz*. Teško je oteti se utisku da živimo u vremenu lišenom (*istinske*) umetnosti.

Potpuno smo izgubljeni u trenutku koji nas prevazilazi.

Hajdegerov trijumvirat (*umetnik–delo–umetnost*) u potpunosti je obesmišljen. Sve i da postoje (a postoje) ljudi koji slove za umetnike, oni to ne mogu biti.

Razlog je jasan, radikalan izostanak – *dela*.

Ako nema *dela*, nema ni *umetnika*.

Gde su nekada bila dela, danas su projekti; najrazličitiji mogući projekti.

Projekti se hrane *ideologijom*. Prati ih taj novi, Rusi bi rekli *grantojedski* senzibilitet. Bitno ih određuju *sami načini njihovog finansiranja*.²⁴ U odnosu na njih, *umetnost je negde drugde*.



Fotografija na strani 19, Minerva sa sovom, freska Herkulaneum, 1. vek n.e.



Konačno, u nečemu ćemo se složiti. Svi se žale. Neki gundaju, neki kukaju. Ima ih radikalnih, ima ih depresivnih. Ravno-dušnih je sve manje. Zadovoljnih (sa izuzetkom manjine koja uglavnom nije dostojna pomena) gotovo da nema.

Naša vremena su teška. Oskudna.

Setimo se veličanstvene Helderlinove elegije „Hleb i vino”. Svojevremeno, Hajdeger je iz nje (za sebe, bukvalno) *izvukao* (neko će reći *iscedio*) *priču*. Naravno, nije teško pogoditi, za njega (Hajdegera) sve počinje (Helderlinovim) stihom:

...čemu pesnici u oskudno vreme?”

Oskudno vreme, vreme svetske noći, to je vreme u kojem svet ostaje bez temelja na kojem počiva.

Pominje teške reči: pre svih – *bezdan*. Treba ga *iskusiti*, treba ga *izdržati*. To ne može svako. Potrebni su nam (svima nama, društvu u celini) oni koji su su u stanju da (bez obzira na cenu) urone u bezdan.

To su – *pesnici*. Odnosno, to su *umetnici u izvornom značenju te reči*.²⁵

Šta god mislili o Hajdegeru, stoji – naše je vreme *oskudno*.

I to naše (*oskudno*) vreme ima neki svoj *bezdan*, neku svoju (ili još bolje, *neku našu*) *noć*.

Ko će je iskusiti? Ko će je izdržati?

Ili, da preformulišem Helderlinov stih: *čemu oskudna vremena kada nema pesnika?*

Ovo (*poslednje*) pitanje nema nikakvog značaja za Hajdegera, za njegovu filozofiju. Ono se isključivo tiče nas.

U tom smislu mu valja prići.



Fotografija na strani 23, *Sova u vrtu* (simbol Minerve), freska iz Pompeje, 1. vek n.e.

Fotografija na strani 24, *Sova sa atributima Minerve*, freska iz Pompeje, 1. vek n.e.

Završne napomene

- ↑ Up. Heidegger, M., *Zu eigenen Veröffentlichungen*, Gesamtausgabe Bd 82, Klostermann 2018.
- ↑ Up. Heidegger, M., *Zu eigenen Veröffentlichungen*, Gesamtausgabe Bd 82, Klostermann 2018, str. 512.
- ↑ Up. Heidegger, M., *Zu eigenen Veröffentlichungen*, Gesamtausgabe Bd 82, Klostermann 2018, str. 467.
- ↑ Up. Heidegger, M., *Zu eigenen Veröffentlichungen*, Gesamtausgabe Bd 82, Klostermann 2018, str. 467–468.
- ↑ Up. Heidegger, M., *Zu eigenen Veröffentlichungen*, Gesamtausgabe Bd 82, Klostermann 2018, str. 468.
- ↑ Valja upozoriti, to već *bivstvjujuće* nije nužno neka *bivstvjuća stvar*. Neki objekat. *Mimetičko* (za Hajdegera), primarno, nije odrednica odnosa prema nekom konkretnom (unutarsvetskom) objektu. Naprotiv, mimetičko tu figurira kao *mnogo opštiji vid određenja odnosa prema svetu uopšte*. *Tvoračko*, za razliku od *mimetičkog*, samom svetu daje (tj. *privodi u prisutnost*) nešto što je do tada (za sam taj svet) bilo nepostojeće. To u *stvarnost-privedeno-nešto*, pre svega, *biva otkriveno* (tj. dato) u *domenu misli i reči*. *Tehničko i tehnološko* je u drugom planu. Potencijalno, isto važi i za *idejno i ideološko*. Umetnost se, pojednostavljeno rečeno, ne da svesti na *ono unutarsvetsko*. To (uverava nas Hajdeger) *sam izvor umetničkog dela* značajno smešta u sasvim drugu ravan od svakog mogućeg (nama danas tako dragog) društvenog aktivizma, boraštva, angažmana. U biti takvog delatništva, dakle, uvek nužno (u tome je poenta Hajdegerovog stava) leži neko – *μῦησις*.
- ↑ Up. Heidegger, M. “Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 1.
- ↑ Up. Heidegger, M., „Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 1.
- ↑ Up. Heidegger, M., „Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 1.
- ↑ Up. Heidegger, M. „Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 65.
- ↑ Up. Heidegger, M. „Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 50.
- ↑ Up. Heidegger, M., „Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 72.
- ↑ Up. Heidegger, M., „Wozu Dichter?”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 265–316.
- ↑ Up. Heidegger, M. „Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 22–23.
- ↑ Heidegger, M., „Der Ursprung des Kunstwerkes”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 72.
- ↑ Up. Heidegger, M, *Zu eigenen Veröffentlichungen*, Gesamtausgabe Bd 82, Klostermann 2018, str. 479.

Verovatno se može pretpostaviti da se Hajdegerovo Brunnetr iz beležaka poklapa sa njegovom referencom prisutnom u samom tekstu uz Rilkeovu pesmu “Der römische Brunnen”. Up. Heidegger, M. *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 25.

Up. Homer, *Illiad*, VI, 357–358.

Svetom vlada *nemišljenje*. Od visoke politike do palanačkog vašarišta, situacija je ista. Čovek današnjice, paradoksalno, o svemu ima mišljenje, mada ni o čemu ne misli. Aktualno društvo daje mu za pravo da (praktično o svemu) ima svoje mišljenja (da se o svemu i svačemu izjašnjava, čak da odlučuje). Isto-vremeno, u tome je i problem, uskraćena mu je (jasno formulisana) obaveza da o tome o čemu ima svoje mišljenje – prethodno, doista, i razmisli. Logično je pitanje: *ko (doista) misli umesto onoga koji ne misli, a ima mišljenje?* Sama srž antiutopije koju živimo skriva odgovor na ovo pitanje. Simulaciji življenja pripada simulacija mišljenja. Naravno, videli smo, tu je i simulacija umetnosti. Beskonačno je mnogo (grupnih i individualnih) *lica sveopšteg nemišljenja*.

Ne mogu ih ovde ni pobrojati. Svima njima postoji nešto zajedničko: potpuna (retorička, značenska i ideološka) utemeljenost tog istog nemišljenja u jednoj, neskriveno kolonijalizatorskoj, savremenom tehnologijom imperativno promovisanoj i nametnutoj, derivaciji engleskog jezika. To nije jezik Šekspira i Miltona... To je jezik anonimnih tehnokrata i njima pridruženih propagandista. *Nemišljenje* – ne misli, jezikom globalnih mreža. Taj jezik ne zna za dijahroniju, ne zna ni za drugost, za razliku. Kao takav, on zazire od jezičke inventivnosti, mrzi poeziju. Sveden je, i predvidiv, tobože univerzalan. Ideologiji je beskrajno podatan, vrednosno je promiskuitetan. Svačijoj se sili on lako dá prilagoditi. Sve druge jezike (koji nisu engleski jezik) on iskreno prezire.

Za mnoge, *postmoderna je bila san*. Verovalo se u lagodan život povlašće-ne kaste, tzv. *kritičkih intelektualaca*. Uz njih su, po prirodi stvari, išli i (tzv. *angažovani*) *umetnici*. San je odsanjan. Usledilo je (nimalo prijatno) buđenje. Opšta kartografija vrednosti je (neko će reći: bukvalno, preko noći) izmenjena. Mnogi putevi finansiranja su presušili. Obećanje života u (šta god to značilo) *po-stideološkom društvu* se izjalovilo. Kraj istorije se nije dogodio. Probudili smo se u svetu zabrinjavajuće unezverenom, potpuno podređenom *logistici i aksiologiji jednougmlja*. Sveopštoj anonimnosti podređen je svačiji konkretan identitet. Dobra je prilika da se setimo Roberta Muzila, njegovog (nikad završenog) romana *Čovek bez svojstava (Der Mann ohne Eigenschaften)*. Bila je to onovremena bečka moderna; samo obzorje prvog velikog evropskog rata. Posredi je nešto više od puke inverzije, ili, recimo, dosetke. Muzilov *čovek bez svojstava* (Ulrih, glavni junak romana), u ove naše dana, susreće svoju (slobodno možemo reći) *suštinsku suprotnost*. Ono suštinski suprotno čoveku bez svojstava odražava iskaz: *svojstva bez čoveka*. Singular (*čovek*) uzmiče pred pluralom (*svojstva*). Poslednje uporište ličnog identiteta, samo lično ime (tj. to *kako se neko zove*; Muzilov junak nema svojstva (on je *čovek bez svojstava*), ali još uvek ima ime, zove se Ulrih), biva razoreno. *Svojstva bez čoveka* isključuju (i to u apsolutnom smislu) neophodnost postojanja sveobjednjujućeg (ličnog) imena. Živimo u vremenu *anonimnosti*. Ta je anonimnost neskriveno favorizovana. Nju podjednako favorizuju (vladajuća) *ideologija* i (dominirajuća) tehnologija.

Up. Heidegger, M., “Die Zeit des Weltbildes”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 73–110

Nebeske garancije odavno ne postoje. Izgubljene su. Pomenuta unifikacija svega (i svakog) u okvire *jednog* – bitno je *sekularna*. Živimo u svetu koji su bogovi odavno napustili. Gde je Bog? Hrišćanski Bog?! Teško da to iko danas sa sigurnošću može reći. Očigledno, povukao se. Makar na prvi pogled, ne meša se. Kako će biti u budućnosti, videćemo. Vazda u svemu, gubimo sebe u nekom – *μῦησις*. Postali smo *kolonija tuđinskog govorenja i nemišljenja*. Gubimo – *jezik*. Osim što su naši preci (za ko zna čiji sve interes) umeli da *ratuju* i da *ginu*, van svake sumnje, umeli su da pevaju i da pišu. Odavno nismo narod pesnika. Nekada, to smo bili. Setimo se samo Filipa Višnjića, Njegoša, Nastasijevića, Crnjanskog... Postali smo poslušnički nakot tehnokrata i politikanata.

Neskriveno, svet aktuelne politike i ideologije za svoj uzor ima poredak uređenosti digitalnog prostora. To je pervertirano lice aktuelne *tehnokratske civilizacije*. Ništa čvrsto (tj. *ništa stvarno*) za šta bismo se, zbilja, mogli uhvatiti nije nam ostalo. Grane su, setimo se Porfirija i njegovog drveta, lišene stabla i korena. Lišće raznosi vetar. Tu su samo – *predstave*. Najčešće, *ideološki generisane predstave*. Njima se rukovodimo. Ključna reč je – *μῦησις*. Kompromitovane su granice subjektiviteta. Isto važi i za (pretpostavljeno kreativne, umetničke) produkte te iste subjektivnosti. U oba slučaja, membrana je odveć porozna. Elementarne partikule (nekad homogene, sada razlivene) protoplazme slobodno (nezavisno od nas) žive svoje nestvarne živote u digitalnom prostoru.

Iznenadenja su (kako tematski, tako i poetički) malo verovatna. Gotovo, nemoćuca. Želite li da uspete, bavićete se ljudskim pravima, rodnom ravnopravnošću i nacionalizmom, pisaćete na engleskom. Objavljićete, prvenstveno, u anglosaksonskim publikacijama, Veličaćete blagodati tehnologije. Trudićete se da što više putujete. Da vas vide; upoznaj; da i vi nekog vidite; upoznate. Svakim svojim korakom pratićete (opet *μῦησις*) *ritam metropole*. To će vas, nadate se, učiniti (valjano uobročenim, priznatim) *kosmopolitom u sopstvenoj provinciji*. Trudićete se da u samoj svojoj provinciji (onakvoj kakva je) uspostavite standarde metropole. Između ostalog, organizovaćete skupove i publikacije na engleskom jeziku. Svaka *provincijalna produkcija*, ako je videna u svom širem kolonijalnom kontekstu, zapravo i nije *produkcija*. Ona je, nužno, *reprodukcija*. Prokleti usud svake provincije je da *ponavlja*. Bojim se, čeka nas nevesela budućnost. U toj (*neveseloj*) budućnosti isključivo će postojati ono što je predstavljeno na globalnoj mreži. Jezik te iste globalne mreže, kao što rekoh, biće jezik *anonimnih tehnokrata i njima pridruženih propagandista*. Hajdegerova (ili, recimo, Hegelova) posvećena zaokupljenost nemačkim kulturnim i jezičkim nasledem (pre svega, poezijom, filozofijom), te njegovim drevnim helenskim zaledem, danas (u nekad pretpostavljeno prosvetenoj Evropi) potpuno gubi smisao. Mnogi će u tome prepoznati puke anahronizme. I ništa više.

Up. Heidegger, M., “Wozu Dichter?”, *Holzwege*, Klostermann Vittorio, Frankfurt am Main 2003, str. 265–266.

Razgovor:

Mladen Miljanović

UMJETNOST TREBA DA DOVEDE ETIČNOST STVARNOSTI U PITANJE

Mi našu umjetnost na Zapadu vidimo pozicioniranu kao eksploataciju sopstvene socijalne patetike koju živimo. I ona se najčešće, kao takva, preuzima kao proizvod. Kultura je poprimila oblik i prihvatila identitet patetične kulture i to je postalo proizvod. Šta je tu problematično? To što smo mi takvu postavku prihvatili. Ali, problematično je i rudarenje socijalne patetike, njeno eksploatisanje, izvoženje na druge teritorije gdje se ona kapitalizuje. S tim, da na mestu samog rudarenja ostaje zagađenost i toksičnost za ljude koji žive oko „rudnika“, a da oni, zapravo, ništa ne dobijaju od tog kapitala, koji se generiše tamo negdje na krajnjem tržištu.



Mladen Miljanović
Foto: Nemanja Mićević

Nakon pregleda biografije umetnika Mladena Miljanovića ukazuje se scena gotovo ikonična – vojnik koji nakon vojne službe okupljenima ispred vatre ili u nekom skloništu pripoveda o tome šta je video i prenosi iskustva koja su važna za društvo, umetnike, region i svet, generacije koje dolaze. Vojnik koji je kao dete stasavao u okolnostima ratnih dešavanja, koja niti jedna fotografija ili snimak ne mogu preneti niti reprodukovati. Zato izvodi životopisa ovog umetnika čini se da pripadaju velikom toku, istorijskom toku „predanja“ zasnovanih na iskustvima svedoka koji je došao da ispriča važne priče o preživljavanju, o nama samima, o sećanju i reprezentaciji smrti, o situaciji i ulozi umetnika i korisnosti vojnih strategija, o poređenju militarističke i umetničke službe, o represiji, veštini i narodnoj autohtonoj umetnosti.

Rođen je 1981. godine u Zenici. Srednju školu završio je u Doboju nakon čega odlazi u vojsku i završava Školu rezervnih oficira, gde kasnije obučava 30 vojnika. Nakon završetka vojne službe upisuje Akademiju umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci, smer Slikarstvo gde je diplomirao i magistrirao. Doktorirao je na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu, na odseku Novi mediji.

Mladen Miljanović je danas redovni profesor na Akademiji umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci gde predaje Umjetnost novih medija, Intermedijalne umjetnosti, Video-umjetnosti i Performans. Miljanović je bio student jedne od prvih generacija koje su studirale na Akademiji umjetnosti, a javnost ga je bolje upoznala nakon što je tada, još kao student, bio dobitnik ZVONO nagrade za najuspješnijeg mladog umjetnika u BiH. Dobitnik je Henkel Art nagrade u Beču 2009. godine, i to u konkurenciji 846 umjetnika iz 32 zemlje, te je time i samostalno izlagao u MUMOK muzeju u Beču (Austrija). Godine 2019. primio je međunarodnu nagradu Belí Aphroid u Mariboru (Slovenija), a 2020. godine je postao dobitnik Nagrade Memorijala Nadežde Petrović u Čačku (Srbija).

Bio je prvi predstavnik iz Republike Srpske u okviru paviljona Bosne i Hercegovine na 55. Bijenalu u Veneciji 2013. godine, kada je njegov „Vrt uživanja“ u produkciji Muzeja savremene umjetnosti Republike Srpske stručna javnost proglasila za jedan od 10 najboljih paviljona na Bijenalu. U proteklih nekoliko godina profesor Miljanović je održao niz predavanja na univerzitetima i u muzejima u svijetu od kojih se izdvajaju: Univerzitet u Amsterdamu (Holandija), Kulturni centar Baden Vutenberg u Berlinu (Nemačka), Kraljevski koledž u Londonu (Velika Britanija), Pera muzej u Istanbulu (Turska), Robert Gordon Univerzitetu u Aberdinu (Škotska).

Ima, zato, u slučaju života i rada Mladena Miljanovića dosta toga arhetipskog. Iskustvo sa Vojne škole povezano je neminovno sa disciplinom i strategijom, a iskustva rata sa centralnim tanatološkim pitanjima, ali i pitanjima strategija opstanka i sećanja. Refleksije koje umetnik beleži u granitu ili kamenu. I tu dolazimo do druge ključne tačke iz njegove biografije. Naime, pre upisa na Akademiju umjetnosti Miljanović je izučavao i usavršavao zanat oslikavanja i izrade nadgrobnih spomenika, radeći u klesarskoj radionici. Te se tek nakon vojne službe i rada na nadgrobnim spomenicima odlučuje da upiše Akademiju umjetnosti. Sasvim izvesno, veoma ozbiljna životna argumentacija, koja je tražila konačni izraz u umetničkim sredstvima.

Tako u njegovom radu možemo prepoznati blokove tema koji se međusobno prepliću i dalje razvijaju, poput korpusa radova u kojima adresira pitanja korišćenja vojne strategije (*Preživljavanje, Strategije, Operacija Mađarska, Didaktički zid, Služim umjetnosti, Occupo* i tako dalje); poziciju umetnika (*Zakletva nezavisnoj umjetnosti, Sit-no, Na ivici, U niskom letu, Pritisak želja, Taksi do Berlina*); posledice rata (*Happening Balkan, Amajlije, 120 svetiljki, Kacige sa cvijećem*); kulture sećanja i spomenika (*Krčenje spomenika austrougarskom vojniku, Cosa Nostra, Muzejski servis, Vrt uživanja, Kameni vrt, Monumental Fragmentation, Das Eismeer der Rest*).

Zato sa Mladenom govorimo o situaciji i ulozi umetnika danas, o tome šta život čini vrednim življenja, o preživljavanju i poziciji „na ivici“, kako je izbegao stupicu „demoniranja veštine“, te kako je pomirio ambivalentnosti uloge umetnika na razmeđu društvene realnosti i etičkih obaveza i realnosti umetničkih prostora.

AT: U današnje vreme, kao i u neposrednoj prošlosti, svedoci smo situacije da veliki broj fotografija zločina i nepočinstava, nažalost, ne utiče na brze završetke ratova, sprečavanje daljih eskalacija i tako dalje, već naprotiv. Ljudi, sa otupljenim senzornim aparatima, usled takve izloženosti ovakvim scenama, sve više se predaju njihovoj neizbežnosti. Svakodnevna svedočanstva sa ratišta utiču na njihovu „normalizaciju“. U kakvom to dobu živimo?

MM: Mislim da globalizacija upravo doživljava svoj procvat u onom najgorem smislu, a to je da se počinje raspadati. Ako bismo to podijelili u nekoliko faza, sjetili bismo se da je to najprije bilo širenje, ekonomski razvoj, krize kao glavno oruđe globalizacije i sad imamo destrukciju i fragmentaciju, kao, rekao bih, neku pretposljednju fazu prije potpunog raspadanja. Ovdje bih se osvrnuo na citat umjetnika Brace Dimtrijevića, koji je rekao: „Ako gledamo s Mjeseca nema razlike između Pariza i nekog sela u Bosni“. To je misao i pogled, izrečen prije više od 30 godina, koji postavlja globalni svijet u jednu ravan. Bez obzira da li se neko nalazio u nekom selu, ako promijenimo tačku posmatranja svijeta, on je u istoj ravni sa Parizom. Mislim da se taj pravac divljenja iz nekog sela prema Parizu promijenio. Nažalost, svjedočimo normalizaciji konflikta u medijskom smislu gdje užasne slike rata postaju normalni diskurs medijskog komuniciranja. I te slike služe upravo tome da asimiliraju, normalizuju sukob kao jedino rješenje u svijetu u kojem živimo. Ono što brine je što se ne dešavaju otpori prema takvoj slici normalizacije nasilja i asimilacije konflikta u sferi javnog, koji bi, zapravo, ukazali na

štetne posljedice. Koliko su se one prilagodile tome možda se najbolje osjetilo kada je krenuo konflikt u Ukrajini i na Bliskom istoku nakon toga, kada su svi krenuli da se svrstavaju na jednu ili drugu stranu još uvijek razarajućeg konflikta, a ne da, zapravo, pruže otpor tom diskursu konflikta kao takvog. I možda je to jedan od najvećih problema koje danas vidim.

Jednako tako se dešava i u kulturi i u umjetnosti. Tu zastupam nepopularnu tezu da ne želim da budem dio kulturnih, intelektualnih i umjetničkih elita koje nisu upozoravale na ono destruktivno što dolazi, a u vrijeme kada smo kao umjetnici namirisali mogućnost konflikta kao naredne faze razvoja situacije u društvu. Ovo slijedi upravo komparativno u odnosu na kulturne i intelektualne elite 70-ih i 80-ih godina prošlog vijeka u nekadašnjoj Jugoslaviji koje nisu imale kapacitete ili hrabrosti da prepoznaju šta su najavljivale nacionalističke kondenzacije koje su se dešavale tokom 80-ih godina, a koje su bile već vidljive po simptomima pojave turbo-folka, raznih oblika kiča i devijantnosti u kulturi, javnosti i društvu. Upravo su ti simptomi mogli da pretpostave da dominantnost takvih pojava u sferi javnog i medija vode upravo ka skorom konfliktu i destrukciji.

Pokaži rukom gdje te boli instalacija, 22 fotografije, staklo, dimenzije fotografije 50x30 cm, 2012. Ljubaznošću umjetnika i acb Gallery Budapest.



Posljednjih 10 godina i više mi ovdje na Balkanu živimo u medijskom svijetu koji je 90% nezdrav i toksičan u smislu onoga što se na njemu reprezentuje i pretpostavlja kao vrijednost. I onog trenutka kada javnost preuzme to „devijantno“ kao obrazac ponašanja, ali istovremeno i vladanja, u tom trenutku smo kapitulirali kao svjesna manjina. Zato, iako možda i utopistički, i dalje vjerujem da umjetnici treba da koriste prostor kulture kao enklave slobode koliko god je to moguće, te da svojim djelovanjem i radom upozoravaju upravo na devijantne simptome vrijednosti koji mogu da prerastu u sisteme ili su nažalost već prerasli.

AT: Živimo mnogostruku krizu u svakom segmentu života. Da li sve te krize preispituju i samu prirodu umjetnosti?

Možda je korišćenje termina „preispitivanje“ preblago. Mislim da je kriza uvijek u isto vrijeme i potencijal da se proizvedu radikalne promjene u umjetničkom sistemu, a one bi najprije trebalo da proizilaze iz umjetničkog obrazovanja. Neko ko se obrazuje za umjetnika postavlja osnovne standarde šta znači to baviti se umjetnošću danas. Na akademijama se to još uvijek postavlja nekako jako klasično i jako tradicionalno. Iako postoje akademije na kojima predaju profesori koji se u svojim praksama bave ozbiljnim društvenim i kritičkim preispitivanjima odnosa umjetnosti, kulture, društva i politike, oni su jako značajni da unesu virus i asimetričan pristup u

odnosu na ono što su klasični kurikulumi akademija. I takve nisu samo akademije kod nas, takve su akademije većinom u svijetu. Taj pristup kreće od nekog crteža, akta na prvoj godini do novih medija na kasnijim godinama, u zavisnosti koji su smjerovi i tu nema velike razlike danas. Međutim, ono što je mene kao mladog umjetnika i studenta, tada prije nekih 20 godina, interesovalo jeste ta biografska specifičnost koju sam, sticajem okolnosti, imao, a to je, u mom slučaju, bilo vojno školovanje prije umjetničkog. Taj obrat se desio kada sam završio vojno školovanje, a to je da se tokom druge godine mog umjetničkog školovanja Akademija preseli u kasarnu. I da sam htio nisam mogao da izignoriram te paralelizme. Upravo kroz jednu seriju radova sam to i obradio, temu koja me je tokom niza godina zanimala u kontekstu demistifikacije pozicije umjetnika u sistemu umjetnosti i kulture danas, na raznim nivoima. Od nivoa kako umjetnici dolaze do izložbi, gdje se demistifikuje taj romantičarski odnos da će doći neki supergenijalni kustos koji će otkriti upravo vas u nekom mračnom ateljeu kao supergenijalnog umjetnika uz zvuke violine u pozadini te scene. I upravo tako neki istoričar umjetnosti i kustos čekaju da će se nešto tako dogoditi, nadajući se toj nekoj renesansi za koju su negdje pročitali ili vidjeli na filmu da se dešava. A toga

„Artattack - Zona 1 za napad“, ulje i akril na platnu, 360x240 cm, 2007. Ljubaznošću umjetnika i acb Gallery Budapest.



u stvarnosti nema. Prije ćete doći do izložbe šarmiranjem mlade kustoskinje na otvaranju izložbe uz čašu šampanjca nego čekajući nekog tako polustručnjaka koji vjeruje u tu holivudsku priču kako se postaje umjetnik. I upravo kroz te strategije sam secirao sistem još kao student četvrti i pete godine na Akademiji umjetnosti u Banjoj Luci. Tu sam u istu ravan postavljao tezu da je svaki umjetnički projekat, zapravo, strategijski projekat. Istovremeno me je zanimalo kako vojno znanje koje je, zapravo, najčešće ekskluzivno znanje za polje vojnog djelovanja (jer kad otvorite bilo koju vojnu knjigu, na prvoj stranici nakon korica stoji pečat vojna tajna – interno), kako, zapravo, demilitarizovati vojno znanje i primijeniti ga u polju kulture i umjetnosti. To su bile prve osnove koje su potom proizvele radove poput *Artattack* ili *Operacije Mađarska*, koji je bio više jedan *site-specific* projekat koji je u tom trenutku secirao čak i neka politička dešavanja u Mađarskoj, kao što je to bila promjena naziva države iz Republika Mađarska u samo Mađarska, pa do toga na koji način ući u pore mađarske kulture. Meni je to tada bilo jako zanimljivo jer u to vrijeme sam paralelno saradivao sa *Acb galerijom* u Budimpešti. Taj rad sadrži dosta crnog humora, gdje kao umjetnik iz Bosne prijetim:

Da li namjeravate da me lažete?, fotografija sa snimanja, foto Drago Vejnović, 14 min. HDV/DvD, 2011. Produkcija Akademija umjetnosti Banja Luka u saradnji sa M-Quadrat Berlin. Ljubaznošću umjetnika i acb Gallery Budapest.

„Dajte mi izložbu ili ću emigrirati u vašu zemlju!“ i tako dalje. To možda jeste smiješno, ali govori i o jednom stanju odnosa, pitanja prohodnosti umjetnosti i kulture. Dok sa druge strane, u nekim od tih strategijskih projekata poziciju moći, zapravo, postavljam van sebe. Na primjer istražujem neko selo u Bosni i ljude kako iz tog sela migriraju u Njemačku, Francusku, Australiju, Švajcarsku, na razne netipične načine koji su siva zona legalnosti ili potpuno nelegalni.

AT: Govorite o radu *Udar*?

MM: Tako je. Taj rad je bio i u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu prije par godina. Tako da su umjetničke strategije neminovno i društvene strategije. I meni je jako važno da konstantno mijenjam te pozicije – iz pozicije ličnog u poziciju društvenog. Tako da umjetnost koju radim i predstavljam ne govori ništa posebno samo o meni kao o subjektu, nego i o društvu u cjelini.

AT: Teme društvene represije predstavljaju konstantni tematski okvir i umetničke produkcije i danas. Pre izvesnog vremena sam videla rezultate istraživanja *Gugl* pretraživača, da se u okviru umetničkih istraživanja i dalje u najvećem procentu referira na rad Fukoa, potom Deride, Lakana, te Rolana Barta. Jedan od vaših najintenzivnijih projekata nosi naziv *Da li namjeravate da me lažete?*

MM: Ovaj rad je proistekao iz revolta prema tadašnjem okruženju i društvu u kojem ja živim. A odnosi se na mog kolegu, prijatelja i bivšeg profesora Vesu Sovilja koji je te godine, kada sam snimao taj film (2011), obilježavao 30 godina svog stvaralaštva od prve samostalne izložbe koju je imao u Studentskom kulturnom centru u Beogradu. Rekao bih da su Jusuf Hadžifejzović i Veso Sovilj dva trenutno najznačajnija živa umjetnika u Bosni. Bio sam, zapravo, isfrustriran činjenicom da povodom te tridesetogodišnjice čovjeka koji je na našoj Akademiji umjetnosti u Banjoj Luci ključna i najzaslužnija figura za čitavu jednu generaciju mladih umjetnika koja danas redefiniše ne samo lokalnu već i regionalnu, pa usudio bih se reći i međunarodnu scenu (nisu slučajno baš svi kroz njegovu klasu prošli), da niko od institucija kulture, pa i novinara i istoričara u toj godini nije našao za shodno da kaže: „Pa daj, jedan tekst o Vesi da napišemo ili izložbu da organizujemo!“ Trideset godina jedan takav čovjek stvara, pedagog je, umjetnik je, i to onaj kojem je rat prekinuo obećavajuću karijeru. Tako da je ovaj film proistekao kao jedan omaž njemu gdje se na jedan prilično brutalan način saznaje istina o Vesi Sovilju. Kada smo već kod citata filozofa o umjetnosti, vezano za ovaj film volim da citiram Alena Badjua, a koji kaže da mi u umjetnosti, jednako kao i u stvarnosti, treba da prihvatimo sve senzibilne, ali i brutalne aspekte života. I ja se nekako od početka prakse vodim tim principima. Jer vrlo je teško u umjetnosti, a rekao bih i licemjerno, neke prilično brutalne aspekte stvarnosti koju živimo prikazati u bijelim rukavicama. U tom filmu jedan poseban aspekt brutalnosti jeste trenutak kada policija hapsi Vesu u kafeu. On zaista uopšte nije znao šta će se desiti i da se film snima. Ali, on je bio čovjek koji je nas učio kao studente da mi svojom umjetnošću moramo uvijek da pomjeramo granice mogućnosti, a to je ono što definiše avangardu. I tu sam opet našao paralelu između vojske i umjetnosti i kulture jer *Avangarda* kao francuska kovanica označava trupe prethodnice, trupe koje idu ispred svih ostalih. Taj termin se nekako i udjenio u polje kulture, umjetnosti i nauke da označi one figure koje razmišljaju i djeluju ispred vremena u kojem žive. U ovom filmu je trebalo djelovati umjetničkim sredstvima izvan prostora etike u jednom dijelu. To se negdje i desilo, a to je upravo bio element koji je bio podučen samim profesorom Vesom. Negdje pri kraju tog filma ja sam ušao prvi da mu kažem, kada je inspektor završio ispitivanje, da sam ja jedini kriv. Da nije kriva policija, ni inspektor i da nije uhapšen zbog nekog kriminala ili ratnog zločina. Ako on hoće nekog da tuži, pljune, udari, to sam jedino ja. A on je samo rekao: „Odličan, brutalan performans!“ Ja sam oduvijek znao da on razumije društveno polje moći i represije, kao i umjetničke relacije koje su artikulisane kroz taj delegirani performans hapšenja.

Upravo zato se postavlja pitanje fenomena koje je tržišna ekonomija u umjetnosti napravila, da se svim pitanjima bavimo u bijelim rukavicama, da probleme estetiziramo, a da, zapravo, tim svojim djelovanjem ne pomjeramo nikakve granice u stvarnosti, ali i to da ne dovodimo etičnost stvarnosti u pitanje.

Umjetnost treba da dovede etičnost stvarnosti u pitanje. To je možda najbolji zaključak.

Tu ne mogu, a da ne spomenem Zorana Todorovića u tom kontekstu, koji radi to isto u svom radu samo drugim sredstvima i poljima, te zapravo nas dvojica tako i razvijamo neku međusobnu kolegijalnu i umjetničku ljubav i poštovanje kroz različita propitivanja etike danas.

AT: Kažete da umetnost treba da dovede etičnost stvarnosti u pitanje. Ali, ako pogledamo realnost samog sistema umetnosti, ako pogledamo sve te velike manifestacije, bijenala, izložbe, koji diktiraju pravila igre – tekstovi kustosa, komesara i tako dalje, puni su citata levičarskih filozofa, osude kapitalizma i imperijalizma, dok, sa druge strane, same te manifestacije su zasnovane na principima tržišnog neoliberalnog kapitala. Kako videti onda taj paradoks ili zapravo licemerje?

MM: U filmu *Skver* Rubena Ostlunda iz 2017. godine na zanimljiv način se secira hipokrizija savremene umjetnosti, od nivoa institucionalnog djelovanja, preko marketinškog djelovanja muzeja i institucija kulture, korišćenjem nekih raznih trikova. U zanimljivu ravan postavlja pitanje koliko je kapitalizam negdje u potpunosti ovladao prostorima kulture, prije svega muzejskim institucijama? Onda se postavlja pitanje gdje su onda ti drugi prostori slobode, da ne ulazim u to pitanje hipokrizije umjetnika na onaj način Istoka i Zapada koji Ostlund, takođe obrađuje, jer gotovo doslovno kopira performans Olega Kulika, ali i sa druge strane Juliana Šnabela, režisera i umjetnika koji pripada jednoj drugačijoj zapadnoj kulturi, sa slikarstvom koje samo sebe objašnjava. Postavljajući ta dva stereotipa u istu ravan on govori o konfliktu etike i morala, ali i o razlici u valorizaciji kulture. Mislim da je ključna stvar kako mi danas valorizujemo kulturu. Upravo u tom generalizovanom odnosu Istoka i Zapada moj veliki prijatelj i uzor, pokojni Mladen Stilinović je rekao da je generalni problem umjetnika sa Istoka što previše misle, a da je problem umjetnika sa Zapada što previše rade. Mislim da se tu ogleda zaista jedna istina, koja se temelji na nasljeđu kulture, prije svega u periodu socijalizma, a to je da su u nekom kasnom periodu socijalizma i raspada tog sistema, umjetnici (druge linije kako ih naziva profesor Ješa Denegri) najčešće živjeli skromno, često sa roditeljima, u sobici, bez velikih sredstava za život, rad i studiranje. Jedva su krpili kraj sa krajem stvarajući u podrumima i fizički ograničenim prostorima, ali način na koji su promišljali umjetnost na imaginarnom nivou je beskonačna, zato su formalne relacije njihovih radova redukovane na minimum umjetničkih sredstava. One su potpuno minimalističke, ali otvaraju ogroman prostor, rekao bih čak beskonačan prostor mišljenja. Dok, sa druge strane, u zapadnom smislu valorizacije kulture imamo umjetnike koji negdje podvrgnuti kapitalizmu i tržišnom mehanizmu moraju, da bi uopšte opstali na sceni, da imaju što veće ateljee, da stvaraju što impresivnija djela. To su velike produkcije, nevjerovatne produkcije. Kad ih vidimo

impresionirani smo, ali pola sata nakon toga mi nemamo o čemu da mislimo o tom radu. I zapravo, rekao bih da je u valorizaciji kulture to osnovna pretpostavka – šta ta kultura znači nekom kad se vrati kući u krevet i kad zatvori oči. Da li o njoj može da misli i da li mijenja nešto u njegovom ili njenom načinu gledanja svijeta? Da li može da sazna nešto o društvu iz kojeg umjetnik dolazi? Da li stabilizuje njegove principe etike, bilo čega, da bi ga pokrenula na razmišljanje ili služi samo kao dekorativni objekat koji ga fascinira u trenutku dok ga posmatra? Tako da, razna bijenala koja su eksplodirala u periodu kasnih devedesetih i početkom dvehiljaditih su fenomen za sebe. Kad odete na neka od tih bijenala to je slično kao kad odete na velike sajmove umjetnosti i to su, zapravo, u sistemu tržišne ekonomije umjetnosti postali značajni činoci. Više nisu samo muzeji ti koji kanonizuju umjetnike, već tu ulogu sve više preuzimaju bijenala te se ta vrsta kanonizacije vrši kroz njih, da bi u tržišnom smislu umjetnici nakon tih bijenala i kanonizacija imali svoju tržišnu autonomiju, vrijednost, te u tom smislu nakon verifikacije bili i kapitalizovani.

AT: Mi sada govorimo kao pripadnici jednog umetničkog sistema, ali iz nešto šire perspektive, nije li umetnost izgubila svoj značaj i poziciju u javnom prostoru? Nije li u potpunosti marginalizovana?

MM: Ako govorimo o ovom regionu smatram da ne postoje velike razlike kada se posmatraju pozicija kulture i umjetnosti u društvu, bez obzira na geopolitičke pozicije – da li Hrvatska i Slovenija pripadaju Evropskoj uniji, a Bosna i Srbija ne pripadaju i tako dalje. Očigledno je da to nema veze sa tim, već sa opštom pozicijom kulture u društvu. Sa jedne strane na Zapadu je umjetnost velikim dijelom postala deo tržišne ekonomije, kao takve isvaki put se sretan vratim iz Londona, Njujorka i Berlina što živim ovdje gdje živim i što ta i takva ekonomija gotovo da nema nikakvog uticaja zato što ne želim da budem dio tih tržišnih parametara kao primarnih oblika valorizacije djela i umjetnika. Objasniću i zašto. Po završetku rata u Bosni sam imao oko 18 godina, te mogu svjesno o tim stvarima da pričam. Mi našu umjetnost na Zapadu vidimo pozicioniranu kao eksploataciju sopstvene socijalne patetike koju živimo. I ona se najčešće kao takva preuzima kao proizvod. Kultura je poprimila oblik i prihvatila identitet patetične kulture i to je postalo proizvod. Šta je tu problematično? To što smo mi takvu postavku prihvatili. Ali, problematično je i rudarenje socijalne patetike, njeno eksploatisanje, izvoženje na druge teritorije gdje se ona kapitalizuje. S tim, da na mjestu samog rudarenja ostaje zagađenost i toksičnost ljudima koji žive oko „rudnika“ ili u njemu, a da oni, zapravo, ništa ne dobijaju od tog kapitala, koji se generiše negdje na krajnjem tržištu. Isti slučaj je i sa litijumom jer kultura nije slučajno etimološki vezana za riječi „gajiti i brinuti“. Raditi u polju kulture jednako kao i u polju kukuruza znači brinuti o predmetu obrade. Bosna je tako poslije rata postala El

Dorado za eksploataciju socijalne patetike. To će se desiti isto i u Ukrajini, Bliskom istoku i tako dalje. Ko god je došao negdje, zakopao neku tešku socijalnu priču, preoblikovao ju je u medijskom smislu da ona bude prilagođena konzumiranju na Zapadu – to je ono što bismo mi u Bosni rekli da je išlo ko halva. To isto nije problematično ukoliko vaša socijalna strategija kao umjetnika ne promijeni ništa time na mjestu eksploatacije. Zato ja volim to što živim u društvu kojim se bavim i zato nemam etički problem. Često radim sa ljudima, zajednicama, koji su proživjeli traumu, ali radim i u isto vrijeme živim sa njima. Zato radeći iznutra pokušavam da mijenjam društvo u kojem živim. Tako da postaje ključno pitanje – da li mi mijenjam sa umjetničkim djelovanjem nešto u datom društvu ili samo eksploatišemo to društvo zarad neke lične koristi ili statusa u nekom međunarodnom planu? To mi se čini da će se, takođe, desiti teritorijama koje sam pomenuo maloprije. I zato tu ne govorimo o nekom umjetničkom sistemu ili kulturnom sistemu koji ima moralne koordinate, već govorimo o jednom potpuno dezorijantisnom sistemu moći koji najčešće gazi preko svega.

AT: Značajan deo radova posvećujete neposredno poziciji umetnika, no čini se nigde tako riskantno kao u performansu *Na rubu*.

MM: Taj rad je nastao u periodu od 2010 do 2012. godine, paralelno sa maloprije pomenutim filmom *Da li namjeravate da me lažete*, kao jedna etička dilema upravo ovoga o čemu pričamo – eksploatacije socijalne patetike. U to vrijeme, 2013. godine, imao sam prvu samostalnu izložbu u Njujorku i na toj izložbi sam izlagao film sa Vesom *Da li namjeravate da me lažete*, kao i grupu fotografija iz serije *Pokaži gdje te boli*. Taj rad je sastavljen od serije fotografije poruka supruge i supruga kako komuniciraju, on je ratni veteran koji je gluh i nepokretan na krevetu. Ona mu piše poruke na listovima sveske i pokazuje mu svakodnevne poruke komuniciranja. I sama činjenica odsustva nepokretnog tijela u tom radu stvara jako uznemirujuće slike bez obzira što su ispisane poruke oblik svakodnevne komunikacije. Sa druge strane je filmu sa Vesom gdje sam prešao granice etike, gdje je stvoren kontekst i prostor brutalnijeg djelovanja policije nego što smo se inicijalno dogovorili jer bilo je dogovoreno da slučajno ne bace Vesu na pod ili da ne budu grubo. Onog trenutka kada je krenulo snimanje nije bilo pitanje da li će njega baciti na pod, već da li će sve ljude u kafani baciti na pod. Posle, kada sam pokazao Vesi te snimke, rekao sam mu da ćemo izbaciti te kadrove iz filma ukoliko ne bude saglasan sa njima. On je rekao da je upravo ta njihova brutalnost, brutalnost rata koja se dogodila njegovoj umjetničkoj karijeri, da je bio bačen na pod tim ratom i da je kao čitavo naše društvo i on nazadovao od tog trenutka. Sa tim etičkim problemom našao sam se pred otvaranje izložbe u Njujorku, što je san svakog umjetnika, da izlažem na sred Menhetna u nekoj super galeriji, ali sa dva rada koji se bave teškom socijalnom i društvenom

Performans bez naziva, video dokumentacija, 4k,
3min, foto: Greg Blakey, Peter Wohne, Introvert films Berlin, 2018.
Ljubaznošću umjetnika i acb Gallery Budapest.



pozicijom ljudi koji nisu tu, a ja treba da ispijam šampanjac na otvaranju izložbe i glumim super zvijezdu. I tu shvatim da se moj rad bavi kontraproblemom jer umjetnik treba da se bavi teškim temama iz društva, treba da ih predstavlja i treba da stoji iza svog rada. I rekao sam sebi – Možda treba samo da predstavim radove, a da ne budem u prostoru, neka se izložba desi kao takva, bez mene? Da izbjegnem tu poziciju statusa zvijezde na otvaranju, ali istovremeno sam svjestan i da kao umjetnik treba da stojim iza svog rada i da budem tu. I tu, u toj nekoj šizofronoj poziciji, da budem na izložbi, da ne budem na izložbi, shvatim da je pozicija umjetnika jedna rubna pozicija između ta dva prostora – arteficialne stvarnosti prostora galerija i muzeja i brutalne stvarnosti izvan zidova galerije kao realnosti u kojem nastaju ti radovi. Shvatio sam da je moja pozicija kao umjetnika da budem link između ta dva prostora, između artifizijelnosti i brutalnosti, te zato shvatam da treba da visim na ivici tokom otvaranja izložbe, da bi na taj način kompenzovao i sublimirao etičku dilemu. I onda sam na samom otvaranju, iako je to u Njujorku bilo protivzakonito jer nismo dobili dozvolu da radim taj performans, rekao sam da ću ga po svaku cijenu uraditi, da neću otvoriti izložbu ako ne mogu izvesti performans. Imao sam sreću da sam radio sa divnim kustosima, to su bili Boško Bošković i jedan galerista koji mi je rekao da im ništa više ne govorim, da što manje znaju manje će lagati pred policijom. Tako sam tada prvi put uradio taj performans dok je trajalo otvaranje. Moram da priznam da sam upravo sublimirao u sebi ono što je bio moj problem. I mislim da su performansi sublimne tačke pozicije otpora umjetnika koji kroz performans razrješava neku vrstu neslaganja sa svijetom koji ga okružuje. I za mene je to umjetnost. Kroz umjetnost, zapravo, progovaram o svom neslaganju sa svijetom u kojem živim.

