



СРПСКА
ПОЛИТИЧКА
МИСАО
THOUGHT
POLITICAL
SERBIAN

ПОСЕБНО ИЗДАЊЕ

УРЕДНИЦИ ПОСЕБНОГ ИЗДАЊА

Ђорђе Стојановић
Мишко Шуваковић

ПОЛИТИКА, СВАКОДНЕВИЦА И
ТАКТИЧКА УМЕТНОСТ/МЕДИЈИ

Мишко Шуваковић, Ангелина Милосављевић
Олга Мајцен, Сунчица Остоић
Ирена Лагатор Пејовић, Лада Стевановић
Дубравка Ђурић, Ernest Ženko
Марија Милановић, Зоран Белић W.
Саша Мирковић, Зоран Ђуреиновић
Симона Жикић, Даница Глођовић
Анђелка Бнин-Бнински



ISSN 0354-5989

UDK 32

СРПСКА ПОЛИТИЧКА МИСАО
ПОСЕБНО ИЗДАЊЕ

ISSN 0354-5989

УДК 32

DOI:10.22182/spm.specijal2019



СРПСКА ПОЛИТИЧКА МИСАО

ПОСЕБНО ИЗДАЊЕ

Издавач: Институт за политичке студије
Адреса: Светозара Марковића 36, Београд
Телефон: 3039-380, 3349-204
E-mail: ipsbgd@eunet.rs
E-mail: spm@ips.ac.rs

www.ipsbgd.ac.rs

www.ips.ac.rs/rs/magazines/srpska-politicka-misao

ISSN 0354-5989 UDK 32
DOI: 10.22182/spm.specijal2019

Главни и одговорни уредник
Живојин Ђурић

Заменик главног и одговорног уредника и уредник енглеског издања
Ђорђе Стојановић

Извршни уредници
Дејана Вукасовић (за енглеско издање)
Миша Стојадиновић

Редакција часописа
Милан Јовановић, Дејан Ђурђевић, Милош Кнежевић, Живојин Ђурић,
Дејана Вукасовић, Јасна Милошевић Ђорђевић, Ђуро Бодрожић,
Ђорђе Стојановић, Миша Стојадиновић

Секретари часописа
Драган Траиловић,
Слађана Младеновић, Младен Лишанин

Савет часописа
Зоран Аврамовић, Сретен Сокић, Милован Митровић, Радослав Гађиновић,
Миломир Степић, Драган Симеуновић, Милан Брдар, Зоран Стојиљковић,
Драгана Митровић, Љубиша Деспотовић

Чланови савета из иностранства
Mamoru Sadakata, Simon James Critchley, Anastasia Mitrofanova,
Виталиј Шаров, Iver B. Neumann, Goran Kovacic, Ewa Bujwid-Kurek

Пословни секретар
Смиљана Пауновић

ЧАСОПИС ИЗЛАЗИ ТРОМЕСЕЧНО

Радови СПМ/СПТ налазе се и доступни су у електронским базама научних часописа С.Е.Е.О.Л. (Central and Eastern European Online Library) и ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences).

Прелом и штампа
Ситопринт, Житиште

Тираж: 50 примерака

Радове објављене у овом часопису није дозвољено прештамповати, било у целини, било у деловима, без изричите сагласности издавача. Оцене изнесене у чланцима лични су ставови њихових писаца и не изражавају мишљење нити уредништва, нити установа у којима су аутори запослени.

САДРЖАЈ

Предговор	5
Мишко Шуваковић ТАКТИЧКИ МЕДИЈИ, ТАКТИЧКА УМЕТНОСТ И ДЕ-РЕ МЕДИЈИ	9
Ангелина Милосављевић ПОЛИТИЧКО ТЕЛО: АРЧИМБОЛДОВИ АЛЕГОРИЈСКИ ПОРТРЕТИ ЦАРА МАКСИМИЛИЈАНА II ХАБСБУРШКОГ	29
Олга Мајцен ПОЈАМ СУБВЕРЗИЈЕ У САВРЕМЕНОЈ ТЕОРИЈИ МЕДИЈА И МЕДИЈСКЕ УМЕТНОСТИ	41
Сунчица Остојић КОНЦЕПТИ ГОЛОГ ЖИВОТА И ГОЛЕ ТЕЛЕСНОСТИ ЂОРЂА АГАМБЕНА	55
Ирена Лагатор Пејовић САВРЕМЕНОСТ МУЗЕЈСКИХ ПОЛИТИКА СПРАМ ТАКТИЧКИХ ПОЛИТИКА ВРЕМЕНА У УМЕТНОСТИ АПГ ГРУПЕ	71
Лада Стевановић, Дубравка Ђурић ТАКТИЧКА ДУХОВНОСТ У УМЕНТИЧКИМ ПРАКСАМА ПЈЕРА ПАОЛА ПАЗОЛИНИЈА И ЦЕРОМА РОТЕНБЕРГА	91

Ernest Ženko	THE <i>YIJING</i> AND THE CRISIS OF WESTERN TRADITION	107
Марија Милановић	АРТИВИЗАМ И СУБВЕРЗИВНО ДЕЛОВАЊЕ КАО СТРАТЕГИЈА ОТПОРА РОДНОЈ ДИСКРИМИНАЦИЈИ	125
Зоран Белић W.	ПОЛИТИКА НАСИЉА У МЕДИЈИМА	139
Саша Мирковић	МЕЋУЗАВИСНОСТ СВАКОДНЕВНЕ ПОЛИТИКЕ И МОДЕЛА ФИНАНСИРАЊА ЈАВНИХ МЕДИЈСКИХ СЕРВИСА У РЕПУБЛИЦИ СРБИЈИ	157
Зоран Ђуреиновић	ПОЛИТИКА ИЗВОЂЕЊА СОПСТВА У САВРЕМЕНОМ УМРЕЖЕНОМ СВЕТУ	175
Симона Жикић	АНАЛИЗА И ПОЛИТИКА ОРГАНИЗАЦИОНЕ КУЛТУРЕ	193
Даница Глођовић	ИЗМЕШТАЊЕ СТАТУСА ГРАФИЧКОГ ОБЛИКОВАЊА У ДВАДЕСЕТОМ И ДАВДЕСЕТ И ПРВОМ ВЕКУ	209
Анђелка Бнин-Бнински	ТАКТИЧКИ ДИЈАГРАМИ: САВРЕМЕНИ ЛЕЗИЧКИ ПРОБЛЕМИ АРХИТЕКТОНСКОГ ЦРТЕЖА	223

ПРЕДГОВОР

ПОЛИТИКА, СВАКОДНЕВИЦА И ТАКТИЧКА УМЕТНОСТ/МЕДИЈИ

Тема часописа *Српска политичка мисао* (СПМ) је посвећен теми/темама „Политика, свакодневица и тактичка уметност/медији“. Наше индивидуалне неизвесне теоријске пажње фокусирамо на редефинисање поља односа (и) политике као начина извођења саме и несаме друштвености, (ии) свакодневице која постоји као битна појавност и репрезентација актуелних *облика живота* - тј. Синхронијских и дијахронијских културалних формата; и (иии) различитих уметничких тактика, односно, уметничких и културалних медијских пракси које заузимају критичке позиције у односу на глобалну/локалну стварност и њене метадискурсе те детерминишуће изузетно разуђене диспозитиве.

Уређивачи су приступили прикупљању текстова лоцирајући провокативну тезу Питера Холварда (Peter Hallward)¹ посвећену филозофији Алена Бадијуа (Alain Badiou) да је централни проблем савремене филозофије и теорије артикулација-извођење „мишљења иманентног многострукости“². Зато, овај тематски број СПМ је посвећен критичком преиспитивању и, свакако, теоријском тестирању „многострукости“ у пољу савремености – ослањајући се на документе политике, културалних студија, теорије уметности и студија медија, као и сасвим различитих референци у савременој хуманистици. Некада јединствени тј. синтетички филозофски, теоријски или студијама политике близак приступ изучавања сада бива доведен до мноштвености „микро-истраживачких пракси“ индексирања те уређења индекса у прегледне мапе које откривају платформе, протоколе и процедуре разумевања

1 Peter Hallward, “Badiou’s Ontology”, in: *Badiou. A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 2003, стр. 81.

2 Alain Badiou, *Gilles Deleuze “La clameur de l’Etre”*, Hachette, Paris, 1997, стр. 12. Превод на енглески *Deleuze; The Clamor of Being*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

друштвености у различитим регистрима савременог живота, пре свега у регистрима политике повезане са свакодневицом, уметношћу и медијима. Другим речима, у историји филозофије, друштвених и хуманистичких наука могу се пронаћи многе различите врсте многострукости: неке су макро-, а неке микро-конкретности/апстракције.³

Зашто изузетну важност дајемо свакодневици? Зато што свакодневицом многоструки облици живота задобијају своју актуелизацију и тиме постају *политичка пракса* у оном смислу у коме Хана Арент (Hannah Arendt) предлаже да се изразом *vita activa* – уобичајени средњеveковни превод Аристотеловог термина *bios politikos* – означе три темељне људске приватне и затим јавне делатности: рад, производња и деловање.⁴ Ту је битна она, пре свега, политичко-метафизичка теза Арентове:

Ни један људски живот, чак ни живот пустињака у дивљини природе, није могућ без свијета који непосредно или посредно свједочи о присутности других људских бића.⁵

Зашто изузетну важност дајемо уметностима и медијима?

Зато што уметности и медији њиховим микро- или макро-радом, производњом и деловањем документују и сведоче о присутности људи међу људима, сведоче о присутности *облика живота* међу *облицима живота* са свим оним сложеним чулним и осећајним учинцима – тј. естетским импактима који откривају и тиме чине видљивим и идентификованим наш свет у његовој изузетној сложености која нас неизбежно детерминише са свим актуелизованим и потенциалним антагонизмима и контрадикцијама. Уметности и медији њиховим микро- или макро- радом, производњом и деловањем заузимају тренутне и пролазне позиције у односу на облике живота потврђујући их или негирајући их. Заузимање активних али тренутних и пролазних репрезентативних или изведбених

3 Garry Genosko, "Introduction", in: *The GuattariReader*, Blackwell, Oxford UK, 1996, стр. 14.

4 Hannah Arendt, "Vita activa i condicio humana", u: „Ljudska uvjetovanost”, iz *Vita Activa*, Biblioteka August Cesarec, Zagreb, 1991, стр. 11.

5 Hannah Arendt, „Џовјек; друштвена или политичка животinja“, у „Јавно и приватноpodручје“, из: *Vita Activa*, Biblioteka August Cesarec, Zagreb, 1991, стр. 23.

позиција у односу на *облике живота* називамо „тактичким“ медијима и „тактичким“ уметностима.

Концепт „тактички медији“ је примарно постављен да означи критичке, субверзивне, интервентне, активистичке, алтернативне или, маргиналне праксе унутар медијске хегемоне или, можда, кризне „јавне сфере“. На пример, Дејвид Гарсија (David Garcia) и Герт Ловник (Geert Lovink) дефинишу „тактички медији“ указивањем да су

Тактички медији, заправо, медији кризе, критике и опозиционог деловања. То је извор њихове снаге („бес је енергија“ – Џон Лидон / John Lydon/), али и њихово ограничење.⁶

Тактичка уметност се може разумети аналогно „тактичким медијима“ као убрзана и трансформативна пракса критичког, субверзивног, интервентног, активистичког, алтернативног или, маргиналног, естетско-политичког рада, производње и делања унутар савременог света као платформе тестирања догађаја стварности. Естетско се овде разуме као потенцијал или актуелизација чулног, осећајног и концептуалног унутар *облика живота* или са *облицима живота*. Естетско-политичко подразумева видљивост приказивања или извођења политичког. А то значи друштвеног у савременим световима или режимима *облика живота*.

Тактичка уметност и тактички медији јесу конкретност света која се преко естетског и политичког доводи до „реалне апстракције“⁷ која је реалнија и темељнија за разумевање производње облика живота или импакта живота у *облицима живота* него било која појединачна сингуларност фрагментираниог или локализованог рада, производње и делања.

Избор теоријских студија у овом темату СПМ нас суочава са многоструким и тешко упоредивим дијаграмским линијама – векторима који идентификују линије генерисања односа конкретности света и „реалне апстракције“ савремености у

6 David Garcia, Geert Lovink, “The ABC of Tactical Media”, 1997, http://video.rutgers.edu/elahi/students/fall06/electronic/garcia_lovnik.pdf

7 Michael Hardt, Antonio Negri, „EKSKURS 1: Metoda – Marxovim stopama“, у: „Opasne klase“, из *Mnoštvo / Rat i demokracija u doba Imperija*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2009, стр. 143.

сасвим различитим пољима деловања : масовним медијима, новим медијима, тактичким медијима, тактичким уметностима, атхитектонском дизајну, музејским политикама, родним политикама, тактичкој духовности, односу глобалних-локалних пракси, насиљу, људским ресурсима, финансијској политици, тестирању историјске иконографије, биомоћима, микромоћима, хибридним или фрагментираним форматима итд.

Када се естетско мноштво догађаја – појава и репрезентација – нападне тј. провоцира, тестира или подвргава епистемолошком преуређивању многострукости потенцијалности и/или актуелизација тада се „роји“⁸ мноштво микро-интерпретација које се истовремено приближавају и удаљавају ... појављују или нестају у околини која јесте наш савремени – актуелизовани свет.

Приређивачи посебног броја Српске политичке мисли

Ђорђе Стојановић
Мишко Шуваковић

8 Michael Hardt, Antonio Negri, „Интелигенција роја“, у „Отпор“, из *Мноштво / Rat i demokracija u doba Imperija*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2009, стр. 98.

De Re МЕДИЈИ: ПОЛИТИКА МЕДИЈА

УДК 316.774

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.1>

Оригинални научни рад

Мишко Шуваковић

Факултет за медије и комуникације, Универзитет
Сингидунум, Београд

Сажетак

Намера ми је да дијаграмски поставим једну могућу потенцијалну теорију *De-Re медија* лоцирану у савремености глобалних еколошких, економских, ратних и, свакако, класних криза. Разматрана је пиосебна ситуација трансформације „слике света“ у „догађај света“, другим речима, начињен је обрт од приказивања света до извођења света или извођења у свету. Постављена је расправа о средствима медијског рада, производње и деловања, тј. о инструментима и њиховим конструктивним функцијама. Анализиран је контекст медијског рада, производње и деловања посредством модела диспозитива/апаратуса. Реинтерпретирана је из „аграрне науке“ и „ратне терминологије“ теорија ројева те примењна на нови појам медијума/медија. Преузета је и примењена традиционална и модерна расправа разлике *De Dicto* и *De Re* судова. Постављена је теорија *De Re медија* у односу на концепте

медијума и медија, постмедијума и постмедија, дигиталних и постдигиталних медија.