Tako je performans *Na rubu* počeo. I najčešće kad predstavljam film sa Vesom ili ovaj drugi rad *Pokaži gdje te boli*, izvodim ga u raznim muzejima i galerijama, u Zagrebu, Istanbulu ...Taj performans govori i o jednoj rubnoj poziciji umjetnika jer čak i u nekom geografskom smislu, putujući vani i izlažući, u razgovorima sa drugima, shvatate da vas najčešće posmatraju kroz neku egzotičnu rubnu poziciju. I sada dok mi razgovaramo, Bosna je na ivici konflikta. Tako da je za mene ta gotovo suicidalna pozicija umjetnika zaista figura na ivici društvenog ambisa koja nikada ne padne. Jer, na primjer, baš u Istanbulu kada sam izvodio taj performans na izložbi koja se zvala *Hladni vjetrovi sa Balkana*, kustoskinje Alenke Gregorič, visio sam na *Pera muzeju* i ljudi su dolje prolazeći zapravo vidjeli da su djeca počela da pokazuju roditeljima da na vrhu zgrade neko visi, pa se skupilo petoro ljudi, pa deset, pa pedeset, pa dvjesto. Pa je onda *Nacionalna televizija Turske*, koja je tu odmah pored, vidjela da dvjesto ljudi gleda gore kako neko visi, pa su i oni snimili performans. Sutradan, kada sam se vraćao, na aerodromu uzimam novine i vidim fotografiju te zgrade, ja sam crveno zaokružen pri vrhu, a u podnaslovu piše „Nije samoubistvo, nego umjetnost“. I taj naslov u novinama, kao da mi je neko opalio šamar

i zapravo me poseo na mjesto da mi kaže šta ja to, zapravo, radim. A meni je bilo potpuno normalno da se okačim i visim pola sata na čošku neke zgrade. Isti takav šamar sam dobio u Zagrebu kada je direktorica zgrade HDLU-a, istina korektno, tražila da potpišem dokument u kojem preuzimam punu odgovornost ukoliko padnem, poginem, ostanem invalid, djelimični invalid... Meni to nije bio problem potpisati, meni je bio problem to pročitati i procesuirati moguće posljedice. I onda u tom prostoru između normalnosti i mog potpisa postoji čitav niz ograničenja i rizika koje umjetnik u društvu danas preuzima na sebe. Performans inače traje ponekad 15 minuta, a ponekad i sat vremena.

AT: Poseban korpus projekata čine radovi posvećeni kulturi sećanja i spomeničkoj kulturi. Ovom temom ste počeli da se bavite već 2006. godine i to bukvalno „otkrivajući“ jedan vojni spomenik, odnosno čisteći ga od vekovne zapuštenosti. Kome je taj spomenik bio posvećen?

MM: On je posvećen poginulim austrougarskim vojnicima koji su poginuli u bici sa turskom vojskom 1876. godine na Banjalučkom polju. Ja sam tada, još kao student, našao za shodno da na prevaru uđem na privatnu teritoriju gdje se nalazi taj spomenik i da realizujem performans doslovnog „krčenja“ spomenika. Krčenje – riječ koja se na našim područjima najčešće upotrebljava kao nešto što označava uklanjanje, raščišćavanje nefunkcionalnih mjesta. Krčenje može i da označava sređivanje stana ili prostora gdje živimo i radimo. Još kao dijete, pošto sam odrastao na selu, u proljeće sam išao sa djedom ili ocem u „krčidbu“ da bi sa zemlje uklonili ostrugu (divlja kupina),

draču, paprat i ostali korov koji je godinama ili tokom zime obradivo zemljište učinio nedostupnim i nefunkcionalnim. Za tu krčidbu smo koristili različite poljoprivredne alate: srp, motiku, kosu, budak, sjekiru, motornu testeru i tako dalje. Tako da bi tim sređivanjem zemljište učinili pogodnim za sjetvu pšenice, kukuruza i ostalih poljoprivrednih kultura. Krčidbe su i danas način na koji se zemljište raščišćava pogotovo na zemljišnim parcelama koje ne mogu da uređuju i obrađuju poljoprivredne mašine.

Sticaj okolnosti je bio takav da se potreba za budakom, kosom i motornom testerom ponovo javila. Sada ta potreba nije bila krčenje njive na kojoj će se saditi pšenica, već jedan spomenik čija je starost duža od jednog vijeka. Spomenik koji se nalazi u jednom od najvećih gradova BiH, a to je Banja Luka. Jedna ovakva informacija na prvi pogled zvuči nezamislivo, međutim, ako se realno sagledaju kulturno-politički sistemi i njihovo funkcionisanje onda je nemarnost za jednim ovakvim spomenikom gotovo očekivana. Još ako se doda i to da je taj spomenik podignut u čast austrougarskom vojniku stereotip i predrasuda mogu da

budu glavni motivi za nerazumijevanje kulturnih institucija za brigu i očuvanje ovakvih spomenika. Saznao sam da je prije par godina bilo inicijativa za obnovu ovog spomenika, neuspjelih, jer su tadašnje vlasti to kategorički odbile pod obrazloženjem da neće podržavati obnovu okupatorskih spomenika. Spomenik se nalazi, otprilike, na području između parka Mladen Stojanović, zgrade *Telekoma* i novog naselja Krajina.

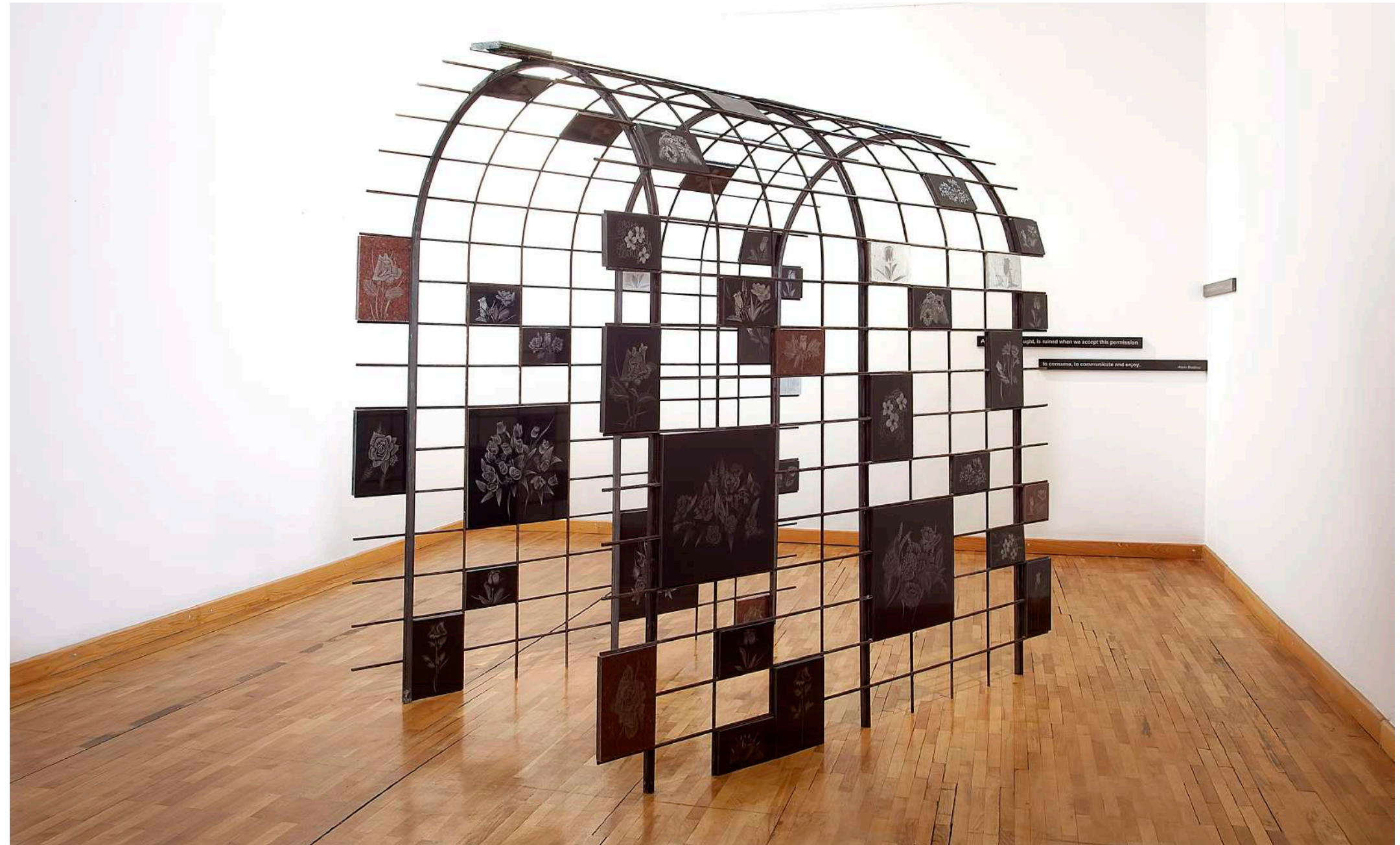
Tadašnja problematika kojom sam se ja bavio u svom radu jeste vojno-istorijske prirode, odnosno kako sublimirati negativne oblike prošlosti vezane za vojsku i iz tog razloga sam odlučio da izvedem performans koji će se zvati *Krčenje spomenika austrougarskom vojniku*.

Na rubu, performans,
Zagreb HDLU, foto Damir Žižić, 2012.
Ljubaznošću umjetnika i acb Gallery Budapest.



AT: U kontekstu spomeničke kulture pomenimo i radove *Cosa Nostra*, možda i *Between lines*, *Monumental Fragmentation*, *Das Eismeer der Rest*. Kada sam posetila vašu izložbu *A Stone Garden* u Likovnoj galeriji Kulturnog centra Beograd, sećam se utiska dok sam hodala kroz ružičnjak sa cvećem koje je bilo oslikano na nadgrobnom mermeru, koračanja kroz zabranjene predele gde samo arhetipski junaci mogu da se kreću ili u koje mogu da zađu, ali i da mogu odatle i da se vrate. No, svakako je najpoznatiji rad *The Garden of Delights* kojim ste predstavljali Bosnu i Hercegovinu na Bijenalu u Veneciji 2013. godine. Rad realizovan tehnikom graviranja nadgrobnih spomenika, veština koju ste savladali još pre upisa na Akademiju umjetnosti.

MM: Moje iskustvo graviranja nadgrobnih spomenika jeste polazna osnova za osmišljavanje koncepta *Vrta uživanja*, jer sam ja potiskivao znanje te tehnike, na nagovor nekoćine profesora na Akademiji. Prije upisivanja Akademije umjetnosti, a nakon služenja vojnog roka, u selu Osječani u kojem sam odrastao, pošto se rat završio, te kamenorezačke radnje su doživjele procvat jer je trebalo podizati spomenike svim ljudima koji su poginuli i umrli. I onda su te radnje imale baš veliki posao. Pošto sam već dosta crtao vlasnik te kamenorezačke radnje u selu je čuo da ima neki momčić koji crta portrete djeda, komšija, rodbine. Pozvao me je u radnju i rekao da ima čovjeka koji radi te hiperrealistične portrete na granitu koji se urezuju sa mašinicom poput zubarske, dijamantske iglice, brusilice. Urezuju se u crni kamen i ostavljaju bijele linije, crta se kontra, bijelo na crnom, ne kao na papiru crno na bijelom. Nema prostora za grešku, kada jednom ugravirate ne možete ništa da izbrisete ili zamaskirate, zato je tehnika nezgodna i malo je ljudi vješto zna upotrijebiti. Tu je za njega radio čovjek koji je imao ovaj zanat i time držao monopol u čitavoj dobojskoj regiji. Radio je za sve kamenoresce i masno im je naplaćivao i, naravno, nikoga nije htio da poduča da bi održao monopol, što je iznerviralo vlasnika radnje koji se meni obratio. Tako da mi je on predložio da ja tom majstoru kuvam kafu, nosam spomenike kao fizički radnik, ali i da posmatram sa strane kako on to radi. Potom sam nosio komadiće kamena kući na kojima sam vježbao fotografije koje je ovaj već završio i tako sam ja taj zanat doslovno i ukrao. Nakon jedno petnaest dana gazda mi je povjerio prvi spomenik koji sam oslikao. U tom poslijeratnom periodu ja sam odrastao na jedno hiljadu metara od fronta, dosta članova iz moje porodice je poginulo tokom rata, bili smo u veoma teškoj socijalnoj situaciji, jedva smo preživljavali kao porodica. I sad odjednom ja dobijam posao u kojem mi se plaća jedan portret na spomeniku oko 50 evra, a ako je čitava figura onda je to bilo 75 evra, a ja sam se tako izvještio da sam dnevno mogao iscrutati tri portreta. I tako od jednog stanja u kojem jedva preživljavam došao sam do situacije da sam mogao da napunim frižider kod kuće, da počastim roditelje, da imam za izlaske. To je sve bilo dobro dok se jednog dana nije parkirao kombi pred



radnju, kada su iznijeli neku mašinu koja sama može da nacrti skenirani portret (CNC graverka) i stavili je na ploču. Vrlo brzo sam shvatio da ću uskoro ostati bez posla, ali nisam htio gazdi to da kažem. Ipak, po nagovoru majke mog najboljeg prijatelja prijavio sam se na konkurs za Akademiju umjetnosti u Banjoj Luci. Već na drugoj godini sam grafiku i bakropis radio na taj način na koji su se radili ti portreti. Profesori su mi rekli da moram izbaciti taj „grobljanski“ pristup, obrazlažući da je to kič i naiva i to sam tada pod uticajem autoriteta profesora prekrizio. Sve do Venecijanskog bijenala. Upravo do trenutka kada sam shvatio da je ta pojava hiperrealnih portreta na crnom granitu u našoj kulturi autohtona u potpunosti. Istovremeno, ona govori i o jednom neregulisanom polju groblja, kao prostoru u kome se sve želje ispunjavaju bez ikakvih korektivnih faktora. To se možda nije vidjelo u Paviljonu, ali

ja sam pola godine prije Bijenala išao u Metroliten muzej ili Nacionalnu galeriju u Londonu, upravo da istražujem kako su se posmrtno reprezentovali ljudi na spomenicima, od praistorije pa do danas. I onda sam izveo zaključak da je ta vrsta reprezentacije, posebno sa tim neobuzdanim željama kod nas, nevjerojatno jedinstvena. Potom sam došao do paralela sa Hijeronimusom Bošom, koji je petsto godina ranije postavio sebi veoma slično pitanje u mediju slikarstva, što je za mene bila početna tačka da otvorim dijalog upravo sa njim kroz ta dva rada i da vidim šta se promijenilo u tih pet stotina godina. Šta su te neobuzdane želje koje je Boš u svom radu predstavio kroz slikarstvo? Na kraju sam izbrisao sve njegove figure u pripremi za svoj rad, zadržao sam čitav njegov pejzaž, ali prikupljao sam oko šest mjeseci u čitavom regionu Hrvatske, Srbije, Bosne te figure i motive na grobljima raznih vjera i konfesija. Na

kraju sam ih komponovao u taj jedan rad koji je kakofonija svega i svačega kada su motivi u pitanju.

AT: Ali čini se da u ovom izboru motiva, koliko god komentarisali pojavu kiča ili turbo-folka u ovom periodu 90-ih godina, da su to scene neke krigle piva, ruku koje se drže, kola, odnosno, ipak, poetično izabranih trenutaka koji su izabrani da kažu zašto je vredelo živeti ovaj život.

MM: Tako je. Ovaj rad pred nas postavlja pitanje nad idejom života. I nad idejom užitka. Koja je dilema i koji su to trenuci koji su izabrani u životu, sa jedne strane, i sa druge strane koliko su u nekim slučajevima to želje koje nismo mogli u ovom životu ostvariti, ali smo odlučili da te želje, bar kao takve, stavimo na spomenik? Daću primjer toga. Jedan od crteža koji sam radio u toj

kamenorezačkoj radnji bila je narudžbina spomenika koji je podizala žena za muža koji je poginuo u saobraćajnoj nesreći. I istovremeno i sebi. I to je zanimljivo, za života sebi podizati spomenik. Tada sam razvio tezu o *preventivnom spomeniku*. To ne postoji ni u jednoj drugoj kulturi. A to je da vi sebi podižete spomenik i prije nego što umrete. Kako sam radio dosta, vidio sam svašta, tako da čak znam ljude koji tako dođu i sami se ispričaju sa sobom na groblju, ispred tog *preventivnog spomenika*. U kojoj kulturi ti dođeš na svoj grob i pričaš sa sobom?

Ova gospođa je imala određena uputstva – sa jedne strane će biti njihovi portreti, a sa zadnje strane spomenika je suprug kako stoji kraj automobila u kojem je poginuo i pored ona kako stoji. U to vrijeme sam te stvari prvo crtao na papiru. Kad klijent odobri tek onda prenosim na kamen jer ako nacrtam na kamenu, nema poslije ispravki. Ona je pogledala suprugovu figuru sa autom i bila je jako zadovoljna. Istina, ja ponekad upozorim kad su neugodne stvari,

poput automobila u kome je on poginuo, te sam pitao da li je to dobar izbor, neće li to biti traumatično za djecu i tako dalje. No, kako je žena navela, suprug je bio jako ponosan na taj auto, dugo je sakupljao pare da ga kupi, prao ga je svaki dan i da bi volio da je pored njega na spomeniku. Onda sam je pitao za njenu figuru. Ona je najprije, čini se malo nevoljno, rekla da je dobra, ali kako je gazda tu stajao pored nas sačekali smo da on ode, te sam je ponovo pitao ako treba nešto popraviti na njoj figuri, ako nečim nije zadovoljna, da to popravim. Najzad mi je rekla da bi volela da ta suknja, koja je ispod koljena, na spomeniku bude iznad koljena. Deset godina nakon toga, a pred Bijenale, ja sam i dalje razmišljao o tom komadiću njene suknje. Naravno, ne u nekom perverznom smislu, već šta je njoj značio taj komadić suknje iznad koljena – upravo ono što ona nije smjela u životu nositi. Ona želi bar na spomeniku da ima suknju iznad koljena.

I tu dolazimo do tih neobuzdanih želja, šta one znače u

društvenom smislu, pa čak i u tom patrijarhalnom kontekstu manjih sredina. Tako da, moram reći da sam ja zaista uživao radeći taj projekat koji je proizašao i iz iskustva i iz društva. U smislu te tehnike ja sam se odvažio da riskiram u pravom smislu. Ali iza svakog ludog i riskantnog umjetničkog projekta stoje kustosi koji su voljni da riskiraju. U ovom slučaju to su bili Sarita Vujković i Irfan Hošić. Kao umjetnik zaista morate da imate tu vrstu podrške koja vam je dodatni vjetar u leđa.

AT: A onda ste svoja vojna znanja o preživljavanju posvetili i migrantima u radu *Didaktički zid*?

MM: *Didaktički zid* je jedan od poslednja tri rada. Inače, ja radim u nekim intervalima od po dvije godine, što je period koji uključuje pripremu, istraživanje, rad, egzekuciju i reprezentaciju. Jer, na primjer rad *Didaktički zid* se dešava upravo u trenutku kad rad stupi u komunikaciju sa ljudima kojima je namijenjen. Do tada je on bio samo hipoteza. Taj rad je

nastao 2019. godine kada je u Bosni bio najveći intenzitet prolaska izbjeglica, migranata i raznih drugih oblika migracija, a koji je doživljavao svoju kulminaciju (koji neki definišu kao migrantsku krizu) u sjevernom dijelu Bosne, a to je taj špic gdje se nalazi Bihać, koji je zapravo posljednja tačka do hrvatske granice, odnosno granice sa Evropskom unijom. Nije slučajno da je upravo na toj lokaciji došlo do najvećeg začepjenja, odnosno najvećeg broja migranata u to vrijeme. A sa druge strane, imate Hrvatsku koja pripada EU, koja je paralelno sa tim gomilanjem migranata u Bosni krenula da militarizuje svoju granicu. To je opet bila jedna hipokrizija EU, a to je da je davala jednako para Bosni da udomi migrante, oformi migrantske centre i istu količinu novca graničnim službama EU da militarizuju granicu. Gledajući to sve kao umjetnik, vidite ljude koji izlaze i daju tim ljudima vodu, stvari, hranu... Bosna ima tu empatiju prema ljudima koji su u nevolji jer smo to i sami prošli i ta empatija je prirodna.



Onda sam shvatio da su se umjetnici našli nespremni pred tom situacijom. Kako odgovoriti na to stanje? Šta tu uraditi, a da to ne bude ona eksploatacija o kojoj smo maloprije pričali? Da radite, na primjer, fotografije i portrete migranata i da ih izlažete u predvorju Evropske komisije u Briselu? Imao sam tu neku dilemu. I kako još uvijek imam veliki broj knjiga iz svog vojnog školovanja koje su, zapravo, knjige Jugoslovenske narodne armije, uzeo sam da ih prelistavam. I shvatio sam da u tim knjigama, vojnim priručnicima, ima toliko stvari koje bi migrantima mogle da koriste. Na primjer, kako dati prvu pomoć, kako se orijentisati u prostoru, kako prevazilaziti prirodne prepreke, kako prevazilaziti vještačke prepreke i tako dalje. I onda sam pozvao Irfana Hošića, prijatelja i kustosa koji živi u Bihaću i kažem mu tu ideju koja mi nije dala noću spavati, te mi je bilo potrebno da odem u Bihać i popričam sa njim jer mi je bila potrebna neka povratna informacija. A ideja je bila da bih kreirao priručnik koji bi se temeljio upravo na tim ilustracijama znanja iz vojnih knjiga koje bi moglo da koristi migrantima, ali bih ja to znanje najprije demilitarizovao. Ono što sam uradio jeste da sam oformio tim ljudi od pet-šest prijatelja koji su mi pomogli da skeniramo te vojne ilustracije, da sve ono gdje su vojnici na tim ilustracijama izbrišemo, kao i puške, rance. Da doslovno demilitarizujemo kontekst tih ilustracija i da onda napravim tu knjižicu pod nazivom *Didaktički zid*. A paralelno sa tom knjižicom, koja je zapravo pravi rad, napravio sam i jedan rad velikih dimenzija gdje sam sve ilustracije ugravirao u jednu veliku kompoziciju, koji je, zapravo, bio token za kulturne prostore i vizuelni mamac za svakog od nas da bi obratili pažnju na taj rad.

Fotografija na stranama 42 i 43, *Pokaži rukom gdje te boli*, instalacija, Gallery MC, Njujork, foto Nebojša Šerić Šoba, 2013. Ljubaznošću umjetnika i Gallery MC Njujork.

Didaktički zid, priručnik, Gradska galerija Bihać, projekta realizovan u saradnji sa kustosom Irfanom Hošićem, 2017. Ljubaznošću umjetnika i KRAK centar Bihać.



Tako smo Irfan i ja to zajedno uradili u „Gradskoj galeriji“ Bihać, koja se nalazi tačno u centru, gde je bilo najviše migranata. Dogovorili smo se sa ljudima koji vode tu galeriju da se izložba desi. Vratio sam se u atelje sa ekipom, za nekoliko mjeseci produkovao rad i napravili smo *site-specific* intervenciju. I sljedeće pitanje je bilo da li je to išta značilo tim ljudima? No, na otvaranju je bilo već jasno, jer je galerija bila prepuna migranata, ali i lokalnih ljudi. U Bihaću su nam rekli da su do tada imali događaje ili samo za migrante ili za građanstvo. Nikada se nije desilo da se izmješaju. Po otvaranju su migranti uzimali te knjižice, čitali, gledali taj veliki rad. To je bilo dosta dirljivo, kao događaj u cjelini. Ipak, ja sam htio da saznam da li je to njima išta značilo. Onda mi se javio jedan profesor, Federiko Falopa, profesor na Riding univerzitetu u Engleskoj, koji je kao istraživač došao da istraži migrantske kampove, da razgovara sa migrantima. I onda mi se javio preko Fejsbuka povodom knjižice koju je dobio u jednom od tih migrantskih kampova, gdje je vidio da puno ljudi to ima i čita. Onda su mu govorili o tom projektu, te sam tada shvatio da migranti to koriste. Pozvao sam Irfana i rekao: „Vrijedilo je!“ Ne radi se, znači, o simulaciji angažovanosti. Jer, scena nam je danas puna simulacije angažovanosti, ali u praksi te angažovanosti nema. Još veća potvrda je došla, što je bilo negdje i za očekivati, kada je Hrvatska granična policija našla te priručnike kod migranata. Jedna „mejnstrim“ hrvatska televizija je počela večernji dnevnik tako što voditeljka stavlja na sto priručnik i kaže: „Bili smo u Bihaću, tamo nema uslova za život, tamo nema lijekova, ovoga ili onoga, ali ima OVO!“ I stavlja na sto priručnik! „To je umjetnički projekat Mladena Miljanovića koji je napravio kako da migranti prijeđu kod nas.“ To nije bilo prijatno gledati jer to je bio tendenciozni prilog. Sjećam se da sam pozvao Irfana i rekao mu da očito umjetnost još uvijek može da bude tako opasna, da smo dospjeli sa jednim izložbenim projektom u udarni dnevnik. Jer, ako je to nelegalno, o kakvom prostoru slobode mi govorimo danas? Ali, sa jednim svjesnim, strategijskim pristupom, shvatili smo da umjetnost i dalje može da penetrira u sferu političkog i sferu društvenog, u raznim oblicima, da je to bila jedna potvrda, zaista, da umjetnost nešto može da mijenja i da postavi pitanje slobode danas.

Fotografija na stranama 40 i 41, *Kameni vrt*, gravirani crteži na granitu, metalna konstrukcija, detalj, 2013. Fotografija: Drago Vejnović. Ljubaznošću Muzeja savremene umjetnosti RS

AT: Najzad, u *Performansu bez naziva* 2019. godine hvatate bika za rogove i „pregovarate“? Prisustvo bika je gotovo ikonično, sa nekim od najpoznatijih dela iz istorije umetnosti koja prikazuju odnos čoveka ili žene sa bikom – od Mikenske kulture, otmice Evrope do, pomenimo, naravno, Pikasovih potentnih bikova. Tražite li gde je oteta Evropa? Ili pregovarate o nečemu drugom?

MM: Taj performans dokumentovan videom počinje sa bikom koji tiho pase travu po sunčanom danu. Kamera je statična i prati performans sa distance. Bik je postavljen u polje nalik snu, okružen rojevima insekata i pokazuje zakrivljenu liniju brda na plavom nebu bez oblaka. Ja kao umjetnik i performer izlazim sa lijeve strane, prilazeći biku frontalno. Nakon toga ga hvatam za rogove koje pokušavam održati pod kontrolom što je duže moguće. U video-dokumentaciji koju je maestralno snimio producent i režiser Greg Blejki bik i ja smo okrenuti jedan prema drugom u sredini kadra, u pozi čija bi imanentna napetost, kombinujući zastoj i pokret, mogla da podsjeća na antičke skulpture. Poslije nekoliko minuta držanja rogova i bika puštam ga i odlazim nazad, van scene.

Ovaj performans i kompozicija nagovještavaju mitološku otmicu Evrope od strane Zeusa/Jupitera, koji ju je, prerušen u bijelog bika, uzeo sa rogovima i odjahao na Krit. Međutim, ovdje je scena obrnuta, jer se ja kao umjetnik aktivno suočavam sa simboličkim otmičarem. Tu se svjesno igram sa izrekom „uzeti bika za rogove“, što znači da se problemu pristupi sa samopouzdanjem i odlučnošću. Suočavam se sa svojim ličnim sjećanjima i nasiljem dok se prisjećam kako sam radio kao mali sa bikovima, te koliko me je puta bik ubo sa rogom (namjerno ili nenamjerno). Istovremeno, idilično okruženje samog performansa i njen scenski karakter sugerišu metaforičniju interpretaciju. Performans se može tumačiti i na način da se prijeteca stvarnost ili uspavane uspomene uhvate za rogove, na veoma odlučan, gotovo agresivan, ali i pun poštovanja način.

Uzimanje bika za rogove moglo bi i da bude način da se pomirimo sa „kosturima u ormaru“, uz nasilje od kojeg je distanca više od dvadeset godina. Oslanjajući se na mit i ikonografiju otmice Evrope, ovdje se može nagovijestiti, takođe i kontinuirana, istorijska, ali i aktuelna geopolitička tenzija između Bosne i Evropske unije. Lična sjećanja i izazovi se mogu čitati u društvenoistorijskim ratnim i poslijeratnim uslovima Bosne i Jugoslavije. Sukob, napetost i opasnost su teme koje se ponavljaju za mene, jednako kao i traume. Međutim, rad se otvara i za šire čitanje: svako danas ima neriješene probleme sa kojima je nužno suočiti se, a ja kao umjetnik ovom simboličnom, ali i riskantnom gestom pokazujem koliko je bitno i oslobađajuće UHVATITI BIK ZA ROGOVE.

Razgovor vodila: Anica Tucakov

Bojana Matejić

Un-schuld der Kunst* i nekrotehnoško stanje

* *Schuld und Unschuld der Kunst – krivica i nevinost umetnosti*

UND IHR HABT DOCH GESIEGT...

Schuld und Unschuld der Kunst (Krivica i nevinost umetnosti) naslov je čuvenog festivala *Steirischer Herbst* iz 1988, koji je, povodom njegove dvadesetogodišnjice i kao referencu na Hitlerovu aneksiju Austrije 1938. godine, koncipirao tadašnji direktor Peter Vujica. To je bila godina u kojoj je obeleženo pola veka od *Anschluss* događaja, dok su se u isto vreme, u javnom životu Austrije prelamale brojne kontroverze, izazvane dolaskom Kurta Valdhajma (Kurt Waldheim) na vlast 1986. godine – nekadašnjeg oficira Vermahta (Wehrmacht), aktivnog na Balkanu tokom Drugog svetskog rata. Za tu priliku, Vujica je angažovao Venera Fencu (Werner Fenz), kustosa Nove galerije u Gracu (Neue Galerie Graz) da organizuje sektor savremenih vizuelnih umetnosti. Fenc je pozvao umetnike iz raznih zemalja da izvedu radove u formi privremenih instalacija na odabranim javnim mestima u Gracu. Fenc je odabrao *Bezugspunkte 38/88 (Referentne tačke 38/88)* – šesnaest lokacija koje su imale bitnu političku funkciju u periodu nacističkog režima, poput policijskog štaba (Gestapo), gradske većnice, trgova na kojima su se održavali nacistički skupovi, štaba Hitlerove omladine, biskupske palate itd.¹

Fenc je svoju odluku opisao u Katalogu izložbe *Referentne tačke*, predstavljajući ove lokacije kao mesta preispitivanja tema fašizma, istorijskog sećanja, politike – tema potisnutih svakodnevicom i ravnodušnošću koju ona donosi. Jednu od referentnih tačaka činio je stari čuveni gradski spomenik *Mariensäule*, podignut u sedamnaestom veku, kao spomenik pobede nad turskom invazijom. Kada je Hitler dodelio Gracu počasnu titulu *Stadt der Volkserhebung* (Grad narodnog ustanka), ceremonija se odvijala baš na mestu spomenika *Mariensäule* 1938. godine. Spomenik je u tu svrhu bio prekriven velikim obeliskom i crvenom draperijom na kojoj je stajala legenda UND IHR HABT DOCH GESIEGT (*I ipak ste pobedili*).

Konceptualni umetnik Hans Hake (Hans Haacke) 1988. godine rekonstruisao je za *Steirischer Herbst* izgled nacističke intervencije na gradskom spomeniku *Mariensäule*. To je bio doslovni citat simbola nacističke ceremonije. Jedinu razliku u odnosu na njegovog prethodnika, činio je dodatak teksta na bazi: „Pobeđeni Štajerske: 300 ubijenih Roma, 2.500 ubijenih Jevreja, 8.000 eliminisanih političkih zatvorenika, ili usmrćenih u zatvoreništvu, 9.000 ubijenih civila tokom rata, 12.000 nestalih, 27.900 streljanih vojnika”.²

Ta 1988. godina donela je veliki broj političkih promena, pre svega onih koje se tiču konkretizacije dezintegracije realsocijalizama i komunizama i tranzicije njihovih kulturnih i geografskih prostora u demokratska društva, ali i koje podrazumevaju beskrajnu proizvodnju žarišta permanentnih

¹ Alexander Alberro (ed.) *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, London: The MIT Press, 2016, p. 134.

² Ibid. p. 135.

zločina i kriza. Etimološki, reči *zločin* i *kriza* stoje na istoj ravni. Obe reči referišu na grčki pojam *krisis*, koji podrazumeva „sudenje, odabir, odvajanje”. Prema Berardiju (Franco Bifo Berardi) *kriza* je situacija u kojoj se postojeće norme dezintegrišu unutar date stvarnosti i za stvarnost, dok neke nove norme treba da budu uspostavljene. U *krizi* zakon je izmešten.³ (Post)tranzicija se automatski i neproblemski vezuje za takozvana nedovoljno razvijena (*un(der)developed*) društva ili društva koja bi, istorijski gledano, trebalo da pređu prag i stupe u zajednicu „civilizovanih”, „zdravih” i ekonomsko jakih društava, pa samim tim i da „zasluže” demokratiju. Ali (globalizacijska) (post)tranzicija pogađa i taj isti Prvi svet, za koji važe ljudska prava.

To je u isti mah trenutak koji je Membe (Achille Mbembe) precizno opisao kao momenat uspostavljanja dominacije *nekropolitičkog imperativa* – stanja invencije tehnologija, tehnika, matrica, pravila i normi za regulaciju tela i oblika života koji se smatraju suvišnim, neželjenim, nezakonitim, nepotrebnim za moć, kapital. Nekropolitika je, prema Membeu, izraz suvereniteta koji se bazira na moći da „diktira ko može da živi, a ko mora biti usmrćen”.⁴ „Zaista, možda se više nego u bilo kom drugom trenutku u našoj bliskoj prošlosti sve više suočavamo sa pitanjem šta da radimo sa onima čije postojanje izgleda nije neophodno za našu reprodukciju, sa onima čije puko postojanje ili blizina predstavlja fizičku ili biološku pretnju za naš sopstveni život. (...) Gaza je to paradigmatično mesto genocidnog kolonijalizma... kao i onoga što će tek doći.”⁵ „Rešenje? Moramo da zatvorimo granice. Da filtriramo one koji su uspeli da ih pređu. Da ih obradimo. Da odlučimo koga želimo da zadržimo. Da deportujemo ostale. Da potpišemo ugovore sa korumpiranom elitom njihovih zemalja, zemalja Trećeg sveta, zemalja u tranziciji. One moraju biti pretvorene u zatvorske čuvarke Zapada, kojima se unosan posao upravljanja putem brutalnosti može poveriti. Ove države moraju postati protektorati Evrope.”⁶

Nekromoč je usidrena u Fukoovom konceptu *biomoći* (Michel Foucault), kao i u konceptu *stanje izuzetka*⁷ Đorđa Agambena (Giorgio Agamben), koji inicijalno referiše na suspenziju zakona čija je paradigma koncentracioni logor. Dok se Fukoova biopolitika odnosi na mehanizme optimizacije života u svrhu maksimizacije njegovih potencijala (koji važi mahom za Prvi svet), nekropolitika oblikuje i proizvodi uslove i norme za prihvatanje puštanja u smrt. Nekropolitika oblikuje uslove pod kojima eksploatacija i degeneracija postaju prihvatljive (u demokratskom svetu) (tako se dešava destrukcija i ekploa-

³ Franco Bifo Berardi, *Heroes. Mass Murder and Suicide*, London – New York, Verso, 2015, p. 140.

⁴ Natasha Lusehich, *The Aesthetics of Necropolitics*, London – New York, Rowman & Littlefield, 2018, p. 2. cit cit 13.

⁵ Achille Mbembe, *Necropolitics*, Durham and London, Duke University Press, 2019, p. 97

⁶ Ibid. p. 98

⁷ Cf. Giorgio Agamben, *State of Exception*, Chicago – London, University of Chicago Press, 2005.

tacija ekosistema, ishrana uginulim životinjama, genocid ili takozvana migrantska kriza, upotreba genetski modifikovane hrane, biokremacija čijim se procesima ljudski ostaci koriste za proizvodnju toplote u rekreacijskim centrima... itd.).⁸

Nekropolitički imperativ prepoznaje neophodnost pronalaska novih i sve suptilnijih tehnologija puštanja u smrt. Reč je o vremenu *nekrotehnološkog stanja* u kome dominira pitanje tehnoloških transformacija granica, razvoj fizičkih i virtuelnih barijera razdvajanja, digitalizacija podataka u svrhu praćenja i selekcije onih koji zavređuju da ostanu u životu i onih koje treba pustiti u smrt, pojava novih uređaja za praćenje i kontrolu kretanja, senzora, dronova, kamera, biometrijske kontrole, novih mikročipova – a sve kako bi se ubrzala implementacija inovativnih modaliteta granica, mobilnih, prenosnih i sveprisutnih.⁹ Čini se da je 21. vek opsednut usavršavanjem bezbednosnih tehnologija. Ovo je, čini se, vek uspostavljanja, optimizacije i usavršavanja procesa digitalizacije suvereniteta. Beskonačna tranzicija koja razdvaja „civilizovan“ i „ne-još-uvek civilizovan svet“, unutar i van zidina imperije, ide u korak sa tranzicijom u takozvano digitalno doba, u kome fizičke granice bivaju digitalizovane uz pomoć novih alata za tehnološki nadzor i upravljanje, poput digitalnih baza podataka, dronova i senzora.

Univerzum nove digitalne, odnosno, kreativne klase, sofisticirane estetike kreativnih industrija, „ajfonizacije“ i „Maconizacije“, biohrane, električnih automobila itd. – ne želi da vidi smrt. Univerzum sveta umetnosti kojim dominiraju trend i brend – isključuje smrt – istrebljenje koja nema svoje posredništvo, tj. nije dovedeno do stepena spektakla – iz javne sfere. Kako primećuje teoretičarka Nataša Lušetić (Natasha Lushetich), „smrt nema nikakvu vrednost jer se ne može akumulirati niti konzimirati.“ (...) „Smrt i umiranje se posmatra kao klasa onih koje ‘prati loša sreća’, i svaka veza sa njima se mora održavati na minimumu.“¹⁰ Nekrotehnološko stanje stoji u direktnoj vezi sa *aoznačavajućom semiotizacijom*¹¹ – u izvesnom smislu amplifikacijom metoda, tehnika i tehnologija društva kontrole. Nije reč samo o proizvodnji (fizičkih) i/ili digitalizovanih barijera, doslovnih granica koje razdvajaju poželjne, produktivne, i nepoželjne živote za moć, kapital; nekrotehnološko stanje je i stanje krize političkog života. Pritisak koji generiše ovaj novi dominantni oblik kontrole, u uslovima (post)tranzicije, uzrokovan je neodvojivošću „atomizovanog vremena, tehničkih objekata, mnezičkih mreža i

nervnog sistema“.¹² Svakodnevno korišćenje mobilnih telefona, praćenja lajv događaja na društvenim mrežama, provere broja lajkova, pritisak informacija kojima je pojedinac/–ka pogođen/–a putem različitih aplikacija, portala, poziva i predloga za pristup novim društvenim portalima i mrežama: Twitter, Threads, TikTok, Tumblr, Instagram – jeste primer na koji način ovi novi biosocijalni obrasci upravljaju životima, telima, odlukama, društvenim relacijama i antagonizmima. Kako primećuje Lušetić na tragu Gatarija, Berardija, Stiglera itd., ovi afekti operišu putem aoznačavajuće semiotike, što znači da je reč o kodovima i afektima koji pogađaju neposredno, direktno nervni sistem. Ovi vidovi i oblici prisмотрe, kontrole vode ka „afektivnoj i kognitivnoj proleterizaciji“ (Stigler), odnosno, prema teoretičarima italijanskog postoperaizma – *prekarizaciji*.¹³ Berardi je, recimo, ovo stanje opisao pojmom digitalne nekroze, u kojoj tela živih leševa jesu rezultat njihove mobilizacije posredstvom neuromreža.¹⁴

Nekromediji kao politički prostor umetnosti

Pojam *nekromediji* se u literaturi prvi put pojavljuje u knjizi *Nekromediji (Necromedia)*¹⁵ autora Marsela O’Gormena (Marcel O’Gorman), u kojoj on artikuliše koncept „nekromedijske scene“ kao iskustvo „umrtvljujućeg“, mučiteljskog i ponižavajućeg osećanja (sopstvenog) života, izazvanog nekrotehnološkim nadzorom, konkretno, na graničnim prelazima i njihovim kontrolama. O’Gormen piše sa pozicije identiteta, iz privilegovanog Prvog sveta, pa ipak, nezavisno od identitetskog porekla, uvodi jedan koncept koji je sveprisutan simptom nekrotehnološkog stanja. On uvodi (ponovo) na scenu mišljenja odnos tehnologije i smrti.¹⁶

Potreba da se uvede jedan takav koncept ima još jedno uporište, a nalazim ga u teoriji *informacijskog režima*, koju razvija teoretičar medija Bjung-Čul Han (Byung-Chul Han). On proširuje teze o prekarijatu i *general intellect*-u¹⁷, uvodeći pojam *informacijskog režima*. Informacijski režim podrazumeva oblik dominacije u kome informacija i njena obrada posredstvom algoritama i veštačke inteligencije zadobija ključnu ulogu u oblikovanju i uticaju na društvene, ekonomske i političke procese. Pod ovakvim režimom, predmet eksploatacije postaju informacije, podaci, kreativni i kognitivni kapacitet pojedinaca za razliku od prioriteta tela i energija koji su predmet eksploatacije u disciplinarnim režimima. Moć, u ovakvom režimu, ne zavisi od posedovanja

¹² Ibid. 12.

¹³ Cf. Franco Bifo Berardi, *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*, London, Minor Compositions, 2009

¹⁴ Franco Bifo Berardi, „Inside the Corpse of Abstraction“, in: Natasha Lushetich, Natasha Lushetich, *The Aesthetics of Necropolitics...op. cit. p. 79.*

¹⁵ Cf. Marcel O’Gorman, *Necromedia*, London – Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

¹⁶ Ibid. 8.

¹⁷ Cf. Maurizio Lazzarato, *General Intellect: Towards an Inquiry into Immaterial Labour* <https://www.geocities.ws/immateriallabour/lazzarato-immaterial-labour.html> (Accessed: 30. 03. 2025)

sredstava za produkciju, već od stepena pristupa informaciji, koja se koristi u svrhu *psihopolitičkog nadzora*, odnosno, kao tehnika predviđanja ljudskog ponašanja.¹⁸ *Psihomoć* je efikasnija od *biomoći* utoliko što ona prati, kontroliše, optimizuje, reguliše i dereguliše (ljudske) živote, utiče na njih, dominantno iznutra, suprotno nadgledanju i nadziranju koje se odvija pretežno sa spoljašnje strane u panoptikonu, karakterističnom za disciplinarna društva.¹⁹

Savremeno nekrotehnološko stanje obiluje nekromedijskim scenama. Jednu takvu nekromedijsku scenu opisuje O’Gormen na samom početku svoje studije: „U maju 2004. godine zaustavljen sam na granici na putu od Vindzora, Ontario do Detroita, Mičingena. Alarmi su se oglasili i kapije na carinskim kabinama su se spustile. Trojica naoružanih policajca su pohitali do mog automobila i zamolili me da izađem. Jedan od njih me je pogledao iz blizine i predostrožno upitao: ‘Da li imate nešto da mi kažete pre nego što uđem u vozilo?’ Nisam imao pojma šta se dešava. Tek kasnije, nakon što sam se susreo sa brzim škljocanjem ručnog detektora za identifikaciju izotopa u carinskoj kancelariji, shvatio sam da sam radioaktivan. Ne radioaktivan u nekom herojskom smislu (nažalost), već zbog skeniranja kostiju koje je moj doktor dva dana pre ovog incidenta odredio. Izgleda da je radionuklid u mom krvotoku izazvao reakciju tehnologije post-9/11 nadzora.“²⁰

O’Gormen opisuje ovu scenu kao „nekromedijsku scenu“; kao događaj koji ukazuje i podseća nas na međusobnu povezanost smrti i tehnologije. Nekromedij kao koncept u O’Gormenovom smislu, ne podleže valorizaciji i suđenju sa stanovišta etike ili morala, a to znači da je reč o tezi da je tehnološko neodvojivo od smrti; o tezi o farmakološkoj prirodi tehnologije. Kako je moguće da se radioaktivan materijal, odgovoran za mogućnost globalnog uništenja, u isti mah može primeniti kao sredstvo produžetka ili poboljšanja kvaliteta života pacijenata koji su oboleli od raka? Ili u Sokratovom slučaju, kukuta je *pharmakon*, odnosno u isti mah medij smrti, i besmrtnosti (*kleos*). Za Deridu (Jacques Derrida), podseća O’Gormen, tehnologija pisanja je sredstvo koje u isto vreme podstiče kapacitet znanja, ali i ugrožava sposobnost pamćenja. Zatim, kod Bernarda Stiglera (Bernard Stiegler) pojavljuje se koncept *tehnofarmakona (techno-pharmakon)*, koji je ključan za razumevanje koncepta *nekromedij*. Tu se prostor (nekro) medija pojavljuje kao *Pharmakos* (žrtveni jarac), kao ritual ili katarzičan društveni obred: „Zaista, upravo tu na granici, u rukama državne bezbednosti nailazimo na prvog *pharmakos*-a iz ove knjige, prognanog iz svog vozila i poslatog u čistišni rezervoar, sve u ritualu iskupljenja protiv bauka Terora“.²¹

¹⁸ Byung-Chul Han, *Infocracy. Digitalization and the Crisis of Democracy*, Cambridge: Polity Press, 2022, p. 10.

¹⁹ Byung-Chul Han, *In the Swarm. Digital Prospects*, London-Cambridge: The MIT Press, 2017, p. 80.

²⁰ Marcel O’Gorman, *Necromedia...op.cit. p. 7.*

²¹ Ibid, p. 9

Iako O’Gormen nudi opširnije značenje pojma *nekromedij*, ispitujući odnos tehnologije i (ljudske) konačnosti, na tragu Membeove teorije nekropolitike i nekroestetičke teorije Nataše Lušetić, značenje pojma *nekromedij* u ovom tekstu direktnije vezujem za logiku nekrotehnološkog stanja. Nekromediji jesu simptom nekrotehnološkog stanja. Nekromediji ga optimizuju, reprodukuju, utvrđuju. Nekromedij jeste u isti mah vezan za skup tehnologija nadzora u funkciji održavanja diskrepancije između poželjnih i nepoželjnih života, te selekcije jednih, kao i u kontekstu *pharmakon*-a – *farmakološke prirode (nekro)medija*, on podrazumeva moguće sredstvo ili sredinu savremene političke artikulacije.

Nekrotehnološki impuls u savremenoj umetnosti prisutan je u radovima brojnih umetnika, koji upotrebom različitih postmedijski artikulisanih pristupa nastoje da destabilišu tradicionalne ekološko i nekrološko–kritičke narative ili politizuju, strateškom proizvodnjom, odnosno vizuelizacijom i dokumentovanjem društvenih i ekoloških pojava i antagonizama. U ovim radovima dominiraju dokumentarne narativne strategije čiji je cilj artikulacija i vizuelizacija (pseudo)činjenica, bez intencije da se iznesu ikakve posebne (ne) istinite tvrdnje, ali da se, ipak, utiče na pažnju javnog mnjenja ili da se ona preusmeri. Većina radova, u izvesnom smislu, nailazi na problem prikazivanja „sporog nasilja“. Valja napomenuti da viktimizacija izbeglica i globalnog siromaštva može često biti retorička zamka nekromedijskog pristupa u savremenoj umetnosti.²²

U fotografskim serijama *Novi pejzaži (New Landscapes, 2006–2010)* i *Neregistrovani grad (Unregistered City, 2008–2010)* kineski umetnici Jao Lu (Yao Lu) i Jang Pengi (Jiang Pengyi) koriste nekromedijske tehnike digitalne manipulacije kako bi ukazali na takozvano „sporo nasilje“, uzrokovano nizom regulativa i mera koje se tiču političkih odluka vezanih za strateška pitanja (ideologije) razvoja u nedovoljno razvijenim zemljama. Dronski videograf Mitra Azar, u svojoj seriji radova *Ožiljci i granice (Scars & Borders, 2016–)* dokumentuje, putem drona, depopulisane predele koji su posledica političkih i ekoloških borbi i podela, proizvodeći vizuelni efekat vremenske dvosmislenosti. U svrhu izvođenja performansa *Jedan let iznad praznine (One Flew over the Void)*, venezuelanski umetnik Javier Telez (Javier Téllez) 2005. godine plaća jednog američkog državljanina da bude glavni akter akcije preletanja granice iz Meksika do Sjedinjenih Američkih Država, posredstvom specifičnog topa dizajiranog za tu priliku, dok performansu prisustvuje publika oba naroda.²³ Za narod Latinske Amerike, performans predstavlja ritualno „ozbiljenje“

²² Ila Nicole Sheren, *Border Ecology. Art and Environmental Crisis at the Margins*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023, p. 89. Cf. Bojana Matejić, *Manipulating Memory and Mourning in Post-Socialist Art, Monitor ISH (Revija za humanistične in društvene vede)*, Ljubljana: AMEU-ISH, Fakulteta za podiplomski humanistični študij, XIX/2, 2017.

²³ Ila Nicole Sheren, *Portable Borders. Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984*. Austin: University of Texas Press, 2015, p. 2

onoga što je u stvarnosti idealni objekat želje, ali i ono što potencijalno može odvesti u smrt. Za narod iz SAD performans implicira inverziju uloga u dihotomiji razvijenih i nedovoljno razvijenih društava. Subjekt performansa praktično izvodi svoju vlastitu identitetsku poziciju. Godine 1992, po izlasku Slovenije iz Jugoslavije i potom, sa njenim raspadom, slovenački kolektiv *Neue Slowenische Kunst* (NSK) uspostavlja „NSK Državu“ (NSK State) – „apstraktni organizam“, „suprematističko telo“, prvu državu bez fizički definisane teritorije, dakle, bez ideoloških i političkih ograničenja.²⁴ Država izdaje pasoše. Svako može aplicirati da postane građanin/-ka NSK države, apstraktne države bez nacionalnih teritorija i granica.

Svi ovi primeri u izvesnom smislu barataju sa tehnikama zamagljivanja razlike između činjenica i iluzije, istine i privida. Nekromediji proizvode upravo jedno ovakvo granično iskustvo. Baš kao što i terorizam za demokratiju ima specifično značenje. Uletanje putničkog aviona u zgrade po definiciji jeste čin terorizma, primećuje O’Gorman. Provlačenje bočice plutonijuma preko granice u torbi za ručak može biti teroristički čin, ali to nije teror koji karakteriše individualno iskustvo kontrole na graničnim prelazima nakon 9/11. To nekrozno iskustvo postaje sve izraženije uzimajući u obzir usavršavanje metoda i tehnika nadzora u uslovima postpandemijske krize, zatim događaja kao što su ratovi u Ukrajni i Gazi, kao i tehnološke i ekonomske izazove vezane za pitanje veštačke inteligencije, zelenu tranziciju koja važi samo za bogati Prvi svet, a koja produbljuje još snažnije ambis između njega i (nebitnog) ostatka, itd. Granice između Prvog sveta i ostatka jesu mesta terora i dehumanizacije, selekcije i podela na privilegovane i neprivilogovane; heterotopijska područja koje obiluju nekromedijskim scenama. Današnje posthumanističke teorije, sa jedne strane, insistiraju na postljudskoj kritici koncepta ljudskih prava, pa su u fokusu prioriteta političkih i pravnih pitanja vezanih za AI i neljudske sisteme (mašine, kompjuteri, životinje, biljke itd.); za inteligenciju kao nešto što, pod pretpostavkom, egzistira nezavisno od društvenog, kulturnog, istorijskog i političkog konteksta,²⁵ u odnosu na pitanja globalnog nekrotehnološkog stanja, u kome se čitavi narodi, čitave regije i ekosistemi puštaju u smrt, uz pomoć te iste AI industrije.

²⁴ Cf. <https://nskstate.com/> (Accessed: 20. 03. 2025. 15:20 pm)

²⁵ Kate Crawford, *Atlas of AI. Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*, New Haven and London, Yale University Press, 2021, p. 16.

Zaključak

Nekrotehnološko stanje je omogućeno i naturalizovano (moralizatorskom) paradigmom „borbe protiv terora“, koja je u isti mah vektor krivice i nevinosti (savremene) umetnosti. Nekromediji su u direktnoj vezi sa amplifikacijom savremenih tehnologija nadzora, a one se zasnivaju na, kako bi teoretičar medija Bjung-Čul Han (Byung-Chul Han) rekao – *infokratiji*, koja uključuje nekoliko osnovnih principa: 1. diskontinuiteti se smenjuju u korist kontinuiteta; 2. zatvorenost i ograničenost ustupaju mesto otvorenosti i potencijalnom povezivanju sa ostalim otvorenostima; 3. izolovane ćelije su zamenjene komunikativnim mrežama; 4. nadgledanje i vidljivost više nisu mogući putem izolacije objekta nadgledanja (kao u panoptikonu), već putem međusobne povezanosti; 5. digitalne informacione tehnologije pretvaraju komunikaciju u nadzor; 6. u informacionom režimu koji je u sprezi sa nekrotehnološkim stanjem, pojedinci nemaju ili gube osećaj da su pod stalnom prismotrom. Zapravo, informacioni režim nudi lažni osećaj totalne slobode i to je ono što obezbeđuje totalnu vladavinu ovog režima. To je suštinska razlika između disciplinarnog i informacionog režima. Kada se poklope sloboda i nadzor, kako primećuje Bjung-Čul Han, dominacija postaje potpuna.²⁶

Nekromediji, kao skup sredina, tehnologija i tehnika koje omogućavaju i podupiru nekropolitički nadzor, u isti mah mogu biti potencijalni prostor artikulacije političkog, inverznom strategijom. Nekrotehnološko stanje, koje se zasniva na mežama moći, štiti ih i reprodukuje, poduprto je od strane informacionog režima, a može biti dovedeno u pitanje mehanizmima i tehnikama njegovih sopstvenih operacija. Šta ako tačke moći postanu objekti umetničko-političko-aktivističkog nadzora? Šta ako umetnik preuzme ulogu analitičara podataka ili policijskog nadzornika? Šta ako centri moći postanu objekti kontrole obespravljenih? Šta ako privatnost aktera u mreži moći postane objekat analize, praćenja, dokumentovanja i konačno izlaganja (u javnosti)? Šta ako umetnik preuzme ulogu aktivističkog developera koji militantnim istraživanjem i razvojem softvera činjenično iznese u javnost probleme diskriminacije, kriminala, društvene nepravde i kršenja ljudskih prava političkih aktera koji se na njih pozivaju? Šta ako umetnica/-ik preusmeri tehnike mašinskog učenja za prepoznavanje (političkih) namera aktera u mreži moći i izloži ih u formi podataka javnom mnjenju?

²⁶ Byung-Chul Han, *Infocracy. Digitalization and the Crisis of Democracy*...op.cit. 15.

Bibliografija:

Agamben, Giorgio, *State of Exception*, Chicago – London, University of Chicago Press, 2005.

Alberro, Alexander, (ed.) *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, London: The MIT Press, 2016.

Berardi, Franco Bifo, *Heroes. Mass Murder and Suicide*, London – New York, Verso, 2015.

Berardi, Franco Bifo, *Precarious Rhapsody. Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*, London, Minor Compositions, 2009.

Crawford, Kate, *Atlas of AI. Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*, New Haven and London, Yale University Press, 2021.

Han, Byung-Chul, *In the Swarm. Digital Prospects*, London-Cambridge: The MIT Press, 2017.

Han, Byung-Chul, *Infocracy. Digitalization and the Crisis of Democracy*, Cambridge: Polity Press, 2022.

Lusethich, Natasha, *The Aesthetics of Necropolitics*, London – New York, Rowman & Littlefield, 2018.

Matejić, Bojana, *Manipulating Memory and Mourning in Post-Socialist Art, Monitor ISH (Revija za humanistične in društvene vede)*, Ljubljana: AMEU-ISH, Fakulteta za podiplomski humanistični studij, XIX/2, 2017.

Mbembe, Achille, *Necropolitics*, Durham and London, Duke University Press, 2019.

O’Gorman, Marcel, *Necromedia*, London – Minneapolis, University of Minnesota Press, 2015.

Sheren, Ila Nicole, *Border Ecology. Art and Environmental Crisis at the Margins*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023.

Sheren, Ila Nicole, *Portable Borders. Performance Art and Politics on the U.S. Frontera since 1984*. Austin: University of Texas Press, 2015.

Vebografija:

Maurizio Lazzarato, *General Intellect: Towards an Inquiry into Immaterial Labour* <https://www.geocities.ws/immateriallabour/lazzarato-immaterial-labour.html> (Accessed: 30. 03. 2025)

<https://nskstate.com/> (Accessed: 20. 03. 2025. 15:20 pm)



Miha Colner

**Umetnička
refleksija o tekućem
ciklusu kriza**

Slogan „Dabogda živeli u zanimljiva vremena” vodio je 58. izdanje Venecijanskog bijenala 2019. godine, ukazujući na semantičku ironiju atributa „zanimljiva”. Naime, ovakvim korišćenjem navedenog prideva implicira se da su periodi mira i prosperiteta – dosadna i mirna vremena, dok sa poremećajima i haosom počinju uzbuđljiva razdoblja. S obzirom na specifičnost ovog trenutka, ironičan naziv bijenala mogao je biti metafora za sveprisutnu misao da je svet došao do tačke u kojoj mora fundamentalno da se menja, jer je trenutna situacija neodrživa. U poslednje dve decenije ljudi su postali svesni nadolazeće ekološke krize, zasnovane na ubrzanim klimatskim promenama, za koje se smatra da su najverovatnije izazvane širenjem i intervencijama ljudskog roda. Štaviše, postoji rastuća sociopolitička kriza uzrokovana transformacijama u samoj strukturi društava; svet je postao sve više stratifikovan, društveno nepravičan i polarizovan.

Dve strane iste medalje, ekološka i socioekonomska kriza, suštinski su povezane, i više od toga, one direktno prete budućem razvoju postojećeg političkog modela. Posleratni ekonomski procvat u periodu od 1945. do 1970. godine nesumnjivo je bio fokusiran na industrijski i tehnološki napredak, međutim, nije uzeo u obzir činjenicu da su globalni prirodni resursi ograničeni i da brz napredak može imati dalekosežne posledice. Sa društvima opsednutim stalnim ekonomskim rastom situacija ne samo da nije poboljšana već to nije ni mogla biti. Samo postaje sve lošija i lošija.

Logičan zaključak bi bio da nešto ozbiljno nije u redu sa trenutnim ekonomskim modelom, tj. deregulisanim kapitalizmom i korporativizmom koji poslovično nemaju alternativu. Uverenje da ne postoji alternativa teško je prevazići, jer današnja društva često poistovećuju politički liberalizam sa ekonomskim libertarijanizmom. Ali ideja o beskrajnom napretku i rastu mnogo je univerzalnija i usađena je u kolektivne ideale ljudi u poslednjih dvesta godina. Nije samo liberalna demokratija ta koja se zalaže za kontinuirani rast; i komunistički režimi, kao i razni konzervativni i nacionalistički autoritarni režimi 20. veka, bili su opsednuti ovom idejom. Ekonomski rast bio je *lajtmotiv* poslednja dva veka.

Sistem postaje zaista uspešan kada ga ljudi prihvate i počnu da se identifikuju s njim. Ideal angažovanog i aktivnog građanina koji ima priliku da utiče na tok događaja i oblikuje politiku, barem simbolički, glasanjem na izborima, više se ne čini najrelevantnijom vrednošću. U savremenim društvima, liberalnim ili neliberalnim, ljudi su postali potrošači, a ne građani. U današnjem dobu čini se da svi žele više svega: više uspeha, više novca, više proizvoda, više iskustva, više uživanja, više slobodnog vremena, više divljenja i više pažnje. Ovakva ideologija ne obraća mnogo pažnju na društvene, ekonomske i ekološke aspekte rasta. Appetit da se dosegne ili dobije više je neutaživ. Težnja da se živi bolje i udobnije je donekle razumljiva i očekivana kod ljudi koji žive u oskudici (a to je više od polovine svetske populacije, uz tendenciju rasta), međutim, ona se odnosi i na ljude koji žive u tzv. razvijenim društvima i u relativnom obilju.

Stoga, ova jednačina ne funkcioniše na duže staze. Ne možemo zaustaviti ekološke trendove koji prete da izazovu ozbiljnu krizu u snabdevanju hranom i resursima bez promene ekonomskog modela u kojem su finansijski statistički pokazatelji sveti, a proizvodi nisu koncipirani da traju, jer kompanije moraju da prodaju više. Ove ponovljene krize tradicionalno su bile pokretane političkom agendom koju volimo da zovemo kapitalizam, ili danas, češće, neoliberalizam ili tehnno-feudalizam. Stoga, fraza „Dabogda živeli u zanimljiva vremena” čini se kao ironičan podsetnik da je kriza u toku i da se dešava u ciklusima tokom poslednjih dvesta godina. Ali čovečanstvo je prošlo kroz toliko kriza da se teško mogu zadržati u kolektivnom pamćenju.

Početak 1990-ih činilo se da je liberalna agenda u politici i ekonomiji konačno i nepovratno pobedila, ne samo u Zapadnom bloku, već širom sveta. Ono što je započelo krajem Hladnog rata u Istočnoj Evropi i na Balkanu, sa velikim pomeranjem političke i ekonomske moći prema principima slobodnog tržišta i parlamentarne demokratije, ubrzo je nastavljeno pokušajem izvoza političkog modela u takozvani Treći svet, po potrebi uz primenu sile američke vojske i njenih saveznika. Delovalo je da Zapad nije imao protivnike u projektu širenja „demokratije” širom sveta, vatrom i mačem, kao u vremenima kada je kolonijalizam bio na svom vrhuncu. Ova iznenadna pobeda naterala je većinu ljudi sa (starog i novog) Zapada da poveruju da živimo u modelu društva koji bi mogao i trebalo da bude usvojen bilo gde u svetu. Kolonijalni mentalitet težnje da se „civilizuju” drugi vratio se, uprkos novostečenoj svesti o zločinima kolonijalne prošlosti.

Ali proces širenja demokratije izazvao je ozbiljne promene i na Zapadu. Liberalna i libertarijanska agenda izazvale su tektonske poremećaje u tradicionalno bogatim zemljama takozvane Zapadne Evrope i SAD, zbog privatizacije i prenosa moći u ruke nove elite ultrabogatih pojedinaca. Najvažnija snaga evropskih država – socijalna država i relativna društvena jednakost – počela je da se urušava.

Godine 2007. i 2008. došlo je do velikog ekonomskog povratnog udara zbog preteranog poverenja u potpuno deregulisane finansijske institucije i tržišta, što je izazvalo veliku krizu. Kao i 1930-ih u SAD i mnogim evropskim zemljama država je morala da preuzme teret propasti, ali na drugačiji način. Putem javnih budžeta su spavane propale finansijske institucije, fondovi i banke, finansijski menadžeri i spekulanti, ali sistem je ostao nepromenjen. Neoliberalna pohara se nastavila, bez pokušaja da se sistem reformiše na egalitarniji, progresivniji i održiviji način. Rezultat je bio još veća nejednakost i nepravda, i još veći ekološki kolaps.

Ali, da li je ikada postojao period u modernoj istoriji koji bi mogao da se nazove zlatnim dobom? Takva „dosadna i nezanimljiva” vremena su izuzetno retka i upitna. Da li bi to mogao biti period brze globalizacije i globalne trgovine, koji je istoričar Erik Hobsbaum definisao kao „doba imperije”, otprilike između 1875. i 1914. godine, kada je Stari kontinent prosperirao u odsustvu velikih vojnih sukoba? Da li bi to mogao biti posleratni period

obnove, otprilike između 1945. i 1970. godine, kada je ekonomija stalno rasla i egalitarno društvo počelo da se oblikuje, i na Istoku i na Zapadu? Da li bi to mogao biti kratki trenutak pobjedničkog ponosa kada je Zapad pobedio u Hladnom ratu 1989. i 1990?

U svakom slučaju, periodi mira i prosperiteta ne traju. Oni često završavaju kolapsom ekonomije, društvenim nemirima i, na kraju, ratom. Godine 2025, oni koji su upoznati sa recentnom istorijom mogu biti užasnuti događanjima u geopolitičkom okruženju. Nakon godina umerenog političkog diskursa koji je favorizovao socijalnu zaštitu, nauku i ekonomski rast, ljudi se 2020-ih suočavaju sa ratničkom političkom retorikom koja favorizuje mogući vojni angažman. Ovo je veliki zaokret od posleratne tradicije održavanja mira po svaku cenu, jer ne želimo da se svetski rat ponovo desi. Naslovi u današnjim medijima podsećaju nas da nacionalne države moraju (ponovo) naoružati sebe kako bi održale mir.

Takva napeta i nestabilna politička situacija lako može da se upoređi sa periodom pre otprilike sto godina – 1920-im, ili još dalje, sa periodom 1914. godine, kada se rat činio jednim i jedinim rešenjem. U 1920-im, politička i ekonomska situacija bila je veštački umirena političkom represijom i prividnim ekonomskim oporavkom, dok nije ponovo eksplodirala 1929. godine, kada je počela Velika depresija. Nesposobnost vladâ da izvrše promene izazvala je radikalizaciju na svim stranama političkog spektra, dok su prevladali retorika mržnje i propaganda. Štaviše, i 1920-ih i 1930-ih ljudi su želeli radikalne promene, ali se ispostavilo da ove promene nisu vodile nabolje, barem ne u Evropi, koja je bila pogođena strašnim ratom iscrpljivanja 1939. godine.

Fotografija na strani 52, Kristian Kozul, 1573 - Ferenz Tahy, 2025.
Kombinovana tehnika. Ljubaznošću umetnika

Franjo Mosinger, *Užas*, 1933.
Zbirka MUO - Muzej za umjetnost i obrt Zagreb.

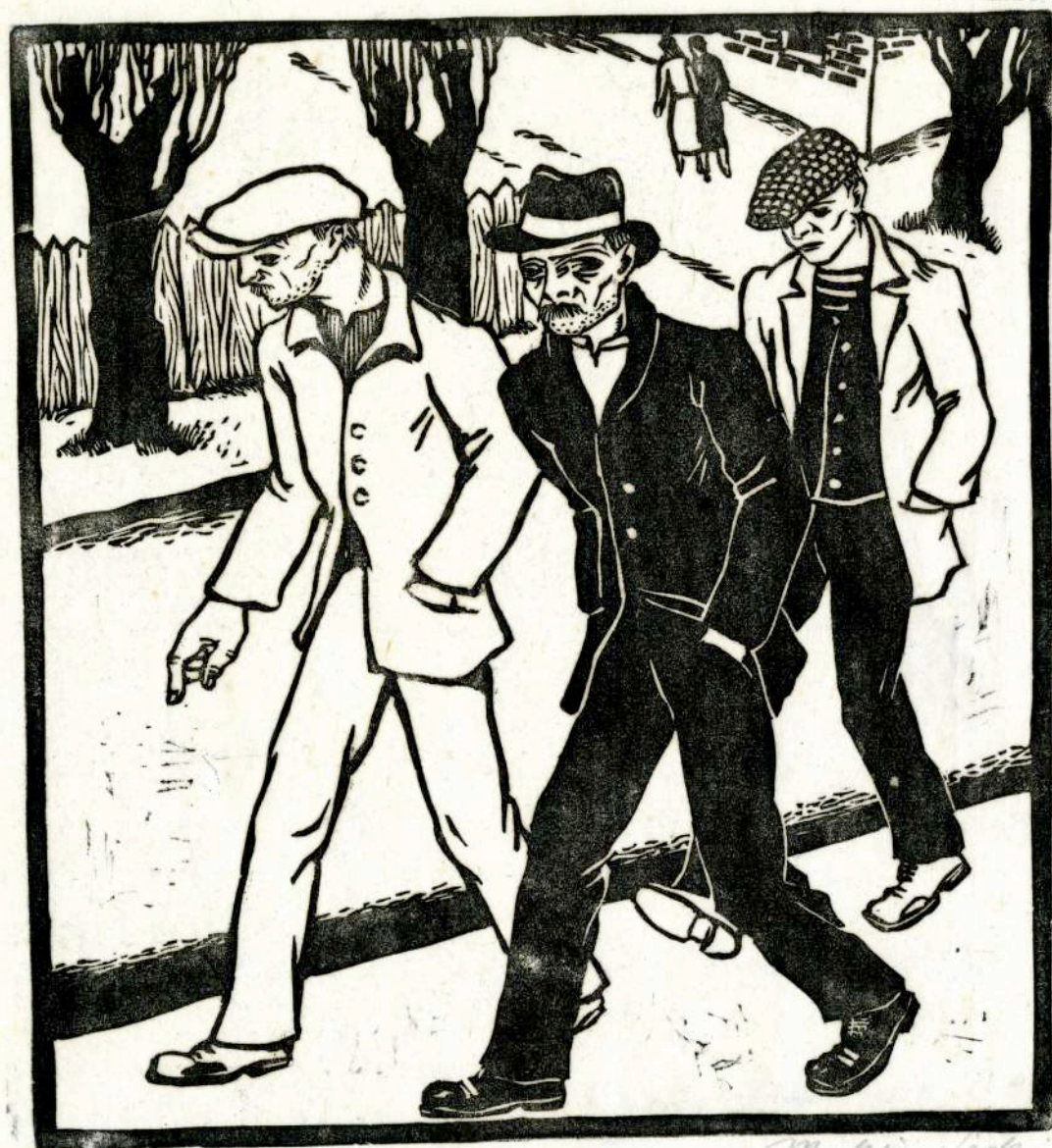


Period između dva svetska rata bio je haotičan i turbulentan i u Kraljevini Jugoslaviji, gde od samog ujedinjenja 1918. godine, politički entiteti, koji su bili pretežno zasnovani na nacionalnim osnovama, nisu mogli da se saglase oko osnovnih pitanja; narcizam malih razlika postajao je sve nasilniji i bezobzirni, a sporovi o statusu različitih etničkih i verskih grupa i borbe između federalista i unitarista, doveli su do diktature, političkog nasilja, militarizacije državnog aparata, kulturnih ratova i opšteg nezadovoljstva stanovništva.

Umetnici 1920-ih i 1930-ih odmah su reagovali i kritički pristupili pitanjima ekonomske i političke krize, naročito nakon 1929. godine, kada se oblikovala takozvana kraljevska diktatura i kada je ekonomski kolaps bio na vrhuncu. Ni umetnička scena nije bila ujedinjena u percepciji urgentnih pitanja tog

vremena. Tokom 1920-ih postojalo je kratko vreme kada su izvesni progresivni umetnici odlučili da se pozabave pojmom modernosti, koji je bio percipiran kao put ka boljoj budućnosti; mnogi su verovali da tehnološki i naučni napredak mogu rešiti nagomilane probleme i omogućiti bogatije i pravednije društvo. S jedne strane, umetnici koji su sledili tada dominantne tendencije novih realizama i klasicizama, obrađivali su u svojim delima velike promene u kulturnom pejzažu i društvu na direktan, objektivan, ali često ambivalentan način. S druge strane, avangardni pokreti su otvorili put radikalnim, i u svojoj suštini modernim umetničkim formama, često kritički analizirajući političku situaciju, kao i društvene i kulturne norme.

Maksim Sedej, *Unemployed*, Suburbia, 1933.
Linorez na papiru. Kolekcija Galerija Božidar Jakac



Tekstovi i pozorišne predstave Bertolta Brehta i Bratka Krefta, romani Eriha Kestnera i Miroslava Krleža, slike Otoja Diksa i Omera Mujadžića, fotografije Augusta Sandera i Toše Dabca, duboko i direktno su odražavali surovu stvarnost tog vremena. Verizam mnogih umetnika tog vremena pokazao se kao radikalna, jer je stvarnost postajala sve više nadrealna. S druge strane, avangardni umetnici kao što su El Lisicki, Dziga Vertov, Marsel Dišan, Hana Heh, Avgust Černogoj, Srečko Kosovel, Koča Popović i Ljubomir Micić radikalno su preispitali dominantne političke, kulturne i umetničke norme, zalažući se za novi svet koji odgovara na potrebe novog čoveka.

Tokom 1930-ih, dominantni diskurs u vizuelnoj umetnosti i vizuelnoj kulturi pomerio se ka socijalnom realizmu, angažovanom formi umetnosti koja izražava ljudsku patnju sa velikom empatijom i kritičkim stavom. Umetnici sa levog dela političkog spektra, a iznad svega članovi zabranjene komunističke partije, bili su posebno direktni i radikalni. Godine 1929. u Zagrebu je formirana grupa Zemlja, udruženje angažovanih umetnika koji su želeli da predstave surovu stvarnost i da umetnost (ponovo) daju narodu. Njihova verzija angažovanog socijalnog realizma spajala je narodnu umetnost i groteskno slikarstvo Pitera Brojgela i Georga Grosa. Slikari poput Krste Hegedušića, Marijana Detonija i Đure Tiljaka prikazivali su represiju državnog aparata i borbu običnih ljudi koji su se protivili brutalnim politikama prošlih i sadašnjih režima. Verovali su da ljudi imaju motiv da prave i konzumiraju umetnost, te da su seljaci i radnici, a ne intelektualci i akademici – ti koji mogu da pokrenu političke promene.

Ali ni levi politički spektar nije bio ujedinjen. Unutar grupe Zemlja izbio je spor nakon objavljivanja knjige crteža Krste Hegedušića pod nazivom *Motivi iz Podravine* (1933), uz predgovor uticajnog pisca i esejiste Miroslava Krleža, koji se zalagao za umetnost kao suštinski individualni čin kreativnosti. Početkom 1930-ih, Sovjetski Savez je dekretom okončao avangardnu umetnost i proglasio novi oblik umetnosti pod nazivom „socijalistički realizam“ (termin koji je skovao Ivan Gronski u časopisu *Literaturna gazeta* 1932. godine), prema kojem je jedini cilj umetnosti doprinos međunarodnoj komunističkoj revoluciji. U Jugoslaviji, nekoliko umetnika, uprkos tome što su bili strastveni socijalisti, odbili su da slede ovaj pravac, tvrdeći da je umetnički izraz iznad takvih ideoloških ograničenja. Ipak, ostali su angažovani i kritični u svojim delima.

Mladi umetnik Maksim Sedej, tada student na umetničkoj akademiji u Zagrebu, objavio je seriju grafika *Predgrađe* (1933), koja je prikazivala surove i brutalne slike ljudske bede prouzrokovane nejednakošću i nedostatkom empatije u društvu. Narativ dela je na neki način rezigniran i distanciran, prikazujući svakodnevni život ljudi sa socijalnih margina. Na još direktniji način, Marijan Detoni prikazivao je scene radničkih uslova života i ustanka protiv tlačitelja, koalicije državnog aparata i privatnih korporacija, u svom štampanom delu pod nazivom *Ljudi sa Seine* (1934). A još direktniji i politički angažovaniji bio je Đorđe Andrejević Kun sa serijom grafika *Krvavo zlato*

(1936). Ovi umetnici su i dalje sledili principe verizma kako bi prikazali i komentarisali neulepšanu realnost 1930-ih, iz perspektive razočaranih i potlačenih slojeva društva. Njihovo delo bilo je u direktnoj konfrontaciji sa sistemom i političkom i društvenom elitom.

Iz današnje perspektive, umetnici iz perioda 1920-ih i 1930-ih deluju kao nepokolebljivi, progresivni i apokaliptični. Godine 1933. fotograf Franjo Mosinger iz Zagreba napravio je fotografiju pod nazivom *Užas* (1933), modernu fotografsku mrtvu prirodu, u stilu nove objektivnosti, koja je takođe bila direktna metafora onoga što dolazi, nakon što je Nacional-socijalistička partija preuzela vlast u Nemačkoj i u vrlo kratkom vremenskom periodu transformisala suštinu pravnog, političkog i kulturnog sistema. Umetnici sigurno ne mogu mnogo da urade u takvim okolnostima, jer umetnički radovi nemaju značajan uticaj na sociopolitičke promene; ali kada se umetnost i umetnici guraju u stranu, proganjaju i podstiču da prave politički korektna dela, to je znak da društvo ne funkcioniše kako treba. Jer, ako nešto umetnost ima, to je moć da podstakne ljude na razmišljanje.

Uprkos tome što umetnički protesti često bivaju marginalizovani i nevidljivi, umetnost ipak poseduje snagu alternativnog pogleda. Monotipija *Angelus novus* (1920) Paula Klea, koju je teoretičar Valter Benjamin divno opisao i artikulisao kao prikaz „anđela istorije“, smatra se melanholičnim i gotovo eskapističkim načinom predviđanja onoga što dolazi. Delo nije odmah imalo uticaj na stvarnost, ali je ostalo simbol nemoći mnogih ljudi uhvaćenih u vrtlogu istorijskih događaja.

Još direktniji bio je Pablo Pikaso sa *Gernikom* (1937), koji je neposredno reagovao na krvavi građanski rat u Španiji, i napravio delo koje je bilo izloženo u Španskom paviljonu na Internacionalnoj izložbi u Parizu 1937. godine. Predstavio je sliku smrti i uništenja izazvanih napadima modernih nemačkih bombardera. Slika je izazvala veliku pažnju i otvorila diskusiju o užasima industrijalizovanog rata u Španiji, jasno šaljući pacifističku poruku, u periodu kada je svet očigledno klizio ka totalnom ratu. Ni Pikasovo, mnogo poznatije i popularnije delo nije moglo da spreči tok istorije, ali je, s druge strane, pokrenulo (i još uvek pokreće) ljude i posejalo seme sumnje, koje je uvek potrebno u takvim ekstremnim situacijama nasilne propagande i priprema za rat.

Neki umetnici jednostavno osećaju potrebu da izraze neslaganje i nezadovoljstvo u svojim delima, kada ih situacija na to tera. Jer nešto što možda danas nije politički korektno, sutra može da se smatra visoko etičkim; dela koja danas poštuju zakon, sutra mogu biti prepoznata kao zločini protiv čovečnosti. I često upravo umetnici mogu da prepoznaju kritičan momenat i ukažu na stanje stvari koje vodi ka situaciji u kojoj su svi glasovi ugušeni pod jedinstvenim mišljenjem jednog jedinog javnog diskursa, i kada čak i obični ljudi postanu voljni učesnici u izvršenju nezamislivih strahota, kao što su vojna dejstva, pogromi, genocidi i, na kraju, holokaust.

Danas se često čini da se sadi seme takvog ludačkog javnog diskursa, koje može dovesti do nezamislivih užasa. U Evropi se poziva na militarizaciju. Naslovi u medijima zastrašujuće podsećaju na one iz 1930-ih, kada je svet išao ka oružanom konfliktu. Ono što je iz toga proizašlo tada bila je ideološka ratna borba za širenje nacističkih političkih principa, koji su, prema nacistima, bili osnova za model društva; ali ispod tog ideološkog sloja postojala su mnogo praktičnija pitanja, poput sticanja ekonomske moći, obezbeđivanja monopola i zauzimanja više teritorija. Lako je uporediti ovu situaciju sa svetom danas: u Palestini, na primer, država Izrael vodi rat za zemlju i dominaciju skoro osam decenija, ali u javnom diskursu glavni cilj tekućeg konflikta jeste očuvanje ideologije demokratskog i slobodnog sveta i odbrana njegovih ekonomskih interesa. Ali kako se ova moderna kolonijalna kampanja u Palestini razlikuje od osvajanja zemalja od strane Britanske imperije u 19. veku, ili ideje Trećeg rajha o Lebensraumu sa čistom etničkom i nacionalnom strukturom stanovništva?

Takođe, u Evropi se razlozi za militarizaciju sada opravdavaju ideologijom odbrane vrednosti i vrlina slobodnog sveta. U Sloveniji, na primer, novi medijski naslovi pripremaju ljude za proces naoružavanja i eventualni rat. Piše se da će izgradnja vojne moći u Sloveniji i Evropi doneti mir i prosperitet: „oružje će nas čuvati i obezbediti”. Takođe, Vlada poziva ljude da pripreme zalihe hrane koje će trajati najmanje tri dana u slučaju vanredne situacije, tj. rata. U Srbiji i Hrvatskoj vojna služba ponovo je obavezna za mladiće, ne samo da bi se izgradio kapacitet za odbranu državnih granica već i da bi se mladići ponovo učinili muževnim i snažnim. Danas, ponovo, ljudi se obučavaju da umru za domovinu, kad bude potrebno.

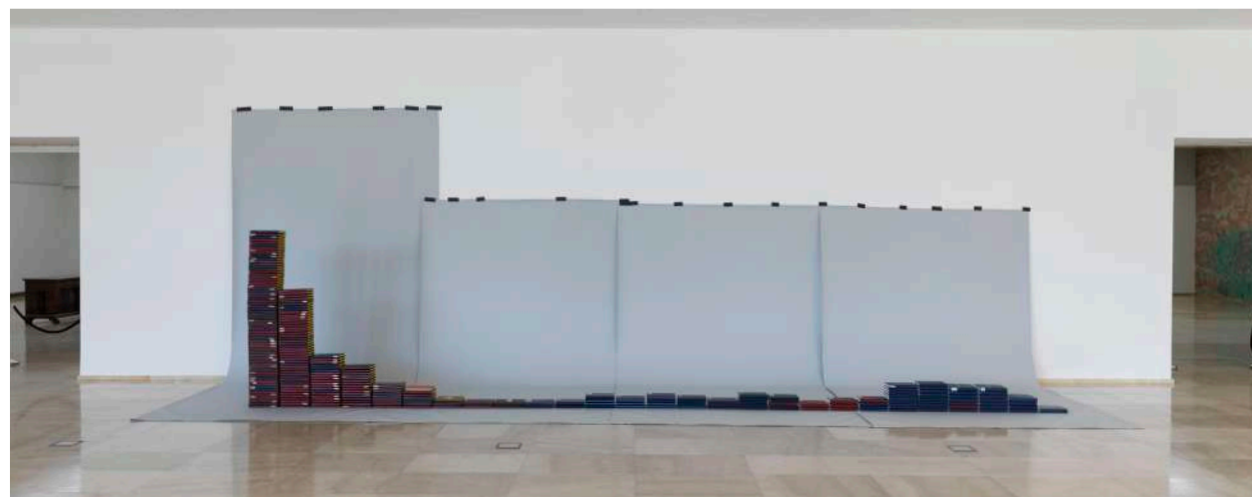
Da bi se održao kritički pogled na trenutnu situaciju, potrebno je imati sposobnost i kapacitet da se suočimo sa zvaničnim političkim narativima. Poput umetnika 1920-ih i 1930-ih godina, i (neki) savremeni umetnici adresiraju ova aktuelna pitanja. Iako je umetnost danas još raznovrsnija i slojevitija nego u bilo kojem trenutku u istoriji, unutar ove pluralnosti glasova i mnoštva umetničkih praksi mogu se, naravno, pronaći različiti

pristupi, od prikrivene političke propagande do zaista angažovane umetnosti. Neki umetnici su veoma angažovani i radikalni u rešavanju konkretnih pitanja u stvarnom vremenu, iako je često potrebno izvesno vremensko odstojanje da bi se pravilno moglo promisliti o sve složenijim fenomenima i događajima.

Danas je i dalje potrebno da umetnici vide izvan mnoštva slika i informacija, da izražavaju sumnju i da čitaju između redova; da budu u stanju da se odupru preplavljujućem narcizmu današnjeg društva, da se odupru ideji samoglorifikacije i samoviktimizacije. Nedavni film *Megalopolis* (2024) reditelja Fransisa Forda Kopole možda predstavlja najistinitiji prikaz današnje stvarnosti – uprkos jasnim magičnim i utopijskim svojstvima, ne postoji dobro i zlo, samo lični interesi, pohlepa i ambicija. Narativ otežava prepoznavanje motiva za postupke glavnih likova – kao što je često teško razumeti i motive ljudi na vlasti, bilo da su politički lideri bilo vlasnici kapitala. Moglo bi se pomisliti da mora postojati nešto mnogo dublje od samog novca i slave. Nažalost, često je to jedino što postoji.