Кључне речи: *De Re медиј*, диспозитив, догађај света, медијум, медији, постмедијум, постмедиј, политика медија, рој, слика света

ОД СЛИКЕ СВЕТА ДО ДОГАЂАЈА СВЕТА

Намера ми је да дијаграмски поставим једну могућу потенцијалну теорију *De-Re медија* лоцирану у савремености глобалних еколошких, економских, ратних и, свакако, класних криза. Другим речима, радићу на трансформисању теорије медија као „медијске праксе“ индексиране концептима *општила* као инструмента комуникације и, прецизније, праксе која је заснована на *идеји* да је „медијум порука“¹ (*the medium is the message*) у теорију о медијумима и медијима као конституентима стварног и конкретног света у коме се „комуникацијска“ *слика света* замењује медијумима и медијима као објектима (присутност, премештеност), ситуацијама (однос/и, интеракција, интервенција) и догађајима (извођење промене, променљивост) реалног. Другим речима, емпиријска, али и прагматична разлика и супротност реланог и виртуелног бива идентификована као другачија врста односа: комплексни однос виртуелно-реално се види као један од многих конституената стварности коју чине наши облици живота, природа (екосистеми), геологија (пре или постљудска наслојавања), па и сама планета, тј. догађаји света наспрам или изван *слике света* у активном смислу – слику света интегришу у непрегледност континуалних и дисконтинуалних *светских догађаја* као остварене стварности. Док је, на пример, по Мартину Хајдегеру (Martin Heidegger) темељни догађај нововековља

... освајање свијета као слике.²

1 Marshall McLuhan, „Medij je poruka“, из: *Razumijevanje medija. Mediji kao čovjekovi produžeci*, Golden marketing - Tehnička knjiga, Zagreb, 2008, стр. 13-24.

2 Martin Heidegger, „Doba slike svijeta“, из *Doba slike svijeta*, Studentski centar sveučilišta,

За нас, данас, препознатљив догађај савремености јесте одигравање, процесуирање или догађање *света* у свој сложености потенцијалних континуитета и актуелних дисконтинуитета инетракција где су и чиниоци догађања медијски импакти тј. фрагментарне или холистичке *слике света* као *ројеви* комуникацијских аката уведени у оно „бити са временом у простору“³, а не само „бити у времену“ као идеалној замишљеној историји.

Намера ми је могућа ако се појавност медијума/медија реорганизује од *материјала* и *инструмента* за општење у *апаратус* тј. *диспозитив* у перманентној производњи задатости : *ројева* одигравања догађаја у чвориштима напада и одбране за одржање живота деловања и контраделовања у свету који од људског света бива преображен у свет објеката, ситуација и догађаја на месту бескрајне сложености нас који захтевамо свет за себе у обрту *себе* у оспољење света који је изван нас у потпуној и недокучивој отуђености чиме се прва и права људскост види и тиме идентификује тренутком отуђења насталим радом, производњом и делатношћу у односу на објекте, ситуације и догађаје.

Биће речи о *онтолошком обрту* од медијума/медија као комуникацијског посердника-направе-општења или средине-окружја комуникације између субјеката или колектива, ка хетерогеном медијуму и медију као конституенту света : догађају, опредмећењу и оприствњењу *облика живота*⁴, на разини људског или на разини еколошког, у крајњем случају у режимима планетарног (геолошког као *антропоцене*⁵, астрономског као космичког).

Оно што називам *De Re* медиј је управо то : комуникацијска технологија или комуникацијска материја која са разине општила или направа тј. техника и технологија комуникације постаје присутност и појавност облика живота

Zagreb, 1969, стр. 25.

3 Boris Groys, “Comrades of Time”, in: *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, (eds. Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle), e-flux journal, Sternberg Press, Berlin, New York, 2011, стр. 23.

4 Giorgio Agamben, “Form-of-Life”, in: *Radical Thought in Italy, A Potential Politics*, (eds. Paolo Virno, Michael Hardt), University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1996, стр. 151-156.

5 Dipesh Chakranarty, “The Human Significance of the Anthropocene”, in: *Reset Modernity* (ed. Bruno Latour), ZKM, Karlsruhe, The MIT Press, Cambridge MA., 2016, стр. 189-199.

и смештености облика живота у објектном, ситуационом и еколошком, геолошком и планетарном поретку. Другим речима, док је *историјски* капитализам – у времену Карла Маркса (Karl Marx) – био заснован на апропријацији природних ресурса као сировина за индустријску прераду у робни објект размене и потрошње, савремени глобални капитализам се заснива на интерполацији медијума/медија или њихових ефеката као објеката, ситуација и догађаја тј. инфраструктура или диспозитива у *природни свет* који тиме бива отворен и проширен у смеру нових еманципаторских или катастрофичких консеквенци.

Реч је о ризичној производној политици која *технолошки* преузима тактике савремене уметности, дизајна и архитектуре и суштински почиње да мења животну околину, појаву живота и сам живот као такав у односу на не-живот који је свакако и саучесник живота.

Ризик је битна потенцијалност сваког облика живота.

Али, ако се вратимо у митски говор – можемо рећи да су стари Грци општили са природом која је за њих била оприсутњена као *наратив* о антагонистичким богињама и боговима векторима моћи и конфликта у свету. У модерној је дошло, присетимо се Бартових (Roland Barthes) речи, до „брујања језика“⁶ као нове структурално *одложене* природе. Оно што је било за старе Грке брујање природе за модерног човека је било брујање језика. Природа и језик су били у односу *слике света* и света као референта за *слику*. Данас се природа мења производњом медијумске природе у интеракцији са некада *самом* природом тиме се природа доводи до новог хибридног квалитета али и, истовремено, суочава са катастрофичким ризицима еколошког слома. Једна оптимистичка теза би гласила да је битно напустити узимање (експлоатацију) као у историјском капитализму, и инвертовати узимање у давање тј. размену са природом. Није реч о *одрживости* већ о новој врсти политике која успоставља *неку врсту* сложене интерактивне заједнице између живог и неживог света тј. између људског света и света природе итд... Та интеракција је одређена као нека врста *De-Re медијског* међуделовања или суживота

6 Roland Barthes, “Bujanje jezika”, *Republika* br. 1, Zagreb, 1985.

који није детерминисан експанзивним процесуирањем капиталоцене (*capitalocena*)⁷ и њених прекорачења која воде урушавању „светске-еколошке границе“ (*world-ecological limit*) те самог постојања живота. Уместо одрживости која је суштински повезана са експлоатацијом природе-света и води ка перманентној кризи као нормативној стварности, треба се сконцентрисати на суживот или суодношење тј. интеракцију, заправо на постојање којим се надилазе нужни антагонизми.

На пример, архитекта и визуелни уметник Томас Сарацено⁸ (Tomás Saraceno) је алегоризовао ову савремену ситуацију превазилажења урушавања света указујући на садејство или саучесништво технологије и света у односу на *ске* људског делања и потенцијалних процеса света/природе изван или паралелно људским скалама.

Зашто се позивам на режиме⁹ уметничког/естетског када говорим о слици света, свету, стварности, екологији, економији, друштвеним антагонизмима, или политици? Позивам се, зато, што режими уметности и естетике чине видљивим, односно, доступним на чулном, телесном или концептуалном плану исклизућа, потенцијалности, актуелизације, пројекције или урушавања људских пројеката, односно, производа. Уметничко и естетско – данас, нису више суспензије политичког, економског, еколошког, као у традиционалној *самој* естетици, већ су њихове спецификације и показности у политизацији кризних тачака стварности.

ИНСТРУМЕНТИ (КОНСТРУКТИВИЗАМ)

По Хани Арент¹⁰ (Hannah Arendt), разлика између грчког појма *bios politikos* и средњовековног превода *vita activa* је

7 Jason W. Moore, “The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis”, *The Journal of Peasant Studies* vol. 44 Issue 3, Taylor & Francis, London, 2017, стр. 594-630.

8 Tomás Saraceno, *Flying Plaza. Work Journal 2012-2016*, Spector Books, Leipzig, 2017.

9 Користим појам ”режим” по приближномзору на употребу тог концепта код Жака Рансијера у ”The Distribution of the Sensible: Politics and Aesthetics”, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, 2004, стр. 20-30.

10 Hannah Arendt, “Vita activa i condicio humana”, у „Ljudska uvjetovanost“, из *Vita Activa*, August Cesarec, Zagreb, 1991, стр. 11.

у томе што је појам *bios politikos* означавао изричито само подручје људских односа, наглашавајући деловање, *praxis*, потребно за његово остваривање, а *vita activa* означава три темељне људске делатности: рад, производња и деловање. *Vita activa* означава темљне одреднице људског живота и услове под којима је човеку дан живот на Земљи. Ако се ова формула примени на разумевање политике¹¹, друштва и културе, тада се може доћи до следећег дијаграмског приказа¹²:

bios politikos	vita activa		
уређење друштвеног односа	рад	производња	деловање
у одвајању од природе	изван природе		

Однос између *bios politikos* и *vita activa* остварује се као *praxis* па по филозофу и социологу Вањи Сутлићу улазимо у сплет околности које треба расветлити:

Што је заправо *Praxis*? *Praxis* је из традиције њемачког идеализма и Лајбница, обogaћујући је, мишљен *appetitus*, *Wille*, динамички моменат свега бивања, по којем ништа није стално и све је вриједно да буде превладано, и све се само тако одражава да се у постављању уједно надмашује.¹³

Сада ћу показати у два корака како се у поље *vita activa* уводи функција рада на медијској комуникацији од *општења* ка међуодношећим интеракцијама објекта, ситауције и догађаја света.

Први корак! Медиј је инструмент – машина, направа, апарат – којим се мануелно прави (*рад*), машински прави и

11 У бројним савременим теоретизацијама ”политике” можемо се позвати у интернационалном контексту на студију Chantal Mouffe, *On the Political*, Routledge, London, 2006; а у домаћем на избор текстова Ђорђе Стојановић, Мишко Шуваковић (приређивачи), „Постмодернизација српске науке; политика постмодерне / политика после постмодерне” (темаг), *Српска политичка мисао* - посебно издање бр. 3, Београд, 2016., стр. 1-258.

12 Мишко Шуваковић, „Razlika između *bios politikos* i *vita activa*”, *Umetnost i politika*, Službeni Galsnik, Beograd, 2012, стр. 59-65.

13 Vanja Sutlić, “Bog - priroda - čovjek”, *Praksa rada kao znanstvena povijest. Ogledi uz filozofijsko ustrojstvo Marxove misli*, Edicija časopisa *Kulturni radnik*, Zagreb, 1974, стр. 155-156.

умножава (*производња*) или изводи (*деловање*) комуникација или општење између субјеката у друштву према свету у детаљу или целини. Инструмент је алатка или скуп алатки тј. технологија комуникације.

Други корак! Није реч о појединачном медију, већ о асамблажу медија или мрежи медија која конструише искуствени физички простор као и искуствени дигитализовани виртуелни простор не само са циљем општења већ са циљем остваривања могућег релацијског света као инфраструктуре или диспозитива за живе (људи) или артифицијелне (на пример, аватари) изоловане или колективне организме, индивидуе или субјекте, односно, објекте, ситуације и догађаје.

инструменти		
инструменти рада	инструменти производње	инструменти деловања
инструменти као медији општења/комуникације		
асамблажи или мреже инструмената		
инфраструктуре или диспозитиви		могући светови
организми	индивидуе	субјекти
изоловане јединке		
колективи		

Описана линија трансформација указује на *окрет* од комуникацијског очекивања тј. општења ка конструисању једног могућег афективног објекта, ситуације или догађаја света сачињених од комуникацијске материје (медијума) и инструмената (медија). Битно је узети у обзир да се пажња помера са општења међу организмима, индивидуалностима или субјектима на *тактичке* афективне односе између организама,

индивидуалности и субјеката са светом тј. затеченим или конструисаним инфраструктурама тј. диспозитивима.

Овде се под *тактичким односима* разумеју сврховите или неврховите, најчешће привремене, праксе рада производње и деловања.

АПАРАТУСИ ТЈ. ДИСПОЗИТИВИ (КОНТЕКСТУАЛНА АНАЛИЗА И КОНТЕКСТУАЛНИ КОНСТРУКЦИОНИЗАМ)

Битно је направити концептуалну разлику између субјекта и диспозитива могућег медијски/медијумски конструисаног света. Диспозитив је оно што је постављено у свет субјективизацијом актера тј. извршиоца „медијских пракси“. Актери су варијантни елементи диспозитива и диспозитив чине некаквим тактичким, а то значи сврховитим али пролазним, контекстом за *облике живота*. Они су онај покретни, променљиви и изненађењима отворени учинак људског унутар света који је истовремено затечени свет природе и конструисани свет људског *praxisa*. Субјект јесте укључен равноправно објектима, ситуацијам и догађајима у диспозитив, те је у стању да реализује потенцијалности диспозитива у сложеној, пре свега, политичкој интеракцији – саучесништву – са сложеностима света, уметности, културе и друштва.

Субјект је, зато, потенцијалност или, чак можда, потентност инструмента унутар процесуирања или живљења унутар или са диспозитивом. Диспозитив је ту за постављање, преношење или он је „активни – живи – простор“ за прикупљање апстрактних, антагонистичких, замишљених, инстиктивно наслеђених или регистрованих потенцијалности сваког контекста са свим импликацијама стварног живота.

Субјект унутар диспозитива није извор рада, производње или деловања, већ је ефекат догађаја субјективизације којим диспозитив бива покренут тј. конструисан у стварном свету као окружујућа тактичка стварност.

Конструкција диспозитива (*dispositiv*, енглески превод: *aparatus*) односи се на као субјективизирани медиј или технику/

технологију којом се генеришу посебне врсте индивидуалног или колективног телесног опажања и присвајања света, али и као институционализовани облици производње, размене, рецепције и потрошње информација као објеката света тј. као културалног добра, културалног вишка вредности, којима се организују специфични облици телесног и културалног понашања људи из једног тренутног *облика живота*.

Полазна одредница диспозитива (тј. апаратуса) да се наћи у једном битном интервјуу Мишела Фукоа (Michel Foucault):

Оно што желим да изнесем са тим термином је, прво, потпуно хетерогени скуп кога чине дискурс, институције, архитектонски облици, регулационе одлуке, закони, административне мере, научни искази, филозофске, моралне и филантропске пропозиције – укратко све оно што је речено и неречено. Ово су елементи диспозитива. Диспозитив је систем односа који може бити успостављен између ових елемената. Друго, оно што покушавам да идентификујем у овом диспозитиву је управо веза која може постојати између ових хетерогених елемената.¹⁴

Оно што се идентификује у сваком диспозитиву је скуп директних и индиректних веза које могу постојати између ових хетерогених елемената у успостављању историјске и географске појаве *облика живота*. На пример, појединачни диспозитив може фигурисати једном као програм институције, а други пут може функционисати као средство просуђивања или маскирања праксе која сама остаје нечујна или невидљива, или као секундарна реинтерпретација ове праксе, отворена за ново поље рационалности или природне не-људскости. Укратко, између ових елемената, било дискурзивних или недискурзивних, постоји мноштво међуодноса и микропроцеса померања позиција и модификовања функција које се варирају, модификују, појављују или нестају. Под термином диспозитив разумеју се различите врсте формација које имају функцију

14 Michel Foucault u razgovoru sa Alain Grosrichardom, Gerard Wajemanom, Jacques-Alain Millerom, Guy Le Gaufeyom, Dominique Celasom, Gerardom Millerom, Catherine Millot, Jocečyne Livi, Judith Miller: "The Confession of the Flesh", *Power Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*, Pantheon Books, New York, 1980, стр. 194-196.