Čini se da se ljudi plaše sopstvenog zaborava, da se boje da postanu zastareli, beskorisni i nevažni, ne samo za vreme svog života već i nakon smrti. Međutim, zaborav će na kraju doći, neizbežno. Ova taština ljudskog roda sjajno je predstavljena u delu Jaka Babnika *Time Levelling* (2020), gde je obradio temu neizbežne relativnosti društvenog i istorijskog javnog statusa. Napravio je kompoziciju sa knjigama posetilaca bivšeg predsednika Jugoslavije Josipa Broza Tita u njegovom mauzoleju u Beogradu, sortirajući gomile knjiga po svakoj godini od 1980. godine, godine njegove smrti. Konstruisao je, zapravo, vizuelni grafikon istorije Jugoslavije. U godinama nakon Titove smrti, upisi u knjigu posetilaca su postepeno opadali do rekordno niskih u 1990-im. Upisi su potom malo porasli u 21. veku, ali nikada nisu dostigli svoju prethodnu slavu. Rad postavlja pitanje: ako je istorijski zaborav nešto neizbežno, zašto pokušavati da se ono što je neizbežno spreči svim sredstvima?

Jaka Babnik, *Time Levelling*, 2020.
Fotografija. Ljubaznošću umetnika



U svom delu *Damnatio memoriae* (2017–2024), fotograf Darije Petković osvrće se na istoriju Drugog svetskog rata i građanskih ratova u Jugoslaviji 1990-ih, kako bi detektovao političke revizije i promene u javnim diskursima. Kroz fotografije, pronađene objekte, arhivski materijal i tekstove, on nastoji da prikaže svoj pogled na izabrane istorijske događaje koji su (tendenciozno) ugravirani u kolektivnu memoriju putem javnih i medijskih diskursa. Centralna tačka serije su slike simboličnih lokacija koje su obeležile savremenu istoriju Hrvatske. Jedan od elementa opsežnog rada je delo *Uvala Slana* (2018), koje prikazuje lokaciju prvog koncentracionog logora NDH (1941–1945), sada preuređenog u popularnu plažu.

Univerzalno i analitično je delo *Mantika* (2021–2024) Davora Konjikušića, koji spaja slike propadajućih industrijskih kompleksa, usvojivih ideologija, veštačkih entiteta i mogućih eskapizama. Bavi se individualnim i kolektivnim sećanjima sa kraja 20. i početka 21. veka, kada je došlo do potpunog sloma bivših vrednosti, koje su zamenjene hipernacionalizmom, ekonomskom nejednakošću i kulturnim provincijalizmom. Demografski i ekonomski eksperimenti izazvani slobodnim međunarodnim kapitalom i voljom nacionalnih država da se uključe u te procese, mogu dovesti do propasti čovečanstva. Stoga, slika modernog industrijskog kompleksa koji je u 20. veku predstavljao ideju naučnog i tehnološkog napretka – može samo nekoliko decenija kasnije, u eri deregulisanje ekonomije i deindustrijalizacije, postati barem podsetnik na aktuelne ekološke probleme. Umetnik se bavi fenomenom nekada očekivanih budućnosti koje su, na kraju, postale stvarnost, ali su retko kada ispunile ono što se očekivalo.

Rad Nenada Maleševića pod nazivom *Amerika* (2016–2023) istražuje umetnikovo lično viđenje navodnog svetionika demokratije 20. veka – SAD. To je istraživanje simboličkih karakteristika verovatno (barem vojno) najdominantnije globalne zemlje, koja ima veliki politički, ekonomski i, posebno, kulturni uticaj na ceo svet. Iako je Malešević odrastao u Jugoslaviji, koja je na kraju bila uništena u destruktivnom građanskom ratu, a zatim postao izbeglica, i dalje je bio snažno izložen američkoj i zapadnoj kulturi, koja je oblikovala većinu generacija rođenih u drugoj polovini 20. veka. Njegov rad, iz perspektive marginalnih i (ekonomski) kolonizovanih područja bivše Jugoslavije, postavlja pitanja o ulozi političkih ideologija u ubeđivanju ljudi u zajedničku ideologiju i opravdanje naših političkih odluka i akcija, te preispituje pojam Amerike na Balkanu, gde ona i dalje često predstavlja metaforu fantazija i želja.

Skulptor Kristian Kožul (još uvek) radi na delu koje se bavi novim odnosima moći u globalnim i lokalnim društvima. Njegova polazišna tačka nalazi se u njegovom neposrednom okruženju, u Hrvatskoj, gde koristi metaforu seljačkog ustanka, događaja koji je oblikovao lokalnu istoriju, koji koristi da analizira savremeno društvo. Upušta se u analizu modernih ratnih vođa, tajkuna i oligarha koji svoj put i konsolidaciju moći grade gotovo feudalnim pristupima kolonizacije zemlje,

prirodnih resursa i celokupnih tehnologija. Tako analizira istorijske i nedavne pokušaje društava da dođu do jednakosti i ravnoteže, koji su uglavnom propali zbog uporno primitivnih i elementarnih ideologija. Da li je danas moguće očekivati ustanak običnih ljudi, sličan seljačkim ustanacima 15. i 16. veka, kada su ljudi ustajali da bi povratili osnovna prava: ekonomski prosperitet i slobodu kretanja?

Široko je rasprostranjena ideja, koju podržavaju mnogi savremeni mislioci, da se u društvu gde skoro svi žele iste stvari, tj. novac i slavu, ništa nikada neće promeniti. Angažovani umetnici današnjice, poput onih pre sto godina, bave se ovim pitanjima, uprkos sumornoj perspektivi mogućih promena. Danas, na pragu mogućeg velikog sukoba, na globalnom i lokalnom nivou, važno je održati principe humanosti i razotkriti rasističke i nacionalističke diskurse. Ironija je u tome što globalna populacija živi užasan klasni rat poslednjih trideset do četrdeset godina, gde neprijatelji nisu ljudi drugih nacionalnosti ili etničkih grupa, već ljudi iz različitih socio-ekonomskih slojeva. Siromašni u SAD, Nemačkoj, Sloveniji ili Srbiji imaju mnogo više zajedničkog nego što imaju sa sopstvenim političkim i kapitalnim elitama. I opet, kao 1914. ili 1938. godine, nacionalizam se uzdiže kao odgovor, kao lek za nezadovoljstvo. Narodi bivše Jugoslavije su to videli u najgorem obliku tokom 1990-ih.

U Jugoslaviji je država bila oprezna zbog mogućnosti stranih invazija, zbog čega se moćna vojska i gradila kako bi se sprečila bilo kakva spoljna intervencija. Ali decenije ulaganja, obuke i ideoloških priprema pokazale su se uzaludnima. Neprijatelj sa spoljašnjih granica nikada nije došao, barem ne u obliku neke osvajačke vojne sile. Savezna vojska, kao i regionalne vojne snage, na kraju su bile uhvaćene u unutrašnjem vojnom konfliktu. Jugoslavija je bila savezna država koja je podsticala etničku i kulturnu različitost, što se čini kao plan za Evropsku uniju. Ali da li je to primenljivo? Da li bi eventualni raspad Evropske unije mogao da se dogodi mirno, ili bi Evropa ponovo bila zahvaćena vojnim konfliktima? Zaista je loš znak militarizovati Stari kontinent, jer, kao u Jugoslaviji, nacionalne vojske mogu početi ratove jedne protiv drugih. Večna kriza se tako nastavlja i širi. Ovde je istorija ključna: da su ljudi manje zaboravni, znajući (pamteći) opseg smrti i razaranja koje su oba svetska rata 20. veka prouzrokovala, suprotstavili bi se jasno ratnoj retorici današnjice.

Razgovor:
Nikola Dedić

ISTORIJA UMETNOSTI JE IDEOLOGIJA U SYSTEMATIZOVANOM, TEORIJSKOM OBLIKU

Istorija umetnosti je diskurzivno polje koje, makar u građansko-buržoaskim društvima, omogućava reprodukciju određenog društvenog odnosa, konkretno umetnosti kao društvene strukture. Materijalistička teorija za ovu vrstu prakse (sistem reprezentacija koje omogućavaju reprodukciju određenog tipa društvenog odnosa) ima vrlo precizan termin – ideologija.

Nikola Dedić (1980, Niš) redovni je profesor na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, gde predaje istoriju umetnosti i primenjenu estetiku.

Autor je većeg broja knjiga iz oblasti teorije i istorije umetnosti: „Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960.“ (2009), „Ka radikalnoj kritici ideologije: od socijalizma ka postsocijalizmu“ (2009), „Niže nego ljudski: Srđan Đile Marković i andergraund figuracija“ (2011), „Slika u doba medija: Dragomir Ugren“ (2011), „Između dela i predmeta: Majkl Frid i Stenli Kavel između moderne i savremene umetnosti“ (2017), te knjige „Uvod u socioekonomsku teoriju i istoriju slika“ (2021).

Prošle godine je izašla i njegova knjiga u izdanju Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu – „Simbolička i materijalna proizvodnja: materijalistička čitanja teorije i umetnosti“.

Kopriredivač je zbornika „Radikalna apstrakcija“ (2013) i „Savremena marksistička teorija umetnosti“ (2016). Zamenik je glavnog urednika časopisa za studije umetnosti i medija „Art+Media“. Dobitnik je nagrade za najbolju likovnu kritiku „Lazar Trifunović“.

U ovu analizu nešto šireg konteksta krize u čijem vrtlogu se nalazimo, krenimo od same profesije kojom se bavite. Vi ste istoričar umetnosti i teoretičar umetnosti.

Vaš rad kao istoričara umetnosti vodi kompleksna analiza međuslovljenosti društvenih struktura i načina reprezentacije, odnosno političko-ekonomskih sistema, oblika proizvodnje i njihovog uticaja na sferu kulture, odnosno umetničke produkcije. Tako fokusirate svoja istraživanja na jednom bogatom polju koje pruža mogućnost kompleksnih analiza određenih umetničkih fenomena.

Najpre, recite nam više o specifičnosti ovog metodološkog postupka?

Izgradnja teorijskog sistema ni u jednoj nauci, a posebno u društveno-humanističkim disciplinama, nikada nije proces koji se može do kraja završiti. Proizvodnja teorijskih koncepata putem kojih pokušavamo da razumemo stvarnost nema tačku, završeno i do kraja 'izbrušeno' stanje – svaki teorijski sistem je otvorena i stalno promenljiva konfiguracija, na način na koji je predmet date nauke promenljiv i dinamičan. Pa ipak, izgradnja bilo kog konceptualnog aparata započinje sa nekim bazičnim, skoro pa predteorijskim premisama. U mom slučaju, ta bazična premisa jeste bio teorijski antihumanizam, čija je osnovna pretpostavka da u analizi predmeta društveno-humanističkih disciplina, u našem slučaju umetnosti, ne polazimo od subjekta ili objekta, već od istorijski specifičnih struktura koje *determinišu* status subjekta ili objekta – struktura prethodi subjektu, a ne obrnuto. Istorija umetnosti je uvek imala velikih problema da se odvoji od svojih humanističkih osnova, njeni metodi, barem u svom klasičnom vidu, najčešće su polazili ili od umetničkog objekta (forma) ili od umetničkog subjekta (stvaralac), odnosno bilo od deskripcije umetničkog predmeta, bilo od psihologije umetničkog stvaraoca. Tek je prodor francuske teorije iz šezdesetih godina prošlog veka počeo da menja metodologije istorije umetnosti kada su koncepti antihumanizma i strukture počeli da prodiru u debate o umetnosti. Ipak, smatram da je koncept strukture, iako nije bio na taj način imenovan, mnogo stariji od strukturalizma (i njegovih poststrukturalističkih revizija) i da se može prepoznati već kod Marksa – već je on ekonomske sisteme tretirao kao istorijski specifične strukture dugog trajanja. Na primer, ekonomska struktura za njega jeste kombinacija proizvodnje, raspodele, cirkulacije i potrošnje. On je ovu vrstu strukture označavao kao *oblik proizvodnje*. Moje bavljenje istorijom i teorijom umetnosti više godina unazad se sastoji od pokušaja da ovo bazično Marksovo određenje oblika proizvodnje kao strukture primenim na analizu umetnosti, što se inače pokazalo kao potpuno nepokriveno polje. Kako inicirati koncept *proizvodnje* u smislu političke ekonomije u raspravama o umetnosti koje po pravilu deluju u domenu *objekta* (koji je *rezultat*

proizvodnje) i njegove recepcije (a koja, jezikom političke ekonomije, spada u sferu *potrošnje*)? Ispostavilo se da je ovo jako kompleksan zahvat koji traži proizvodnju potpuno novih teorijskih koncepata (kao što je, recimo, koncept robe s monopolskom cenom). Iz ovih bavljenja proizašlo je nešto što sam označio kao socioekonomski pristup u analizi umetnosti. Voleo bih da verujem da je ovo polje jedna nova teorijska *problematika* koja se odnosi kako na umetnost tako i na druge oblike simboličke proizvodnje. Glavno pitanje ove problematike jeste kako integrisati principe kritike političke ekonomije u analizu neekonomskih društvenih praksi (umetnost, filozofija, književnost, muzika), a ne upasti u vulgarni ekonomizam, tj. teorijski redukcionizam. Upravo za ovako nešto nam je neophodna proizvodnja novih teorijskih koncepata, koje ni Marks ni njegovi sledbenici nisu razradili na odgovarajući način.

Nedavno ste objavili zbirku eseja „Simbolička i materijalna proizvodnja“, no čini se da pitanja koja otvarate svojom širinom daleko nadilaze polje umetnosti. Razmatrate mesto proizvodnje ideja u procesu društvene reprodukcije, istorijsku uslovljenost načina mišljenja u određenim društvenim sistemima; obrazlažete fenomen nejednakog i kombinovanog razvoja, obrađujući ga sa različitim pozicija i na različitim primerima, poput recimo situacije u Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca, gde Vas interesuje uticaj tog sistema na umetničke fenomene ovog perioda.

Nezahvalno je praviti doslovna poređenja, no u nastojanju da razumemo, možda i da se pripremimo za ovaj trenutak društvene i civilizacijske neizvesnosti, da li možemo praviti paralele između ovog istorijskog trenutka i ranijih perioda?

Nejednaki i kombinovani razvoj je teorijski koncept koji se vezuje za gore izneti koncept oblika proizvodnje. On počiva na relativno jednostavnoj tvrdnji da se ni u jednom društvu, odnosno ni u jednoj istorijski specifičnoj društveno-ekonomskoj formaciji, uključujući čak i one najjednostavnije, ne može prepoznati samo jedan način proizvođenja, već da svaku društvenu formaciju čini više oblika proizvodnje koji su kombinovani na taj način da jedan oblik proizvodnje dominira i nadodređuje druge oblike proizvodnje. Tvorac koncepta je Lav Trocki, koji ga je prvi put pomenuo u svojoj knjizi *Istorija Ruske revolucije*, gde je pokušao da objasni zbog čega je do prve uspešne socijalističke revolucije došlo u zemlji kapitalističke (polu) periferije, a ne u visokoindustrijalizovanoj Engleskoj, na primer. Njegov odgovor je bio da je Rusija bila zemlja kapitalističke periferije u kojoj je došlo do nejednakog i kombinovanog razvoja kapitalističke industrije, sa jedne strane, koja je u svega nekoliko decenija napravila rast i tehnološki iskorak kakav se u razvijenim zemljama odvijao u procesu od skoro dva veka, dok je, sa druge strane, u ostalim segmentima društva, odnosno u drugim ekonomskim sektorima, nastavio da postoji, recimo, arhaični sitni

seljački posed, pa čak i mnogi elementi konzervativnog feudalizma. Prodor kapitalističke industrije je doneo sa sobom tektonske transformacije načina života koje su na kraju rezultovale stvaranjem malobrojne, ali militantne i klasno svesne radničke klase. Značaj njegove teze jeste u prepoznavanju neteleološkog, antilinearnog, dakle protivurečnog karaktera istorijskog razvoja, te kontradiktornog, odnosno nejednakog širenja kapitalističkih odnosa.

Danas se debate o nejednakom i kombinovanom razvoju vode u dva pravca – prvi bi bio transistorijski pristup, čiji zagovornici smatraju, kao što sam izneo, da je koncept primenjiv na sva društva i sve istorijske periode, dok druga struja u ovome vidi historicizam i tvrdi da je nejednaki i kombinovani razvoj karakterističan pre svega za kapitalističke formacije. U mojoj knjizi „Simbolička i materijalna proizvodnja“ bio sam sklon da pomenutu tezu tretiram transistorijski, insistirajući na ideji da nema društva koje je lišeno unutrašnjih kontradikcija, a da su ove kontradikcije u *poslednjoj instanci* u vezi sa istorijski specifičnim kombinovanjem većeg broja oblika proizvodnje; zato sam raspravu o ovom konceptu proširio na analizu starogrčkih *polis*a i antičkih društvenih formacija. Ipak, ovde bi trebalo da se ogradim – iako nejednaki i kombinovani razvoj ima transistorijsko značenje, njegov *klasični* oblik je vezan isključivo za kapitalizam, jer samo u kapitalizmu možemo prepoznati robnu proizvodnju koja čak i pretkapitalističke društvene formacije, dominacijom te iste kapitalističke robne proizvodnje, uvezuje i organizuje u svetski kapitalistički sistem. Postojanje svetskog sistema je situacija bez istorijskog presedana.

U mojoj knjizi koncept nejednakog i kombinovanog razvoja primenjivao sam na dva načina. Jedan je u domenu analize tzv. simboličkih formacija. Termin 'formacije' je inače od posebne važnosti – on upućuje da nijedan tekst, bilo da je reč o umetničkom, naučnom ili filozofskom tekstu, nije zaokružena, homogena *forma*, već je protivurečna i sama po sobi kontradiktorna *formacija* nejednakog i kombinovanog razvoja. Ova vrsta konceptualizacije je inače inspirisana postavkama francuskog filozofa Luja Altisera, koji je sličnu liniju interpretacije primenjivao na filozofiju. Nijedan filozofski tekst nije 'čisti' tekst, zaokružena celina, nije *forma* koju karakteriše pregnantnost, punoća značenja, već se uvek u njemu prelamaju, na jedan kontradiktoran način, različite, pa čak i međusobno isključive tendencije, od kojih, međutim, jedna dominira i nadodređuje drugu. Altiser je tvrdio da su dve bazične i međusobno suprotstavljene tendencije u istoriji filozofije – materijalizam i idealizam, kao i da se one neprekidno međusobno sučeljavaju. Međutim, filozofski tekst može na paradoksalan način sadržati i jednu i drugu tendenciju – na primer, čak u ponajviše idealističkim tekstovima, kao što su, recimo, Platonovi dijaloz, možemo prepoznati materijalističke elemente – na primer, Platonove opaske o podeli rada ili nadnici u *Državi*.

Ova necelovitost filozofskog teksta je u vezi sa oblicima proizvodnje u datoj društvenoj formaciji i načinom na koji ovi oblici, te klasni antagonizmi koji iz njih proizilaze u *poslednjoj instanci* nadodređuju simboličke formacije. Fraza ‘u poslednjoj instanci’ je ovde posebno važna, jer ukazuje na činjenicu da mi u svakodnevnom životu ne vidimo oblik proizvodnje kao determinantu, a često čak ne vidimo ni klasne odnose koji su u vezi sa načinom na koji određeni oblik ostvaruje hegemoniju u datoj društvenoj konjunkturi. Naša percepcija društvene stvarnosti je uvek posredovana, ‘filtrirana’, obrađena ideološkim reprezentacijama. Ono što oblikuje filozofski tekst kao necelovitu formaciju jesu različite ideologije koje se u tekstu bore za mesto ideološke hegemonije. Zbog toga je Altiser tvrdio da je sukob između idealizma i materijalizma zapravo produžetak klasne borbe u teoriji. Sistemizacijom i filozofskom preradom ideologija, filozofski tekst deluje povratno na društvene odnose i ostvaruje materijalni, dakle, povratni ideološki uticaj na konkretne društvene odnose.

Ovu liniju argumentacije sam pokušao da primenim na analizu kako filozofije tako i umetnosti – svaki umetnički tekst je formacija nejednakog i kombinovanog razvoja u kome se sukobljavaju različite ideološke tendencije. Ove tendencije nastaju preradom klasnih ideologija kroz relativnu autonomnu umetničku praksu, a ovom umetničkom preradom konkretne umetničke prakse dalje deluju na društvenu strukturu. Ovaj nastavak klasne borbe kroz umetnost se može videti na beskrajno mnogo primera – u umetnosti 20. veka tipičan primer bi bio sukob između realizma i modernizma. Međutim, realizam i modernizam su samo idealni modeli, konceptualne ili epistemološke konstrukcije. U stvarnosti, mnoštvo umetničkih dela nastaje kao kombinacija ova dva, na nekoj vrsti ‘ničije zemlje’, s tim što jedna tendencija uvek dominira i nadodređuje drugu. U knjizi sam ovu logiku umetničkog dela, kao kontradiktorne ‘kombinatorike’ sa dominantom, pokazao na primeru Kara-vađa i karavađizma ili pak na primeru Homerovih spevova.

Drugi aspekt pozivanja na tezu nejednakog i kombinovanog razvoja jeste analiza konkretnih, istorijski specifičnih društveno-ekonomskih formacija i istorijski specifičnog mesta kulturne proizvodnje u njima. Zato sam u knjizi obrađivao formacije kao što su antički *polis*, Rusija iz doba Oktobarske revolucije, Kraljevina Jugoslavija i socijalistička Jugoslavija. Ono što povezuje sve ove primere jeste da su sve ove formacije nejednakog i kombinovanog razvoja. Ono što ipak izdvaja Rusiju i Jugoslaviju 20. veka jeste činjenica da su to formacije iz vremena svetskog sistema, što je jedina epoha u kojoj se nejednaki i kombinovani razvoj javlja u svom *klasičnom* obliku. Na osnovu ovih uporednih istraživanja možemo videti da kulturna ili simbolička proizvodnja u svakom od datih primera ima drugačije, istorijski krajnje specifično mesto i karakter i da zavisi od istorijski specifične artikulacije čitave društvene strukture.

Bili ste kustos izložbi, no u jednom periodu ste prestali da analizirate savremene umetničke radove. Zašto?

Tu ulogu sam preuzeo samo dva puta u životu. Sebe sam uvek video pre svega kao naučnika u domenu društveno-humanističkih disciplina. U svom radu sam pokušavao da artikulišem jednu opštu teoriju simboličke proizvodnje koja bi mogla da integriše u sebe i probleme savremene umetnosti, ali ne nužno. Radi makar relativne koherentnosti teorijskog sistema morao sam da žrtvujem ekskluzivnost svog predmeta.

Još od poslednjih decenija prošlog veka, istoričari umetnosti su često počeli da koriste termin šahovske završnice u kontekstu analize i sagledavanja savremene umetničke produkcije. Odnosno, podsetimo na šahovsku terminologiju – situaciju završnice igre, kada se na tabli nalazi još samo nekoliko figura sa kojima se može igrati.

Ta situacija traje već nekoliko decenija. Asocijacije strategija umetnosti i šaha odavno još traju. Pomenimo samo Dišana, ili, direktnije, francuskog istoričara umetnosti Huberta Damiša, koji razvija ovu strategiju na osnovu figura na šahovskoj tabli, odnosno pozicije u kojoj ste se našli i sa čime možete da baratate (sistem, istorija itd.). Kako vi sagledavate ovu situaciju? I da li prihvatate tu analogiju sa šahovskom završnicom?

Nisam siguran da me pomenuta metafora zadovoljava, niti mi se čini adekvatnom. Ako ni zbog čega drugog, onda zbog banalne činjenice da igranje šaha podrazumeva interakciju dvaju ravnopravnih igrača. Pretpostavljam da se metafora ‘šahovske završnice’ ovde odnosi na relaciju umetnika i umetničkih institucija, koja nikako ne može biti recipročna relacija – to jednostavno nije odnos jednakih, gde jedna strana, spletom okolnosti ili snagom pameti, može da odnese prevagu. Umetničko delo, rad ili čin, makar u našoj savremenoj, buržoaskoj istorijskoj situaciji, ne može uopšte postojati bez posredovanja institucija – to nije nikakva igra ‘mačke i miša’, već *ontološki* preduslov za konstituisanje umetničkog rada kao takvog. Da bi određeni predmet, gest ili čin bio prepoznat kao umetnički, neophodna je ‘verifikacija’ autonomnog sistema umetnosti. Van ovog sistema ni umetnik ni umetnički rad ne postoje. Dišan je ovu situaciju samo načinio vidljivom, potpuno ogoljenom. Uzmimo samo njegov pisoar – kako uopšte možemo misliti o pisoaru kao o umetničkom delu? Jedino na taj način ako postoji autonomna kulturna sfera i njene specifične institucije, koje kroz proizvodnju određenog tipa interpretacija *proglašavaju* pisoar za umetničko delo. Drugim rečima, pisoar može biti umetničko delo samo u istorijski krajnje specifičnim okolnostima, a te okolnosti su odvajanje kulturne sfere od drugih oblasti života kao što su politika ili ekonomija. Ove okolnosti su karakteristične samo za buržoasko-kapitalističko društvo kao socijalnu strukturu bez istorijskog presedana.

S tim u vezi, mogli bismo da iznesemo jednu na prvi pogled paradoksalnu tvrdnju – mnogi vide Dišana kao mesto ključnog zaokreta u istoriji umetnosti, kao trenutak promene paradigme. Ja se ne bih složio sa tim – čini mi se da je Dišan zapravo mesto ultimativnog kontinuiteta sa kantovskom buržoaskom paradigmatom. I Kantov filozofski sistem i Dišanov umetnički sistem podrazumevaju autonomiju kulturne sfere, s tim što je Kantova ideja počivala na konceptima čistog uma, dok Dišanova otvoreno priznaje hegemoniju umetničkih institucija. Paradoksalno, mogli bismo reći da je Dišan istinski ‘grobar’ avangarde koji je spasio ideju autonomije umetnosti u trenutku kada je ova ideja bila u opasnosti da pod uticajem revolucionarnih političkih i umetničkih pokreta ranog 20. veka bude konačno razorena. Autonomija ekonomske, političke i kulturne sfere jeste istorijska specifičnost buržoasko-kapitalističkih društvenih formacija. U drugim tipovima društvenih formacija ove autonomije nema. Dišan je avangardni umetnik prilagođen građansko-buržoaskoj provincijalnosti. Ne treba da iznenađuje da je upravo dišanovska paradigma osnova savremene umetnosti, u kojoj umetnost počiva na neprekidnoj radikalizaciji svojih umetničkih postupaka, ali i neprekidnoj asimilaciji od strane umetničkih institucija. Savremena umetnost ne može izaći iz ovog začaranog kruga.

Kako ovu situaciju reflektuje profesija i rad istoričara i teoretičara umetnosti?

U pokušaju da odgovorim na vaše prethodno pitanje istakao sam kontinuitet koji postoji između Kanta i Dišana i naglasio da mi danas i dalje živimo, barem kada je umetnost u pitanju, u okvirima kantovsko-dišanovske paradigme. Ipak, ovde bismo mogli da istaknemo i izvesne razlike. Ove razlike između kantovskog i dišanovskog pristupa umetnosti su bile centralni problem moje knjige „Između dela i predmeta“, koja je objavljena pre više godina. Kao što već sam naslov knjige implicira, sa modernom epohom javio se jedan specifičan problem koji kao takav, pre nekog 18. veka, nikada nije bio postavljen, a koji se svodi na sledeće pitanje: na osnovu čega možemo razlikovati umetnički objekat od običnog predmeta, odnosno na koji je način estetsko iskustvo specifično i kvalitativno drugačije od neestetskog iskustva? Moja teza je bila da kantovski i dišanovski pristup daju dva suštinski drugačija i međusobno suprotstavljena odgovora na jedno te isto pitanje.

Kao paradigmatu kantovskog pristupa u pomenutoj knjizi uzeo sam primer slavnog američkog kritičara Klementa Grinberga. On polazi od teze da postoji nekakva ontološki fundirana razlika između sveta umetničkih dela i sveta običnih predmeta, da tamo gde govorimo o iskustvu pred slikama slikarstva – nužno govorimo o drugačijem iskustvu od onoga koje imamo pred stolovima ili stolicama. Za njega, kao što je dobro poznato, slika slikarstva jeste dvodimenzionalna nereprezentacijska ploha, odnosno

raspored mrlja boje i oblika, koji su raspoređeni na dvodimenzionalnu površinu slikarskog platna po logici koja je inherentna isključivo slikarstvu. Značenje toga šta je umetničko delo, dakle, proizilazi iz slike kao takve, iz činjenice da se ona odlikuje izvesnim elementima koje ne poseduju stolovi i stolice. Ovaj element koji sliku čini slikom slikarstva jeste plošnost. Diskurzivna interpretacija ili teoretizacija slike (koju daju istorija umetnosti ili likovna kritika) dolazi naknadno i ona proizilazi iz iskustva, nazovimo ga estetskim, do koga slika vodi recipijenta preko sebi inherentnih sredstava i postupaka – status slike kao umetničkog dela jeste *unutar* tog istog umetničkog dela, odnosno značenje ili status umetnosti su ontološki fundirani.

U dišanovskom sistemu ovo, međutim, nije slučaj – Dišan je prvi izbrisao bilo kakvu kvalitativnu, odnosno ontološki ili formalno fundiranu razliku između umetničkog dela i predmeta: nema vidljive razlike između stolice kao umetničkog predmeta i stolice kao predmeta za sedenje. Značenje umetničkog dela kao što je *ready made* nije u tom delu kao takvom, već u njemu spoljnom diskurzivnom polju, u sistemu interpretacija koje nude niko drugi do istorija i teorija umetnosti. Nakon Dišana menja se odnos umetnosti i istorije umetnosti, odnosno umetnost nastaje u stanju teorije, ne postoji umetnički rad izvan diskurzivne mreže istorije i teorije umetnosti. Upravo zbog toga je likovna kritika izgubila na značaju, a njeno mesto je zauzela kustoska teorija. Dakle, ono što povezuje kantovsko-grinbergovsku i dišanovsku paradigmatu jeste da i jedna i druga podrazumevaju autonomiju umetničke sfere; razlika je u tome što kantovska paradigma ovu autonomiju želi da vidi kao ontološki fundiranu, dok dišanovska otvoreno pokazuje institucionalne mehanizme koji su eksterni u odnosu na delo. Možemo reći da ovde imamo situaciju sukoba dvaju različitih ontologija umetnosti.

Ovo je sve dobro poznato, to su sve teze tzv. institucionalne teorije umetnosti. Neko je nekad izgovorio, na nekom skupu kome sam prisustvovao, kako institucionalna teorija nije dobra, ali nemamo bolju da bismo je zamenili. Samo se delimično slažem sa ovim – čini mi se da je institucionalna teorija korektna, ali da nije dovoljna. Upravo zbog toga sam u svojoj knjizi „Uvod u socioekonomsku teoriju i istoriju slika“ pokušao da napravim reviziju institucionalne teorije i pokažem da ona nije naprosto ‘konsenzus’ subjekata koji čini svet umetnosti, već da ovaj ‘konsenzus’ ima svoje socioekonomsko utemeljenje. Ovu reviziju sam sproveo kroz izučavanje logike umetničkih tržišta i pozivanje na Marksovu kritiku političke ekonomije, koja razlikuje dva tipa roba. Sa jedne strane jeste uobičajeni koncept robe čija vrednost, tj. cena zavisi od prosečnog društveno potrebnog radnog vremena, tj. od količine rada neophodnog za proizvodnju date robe (stolica za sedenje, na primer). Sa druge strane jesu ‘robe’ kod kojih količina rada nije merilo vrednosti robe. Politička ekonomija ovu

SOCIOEKONOMSKA ISTORIJA ZAPADNE UMETNOSTI I VIZUELNE KULTURE 16 – 20. VEK
(BEZ AVANGARDI I ISTORIJSKIH SOCIJALIZAMA)

Tabela iz knjige Nikole Dedića
Uvod usocioekonomsku teoriju i istoriju slika,
Karpos, 2021.

	SREDNJI VEK	ITALIJA 16. VEK	HOLANDIJA 17. VEK	ANCIEN RÉGIME 17–18. VEK	DRUGO CARSTVO TREĆA REPUBLIKA	POSLE 1968.
Ekonomska sfera	FEUDALIZAM POLITIČKA AKUMULACIJA VREDNOSTI (RADNA I PRODUKTVNA, IZUZETNO NOVČANA RENTA) FEUDALNO PLEMSTVO KAO VLADAJUĆA KLASA	PRED-KAPITALISTIČKA FORMACIJA POLITIČKA AKUMULACIJA VREDNOSTI (POSREDNIČKA TRGOVINA, KOLONIJALNA OSVAJANJA, DRŽAVNI DUG, POREZI) RE-ARISTOKRATIZOVANA BURŽOAZIJA KAO VLADAJUĆA KLASA	PRED-KAPITALISTIČKA FORMACIJA POLITIČKA AKUMULACIJA VREDNOSTI (POSREDNIČKA TRGOVINA, KOLONIJALNA OSVAJANJA, DRŽAVNI DUG, AKCIONARSKA PREDUZEĆA ITD) BURŽOAZIJA KAO VLADAJUĆA KLASA	PRED-KAPITALISTIČKA FORMACIJA POLITIČKA AKUMULACIJA VREDNOSTI (POREZI, MERKANTILNA TRGOVINA) ARISTOKRATIJA KAO VLADAJUĆA KLASA	KAPITALISTIČKA FORMACIJA (INDUSTRIJSKA REVOLUCIJA) EKONOMSKA AKUMULACIJA (RELATIVNI VIŠAK VREDNOSTI) NACIONALNA BURŽOAZIJA KAO VLADAJUĆA KLASA	KAPITALISTIČKA FORMACIJA EKONOMSKA AKUMULACIJA (REALITIVNI VIŠAK VREDNOSTI) POST-NACIONALNA (GLOBALNA) BURŽOAZIJA KAO VLADAJUĆA KLASA
Politička sfera	HRIŠĆANSTVO KAO VLADAJUĆA IDEOLOGIJA „PARCELOZOVA NI SUVERENITET“ PROVINCIJA, GRADOVA I OSTALIH KORPORATIVNIH TELA	RAISON D'ÉTAT KAO VLADAJUĆA IDEOLOGIJA REPUBLIKA APSOLUTISTIČKA MONARHIJA KROZ TRANSFORMACIJU SREDNJEVEKOVNE REPUBLIKE	KALVINISTIČKI REPUBLIKANIZAM KAO VLADAJUĆA IDEOLOGIJA REPUBLIKA	RAISON D'ÉTAT KAO VLADAJUĆA IDEOLOGIJA APSOLUTISTIČKA MONARHIJA	LIBERALIZAM KAO VLADAJUĆA IDEOLOGIJA, KONZERVATIVIZAM I SOCIJALIZAM KAO KONKURENTNE IDEOLOGIJE NACIONALNA DRŽAVA	IDENTITETSKE POLITIKE KAO VLADAJUĆA IDEOLOGIJA NACIONALNE DRŽAVA U OPADANJU, NEOLIBERALNA GLOBALIZACIJA
Kulturna sfera	NE POSTOJI AUTONOMIJA: JEDINSTVO EKONOMSKE, POLITIČKE I KULTURNE SFERE	POSTOJI EKONOMSKA AUTONOMIJA (AKADEMIJA) NEMA POLITIČKE AUTONOMIJE (DVORSKA UMETNOST)	NE POSTOJI EKONOMSKA AUTONOMIJA (UMETNOST NA NIVOU ZANATA) POSTOJI POLITIČKA AUTONOMIJA (UMETNICI RADE ZA TRŽIŠTE, A NE ZA DVOR I DRŽAVU)	POSTOJI EKONOMSKA AUTONOMIJA (AKADEMIJA, SALON) NE POSTOJI POLITIČKA AUTONOMIJA (DVORSKA / DRŽAVNA / STALEŠKA REPREZENTACIJA)	EKONOMSKA AUTONOMIJA POLITIČKA AUTONOMIJA	EKONOMSKA AUTONOMIJA POLITIČKA AUTONOMIJA
Piktoralni režim	KULTNI	MIMETIČKI (RENEZANS)	DESKRIPTIVNI	MIMETIČKI (KLASICIZAM) ROKOKO ESTETSKI (GRABANSKA UMETNOST)	ESTETSKI (MODERNIZAM) MIMETIČKI (AKADEMIZAM) ŽANR REALIZAM	ETIČKI (SAVREMENA UMETNOST)
Ekonomija umetničke proizvodnje	SISTEM ESNAFA I RADIONICA MANASTIRI	SISTEM ESNAFA I RADIONICA KONTROLISANO TRŽIŠTE (GILDE) VALORE DI FATICA (CENA PO RADNOM VREMENU), VALORE DI STIMA (CENA PO UGLEDU MECENE), MONOPOLSKE CENE (AKADEMIJA)	SISTEM RADIONICA SLOBODNO TRŽIŠTE (GILDE U OPADANJU, POJAVA UMETNIČKIH AUKCIJA I ART DILERA) VALORE DI FATICA, NEMA MONOPOLSKIH CENA	SISTEM RADIONICA, GILDE AKADEMIJA (U OPOZICIJI PREMA GILDAMA) KONTROLISANO TRŽIŠTE (GILDE) NASPRAM DRŽAVNOG PATRONSTVA (AKADEMIJE) ZANATSKO ODREĐIVANJE CENA NASPRAM MONOPOLSKIH CENA	AKADEMIJA I SALON U POVLAČENJU, PRIVATNI GALERISTI SLOBODNO TRŽIŠTE MONOPOLSKE CENE FINANSIJSKE ŠPEKULACIJE U DOMENU UMETNOSTI	GLOBALNI SISTEM UMETNOSTI (BIJENALA, UMETNIČKI SAJMOVI, ITD) SLOBODNO TRŽIŠTE MONOPOLSKE CENE FINANSIJALIZACIJA UMETNOSTI
Umetnička aksiologija	SLIKA KAO KULTNI PREDMET	SLIKA KAO TRANSCEDENTNI PREDMET HIJERARHIJA ŽANROVA DIVINO ARTISTA	SLIKA KAO EGZOTIČNI PREDMET BEZ HIJERARHIJE ŽANROVA UMETNIK KAO ZANATLIJA	SLIKA KAO TRANSCEDENTNI PREDMET HIJERARHIJA ŽANROVA SLIKA KAO ZANATSKI PREDMET (BEZ HIJERARHIJE ŽANROVA) SLIKA KAO ESTETSKI PREDMET (BEZ HIJERARHIJE ŽANROVA)	UMETNOST RADI UMETNOSTI / ESTETIZAM (FORMALIZAM EKSPRESIJA) SOCIJALNA UMETNOST (POLITIČKI ANGAŽMAN) RASPAD HIJERARHIJE ŽANROVA	TRANSGRESIJA
Umetnički postupak	INVERZNA PERSPEKTIVA VERSKI KANON IKONA, ZIDNA FRESKO SLIKA	GEOMETRIJSKA PERSPEKTIVA VEZA SLIKE I RETORIKE ISTORIJSKO SLIKARSTVO ZIDNA FRESKO SLIKA	OPSERVACIJA, NATURALIZAM ŽANR SLIKARSTVO ŠTAFELAJNA SLIKA	ISTORIJSKO SLIKARSTVO, VEZA SLIKE I RETORIKE FÊTE GALANTE ŽANR, APSORPCIJA, DIDROOV „ČETVRTI ZID“ GALERIJSKA SLIKA	FORMALIZAM SOCIJALNI NATURALIZAM GALERIJSKA SLIKA	INSTALACIJA I OSTALI „PROŠIRENI MEDIJI“ (READY MADE, ARHIVI, PERFORMANS, KONCEPT, ITD)

vrstu roba određuje kao robe s monopolskom cenom. Upravo ova vrsta roba jesu umetnička dela (stolica kao umetnički *ready made*, na primer). Ako količina rada nije merilo vrednosti, tj. cene umetničkog dela, šta određuje ovu cenu? Odgovor je – neekonomski faktori. kao što je kulturna valorizacija koju sprovode kustosi, teoretičari, istoričari umetnosti i sl.

To je odgovor na pitanje šta je i koja je uloga istorije umetnosti. Istorija umetnosti je diskurzivno polje koje, makar u građansko–buržoaskim društvima, omogućava reprodukciju određenog društvenog odnosa, konkretno, umetnosti kao društvene strukture. Materijalistička teorija za ovu vrstu prakse (sistem reprezentacija koje omogućavaju reprodukciju određenog tipa društvenog odnosa) ima vrlo precizan termin – ideologija. Dakle, šta je istorija umetnosti? Istorija umetnosti jeste ideologija, preciznije, ona je ideologija u sistematizovanom, tj. teorijskom obliku.

Da li biste, prateći takav pristup, mogli da skicirate i društveno–ekonomske sile, odnosno osnove političke i ekonomske situacije koje uslovljavaju umetničku produkciju danas u Srbiji?

Odgovor na ovo pitanje može biti krajnje direktan i precizan – Srbija je zemlja poluperifernog kapitalizma, odnosno društvo na poluperiferiji svetskog sistema i njena kulturna proizvodnja je rezultat ove istorijske situacije. Detaljna rasprava o fenomenu kapitalističke (polu)periferije bi nas odvela verovatno predaleko, ali iz čitave te diskusije bismo mogli da izvučemo makar jedan zaključak – na (polu)periferiji nije moguća nikakva politička suverenost. Periferna društva su klasna društva u kojima, međutim, vladajuće klase funkcionišu kao kompradorske elite, tj. kao društveni sloj koji nije u stanju da vodi suverene nacionalne politike već samo posreduje između interesa stranog kapitala, tj. buržoazije globalnog centra i lokalne društvene zajednice. Ovo posredovanje, da ne kažemo ‘vladanje’, naravno, ne može se odvijati samo putem sile, mada i ovo, kao što na neposrednom iskustvu osećamo, nipošto nije isključeno. Izvesni oblik političke saglasnosti, odnosno ideološkog konsenzusa mora postojati – u obezbeđivanju ovog konsenzusa ključnu ulogu igraju ideološki aparati države. Ipak, za razliku od nekih prošlih konjunktura, recimo iz vremena formiranja nacionalnih država, savremenim kompradorima nije potrebna nikakva umetnost u tradicionalnom značenju reči, čak ni ona nacionalna. Ovi svoju ideološku legitimizaciju sprovode kroz drugačiju vrstu ideoloških aparata, koji se oslanjaju na masovne medije i permanentnu proizvodnju medijskog spektakla. ‘Elitni’ oblici umetnosti bivaju prepušteni ili preživljavanju unutar birokratskog aparata države koja kroz patronizujući odnos zadovoljava potrebe svog činovništva, ili globalnom umetničkom tržištu. Izvan ovoga postoji bilo medijski spektakl, bilo transformacija umetnosti u tzv. kreativne industrije. Ono što prepoznajemo kao savremenu umetnost, makar

ovde na kapitalističkoj poluperiferiji, jeste negde između dva pola – autori ili završavaju u kreativnoj industriji ili pokušavaju da se probiju na visoko kompetitivnim međunarodnim umetničkim tržištima, pri čemu često jedno ne isključuje drugo. Sa raspadom svih ostataka političke suverenosti raspali su se i nekadašnji narativi o nacionalnoj kulturi ili umetnosti putem koje vladajuće elite legitimizuju svoj klasni položaj.

U ovom trenutku radite i na tekstu o velikom istoričaru umetnosti, ali i publicisti, intelektualcu Otu Bihaljiu–Merinu. Širina edukacije i uvida koje je Bihalji Merin demonstrirao u svom radu posvećenom umetnosti verujem da je potrebna, gotovo lekovita u ovom trenutku vrhunca krize umetničke produkcije, koja je delimično generisana i samoreferentnim lavirantom u kome se našla i naša scena. No posebno mi se čini da je njegov rad inspirativan u kontekstu eksperimenata sa novim „istorijskim pregledima umetnosti”; sa uspostavljanjem novih, neočekivanih veza, koje izlaze izvan okvira evrocentričnih standarda; sa pažnjom koju je distribuirao i kroz šire vremenske, ali i geografske širine. Da li nam je takva vrsta eksperimenta i danas potrebna?