у датом историјском тренутку и географској позицији да одговоре на један неочекивани или очекивани изазов у сфери постојања у односу на посредовање и конструисање *облика живота* или, чак, не-живота.

Диспозитив има доминантну стратешку и бројне тактичке функције.

апаратус тј. диспозитив	
хетерогени асамблаж	
основе	надградње
парадигматски узорак	контекстуализације
оквир објеката, ситуација, догађаја у односима са људским <i>облицима живота</i>	
екосистем са друштвеношћу као детерминишућом праксом	

РОЈЕВИ

Појам „роја“ сам пронашао у Негријевој (Antonio Negri) и Хартовој (Michael Hardt) теорији о сукобу сила, рату, нападу и отпору нападачима:

Када дистрибуирана мрежа нападне она се роји око свог непријатеља: безбројне неовисне силе чине се као да са свих страна ударају у појединачну точку и онда опет нестају у околини. Из вањске перспективе мрежни напад може се описати као рој јер се показује безобличан.¹⁵

Тактичка феноменалност и, затим, функција *роја* је у перманентној изменљивости облика који нема референтну – централну – тачку интеграције, већ је у циркулацији,

¹⁵ Michael Hardt, Antonio Negri, “Интелигенција роја”, из *Мноштво. Рат и демократија у доба империја*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2009, стр. 98.

преобликовању, приближавању и удаљавању, губљењу *изгледа* формације и структуре детерминисаног изведбеног формата.

У теорији вештачке интелигенције и компјутерских мрежних система користи се појам „интелигенција роја“ да би се именовале динамичне колективне технике решавања техничких проблема без централизоване контроле или задатости мета- или глобалног- модела. На сличан начин може се говорити о „ројевима капитала“ на слободном јавном и тајном тржишту; о „ројевима облака“ у метеорологији; о „ројевима инсеката“ у зоологији и екологији; о „ројевима демонстраната“ на ванпартијским хибридном протестима и експлозијама колективног, на пример расног или класног насиља у великим градовима; о „ројевима станишта“ у настајућим енклавама при подели градова на четврти високог стандарда, надзора и контроле, те четврти сиромаштва и дивље градње тј. живота изван економског и правног система; о „ројевима деструкције тла и територија“ у савременим грађанским ратовима или ударима Цунамија; о „ројевима вируса“ који нападају здраве ћелије или „ројевима антитела“ која се супротстављају страним телима која нападају организам - итд.

Чини ми се да може поставити као хипотеза да хетерогени диспозитиви у које се укључује медијски рад, производња и деловање као конструктивна или деструктивна мноштеност сила извођења и провоцирања сложених односа *облика живота* људи и еколошких и геолошких система отвара поље за именовање сложености политике као хоризонта стабиловања и дестабиловања једног света који је сложенији од директне опозиције природа – друштво или друштво – природа. Данас политика мора узети оба аспекта у извођење своји операција и разматрање односа људског, предљудског, паралелно људског и постљудског. Људско је референтно одношеће према *облицима живота* где се *БИОС* издваја из *ЗОЕ*. Предљудским се називају веома хетерогени облици постојања (геологија) и живота (живи свет) који можда претходе људским облицима живота. Паралелно људском се назива сав живи и неживи свет који је синхрон историјским или геополитичким структурирањима људских облика живота. Паралелно људском може потицати изван људског света али и бити отпадак људског света одложен у нељудски свет. Постљудским се називају све оне

програмиране или само-одрживе конструкције инструмената или диспозитива које произлазе из људског света и остварују облике живота који изгледају независни од људских облика живота или су, заиста, независни од људских облика живота у процесуирању стварности.

DE DICTO И DE RE
(ТЕОРИЈСКЕ ПРАКСЕ)

Ако поједноставимо традиционалну и савремену расправу о разликама у модалним исказима добијамо разлику између (1) веровања у истинитост исказа о *нечему* и (2) веровања о *нечему*. Нечему: дрвету, камену, чекићу, планетама и небеским телима, Богу, лептиру, детету, жени, мушкарцу, *queer* особи итд. Другим речима, постављам дијаграмски модел:

<i>De Dicto</i>	<i>De Re</i>
о ономе што је речено о суду	о самој ствари суд о ствари
нужно је неко X такво да је А	неко X је такво да је нужно А

На пример, филозоф Ненад Мишчевић је у једној интерпретацији односа нужности и именовања записао:

Нужност и могућност које се тичу бити односе се на предмет-посједника дане бити, а не само на појам или опис придружен предмету. Нужност да има одређену унутарњу структуру припада Срећку по себи, не неком опису Срећка. Такву нужност сколастици су називали *нужношћу de re* (о самој ствари) и савремени се филозофи тим називом често користе. Супротна врста нужности јест *нужност de dicto* (о суду). Нужно је *de dicto* да је сваки мачак мужјак, будући да је ознака појма „мачак“ то да је све што је мачак уједно и мужјак. Но, је ли бити мужјак *de re* нужно за Срећка? У ери промјене сполова лако је замислити транс-сексуалног Срећка, који је и даље та иста

јединка-животиња и у таквој ситуацији нема ничег протусловног. Чини се, дакле, да бити мужјак није *de re* нужно за Срећка.¹⁶

De Dicto нужност не карактерише ствари или створења, већ само судове¹⁷ који се изричу језиком. *De Re* нужност карактерише ствари или створења, а не судове који се изричу језиком о стварима и особама.

Сада пажњу усмеравамо на „*De Re* нужност“ говор или суд о стварима или створењима.

Затим, изводимо став да „*De Re*“ реферира на говор и суд о стварима, ситуацијама, догађајима, тј. створењима које имају извесна или неизвесна својства независна од наших судова, те *De Re* јесте – то је онтологизирајући скок – ствар, ситуација, догађај, тј. створење не зависно од наших судова. *De Re* се зато може узети у обзир – што је *De Dicto* суд – као стање ствари, ситуација, догађаја тј. створења које постоји независно од наших судова тј. *De Dicto* уверења.

Ако сада ствар померимо још један корак ка медијској комуникацији можемо рећи да се сваки:

1. комуникацијски чин заснива на „поруци“ која је може бити *De Re* или *De Dicto*;
2. комуникацијски чин, аналогно Маршалу Маклуану, поставља се дејством медија: *the medium is the message*; што значи да се медијум материјално тј. конститутивно рефлектује у поруци, или да је порука конструисана и тиме *De Re* условљена медијем којим се порука – која је или *De Dicto* или *De Re* – комуницира;
3. комуникацијски чин који се заснива на предметној, ситуационој или догађајној поруци са свим афективним или чулно-телесним учинцима који су примарни/доминантни у односу на „значења поруке“ може назвати *De Re* комуникацијски чин;
4. *De Re* комуникацијском чину одговара специфична врста медија, сложенија од техничке или технолошке,

16 Nenad Mišćević, “Uvod u Imenovanje i nužnost”, из: Saul Kripke, *Imenovanje i nužnost*, Kruzak, Zagreb, 1997, стр. 18.

17 Nenad Mišćević, “Uvod u Imenovanje i nužnost”, стр. 19.

медијске праксе коју можемо назвати *De Re медиј*; рећи да се уводи сложенија врста медија од техничке или технолошке апаратуре значи да се појам медија редефинише од направе или инструмента, односно, машине, ка медију који је апаратус/диспозитив, односно, једна могући поредак унутар света или свет у некој од могућих остваривости: интимног, приватног, културалног, друштвеног, економског, урбаног, географског, планетарног или космичког карактера.

Као што се да приметити у тачки „4.“ изједначио сам у функционалном смислу медијум (материјал) и медиј (направу), што може да значи да се нарушава разлика између техничког или технолошког инструмента и материјала тј. материјалне средине комуникације. Извео сам рискантан *gestus* којим се неизвесни материјални поредак, на пример, компјутерских локалних и глобалних мрежа, друштвених протеста или светковина, економских трансакција, еколошких процеса и криза, медицинских пракси итд., идентификује као *De Re медиј*, а то значи као сложена друштвена-технологија или конструисани, односно, присвојени *организам* или *систем* који остварује комуникацијске али и афективне функције унутар друштвених односа.

DE RE МЕДИЈИ (OBJECT ORIENTED WORLD/MIND _ ЕСТЕТСКИ РЕЖИМИ)

Сада када сам увео концепт *De Re медија* потербно је изложити структуралну схему односа између традиционалног појма медија (техничко, технолошко средство комуникације између субјеката у свету) и појма *De Re медија* (свет или део света у комуникацијској функцији за индивидуалне или колективне субјекте у том истом свету или неком његовом структуралном под-поретку).

Започнимо са дијаграмом који омогућава да следимо логику трансформација медијске политике од *медијума* до *De Re медија*.

медиијум	
медииј	
стратешки медииј	тактички медииј

постмедиијум
постмедииј
<i>de re mediiј</i>
догађај света или процесуирање света

Идентификујемо традиционално дефинисани медиијски импакт на медиијум у процесу комуникације. Реч је о комуникацијски функционалној средини или обликовању подложног материјала који медиијем као техничким/технолошким средством од потенцијалне постаје актуелизована „информација са поруком“ послата од неког некоме. Реч је о друштвеном раду, производњи или деловању у смеру међуљудског општења.

Постмедиијум и постмедииј се јављају, пре свега, технолошким обртом директног „општила“ у индиректно „општило“ – на пример, разлика између говора преко мегафона (медииј) преношењем живог гласа кроз ваздух и објекте (медиијум) и радио емитовања/*broadcasting* (примарни постмедииј) преношењем снимљеног гласа путем електромагнетних таласа кроз простор (примарни постмедиијум).

Постмедиијум и постмедииј се јављају, затим, технолошким обртом аналогних медија и медијума у дигиталне постмедиијуме и постмедиије са свим импактима на суштинске артикулације уметности, културе и друштва, а то значи речима Хане Арент изреченим у сасвим другом контексту, суштинску промену *људског услова (Vita Activa)*. Када се софтвер (*software*) појавио као учинковита одредница за *тактички рад, производњу и делатност* у и са дигталним технологијама – потиснуо је бинарну онтолошки мотивисану поделу на медиијум и медииј указујући на симболичке инструменте (симболичке

операције или метафорично: машине), операциони простор (дигитализовани диспозитив, софтверска платформа) и изведбене ефекте (преводе софтвера или софтверски генерисаних ефеката у чулне/телесне појаве путем интерфејса). За развијену „феноменологију софтвера“ битна су два момента:

1. један софтвер може бити „коришћен“ на различитим дигиталним направама (рачунар, телефон, таблет, телевизор, односно, било који програмабилни *input* и *output*); један софтвер се користи да омогући њихова умрежавања у директној локалној или глобалној комуникацији, и

2. фамилије софтвера или ројеви софтверских импакта образују софтверску културу (*software culture*) која се разликује од других културалних медија/медијума постављањем софтверских импакта као конституената свакодневног живљења (култура) и конституената одржавања људских односа (друштво) – зато се може говорити о „културалним софтверима“ (*sultural software*¹⁸).

Често се уводи и појам „постдигталног“ када се са програмабилних направа тј. рачунара прелази на *мрежне изведбене политике* у комуникацији, па и размени те интеракцији, између различитих дигиталних направа у бескрајно сложенем посредовању различитих модалитета људског и машинског општења, тј. рада, производње и деловања у **стварном свету**.

Док дигитални и постдигитални медиј може софтверски опонашати (имитирати, симулирати) било који аналогни медиј или *ране-примитивне* варијанте дигиталног медија, *De Re медиј* се заснива на употреби било ког медија или односа медија и медијума, али и било чега другог на свету, у реализацији диспозитива или асамблажа сачињених „од“ стања света или „за“ стање света (*state of the world, state of the sub-world*). *De Re медиј*, зато, јесте у филозофском – онтолошком – смислу „биће“ (латински *ens*), а то значи, све *оно* што јесте ма како

18 Lev Manovich, “Postmedia Aesthetics”, *Transmedia Frictions. The Digital, the Arts, and the Humanities*, (eds. Marsha Kinder, Tara McPherson), University of California Press, Berkeley, 2014, стр. 38.

и какво било, те јесте нешто (*aliquid*), а није ништа (*nihil*) у најопштијем смислу људске комуникације која укључује у себе општење и интеракцију у артикулацији друштвености и односа те друштвености према стварном свету – економији, размени добара, политици, ратовима, образовању, урбанитетима, географији, траговима историје, присвојеној и неприсвојеној природи, геологији, астрономији, као и микро и макр еко-системима.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђорђе Стојановић, Мишко Шуваковић (приређивачи), „Постмодернизација српске науке; политика постмодерне / политика после постмодерне“ (темат), *Српска политичка мисао* – посебно издање бр. 3, Београд, 2016., стр. 1-258.
- Agamben Giorgio, *State of Exception*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005
- Agamben Giorgio, *What is An Apparatus? and Other Essays*, Stanford CA.: Stanford University Press, 2000.
- Aranda Julieta, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (eds.), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, e-flux journal, Sternberg Press, Berlin, New York, 2011.
- Arendt Hannah, *Vita Activa*, August Cesarec, Zagreb, 1991.
- Badiou Alain, *Deleuze. The Clamor of Being*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2000.
- Barthes Roland, “Брујанје језика”, *Republika* br. 1, Zagreb, 1985.
- DeLanda Manuel, *Assemblage Theory*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2016.
- Erjavec Aleš (ed.), *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, Fakulte za medije i komunikacije, Orion Art, Beograd, 2016.
- Gordon Colin (ed.), *Power Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972-1977*, New York: Pantheon Books, 1980.

- Guattari Felix, *Molecular Revolution: Psychiatry and Politic*. London: Penguin, 1984.
- Hardt Michael, Antonio Negri, *Mnoštvo. Rat i demokracija u doba imperija*, Multimedijski institut, Zagreb, 2009.
- Heidegger Martin, *Doba slike svijeta*, Studentski centar sveučilišta u Zagreb, Zagreb, 1969.
- Kinder Marsha, Tara McPherson (eds.), *Transmedia Frictions. The Digital, the Arts, and the Humanities*, University of California Press, Berkeley, 2014, 38.
- Kitler Fridrih, *Optički mediji. Berlinska predavanja*, Fakultet za medije i komunikacije, Beograd, 2018.
- Koolhaas Rem, Hal Foster, *JunkSpace with Running Room*, London: Notting Hill Editions, 2013.
- Krauss Rosalind E., “A Voyage on The North Sea” / *Art In The Age of The Post-Medium Condition*, Thames and Hudson, London, 1999.
- Krauss Rosalind E., *Perceptual Inventory*, The MIT Press, Cambridge MA, 2010.
- Kripke Saul, *Imenovanje i nužnost*, Kruzak, Zagreb, 1997.
- Latour Bruno (ed.), *Reset Modernity*, ZKM, Karlsruhe, The MIT Press, Cambridge MA., 2016.
- McLuhan Marshall, *Razumijevanje medija. Mediji kao čovjekovi proizvođači*, Golden marketinog - Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
- Moore Jason W., “The Capitalocene, Part I: On the Nature and Origins of Our Ecological Crisis”, *The Journal of Peasant Studies* vol. 44 Issue 3, Taylor & Francis, London, 2017, стр. 594-630.
- Mouffe Chantal, *On the Political*, Routledge, London, 2006.
- Rancière Jacques, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, London, 2004.
- Rancière Jacques, *The Aesthetic Unconscious*, Polity Press, Cambridge UK, 2010.

Saraceno Tomás, *Flying Plaza. Work Journal 2012-2016*, Spector Books, Leipzig, 2017.

Sutlić Vanja, *Praksa rada kao znanstvena povijest. Ogledi uz filozofijsko ustrojstvo Marxove misli*, Edicija časopisa *Kulturni radnik*, Zagreb, 1974.

Šuvaković Miško, *Umetnost i politika*, Službeni Glasnik, Beograd, 2012.

Virno Paolo, Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy, A Potential Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1996.

Miško Šuvaković

DE RE MEDIA: MEDIA POLITICS

Résumé

I want to write about the *ontological turn* from medium/media *qua* mediator–device for communicating or environment of communication between subjects or collectives toward heterogeneous media as constituent of the world: an event, the reification (objectification) and presencing of *forms of life*, at the level of the human or that of the ecological, and, ultimately, in the regimes of the planetary (the geological as the *anthropocene*, the astronomical as the cosmic). What I refer to as *De Re media* is precisely that: communication technology or communication matter that from the level of a means or device, i.e. techniques and technologies of communication, turns into the presence and phenomenality of forms of life and their positioning in the object, situational and ecological, geological and planetary order. In other words, whereas *historical* capitalism – in the age of Karl Marx – was predicated on the appropriation of natural resources as raw materials for industrial processing into commodity objects for exchange and consumption, today’s global capitalism rests on the interpolation of media or their effects as objects, situations, and events, i.e. infrastructures or dispositives, into the *natural world*, opening and expanding it toward new emancipatory or catastrophic consequences.

Keywords: *De Re media*, dispositive, world event, medium, media, post-medium, post-media, media politics, swarm, world image

* Овај рад је примљен 21.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

ПОЛИТИЧКО ТЕЛО: АРЧИМБОЛДОВИ АЛЕГОРИЈСКИ ПОРТРЕТИ ЦАРА МАКСИМИЛИЈАНА II ХАБСБУРШКОГ*

УДК 75.071.1 Arcimboldo G.
DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.2>
Оригинални научни рад

Ангелина Милосављевић
Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум, Београд

Сажетак

Аналогија између политичког устројства и људског тела древни је модел за разумевање ширих друштвених односа, хијерархије и подаништва, са главом државе као метафором за носиоца врховне власти. У раду представљамо тумачења композитних алегоричких портрета чланова хабсбуршке царске куће, дело сликара Ђузепеа Арчимболда, као фантастичних представа универзалне хармоније каква се јавља у делима Исидора Севиљског. Верујемо да се ти портрети, као органске аналогije, могу разумети и са становишта позносредњовековне политичке филозофије као одраз божански уређене неједнакости неопходне за здраву и функционалну државу, која рачуна на субординацију делова тела глави, онако како су

* Рад настао на пројекту Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије *Модернизација западног Балкана*, ОИ 177009.

јој прилазили Џон од Салзберија или Кристина Пизанска.

Кључне речи: политичко тело, царски композитни портрет Хабсбурга, Ђузепе Арчимболдо, средњовековна политичка мисао, Кристина Пизанска, Џон од Салзберија

Аналогија између политичког устројства и људског тела древни је модел за разумевање ширих друштвених односа, хијерархије и подаништва, са главом државе као метафором носиоца врховне власти. Развијана током историје, она је добијала различите форме, попут композитних алегоричких портрета, серија слика „Годишњих доба“ и „Елемената“, које је Ђузепе Арчимболдо (Giuseppe Arcimboldo, 1527-1599) насликао за хабсбуршког цара Максимилијана II.¹ Иако се чини да су ове духовите представе које је Арчимболдо почео да слика 1563, до краја протумачене у кључу теорије кореспонденција, хармоније микро- и макрокосмоса,² одраза познохуманистичког енциклопедизма, фантазије,³ Арчимболдове физиогномске конструкције представљају изазов за истраживаче визуелне културе који им траже модеран смисао у светлу карневалске културе, осамостаљења мртве природе, или ентропије.⁴ Верујемо да се могу сагледати и у

1 Арчимболдо је био активан на хабсбуршком двору од 1562, и радио за Фердинанда, Максимилијана и Рудолфа II.

2 Thomas DaCosta Kaufmann, “Arcimboldo’s Imperial Allegories”, *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 39, no. 4/19ha76, 275-96; исти, “Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstammer as a Form of Representatio”, *Art Journal*, 38/1978, 22–28; исти, “Arcimboldo and Propertius. A Classical Source for Rudolf II as Vertumnus”, *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 48/1985, 117-123; исти, “Arcimboldo’s Serious Jokes: Mysterious but Long Meaning”, in: *The Verbal & the Visual: Essays in Honor of William Sebastian Heckscher* (eds. K. Selig & E. Sears), Italica Press, New York, 1990, 59-86; исти, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History and Still-Life Paintings*, University of Chicago Press, Chicago & London, 2009.

3 Gregorio Comanini, *Il Figino, or on the Purpose of the Art of Painting*, University of Toronto Press, Toronto, 2001; Alice Rossi, “Perpetuum Mobile. Comanini e Arcimboldi Dal ‘Figino’ Alla ‘Mistica Theologia.’”, *Arte Lombarda* 1-2/2015, 77–88.

4 Francesco Porzio, “Fonti carnealesche del naturalismo nel cinquecento milanese: alcune ipotesi su Giuseppe Arcimboldi”, *Arte Lombarda*, 105-107/1993, 37-42; Alejandro López Álvarez, “Some Reflections on the Ceremonial and Image of the Kings and Queens of the House of Habsburg in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, у *A Constellation of Courts: The Courts and Households of Habsburg Europe, 1555–1665* (ed. by R. Vermeir, D. Raeymaekers & J. Muñoz), Leuven University

светлу средњовековне политичке мисли ослоњене на античку органску аналогију политичког и људског тела, модела божански уређене неједнакости која рачуна на субординацију делова тела глави као гаранта здраве и функционалне државе.

Арчимболдо је створио изузетно проницљиве и маштовите алегоријске портрете конструисане од воћа, поврћа, цвећа, животиња, птица, и слично, називане капричима, фантастичним имитацијама које постоје само у његовом уму.⁵ И сам стављајући нагласак на инвенцију и имагинацију, предлажући представе старих тема на модеран начин, и обратно,⁶ Арчимболдо је тему царског портрета игром имагинације преточио у композитне главе годишњих доба и елемената, озбиљне шале са политичким импликацијама, насликане у више серија слатих широм Царства.

Прву серију алегоријских царских портрета Арчимболдо је насликао између 1563. и 1566, а предате су цару Максимилијану II за Нову 1569. годину. Ради се о бистама сачињеним од различитих елемената (плодова, цвећа, животиња, и сл.), компонованих по принципу физиогномске теорије, који реферирају на годишња доба и четири основна елемента (земљу, ваздух, воду и ватру), чија оријентација сугерише да се они налазе у међусобном дијалогу (пролеће и ваздух, лето и ватра, јесен и земља, зима и вода).⁷

Будући да се у духу маниристичке естетике ове инвенције нису могле разумети без јасног описа њиховог значења, њих је пратила песма Ђованија Батисте Фонтеа (Giovanni Battista Fonteo, 1524-1587), сликара и Арчимболдовога сарадника на бечком царском двору. Фонтеу захваљујемо на изворном тумачењу ових слика као царских алегорија заснованих на систему кореспонденција између макро и микрокосмоса и политичког тела, пуном компликованих веза између позноантичке и средњовековне мистике. Према Фонтеу, будући да цар влада

Press, Leuven, 2014, 267-322; Bence Nanay, "The History of Vision", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3/2015, 259-271; Raul Rodriguez Freire, "Arcimboldo, la historia natural en 2666", *Revista Chilena De Literatura* 92/2016, 177-200.

5 Comanini, *Il Figino*; Giovan Paolo Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, Firenze 1974, 377-383; Thomas DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes*; Pontus Hulten, et al., *The Arcimboldo Effect*, Bulzoni, Milano 1987, 94.

6 Pontus Hulten, *The Arcimboldo Effect*, 129.

7 Исто.

политичким телом, а глава влада телом баш као принчеви народима, отуда и светом микрокосмоса, он може да се сматра и владарем вишег света годишњих доба и елемената. Постоји неколико паралела у сликама. Једна сугерише поруку хармоније: колико су воће, поврће, животиње и друго, хармонично спојени на свакој глави (компонованој по принципима физиономске теорије), толико и елементи и годишња доба хармонично живе заједно, а по теорији кореспонденције, овај хармоничан однос изражава вечну хармоничну владавину Хабсбурга, оличених у портретима.⁸ Иста је порука изражена и животним добима »портретисаних« годишњих доба и елемената, објаснио је Фонтео, који представљају дечаке, младиће, мушкарце и старце куће Хабсбурга: четири годишња доба и четири елемента наспрам четири животна доба човека – »Пролеће« је у дечак, лица од свежег цвећа, »Лето« је младић од зрелих летњих плодова, »Јесен« зрео мушкарац од јесењих плодова, а »Зима« старац ретке браде са кожом од сасушене коре дрвета.⁹

Фонтео нас такође упућује и на то да сам избор главе има пророчки значај: стари Римљани су приликом грађења утврђења на Капитолу открили једну главу (*caput*) која није само дала име овом брду, већ је значила и да ће Рим бити средиште царства, односно света (*caput mundi*). А, будући да су Хабсбурзи имали амбицију да владају целим светом, крунисали се као краљеви, а затим цареви Светог Римског Царства, Арчимболдови портрети су, по теорији кореспонденција, Максимилијану II понудили пророчанство да ће светом вечно владати његова кућа. Тумачећи амблеме и симболе који Арчимболдове портрете идентификују као царске (иако без навођења имена чланова куће који би могли бити представљени алегоријама),¹⁰ Фонтео долази до јасне идентификације „Зиме“ као самог цара Максимилијана, као носи огртач украшен мотивом оцила,

8 Више о овом комплексном систему и дијалогској форми Фонтеове песме, у Pontus Hul-ten, *The Arcimboldo Effect*, 147-164; A.D. Harvey, *Body Politic. Political Metaphor and Political Violence*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007, 8-37; Cary J. Nederman, *Lineages of European Political Thought: Exploration along the Medieval/Modern Divide from John of Salisbury to Hegel*, Catholic University of America Press, Washington D. C., 2009, 141-260; Ernst A. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton University Press, Princeton, 2016, 273-314.

9 Pontus Hul-ten, *The Arcimboldo Effect*, 147-164.

10 О сликама и њиховим описима у Ангелина Милосављевић, „Бузепе Арчимболдо *Ingenosissimo pittor fantastico*“, *Свеске* 45-46/1999, 215-221.

(једним од његових амблема), са четири у огртач „уплетене“ црте које сачињавају слово М за „Максимилијан“. Фонтео се потрудио да пружи прихватљиву аргументацију у логичност избора Зиме за Максимилијанов комплексни композитни амблем, али је овом избору најмање лепог и најнерадоснијег годишњег доба од свих морао да се пронађе дубљи смисао, те је Фонтео додао да је у античком Риму зима је сматрана почетком/главом године, *caput anni*. Портрет самог Цара, „Зима“, садржи симболику која ће се протегнути и на царске свечаности и процесије, у којима ће се он сам појавити прерушен у „Зиму“.¹¹

Значење царских алегирија допуњује и појам „преношења царства“ (*translatio imperii*), идеја о обнови Рима са којом је немачка историја испреплетана од времена Карла Великог. Рим је током векова научио да егзистенцију своје државе схвата као универзалну мисију. Бар се од Овидија ствара релација *orbis* (свет) и *urbs* (Рим),¹² која је у Константиново време прерасла у службену публицистику.¹³ Уздизањем хришћанства на ранг државне религије, универзализам Рима добио је двострук вид: држави се придружила владалачка претензија Цркве. Средњовековна европска култура је, као настављач античке традиције, добила тумача устројства света политичке у *Божјој држави* Св. Августина, у којој се сусрећу идеје о историјским епохама усклађеним са историјом шест дана стварања света и шест животних човекових доба, чему се придружује подела на четири светска царства,¹⁴ од којих је последње римско. Оно одговара добу старости (*senectus*) и траје до краја мерења земаљског времена, које ће се укинути од стране небеског сабата. Сам Фонтео сугерише да је порука Арчимболдових метаморфоза порука поштовања новог римског - Светог Римског - цара. Попут Јупитера, господара богова и људског века, хабсбуршки владар не царује само градовима и људима,

11 Pontus Hulten, *The Arcimboldo Effect*, 150-159. Сlike су се допале Максимилијану и смештене су у његову спаваћу собу – што је изванредан податак којим се овде не можемо бавити – Thomas DaCosta Kaufmann, “Arcimboldo’s Imperial Allegories”, 280.

12 Publio Ovidio Nasone, *Ars amatoria* I, Bryn Mawr Commentaries, Inc., Bryn Mawr, 1984, 174.

13 Која још увек живи у формули папске курије *urbi et orbi* (граду и свету).