Tekst o kome govorite biće deo većeg zbornika koji priprema Salon Ota Bihaljija–Merina, odnosno Muzej naivne i marginalne umetnosti. Bihalji je bio, inače, izuzetan pisac o umetnosti koji se, međutim, nije izražavao kroz formalizovane i zaokružene teorijske koncepte, već na jedan fluidan i heterogen način koji je na mahove bio blizu čak literarnom, paraknjiževnom pristupu umetnosti. Pa, ipak, reč je o autoru sa izuzetnom sposobnošću zapažanja i sa nesvakidašnjom istorijsko–umetničkom intuicijom, koji je kroz svoje delo u celini uspeo da ponudi čak i potpuno drugačija i nova čitanja umetnosti svoga vremena. U tekstu na kome radim na jednom mestu pokušavam da napravim poređenje između čitanja moderne umetnosti koje je realizovao Klement Grinberg, sa jedne strane i Bihalji–Merin, sa druge. Za Grinberga, naime, umetnost jeste neka vrsta dijahronijske progresije, linearnog razvoja koji počiva na evropocentričnoj koncepciji slike. Videli smo već da Grinberg kao polazište koristi neokantovsku ideju o ‘čistom’ slikarstvu, tvrdeći da je slika nereprezentacijska dvodimenzionalna ploha. Plošnost je element koji slikarstvo odvaja od svih drugih umetnosti, kao što je književnost (koja se odlikuje narativnošću) ili fotografija (koja prikazuje trodimenzionalni prostor). Do plošnosti je slikarstvo došlo dugom evolucijom još od renesanse i uklanjanjem najpre prostornog iluzionizma, a potom i narativnosti. Kroz dijahronijsku evoluciju slikarstvo stiže do čistote sopstvenog medija, a slika slikarstva postaje zaokružena, samodovoljna i pročišćena *forma*.

Bihalji–Merin pak ide potpuno drugim putem u odnosu na ovaj Grinbergov evolucionizam i formalistički purizam – za njega, moderna umetnost nije *dijahronijska* redukcija koja

kulminira sa apstraktnim slikarstvom, već *sinhronijska* jukstapozicija više potpuno heteronomnih i međusobno kontradiktornih vizuelnih režima. Sa jedne strane je zapadna koncepcija slike, sa druge strane su neevropski, nezapadni sistemi prikazivanja, od Indije i dalekog Istoka, do vizuelnih režima Afrike i Latinske Amerike. Moderna umetnost je proizvod hibridizacije, sinergije, ukrštanja i međusobnog dvosmernog uticaja evropske i vanevropskih kultura, koji ne završavaju ni u kakvoj kulminaciji apstraktne slike. Drugim rečima, moderna umetnost nije pročišćena *forma*, već je *formacija* nejednakog i kombinovanog razvoja. Oto Bihalji–Merin je time doveo u pitanje neke od temeljnih postavki istorijsko–umetničkog metoda, kao što je, na primer, sagledavanje umetnosti kao istorijskog progresa, te ideju da je moguće govoriti o antinomijskim pozicijama modernizma i realizma. Nema dualističkih podela kod Bihaljija–Merina, modernost je za njega složena i kontradiktorna mreža uticaja koji se mešaju na neočekivane i hibridne načine. Ovakvo viđenje je Bihaljiu–Merinu omogućilo da se kreće skoro pa paralelno kroz različite i makar na prvi pogled potpuno antinomijske vizuelne režime – od modernizma, preko (socijalističkog) realizma, zatim naivne umetnosti, do neokonstruktivizma. Ovakvim pristupom je na jedan istinski inovativan način doveo u pitanje zapadocentričnost istorijsko–umetničkog metoda i estetskog kanona. U tekstu, dalje, pokušavam da ovu hibridizaciju vizuelne kulture koju prepoznaje Bihalji–Merin povežem sa logikom svetskog sistema i tezom o nejednakom i kombinovanom razvoju – nejednako i kombinovano širenje svetskog kapitalističkog sistema produkuje hibridne kulturne kodove. Rad Ota Bihaljija–Merina time povezujem sa istorijskim preispitivanjem kapitalističke (polu)periferije i kulturnih modela koje ova periferija proizvodi.

Čini se da u današnje vreme prevladava stil pisanja i metodološke obrade koji su ustanovljeni po modelu akademskih zajednica zapadne hemisfere (često označavan i kao „October” stil, po čuvenom časopisu), i kao takvi jedino priznati. No stiče se utisak da to utiče na izvesnu stilsku uniformnost, kao i da se pitanju samog kvaliteta pisanja manje posvećuje pažnje. Da li ima više načina da se misli, interpretira i piše u oblasti istorije umetnosti?

Već sam pokazao u našem razgovoru koja je funkcija istorijsko–umetničkog teksta, a on žanrovski može poprimiti različite oblike, od monografije do kustoskog teksta. Njegova uloga je stalno redefinisavanje i preispitivanje nestabilne i fluidne granice između umetničkog i neumetničkog prostora. Pisanje je time, unutar sistema umetnosti, uvek neka vrsta birokratskog administriranja – kustoski tekst uvek ukazuje na određeni, po pravilu, poput Dišanovog pisoara, krajnje ambivalentni gest, čin ili delo i gradi argumentaciju kako bi na kraju kazao ‘TO je umetnost’. Ovo je specifični oblik ideološke prakse koja istorijsko–umetnički ili kustoski tekst oblikuje kao neku vrstu birokratske

intervencije koja određuje ‘pravila’ za prijem nekog dela ili gesta u instituciju umetnosti. Tezu o birokratizaciji ili administrativnoj estetici umetnosti je inače izneo Benjamin Bukloh, ukoliko se ne varam. Uloga teksta je da definiše granicu, liniju razdvajanja umetničkog i profanog, a ne da produkuje spoznajne, odnosno teorijske koncepte. Zbog toga mnogi osećaju izvesnu nelagodnost pri susretu sa kustoskim tekstom – treba razumeti njegovu ideološku funkciju; samo pisanje teksta ispunjava ovu funkciju, čin pisanja čak uopšte ne očekuje da za njim sledi i čin čitanja. Samim svojim postojanjem tekst proizvodi materijalni ideološki učinak, iscrtaava razliku i omogućava reprodukciju određenog društvenog odnosa koji prepoznamo kao umetnost. Da se vratim na vaše pitanje o razlozima zbog kojih sam napustio polje savremene umetnosti – možda bi baš ova administrativna ideološka funkcija pisanja u prostoru savremene umetnosti bila glavni razlog.

Međutim, ako bismo ovu administrativnu funkciju istorije umetnosti zamenili za istinski *teorijsku* proizvodnju koja bi imala spoznajne, a ne birokratske materijalne učinke, situacija bi se bitno promenila. Istorija umetnosti ima jedan izuzetan aspekt koji može da ponudi svakoj ozbiljnoj, materijalistički fundiranoj analizi društva – reč je o razumevanju i objašnjavanju slika. Istorija umetnosti je jedina nauka koja je objašnjavanje i tumačenje slika uzela kao svoj glavni predmet, kao osnovu svoje teorijske problematike. Ovo je i danas od izuzetnog značaja, pre svega zato što slike imaju sopstvenu logiku i sebi specifičan način funkcionisanja, koji je ‘zdravom razumu’ teško razumljiv. Slike se ne izražavaju rečima i konceptima, one ‘ne govore’ u jakom značenju te reči, te upravo zbog toga izazivaju šumove, nejasnoće, ambivalentnosti, višestruka tumačenja. Slike su zbog toga opasne – na prvi pogled se čine kranje jednostavnim, kao da deluju spontano, neposredno, na neki način zdravorazumski. Međutim, baš zato što one nisu konceptualno sređeni sistemi, poput filozofije recimo, teško je uočiti njihov društveni smisao. Koja je veza između slika i procesa društvene reprodukcije? Kako slike funkcionišu kao sistem ideoloških reprezentacija? Koji je socijalni smisao slika? Čini mi se da je u tom smislu mnogo teže čitati slike nego filozofske tekstove, a videli smo da ni filozofski tekst nije jednoznačan, nema punoću značenja koja bi eliminisala zvaku ambivalentnost jezika. Ako je filozofski tekst protivurečan sam po sebi, šta tek reći za slike? A slike su svuda, prisutnije su od bilo kojeg filozofskog teksta, živimo u epohi sveopšte proliferacije slika. Dok tekst deluje na nivou koncepta, slike deluju na nivou afekta. Afekt je podložniji kontradikcijama koje su nemerljivo kompleksnije ili brojnije od kontradikcija koje nalazimo u filozofskim konceptima. Ne iznenađuje stoga što su još u antici slike korišćene kao osnova za vežbe iz retorike – ambivalentnost slika i sposobnost njihovog opisivanja korišćena je kao osnova za brušenje, izoštravanje filozofskih koncepata.

Kako, dakle, razumeti smisao slika? Nema nauke koja će se baviti time na više sistematičan način od istorije umetnosti – slike su njen neprikosnoveni teren. Ona je prva pozvana da nejasnu afektivnost slika pretvori u naučno i konceptualno zasnovana objašnjenja. Ovo je osnova istorijsko–umetničke analize: pretvaranje ideoloških vizuelnih afekata u naučne koncepte. Jedino što istorija umetnosti mora uraditi jeste da izađe iz sfere estetske izuzetnosti slika, bez obzira da li rasprava o ovoj estetskoj izuzetnosti dolazi iz kantovsko–grinbergovskih pozicija (koje zagovaraju apsolutnu ontološku fundiranost ove izuzetnosti) ili postdišanonovskih pozicija (koje zagovaraju ideju relativne i topološki, prostorno, dakle, insitucionalno specifične fundiranosti ove izuzetnosti). Ona mora postati materijalistička teorija koja slike sagledava u korelaciji sa konceptima kao što su ideologija, društvena reprodukcija, ekonomska struktura i sl. Marksovim rečnikom, istorija umetnosti se mora pozabaviti složenim procesom proizvodnje, raspodele, cirkulacije i potrošnje slika. Klasična istorija umetnosti se bavila samo krajnjim činom ovog lanca – samo estetskim doživljajem slika, što u osnovi jeste potrošnja slika. Kako se slike proizvode, kako kruže, kako troše, ukratko kako učestvuju u reprodukciji čitave društvene strukture? Čini mi se da su to odlučujuća pitanja...

Svedočimo izrazito turbulentnom periodu, kako u granicama Srbije tako i u izuzetno dramatičnom geopolitičkom pregru-pisavanju u svetskim okvirima. Kako vidite poziciju umetnika u kontekstu ovakvih društvenih procesa – u doba preloma i siromaštva, ali i u doba ozbiljne moralne i društvene krize? Da li nam mogu pomoći uporedna iskustva društava u periodima velikih kriza? Da li i u odgovoru umetnosti na ove svetske krize tokom istorije možemo tražiti primere ili paralele za situaciju u kojoj se sada nalazimo?

Mislím da od umetnosti u doba velikih društvenih kriza, kao što je naše, ne treba očekivati previše, u smislu da nam umetnost ponudi rešenja za krizu ili da umetnost na bilo koji način može da menja društvene odnose i svet kao takav; pa ipak, ne treba je ni tako lako odbaciti. Ne znam kako bih na ovu problematiku drugačije odgovorio do kroz pokušaj da odgovorim na pitanje šta je to uopšte umetnost. Nagoveštaje ovog odgovora sam ponudio u knjizi o kojoj smo već diskutovali, u „Simboličkoj i materijalnoj proizvodnji“. Tu sam se pozvao na Altiserova određenja o ideologiji – ideologija je sistem reprezentacija koje omogućavaju reprodukciju određenog društvenog odnosa na način da subjektima ideologije objektivni uslovi ove reprodukcije nisu neposredno vidljivi. Ove ideološke reprezentacije se mogu javljati u najrazličitijim oblicima – od prilično sistematizovanih i u zaokružene sisteme organizovanih reprezentacija do vrlo raspršenih, fluidnih, kontradiktornih oblika organizovanja ovih reprezentacija. Primeri prvog oblika ideoloških reprezentacija jesu filozofija ili teologija – reč je ovde o vrlo organizovanim, logički

sređenim, kompaktnim sistemima. Oni imaju materijalne društvene učinke baš time što koriste elemente raspršenih ideoloških reprezentacija, te ove raspršene ideologije usmeravaju u određenom pravcu, od njih prave koherentnu ideologiju koja kao takva ima potencijal da postane vladajuća ideologija u datoj društvenoj strukturi. Primer bi bio odnos religije i teologije: religijska ideologija se javlja u najraznovrsnijem skupu oblika, u obredima, običajima, ceremonijama, porodičnim odnosima itd., ali teologija kao organizovana, sitematizovana ideologija usmerava i organizuje religijsku ideološku praksu. Intelektualni rad kao oblik sekundarne ideološke obrade time uvek ima neposredne materijalne učinke.

Umetnost je negde između ova dva, odnosno između sistematičnosti tzv. teorijskih ideologija i raspršenosti političkih, moralnih, porodičnih i drugih ideologija. Ona donekle podseća na filozofiju ili teologiju, s tom razlikom što se filozofija i teologija organizuju u koncepte, a umetnost je artikulirana kroz afekte (mada ima i izuzetaka, kao što je slučaj sa klasičnom konceptualnom umetnošću). Ipak, ova artikulacija umetničke ideološke prakse, odnosno njen materijal ne pada s neba – ideološke reprezentacije od kojih se sastoji umetničko delo ne nastaju *ex nihilo*, njih umetnost preuzima iz raspršenog sistema političkih, religijskih, mitoloških, porodičnih, etičkih, pravnih, filozofskih i drugih umetničkih reprezentacija. Umetnost je time, kao i filozofija ili teologija, ideologija u sekundarnoj obradi. Ova altiserijanska linija interpretacije je u suprotnosti sa klasičnim, tzv. vulgarnim marksističkim stavovima, koji su na umetnost gledali kao na pasivno odražavanje stvarnosti. Umetnost nije odražavanje, refleksija, ona je *proizvodnja*: iz spajanja disparatnih ideoloških reprezentacija, iz tog svojevrsnog krpeža sastavljenog od ideoloških fragmenata – umetnost uvek stvara nešto novo, ona je uvek prodor u polje nepoznatog, ona iskoračuje u polje do tada neviđenog. Umetnost proizvodi novo čak i kad misli da ga ne proizvodi, kao što je bio slučaj u predmodernim epohama, kada uopšte nije postojao koncept promene i novog – ona proizvodi novo samom svojom konstitucijom, pukom činjenicom da spaja disparatne ideološke reprezentacije u nove celine, odnosno sisteme.

Rezultat svega ovoga je sledeći: umetnost ne mora nužno da pravolinijski prati stanje u kom se nalazi društvo. Neki od najvećih i najznačajnijih primera umetničkog rada su nastali u uslovima najvećih društvenih, ekonomskih i moralnih kriza – to je recimo slučaj sa italijanskom renesansom, koja je nastala u epohi potpunog moralnog i ekonomskog sunovrata republikanizma srednjovekovnih gradova–država; to je primer romantizma, koji je, nakon monarhističke restauracije, nastao na suštinskom neuspehu Francuske revolucije da izgradi društvo koje počiva na vladavini razuma; to je primer impresionizma, koji je nastao na ruševinama Pariske komune; to je primer

umetnosti Vajmarske Nemačke koja je u uslovima nakon potpunog sloma Nemačke revolucije 1921. godine i paralelnog uspona nacizma produkovala neke od najvećih dela 20. veka. Velika umetnost često nastaje na ruševinama, odnosno naša umetnost na neki način može biti bolja od nas samih. Ne kažem da je naša epoha takva, štaviše čini mi se da uopšte nije. Ali kažem – budući tokovi umetnosti se ne mogu predvideti. Ne mogu se predvideti čak ni tokovi istorijskog razvoja; Marks je verovao da će se revolucija desiti u visokorazvijenoj Engleskoj, a ova se dogodila u „zaostaloj“ Rusiji. Lav Trocki je napravio čitav teorijski sistem da bi objasnio ovu kontradikciju, da bi razumeo ovo iznenadno dešavanje istorije na mestu koje niko nije očekivao. Razvoj umetnosti je još manje podložan projekcijama baš zato što je umetnost, samom svojom unutrašnjom logikom, uvek proizvodnja novog. Baš zbog toga nam je umetnost neophodna.

Najzad, da pomenemo i pojavu novih digitalnih tehnologija i veštačke inteligencije, koja predstavlja posebno polje generisanja krize. Kako je po Vama razvoj ovih tehnologija uticao na umetnički sistem u celini?

Pojava veštačke inteligencije svakako utiče na umetničku proizvodnju, pitanje je samo na koji način i da li suštinski menja karakter umetnosti. Meni se čini da je ovaj uticaj malo precenjen i da, iako veštačka inteligencija menja umetničke postupke, tehnike stvaranja umetnosti, iako menja efekte koje ostvaruje na konzumente – gledano u celini njen uticaj nije suštinski transformativan. Pokušaću da objasnim ovo kroz uporedno čitanje uticaja veštačke inteligencije na različite sektore umetničke proizvodnje (kreativnu industriju, sa jedne strane i ‘visoku’, tj. savremenu umetnost, sa druge), te kroz pozivanje na jedan klasičan Marksov koncept: na njegovu razliku između formalne i realne supsumpcije rada pod kapital.

Ova konceptualna distnkcija ukazuje na različite načine na koje kapital–odnos menja radne procese u tehničko–organizacionom smislu. Formalna supsumpcija se odnosi na situaciju gde imate kapital–odnos (najamni radnik koji proizvodi višak vrednosti koju kapital prisvaja u obliku profita), ali se na tehničkom planu ne menja radni proces. Ovo je bio slučaj u ranim fazama razvoja kapitalizma – zanatlije su, recimo, nastavljali da rade kao i vekovima unazad, ali, sa pojavom trgovačkog kapitala u periodu od 15. do 17. veka na primer, počeli su da rade ne više samostalno već za krupne trgovačke kapitaliste. Kapitalista je organizovao proizvođače i od njih dobijao određenu vrstu proizvoda; neposredni proizvođači su radili od kuće, a najamninu primali po proizvedenom komadu. Radni proces ostaje tradicionalan, ali postoji kapital–odnos između neposrednog proizvođača i kapitala. Realna ili stvarna supsumpcija nastaje sa industrijskom revolucijom, kada nekadašnje samostalne zanatlije bivaju okupljene pod

jedan krov (fabriku), usled čega dolazi do fragmentacije rada, specijalizacije radnika za samo jedan manji segment proizvodnje, do precizne tehničke podele rada itd. Ideja je da se poveća produktivnost rada – proizvod koji je zanatlija samostalno izrađivao danima, sada biva proizveden za nekoliko sati. Istovremeno, nekadašnji trgovački kapitalista postaje sada industrijski kapitalista. Ovo nastaje pod uticajem konkurencije i potrebe za povećanjem produktivnosti, a posledično i profitabilnosti – realna supsumpcija rada pod kapital i posledično neprekidno revolucionisanje tehničkog aspekta proizvodnje – postaje glavna odlika kapitalizma do danas.

Ovo je suština pojave veštačke inteligencije – u uslovima krize kapitalizma, koja je uvek kriza padajućih profitnih stopa, veštačka inteligencija je trebalo da još jednom revolucionise proizvodni proces i reši globalnu krizu profitabilnosti. Ovo se, kao što vidimo, nije desilo, barem ne još uvek. Veštačka inteligencija utiče na rad umetnika na različite načine, zavisno od toga da li njihov rad potpada pod realnu supsumpciju ili ne. Kreativne industrije (marketing, grafički dizajn, industrijski dizajn, striming platforme, moda, film, muzika, TV, video–igre, itd.) pod dubokim su uticajem veštačke inteligencije, gde se ovaj uticaj svodi na smanjenje društveno potrebnog radnog vremena za proizvodnju proizvoda kulturne industrije. Ovo negativno utiče na umetnike jer smanjuje potrebu za pojednim zanimanjima i stvara rezervnu armiju radne snage kreativaca, što posledično vodi i smanjenju nadoknada za njihove usluge, odnosno padu najamnina u sektorima kreativne industrije. Ovaj uticaj se negativno odražava i na same konzumente – za proizvodnju kulturnih sadržaja se sve više koriste algoritmi, proizvodi postaju stereotipni, repetitivni i sve vodi daljoj banalizaciju medijskog spektakla. Očigledno je da čak i u uslovima potpune medijske spektakularizacije, proizvodnja kulturnih sadržaja nije isto što i proizvodnja stolova i stolica – uvođenje novih tehnologija i posledično uvećanje kvantiteta ide obrnuto proporcionalno u odnosu na kvalitet. Sedite samo uveče kod kuće, otvorite *Netfliks* i primetićete da proporcionalno sve više vremena trošite na traženje iole smislenog sadržaja za gledanje, a sve manje na gledanje tog istog sadržaja. Veštačka inteligencija nije uzrok ovome, ali svakako doprinosi produblivanju već postojećeg stanja.

Sa druge strane, u sferi ‘visoke’, odnosno savremene umetnosti, uticaj veštačke inteligencije je nešto drugačiji pošto ovde nema realne supsumpcije rada pod kapital. Savremeni umetnici ne primenjuju veštačku inteligenciju da bi povećali produktivnost, niti da bi smanjili prosečno potrebno društveno radno vreme za proizvodnju svojih umetničkih dela. Savremeni umetnici u suštini ostaju, kao što sam pokušao da pokažem u svojoj knjizi „Uvod u socioekonomsku teoriju i istoriju slika“, sitni zanatski proizvođači (u svetu ‘visoke’ umetnosti nema kapital–odnosa –

umetnici ne stupaju u najamni odnos niti prema galerijama niti prema kolekcionarima, odnosno umetničko tržište ne funkcioniše kao tržište umetničke radne snage, već samo kao tržište umetnina). Oni koriste veštačku inteligenciju da bi stvorili nove afekte, odnosno nova estetska iskustva. Ovi prodori, međutim, „hrane” potrebu umetničkih tržišta da neprekidnim stvaranjem novih trendova, pravaca, moda, šire potražnju u heteronomnom i podjednako spektakularizaciji podložnom svetu umetnosti. Rezultat je sledeći: čini se da veštačka inteligencija pomera granice umetnosti, da revolucionariše umetničke postupke i tehnike, da stvara nova estetska iskustva, ali zapravo institucija umetnosti ostaje nepromenjena, štaviše, ona se ovim umetničkim „revolucijama” neprekidno reprodukuje i stalno odgovara na potrebe spekulativnih umetničkih tržišta. Za razliku od nekih ranijih umetničkih pojava gde je postojao izvesni vremenski razmak između pojave novog umetničkog trenda (kao što je, recimo, šezdesetih godina bila konceptualna umetnost) i njegove institucionalne recepcije, pa se činilo da novi trend predstavlja revolucionarni zaokret u razvoju umetnosti, danas sa AI umetnošću ova asimilacija je bukvalno trenutna. AI umetnost je time još jedan od bezbroj ‘pravaca’ ili ‘trendova’ u svetu savremene umetnosti. Zato mi se čini da je uticaj veštačke inteligencije na savremenu umetnost minoran, a ako je reč o kulturnim industrijama – čak negativan, kako za autore za čijim uslugama kapital ima sve manje potreba, tako i za konzumente kulturnih sadržaja, koji dobijaju spoj spektakularizacije i banalizacije.

Zbog toga mislim da je priča o veštačkoj inteligenciji prenaduvana – AI nije ponudila rešenje niti za krizu profitabilnosti (uporedimo samo pronalazak veštačke inteligencije sa ranijim pronalascima iniciranim potrebama kapitalističke privrede, kao što je bilo otkriće parne mašine, elektriciteta, pokretne fabričke trake, pa čak i interneta pre nekoliko decenija), niti je promenila sistem umetnosti i kulture u nekom iole značajnijem smislu. Ovo ne treba da iznenađuje – Marks nas uči da istinske promene ne donosi transformacija u domenu tehnologije, već transformacija u domenu društvenih odnosa. Društveni odnosi determinišu razvoj tehnologije, a ne obrnuto; tehnologija sama po sebi ne može biti revolucionarna. U krajnjem slučaju, kapitalizam nije tehnologija proizvodnje (iako ovu tehnologiju kapitalizam stalno revolucionariše), već – društveni odnos. Umesto da budemo fascinirani stalnim izmišljanjem novih tehnika u domenu umetnosti, te novim estetikama koje ove tehnike donose, mislim da bi trebalo više da se bavimo promišljanjem o umetnosti kao o društvenom odnosu. U ovom domenu se sa dolaskom veštačke inteligencije ništa bitno nije promenilo.

Da li u ovom kontekstu onda treba revidirati „društveni ugovor” umetnika?

Mislim da treba da revidiramo ekonomski model u kome današnja umetnost nastaje. Ako revizija „društvenog ugovora” umetnika podrazumeva i ovaj aspekt – onda je, pretpostavljam, odgovor pozitivan. Nadam se da sam uspeo da u odgovoru na vaše pitanje o veštačkoj inteligenciji pokažem kako, transformacijom tehnologije, kapitalizam prodire u najsitnije pore naših života i otvara mogućnost nesmetane komodifikacije čak i u onim sektorima za koje se činilo da su makar relativno zaštićeni od te iste komodifikacije. Zato mi se čini da nas, nažalost, iza ugla ne čeka neka nova italijanska renesansa ili neki novi nemački ekspresionizam.

Živimo u dobu sveopšte kulturne dekadencije, koja je uslovljena potpunom, apsolutnom diktaturom kapitala.

Razgovor vodila: Anica Tucakov

IZVOD IZ TEKSTA NIKOLE DEDIĆA

„Umetnost poluperiferije: časopis Zenit i istorijske specifičnosti jugoslovenske avangarde”¹

Koji su istorijski i materijalni uslovi determinisali ovu avangardističku pobunu protiv buržoaske kulture, a u ime Balkana i nekakve balkanske civilizacije? Peter Birger u svojoj čuvenoj, već pomenutoj studiji *Teorija avangarde* ističe da je glavna odlika evropskih istorijskih avangardi negacija buržoaske autonomije umetnosti i estetizma. Njegova osnovna teza jeste da je i u ranijim epohama postojala kritička umetnost, ali da je ona uvek bila kritika unutar institucije umetnosti – realizam, na primer, jeste i dalje u službi samorazumevanja buržoazije. Tek avangarde donose kritiku umetnosti kao sistema: samokritika tako jeste osnovna odlika avangardnog zahvata. Autonomizacija sistema umetnosti jeste preduslov za pojavu ove samokritike. Autonomija je u institucionalnom smislu prvi put nastala još u 18. veku, ali tek krajem 19. veka umetnost postaje autonomna kako na nivou institucije tako i na nivou sadržaja umetnosti: reč je o pojavi estetizma kao kontekstu na koji reaguje avangarda i koja kroz negaciju estetizma sprovodi ideju spoja umetnosti i svakodnevnog života, odnosno razara autonomiju umetničke i kulturne sfere kao tipičnog produkta buržoaskog društva (Birger, 1984: 27).

Iz Birgerove analize se može naslutiti da on ispravno poistovećuje nastanak estetizma i stvaranje kapitalističkog društva u svom punom obimu i obliku. Ipak, nedostatak njegove analize jeste taj što ne objašnjava do kraja sledeću zanimljivu kontradikciju: kapitalističko društvo je, navodno, društvo sveopšte komodifikacije i podređivanja svih segmenata života reprodukciji profita. Ali zašto mu je onda potrebna autonomna umetnička sfera? Sa jedne strane sveobuhvatna ekonomska racionalnost i utilitarnost, sa druge apsolutna neutilitarnost umetnosti i autonomija kulture. Za objašnjenje ove kontradikcije neophodno je dublje ući u analizu razlika kapitalističkog i nekapitalističkih oblika proizvodnje nego što to čini Birger: naša osnovna teza jeste da je buržoaska autonomija umetnosti neka vrsta nusprodukta jednog dubljeg i fundamentalnijeg odvajanja – onog između ekonomske i političke sfere. Ovu problematiku je detaljno razradio, u kontekstu debata o prelazu iz feudalizma u kapitalizam, marksistički istoričar Robert Brenner u svom danas zaslužno slavnom eseju pod nazivom „Agrarian Class Structure and Economic Development in Pre-Industrial Europe” (Brenner, 1995). Njegova osnovna teza jeste da se ekstrakcija (viška) vrednosti u nekapitalističkim društvenim formacijama odvija putem političke dominacije, usled čega u ovakvim društvima ne postoji odvojenost političke i ekonomske sfere.

¹ Ovaj esej je pod nešto drugačijim naslovom prethodno objavljen u zborniku *Sto godina časopisa Zenit: 1921–1926–2021*, koji su priredili Bojan Jović i Irina Subotić (Dedić, 2021b).

Tipičan primer bi bio evropski feudalizam – kmetovi stoje u odnosu političke zavisnosti u odnosu na feudalca (plaćanje feudalne rente, vezanost za zemlju), a feudanci sprovode svoju političku moć maltene kroz kontrolu ličnosti seljaka. U ovakvim uslovima ekonomska akumulacija zavisi od stepena moći koji feudalac može da sprovede nad seljaštvom. Do raspada ovog jedinstva političke i ekonomske sfere dolazi tek pojavom kapitalističkog oblika proizvodnje: u uslovima kapitalizma radnička klasa nema više nikakvu povezanost sa zemljišnim odnosima, radnici bivaju odvojeni od sredstava za proizvodnju, a time i od ekonomskih mehanizama za sopstveno preživljavanje (odvajanje od zemlje kroz proces tzv. prvobitne akumulacije), te stoga postaju slobodni najamni radnici koji prodaju sopstvenu radnu snagu na tržištu. U procesu rada radnici stvaraju određeni višak vrednosti koji kapitalisti, putem privatnog vlasništva nad sredstvima za proizvodnju, prisvajaju i pretvaraju u profit kroz prodaju robe na slobodnom tržištu. Vlasnici kapitala prisvajaju višak bez potrebe da sprovode direktnu, političku dominaciju nad proizvođačima: odnos između kapitaliste i radnika nije regulisan politikom, tj. staleškim položajem nadređenosti i podređenosti, već je kao ugovorni odnos regulisan „slepim silama” tržišta. Kapitalizam je, dakle, sistem u kome su svi faktori proizvodnje – zemlja, novac i rad – podređeni tržištu, usled čega dolazi do situacije kakva ne postoji u drugim ekonomskim sistemima: dešava se odvajanje ekonomske i političke sfere. Moć države je u kapitalizmu potrebna samo da bi zaštitila vlasništvo vladajuće klase i osnažila ugovornu razmenu između kapitala i rada, ali ne i da bi regulisala ekstrakciju viška vrednosti – vrednost se proizvodi i prisvaja čisto ekonomskim mehanizmima.

Ovo odvajanje ekonomije i politike ostavlja fundamentalne posledice na umetničku proizvodnju. Naime, u nekapitalističkim društvenim formacijama jedinstvo političke i ekonomske sfere nadodređuje umetnost. U evropskom ranom modernom dobu ova nadređenost je imala oblik ličnog odnosa između naručioca umetničkog dela koji je imao ulogu mecene ili patrona i umetnika koji su bili organizovani kroz sistem radionica i umetničkih esnafa. Odnos umetnika i mecene nije posredovan silama slobodnog umetničkog tržišta, već potrebom mecene za statusnom reprezentacijom i tzv. upadljivom potrošnjom (*conspicuous consumption*). Ovo je sistem umetničke proizvodnje koji Birger naziva dvorskim sistemom i koji počiva na individualnoj proizvodnji umetnosti (mada je i ovo upitno – sistem radionica je imao sebi svojstven mehanizam podele rada između glavnog majstora i pomoćnika) i kolektivne recepcije dela. Vremenom je ovaj mehanizam evoluirao od sistema individualnog mecenarstva ka sistemu državnog patronstva nad umetnošću, a koji biva regulisan kroz institucije kao što su Akademije i Saloni. Ovakav sistem političke nadodređenosti umetničke proizvodnje je preživeo do duboko u 19. vek i karakterističan je, na primer, za Francusku iz doba Burbonske restauracije i Julske monarhije. Državni sistem patronstva je oblikovao

specifični institucionalni mehanizam i aksiologiju i on je određivao šta znači biti „uspešan“ umetnik: na primer, biti uspešan i priznat umetnik je kroz sistem nagrađivanja na Salonu, kroz dobijanje profesorskih sinekura na Akademiji ili u državnim umetničkim školama, značilo biti integrisan u glomazni sistem državnog i birokratskog aparata. Iako je državno patronstvo zamenilo individualno mecenarstvo, ovakav sistem u strukturalnom smislu i dalje počiva na nadodređenosti umetničke proizvodnje politikom – u uslovima gde nema podvojenosti političke i ekonomske sfere nema ni autonomije kulturne sfere u svom čistom, estetističkom obliku koji opisuju Birger. Do fundamentalne promene dolazi tek uspostavljanjem kapitalističkih odnosa proizvodnje u svom punom obimu. Odvajanje ekonomije od politike rezultuje autonomijom kulture kao svojim nusproizvodom: država više nema potrebu da artikuliše svoju političku reprezentaciju kroz umetnost (na primer kroz istorijsko slikarstvo), jer ekonomija više ne počiva na vanekonomske mehanizmima ekstrakcije vrednosti. Akumulacija vrednosti počiva na bezličnim ekonomskim načelima slobodnog tržišta, usled čega dolazi do raspada državnog sistema patronstva nad umetnošću: na njegovo mesto stupa slobodno umetničko tržište. Ovo menja čitavu aksiologiju umetnosti – kako bi opstali na deregulisanom i nepredvidljivom umetničkom tržištu, na kome počinju da dominiraju privatni galeristi i trgovci umetninama (koji su zauzeli mesto Akademije i Salona), umetnici više nisu prinuđeni da rade u skladu sa pravilima karakterističnim za tradicionalne, velike umetničke „škole“ (klasicizam, romantizam i sl.), već da stvaraju u skladu sa načelima originalnosti, jedinstvenosti, neponovljivosti, individualnosti, „čistog“ stila, larpurlartizma i sl. Ovo je početak moderne umetnosti koja je, prema tome, oduvek bila, kako primećuje Dejvid Harvi (Harvey, 1992: 22),

„ono što Benjamin naziva ‘auratična umetnost’, u smislu da je umetnik morao da prisvoji auru kreativnosti, posvećenost umetnosti zarad nje same, kako bi proizveo kulturni objekat koji bi bio originalan, jedinstven i time trenutno spreman za prodaju po monopolskoj ceni. Rezultat je visoko individualizovani, aristokratski, prezrivi (posebno u odnosu prema popularnoj kulturi) i čak arogantni stav kulturnih proizvođača (...)“.

Ovo je ono što Birger prepoznaje kao autonomiju buržoaskog umetničkog dela: ono više nije reprezentacija (poput istorijskog slikarstva), već čista forma, a njegova proizvodnja i recepcija postaju krajnje individualizovane. Avangarde su reakcija u obliku samokritike na ovu autonomiju ranog modernizma: na nivou funkcije umetnosti, avangarde zagovaraju spoj umetnosti i života, čak i u ime ukidanja umetnosti kao takve; na nivou proizvodnje, avangarda je negacija individualizma – ovo ne znači isključivo kolektivno stvaranje umetnosti (mada ni ovo nije isključeno), već odbacivanje načela individualne kreacije; na nivou recepcije, avangarda pokušava da odbaci antitezu proizvođača i recipijenta (Bürger, 1984: 50–52). Zapadnoevropske avangarde reaguju na umetnički sistem na-

stao nakon, ako ne potpunog nestanka, a ono barem raspada državnog sistema patronstva kao relevantnog za izgradnju umetničkih karijera. Na mesto auratičnog umetničkog dela estetizma, avangarde sprovode deauratizaciju umetnosti kroz načela ekscesa, šoka, kolaža, montaže, slučaja...

I ovde dolazimo do konkretnog problema naše analize: da li su *Zenit* i jugoslovenska avangarda reakcija na one procese koje opisuje Birger, pre svega na buržoasku autonomiju umetnosti i estetizam? Da bi se odgovorilo na pitanje institucionalnog konteksta na koji reaguju jugoslovenski avangardni pokreti, neophodno je sprovesti analizu kakva nedostaje Birgeru i odgovoriti na pitanje specifičnosti Kraljevine SHS kao društvene formacije – da li je Kraljevina SHS bila kapitalistička društvena formacija poput, recimo, Engleske, Francuske ili Nemačke prve polovine 20. veka? Marksistički teoretičar Rade Pantić iznosi sumnju u ovakvu tvrdnju i umesto teze o kapitalističkoj državi iznosi tezu o Kraljevini SHS kao državi kombinovanog razvoja (Pantić, 2019: 205–245). Reč je o terminu koji je prvi upotrebio Lav Trocki u svojoj knjizi Istorija ruske revolucije, na mestu gde analizira odnos tzv. „zaostalih“ zemalja evropske i svetske periferije i zemalja kapitalističkog centra: Rusija se, na primer, sve do izbijanja Oktobarske revolucije razvijala kroz kombinaciju kapitalističkih i nekapitalističkih ekonomskih modela (Trotsky, 1980). Trocki postavlja tezu da se kapitalizam ne razvija uniformno i pravolinijski već kroz kombinaciju različitih heterogenih elemenata. Pozivajući se na Brenerovu analizu, Pantić daje tumačenje predratne Jugoslavije. Po Breneru, paradigmatički model kapitalističkog društva jeste Engleska: još od 17. veka engleski vlasnici zemlje su počeli da daju zemlju u najam, te su istu sve više obrađivali seljaci-zakupci, a ne vlasnici malih seoskih poseda. Ovo je najznačajniji uzrok za rapidno slabljenje vanekonomske (političke) oblika akumulacije: ekonomski uspeh vlasnika zemlje zavisio je od uspeha zakupaca u kompetitivnoj proizvodnji na tržištu agrarnih proizvoda. Prema tome, uslov za akumulaciju vrednosti sve manje biva pristup državnim monopolima (vanekonomska ekstrakcija kakva je postojala u feudalnim apsolutističkim monarhijama), a sve više povećanje produktivnosti rada (ekonomska ekstrakcija). U Engleskoj se time po prvi put javlja kapitalistički tržišni imperativ: uvećanje profita kroz inovacije u poljoprivrednoj proizvodnji. Ukidanjem sitnog seoskog poseda u Engleskoj je sproveden proces prvobitne akumulacije kapitala, razvlašćivanjem seljaštva stvoren je osnov za stvaranje industrijskog proletarijata i kao najvažnije – sprovedeno je odvajanje ekonomske i političke sfere. Pantić pokazuje da u Kraljevini Jugoslaviji ovaj proces uvođenja agrarnog kapitalizma, a potom i kapitalističke industrijalizacije kroz razvlašćivanje seljaštva i ukidanje sitnog seoskog poseda (kao preduslova za uvođenje kapitalističkog oblika proizvodnje u punom obimu), nikada nije sproveden.

Šta je, dakle, značilo biti umetnik za nekog poput Ljubomira Micića koji je došao u Zagreb iz „duboke“ jugoslovenske provincije (Micić je rođen u mestu Sošice, opština Jastrebarsko u Hrvatskoj) i koji je bio na početku umetničke karijere, bez pravih političkih ili porodičnih veza, na dnu činovničke hijerarhije, bez direktnog pristupa državnim privilegijama kojima su raspolagali „zvanični“ državni umetnici? Uobičajeni način bio je probijati se kroz lavirinte državne administracije i živeti od mrvica koje je država dodeljivala masi umetnika koji su kao nastavnici-činovnici radili po provincijskim školama. Napredovanje u sferi umetnosti je podrazumevalo savladivanje umetničkih i političkih hijerarhija kako bi se obezbedila iole sigurna birokratska sinekura. Umetnici bliski državi su imali veće šanse da dobiju značajnije, ne samo administrativne položaje, već i dotacije i otkupe radova. Dimić (1997: 294) ističe da u međuratnoj Jugoslaviji skoro da nije bilo književnog imena koje nije dobilo neki vid državne pomoći (država je ovim moralno obavezivala autore da podržavaju mere državne kulturne politike), ali su ova sredstva uglavnom bila više nego simbolična. Ponekad je ova pomoć i potpuno izostajala – na primer, sa Šeste jugoslovenske umetničke izložbe 1927. godine država nije otkupila nijedan rad, iako je u tadašnjoj Kraljevini delovalo svega 150 slikara i vajara na preko 13 miliona stanovnika. Ipak, malobrojni privilegovani autori su mogli da očekuju značajniju pomoć države. Dimić navodi veći broj primera iz domena književnosti: Branislavu Nušiću je, na primer, 1924. godine država otkupila 1.000 primeraka knjige *Devetstopetnaesta*, dodelila mu sumu od 35.000 dinara, oslobodila njegova predavanja od takse, 1931. godine mu dodelila 2.000 dinara za časove jugoslovenske književnosti češkim kursistima, itd. Povlašćeni status

je imao i Sima Pandurović kome je država u više navrata (1929, 1932. i 1933) otkupljivala jednu te istu knjigu *Razgovori o književnosti*, finansirala sa 15.000 dinara njegov odlazak u Pariz, preporučivala školama njegova sabrana dela i sl. Ipak, nijedan autor u Kraljevini, ni u jednoj umetničkoj disciplini nije mogao da se meri sa Ivanom Meštrovićem: njegova godišnja apanaža, određena prilikom otkupa *Kosovskog ciklusa* je iznosila 36.000 franaka godišnje (82.500 dinara, što je bilo u rangu ministarske plate), pri čemu država, kako piše Dimić, „nije žalila novaca da širom sveta organizuje njegove izložbe (primera radi, navodimo da je organizovanje izložbe u Americi 1929. godine koštalo državu oko 250.000 dolara i 40.000 dinara)“, a velikodušno mu je davala i značajne sume za otkup radova. Zenitizam, ali i druge jugoslovenske avangardne pokrete možemo shvatiti kao prvu institucionalnu kritiku sistema umetnosti u državi nejednakog i kombinovanog razvoja kakva je bila Kraljevina SHS: avangardizam zenitizma pritom deluje kao racionalni izbor, ili bolje reći umetnička „taktika“, čak nužnost za autore koji svojim klasnim položajem nisu imali pristup umetničkim hijerarhijama koje je država, privilegovanjem malog broja autora, kroz svoju kulturnu politiku maltene držala zamrznutim.

Tekst je objavljen u knjizi „Simbolička i materijalna proizvodnja: materijalistička čitanja teorije i umetnosti“ FLU, 2024.

Fotografije na stranama 60 i 75, Nikola Dedić, Foto: Tamara Stojanović



Sanja Latinović i Dragan Vojvodić

Živo blato (izmuljavanje), 2019.

Video-zapis performansa

Trajanje: 5 min 13 s

inv. br. 2784

vlasništvo Savremene galerije Zrenjanin

Sanja Latinović i Dragan Vojvodić su, boraveći u Umetničkoj koloniji Ečka, 2019. godine izveli performans **Živo blato (izmuljavanje)**, gde su bez znanja o dubini vode i mulja, uz potpuno preuzimanje rizika, ušli u zapušteni jezerski zimovnik i kretali se kroz njega do druge obale, čineći fizički i mentalni napor da ga pređu. U pitanju je bila akcija bez jasno definisanog toka i kraja gde su se suočili sa svim posledicama i prevazišli ih. Hodanje (izmuljavanje) i izlazak iz mulja, kao prostora nestabilnosti i varljivosti, referišu na aktuelni društveni kontekst i ono što nam je potrebno doslovno, ali i u figurativnom smislu kako bi se prevazišle različite krize.