14 St. Augustine, *The City of God*, Chap. XVIII, XX, Digireads.com Publishing, 2017, 508-557, 591-632.

већ и годишњим добима, што ће рећи, временом, и елементима – ваздухом, водом, ватром и земљом – који чине космос.¹⁵

Представа структуре материјалног света (са неизоставном царском иконографијом) и његове везе, у овом времену није била нимало необичан концепт,¹⁶ а на озбиљним и компликованим посаловима њеног идејног утемељења је био задужен дворски историчар, биограф, физичар, антиквар, кустос царске збирке Волфганг Лазивијус (Wolfgang Lazius, 1514-1565), који је током својих путовања у потрази са старим текстовима открио један рукопис који је, верујући да је био сасвим непознат, објавио у Бечу 1549. Ради се о књизи Онорија Гота *О слици света (De Imagine Mundi Libri Quinque ... in quibus quatuor elementa ita discutuntur, ut cosmographiae ex his rudimenta simul astrorumque scientiae haurias)*.¹⁷ Ово дело, настало у 12. веку, је важна је карика у преношењу традиционалне космогоније, на коју се ослањао и Фонтео у тумачењу Арчимболдових слика, а вероватно и сам Арчимболдо. Аутор почиње свој опис света неуморним понављањем теорије елемената, и доказује да се цео створени свет састоји од четири елемента, дајући готов систем тумачима и аналитичарима хабсбуршког царског амбијента 16. века: “Ови се претварају, ватра у ваздух, ваздух у воду, вода у земљу, откуд земља поново постаје вода, вода постаје ваздух, а ваздух ватра. Ти елементи се међусобно везују захваљујући посебним особинама, као да су обдарени рукама, и сједињују своје, међусобно непријатељске, суштине у хармонично јединство. Сува и хладна земља сједињује се са хладном водом, хладну и мокру воду привлачи влажан ваздух, влажан и топао ваздух сједињује се са топлим ватром, а топла и сува ватра се сједињује са сувим тлом.” Онорије, тако, помаже да видимо пластичну форму у његовом делу, у коме су елементи повезани као да су обдарени рукама – телесну аналогију која се огледала и у идејном обрасцу Арчимболдових слика. Нешто касније је Грегорио Команини (Gregorio Comanini, 1550-1608) сугерисао аналогну фигуру у својој космологији, са референцом на Арчимболдова остварења: о елементима је писао да су међусобно повезани, “мешају се и раздвајају,

15 Pontus Hulthen, *The Arcimboldo Effect*, 160-163.

16 Ђовани Батиста Фонтео је осликао таваницу у једној од царских резиденција, Амбрасу, представом зодијака, планета и елемената, са империјалном симболиком, 1583-4.

17 Pontus Hulthen, *The Arcimboldo Effect*, 74-78.

влажни и суви, топли и хладни, као четири карике у ланцу који претвара драгуље у огрилицу”.¹⁸ Основа Оноријевог система, а нарочито поменуте телесне аналогije, јесте дело једног старијег узора, Исидора Севилског (Isidorus Hispalenses) који је, почетком VII века, сакупио и пренео сва древна сазнања у свом енциклопедијском делу *Etymologiae* популарном током ренесансе, а у једном од својих мањих дела, *De Natura rerum*, сажео сва знања о природним наукама, односно изложио античку космогонију засновану на теорији четири елемента, чинећи основу средњовековних космогонија.¹⁹

Иако се за успостављање телесне аналогije у Арчимболдовим алегоријским портретима Максимилијана II у литератури као врхунски ауторитет наводи Исидор Севилски и његове *Етимологије*, списак извора за њу се може проширити. Током позног средњег века се појавио помак у политичкој филозофији од нагласка на политичкој хијерархији и неједнакости, ка нешто реципрочнијем и егалитарнијем схватању организације политичког тела/друштва. Иако би се тај помак могао препознати у делима позносредњовековних филозофа, попут Николе из Кузе, или Кристине Пизанске,²⁰ он није неопходно утицао, чини се, на практичне циљеве и репрезентацију владара. Традиционално, органска аналогija се разумела модел за божански уређену неједнакост неопходну за здраво и функционално друштво, са поковањем чланова тела његовој глави зазиваног ради оправдавања неопходности монархистичког ауторитета у оквиру политичког тела и ради демонстрације неопходности хијерархије и субординације у оквиру друштвеног поретка.²¹ На хабсбуршком двору крајем 15. и почетком 16. века деловао Конрад Келтес (Konrad Celtes, 1459-1508), професор светске историје, песник, природњак, хуманиста, који је био добар познавалац античке и средњовековне политичке филозофије,

18 Исто, 182-194.

19 Исто, 77.

20 Stephen H. Rigby, “The Body Politic in the Social and Political Thought of Christine de Pizan”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, Internet <http://journals.openedition.org/crm/12965.pdf>, 17/02/2019; Christine of Pizan, *The Book of the Body Politic*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

21 A. D. Harvey, *Body Politic*, 8-37; Julie Singer, “Metaphors of the Body Politic”, у *Representing Mental Illness in Late Medieval France: Machines, Madness, Metaphor*, D. S. Brewer, Woodbridge, 2018, 121-172.

и поседовао списе теоретичарке Кристине Пизанске. Она је на самом почетку своје *Књиге о политичком телу*, из 1407, дала органску аналогију са политичким телом, позивајући се на Плутархово писмо Трајану, у коме је Плутарх упоредио институцију власти са живим телом у коме принчеви, врховни владари, заузимају позицију главе.²² Кристина Пизанска се ослонила на старији извор, Џона од Салзберија (John of Salisbury) који је ову аналогију истакао у свом спису *Поликратикус* (*Policraticus*) такође цитирајући Плутархово писмо Трајану у коме је развијена органска аналогија између политичког и људског тела, у којој главу представља владар, иако наставља са морализаторско-дидактичким упутством за добру владавину, које је преузела и проширила и на метафору здравог друштва, и сама Кристина Пизанска.²³ У *Поликратикусу*, огледалу моралних и политичких стандарда којима треба процењивати власт, првом делу средњовековне политичке теорије, Џон тврди да је добро организована политичка заједница налик здравом људском телу којим управља мудра глава, са популацијом која сачињава остале органе, и да је само она гарант функционисања целог организма.²⁴ Карактеристична је, за средњовековну политичку мисао и подела владарског тела на 1. природно физичко тело, 2. на бесмртно и снажно политичко тело владара у коме се садрже његове институција, власт и краљевско височанство, и 3. на мистично тело у коме су владар и његови поданици спојени у тело попут главе и удова.²⁵ Средњовековну политичку филозофију је могуће узети као ближи извор телесне аналогије владарске установе у ренесанси јер се она, с једне стране, базира на позноантичким изворима који су формирали ренесансну хуманистичку културу (уколико ренесансну хуманистичку културу гледамо само са становишта „обнове“ античких филозофских и научних образаца), а са друге, представљају снажан продор интелектуалног, оног

22 Christine of Pizan, *The Book of the Body Politic*, 3-4.

23 John of Salisbury, "Policraticus", у *Readings in Medieval Political Theory 1100-1400* (ed. by Cary J. Nederman and Kate Langdon Forhan), Hackett Publications Co. Inc., Indianapolis, 2000, 30-60; Cary J. Nederman, *Lineages of European Political Thought*, 141-260; Christine of Pizan, *The Book of the Body Politic*, 4; Stephen H. Rigby, "The Body Politic in the Social and Political Thought of Christine de Pizan".

24 John of Salisbury, "Policraticus", 37-39.

25 Ernst A. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, 273-314.

систематског размишљања о природи и сврси политичког устројства које је прерасло у политичку филозофију новог доба, засновану у интелектуалној ренесанси 12. века, којој припада и Џон од Салзберија.²⁶

Истина је да, у говору о Арчимболдовим царским алегоријама, духовитим композитним портретима која је сликао за Максимилијана II, а касније и Рудолфа II, не можемо у потпуности да реконструишемо уметникову намеру. Његов уметнички, али и снажан политички ангажман, оставља простор за спекулације и питања да ли су ове слике заиста настале само као шале којима је била потребна литерарна подлога без које их онај коме су посвећене не би могао исправно разумети, или представљају производ политичке климе и културе хабсбуршког сетинга, или нешто треће. Сам сликар није оставио писане трагове који могу да служе као документи за реконструкцију настанка саме идеје. Било како било, верујемо да је могуће, дакле, изаћи из домена њихове интерпретације као фантазија, и из домена окултног, и ући у домен систематичнијег истраживања (које превазилази обим овог рада) политичке филозофије, а за коју би се могло утврдити да представља снажнији темељ настанка ових репрезентативних портрета чланова/чланица царске породице.

ЛИТЕРАТУРА

Álvarez Alejandro López, "Some Peflections on the Ceremonial and Image of the Kings and Queens of the House of Habsburg in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, y *A Constellation of Courts: The Courts and Households of Habsburg Europe, 1555–1665* (ed. by Vermeir R., Raeymaekers D., & Muñoz J.), Leuven University Press, Leuven, 2014, 267-322.

Christine of Pizan, *The Book of the Body Politic*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Comanini Gregorio, *Il Figino*, or on the Purpose of the Art of Painting, University of Toronto Press, Toronto, 2001.

26 Cary J. Nederman and Kate Langdon Forhan, *Readings in Medieval Political Theory*, 1-7.

Harvey A.D., *Body Politic. Political Metaphor and Political Violence*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007.

Hulten Pontus, et al., *The Arcimboldo Effect*, Milano, Bulzoni, 1987.

John of Salisbury, "Policraticus", у *Readings in Medieval Political Theory 1100-1400* (ed. by Cary J. Nederman and Kate Langdon Forhan), Hackett Publications Co. Inc., Indianapolis, 2000, 30-60.

Kantorowicz Ernst A., *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 2016.

Kaufmann Thomas DaCosta, "Arcimboldo's Imperial Allegories." *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 4/1976, 275-96.

"Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio", *Art Journal*, 1/1978, 22-28.

"Arcimboldo and Propertius. A Classical Source for Rudolf II as Vertumnus", *Zeitschrift Für Kunstgeschichte*, 1/1985, 117-123.

"Arcimboldo's Serious Jokes: Mysterious but Long Meaning" у *The Verbal & the Visual: Essays in Honor of William Sebastian Heckscher* (ed. K. Selig & E. Sears), Italica Press, New York, 1990, 59-86.

Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History and Still-Life Paintings, University of Chicago Press, Chicago & London, 2009.

Lomazzo Giovan Paolo, *Idea del Tempio della pittura*, Istituto nazionale di studi sul rinascimento, Firenze, 1974.

Милосављевић Ангелина, „Ћузепе Арчимболдо Ingegnosissimo pittor fantastico“, *Свеске* 45-46/1999, 215-221.

Nanay Bence, "The History of Vision", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3/2015, 259-271.

- Nederman Cary J., *Lineages of European Political Thought: Exploration along the Medieval/Modern Divide from John of Salisbury to Hegel*, Washington D. C., Catholic University of America Press, 2009.
- Ovidio Publio Nasone, *Ars amatoria* I, Bryn Mawr Commentaries, Inc, 1984
- Porzio Francesco, “Fonti Carnevalesche Del Naturalismo Nel Cinquecento Milanese: Alcune Ipotesi Su Giuseppe Arcimboldi”, *Arte Lombarda*, 2-4/1993, 37-42.
- Rodriguez Freire Raul, “Arcimboldo, la historia natural en 2666”, *Revista Chilena De Literatura*, 92/2016, 177-200.
- Rossi Alice, “Perpetuum Mobile. Comanini e Arcimboldi Dal ‘Figino’ Alla ‘Mistica Theologia.’” *Arte Lombarda*, 1-2/2015, 77–88.
- Singer Julie, *Representing Mental Illness in Late Medieval France: Machines, Madness, Metaphor*, D. S. Brewer, Woodbridge, 2018.
- St. Augustine, *The City of God*, Digireads.com Publishing, 2017.
- Rigby, Stephen H., “The Body Politic in the Social and Political Thought of Christine de Pizan”, *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, Internet <http://journals.openedition.org/crm/12965.pdf>, 17/02/2019

Angelina Milosavljević

THE BODY POLITIC: ARCIMBOLDO'S
ALLEGORICAL PORTRAITS OF THE
HABSBURG EMPEROR MAXIMILIAN II

Resume

The analogy between political institution and human body is an ancient model for understanding of wider social relations, of hierarchy and subordination, with head as a metaphor for the ultimate authority, the ruler. In this paper we present the interpretations of the composite allegorical Habsburg imperial portraits painted specifically for the Emperor Maximilian II, by Giuseppe Arcimboldo. Although they have been interpreted as fantastic representations of the universal harmony found in *Etymologiae* by Isidorus Hispalenses, or in *De Imagine Mundi* by Honorio Gotho, or as reflections of the late Renaissance humanism, and encyclopedism, as signs of entropy, or culture of carnival, and similar, we believe that they, in their organicism, may be understood from the standing point of the late medieval political philosophy, as the reflection of the divinely established inequality necessary for healthy and functional state, that counts on the subordination of the bodily parts to head. This idea of the head as the governing part of the body belongs to ancient political theory, and was adopted by medieval political theorists such as John of Salisbury and Christine de Pizan, known at the Sixteenth-century Habsburg court.

Keywords: body politic, imperial Habsburg composite portraits, Giuseppe Arcimboldo, medieval political thought, Christine of Pizan, John of Salisbury

* Овај рад је примљен 21.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

ПОЈАМ СУБВЕРЗИЈЕ У САВРЕМЕНОЈ ТЕОРИЈИ МЕДИЈА И МЕДИЈСКЕ УМЕТНОСТИ

УДК 7.01:32.01:316.774

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.3>

Оригинални научни рад

Олга Мајцен Линн

Контејнер- биро савремене уметничке праксе

Сажетак

Текст *Појам субверзије у савременој теорији медија и медијске уметности* бави се с једне стране медијским стањем данас и могућностима контроле од стране разних облика моћи која се реализује путем технологија, а с друге стране могућностима субверзије моћи и контроле од стране уметничких медијских пракси. Текст има за циљ да истражи и мапира разне теорије и тумачења субверзије у медијској уметности, њене стратегије и потенцијале од пионирских почетака попут Деборовог појма *détournement*, па до савремених партиципативних теорија и меке субверзије. Такође доприноси промишљању тога чему служе субверзивне медијске уметничке праксе и јесу ли уопште могуће у постдигиталном добу у коме субверзивне стратегије с лакоћом бивају поново преузете од стране структура моћи.

Кључне речи: субверзивне уметничке праксе, медиј, моћ, контрола, само-субверзија, меке субверзије

1. ЗЛИ МЕДИЈИ

Развој медија с једне нам је стране донео демократизацију информација које путем разних портала, друштвених мрежа, блогова и сл. допиру до нас као мноштво гласова које бирамо, а нису више системски постављене у један кохерентан *broadcasting* извор попут радија, телевизије код којих производе јединствену информацију за све.

С једне стране интернетска умреженост какву данас познајемо нам омогућава да се неки мали покрети отпора као у борби Давида и Голијата, супротставе владама читавих држава (Едвард Сноуден (Edward Snowden), Викиликс (Wikileaks)). С друге стране технологије омогућавају истовремено и ону „тамну“ страну – повећање надзора и контроле, све неприметније стратегије узимања података и њиховог искоришћавања, све бржи пренос информација.

Инкорпорирањем аутоматизованих направа и рачунара у камеру, она је постала средство које има одређену делатност и унутар ње самосталност. Може видети оно невидљиво људском оку, може континуирано снимати, може снимати на местима која су недоступна човеку, попут унутрашњости људског тела, свемирских пространа или у климатски недоступним или опасним крајевима Земље. Уз помоћ дрона, или пак сателита камера прецизно снима готово сваки педаљ Земље до висине од десетак центиметара (снимке користи *google street view* на пример).

Но ако размишљамо о видео-надзору (ССТV) као врсти надзора која је изазвала пуно теоријских осврта и инспирисала мноштво уметничких радова почетком века, из данашње перспективе та врста надзора изгледа готово комично застарело у односу на друштвене мреже. Помоћу Инстаграма (Instagram), Фејсбука (Facebook), Твитера (Twitter) оруђе константне контроле дато је у руке онима који су контролисани. Сами себе радо снимамо, објављујемо, пратимо. Сваки нови уређај (*device*) и софтвер (*software*) представља додатну могућност прикупљања података (*big data*) о нама самима. О томе шта смо, ко смо, шта волимо, на шта трошимо, за кога гласамо.

Кад смо већ код гласања, у светлу Трампове победе на изборима, појавио се нови термин лажних вести (*fake news*) чији аутори су читава села у Македонији, Румунији, Русији и које из ничега стварају адолесценти – плаћеници одређених политичких интереса, а имају за циљ да одржавају политичке фигуре у центру пажње, следећи логику – било каква вест је добра вест. Интернет, друштвене мреже и *блогови* не само да омогућавају прикупљање информација. Већ и дисеминацију лажних вести које су намењене тачно одређеним групама. Принцип деловања лажних вести је да поступно навикава своју циљану публику на одређене идеје, радило се о Трампу као председнику, праву жена на абортус или учествовању у рату у блискоисточним земљама.

Маршал Меклуан (Marshall McLuhan) изјавио је своју фамозну реченицу „медиј је порука“ реферирајући на чињеницу да нам медији дају средство и језик који већ сам по себи нешто говори. У међувремену смо прерасли оптимизам нових технолошких изума који нам омогућају већу слободу, више знања, демократичније начине учења. Слобода, као што каже Венди Чун (Wendy Chun), није супротна страна контроле, већ управо омогућава контролу, успоставља је као нужну и никад довољно спроведену.¹

Присутност медија у нашим животима и апстрактни друштвени односи које они носе су много дифузнији и екстензивнији него што замишљамо, кажу Ендрју Гофи (Andrew Goffey) и Метју Фулер (Matthew Fuller), а све више различитих ствари, навика, улога постају медијске или бивају активирани медијацијом. Сет правила нема могућности дефинисања медијације и свих њених аспеката. Медији су манипулативни и зли.²

Како се у односу на ове теме односи савремена уметност? Има ли она могућност субверзивног деловања користећи медије? Медиј, медијирање, посредовање одређеног садржаја кључно је питање уметничке и активистичке продукције нашег времена. Савремени уметници користе се разним облицима посредовања субверзивних садржаја. У овом тексту ћу се

1 Wendy Hui Kyong Chun, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2008., стр. 248.

2 Matthew Fuller, Andrew Goffey, *Evil Media*, MIT Press, Cambridge, Mass, 2010., стр. 5.

бавити теоријским приступима субверзивним уметничким стратегијама у контексту медија.

2. ОД ЗАОКРЕТА (DETOURNEMENT) ДО МЕКЕ СУБВЕРЗИЈЕ

У својој књизи *Уметност и политика* пишући о субверзивним уметничким праксама Мишко Шуваковић је навео да су субверзивне оне праксе које за разлику од других политичких пракси делују деструктивно тј. рушитељски на постојећи поредак.³ Другим речима у односу на критичке и сличне праксе које проблематизују неки политички феномен или целину, субверзивне праксе делују и то са енергијом и намером да проблем уруше или сруше.

Дитер Данијелс (Dieter Daniels) је направио необухватну, класификацију метода и стратегија субверзије у другој половини 20. века упућујући на њихову хетерогеност. Почиње с појмом Ги Дебора (Guy Debord) и Гила Волмана (Gil Wolman) *détournement* (заокрет) из 1956., наставља с Ековим (Есо) појмом семиолошке гериле из 1967., затим следи појам дезинформација (*Mindfuck/Fnord*, Роберт Антон Вилсон (Robert Anton Wilson) и Роберт Ши (Robert Shea)). Ту су још апропријација и деконтекстуализација, субверзивна афирмација, прекомерна идентификација, активизам, тактички медији, хаковање културе (*adbusters*), комуникацијска герила (Лутер Блисет (Luther Blisset))⁴.

Оно што је заједничко свим категоријама је да се односе на медијске интервенције и док су најранији појмови везани на пример уз *jumbo* плакате у јавним просторима, савременији појмови се баве субверзијом у подручју хакерских дисциплина. Неке од најважнијих група субверзивног покрета унутар медијске уметности наведене су у *Хакерском манифесту* Мекензи Варк (McKenzie Wark) који је покушао кроз свој манифест апстрахује идеје које стоје иза повезаних групних пракси: „*Adilkno, Ctheory, EDT, Institute for Applied Autonomy*,

3 Miodrag Šuvaković, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012., стр. 11.

4 Dieter Daniels, *Subversion as a Strategy today?*, Internet, https://www.academia.edu/27444507/Dieter_Daniels_Subversion_as_Strategy_Today_-_2014_1/2/2019

*I/O/D, Luther Blissett projekt, Mongrel, Nettime, Oekonux, Old Boys' Net-work, Openflows, Public Netbase, subRosa, Rhizome, ®TMark, Sarai, The Thing, VNS Matrix и The Yes Men, Critical Art Ensemble*⁵. Групе чине својеврсни покрет у којем су уметност и политика у константној међусобној критици.

Данијелс тврди да се конотација појма субверзија променила од 1960-их година када је тај појам имао негативни предзнак и подразумевао је рушилачко супротстављање законима, моралу и слично а субверзивне чинове у једнакој мери су употребљавали и они на власти као и они који то нису. У деценијама која следе, тај се појам полако трансформисао и подразумевао је активистичке и уметничке праксе које пружају политички отпор структурама моћи. Но анализирајући субверзивне праксе из раздобља након: „*Weba 2.0*, те стратегије се користе и као субверзија политике и на афирмативан комерцијалан начин. На пример, комерцијалне апликације су видљиве у рекламним кампањама које оперишу са тзв. вирусним маркетингом.“⁶ Према Данијелсу сведочимо поновној контаминацији појма субверзија који се не користи више само „одоздо“ у односу на структуре моћи, већ из свих неочекиваних смерова. Из истог разлога је Мекензи Варк, некад водећи оптимиста хакерске уметности, изјавио на јавном семинару да се „данас нема шта више субвертирати, дивертирати или инвертирати“ с обзиром на то да су све субверзивне стратегије присвојене од стране државних сигурносних агенција (попут НСА која запошљава хакере) или пак маркетиншких агенција. Уметници и активисти који се баве субверзивним праксама све су чешће у позицији да подржавају и реанимирају структуре моћи којима се противе. Уобичајена мета уметничких субверзивних интервенција је глобални капитализам, каже Дитер Данијелс анализирајући пројекат *0100101110101101.ORG* који је субвертирао рекламни приступ Најкија (*Nike*) предложивши да се име једног градског трга у Бечу промени у *Најки трг*. Након великог медијског успеха пројекта који је шокирао грађане и привукао пажњу на злосторност корпорација као тему, пројекат заправо није

5 McKenzie Wark, *A Hacker's Manifesto*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 2004., стр. 188.

6 Dieter Daniels, *Subversion as a Strategy today?* Интернет, https://www.academia.edu/27444507/Dieter_Daniels_Subversion_as_Strategy_Today_-_2014_1/2/2019

резултирао другим до привлачењем веће пажње на споменућу робну марку.

Герт Ловник (Gerth Lovink), холандски теоретичар медија је у тексту на тему постсноуденовског доба изјавио: „У постсноуденовској ери, није више довољно призивати *open source* алтернативе које само копирају корпоративне премисе са њихових доминантних платформи (пријатељска логика итд.). Требало би пропитати граф друштвеног поретка. Можемо ли ми заједно донети колективну интелигенцију која је способна да формулише принципе неког другог комуникацијског поретка?⁷“

Основно питање којим се бави Дитер Данијелс у свом тексту је може ли субверзивна уметност и даље задржати позитивну конотацију коју је стекла 1960-их и 1970-их година. У то време, како каже Јоханес Гренцфуртнер (Johannes Grenz-furthner)⁸ из аустријске уметничке групе *Monochrom*, живели смо у фукоовском дисциплинарном друштву, у којем су границе јасне и уметничка стратегија субверзије се манифестовала у прелажењу тих граница. Данас када живимо у друштву тзв. *меке моћи* границе нису јасне и начин субверзивног деловања мора да се промени. Одговор ове уметничке групе на то питање је, наравно, позитиван, само треба користити другачије стратегије субверзије које разоткривају структуре *меке моћи*. Јоханес Гренцфуртнер је описао пројект учествовања групе *Monochrom* на Сао Паоло Бијеналу са измишљеним непостојећим аустријским уметником, док је група дошла као техничка помоћ. Информације су поделили са другим техничарима који су се одједном нашли у повлашћеној позицији у односу на кустосе.

Брајан Холмс (Brian Holmes) уводи појам само-субверзије (*self-subversion*) који можемо применити и на овај рад групе *Monochrom* и формулише то овако: Месијанско обећање интернета, јако је гурано од стране индустрије, а мање од активиста и уметника. И заиста, мноштво радова у тактичким медијима представљају софистицирану критику или сатиричан

7 GerthLovink, *Hermes on the Hudson: Notes on Media Theory after Snowden*, Интернет, <http://www.e-flux.com/journal/54/59854/hermes-on-the-hudson-notes-on-media-theory-after-snowden/>, 30/1/2019

8 Интернет, <https://www.youtube.com/watch?v=K2Rvh8VG3o8>, 30/1/2019.

дискурс с циљем да смири, оно што група *Critical Art Ensemble* зове „обећавајућа реторика технологије“, разоткривањем тајних планова корпоративне и државне моћи. Још једном се ради о само–субверзији, јер да би се поткопала структура мора се ући у њу.⁹

Данијелс сматра да се смисао крије у „ефекту реалности“, како он то зове, у чињеници да уметност субверзије има моћ да се усече у реално. Због тог односа с реалним уметничка и активистичка скупина *Ubermorgen* је, пруживши америчким грађанима платформу за продају гласова на председничким изборима 2000. године, истраживана од стране ЦИА (CIA), ФБИ (FBI) и НСА (NSA), уметник Стив Курц (Steve Kurtz) из колектива *Critical Art Ensemble* је завршио у америчком притвору осумњичен за тероризам и против њега је спроведен судски процес, а затвор је дочекао и активистичку групу *Pussy Riot* у Русији, те Ај Вејвеја (*Ai Weiwei*) у Кини.

Брајан Холмс тражи од уметничких и активистичких пракси да постигну аутономност трансформативног и истраживачког процеса који на тај начин може пореметити кодове конституисаних поља и пресећи било какав начин институционалне контроле. Његова дефиниција субверзије темељи се на Делезу (Deleuze) и Гатарију (Guattari): „Не ради се о отпору континуираним мутацијама капитализма из позиције сувишног идентитета, класног статуса, локално установљених културалних традиција („читавог начина живота“ као што је то рекао оснивач културалних студија Ричард Хогарт (Richard Hoggart), или „читавог начина конфликта“ као што му је одговорио Е. П. Томпсон (E.P. Thompson)). Ради се о дозвољавању да се наслеђене форме солидарности и борбе прожму, хибридују, и чак у потпуности стопе у процесу сусрета и преузимања нових алата, концептуалних оквира и просторних имагинаријума садашњости. То је генерисано њиховом продуктивном активношћу, и може увек бити истиснута из функционалних путева и усмерена у различите смерове, како би се задовољиле егзистенцијалне потребе или истражиле дивље и непредвидљиве жеље.“

9 Brian Holmes, *Activism/Schizoanalysis*, Интернет, <https://brianholmes.wordpress.com/2013/03/31/activism-schizoanalysis/>, 19/1/2019

Дафне Драгона (Daphne Dragona) је у својим промишљањима такође на трагу Гатарија и његове књиге *Soft Subversions*. Разматрајући питање субверзивности у постдигиталном свету, за разлику од Брајана Холмса који размишља о формама и садржају субверзивних уметничких пракси, нагласак је преместила на кориснике. За њу није питање шта се још може субвертирати. Она нуди термин који реферира на политички термин *меке моћи*, а гласи *мека субверзија*¹⁰. У контексту света либералног капитализма који сам користи субверзивне стратегије, субверзија унутар уметничког медија постала је управо упитна. Драгона проучавајући уметничке праксе долази до закључка да је нови простор субверзије заправо омогућавање људима да разумеју комплексне механизме моћи, а нове субверзивне методологије се у том смислу организују у форми – радионица.

При том Драгона дели субверзивне уметничке праксе, које се могу пренети на већу групу људи кроз радионице, на три групе. Прву групу представља замагљивање (*obfuscation*)¹¹ које се односи на комуникацију која даје погрешне, нетачне, заводничке податке а циљ им је да смање поузданост база података. Тим начином се баве и хакери и уметници онемогућавајући заинтересованом „противнику“ да дође до релевантних података замагљивањем, отпором корпоративном надзору и надзору власти – лажним подацима, скривањем властите локације, или идентитета, јер ако ме нема не могу бити ни одговоран.

Следећа категорија је прекомерна идентификација (*overidentification*)¹². Она скрива својеврсни прорачунати цинизам, јер се односи на индивидуе или групације које претерано (номинално) преузимају противничку идеологију како би је исмејали. Добар пример за то је НСК са својим стилем који подсјећа на дизајн власти тоталитарних система. Трећу категорију Драгона преузима из руског формализма очуђење

10 Daphne Dragona, "What Is Left to Subvert? Artistic Methodologies for a Post-digital World", in: *across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions* (eds. Ryan Bishop, Kristoffer Gansing, Jussi Parikka, Elvia Wilk), Sternberg Press and transmediale e.V., Berlin, 2017., стр. 188.

11 Исто, стр. 188.

12 Исто, стр. 189.

(*estrangement, ostrannenie*)¹³, а у контексту новомедијских субверзивних стратегија то би се односило на преношење знања на мање природан начин како би се код публике изазвало неко ново промишљање. Смисао субверзије је покретање маса људи на побуну, а оне се могу покренути усвајањем знања. По њеном мишљењу субверзивне уметничке праксе морају пренети знање методологије и стратегија како би се створила нова колективна свест. У том смислу оне су меке али одговарају на Рансијеров проблем колективизације капацитета¹⁴.