Slavica Žarković, viši kustos,
Savremena galerija Zrenjanin

Savremena galerija Zrenjanin je osnovana 1958. godine kao ustanova koja je preuzela brigu o organizovanju Umetničke kolonije Ečka, osnovane 1956. godine, te o kolekciji koja se u njoj formira i danas čuva oko 2.900 umetničkih dela, a koja je preuzela ulogu da afirmiše i predstavlja savremeno vizuelno stvaralaštvo u Zrenjaninu.



Milica Ružičić

Štrajk borskih radnika

deo kolekcije akvarela *Borski puding*

akvarel, 73 × 52 cm, 2014/15.

L/826

Muzej rudarstva i metalurgije Bor

Produkcija radova Milice Ružičić *Borski puding* nastala je tokom 2014/15. godine za vreme njenog rezidencijalnog boravka u Boru. Zamišljena je kao reaktuelizacija i umetnička reinterpretacija poznate mape grafika *Krvavo zlato* Đorđa Andrejevića Kuna, koja se danas nalazi u Umetničkoj zbirci Muzeja rudarstva i metalurgije u Boru. Receptivno uživljavanje u singularnost i imanentnost ponuđenog umetničkog dela / kulturnog nasleđa rezultiralo je stvaranjem različitog, a isto-vremeno i originalnog umetničkog ostvarenja.

Produkcija radova Milice Ružičić ima za cilj da podstakne kritičko promišljanje i ukaže na preispitivanje odnosa pojedinca i društva, kao i na sistematsko urušavanje i promenu društvenih vrednosti u Srbiji, počev od devedesetih godina 20. veka. Inicirana određenim društvenim događajem i sredinom u kojoj boravi, autorka kreira svoju „mapu“, u kojoj delimično ponavlja „spoljašnju strukturu“ Kunovog rada. U *Borskom puding*u Milica Ružičić na vizuelan način dokumentuje priču radničke klase koja se u današnjoj Srbiji suočava sa realnošću društva u tranziciji.

Muzej rudarstva i metalurgije se od svog osnivanja bavi sakupljanjem, čuvanjem, istraživanjem, dokumentovanjem građe koja doprinosi širem razumevanju društveno-istorijskog, kulturološkog, umetničkog i estetskog razvoja sredine u kojoj je sam muzej nastajao. Početak sistematskog prikupljanja i obrade umetničkih akvizicija vezuje se za početke osnivanja muzeja u Boru, i to otkupom prve muzejske kolekcije mape grafika *Krvavo zlato* Đorđa Andrejevića Kuna. Prateći osnovnu koncepciju Muzeja rudarstva i metalurgije, Umetnička zbirka je prvenstveno obogaćivana delima koja su inspirisana motivima rudnika i grada Bora. U skladu sa tim, zbirka danas poseduje veliki broj dela poznatih autora kojima je ovaj motiv bio glavna inspiracija.

Danijela Matović, muzejski savetnik umetničke zbirke,
Muzej rudarstva i metalurgije, Bor

Nenad Malešević

Vladari novi vladaju na Olimpu:
po zakonima novim bez zakona Dive vlada
i stare vlastodršce ruši sada.

Eshil, *Okovani Prometej*, stihovi 151–154.

Upadice o vlasti

1

Ima ona priča o smetnji.¹ O Irini Mazer, pred kojom kleči (da ljubi list, but) Pronin. Rado je kazujem, na času. Ovako kreće:

Pronin je rekao:

– Imate veoma lepe čarape.

Irina Mazer je rekla:

– Sviđaju Vam se moje čarape?

Pronin je rekao:

– O, da. Veoma – i dodirnuo ih rukom.

Irina je rekla:

– A zašto Vam se sviđaju moje čarape?

Pronin je rekao:

– Veoma su glatke.

Irina je zadigla suknju i rekla:

– Vidite li koliko su dugačke?

Pronin je rekao:

– Oho, da, da.

Irina je rekla:

– A evo ovde se završavaju. Tu već ide gola noga.

– Oho, kakva noga! – rekao je Pronin.

– Imam veoma debele noge – rekla je Irina. – A i u kukovima sam veoma široka.

– Pokažite – rekao je Pronin.

– Ne može – rekla je Irina – nemam gaćice.

Pronin se spustio pred nju na kolena.

Irina je rekla:

– Zašto ste kleknuli?

Pronin ju je poljubio u nogu nešto poviše čarape i rekao:

– Eto zašto.

Irina je rekla:

– Zašto mi zadižete suknju još više? Već sam Vam rekla da sam bez gaćica.

Ali joj je Pronin uprkos tome zadižao suknju još više i rekao:

– Neka, neka.

– Ovaj, kako to mislite: neka? – rekla je Irina.

Ali tada je neko zakucao na vrata. Irina je brzo spustila suknju, Pronin je ustao s poda i prišao prozoru.

Vlast prekida.

A oči bole od bljeska želje, od sunca koje pada pravo u mlaku gdje mrsne prilike propadaju i kao opušci smrde. Strah je i misliti na otoku žutu, i zenit bez sunca.

Vlast razdvaja i ustrojava („Pronin je ustao s poda i prišao prozoru“). Vlast registruje („Vaše prezime?“) i odvodi („Morate da pođete s nama“). Vlast ljubi silu.

Digressio: Paradoks vlasti nauči se u školi: *Uskliknimo s ljubavlju, ali recite kako se zovete!* Vlast odlazi na stranu, tj. u dušnik, sjedi na grudima. Ima nebrojene ogranke, činove i dužnosti – to se svima mnogo dopada i odlično je prihvaćeno (klasika).



2

I sila ljubi vlast. Vlast i sila, Divove sluge, zajedno vrše radnju.² Prate Prometeja, vezanog, da ga za hrid zakuje Hefest koji se snebiva i okleva pa ga vlast opominje i poziva na revnost te će joj kovač, mrzeći zanat i službu svoju, ropćući, reći: „Ti, svagda svirepa i puna drskosti!”

Prometej, jadan, ljudi podstrekač, za Kavkaz zakovan, dok mu orlušna ždere jetru, zna da Div bez zakona vlada, tj. „za sebe sam da pravicu kroji”, gord, nemilostiv. A nije titan stavljen na muke tek što je smrtnicima vatru i vještine dao, nego zato, pride, što Divovu kobnu sudbinu zna, ali ne govori, vlastohlepnom, „šta nosi mu izgub žezla i vlasti”.

Div, čija je zadnja, od Krona otetu, ima svu vlast, ali preza od potomaka, i uhodi ko mu je poklopac ili ko mu parča, osipa moć.³ Takvom će srozati jemstvo, oduzeti pravo. Divovska vlast sudi o zakonu, a ne po zakonu, pak izmiče právo kao tlo pod nogama i baca protivnika u bezdan. Div zakida, tj. čini šta mu je právo, siječe svirepo.

Vlast stiže: *kuc, kuc*, a može i *ring, ring*, a može i *vladavina prava*, a oba pravnika, i Šmit i Kafka, pričaju, okolo, da se poredak sazda je željom; odlukom, a ne normom.

Digressio: Uskraćivanje pravnog staranja je vid pravnog dejstva. Ako u krajnjem slučaju nužde norme prava ne važe za neprijatelja, ne važe, u smislu odgovornosti, ni za onoga ko upravlja dejstvom prava, pa neprijatelja lišava i prava na život. „Pojmovi prijatelj, neprijatelj i borba”, kaže Šmit, „dobijaju realan smisao time što imaju i zadržavaju odnos naročito prema realnoj mogućnosti fizičkog ubijanja.”⁴

3

Ima ona povijest, o posjeti u rudniku.⁵ U najdubljem oknu.

Kad rudar gleda inženjere, mlade, zdrave, zadivljen: „Danas su kod nas dole bili glavni inženjeri (...) Svi su se slobodno razvili, i njihovo jasno određeno biće nesputano se ispoljava već u mladim godinama.”

Inženjeri traže mjesta za nova okna, nove prokope. Jedan od njih pronicljivo zagleda, tj. ispituje, drugi elaborira, treći je nestrpljiv itd. Migolje; idu polako, dostojanstveno, uobraženi kao sveštenici, a golobradi. Neki dozvoljavaju sebi i izvjesnu nonšalantnost („kakve li su zasluge, uprkos svojoj mladosti, morali već steći za naš rudnik”). Možda su, i pored svog ležernog držanja, već stigli, o glavnoj stvari, tj. o nezapočetom oknu, donijeti pouzdan, stručan sud?

Poneki je, doduše, više od ostalih unijet u posao. Taj sve opipava, ili kuca malim čekićem („ponekad klekne usred prljavštine, iako je elegantno odeven”). On se saginje, čak zaliježe, i tako otkriva rudarima da ugljenokop ne poznaju skroz; otkriva im, u stvari, druge načine, druga očišta za spoznavaju rudnika. Jedan inženjer rukovodi aparatima („izuzetno skupoceni aparati, položeni duboko u najnežniju vatu”).

Pijuci staju („ovakva poseta odnosi sa sobom svaku pomisao na rad”). Uskoro će i smjena...

Ponavljam: tako je – žučno a bez mahanja rukama – govorio Kafka.⁶ Kafka izražava bojazan (jeste ekspresivan), ali utiske izlaže pronicljivim i reskim opisima, bez larme, zajedljivo, a sladostrasno. Kafka je smotren. Govori o izbavljenjima i uzmacima. Vrluda. Uzda se da je dosta u detaljima (sjetimo se Brojgela). Kod Kafke zbivanja ulubljuju misli; odasvud, *von überall*, to je takoreći Kafkin prilog. Ići za Kafkom znači lišiti se slatkog sna. I šta preostaje?

Rizom i jazbina – to da, ali ne kula od slonovače. Linija bekstva – da, ali ne skrovište. Stvara-lačka linija bekstva povlači za sobom svu politiku, svu ekonomiju, birokratiju i sudstvo: ona ih isisava kao vampir da bi iz njih izmamila nečuvene zvuke bliske budućnosti – fašizma, staljinizma, amerikanizma, *đavoljih sila koje kucaju na vrata*.⁷

Na Kafkina vrata i na sva zvona, bijesne uređaje. Preostaje počinjati, biti voljan, ljubiti ili makar spremiti pravu. Ozbiljno shvatiti pauzu. Obitavati u mnogobrojnim ulazima, radovati se sastavljanju i prerastanju.

Odmoriti se (ispod događaja).

Ubosti se, možda, pod nokat, malo, oprezno i gledati kako titra, uzbudljivo, prst (djeci je drago kad se nešto vlažno skuplja ispod noktiju). Propištati. Pustiti želju, kao vjetar, „iznad zakona, država i režima”⁸. Ne kazati ništa, a pognuti glavu, pa udariti iznenada, neočekivano, kao pas. Izdati društvo. Odgurnuti se. Odmaći želju od bakalina koji riju korita prihoda te u svemu gledaju interes, a interesima ne vide kraja.⁹

Kafkino odstupanje je sporo, ali nepokolebljivo i samosvjesno; to je postojanje svedeno na „sopstvenu tačku zaostalosti”¹⁰. Preostaje sram, možda i odlazak (za lijepim nogama), ali ne i kuknjava.

Digressio: Mladost je silna, kad ima vlast, odvlači od posla.

4

Dobro je poznat Bartlbijev odgovor.¹¹

„Radije ne bih.”

Kada ga poslodavac, čifta, kalkulant (advokat sa Volstrita, ujedno i sudski činovnik), nudi poslom, malo po malo, kao mezom, a zapovijeda mu fino, čak ljubazno – Bartlbi nije da ne bi, ali... Ispočetka neće ponešto, a poslije šta sve neće, takoreći, mada nije izbirljiv, i mada mu zadaci dolikuju, i mada su mu saopšteni propisno i odmjereno – Bartlbi stoji skrušen, i kao ukopan, odriče. *I would prefer not to*. To je iskaz poslije kog advokat ustukne, kao da jeste, a nije, od najamnika čuo neku nečuvenu psovku, ili vapaj, ili ga vidio na djelu neke nužde, besprizorne, pred kojom nema kud nego odaljiti se, skrenuti pogled, pustiti kraju. *Radije ne bih* nije izgovor, već bol, zdrav bol, kao i bol zdravog (Bartlbi se, premda mršav i blijed, „nikad nije žalio na zdravlje”).

Bartlbi je bezazlen, tih. „Upravo me”, kaže advokat, „ta čudesna blagost ne samo razoružavala, već me takoreći i onesposobila.” *Radije ne bih* je kao kad dijete kaže – *nisam ja*. Otud se advokat snebiva, sažaljeva Bartlbija, nudi mu pomoć, nabraja mu šanse („Biste li voljeli biti prodavač u trgovini suknom?”). Savjetuje ga da se bavi „zdravom tjelovježbom na svježem zraku”. Bartlbijev odgovor: *Radije ni bih*. Prodi, skloni se milosrdni, *radije ne bih* da prodajem sukno, da vježbam, i dr. (da vrelo zatvorim kamenom). *Radije ne bih* je formula koja, po Delezovoj računici: „otvara zonu nerazlučivosti, neodređenosti koja ne prestaje rasti između aktivnosti koju se radije ne bi htjelo i aktivnosti koju bi se radije htjelo”.¹²

Bartlbi preživljava „okolišajući u neizvjesnosti koja drži sve na distanci”¹³. No, da li je blesav? Svakako da nije razložan, nije uporediv, nije pouzdan (*kao* advokat). Ako je i rad poslu, radije bi da ne počinje (ili da zakasni, pa da sve bude uzalud?¹⁴). Nanosi štetu onima koji bi sa njim ili na njegov račun – da rade.

Advokat ga ne može spraviti, prozreti, odmjeriti prema uspješnosti i podvesti pod normu (otud sumnja da je Bartlbi poremećen, nenormalan).

A Bartlbi ništa radije ne bi već da iskuša možebitnost nečinjenja, da oproba radost odlaganja bez razloga i kajanja, da bdi na obodu odlučivanja, i to pogleda uprtog u leglo mogućnosti (odakle Prometej vidi Divov pad). Tu na granici je Bartlbiju najbolje, tu su mu, još uvijek, sve mogućnosti ostavljene. Baš kao što Agamben kaže: „Ono što se pokazuje na pragu bivanja i nebivanja, senzibilnog i inteligibilnog, riječi i stvari, nije bezbojan bezdan ničeg, nego svjetlosni tračak mogućeg.”¹⁵

Digressio: Poslije Bartlbijevog odgovora, zahtjev vlasti se kao puž povlači, bezopasan, a ostavlja za sobom onu ljigavu prugu, tj. jezivu nelagodu koju imaju poznanici kada se izbrbljaju (o politici, sportu...), pa ni o čemu dalje ne mogu – iskreno.

5

Appendix (neka lična zapažanja)

Ni ja.

Ne bih.

Prođi me se, i mlada i stara.

Oдох, saget, dalje, pod zemlju, dok ne ogladnim.

Pustite me da spavam.

Da ne čujem Marinu kad mrdne.

A želja možda pretekne negdje, u suton, u travu, u ćutanje. U tebi pjesmu.

Izabrao N. Malešević

Beograd, mart–april, 2025.

Završne napomene

1 Danil Harms, *Slučajevi*, Beograd, Rad, 1989, str. 49–51. Preveo Dejan Mihailović.

2 Eshil, *Okovani prometej*, u Tvrtko Kulenović (priređio), *Grčke tragedije / Eshil, Sofokle, Euripd*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1990, str. 29–77. Prevo Miloš N. Đurić.

3 O kontrastu *moći spram vlasti* uporedi: Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti 1: volja za znanjem*, Loznica, Karpos, 2006, str. 105–111.

4 Karl Šmit, *Pojam političkog*, u Slobodan Samardžić (urednik), *Norma i odluka, Karl Šmit i njegovi kritičari*, Beograd, Filip Višnjić, 2001, str. 23. Prevo Danilo N. Basta

5 Franc Kafka, *Celokupne pripovetke*, Podgorica, Nova knjiga, 2009, str. 266–269. Preveo Branimir Živojinović.

6 Uporedi: Nenad Malešević, *Amerika*, Banjaluka, Muzej savremene umjetnosti Republike Srpske, 2023, str. 19.

7 Žil Delez i Feliks Gatari, *Kafka*, Sremski Karlovci, Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1998, str. 73. Prevela Slavica Miletić.

8 Navedeno djelo, str. 75.

9 Fuko je predavao kako sveobuhvatni neoliberalni zahvat polučuje društvo sredeno rivalstvom; zajednicu surevnjivih a pripijenih lica koja iz svog posjedništva, gdje spada i tjelesna sprema, obazrivo izvlače korist. O državnom intervencionizmu u kontekstu liberalne vještine gotovljenja interesa uporedi: Mišel Fuko, *Radanje biopolitike: predavanja na Kolež de Fransu 1978–1979*, Novi Sad, Svetovi, 2005, str. 296–393.

10 Delez i Gatari, *Kafka*, str. 32.

11 Herman Melville, *Perovođa Bartleby*, Novi Sad, Zagreb, kuda.org, Multimedijalni institut, 2014, str. 45–101. Prevela Maja Šoljan.

12 Gilles Deleuze, *Bartleby ili formula*, Novi Sad, Zagreb, kuda.org, Multimedijalni institut, 2014, str. 11. Preveo Tomislav Medak.

13 Navedeno djelo, str. 12.

14 Možda je dobro uporediti Bartlbijevu (*Radije ne bih*) i Siranovu formulu (*Šta kažete? Da je sve uzalud sada? / Sa nadom na uspeh nikad se ne bije! / Ne! Uzalud kad je, mnogo je divnije!*); Edmon Rostan, *Sirano De Beržerak: Herojska komedija u stihu*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1971, str. 244. Preveo Milan Dimović.

15 Giorgio Agamben, *Bartleby ili o kontingenciji*, Zagreb, Meandarmedia, 2009, str. 40. Preveo Ivan Molek.

Fotografije na strani 78,
Das Ding (II), 2016.

Fotografije na strani 83,
Rio Grande, 2025.





Razgovor:
Uroš Đurić

slikar i umetnik

Piše: Dragan Jovičić

MI DANAS PRISUSTVUJEMO KRIZI SMISLA

Ne znam šta je umetnost za nekog ko danas ima dvadeset godina. Znam šta je bila za mene. Meni lično, umetnost je donosila mogućnost da živim u svetu ideja, koje je tek trebalo i otkriti i opredmetiti. A te ideje služe oslobodjenju čovečanstva od stega i represije.

Kada ga zovu da radi izložbe van Beograda, Uroš Đurić obično traži povezanost između savremenih trendova i lokalne zajednice, što dodatno povezuje modernističkim tekovinama na području koje su srpska i jugoslovenska kultura zahvatale na emancipatorskom putu od početka 20. veka do danas. Dve predstojeće izložbe koje priprema, jednu u Prijedoru, a drugu u Trebinju, upravo će nastaviti taj niz. Ali s našim proslavljenim umetnikom našli smo se kako bismo dijagnostikovali stanje kulture u vremenu krize ili postkrize. Ili, jednostavno, u vremenu koje je teško definisati.

Uroš Đurić (1964) umetnik je koji živi i radi u Beogradu. Studirao je Istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu i Slikarstvo na Fakultetu likovnih umetnosti u Beogradu. Diplomirao je 1992. i magistrirao 1998. na Slikarskom odseku FLU. Aktivno je prisutan na umetničkoj sceni od 1989. godine. Predstavljao je radove u brojnim umetničkim galerijama i muzejima, uključujući Jeu de Paume u Parizu, Kunsthalle Fridericianum u Kaselu, Austrijski kulturni forum u Njujorku, muzeje Albertina i Ludwig, potom Secession i Kunsthalle u Beču, Galeriju Zachęta u Varšavi, Frankfurter Kunstverein u Frankfurtu, Muzej savremene umetnosti u Sent-Etjenu i Stadtpark Forum u Gracu. Njegova dela su deo kolekcija muzeja Albertina i Ludwig u Beču, Muzeja savremene umetnosti u Beogradu, Muzeja savremene umetnosti Vojvodine u Novom Sadu, kao i mnogih drugih javnih i privatnih kolekcija širom sveta. Dobitnik je nagrade Oktobarskog salona (1991. i 2005), Memorijala Nadežde Petrović (1994), Nagrade Bijenala mladih (1996) i Nagrade Sava Šumanović (2021).

Svet se radikalno promenio, ali kao da se menja brže nego ikad. Koliko su nove forme realnosti, koje živimo nakon vremena kovida i ratova u Ukrajini i na Bliskom Istoku, uticale na samu umetnost, promenile je i odredile?

Sve ovo što se danas dešava, podseća me na kraj dvadesetih godina prošlog veka, kada su protagonisti modernističkog preloma, koji su uspostavili ono što danas zovemo avangardom, dostigli svoj vrhunac. Bio je to period čuda na polju kulture, krunisan nastankom prve socijalističke države u svetu. Ali, kad su bili u punoj snazi, sve je zamrlo. Uvek me je to fasciniralo i pitao sam se zašto je do toga došlo. I tek sad mogu da shvatim do koje mere vladajući duh vremena može u potpunosti da potisne savremene, progresivne ideje i tendencije, koje bi povele čovečanstvo u drugačijem smeru. Te iste ideje počele su ponovo da klijaju, da se bude skoro trideset godina kasnije, kroz neoavangarde, tokom šezdesetih i sedamdesetih. Ubrzo su, međutim, i one dosegle neki svoj optimalni domet i počele da se urušavaju. Krajem devedesetih nanovo dolazi do uspostavljanja modernizacijskih ideja, u novom ruhu, s digitalnom revolucijom u koju se polagalo mnogo nade, za koju se verovalo da donosi neku dotad neviđenu, oslobađajuću stvarnost. Ali i to se urušilo 2008. s ekonomskom krizom, ekvivalentnom krizi iz 1929, koja je dovela do prvog velikog i istovremenog loma svetske privrede i svetskih avangardi. I tek tada dolazimo do zaključka do koje mere globalna ekonomija utiče na tokove novca i na hijerarhiju određenih delatnosti u društvu, kao i na njihov potencijal i uticaj. Samim tim, utiče i na kulturu. Jer onog trenutka kada počinjete da se bavite golom egzistencijom, vrlo teško se dolazi do bilo kakve sublimacije progresivnih tendencija. Tako, posledično, dolazi i do fragmentacije društva. Kada su se fašizam i nacizam pojavili i institucionalizovali kroz državni aparat, te krenuli silovito u ekspanziju tridesetih godina prošlog veka, niste imali u polju umetnosti ništa što bi pružilo značajniji otpor. Sem Džona Hartfilda gotovo da ne mogu da se setim nikoga ko je na taj ili približno sličan način izašao s kompleksnim stavom, s organizovanim otporom. Kada se bitka vodi na egzistencijalnom polju, umetnost zastane. Ljudi se osećaju ucenjenima, kao što se sada osećaju ucenjenima. I onda stvari prirodno utihnu. Sva progresivna snaga se izgubi onda kada počne da zveckaju oružje. Sad možemo da posmatramo čitav sled događaja koji je doveo do ove apatije novog doba. Od svetske ekonomske krize, preko geopolitičke krize, do tih proksi ratova, koji se sada vrlo ozbiljno vode. Već 30 godina nemamo ništa suštinski novo u popularnoj kulturi. A dotad smo imali minimum jedan novi fenomen skoro svake godine. Danas se sve pretvorilo u estradu i zabavu, koje popunjavaju egzistencijalni okvir. I zato odjednom imamo veliki povratak Oeizisa (Oasis), pa Led Cepelina (Led Zeppelin), koji su godinama odbijali da učestvuju u nostalgичnoj eksploataciji svog opusa kao robne marke, a sada, kao starci na izmaku osme decenije, najavljuju svetsku turneju na kojoj su Pistolsi u karaoke formatu još od prošlog leta.

A šta to zapravo predstavlja? Da li je to povratak nekim dobrim vrednostima?

Teško je govoriti o nekom povratku, jer povratka nema. Istorija se nikada nije vraćala. To je samo poslednji zov jednog vremena, koje je neumitno prošlo. I ja sam među onima koji sve manje slušaju takvu muziku, jer čitav taj milje više ne postoji u svakodnevicu, niti je oblikuje na bilo koji način. Ona je postala dekor. Kada umetnost postane dekor, to je prelomni trenutak. Tako su se u istoriji dogodile mnoge tačke preloma. Da se podsetimo samo – posle mračnog srednjeg veka krenula je renesansa, pa je prerasla u manirizam, zatim je sledio barok, gde je sve bilo raskošno i bogato, i onda krene sunovrat u rokoko. Mi danas živimo vreme nekog novog rokooka, samo što je ovo rokoko negdašnjih modernističkih tendencija. Zapravo, uopšte ne možemo da razumemo šta je današnji svet. Evo, ja ne znam da odgovorim na to pitanje. Možda prvi put u životu, zaista, ne znam šta je iza ćoška. Ne mogu čak ni da predvidim.

Pričamo o osobenim cikličnim krugovima istorije. Ako se složimo da su uzrokovani društvenim okolnostima, koliko globalna politika utiče na umetnost, a koliko može da bude pogubna po njen razvoj?

Mi danas prisustvujemo krizi smisla. U poslednje vreme, kao neko ko je šezdesetogodišnjak, počinjem da se pitam da li je sve ovo što radim uopšte smisleno. I to nije retoričko pitanje. Ne tiče se samo nekog biološkog sata, jer je jasno da u meni više nema onog poleta od pre 30 godina, i da, s druge strane, ljudi mojih godina nestaju – to je uslovnost biološkog procesa. Međutim, velika većina onoga u čemu sam učestvovao, kao što su izložbene aktivnosti, kulturno-umetnička razmena ili radovi u grupama, sve više se odvijaju po nekoj inerciji neskrivene potrebe da se stvari održe, nego što potreba za tim zapravo postoji. Uvek se setim austrijske scene, čiji sam deo bio u jednom trenutku svoje karijere. Tamo je, krajem devedesetih i početkom dvehiljaditih, krenuo neverovatan talas uspona savremene umetnosti, ali i njene uloge u društvu. Pre toga, Beč je bio poprilično siv grad, s radikalnom umetničkom scenom akcionizma šezdesetih, koja je bila odbačena od kulturnih krugova kao degutantna. A onda su posthipi i postpank generacije osamdesetih počele da stvaraju složenu i interesantnu novu scenu, koja je devedesetih uspela da se međunarodno emancipuje i postane referentna, što je zahtevalo značajnu institucionalnu podršku „kod kuće“. I tako su u Beču krenuli da otvaraju nove privatne galerije i izlagačke prostore, u koje su ulagale velike banke, osiguravajuća društva i firme. Tako su te galerije vrlo brzo postale utočište za brojne vodeće austrijske umetnike i krenule da zastupaju mnoge značajne svetske autore. Lično sam prisustvovao tom usponu između 1999. i 2011. godine. I kada je ta galerijska scena postala toliko kvalitetna da je doslovce oblikovala ne samo kulturnu scenu već i društveni milje po kojem je Beč prepoznat globalno, izjednačivši se s do tada dominantnom operom, filharmonijom i pozorištem, država je odlučila da u njih dodatno uložiti, te su od nekadašnjih štala i manježa Habzburgovaca napravili čuveni kvart *Museumsquartier*, otvoren krajem juna 2001. godine. I vrlo brzo, ogroman broj umetničkih institucija, i državnih i privatnih, kao i različitih scena, koncentrisao se na jednom mestu. To mesto postalo je novi gradski punkt. Čitav Beč je tako oživeo, postao potpuno nova i pulsirajuća umetnička scena. MQ je postao mesto okupljanja, gradski toponim, stecište kakvo do tada nije postojalo. Jedan osobeni pogled u budućnost. I sve do 2008. godine, Beč je u taj kvart i scenu ulagao, da bi bankarska kriza koja je započela u Americi ozbiljno uzdrimala scenu. Za nekoliko godina pokrenuo se delimično kontrolisani, postepeni sunovrat. Banke i osiguranja kao što su *Bawag* i *Generali* su zakatančile svoje izlagačke prostore, *Erste* više nije proširivala svoju kolekciju, fondacija *Kulturkontakt* je podržavljena, pa ugašena, dok je bečki sajam savremene umetnosti *Viennafair* prodat ruskom konzorcijumu. Novca je bilo sve manje, a kapitalizam je kroz troškove održavanja tražio sve više. Umetnici kojima su se sužavale mogućnosti počeli su, slično kao kod nas, sve češće da se zapošljavaju u prosveti. Dakle, Beču se desilo isto što se desilo drugde. U međuvremenu, ekonomija se oporavila, ali stanje u kulturi nije. Sada, investitore zanima samo ona kultura koja pouzdano donosi obrt

kapitala. Sve je manje u optičaju kultura koju treba negovati za dobrobit ili kao refleksiju zajednice, već se sve pretvorilo u pitanje koliko je kultura isplativa ili nije isplativa uopšte, ima li u njoj glamura i alteršika ili ne. I tu se vidi kako stvari izmiču kontroli same scene koju su konstituisali pređašnji akteri, autori, galeristi, kolekcionari i publika, a težište se sve više hijerarhijski pomera ka vrhu i izvan nje. Pogotovo je važno pitanje šta je to što čini fundamentalne okvire odnosa u jednom društvu i kako se oni ostvaruju, a o većini tih pitanja odlučuju oni koji su u poziciji moći i kod kojih je kasa. Vrlo su vešto ovladali novim demagoškim i tematskim pojmovnikom o diverzifikaciji, kulturi sećanja, održivosti, participativnosti, transnacionalnosti... Nekako sve počinje da zvuči neiskreno i izandalo, jer ne vidite da se ičiji položaj u toj većitoj dihotomiji između onih koji imaju i onih koji nemaju značajnije menja. Čak je i gori nego što je bio donedavno.

Šta nam se to zapravo dešava? Izgleda da je ovaj kapitalizam progutao ono najbolje što je kultura nudila.

Dešava se to da je došlo do zasićenja kulturom u epohi obrta velikog kapitala. Recimo, svi su bili oduševljeni napretkom tehnologije, posebno kad se smartfon pojavio. A upravo je kod smartfona problem u tome što je to sprava koja vas prezasi vizuelnim sadržajima. I kada dođe do prezasićenja, usled neprekidnih nadražaja slikom, više ne možete a da se ne zapitate: šta je onda uloga vizuelnih umetnosti danas? U ranijim epohama vrhunska umetnost bila je ekskluzivitet, nije bila tako lako dostupna. Niste mogli da je imate non-stop kraj sebe. Reprodukcije nisu uvek bile vrhunskog kvaliteta, knjige su se teško nabavljale. Čak i u ranim danima interneta, morali ste da sednete za kompjuter ili da kupite časopis da biste se informisali o trendovima. Bio sam pretplaćen na njujorški *Artforum* do 2012, koji je slat iz Njujorka i stizao mi je na kućnu adresu na Zvezdari poštom. Dakle, bilo je potrebno uložiti napor da bismo došli do reprodukcije kulture. A sad vam je kompletna kultura doslovce u džepu, i sve je na dodir! I zašto bi onda bilo ko davao novac za umetnost? Ubrzani razvoj tehnologije je vrlo inflatorno uticao na umetnost. U početku je sve to izgledalo kao dobra promocija kako bi se lakše došlo do korisnika. Međutim, sad se stvar obrnula, jer sve što se dešava oko nas je istog trena u smartfonu. Kao što su ljudi, u većini, zamenili stvarnost onom stvarnošću koja se odigrava u smartfonu, sasvim je očekivano da kulturne i umetničke potrebe zadovoljavaju na isti način. Zašto onda davati novac za umetnost? Zašto bi neko kupio sliku? I zato je sve ovo što se događa u ovom trenutku u Srbiji zaista značajno. Mnogi nisu shvatili da ova pobuna nije vezana isključivo za aktuelnu vlast ili režim, već za sve ono što on predstavlja. Ovaj režim predstavlja jednu određenu vrednosnu kategoriju. A ta vrednosna kategorija se svodi na elementarnu utilitarnost, gde se sve meri dostupnošću, gde nešto vredi onoliko koliko je isplativo i omogućava pojedincu da maksimizira korist ili interesnoj grupaciji da doslovce preko noći postanu nezamislivo bogati, prodajući najčešće uticaj.

Pobunu su pokrenuli studenti, i to upravo sa umetničkih fakulteta, što se raširilo dalje. Da li je ova nova generacija osvestila i nov pristup umetnosti? Koliko će biti potrebno da shvatimo njene potrebe?

Ne mogu da znam šta je umetnost nekome ko danas raste kao umetnik. I to je pravo pitanje – šta je umetnost za nekog ko danas ima dvadeset godina? Znam šta je bila za mene. Meni lično, umetnost je donosila mogućnost da živim u svetu ideja, koje je tek trebalo i otkriti i opredmetiti. A te ideje služe oslobođenju čovečanstva od stega i represije. Kada kažem represije, ne mislim samo na one u okviru državnog aparata. Ne. Represije se nalaze na mnogim mestima u društvu, one su u tabuima, društvenim normama, u koncepcijama života s kojim vodite i dijalog i žestoke bitke. I umetnost je meni bila način razgovora sa svetom, kao profesionalno polje u kome sam mogao da se ostvarim, i kao stvaralac i kao ličnost. Zato mi je teško da definišem šta nekome ko stasava u današnjim okolnostima znači ta ista umetnost. Čak mi se ponekad čini da možda prisustvujemo kraju umetnosti ovog formata. Dakle, ne kraju same umetnosti, već načina pristupa i prihvatanja umetnosti. Možda nam baš to poručuje nova

generacija. Pred nama se zapravo postavlja pitanje šta je uloga umetnosti u nekom budućem svetu koji tek nastaje. A u tom svetu su svakojaka čudesa. Video sam tako robota u obliku psa kako patrolira šumama u Poljskoj. Od tog malog mehaničkog robota koji radi hiljadu i jednu stvar, meni se diže kosa na glavi.

Ali i sami ste eksperimentisali sa tehnologijama, posebno veštačkom inteligencijom. Imali ste nedavno taj rad gde ste koristili AI. Kakvo je bilo iskustvo?

Koristio sam prošle godine veštačku inteligenciju pri kreiranju slika. Bila je to neka besmislena igrice koja je nudila mogućnost da, ukoliko ubacite svoju fotografiju u njen program, možete sebe da stavite u određene životne situacije u kojima ne biste mogli da se nađete u stvarnosti, počev od crvenog tepiha u Holivudu do plovidbe s vikinima. Jedna od ponuda uključuje kako bismo izgledali osamdesetih godina prošlog veka! A pošto ja znam kako sam izgledao osamdesetih (smeh), izabrao sam upravo svoju fotku iz osamdesetih i ubacio je u program; koji je izbacio moj lik u hardkor maniru s široki frizuram, što mi je poslužilo za konceptualni manevar koji sam uvrstio u sliku. Iskorsivši bazičnu veštačku inteligenciju maksimalno, izvan zadatih okvira trivije.

Autonomizam sada i ovde | Nikad robom (2024)





Da li je kapitalizam uništio malog nezavisnog autora? Sve je podređeno diktatu da mora da se zaradi. Koliko je taj vrišteći, agresivni kapitalizam promenio tokove umetnosti danas?

Kapitalizam baštini piramidalnu hijerarhiju. A to znači da će vam se predstaviti kao neko ko svima podjednako daje šansu. Pogledajte tenis, na primer. Zbog koncepcije takmičenja, koja je piramidalnog i eliminatornog tipa, niko ne može da utiče na to ko će da bude najbolji. Dakle, sve je do igrača i toga koliko će poena da osvoje tokom sezone. Zbog količine novca koja je u igri, svetski moćnici se trude iz petnih žila, iako im ne polazi za rukom, da to ne bude baš neko iz Srbije, pa ni Novak Đoković. Važno je da teniski karavan vodi neko iz neke bogate zapadne zemlje, kako ne bi opalo interesovanje publike i sponzora. Stoga strukture vrlo vešto usmeravaju frustraciju i nezadovoljstvo kroz potenciranje kulturološkog sukoba na relaciji mi – prosvete, uređeni, otmeni, protiv njih – bučnih, nevaspitanih, neprosvećenih varvara, od čega, naravno, ubiru konkretnu zaradu. Đokovića tokom cele karijere nezamislivo vređaju, jer ta akumulirana i usmerena mržnja donosi privlačnost takmičenju – privlačnost koju Đoković sam, kao sportski fenomen i pojava – ne bi imao. Ali onog trenutka kad se fabrikovani narativ usmeri putem konstantnog medijskog spinovanja i promocije ustaljenih kulturrasističkih obrazaca o neotesanom Balkancu, odjednom imate angažovan čitav zapadni svet, koji u toj omrazi horski učestvuje. I to je jedini način na koji je on tenisu isplativ, samo tako može da donosi novac – kroz stereotip Zapada o sukobu civilizacija. Ako sad tu činjenicu prebacite u savremenu umetnost, dobićete jednu nemoguću situaciju. U savremenoj umetnosti nemate uslove da nezavisno nastupate, jer da postoji kustoski sistem u tenisu, Đoković ne bi bio tu gde je (smeh). Čitav koncept današnje kulture sistemski dolazi sa Zapada. I oni su ti koji odvajaju najviše novca, imaju kvalitetne ustanove, organizuju velike izložbe, sajmove, festivale. Da bi ubirali novac iz celog sveta, bijenala su ravnomerno raspoređena po kontinentima. Ali uvek je istih pet nacija koje određuju sve, od svetske politike i tenisa, do tokova u kulturi i savremenoj umetnosti, koja je kroz kontrolisanu inkluzivnost zapravo izrazito polje njihove potpune dominacije. Što je još važnije, u pitanju je čista muška dominacija. Faktički, u čitavoj istoriji umetnosti ne postoje ženske megazvezde poput Marine Abramović. Ima mnogo velikih i kvalitetnih umetnica, ali ne postoji nijedna koja je dostigla tako neupitan, gotovo nedodirljiv status.

Kako tumačiti tu mušku dominaciju u kontekstu kapitalizma? Zar nije važno, zarad jednakosti, da sada u globalnim tokovima učestvuju svi, manjine posebno?

Da, ali o tome odlučuju muškarci. Imate znatno veće učešće žena nego ranije, pogotovo među kustosima, galeristima i direktorima institucija, takođe na univerzitetskim katedrama, ali i dalje nemate žene zvezdanog statusa kao u operi, na estradi ili filmu. Insistira se na prisustvu velikog broja žena u umetnosti, ali žene prosto nisu isplative, kao što ni ženski tenis nije mnogo isplativ. Ili akcioni filmovi sa ženama junakinjama. A to je problem koji treba razrešiti, jer je novac taj koji diktira stvari. Kada govorimo o dominaciji, tih pet zapadnih zemalja su Engleska, Francuska, Nemačka, Italija i Amerika, kao najmoćnija država u istoriji sveta. One diktiraju apsolutno sve savremene trendove u politici i kulturi, i to je tako još od vremena prosvetitelja, a pogotovo od šezdesetih naovamo; one usmeravaju tokove novca tamo gde kultura postaje javno dobro i roba kojom se ozbiljno trguje. I tako, po potrebi, traže nove ljude u koje bi ulagali i koje bi eksploatisali. U jednom trenutku bio je u fokusu Balkan, pa su dosta ovde ulagali. Onda je na red došla Afrika, pa su ulagali tamo. Posle Afrike aktuelna su bila ženska pitanja, a posle njih LGBT grupacija. I tako se stalno određuju novi tokovi isplativosti i oni koji rukovode tamošnjim velikim institucijama deo su jednog glomaznog i dobro uvezanog sistema plasiranja tema, ideja i novca. I, na osnovnu toga, stvara se klasna struktura međuzavisnih autora, kojima radovi s pogodnom tematikom donose dobit. Ako dolazite s Balkana, preporučljivo je da radite radove koji se tiču ratova, manjina ili nedovršenog modernizma, na primer. Autori i dela koja bi se bavila nečim što je

suštinski afirmativno za sredinu iz koje dolaze – njima nisu atraktivni, jer navodno to nikog ne zanima, što zapravo nije istina. Takav pristup služi popunjavanju već politički indukovane geostrateške slike o području od specifičnog interesa, koju umetnost i kultura s datog područja treba da podrže. Prema toj slici, donose se odluke koji će umetnik iz koje zemlje i s kakvom temom u određenom trenutku biti izabran. I tako to funkcioniše dugo. To je način da drže ceo svet u podređenom položaju kroz besprekorno organizovan participativni sistem, u kome niko nije zaobiđen. Kao kvote. Jer velesile su shvatile jednu stvar – možete da imate snažnu armiju i snažnu ekonomiju, ali ako nemate snažan kulturni model, kojim suštinski vladate u mirnodopskim uslovima – sve vam je džabe.

Ali i pored globalnih tokova, čini se da je sve osetnija i kriza autora. Nismo videli neka velika dela poslednjih godina. Kako nju definisati u novom vremenu?

Teško je to reći. Ne znam ni sam da li imamo krizu autora ili krizu praćenja autora. Više ne postoje, kao ranije, jasni kriterijumi koji bi uspostavili neku hijerarhiju, vertikalnu. Jerko Denegri je, još devedesetih, ovo vreme nazvao „dobom nove nepreglednosti“. Možda je ovo zaista stanje neke nove nepreglednosti, gde je u gomili raznih ponuda teško uspostaviti vrednosne kriterijume. Ko su veliki autori, filmski, na primer, pogotovo danas kad se velika produkcija u potpunosti preusmerila na ciljne blokbastere koji oživljavaju Marvelove superheroje i likove iz crtanih filmova, tipa Snežane, ili lutke kao Barbike? Iste pristojniji film koji mi je ostao u sećanju zato što sam pozeleo da ga odgledam više puta bio je *Skrivena mana (Inherent Vice)* Pola Tomasa Andersona. Četiri nezavisne produkcije su se udružile – Vorner je bio distributer, ukupno je koštao oko 20 miliona dolara, a zaradio 15. Znači da su ostali kratki za 5. To je film koji traži upućenost, obrazovanost, slojevitost, zainteresovanost za to kako svet oko vas funkcioniše da biste istinski uživali u njemu. Koga briga?! A i od tada je već prošlo 10 godina. Film u Evropi nema ni blizu onaj značaj kao pre. Hajde da se samo produkcijski prisetime filmova Frederika Felinija, kao što su *Dolce vita (Dolce Vita)* ili *Osam i po*. Ne mogu da zamislim koliko bi ti filmovi mogli danas da koštaju! Koliko bi u današnjim uslovima uopšte bili plaćeni glumci poput Marčela Mastrojanija, Klaudije Kardinala ili Anuk Eme; koliko bi koštalo da ti muziku radi Nino Rota? Da ne pričamo o svemu ostalom, mizanscenu, kostimu, šminki, snimatelju, montaži, postprodukciji! Taj film je kapitalno delo, ali danas, kada govorimo o pravoj umetnosti, prvo razgovaramo o finansijama. Ja sve moram da finansiram iz svog džepa, a situacija je takva da je teško bilo šta naplatiti kad se stvari završe. Sticajem okolnosti se desilo da sam samo u Beogradu prošle godine imao tri samostalne izložbe, koje su u javnosti prošle vrlo zapaženo, medijski bile odlično praćene, produkcijski zaokružene, s velikom posetom. Ogroman je rad uložen da to sve bude na nivou, nisam mogao biti zadovoljniji, ali prvi put sam sve radove sa izložbi vratio kući. I to je sad jedna potpuno nova situacija... Onda se to razvlači u nedogled, neko bi ovo, neko bi ono, možda danas, možda sutra, možda nikad, a vreme prolazi. Jednostavno – ne možete više bez velikih finansija da pravite veliku umetnost i mnogi značajni autori prosto gube volju, očekivanja su prevelika, troškovi ogromni, i samoodrživost je na ispitu kao nikad do sada. Možda možete da pravite semantički i sadržajno značajnu umetnost, koja će postati velika nakon autorovog odlaska na onaj svet (smeh). Ali ako zaista želite velike autore, koji su u datom trenutku prepoznati kao takvi, ispostavlja se da je nužno da su deo sistema koji ima mogućnosti da ono što se osmisli iznese produkcijski. Ali to ne može dugo da traje, taj balon će kad-tad pući.