3. КОЛЕКТИВИЗАЦИЈА КАПАЦИТЕТА

Један од основних проблема субверзивних уметничких и активистичких пракси данас, који можемо екстраховати из теорија из претходног дела текста, је проблем беспомоћности како је то формулисао Жофроа де Лагазнери (Geoffroy de Lagasnerie)¹⁵. Осјећај беспомоћности је везан за чињеницу да у постдигиталном добу технолошке могућности омогућавају иста средства онима на позицији моћи и онима који настоје да је субвертирају. Након субверзијама богатог периода на прелазу векова када су медијском уметношћу доминирали тактички медији, комуникацијска герила и хакери, дошло је до спознаје да је врло лако из позиције моћи, било да се ради о владама појединих држава, било да се ради о корпорацијама – субвертирати субверзију. Субверзивне праксе су присвојене од институција моћи.

Решења за тај проблем, формулисана у претходној расправи, нису једнозначна али се надопуњују. Прво решење формулисао је Брајан Холмс са својим појмом само-субверзија који подразумева да би савремене уметничке медијске праксе требале постати дио система, интегрисати се у систем како би га могле субвертирати и притом субвертирају и себе. На тај се појам надовезује теорија Дитера Данијелса, и његов термин продора у реално. Ради се о таквом типу субверзија које доминантне структуре моћи неминовно морају открити

13 Исто, стр. 191.

14 Исто, стр. 194.

15 Geoffroy de Lagasnerie, "Beyond Powerlessness", in: *across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions* (eds. Ryan Bishop, Kristoffer Gansing, Jussi Parikka, Elvia Wilk), Sternberg Press and transmediale. V., Berlin, 2017, стр. 168.

и санкционисати путем правних служби и институција. Оба термина, иако се не поклапају у потпуности, сугеришу један посебан улог од стране уметника који није само субвертирајући и деструктиван за успостављени поредак, већ подразумева и одређену дозу аутодеструктивности за ауторе. То су субверзије с премисом идеја већих од живота.

Други разлог беспомоћности се јавља због владавине меке моћи у којој границе нису јасне и онда их је тешко дефинисати, а камоли субвертирати. Решење за тај проблем теоретичари налазе у неким субвезијама и рансијеровској колективизацији капацитета. У промишљању будућности субверзивне медијске уметности већина медијских теоретичара се залаже за акумулацију људства и знања: Дафне Драгона сугерише меке субверзије путем радионица ради ширења знања и омасовљавања побуне. Брајан Холмс се залаже за усвајање, акумулирање и прожимање знања добијених из досадашњих примера добрих субверзивних пракси. Герт Ловинк се нада колективном раду на новим начинима комуникације и осмишљању и формулисању принципа другог поретка. Из такве колективизације знања и ресурса, повратила би се снага и моћ субверзији унутар медијских уметничких пракси.

У постдигиталном добу, више него икад постали смо свесни чињенице „недостатности политичког“ како је то формулирао Дитер Ерибон (Dieter Eribon)¹⁶. Случајеви Едварда Сноудена, Џулијана Асанџа (Julian Assange), Челси Менинг (Chelsea Manning), па и Стива Курца и групе *Urbormorgen* разоткрили су који су прикривени начини функционисања либералне демократије. Лагазнери, иако несклон драматичним и театралним формулацијама, сматра да живимо у одсудном тренутку у којем морамо промислити властити битак, у тренутку у којем је сасвим јасно да се западни свет служи опасном и неетичном логиком.¹⁷

У таквој атмосфери је одабир између конформизма и непослушности/субверзије јаснији него икад. У светлу нових

16 Didier Eribon, *Borders, Politics and Temporality*, Интернет, <http://didiereribon.blogspot.hr/2011/02/politics-and-temporality.html>, приступљено: 8/1/ 2019

17 Geoffroy de Lagasnerie, “Beyond Powerlessness”, in: *across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions* (eds. Ryan Bishop, Kristoffer Gansing, Jussi Parikka, Elvia Wilk), Sternberg Press and transmediale.V., Berlin, 2017., стр. 168.

алата које нам технологије нуде и акумулираних досадашњих комплексних промишљања субверзивних уметничких медијских стратегија преостаје нам само да видимо на који ће начин уметници и мислители нашег времена ујединити капацитете и искористити колективну субверзивну енергију како би одговорили отвореном питању система какав је и по којим критеријима ће се поредак мењати.

ЛИТЕРАТУРА

Chun Wendy Hui Kyong, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 2008.

Daniels Dieter, *Subversion as a Strategy today?*, Интернет, https://www.academia.edu/27444507/Dieter_Daniels_Subversion_as_Strategy_Today_-_2014, 1/2/2019

Dragona Daphne, “What Is Left to Subvert? Artistic Methodologies for a Post-digital World”, in: *Across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions* (eds. Ryan Bishop, Kristoffer Gansing, Jussi Parikka, Elvia Wilk), Sternberg Press and transmedialee.V., Berlin, 2017.

Fuller Matthew, Goffey Andrew, *Evil Media*, MIT Press, Cambridge, Mass, 2010.

Holmes Brian, *Activism / Schizoanalysis*, Интернет, <https://brianholmes.wordpress.com/2013/03/31/activism-schizoanalysis/>, 19/1/2019

Lagasnerie Geoffroy de, “BeyondPowerlessness”, in: *across & beyond – A transmediale Reader on Post-digital Practices, Concepts, and Institutions* (eds. Ryan Bishop, Kristoffer Gansing, JussiParikka, ElviaWilk), SternbergPressandtransmedialee.V., Berlin, 2017.

Lovink Gerth, *Hermes on the Hudson: Notes on Media Theory after Snowden*, Интернет, <http://www.e-flux.com/journal/54/59854/hermes-on-the-hudson-notes-on-media-theory-after-snowden/>, 30/1/2019

McLuhan Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1964.

Šuvaković Miodrag, *Umetnost i politika: Savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.

Wark McKenzie, *A Hacker's Manifesto*, Harvard University Press, Cambridge, Mass, 2004.

Wark McKenzie, *A Ludic Century*, Internet, <http://www.publicseminar.org/2013/11/a-ludic-century/>, 30/1/2019

Olga Majcen Linn

THE CONCEPT OF SUBVERSION
IN THE CONTEMPORARY MEDIA
THEORY AND MEDIA ART

Resume

The paper is questioning the role and possibility of subversive artistic and media strategies in the current state of technological and media development. The paper starts with analysis of current media condition and the enactment of control by the various forms of power realized through technology. Especially that is evident regarding social networks that are invisibly, without public awareness, transforming control from surveillance into self-surveillance. Artistic practices especially early net-art was dedicated to tactical media and subversion, and successfully doing so. The paper is aiming to analyze developments in art of subversion between the early days of internet and today.

After historically reviewing and mapping various theories and interpretations of subversion in media art, its strategies and potentials from pioneering beginnings such as the Debord concept of détournement onwards, the paper is delving into contemporary participatory theories and soft subversions. These theories are claiming that nowadays we live in society of so called “soft power” where the borders are not clear and the ways of subversive actions need to change. Soft power is enabling states and corporations extract from masses what they need without making it visible. A multitude of tactical media work is a sophisticated critique or satirical discourse aimed at “promising rhetoric of technology,” exposing secret plans of corporate and state power.

In the age of soft power new methods of subversion are self-subversion that is subverting the power from within and soft subversion that has its own methodology of educating masses, and by doing so creates collective awareness and initiates collective rebellion. The power is really the *collectivization* of the *capacity* that is giving intellectual emancipation.

Keywords: subversive art practices, media, power, control, self-subversion, soft subversion

* Овај рад је примљен 14.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

КОНЦЕПТИ ГОЛОГ ЖИВОТА И ГОЛЕ ТЕЛЕСНОСТИ ЂОРЂА АГАМБЕНА

УДК 1(091) Agamben G.
DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.4>
Оригинални научни рад

Сунчица Остоић

КОНТЕЈНЕР | биро сувремене умјетничке
праксе, Загреб

Сажетак

Предмет рада обухвата два концепта италијанског филозофа Ђорђа Агамбена које термилошки повезује израз *бити го*. Један укључује централни појам његове филозофије – *голи живот*, који се анализира кроз књигу *Homo sacer: suverena moć i goli život*, док се други појам односи на *голоћу* – голу телесност, која се чита кроз истоимени Агамбенов есеј. Агамбенови концепти голог живота и голе телесности означавају одређене врсте разголићења па је циљ рада показати њихове различитости и поједине могуће концептуалне повезнице. Гола телесност се односи на сексуалну жудњу/ знање/појавност везане уз људску телесност и ум унутар теолошко-културолошког апарата, а голи живот се веже уз политичко-правни облик живота унутар биополитичког апарата. Оно голо је код Агамбена увезано као промењиво својство и однос у којем моћ суверена, Бога или спознаје изопштава политички субјект,

еманципирану људску природу или тело које ништа не открива, постављајући их кроз принцип укључујућег искључења у позицију зависности, нераздвојивости и међусобног успостављања. Постајање голим је догађај постављања бића у бастардну позицију лишености права, милости, тајне или значења.

Кључне речи: Ђорђо Агамбен, голи живот, голоћа, гола телесност, разголићење

1. УВОД

Појам живота један је од утемељујућих концепата филозофског опуса Ђорђа Агамбена (Giorgio Agamben) који је смештен у поље политичког а не биолошког због чега се промишља у односу на суверену моћ, право и насиље: “‘живот’ није медицински или научни појам него, филозофски, политички и теолошки концепт у складу с којим је потребно поново промислити многе категорије наше филозофске традиције”.¹ Позиционирајући живот унутар савремене политичке стварности, у свом знаменитом делу *Homo Sacer: suverena moć i goli život*² Агамбен започиње анализу његових обележја и статуса уводећи два античка грчка појма за живот: *zoe* и *bios*. *Zoe* се односи на биолошко постојање свих живих бића, природан, репродуктивни живот који је искључен из полиса и одвија се у дому (*oikos*). *Bios* је, насупрот томе, облик живљења који се веже уз живот у полису, политички квалификован живот који се одвија кроз говорење и деловање. Унутар односа *zoe* и *biosa* Агамбен развија концепт *голог живота* који заузима место међу најутицајнијим идејама савремене биополитичке мисли.

1 Giorgio Agamben, “Absolute Immanence”, in: *Potentialities*, (ed. Daniel Heller-Roazen), Stanford University Press, Stanford, CA, 1999, стр. 220-239.

2 Giorgio Agamben, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Arkzin, Zagreb, 2006.

Уз *голи живот* Агамбен разрађује још један концепт везан уз појам *бити гол*. Посреди је *голоћа* којом се бави у истоименом есеју.³ Голоћа је обележје оне/онога који су голи али не односи се на пуко стање голог људског тела. Циљ овог рада је дати сумарни оглед о обележјима те две врсте бивања голим, голог живота као политичке голоће и голоће као голе телесности, те одредити неке од могућих концептуалних повезница. Оне воде к промишљању о томе на што се за Агамбена то *бити голо* тачно односи, је ли то постојано онтолошко место или промењиво својство бића нераздвојиво од појединих политичко-повесно-културолошких парадигми.

2. ГОЛИ ЖИВОТ

Појам голог живота (тал. *la nuda vita*, њем. *das bloße Leben*, енгл. *bare life, naked life, mere life*) Агамбен преузима од Валтера Бењамина (Walter Benjamin) који говори о голом животу као повезници између насиља и права. Настављајући се на промишљање тог односа италијански филозоф голи живот упарује са савременом моћи чија је темељна активност стварање голог живота. Одговарајући на питање “На какав начин голи живот обитава у полису?”, Агамбен утврђује: “Темељни категоријални пар западњачке политике није пријатељ-непријатељ, него голи живот-политичка егзистенција, *zoe-bíos*, укључење-искључење.”⁴ Голи живот је резултат раздвајања, и чак драматичније, расцепа између *zoe* и *bio-sa*. Покретач тог одвајања је суверена држава а западњачка политика и савремена заједница конституишу се понајпре преко искључујућег укључења голог живота из правно-политичке сфере, као односа који спаја голи живот и суверену моћ: “За државу голи живот је ексцес који ју утемељује.”⁵

Расправљајући о укључивању искључивањем Агамбен полази од изнимке као врсте искључења из норме што је однос у којем обе остају повезане кроз суспензију: “Норма се примењује на изнимку не примењујући се, одмичући се од ње. [...] У овом је смислу изнимка уистину, етимолошки, *из-узета*

3 Giorgio Agamben, “Goloća”, u: *Goloća*, Meandarmedia, Zagreb, 2010, стр. 80-124.

4 Giorgio Agamben, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, нав. дело, стр. 13-14.

5 Nicholas De Genova, “Bare Life, Labor-Power, Mobility, and Global Space: Toward a Marxian Anthropology?”, *The New Centennial Review*, Michigan State University Press, 3/2012, стр. 134.

[*ex-capere*] а не једноставно искључена.”⁶ Однос изнимке је однос који нешто укључује тако да то искључује. Изнимка је за Агамбена структура саврености и изворна форма права, а путем изопштења закон се може применити тако да се не примењује. Изнимку Агамбен повезује с изопштењем: “Однос изнимке јест однос изопштења. Ко је био изопштен, није само стављен изван закона и гледе закона индиферентан, него *напуштен* <*abbandonato*> од њега, односно изложен и угрожен на прагу у којем се прожимају живот и право, извањско и унутарње.”⁷ Оно што је изопштено је и враћено на милост суверену тј. онемо који га напушта, и то враћено управо у одвојености, чиме је и искључено и укључено. Изопштење је по Агамбену изворни правно-политички однос, а голи живот и суверена моћ држе изопштење заједно.⁸

Голи живот је изопштени живот и могућ је у ванредном стању које проглашава суверена моћ, па је ванредно стање однос политике и права у којем је право могуће суспендовати. Суверен у ванредном стању примењује закон не примењујући га, па је истодобно унутар и ван правног састава, у подручју легалног и илегалног, јер кроз закон прописује искључење којим голи живот укључује у своје процедуре: “Један од парадокса ванредног стања јест да је у њему немогуће разликовати кршење закона од његова извршења, тако да се без остатка прекрива оно што је складно с нормом и оно што је крши.”⁹ Суверен је онај који одлучује о опозивању закона односно одузимању права чиме суверена држава успоставља моћ над животима и телима својих субјеката. Позиција голог живота омогућује његово надзирање и управљање до усмрћивања. Голи живот се налази на симетрично супротној страни од суверене моћи која је уз успостављање ванредног стања подручје одвијања сувереног насиља. Голом животу је одузет политички и правни значај чиме је изложен политичком насиљу што је уз искључујуће укључење други однос голог живота и политичког. Голи живот није биолошка датост, он није *zoe*, он је продукт биополитичке машине, политички ентитет

6 Giorgio Agamben, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, нав. дело, стр. 20.

7 Исто, стр. 31.