Da li je zaista sve u novcu? Uvek nekako mislim da je ipak autorova ideja najbitnija, da je vizija umenosti važnija od samih finansija. Da li umetnici danas predstavljaju svet oko sebe na pravi način?

Ideja je ključ, bez ideje – sigurno je da se ne može ništa postići u vremenu u kojem ste preplavljeni sadržajima. Gledao sam posle skoro 30 godina film *Do poslednjeg daha* Žan-Lika Godara. I kada je krenula špica, pomislio sam da će mi delovati zastarelo, da

mi se neće dopasti kao nekad. Ostao sam „zakucan“ za TV do kraja, zblanut revolucionarnošću tog filma čak i u današnjim okvirima. Bio sam daleko šokiraniji nego kad sam ga gledao kao mlađi, jer sam odrastao u tom okruženju i s tim tendencijama u društvu i nekako se sve podrazumevalo. Današnji svet jeste napredovao tehnološki i u životnim standardima, ali je istovremeno potonuo u konzervativizam, i to je vidljivo na svakom koraku. U tom filmu, recimo, nema konzervativnog stajališta. Sve je bazirano na jednoj progresivnoj ideji, na nekonvencionalnosti svakodnevice, a takav je i autorski pristup načinu na koji se filmskim sredstvima ruše ustaljeni esnafski obrasci. Taj film je i dalje autorski nestvarno slobodan. Pristup sirovom materijalu tog filma, njegova difuzna naracija koja se prati s lakoćom, bez obzira što nije linearna, zapravo je nešto što je i dan-danas uzbudljivo videti. Pa čak i ta moda koja je iz nekog drugog vremena i odnosi koji se grade između likova – toliko su životni, da osećaš kako je taj film i posle 65 godina i dalje aktuelan, jer može da se opipa kao živo meso. I to jesu dometi velike umetnosti koja transcendiru epohu u kojoj nastaje i postaje univerzalna. Danas, ukupno uzev, nedostaje to što ima malo veličanstvenih umetničkih dela koja mogu da vam predstavljaju današnjicu na način na koji je zapravo doživljavamo. Ne kažem da nema dela koja se tematski njome bave, ali pitanje je da li su to velika dela. Recimo, divan je Ken Louč, ja ga obožavam. Njegovi filmovi su veliki na svoj način, specifični su, ali oni ne prelamaju epohu. Nedostaju, ipak, autori sa čijim delima možete da se poistovetite, kao što su u moje vreme markeri bili roman *Manje od nule* Breta Istone Elisa ili priče Tame Janovic, slikarstvo Baskijata i Haringa, filmovi poput *Repo Man* Aleksa Koksa ili *Mržnja* Matjua Kasovica, *Rehab* Ejmi Vajnhaus. Izostaje već više od decenije i u popularnoj i u visokoj, elitnoj kulturi sloj 20-godišnjaka koji dolazi sa novom paradigmom i plasira nam velika, definišuća dela o vremenu u kojem nastaju, koji su možda sklonjeni usled svih ovih tokova novca, o kojima smo pričali. Da li biste vi danas odvojili i investirali gomilu para u nekoga ko počinje i ko u startu ima kritički stav prema stvarnosti, ko je ogoljava i nije popularan? Time možda zatvarate sebi mogućnosti za buduće aktivnosti u opštoj međuslovljenosti, gde stalno neko zavisi od nekog. A nekada je, zarad umetnosti, postojao taj rizik.

Populistički projekat | *Bog voli snove srpskih umetnika* | FK Lovćen Cetinje (2023)



Kako vam izgleda Srbija i kultura u Srbiji ovog proleća 2025?

Ne znam da li imam dobar uvid da bih mogao da pričam o tome. Scena sigurno postoji, ali pitanje je koliko je konstituisana kao scena. Imamo umetničku scenu u smislu umetničke produkcije, koja je vrlo kvalitetna i vibrantna. Međutim, tu nedostaju dve stvari. Prvo, nedostaje da se uspostavi kao celovita, jer je isuviše frangmentirana. Ne postoji nikakva vrednosna hijerarhija, klasifikacija po značaju, obimu, produkcijskim mogućnostima, vidljivosti, nema parametara. To je jedna stihija koja se održava po inerciji. Ne postoje relevantni časopisi, nemate ljude od ugleda koji žive od toga i ne može se konsekvantno ispratiti šta se na sceni dešava. Ali to i proističe od toga što je čitava medijska scena u poslednjih desetak godina značajno izmenjena. Izložbe, nasuprot tome, izgledaju sve bolje i bolje. Prosek je daleko viši nego ranije, standardi su viši. Veliki razlog za to jeste i daleko kvalitetniji predavački kadar na akademijama, tako da svi profesori, za razliku od pređašnjih generacija, imaju značajno međunarodno iskustvo. Internacionalizacija Oktobarskog salona pre 22 godine je zaista donela značajnu promenu. Međutim, neke stvari su nedopustive. I tu dolazimo do druge stvari koja nedostaje, a to je pristup kvalitetnom obrazovanju. Nedopustivo je da se umetničke akademije nalaze u tako lošim prostorima. Muzička akademija je još u onoj zgradi Manježa, gde su ih strpali još pred kraj Drugog svetskog rata. Sve su to stari problemi uloge kulture u savremenom društvu. Mi živimo u sredini u kojoj je 1903. godine osnovan Muzej grada, ali u njemu niko od nas nije bio, jer faktički ne postoji. Ovaj grad nije u stanju da podigne ili rekonstruiše i prilagodi nameni zgradu kapitalne ustanove kulture, i to u kontinuitetu 122 godine od osnivanja. A sve što imamo, što uopšte dokazuje naše postojanje i identitet, jesu kultura i umetnost. Iz tog razloga je odnos društva prema kulturi zaprepašujuć. I tu je ključ država! Ako država ne promeni svoj odnos najpre prema obrazovanju i ulozi koju kultura ima u prosvetivanju nacije i građenju identitetskih karakteristika na području koje zahvata – onda smo zaista pred nestankom. Nemojte da zaboravite da smo u vreme socijalizma na prvom programu nacionalne televizije i prepodne i popodne imali školsko-obrazovni program. I to su svi gledali. To je bio način na koji su se formirale generacije. I ti naraštaji su bili daleko povezani, podjednako s kulturnim nasleđem kao i sa aktuelnom kulturom trenutka, od novijih. Nisam dovoljno prisutan na društvenim mrežama da bih znao koliko je kultura tamo prisutna. Ali, ako nemate formirane ličnosti kroz jasno profilisan obrazovni i školski program, onda se svo stečeno znanje rasipa. Ne postoji fokusiranost na ono što je bitno, isključeno je kreiranje predstava o kontinuitetu ili formiranje ukusa budućih generacija. Zato je kultura danas svedena na profesionalce, ljubitelje ili one koji imaju neku opštu, šablonski razvijenu svest o njenom značaju u okviru društva. Možemo debatovati danima o tome do koje mere je neprekidnim ignorisanjem ili neadekvatnim rešenjima učinjeno sve da se kultura sistemski i zakonski uruši. Neki od tih fenomena se sad ispoljavaju i globalno, tako da je primetno da se gro novca preusmerava u takozvanu namensku industriju, u kojoj smo još uvek aktivni i aktuelni, s obzirom da je kod nas sve rudimentarno u odnosu na razvijeni svet s kojim već dugo ne možemo da uhvatimo korak na drugim područjima. Čak ni civilizacijskih standarda, koje je socijalistička Jugoslavija morala da prihvati u mnogim oblastima kako bi pripadala krugu razvijenijih zemalja, više nema. Jer Srbija nije morala da prihvata nikakve norme od devedesetih godina, kada se na ruševinama Jugoslavije u opštem metežu ratova, tranzicije i izopštenosti iz međunarodnih institucija, uspostavljala kao delimično samostalna država. Tako su umetnost i kultura postali neka vrsta zapuštenog i neželjenog deteta, koje tavori na obodima raznih nakaradnih regulatornih rešenja, a ona samo još više doprinose njihovoj marginalizaciji. Mi smo sada usred studentskog protesta, najvećeg svih vremena, koji se bori za uspostavljanje drugačijih vrednosti. Ovo je možda najznačajniji i poslednji trenutak da se kultura vrati tamo gde je ostavljena devedesetih godina. Da se vrati društvu! Da postane njegov integralni i nezaobilazni deo! Za mene su prosveta i kultura, zdravstvo i lokalna privreda, uz agronomiju, ključne komponente života u savremenoj zajednici. Sve ostalo možemo i ne moramo da imamo. Ali bez ovih 5 bazično postavljenih stvari, koje su fundament razvoja i opstanka društva, ne možemo dalje.

Šta je to novo na čemu Uroš Đurić radi? Spomenuli smo dve predstojeće izložbe, u Trebinju i Prijedoru...

Ove godine je sto godina od osnivanja fudbalskog kluba Leotar iz Trebinja, te ću se tome posvetiti. A u Prijedoru ću raditi radove o Sretenu Stojanoviću, koji je bio izuzetna istorijska ličnost. Njegov brat Mladen Stojanović bio je komandant kozaračkog partizanskog odreda i stradao je 1942.. Obojica su bili internirani kao Mladobosanci i srednjoškolske dane su proveli po austrijskim kazamatima. Mladen je posle otišao da studira medicinu, a Sreten vajarstvo. Bio je stipendista Đurice Đorđevića, lekara i osnivača katedre za dermatovenerologiju Medicinskog fakulteta i Klinike za kožne i venerične bolesti u Beogradu i njegove žene Kriste, rođene Šumanović, ćerke hrvatskog podbana Svetislava Šumanovića, inače strica Save Šumanovića! Dakle, momak iz Prijedora je tako otišao u Beč, pa u Pariz, gde je radio u nekadašnjem Modlijanijevom ateljeu. Godine 1927, kada je njegova ćerka Jovanka – koja mi je kasnije predavala istoriju umetnosti – imala godinu dana, otišao je na put u Rusiju zajedno sa Vladislavom Ribnikarom i Dragišom Vasićem. Postoji brošura s njegovim crtežima, grafikama i svedočanstvima, na osnovu kojih radim izložbu. Veoma mi je važno da u lokalu probudim interesovanje za širi društveno-kulturni kontekst raznolikih modernističkih iskustava nekog područja. Neophodna je decentralizacija, uspostava veze s dometima lokalne kulture. Jako je važno da ljudi ne klonu. Imam želju da se to obnovi. Ako izostaje rad na emancipaciji lokalne populacije, institucije će se ugasiti same od sebe. O pojedincima i da ne pričam. Mnogi ne razumeju da prosvetiteljstvo nije samo tekovina 18. ili 19. veka. Morate neprekidno da ga obnavljate, kao što morate da obnavljate zemlju posle žetve. Kao i zemlja, kultura i umetnost moraju da se kontinuirano neguju.



Mario Kopic

Umjetnost i kibernetika



O čemu govorimo kad govorimo o umjetnosti?

Umjetnost kao *umjetnost*, kao *techne*, znači umješnost, umijeće, umještinu (artificijum), znači *razumjeti se u nešto*, razumjeti se u *ideju* (izgled) kao paradigmu i razumjeti se u proizvođenje ili pojezu (*poiesis*) prema toj paradigmi: u imitaciju, podražavanje, mimezu (*mimesis*). Mimeza je dakle određena upravo kao pojeza, kao oblik, a ne kao suprotnost pojezi. Proizvedeni izgled (*eidos*) jest oblik (*morphe*, *schema*). U umjetnosti kao umijeću spojeni su dakle *techne* i *poiesis*, spojeni su s obzirom na *eidos*. To i takvo stapanje, što ga je prvi obavio Platon, označava rođenje ili uspostavu umjetnosti kao *umjetnosti*, umjetnosti u doslovnom značenju te riječi: umjetnost je mimetičko-pojetička tehnika! Umjetnost je, drugim riječima, umotvorina. Umjetnosti kao *umjetnosti* prije Platona zato nema, o umjetnosti je moguće govoriti samo unutar platonizma (filozofije kao metafizike), odnosno umjetnost u strogom zapadnjačkom pojmu postoji samo kao metafizička umjetnost. Jer prije Platona *poiesis* nipošto ne znači proizvođenje iz neprisutnosti u prisutnost (izgleda). Isto tako, *poiesis* nije neodvojivo povezana s *techne*, kao što se to zbiva u Platonovoj filozofiji, odnosno metafizici, gdje je *techne* na izvorištu svake *poiesis*, svakog (božjeg i ljudskog) proizvođenja. Jedino tehničko proizvođenje je pravo proizvođenje. Jer *techne* prije Platona nije zauzimalo tako naglašeno i tako odlikovano mjesto kao što ga ima kod njega.

Kod Platona *techne* podređuje i nadzire sve: čovjek i bog jesu to što jesu samo kao tehničari, kao nositelji umijeća, kao oni koji znaju i umiju. Stvari za koje se kaže da nastaju po prirodi, kaže Platon, proizvedene su božanskom tehnikom, a stvari izrađene od ljudi ljudskom tehnikom. Zato platonizam nije ni antropologija, ni teologija, nego u svojoj najdubljoj dimenziji upravo *tehno-logija*. Parmenidova *boginja*, *daimon* i Heraklitov *logos* kao ono mudro, *to sophon*, nisu tehničari, tehnički proizvođači, nego su, kako možemo pročitati u 12. fragmentu Parmenidove poeme *O prirodi* i u 41. Heraklitovoj *gnomi*, *kibernetičari*. Danas obično razumijemo kibernetiku kao vrhunac tehnike, a neki kibernetičku umjetnost čak kao vrhunac umjetnosti. No između tehnike i kibernetike fundamentalna je razlika.

U čemu se ta razlika nahodi? Što znači nositelj umijeća ili tehničar (*technites*) znamo. Što znači nositelj kibernetike/kormilarenja, kibernetičar (*kybernetes*), možemo razabrati iz spomenutog 12. fragmenta Parmenidove poeme. U njemu stoji: „Jer uži prstenovi (vijenci) bili su ispunjeni nepomiješanom vatrom, a oni iza njih tamom (noći), a između njih plamt dio ognja; posred njih je boginja/demon (*daimon*) koja svime upravlja/kormilari (*panta kybernai*); jer sasvim ona mrskim/užasnim rađanjem i sparivanjem/združivanjem vlada (*panta gar stygeroio tokou kai mixios archei*), šaljući žensko da se s muškim združi, i opet, obratno, muško sa ženskim“. Dakle, boginja (demon) kao upravljač koji svime upravlja, koji

upravlja sve kroz sve, nije isto što i tehničar, nego je isto što i kibernetičar. Kibernetičar je upravljač svih suprotnosti, pa sve suprotnosti (dan i noć, prisutnost i odsutnost) zbog toga priređuje i miješa, koordinira i komponira. Sjedinjuje ih, odnosno sparuje (na primjer muško i žensko), ali ih niti međusobno podređuje (supsumira) niti podčinjava (subordinira).

Prema Heraklitu, *to sophon*, ono mudro, odnosno *sophia*, mudrost jest ta koja kao *ono jedno* (*hen to sophon*) „kormilari sve kroz sve“ (*ekybernese panta dia panton*). Njena briga je uravnoteženo sve-jedinstvo svega. Kibernetika dakle na svojem izvorištu nije tehničko oblikovanje s obzirom na neki izgled, odnosno proizvođenje izgleda. Kibernetika je miješanje i povezivanje, spajanje i sparivanje, združivanje (jednom riječju, *igra*) dviju ne-cijelih suprotnosti: dana i noći, muškog i ženskog, svjetla i tame, glasa i tišine, prisutnog i odsutnog... neovisno o konačnom izgledu. I iz-rod je po-rod. Užasno, pri čemu čovjeka prođu srsi, istoga je iskona kao i ono lijepo i divljenja vrijedno. Dakle ni grozovito ili monstrozno nije isključeno. Sve je na neki način čudesno...

Kibernetička igra je zato opuštena i opuštajuća. Parenje muškog i ženskog, miješanje svjetla i tame, združivanje prisutnog i odsutnog nema nikakvo unaprijed zacrtano ograničenje. Ono je harmonično već samo po sebi: neovisno o tome što bi moglo nastati iz te harmonične simfonije, neovisno o porodu, neovisno o proizvodu. Kormilarenje tu nema neku prethodnu paradigmu prema kojoj bi se trebalo ravnati u brizi da se za vrijeme proizvodnje sve skupa ne bi iz-rodilo. Kibernetika još nije ograničena tehničkim obzirima, premda pripravljenost na tehniku ne isključuje.

No, prema Platonu, kibernetičko je proizvođenje atehničko i alogičko proizvođenje. I zbog toga nemoguće. Logičko odnosno tehničko proizvođenje je proizvođenje u odnosu s idejama, ispostavljanje ili podražavanje ideja. Ideje su nešto svijetlo, najviša ideja je najviše svjetlo, a biti znači biti prisutan, odnosno biti pred očima, nazočan. Ono što nije nazočno nije ništa. Zbog toga je tama posve podređena svjetlosti, odsutnost prisutnosti, žensko muškome itd.

Platonizam kao filozofija tehnike znači, dakle, čistu oprečnost Parmenidovoj i Heraklitovoj kibernetici. U kibernetici su prisutnost i odsutnost priređene i ravnopravne, u Platonovoj tehnici odsutnost nije ravnopravna s prisutnošću. Kod Parmenida i pri-sutnost i od-sutnost imaju bivstvovanje, važe kao *sutnost*, a kod Platona jedino i samo prisutnost važi kao bivstvovanje. Platonova tehnika i platonizam, to jest filozofija kao metafizika, znače negaciju Heraklitove i Parmenidove kibernetike. Kibernetika prema svom izvoru nije ništa tehničko. Metafizika se pak formira kao tehnizacija kibernetike. Drugim riječima, moderna tehnička (platonistička, tehno-pojetička i tehno-logička) kibernetika nije izvorna, demonična kibernetika.

Pogledajmo sada sve skupa malo detaljnije.

Polazeći od prisutnosti, Parmenid pak istodobno već polazi od svjetla ili, kako je vidljivo iz navedenog fragmenta 12, od muškog. Žena je shvaćena kao suprotnost muškog, s obzirom na muško. Tama je već shvaćena kao suprotnost svjetla, s obzirom na svjetlo. Jer je odsutnost/nepprisutnost shvaćena kao suprotnost prisutnosti, dakle iz i s obzirom na prisutnost. No suprotnost nije odmah već prevedena u oprečnost, u *drugost identičnog*. Noć ili odsutnost nisu manjak prisutnosti, nego su i dan i noć, i prisutnost i odsutnost, *suprotnosti jednakog*: „Kako je pak sve bilo imenovano svjetlom i tamom, pa je prema vlastitim moćima (imenovano) ovo i ono, sve je puno (*pan pleon*) jednako svjetla i nevidljive tame, u jednakom razmjeru (*ison amphoteron*), izvan obojeg ničeg nema (*epei oudeteroi meta meden*)“ (fragment 9). I tek unutar ili izvan te jednakosti istupa prednost prisutnosti, svjetla, muškog. Svjetlo i tama jesu dakle neodvojivi. Dvojiti ih po stasu kao opreke i postaviti njihova znamenja „odvojeno jedna od drugih (*horis ap' allelon*)“ (fragment 8), obrađivati ih kao dva „lika“ (*morphai*), te pritom jedan lik, naime tamu, smatrati nečim ontološki „manjim“, za Parmenida je sasvim pogrešno, jer u ontologiji nema nikakvog višeg ili manjeg. Za Parmenida su pri-sutno i od-sutno jednakovrijedni načini ili modusi *sutnosti: biti* znači kako *biti* prisutan tako i *biti* odsutan. Odsutno (tama) nije podređeno (supsumirano) prisutnom (svjetlu), nego je oboje kormilareno (upravljano) *sutnošću* (bivstvovanjem). Demonični kibernetičar igra drugu i drukčiju ulogu od one koju je sebi zadao pojetički tehničar, koji sve podređuje idejama kao čistim izgledima, to jest paradigmama. Zato kibernetika i tehnika nipošto nisu jedno te isto: kibernetika je svagda već s ovu ili onu stranu tehnike. Kako muško tako žensko udruženi su u združenosti i tek se u združenosti žensko pokazuje kao suprotnost muškom, muško preuzima pobudu, sve dok muško ne zauzme položaj iz kojega proglašava da se jedino ono razumije u nešto, dakle dok s Platonom kibernetičku boginju ne zamijeni tehnički bogotac (*pater*): pojetički autokrat. To se pak moglo dogoditi samo preko dominacije porodičnih (otac-majka) odnosa nad spolnim (muško-ženski). S platonizmom pobjeđuje zakon (*nomos*)! Demonična – parmenidovska – kibernetička igra izomorfnih suprotnosti istisnuta je tako tehničkim – platoničkim – podređivanjem (supsumiranjem) jedne opreke drugoj. Tako umjesto harmonije i izometrije dobivamo hijerarhiju i agonalnost. A to je temelj tehnizacije kibernetike i time tehno-pojetičkog ovladavanja umjetnošću.

Dominacija pojetičke i nomotetičke tehnike nad kibernetikom, usmjerene proizvodnje nad opuštenim (igrivim) povezivanjem (sjedinjavanjem ili sparivanjem), (tehničke) produktivnosti nad komponiranjem (izometričnih harmonija), koja se zbiva s nastupom platonizma, kibernetiku ne ukida. Ta metafizička tehnizacija kibernetike samo potiskuje kibernetiku ispod sebe. No sama tehnika nije ništa tehničko, tehnika je u svojoj suštini kibernetična. Na kraju metafizike i time tehnike

može kibernetika prispjeti na vrh samo zato jer je svagda već bila na dnu. Kibernetika nije samo vrhunac i dovršenje, nego ponajprije raskrivanje tehničke ograničenosti.

Martin Heidegger, recimo, kibernetiku još uvijek tumači tehnički, umjesto da suvremenu tehniku pokuša razumjeti atehnički, dakle iz kibernetike. A kibernetika je, rekli smo, već po svom porijeklu starija od tehnike kakvu je utemeljila filozofija kao metafizika, odnosno platonizam. Dok se tehnika u platonističkom (meta-fizičkom) značenju dakle zasniva na supsumciji i subordinaciji, Parmenid i Heraklit razumiju kibernetiku kao koordinaciju, priređivanje suprotnosti i kormilarenje među njima. Posrijedi je fundamentalna razlika između *krateo* (vladam, gospodujem) i *kybernao* (krmarim, upravljam), razlika između filozofskog tehno-kratskog *nasilja* punog svjetla (izgleda) nad praznom tamom i predfilozofske kibernetičke *igre* svjetla i tame.

A napose to ne stoji što se tiče umjetnosti. Umjetnost kao umjetnost ima doduše ime umjetnosti, odnosno umješnosti ili umijeća, artificijuma, shvaćena je iz razumijevanja (razumjeti se u nešto), ali nas upravo to zatočuje u krug što ga je zatvorila metafizika kao tehnologija sama. Umjetnost kao mimetičko-pojetička tehnika jest platonička prepravka, imenovanje koje prikriva, i to više nego samo formalno, uvrštenje u jednu od formi pojetičke tehnike, odnosno kibernetičku suštinu onoga što je reducirano na umjetnost.

Kraj metafizike, a time i tehnike, jest i kraj umjetnosti kao umjetnosti/umješnosti, umjetnosti kao mimetičko-pojetičke tehnike. To nije tvrdnja o smrti umjetnosti. Rođenje, život i smrt umjetnosti kao umjetnosti/umješnosti stvar su metafizike. Umjetnost u svojoj suštini nije ništa umjetničko ili umjetno, ništa umješno. Ništa metafizičko. I ta se suština umjetnosti stalno odupirala da bude primjerena svojem odlikovano metafizičkom imenovanju *umjetnosti/umješnosti*. Umjetnost je po svojem porijeklu *simfonija* ravnopravnih suprotnosti. Prije negoli imitacija, slikarstvo je miješanje svjetla i tame, miješanje boja. Prije nego izražavanje, kao podražavanje unutarnjeg, muzika je skladanje tišine i zvuka, miješanje tonova. Prije nego *poiesis*, pjesništvo je već u grčkom jeziku pjevanje, *paion*. *Paian* je pridjev Apolona, boga muzike i pjevanja, jer zbog lire, svojeg instrumenta, nije bio ograničen samo na muziku frule, nego je uz sviranje mogao i pjevati, tako da je zbog te dvostruke mogućnosti trijumfirao na svim muzičkim natjecanjima. Rečeno preciznije: *poiesis* pretvara u proizvođenje tek Platon.

Prije proizvođenja i razumijevanja u proizvođenje prisutnog iz neprisutnog, svjetla iz tame, glasa iz tišine... jest kormilareće združivanje prisutnog i odsutnog, svjetla i tame, glasa i tišine. Prije produkcije je *komponiranje*. Prije pravila igre jest igra pravila: upravljanje pravilima. Produkcija je samo ograničen način komponiranja. Kibernetika kao takva nije ograničena. Jer kod Parmenida ne dijeli se ona na pravilnu

i nepravilnu. Parmenidova boginja nije *orthos kybernetes*, pravi odnosno pravilni kibernetičar, pravi kormilar (Platon, *Politeia*, 341 c), kako je kod Platona definiran tehničar kao tehničar. Takvom definicijom Platon postavlja sve na glavu: „Jer se ne imenuje kormilar (*kybernetes*: kibernetičar) zbog plovidbe, nego zbog umješnosti (*technen*) i vlasti (*archen*) nad mornarima“ (*Politeia*, 341 d).

Ozbiljna kibernetika kod Platona je *prava* kibernetika, a prava kibernetika ili ortokibernetika je jedino i samo *tehnička* kibernetika. Vodeću ulogu preuzima na taj način tehnika u svojoj *autokratičnosti* (*Timaios* 91b). Sve u ime ortodoksnosti!

Ujedno s izjednačenjem istine i pravilnosti, pri čemu pravilnost (ortodoksnost) automatski postaje kriterij istine i na taj se način postavlja nad istinu, pojetička se tehnika postavlja nad demoničnu kibernetiku. Sve se više i više afirmira produkcija. Istodobno prisutno podređuje odsutno (neprisutno), svjetlo podređuje tamu, muško podređuje žensko... Naime, prisutnost kao *nazočnost*, muškarac kao otac. Pri tim preimenovanjima svjetlo i tama ostaju samo još – metafore. Svjetlo je samo još metafora čiste prisutnosti (čiste ljepote), kao što je autokratski *pater* samo metaforonimija tehničara. I obrnuto: tama je metaforički manjak nazočnosti, žensko manjak muškosti, loše manjak dobrog, ružno manjak lijepog.

Umjetnost je pak shvaćena kao *lijepa* umjetnost. Pred bezumnošću se razumijevanje okrenulo u sebe samog. Lijepo umjetnosti su umjetnosti lijepog: umjetnosti s paradigmatičkim izgledom. Vrijednost umjetnine (umo-tvora) odsada se određuje s obzirom na njenu vjernost izgledu (paradigmi): u njoj se mora iskazati umješnost umjetnika. I ružna materija mora biti dana na lijep način, u lijepom liku. Podražavanje je svagda podražavanje nekog izgleda u ulozi paradigme. A izgled kao paradigma jest nešto lijepo. Umjetničko djelo nije samo podražavanje tog lijepog i njegove ljepote, nego je u odlučnoj mjeri svagda već i falsifikat, izopačivanje. Dakako, umjetnost je više umjetnost ukoliko je kadra vjerno podražavati paradigmu, ukoliko je manje izopačuje. Nakaza, ono grozovito, koje unutar takvog razumijevanja znači krajnji manjak svega paradigmatički lijepog, krajnja je oprečnost umjetničkom. Kako ćeš podražavati nakazu ako je podražavanje samo po sebi već izopačivanje? Pri nakazi kao krajnjoj granici izopačivanja nemaš što izopačiti, nemaš što podražavati. Upravo će se time objelodaniti da je na dnu podražavanja kao izopačavanja uzora ili paradigme – nakaza. Na izvorištu je i u temelju umjetnosti ono grozovito, monstrozno, ono užasno.

Zato Platon i u vezi s tragičkim pjesništvom, premda ono sadrži strašljivo i prijeteće (*phoberas kai apeiletikas*) (*Phaidros* 269a), govori o lijepoj umjetnosti. Aristotel već u *Poetici* smatra najljepšim pričama (*kallioya mythos*) (*Peri poietikes* 1452a 11) i najljepšim tragedijama što pobuđuju ugodu one koje svojim zapletom ponajbolje znaju pobuditi suosjećanje (*eleos*) i strah (*phobos*). I umorstva, samoubojstva i uopće smrt pobuđuju ugodu ako su lijepo prikazani. Istodobno pak upozorava da na scenu ne smije doći ono užasno, ne smije se prikazati ono što imenuje grozovitim ili monstroznim (*to teratodes*), budući da bi ono moglo pokvariti užitak, spriječiti

očišćenje (*katharsis*). Užasno nema ništa zajedničko s tragedijom, to jest s katarzom: „Oni pak koji scenskim uprizorenjem ne nastoje pobuditi nešto strašno (*to phoberon*), nego prije nešto grozovito/monstrozno (*to teratodes*), nemaju nikakve veze s tragedijom. Od tragedije, naime, ne valja tražiti svaku vrstu ugone (*hedone*), nego samo onu koja joj je svojstvena“ (*Peri poietikes* 1453 b 9). Međusobna pripadnost ugone i ushićenosti zbog lijepo prikazana leša i zabrane uvođenja na scenu grozovitog i užasnog razumljiva je samo iz tehničkog, što će reći ograničeno kibernetičkog nacrtu umjetnosti. Prema tome nacrtu, užasno mora biti potisnuto iza scene kako njegova užasnost ne bi bila objelodanjena. Gledatelj se, drugim riječima, ne smije suočiti s užasnim, s užasom ništine. Ljepota što je prinosi umjetnost nastaje na granici ništine, no ljepota tu ništinu svojim bljeskom ujedno već i zastire. Ljepota, kaže Rainer Maria Rilke, nije ništa do početak onog užasnog (*des Schrecklichen Anfang*) što nas tako prezire da bi nas uništilo:

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen? Und gesetzt selbst, es nähme einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh, uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

Tko bi, kad bih kriknuo, tko bi me čuo iz poretka anđela? Pa čak i da me nenadano privije neki uz srce: iščilio ja bih od njegova snažnijeg opstanka. Jer što je ljepota ako ne početak užasnog, koje smo taman još kadri podnijeti, pa mu se toliko divimo samo zato što s opuštenim nas prezirrom neće razoriti. Svaki je anđeo užasan.
(Rilke, *Prva Devinska elegija*, 1923)

Rilke misli iz odnosa spram (odustnog) Boga koji je užasna Ljepota. Ako bismo se s njim susreli oči u oči, umrli bismo. Taj je Rilkeov Bog užasan zbog svoje Svemoći, kao Stvoritelj iz ništine, koji kao takav nekako nosi ništinu sa sobom, ima je na raspolaganju, tako da svaki čas ono stvoreno može opet uništiti, baciti natrag u ništinu.

Summa summarum, umjetnost kao umjetnost je nešto pred-metafizičko, umjetnost je kibernetika. I to je od početka i bila. Naravno, kibernetika u Parmenidovom ili Heraklitovom značenju, ne u platoničkom. Umjetnost kao tehnika (podražavanje nekog izgleda u ulozi paradigme) ne može se odreći svojeg kibernetičkog ishodišta (miješanja i komponiranja suprotnosti), no potiskuje ga u pozadinu proglašavajući ga nečim drugim: kao da je podražavanje ono prvo umjetnosti i kao da usklađivanje suprotnosti spada u postignuće podražavanja. Kao da postoji suglasnost umjetnine s nečim izvan nje, a ne u njoj samoj. Ako je muzička kompozicija simfonija, tada ona nije simfonija zato jer bi bila u skladu s nečim izvan sebe, nego zato jer se u njoj miješaju tonovi i tako tvore međusobnu

skladnost. Umjetnost kao muzičko komponiranje, isto kao i slikarsko miješanje boja, nije nikakvo podražavanje, uopće nije nikakva umjetnost/umijeće (*techné*), nego komponirajuće igranje jednakovrijednim suprotnostima, dakle kibernetika.

Isti je zato put gore i put dolje, isti su zato noć i dan, isto je zato lijepo i užasno. Ono užasno u klasičnoj je, ali i modernijoj teoriji umjetnosti svagda istiskivano, skrivano i zatajivano, no unatoč tome ono je i dalje živjelo. Jer umjetnici nisu „pjevali“ zbog podražavanja, nego upravo zbog užasa ništine. Umjetnost je „pjevanje“ da se čovjek ne bi više nego do dna zgrozio pri užasu ništine, da ne bi umro pred užasom ništine. Da bi podnio užas ništine i tako unatoč bezdanu pod temeljem svijeta podnio svoje obitavanje, svoje obitavanje u svijetu.

Fotografija na stranama 94 i 101, *Ples sa bikom*, minojska freska, Knosos, 1450-1400. godine p.n.e (detalj)



○ svetosti

života i smrti

Misao o čovekovoj smrtnosti i konačnosti, odnosno o ograničenosti samog bivstvovanja, predstavlja jednu od najradikalnijih i najtemeljnijih misaonih kategorija. Smrt kao ontološka odrednica čoveka kao egzistencijalnog bića. Smrtnost je nerazdvojivo povezana sa čovekovim bivstvovanjem i njegovom konačnošću, te se stoga zakon mrtvih — shvaćen kao normativna dimenzija poštovanja prema onima koji su preminuli — ne može posmatrati kao jedan među brojnim zakonima, već kao praiskonski zakon, koji prethodi i utemeljuje sve zakone života.

Zato temeljnu karakteristiku čovekovog obitavanja u svetu predstavlja pitanja koja postavlja. Otvorenost umetnica i umetnika za ova pitanja postavlja nas u prostor bivstvovanja, izvodi nas na čistinu ili vodi kroz krčevinu kroz koju se probijaju zraci ozbiljnosti situacije i prostora unutar kojih obitavamo.

U ovoj postmodernističkoj situaciji nesagledivosti različitih savremenosti i praksi, kao orijentir nas vodi i razlog onog umetničkog rada koji bi nas nakon posete galeriji ili izložbenom prostoru uverio u kontinuitet umetničkih istraživanja, sa jasnom logikom i ubedljivim argumentima. Zašto su ti svedoci i eksponenti umetničkih praksi često bezdomni artefakti i objekti, na trenutak zaustavljeni i elegantno postavljeni u neki prostor, da preispitaju sebe i da preispitaju nas?

I zato govorimo o radu Nadežde Kirćanski.

Kao i svaka druga savremena umetnička praksa, i rad Kirćanski ne zasniva se na određenom mediju. Ipak, logika njenog rada u skulpturi, instalacijama, crtežima izgrađena je na jasnim principima, tako da je možemo pratiti i prepoznati.

Rođena je 1992. godine u Zrenjaninu. Osnovne i master studije završila je 2017. godine na Odseku vajarstva Fakulteta likovnih umetnosti u Beogradu. Trenutno je na master studijama Kraljevske akademije umetnosti u Hagu. Njena umetnička praksa angažuje širok raspon medija i jezika, uključujući crtež, objekte, fraze, situacije i sajt senzitivne prostorne instalacije. Jedan od ključnih fokusa u njenom radu je sudar sociopolitičke realnosti i savremenog jezika opterećenog skrivenim emotivnim, fizičkim i intelektualnim radom. Skriveni rad je ekonomski nevidljiv, neplaćen rad, koji na poseban način iscrpljuje prekarno telo i duh, ostavljajući isto tako skrivene ožiljke koji se ponekad otkriju kroz gest, frazu, formulaciju, skraćenicu. Međuprostor ove nevidljive ekonomije i jezika glavni je prostor istraživanja u Nadeždinoj praksi. U toku dosadašnjeg umetničkog angažmana realizovala je i organizovala više samostalnih i grupnih izložbi, umetničkih rezidencija i kustoskih projekata. Učesnica je mnogih rezidencijalnih programa u Srbiji, Britaniji, Nemačkoj, Americi, Sloveniji, Austriji. Dobitnica je više nagrada i pohvala, među kojima je i Nagrada „Dimitrije Bašičević Mangelos“ za mlade umetnike (Young Visual Artists Awards, YVAA). Pored umetničke prakse, bila je angažovana na filmskim, serijskim i reklamnim projektima i kao asistent scenografa, art-direktor na setu i propmejker. Živi i radi u Hagu.

Od samog početka Kirćanski u svom umetničkom radu neustrašivo kreće u suočavanje sa ključnim egzistencijalnim ambisima — sa bolešću, smrću i ekonomskom neizvesnošću. Odvažna je, snažna, ne povlači se se pred najvećim izazovima, pred nepravdom, patnjom i bolom. Silna je Kirćanski u tom suočavanju, izlazi im na megdan i pušta da prolaze kroz nju.

U njenom radu možemo prepoznati nekoliko tematskih okvira koje razvija, koji se ponekad i prožimaju, a potom i nezavisno razvijaju. Govorimo o krugovima bolesti, smrti i prekarizirane neizvesnosti. Podsetimo šta je Kafka zapisao o strahu: „Strah jeste nesreća, ali ni hrabrost nije sreća, nego neustrašivost (odsustvo straha), ne hrabrost koja možda još i više hoće nego snaga (...), dakle ne hrabrost, nego neustrašivost, smirena, otvorena pogleda, koja sve podnosi.“

Sve. Čak i suočavanje sa ništavilom.

Fotografija na stranama 102 i 103, *Neukaljani (iz ciklusa Afterlife)*, skulptura, gips, tkanina, 90x40x70cm, 2017.
Wiener Art, kolekcija
Foto: Igor Ripak

3 godine 3 meseca
i 23 dana, Tekstil, gips, 2019.
Postavka NGVU, Beograd (2021)
Foto: Igor Ripak



RAZUMEVANJE POSVEĆENOSTI MRTVIH, NEODVOJIVO JE OD RAZUMEVANJA SVETOSTI ŽIVOTA

Korpus radova Kirčanski posvećuje obeležjima i ritualima smrti. Tu su i radovi iz serije #rip, među kojima su „Farewell“, „Afterlife“ i istoimena instalacija #rip. Najpre 2017. godine koristi odbačene nadgrobne spomenike za projekat „Farewell“, odnosno „Zbogom“ (ovi radovi su deo Wiener Art kolekcije). Naime, nakon određenog perioda neplaćanja zakupnine za grobove, spomenici se u Srbiji uklanjaju, a grobna mesta ponovo dodeljuju drugima. Očuh umetnice bio je zaposlen u jednoj od pogrebnih firmi u rodnom mestu, te je primetio da ostaci ovih spomenika često završavaju u asfaltiranim putevima i počeo da ih prikuplja, posebno imajući u vidu da se njegova počerka školuje za vajarku. I te fragmente odbačenih i polomljenih nadgrobnih spomenika umetnica uzima i obnavlja, dopunjuje delove koji nedostaju, vraćajući dostojanstvo preminulima, vraćajući dostojanstvo obeležjima smrti, vraćajući dostojanstvo smrti. U ranijim periodima istorije smrt je bila sveprisutna u životima ljudi, te tako i u umetnosti. No danas se događaj smrti nastoji sakriti. Tela preminulih se brzo uklanjaju i odlažu van vidokruga. Doživljaj smrti najbližih, kao jedan od ključnih događaja života, skriva se, požuruje i otupljuje.

Danas sahrane nisu „ispraćaji“ osobe u pravom smislu te reči, kao što to precizno navodi i naziv rada Kirčanski, već odlaganje tela.

Kasnije, na Fakultetu likovnih umetnosti, umetnica nalazi još jedan od takvih nadgrobnih spomenika, od kojeg je, u radionicama Akademije, trebalo da nastane ženski torzo. Spomenik je obeležavao grobno mesto četvorogodišnje devojčice Fredi Demajo, iz sefardske porodice, s početka 20. veka. Sa njega umetnica uzima otisak i realizuje rad u smoli iste godine.

Restauraciju spomenika umetnica koristi kao oblik vraćanja poštovanja prema preminulima, ali i prema dostojanstvu smrti.

A onda nas iste, 2017. godine poziva i u mračne podzemne prostore instalacije #rip (skraćena za izraz „Počivaj u miru“, engl. Rest in Peace), prostore mogućih katakombi, gde postavlja 5 svetlosnih kutija, sa limenim posudama ispunjenim peskom i vodom, u kojima se pale sveće za mrtve. Iznad njih su projektovane slike javnih profila sa Fejsbuka koji pripadaju preminulim osobama, a koji su i dalje, u tom trenutku, bili aktivni na ovoj društvenoj mreži, ažurirani i održavani od strane njihovih najbližih.



U doba hibridne stvarnosti i hibridnih prostora – i pogrebni običaji se inoviraju i prenose na nove platforme i u virtualne prostore. Iako možemo govoriti o prenošenju ili modifikaciji postojećih funerarnih rituala i praksi, oni sada dobijaju sasvim nove karakteristike. Preminuli su preko ovih javnih profila i dalje prisutni. Zapravo, preminuli su u novom sajberprostoru i dalje aktivni – ne toliko daleko od skladištenja podataka i delova života, koji poprimaju nove forme kulture neživih.

Jer, Kirčanski pali realne, fizičke sveće, ali ih konfrontira sa svetlima ekrana, koji danas postaju novi, ukoliko ne i dominantni načini verifikovanja prisustva. Informacije se moraju objavljivati, mora se biti prisutan i reagovati na groteskne imperativne virtuelnih platformi, čak i ako više nisi živ. Umetnica tako objedinjuje i prostore nove hibridne stvarnosti i preispituje zakonitosti novih, virtualnih prostora, kao i modele prenošenja kapitalističkih sistema privatne svojine i pitanja privatnosti u sajberprostor.

Umetnica se kreće graničnim prostorima. I upravo na toj teritoriji, gde se najjasnije osećaju zakonitosti metafizičke osnove ljudske egzistencije, najveća je i mogućnost da se savladaju višestruki otpori probijanja duha.

A potom, u seriji radova „Tri godine, tri meseca i 23 dana“, Kirčanski pažnju usmerava na telo i odeću. Telo postaje polje bitke u bolesti, a odeća koja se nosi tokom bolesti bolna granica u kojoj je smeštena složenost ljudskog postojanja. Bolnička odeća je prevelikih dimenzija, jer je bol na koži prevelik, nepodnošljiv. Odeća postaje zamrznuti, stvrdnuti bol, i svedočanstvo svete borbe za život.

Kirčanski uzima majčinu odeću koju je nosila u najtežim danima bolesti, i pravi gipsane otiske od nje. Sublimira svoju i majčinu bol, spaja njihove zajedničke patnje. Potom taj bol i patnju skida sa sebe, poput odeće, i iznosi ih na uvid drugima, kao elegantne bele gipsane otiske na ofingerima, na jednoj postavci, ili u masivnim crnim okvirima, u potonjoj.

I tu dolazimo do važnosti koncepta izložbenih postavki. Na jednoj strani su ovi stvrdnuti artefakti na ofingerima, postavljeni na stalke za odeću. Tu su da bi se mogli dotaći, premestiti, pomeriti. Kao bol koju svakodnevno registrujemo, premeštamo, sklanjamo. A onda, na drugoj izložbi, ti odlivci smešteni su u impozantne okvire, nalik monolitnim kutijama, vertikalnim sarkofazima, zaštićeni iza debelog stakla. Bol je eksterniran i zapečaćen u staklenu kutiju. Tu je rad postavljen na uvid ne samo javnosti ovog vremena, već ovakva oprema rada ukazuje i na pomisao o drugim vremenima i generacijama.

Tako, izborom primenjene tehnike, Kirčanski ulazi u dijalog sa ovim specifičnim medijem u istoriji umetnosti, često osporavanim, ali koji umetnica ispituje zbog fragilnosti i lake lomljivosti, te bi na ovom mestu bilo uputno priseliti se ambivalentnog odnosa akademikâ i istraživača prema mestu gipsanih odlivaka u istoriji umetnosti.

← *Farewell I i II*, kombinovana tehnika, 60 x 40 cm i 50 x 35 cm, 2017. Postavka u Remont galeriji, Beograd Wiener Art kolekcija Foto: Nadežda Kirčanski

Fredi Demajo, kombinovana tehnika, spoksidna smola, LED trake, foreks pena, 50 x 35 cm, 2017. Postavka u Remont galeriji, Beograd Wiener Art kolekcija Foto: Igor Ripak



Previše blizu stvarnosti: gipsani odlivci

Istoričari umetnosti su, tokom istorije, posmrtno maske ili gipsane odlivke većinom smatrali konceptualno problematičnim. Ukazaćemo na dva problema koja su se, čini se, izdvojila: problem reprezentacije, odnosno kakav tip reprezentacije predstavlja posmrtna maska ili gipsani odlivak; i problem istoričnosti – da li slike otisnute iz prirode mogu da ukažu na određene tokove, skupove interesovanja koja se mogu pratiti tokom istorije, te da li ove slike mogu da evoluiraju i da se transformišu duž umetničko-istorijskih linija.

Naime, iako postoji duga tradicija gipsanih otisaka iz prirode, ova praksa pokazuje vrlo malo prepoznatljivih promena tokom vremena, a nepromenjena tradicija ne može da tvrdi da prikazuje istoriju, bar ne u narativnom smislu poznatom umetničkoj istoriji.

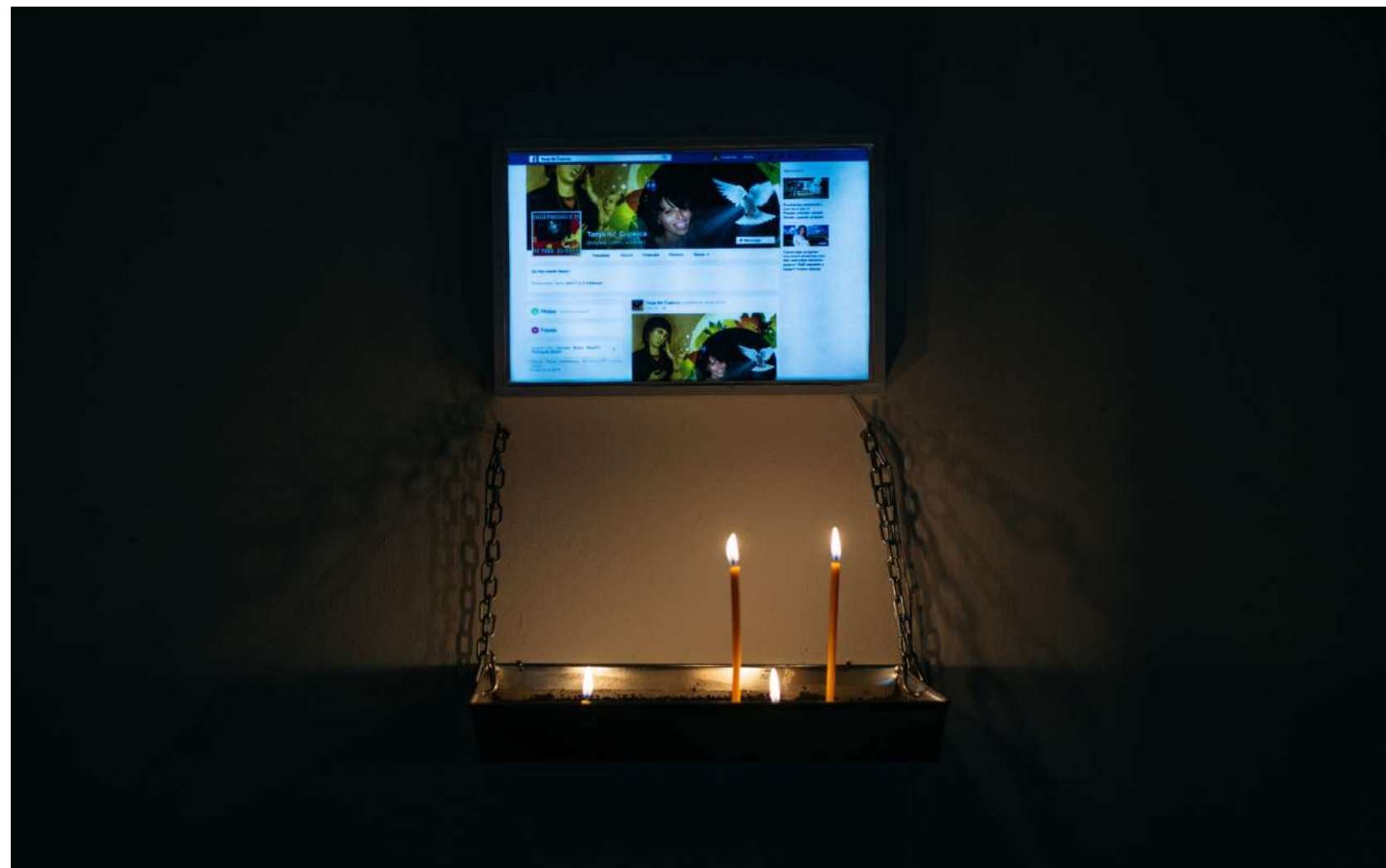
Prenošenje slike osobe na trajni materijal poput gipsa ili voska, kao indeksni način reprezentacije koji je doslovno preuzet iz prirode, predstavlja drevnu tehniku. Istoričari umetnosti lociraju poreklo ove prakse u stari Egipat, barem u vreme Ehnatona u četrnaestom veku pre nove ere, s tim da ovi odlivci nisu bili konačni proizvodi, već modeli od kojih bi portreti bivali isklesani. Prema Pliniju Starijem, grčki vajar Lisip bio je prvi koji je koristio odlivke iz života. Takođe, od Plinija znamo da su posmrtno maske predaka bile izlagane u domovima patricijskih rimskih porodica. Kasnije će Vazari pogrešno pripisati Verokiju izum prakse odlivaka iz života, ali kao što je pokazao Abi Warburg (Aby Warburg), renesansna metoda izrade voska i štukature bila je nastavak mnogo starije tradicije. Warburg nas podseća kako je praksa votivnih figurativnih odlivaka (voti) „bila vrlo razvijena i visoko cenjena grana umetnosti“ u doba Lorenca Medičija (Lorenzo de Medici). Nakon toga, ova visoko cenjena „umetnost“ pala je u nemilost akademija i čuvara estetskih normi. „(Ovim figurama) ... zbog svoje namere da prevare, nedostaje esencija umetničkog dela“, pisao je Julijus fon Šloser (Julius von Schlosser) 1910. godine, u svom pionirskom istraživanju *Istorija portreta u vosku*. No, osim Warburga i Fon Šlosera, malo je umetničkih istraživača koji su pokazali interesovanje za ovu praksu. Zaista, kao što je istakla istoričarka umetnosti Marša Poin-ton (Marcia Pointon), posmrtno maske i odlivci iz života verovatno će privući više pažnju antropologa i istoričara nauke, kao artefakti povezani sa ritualima smrti ili istorijom medicine. Zbog svojih metoda proizvodnje i materijala od kojih se pravi, „otisnuta slika“, kako ovu tehniku opisuje Žorž Didi-Iberman (Georges Didi-Huberman), nespretno se uklapala u istoriju portretiranja i skulpture.

Ipak, kao što Warburg otkriva, odlivci su nekada smatrani legitimnim načinom stvaranja slika. Kaže se da je Crkva Blagovesti Presvete Bogorodice (Santissima Annunziata) u Firenci imala toliko gipsanih figura donatora, „da su ove figure morale biti obešene sa entablature na konopcima, a zidovi su morali biti ojačani lancima“ (Warburg 1999, 190). U Firenci je pravljenje figura bilo posao *fallimaginijski* (*fallimagini*, „stvaraoci slika“), specijalizovanih zanatlija koji su „generacijama vodili opsežan proizvodni posao u ime crkve“. Tako je vajar Verokio (Verrocchio) koristio tehnike *fallimaginijske* u svojoj umetničkoj praksi i verovatno je bio predstavnik ovog zanata. U *Životima*, Vasari imenuje Verokija kao izumitelja tehnike pravljenja posmrtnih maski i gipsanih odlivaka tela.

No, od izazova sa kojima se suočava ova tehnika, najurgentniji problem odnosi se na njene reprezentativne karakteristike. Zbog neposrednosti i bliskosti gipsanih odlivaka sa njihovim subjektima, mogu se posmatrati kao uzročni i tragovima slični. Kao što je primetio Hans Belting, „posmrtno maske ili odlivci iz života su, u određenom smislu, mehaničke tehnologije za reprodukciju tela; poput otisaka stopala ili senki na zidu, podsećaju na prisutnost (a time i stvarnost) tela“. Zbog toga postoji tendencija da se ove slike posmatraju kao prirodni prethodnici fotografije. O fotografijama kao vrsti indeksnog zapisa, Suzan Sontag pravi sledeće poređenje: „takve slike zaista mogu uskratiti stvarnost jer, pre svega, fotografija nije samo slika (kao što je slika slika), interpretacija stvarnog; ona je takođe trag, nešto direktno preneto sa stvarnog, poput otiska stopala ili smrtne maske“.

Otuda su svi ovi problemi uticali na mesto gipsanih odlivaka u velikim razvojnim narativima reprezentativne umetnosti. Sa novim vekom došlo je do ekskomuniciranja ove forme, kako je proklamovala estetika nemačkog klasicizma, te do ceremonijalnog brisanja iz *zlatne knjige umetnosti*. No, snaga gipsanih otisaka upravo leži u toj dvosmislenosti koja onemogućava svaki pokušaj da se prema njima usvoji jasan i dosledan stav.

Estetski postupak Nadežde Kirčanski sa gipsanim odlivkom je promišljen. To nije refleksija na mimetičke prečice, autonomiju umetnosti, modelovanje ili stvaralačke interpretacije. Umetnica koristi postupak koji je tokom istorije umetnosti (posebno odlivci iz Pompeje) bio poznat upravo kao sredstvo fiksiranja trenutka smrti; kao mogućnost vidljivosti forme ideje bola i smrti. Njen cilj nije mimetička prečica koja treba nekog da prevare, već gipsani odlivak kao „otisak“ smrti.



Francuski filozof Didi-Iberman u svojoj kritici neovazarijevske estetike kontrastira Vazarijev koncept *disegno* sa pojmom *imago*. *Disegno*, osim što znači crtanje, odnosi se na sposobnost predstavljanja idealnih formi. Zajedno sa konceptima *invenzione* (izum) i *maniera* (stil), *disegno* predstavlja posebnu osobinu umetnika. *Imago* je termin koji je Didi-Iberman pozajmio od Plinija, a otprilike se može izjednačiti sa otiskom slike. U svom značenju iz antičkog Rima, *imago* je „ličnost“ stvarnog predmeta. Dok se *disegno* odnosi na slikarsku praksu, *imago* podrazumeva dupliciranje pomoću indeksne tehnike. I zato je često to bio posao anonimnih profesionalnih zanatlija. Njihovo ime, ako je i bilo poznato, uglavnom je to bilo slučajno, a subjekat je taj koji je bitan.

Kirčanski zato koristi gipsani otisak, jer to predstavlja vrstu slike na kojoj se nije intervenisalo. Drugim rečima, to je izraz koji nije pod uticajem autorske intervencije.

Da bi objektivno prikazala majčinu odeću, umetnica ne može izraziti stav prema toj odeći. Kao medijum reprezentacije, gipsani odlivak je transparentan u odnosu na svoj sadržaj. Ona koristi gipsani „otisak“

ne samo da bi sačuvala majčinu odeću već i da bi nas tim postupkom usmerila na način gledanja.

Koncept večnosti je beo.

Zato ne treba da čudi što su gipsani odlivci u umetnosti često korišćeni u skulpturi, kao i u reprodukciji klasičnih antičkih dela, jer je gips materijal koji se ističe zbog svoje sposobnosti da verno prenese fine detalje i sofisticirane teksture. Zbog svoje glatke i bele površine, gips omogućava izuzetno precizno prenošenje kontura i proporcija, što je od ključne važnosti u stvaranju dela koja treba da oponašaju ljudsku figuru, kao što je to bio slučaj u antici. Estetske vrednosti gipsanih odlivaka leže, upravo, u njihovoj sposobnosti da pruže detaljan uvid u umetničku tehniku i izražajnost.

Naspram emotivne težine predstavljene odeće, gips daje utisak vizuelne lakoće i prozračnosti, a ne gubi se finoća nabora i detalja.

↑ #rip, instalacija, kombinovana tehnika, 2017. Wiener Art kolekcija, Foto: Igor Ripak

Savremena umetnost koja se bavi ličnim gubicima često preispituje postojeće društvene konvencije izražavanja žalosti. U kulturi koja ima tendenciju da tugu posmatra kao nešto privatno, kao slabost i nedostatak, lični gubitak u savremenoj umetnosti postaje javno istaknut, otvarajući razgovor o načinima na koje se nosimo sa smrću, sećanjima i traumama. Pokazujući tugu u javnoj sferi, umetnici iniciraju preispitivanje vlastite ranjivosti i načine navigiranja ličnim gubicima u širem društvenom kontekstu.

Rad Nadežde Kirćanski tako predstavlja snažnu refleksiju emotivnih složenosti tuge, sećanja i isceljenja. Istovremeno, ovi objekti su i čvorište manifestacija višeslojne prekarosti – finansijske, egzistencijalne, odnosno klasne. Koristeći različite medije i umetničke pristupe, umetnica istražuje vlastita iskustva gubitka, funerarnih praksi, ali i egzistencijalne neizvesnosti i složene matrice nestabilne društvene situacije, vraćajući dostojanstvo kako preminulima i smrti samoj, tako upućujući pogled i prema stegama egzistencijalno-klasnog čvora.

3 godine, 3 meseca i 23 dana,
instalacija: tekstil, gips, metalna
konstrukcija i veštačka trava, 2019.
Navigator galerija, Beograd
Foto: Nemanja Knežević



ISKUSTVO RANJIVOSTI – NIŠTA SPEC. 1.0.

Čovek drevne Grčke lečio se snovima. Asklepije, grčki bog medicine i lečenja, ukazivao bi se obolelima u snovima i usmeravao ih kako mogu da se izleče – kroz određene terapije, način ishrane, konzumiranjem određenih biljaka ili drugim oblicima lečenja. Bolesnici, upućivani u Asklepijeve hramove, tako bi najpre prolazili procese duševnog isceljenja, koje je vodilo i ka fizičkom. Iako to danas izgleda strano savremenom čoveku, psihička konstitucija antičkog građanina verovatno je omogućavala uspešnost ovakve vrste lečenja, što je bilo usko vezano i za religijski kontekst tog vremena. Pre nego što bi ušli u hram, vernici su obavljali molitve i rituale u cilju prizivanja božanske pomoći. Mnogi Asklepijevi hramovi bili su locirani blizu izvora lekovite vode, te je terapija vodom bila popularna, kao i zdravstvene prakse koje su obuhvatale upotrebu biljaka koje su se smatrale lekovitim za različite bolesti. Sveštenici su često bili i lekari, a njihova uloga bila je da interpretiraju snove, preporučuju odgovarajuće tretmane i, često, da donose savete na temelju religijskih tradicija i naučnih saznanja tog vremena.

Danas je stvar, izvesno, potpuno drugačija. Bolnice su prošle razvoj ustanova koje su u srednjem veku nastajale u okviru manastira, do novovekovnih institucija kakve i danas poznajemo. Danas su bolnice mesta gde je ljudsko dostojanstvo ugroženo. To su prostori gubitka kontrole, gde više ništa ne zavisi od nas, mesta straha pojačanog fluorescentnim svetlima i omamljujućim mirisom lekova i antiseptika. Često su to mesta izolacije, bez prozora i vizuelne komunikacije sa spoljnim svetom.

Zato su, kao jedna od ključnih odrednica svakog života, bolnice i bolest odavno teme umetničkih istraživanja, kao područje za razmatranje ljudskog stanja, smrtnosti i uticaja zdravstvenih sistema.

U savremenoj umetnosti, ukrštanje bolnica, bolesti i tela uspostavilo je složen dijalog, koji se bavi ne samo ličnim patnjama već i širim društvenim i političkim pitanjima vezanim za zdravlje, medicinske institucije i iskustva ranjivosti. Kroz raznovrsne medije i pristupe, savremeni umetnici se bave temama bolesti i hospitalizacije, reflektujući kako ova iskustva oblikuju pojedinačne identitete i društvo u celini.

Iako je istorija bolnica kakve danas poznajemo nešto duža od 200 godina (kada je briga za bolesne preuzeta od crkve i bogatih patrona i preneti na društveni sistem zdravstvene zaštite, kao tekovina Francuske revolucije), bolnice su od srednjeg veka često predstavljane u manuskriptima i na vitražima crkava. Za ranu renesansu nas potom vezuju čuvene freske bolničâ Domenika di Bartola u Sijeni – *Ospedale Santa Maria della Scala* (1439–1440), a potom i slike posete Elizabete Ugarske bolnici u Nemačkoj iz 1598. godine, te najzad, iz perioda prosvetiteljstva ilustracije bolnica sličnih današnjima, sa nizovima kreveta i zavesa koje pružaju određenu formu privatnosti bolesnicima.

Uslediće čitav niz slika i ilustracija u istoriji umetnosti, posebno u ratnim periodima, koji dokumentuju lična iskustva sa bolešću u bolničkim uslovima, kao slike ne samo fizičkog propadanja već i emocionalne složenosti života suočenog sa bolešću. Ova dela ukrštaju lična iskustva i šire društvene probleme koje povezujemo sa bolešću, kao što su stigma, izolacija i strah. Suzan Sontag je u svojim spisima o bolesti govorila o tome kako bolesti mogu postati simboli, oblikujući način na koji društvo vidi obolele i one koji pate.

Stoga bolnice, kao mesta kako nade i izlečenja, tako i straha i patnje, predstavljaju jedinstveni prostor u svetu umetnosti.



Domeniko di Bartoli, *Briga o bolesnima*, freska, Santa Maria della Scala, Sijena, 1439.



Ništa spec 1 0, instalacija, 2018.
Galerija Doma omladine, Beograd
Foto: Vladimir Živojinović

Kod Kirćanski je pak fokus na enterijeru i dizajnu zdravstvenog sistema, koji utiče na depersonalizaciju i ranjivost ljudi pod medicinskim nadzorom. U radu „Ništa spec 1.0“, koji je prvi put predstavila u Galeriji Doma omladine u Beogradu 2018. godine, a potom i na Oktobarskom salonu 2022. godine, na Bijenalu u Lionu 2024, u Institutu za savremenu umetnost, Kirćanski nas suočava upravo sa takvim ambijentom bolničke čekaonice, koja i sama predstavlja prostor između života, bolesti i smrti. Sterilna zelena boja zidova i stolica, kao i projektovane slike – pokazuju deo unutrašnjosti hirurške sale i pulta za prijem. Stanje čoveka koje je više od pukog medicinskog stanja – sedenje u toj čekaonici je iskustvo koje utiče na identitet, odnose i društvo.

Rad je koncipiran kao ambijentalna instalacija koju čine ofarbani zidovi, kružno postavljene stolice oko čuvenih fikusa i dve navedene projekcije. To je prostor najranjivijih trenutaka u životima ljudi, prostor osećanja nemoći, mentalne i fizičke sputanosti, dok očekujemo vesti ili medicinsku pomoć.

Naziv projekta „Ništa spec“ takođe ne predstavlja tek puko imenovanje rada, već njegov sastavni, odnosno dopunski deo, koji dodatno promišlja o situaciji mladog čoveka u čekaonici savremenog društva – „Ništa spec“, kao odgovor na pitanje „Šta ima?“. Suspendovano mentalno i fizičko stanje prati i suspendovani rečnik savremenog čoveka. Pritisak svih čovekovih teškoća danas, kada je golo preživljavanje dovedeno u pitanje, dopušta nam samo da na ovakva zapravo veoma složena pitanja odgovorimo nezainteresovanim komentarom da je stanje regularno.

I zato taj rezignirani komentar da se ništa specijalno ne događa, Kirćanski konfrontira sa jednom od najdramatičnijih mogućih situacija koja nam se može desiti u bolničkim čekaonicama; čekaonica kao prostorima tranzicije, prelaska iz domena zdravlja i normalnog života u prostore bolesti; čekaonica kao graničnim mestima života i smrti. Umetnica gradi ovaj prostor kao prostor egzistencijalne nesigurnosti – kao mesto gde čekanje vesti često prati razorna unutrašnja napetost. U umetničkom kontekstu, bolnička čekaonica postaje mesto susreta pojedinca i nesigurne budućnosti ili, u ovom slučaju, lične borbe umetnice i društvenih struktura koje oblikuju njen život.

Mnogi umetnici su se tokom istorije obraćali temi bolničkih čekaonica kako bi prikazali emotivnu distancu ili napetost među ljudima, koristeći svetlost, prostor i kompoziciju, stvarajući atmosferu napetosti ili introspekcije. U nekim slučajevima, slike bolničkih čekaonica mogu biti ispunjene melanholijom i apstraktnošću, ukazujući na ljudsku patnju, duboku unutrašnju dinamiku emocionalnog stresa i čekanja. Kroz upotrebu svetlosti, boje i prostorne kompozicije, slikarstvo bolničkih čekaonica može biti moćno sredstvo za izražavanje univerzalnih ljudskih iskustava, jer prikazuje fragilnost života, fragmente patnje i, ponekad, nadu koja nastaje u trenutku iščekivanja.

Majka bez nade koja drži dete u rukama u prostoru viktorijanske apoteke druge polovine 18. veka na slici Franka Hla „Sumnjiva nada“ (1875), Van Gogov opis bolnice u Arlu (1889), ili trenutak saopštavanja loše dijagnoze na slici „Smrtna presuda“ Džona Kolijera (John Collier) (1908), pomenimo samo neke.

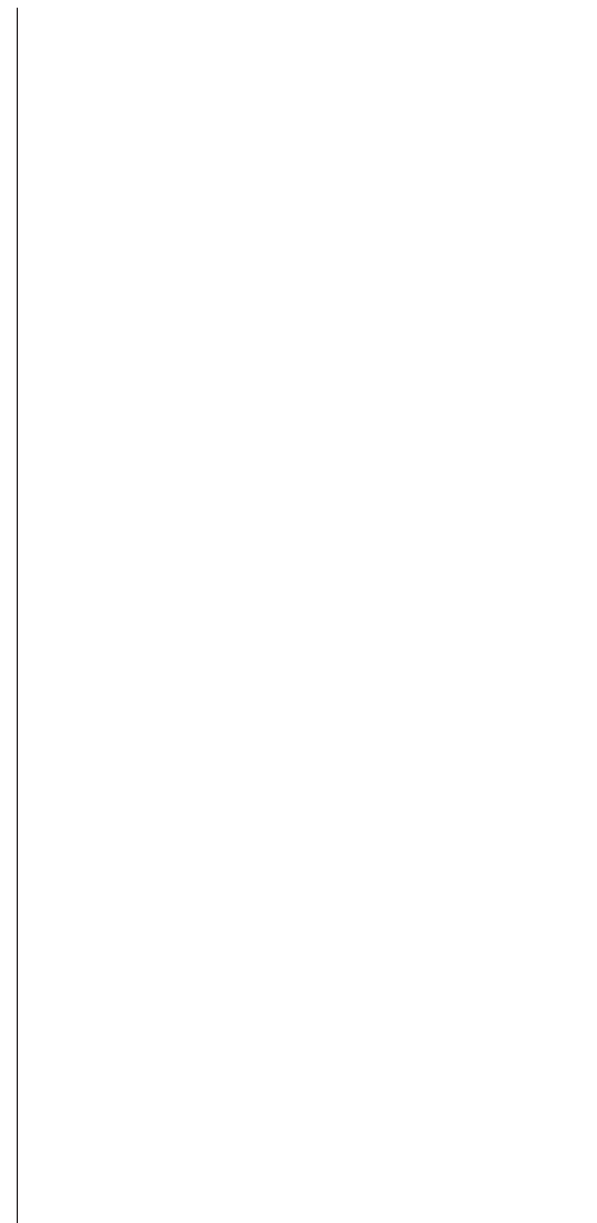
Tradicionalno, čekaonice su prikazivane kao sterilna okruženja, te su mnoge izložbe do sada već priređivane u ambijentima napuštenih bolnica, poput postavke „Human Condition“, iz 2016 (nekadašnja bolnica West Adams, u Los Angelesu), ili programa izložbi u bolnicama poput „Ambulatory Art“ u Španiji. No, posebnu pažnju privlači instalacija Žila Barbijea (Gilles Barbier), „L'Hospice“ iz 2002. godine, sa nizom ostarelih superheroja u kostimima – Čudesna žena (Wonder Woman), sa sedom kosom, pomaže Kapetanu Americi na nosilima, priključenom na infuziju; u uglu ostarela Žena-mačka (Catwoman) spava ispred televizora, dok je „izduvani“ Halk (Hulk) u invalidskim kolicima.

Kao refleksiju ne samo starenja i fizičkog propadanja, već i kolapsa kolektivnih ideala i snova, umetnici u svojim radovima uključuju reference na medicinske prostore, ističući kliničku prirodu institucija i njihove često dehumanizujuće aspekte. Bolnice se prikazuju ne samo kao mesta na kojima se leči bolest već i kao strukture koje mogu biti otuđujuće, pri čemu se naglašava emocionalna i psihološka cena koju bolest može imati za pacijente i njihove porodice.

Savremena umetnost, poput radova Kirćanski, bavi se, takođe, i načinima na koje bolest postaje političko pitanje i kako stanje bolesti oblikuju institucije, često uz kritiku moćnih struktura iz medicinskog polja. Prikazivanje bolnica u savremenoj umetnosti tako otkriva suštinsku društvenu nejednakost koju pogoršava zdravstveni sistem, posebno u regionima gde je pristup medicinskoj zaštiti ograničen ili neravnomeran. Tako se projekti, koji pripadaju grupi medijskih aktivističkih projekata *Taktički mediji* fokusiraju na nejednakosti u pristupu zdravstvenoj zaštiti, postavljajući pitanja o tome ko dobija negu, a ko je isključen iz sistema medicinske zaštite i kakav uticaj imaju ove nejednakosti na članove marginalizovanih zajednica. Kroz instalacije, performanse i digitalne medije, ovi umetnici osvetljavaju sociopolitičke sile koje oblikuju iskustvo bolesti.

Projekti poput „Ništa spec 1.0“, koji adresiraju pitanja bolnica, bolesti i tela, višeslojni su i duboko rezonantni, jer pozivaju publiku da preispita ne samo lično iskustvo bolesti već i šira društvena, politička i kulturna pitanja vezana za zdravstvene sisteme i medicinske institucije. Iskustvo ovakvih radova utiče na preispitivanje naših uverenja o telu, ranjivosti i načinu na koji bolest oblikuje ljudsko iskustvo.

LEKOVI I UMETNOST



Kabinet retkosti Frančeska Kalcolarija, grafika Benedeta Čerutija, Musaeum Calceolarium, Verona, 1622. (detalj)

Od apoteke do muzeja

Neobične su i višestране veze koje postoje između lekova, apoteke i umetnosti. Ukoliko se samo osvrnemo na početke razvoja muzeja, setićemo se da su prvi kabineti retkosti, kao preteče muzeja, nastali, upravo, kao ekstenzije apoteke. Grafika Benedeta Čerutija (Benedetto Cerutti) iz 1622. godine pokazuje upravo jedan takav kabinet Frančeska Kalcolarija (Francesco Calzolari), a na njoj možemo videti klasifikovane lekove i bočice na polici apoteke, te u prednjem planu ekstenziju čuvenog kabiteta retkosti.

No, odnos lekova i umetnosti u savremenoj umetnosti poprima i druge, složenije odnose. Naravno, opšte je poznat primer rada Kornela (Joseph Cornell) iz serije „Pharmacy“ (period oko 1940. godine), u okviru korpusa njegovih projekata sa kutijama, *box constructions*, u kojima je Kornel stvarao male, zatvorene prostore, mikrosvetove, kombinujući različite predmete, slike i materijale.

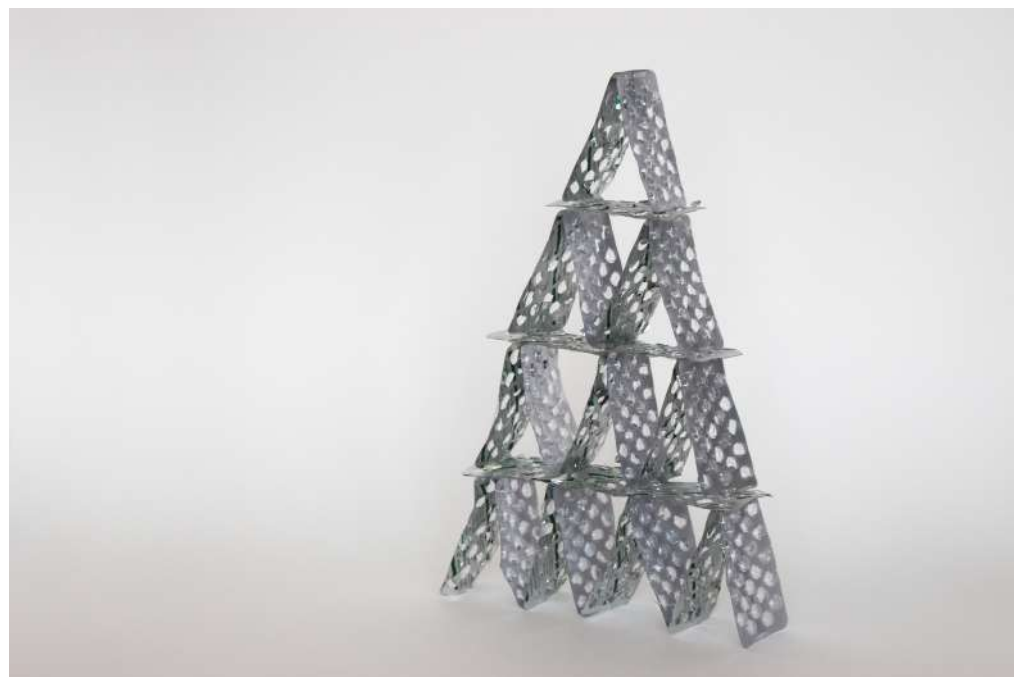
U seriji „Pharmacy“, koju čini šest radova, Kornel je stvorio mikrop prostor koji podseća na apoteku, ali koji je transformisao u apstraktni, gotovo fantastičan svet. Podsetimo da Kornel, zbog veroispovesti, nije smeo da koristi lekove. Moguće je da su zato ovi minisvetovi tako zatvoreni, hermetični, sačinjeni od različitih predmeta koje povezujemo sa temom medicine i zdravlja – poput lekova, medicinskih instrumenata, staklenih posuda itd. Međutim, ovi objekti su predstavljeni na način koji nije doslovan, te postaju simbolički nosioci značenja i emocija, povezujući zdravlje i bolest s univerzalnim temama kao što su ljudska konačnost i patnja.

Naravno, tu je i portret bake Damijana Hirst u radu „Sinner“ iz 1988. godine – portret izgrađen od lekova preostalih nakon smrti njegove bake. Moćnoj poziciji farmaceutske industrije i veri savremenog čoveka u lekove autor će kasnije posvetiti pažnju i u radu „Pharmacy“ iz 1992. godine.

Pleze nam se, dakle, „apotekarske figure“ iz Holandije, poznate „Gaper figure“ (često orijentalnih karakteristika, sa isplaženim jezikom na kojem se nalazi lek), drvene ili kamene figure glava, kao simboli apotekara. Ali, pleze nam se i drugi komentari savremenih autora. Npr. groteskni odgovor na lekove kao delo konzumerističke kulture ostavlja i australijski umetnik Ben Foster, sa serijom radova „I Don't Feel So Good“ iz 2017. godine. Autor aplicira poznate likove iz popularne kulture poput Homera Simpsona, Čarlija Brauna itd., na serije kutija lekova, obraćajući se pitanjima sprege advertajzinga, popularne kulture i farmaceutske industrije.

No, povodom radova Nadežde Kirćanski, posebno njene serije blistera u porcelanu, naročitu pažnju ćemo posvetiti prefinjenosti majolike apotekarskih posuda, koje se pojavljuju već od početka 16. veka, i u koje su bile smeštane lekovite biljke i drugi materijali.

Govorimo o posudama nazvanim *albarello*, ključnom delu apotekarskog inventara – velikim, često dekorativnim keramičkim posudama koje su se koristile za držanje praškastih ili tečnih lekova tokom perioda renesanse i baroka, naročito u Italiji i drugim delovima Evrope.



Kula od blistera, 2017.
Foto: Nadežda Kirčanski

Jusqu'ici tout va bien, porcelan, 2017.
Postavka u NGVU, Beograd (2021)
Foto Igor Ripak



Ključna karakteristika ovih posuda jeste da su to bili dragoceni i luksuzni objekti. Albarelo posuda je obično imala cilindrični oblik. Veći deo posude bio je ukrašen složenim, ručno rađenim dekoracijama, često u vidu floralnih, geometrijskih ili heraldičkih motiva. Ovi ukrasi nisu bili samo estetski, već su često imali i simboličko značenje, povezano s lekovitim svojstvima sadržaja ili zaštitom od bolesti. Posude su obično bile visoke oko 30–40 cm i bile su pogodne za čuvanje većih količina lekova. Iako su i druge vrste posuda, poput staklenih boca, kasnije počele da se koriste, keramika albarela ostala je vrlo popularna zbog svoje čvrstoće i estetske vrednosti, jer su često bile prekrivane glazurama koje su činile posudu nepropustljivom za vlagu, čime su se sprečavali uticaji spoljne okoline na lekovite supstance koje su se čuvale u njoj.

Dakle, ove farmaceutske posude nisu bile samo funkcionalne; one su često bile ukrašene detaljima koji su reflektovali status i bogatstvo apoteke ili njenog lokaliteta. Dekoracije su se često odnosile na renesansne stilove, a boje poput plave, zelene, crvene i žute bile su dominantne u dizajnu. Neke posude su bile ukrašene i heraldičkim simbolima, što je ukazivalo na povezanost apoteke sa određenim plemićkim porodicama ili vladarima.

Simbolika na albarelima ponekad se odnosila na zaštitu od bolesti. Na primer, često su se prikazivale slike svetaca, simbola zdravlja ili čak astrologije, jer su se u to vreme verovanja o astrologiji i zdravlju često preplitala. U mnogim slučajevima, dekoracija albarela je imala ulogu da istovremeno podstakne poverenje u lekove koji su bili u njima, kao i da privuče kupce.

Albarela, kao i kutije lekova i blisteri danas, simboli su apotekarskog zanata i predznak razvoja farmaceutske industrije.

No, za razliku od jarkog kolorita ovih posuda, mi sada govorimo o luksuzu porcelanske čistoće, o luksuzu belog porcelana, i o neverovatnoj istoriji jednog materijala koji povezuje vekove i prostore, od Kine – Đingdedžena (Jingdezhen), preko Drezdena i Avgusta Jakog, do Plimuta i Viliijama Kukvortija (William Cookworthy) u Engleskoj; o prefinjenosti, luksuzu i delikatnosti belog porcelana.

Jer, ponovimo, ideja večnosti je bela.

I zato Kirčanski u radu „Jusqu'ici tout va bien“ koristi beli porcelan. Umetnica je najpre slagala ispražnjene krhke blistere, sa otvorenom i deformisanom aluminijumskom folijom, u nestabilnu konstrukciju kule od karata. A onda ih je kao porcelanske blistere rasula po crnom plišu, čineći da podsećaju na eleganciju posuda za lekove od majolike.

Kao umetnica, ona prihvata zadatak očuvanja simbola ostavljenog i napuštenog ljudskog dostojanstva. I bira simbole apotekarstva, koji uz svoju funkcionalnu vrednost nose estetsku i simboličku vrednost gubitka kontrole, nade i vere, ali i luksuza i velike industrije koja iza toga stoji već stolicima. Blisteri su istovremeno i simboli masovne produkcije, industrijski proizvodi, ali koji u ovakvoj obradi, kao gracilni porcelanski predmeti,

postaju nosioci političkih poruka. Postaju metafora radničke, i umetničke, i građanske istrošenosti, mentalne i fizičke iscrpljenosti, ali i komentar preciznosti i sofisticiranosti zanatskog rada i veštine. Svaki blister je drugačiji, kao svedok smenjivanja strahova, nada, bolova i strepnji tokom svakodnevnog uzimanja određenih medikamenata.

Albarelo, apotekarska posuda, majolika, Italija, 1530-60. Kolekcija Metropolitena muzeja, Njujork



O FINANSIJSKOJ KRIZI I INFLACIJI

A onda umetnica koristi jedan od ovih lekova i u seriji akvarela pod nazivom „Put straha odozdo na gore“ iz 2021. godine. Reč je o nizu radova u kojima poredi odnos robe i cena. Umetnica ponovo upire pogled u ključne egzistencijalne odrednice savremenog čoveka.

No, danas ovaj rad dobija sasvim novi kvalitet, kao doslovni svedok inflacije tokom poslednjih nekoliko godina. Naime, osećajući ekonomske efekte tada tek okončanog perioda vanrednog stanja prouokovanog pojavom kovida 19, u seriji akvarelski rasplinutih formi, umetnica je te 2021. godine izvlačila novčanice i proizvode iz matrice svakodnevnog, i kroz njihova poređenja – robe i njihove cene, uticala na reinterpretaciju tog odnosa. Novčanice, kao i obrisi predmeta, postali su rastočeni crteži, rezultat prekida odnosa između stvari, njihove cene i njihove stvarne vrednosti.

Postoji fundamentalni i zastrašujući procep između ta dva pola. Vrednost hrane, vrednost umetnosti, ljudskog života, zdravlja, kulture, javne sfere. Iako umetnost danas korespondira sa tom krizom reprezentacije, koja vodi prema beskrajnoj introspekciji, dekonstrukciji, cinizmu, kod Nadežde Kirćanski nije atrofirala senzibilnost za univerzalno. Diskretnost njenog izražajnog postupka prati spekulativna oštrina i trezvenost. No, sažetost njenog izraza i stilska hitrina ne umanjuju preciznost njenog rada. Umetnica pronalazi direktni put da stigne do suštine, putem retuširanih razglednica naše stvarnosti – nekoliko simbola, novčanica i proizvoda organizovanih u kompaktno kompozicije. Gradacijska rastočenost implicitno ukazuje na mehanizme takve trule iluzije.

Iako ovakav umetnički postupak ne pripada polju velikih političkih iskaza, ipak izlaže autoritet novca nad svim sferama života.

U kontinuitetu sa njenim prethodnim radovima i instalacijama, Kirćanski je razoružavajuće jasno, direktno i hirurški precizno locirala ključne individualne situacije u okviru šireg društvenog konteksta, te adresirala osnovne konflikte vremena. Pratimo odnose proizvoda i cena; hleb; kladioničarski tiket; bensedin; kartu za prevoz. I mutnu vodu zrenjaninskog vodovoda, grada iz koga potiče umetnica.

Odavno se može pratiti umetnička praksa koja mobilise različite forme novca – od Dišana, koji je ručno izrađenom novčanicom platio zubara, preko Džozefa Bojsa, Endija Vorhola, Silda Mirelesa, do Barbare Kruger ili Čezara Pjetrustija, pomenimo samo nekoliko. Radovi su se kretali od najčešće subverzivne integracije samog materijalnog novca: novčanica, novčića, kreditnih kartica, do obrade šireg tematskog korpusa – pitanja duga, ekonomije i dinamike na umetničkom tržištu.

No, Kirćanski prekida retoriku isporučivanih gestova i ponovo uspostavlja napetost između života i umetnosti, ističući nestabilnost znaka njegovom akvarelskom rasplinutošću. Ilustruje razlaganje znaka, povezano sa apstraktnom dinamikom kapitala.

Umetnica naglašava da se sve ove vrednosti – estetske, upotrebe, izložbene – sada podvode pod razmensku vrednost znaka. Kirćanski nas čini svesnima toga – daje nam sitne delove velike slagalice finansijskog sistema zasnovanog na principu ekvivalencije, koje rekodira i ponovo stavlja u opticaj u spekulativnoj igri razmene znakova.

I umetnica uokviruje ovaj sistem razmene melanholičnom ironijom, a ne ciničnim licemerjem. Fokus je na emocionalnoj politici konzumiranja.

U tom smislu, ona nije toliko usredsređena na robu koliko na režime ekvivalencije znakova. Umesto udvajanja potrošačkog objekta, ona ga kritički elegično i gracično odražava, te nam omogućava, kao rezultat toga, da ove režime ekvivalencija znakova sagledamo iz daljine.

Za razvezivanje ovog osnovnog problemskog čvora Kirćanski koristi boju. Akvareli su bili organizovani po određenom hromatskom sistemu. Oker je bila boja novčanice kojim se kupovala vekna hleba. Danas bi ove kompozicije bile dramatično drugačije ili veće. Npr. za veknu hleba kompozicija bi svakako morala biti veća, jer bi bilo potrebno sedam ili osam ovih novčanica, naspram četiri te godine.

Hodajući graničnim poljima ranjivosti i neustrašivosti, Nadežda Kirćanski realizuje intenzivne projekte u kojima humanizuje, ali i osveštava prostore ključnih egzistencijalnih pretpostavki ljudskog života. Razumevanje posvećenosti mrtvih neodvojivo je od razumevanja svetosti života. Zato mora postojati to sveto mesto, mesto poštovanja ljudskog života i smrti, čini se, danas više no ikada. Na tom mestu čovek shvata da više nije samo čovek, već da treba da postane i kosmičko čedo vasione. Dobra umetnost krči taj put.



Seriya akvarela:
Maxbet (na vrhu), Kanesten (u sredini),
Zrenjaninska voda (u dnu), 2020.
Postavka u NGVU, Beograd
Foto: Nadežda Kirćanski

[0]