8 Исто, стр. 98.

9 Исто, стр. 57.

– политизовани *zoe*.¹⁰ Он је “остатак уништеног политичког биоса”¹¹, облик живота између *polisa* и *oikosa*, човека и звери, природе и културе. Голи живот је оштећен, угрожен, потрошан, рањен, обесправљени животи на друштвеној, политичкој, правној и биолошкој маргини.¹² Он је живот политичко-правне голоће.

У *Homo sacer* Агамбен наводи примере голог живота од римског доба до савремене демократије када се сувереност претвара у биомоћ и када голи живот није изван већ у полису те продире у живот и тела грађана. Савремено доба обележава прогресивно редуковање човека на голи живот који није ни људски ни животињски, ни *zoe* ни *bios*, живот на граници етичких и политичких категорија. Уз пример *Flamen Diale*, једног од врховних свештеника античког Рима код којег читава *zoe* постаје *bios*, *Fürera* чија се *zoe* поклапа с *biosom*, потом логораша код којег се *zoe* више не може разликовати од *biosa*, експерименталног живота у којем *bios* постаје *zoe*, те особа у коми – *neomorta* – чију *zoe* одржава технологија, парадигматски пример голог живота је *homo sacer* као чиста *zoe* кроз искључење.

У римској правној терминологији *homo sacer* је грађанин који је прогнан из заједнице и сведен на голи живот. Уврежено је стајалиште да појам светог има амбивалентан статус, да је *homo sacer* истовремено човек који је проклет, одељен од друштва, и свет. Агамбен *homo sacera* поставља у другу врсту система – оног двоструког искључења и насиља: светост живота је изворно “подложност живота моћи смрти, његово непоправљиво излагање у односу изопштења.”¹³ *Homo sacer* је: “Онај којег се сме убити, а не да се жртвовати.”¹⁴ Он је недостојан и правне казне и верског жртвовања јер је изван и људског и божанског закона. Зато га било ко сме убити а

10 “Стављајући биолошки живот у средиштем својих калкулација, модерна држава не чини ништа друго доли открива тајну карикју која спаја моћ с голим животом...”, исто, стр. 12.

11 Ewa Plonowska Ziarek, “Bare Life”, in: *Impasses of the Post-Global: Theory in the Era of Climate Change*, (ed. Henry Sussman), Vol. 2, Open Humanities Press, MPublishing, University of Michigan Library, 2012, стр. 195.

12 Види: Anthony Downey, “Zones of Indistinction: Giorgio Agamben’s ‘Bare Life’ and the Politics of Aesthetics”, *Third Text*, бр. 2/2009, стр. 109-125.

13 Giorgio Agamben, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, нав. дело, стр. 76.

14 Исто, стр. 14.

да се то не сматра убиством као кршењем закона, а “[у]ноточ тому, управо у оној мери у којој је у сваком часу изложен безуветној претњи смрћу, он је у трајном односу с моћи која га је изопштила. Он је чиста *zoe*, ни његова је *zoe* ухваћена као таква у суверено изопштење и мора се у сваком часу разрачунавати с њим, изнаћи начина да му избегне или да га обмане. У том смислу, као што знају прогнани и изопштени, нити један живот није ‘политичкији’ од његова.”, наводи Агамбен.¹⁵ *Homo sacer* је “појединац који у закону живи као избеглица/*егзилант*.”¹⁶ Фигуру изопштеника и структуру изопштења Агамбен је описао кроз пример вукодлака: “Живот изопштеника – као живот светог човека – [...] праг је индиференције и прелаза од животиње према човеку, од *physis* према *nomos*, од искључења према укључењу: *loup garou* [франц.] дакле управо вукодлак, *ни човек ни звер*, који парадоксално живи у оба света, а да не припада ни једном од њих.”¹⁷ *Homo sacer* има биолошки живот али је политичко-правни мртвац попут политичких затвореника, избеглица, азиланата, жртва мучења, логораша, и то живи мртвац чији статус има моћ односа са сувереном, па се може утврдити следеће: “Не једноставан природни живот, него живот изложен смрти (голи живот или свети живот) јест изворни политички елемент.”¹⁸

3. ГОЛА ТЕЛЕСНОСТ

Го је онај “који нема на себи одеће; наг; [...] који је без онога чиме је природно покривен или обрастао [...] пејор. који је без потребне примесе или додатка или битног својства вредности [гола истина]”, док је голоћа “стање онога што је голо”.¹⁹ Агамбеново разумевање голоће задобија много сложенији облик од наведене лингвистичке дефиниције. Анализу голоће Агамбен примењује на људско тело а темељи ју на хришћанској теологији, расправама о људској природи, источном греху и спознаји од којих је схватање голоће у

15 Исто, стр. 162.

16 Marijan Krivak, *Biopolitika: nova politička filozofija*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2008, стр. 187.

17 Giorgio Agamben, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, нав. дело, стр. 94.

18 Исто, стр. 79-80.

19 Vladimir Anić et al, *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi Liber, Zagreb, 2002, стр. 391.

западњачкој култури неодвојиво. Голоћа се појављује с грехом: пре него што су сагрешили и били истерани из Раја, Адам и Ева нису носили људску одећу али нису ни били голи. Били су одевени у рухо милости које је свукао грех па они тада “упознају да су голи”.²⁰ Последично, бити го значи остати без руха милости и постати огољен због чега Адам и Ева своја тела покривају смоквиним лишћем а по изгнанству из раја стављају на себе крзнену одећу. Из тога Агамбен закључује да “хришћанство не познаје теологију голоће, него само теологију руха”²¹, наглашавајући како је однос голоће и одеће повезан с питањем људске природе и милости.

Разлажући ту премису филозоф се ослања на немачког теолога Ерика Петерсона и његову књигу *Theologie des Kleides* (*Теологија руха*). Петерсон објашњава да голоћа постоји након греха а да пре тога постоји само неодевеност. Голоћа се не поклапа с неодевеношћу – голоћу опажамо а неодевеност не замењујемо. Голоћа се могла уочити када се променила природа Адама и Еве “што значи да зацело није била реч само о моралној, него и о метафизичкој преобразби, која задире у сам начин човекова бивања. [...] Грешећи, човек губи Божју славу, па његово тело без славе постаје сада видљиво у својој природности: голоћа је то пуке телесности, разгољеност пуке функционалности, тело лишено сваке узвишености, јер се коначно достојанство тела налазило у изгубљеној Божјој слави.”²² Голоћа је тако у изравној вези с грехом и губитком руха те односом људске природе и милости: “Телесна ‘разгољеност’ првих људи зацело је претходила свести о њиховој голоћи. То ‘откриће’ људскога тела, које допушта појаву ‘голе телесности’, то немилосрдно разгољење тела са свим знаковима полности, које постаје видљиво очима што су због греха ‘прогледале’, може се разумети једино уз претпоставку да је пре било ‘покривено’ оно што се тиме ‘открило’, да је пре било застрто и одевено оно што је сада раскрито и разодевано.”²³

Унутар теолошких расправа Августин је у *О држави Божјој* поставио темељ источног греха опреком појмова

20 *Biblija*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1976, стр. 2.

21 Giorgio Agamben, “Goloća”, нав.дело, стр. 84.

22 Giorgio Agamben, “Goloća”, нав.дело, стр. 84-85.

23 Исто, стр. 85.

природе/голоће и милости/руха. Адам и Ева су били заогрнути рухом милости па за њих либидо, који доводи до раскола тела и духа, пути и воље, није постојао. Но, након греха полне органе није могуће контролирати и они постају голи, па их је потребно сакрити из чега произлази срам. Следи да се грехом људска природа искварила а Агамбен пита каква се то природа искварила. По Петерсону: *“Човек је створен без одеће – то значи да је имао властиту природу, која се разликовала од божанске – али је створен без одеће не би ли се заогрнуо врхунаравним рухом славе.”*²⁴ Агамбен истиче да ако је људско тело пре греха требало покривати рухом милости то значи да је већ у Рају постојала гола телесност. Складно томе грех је само открио зло у свету: *“Голоћа, ‘гола телесност’ јест несводив гностички остатак који у постанак уноси конститутивну ману коју у сваком случају ваља покривати. Па ипак, сада обелодањена исквареност природе није постојала пре греха, него ју је управо он произвео.”*²⁵

Милост је додатак – одећа које се одева или скида а сама та чињеница значи да је човек био го и да се голоћа показује сваки пута када се рухо скида па је људска природа гола телесност коју покрива рухо милости а разоткрива се поново у греху. *“Гола телесност, као и голи живот, тек је нејасна, недодирљива носителница кривње. Заправо постоји само разгољење, само бесконачна гестикалација која телу одузима и рухо и милост. Голоћа је у нашој култури напоследку постаје налик на прекрасни женски акт што га је Клементе Сусини (Clemente Susini) израдио у воску за фирентински природнонаучни музеј Ла Спекола (La Specola). Он се може отварати у слојевима који показују најпре прсни кош и трбушну шупљину, затим плућа и утробу коју још прекрива трбушна марамица, потом срце и црева, а на крају и материцу у којој се назире малени фетус. Но колико год га ми отварали и претраживали погледом, голо тело лепе распорене жене и даље нам је неухватљиво. Отуда нечистоћа, али и светост, која се с њиме повезује. Голоћа је, попут природе, нечиста, јер се до ње долази једино скидањем руха (милости).”*²⁶ Голоћа је, примећује Конал Парсли (Connal

24 Исто, стр. 86.

25 Исто, стр. 92.

26 Giorgio Agamben, “Goloća”, нав. дело, стр. 108-109.

Parsley), “теолошки ‘потпис’ – диспозитив који повезује голоћу с рухом и природу с милошћу.”²⁷ Голоћа је разгољење које “припада времену и повести а не битку и форми.”²⁸

У “Голоћи” Агамбен се такође додирује источне традиције хришћанске теологије, која насупротив Августину и латинској традицији, голоћу не веже уз телесност већ уз спознају. Што се спознајом голоће спознаје, као што је то случај с Адамом и Евом чији је садржај спознаје добра и зла голоћа, пита Агамбен. “Чињеница да човек више није прекривен рухом милости не открива мрак пути и греха, него светло спознатљивости. Иза тобожњег руха милости нема ничега, и управо то немање ничега иза себе, то бивање чисто видљивошћу и присутношћу, јест голоћа. Видети голо тело значи уочити чисту спознатљивост, с ону страну тајне, с ону или ову страну његових објективних предиката.”²⁹ Уз негативну теолошку дефиницију голоће, кроз изопштење и лишеност, Агамбен, преко спознаје уводи теорију слике и репрезентације: “Голоћа је слика људског тела, односно подрхтавање које то тело чини спознатљивим, иако свеудиљ остаје неухватљиво. [...] Управо стога што слика није ствар, него њезина спознатљивост (њезина голоћа) она ту ствар не изражава и не означава; па ипак, самим тим што омогућује спознају ствари, што свлачи рухо које ту ствар покрива, голоћа није различита од те ствари, она је сама та ствар.”³⁰ Надаље уводи Бењаминово поимање лепог кроз однос вела и скривенога те закључује како се лепота људског тела може показивати као појавност кроз откривање. Но, људска бит ипак има границу након које се више не може откривати него остаје само вео, сама појавност: “Тај неизбрисиви остатак појавности у којем се више ништа не појављује, то рухо које више ни једно тело не може оденути, јест људска голоћа.”³¹

Голоћа у којој не постоји вео постаје појавност која је неприметна и без тајне. На тај се начин теолошки апарат голоће обуоставља показујући неоснованост негативне претпоставке и

27 Alex Murray, Jessica Whyte, *The Agamben Dictionary*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, стр. 140.

28 Giorgio Agamben, “Goloća”, нав. дело, стр. 93.

29 Исто, стр. 112.

30 Исто, стр. 116.

31 Исто, стр. 118.

механизма раздвајања који конструишу супротности голоћа-рухо и природа-милост³²: “управо то разочарање љепотом голоће, то узвишено и бедно излагање појавности онкрај сваког мистерије и значења, на неки начин искључује теолошки механизам, те мимо престижа милости и ласкања искварене природе показује једноставно, неприметно људско тело.” Агамбен наводи примере перформанса уметнице Ванесе Бикрофт (Vanesse Beecroft) из 2005., фотографског диптиха Хелмута Њутона (Helmuta Newtona) *They are Coming* из 1981. године и стриптиза да поткрепи савремену немогућност голоће јер иако се пред очи постављају разодевена тела, она се не догађа зато што разгољење нема више што открити. Голоћа је завршно за Агамбена појавност без тајне која ништа не значи што нас управо и разочарава.³³

4. ЗАКЉУЧАК

Рад је започет тврдњом да се филозофски опус Агамбена темељи на промишљању живота. Потребно је надопунити ту тврдњу и рећи да се Агамбен у свом промишљању бави формама разголићења како живота³⁴ тако и тела. Агамбенови концепти голог живота и голе телесност означавају одређене врсте голоће односно форме разголићења. Ниједна од тих голоћа не означава биолошку датост: као што голи живот није биолошка већ политичко-правна категорија тако ни гола телесност није биолошка већ теолошко-културолошка категорија. Разголићење не означава пуку голоћу, тело које нема одећу, тело које показује своју разоденутост. Разголићеност означава тело које је лишено нечега (Божје милости и славе, тајне, могућности откривања) па се примећује као голо. Хришћанска културолошка збиља голоћу види у негативном значењу, оно голо је оно нечисто и грешно. Тело постаје разголићено при греху, а проглашавање онога што је грех/ванредно стање у Рају припада Богу, као што суверену припада проглашавање онога којег треба разголити од или ставити ван закона (ванредно стање) односно политичког поретка: “Као што политички митологем *homo sacera*, нечистог,

32 Carlo Salzani, “Nudity: Agamben and Life”, *Pléyade*, бр. 17/2016, стр. 59.

33 Исто, стр. 124.

34 Види: William Robert, “Nude, Glorious, Living”, *Political Theology*, 14.1/2013, стр. 115-130, <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1088&context=rel>, 20/01/2019.

проклетог човека којег се слободно може убити, претпоставља голи живот што га је само он произвео, тако је и гола телесност људске природе тек нејасна претпоставка онога изворног и блиставог додатка званог рухо милости, који, њоме закривен, израња на видело када рез греха изнова подели природу и милост, голоћу и рухо.”³⁵

Бити политички разголићен је облик живота (*form of life*)³⁶ који обитава у изнимци кроз укључујуће искључење које примењује суверена моћ односно не/милост суверена. Голоћа као разголићење тела је такође изравно везана уз не/милост јер настаје када се одбаци милост Божја. Голоћа је складно томе везана уз моћ Бога да одузме милост и рајски живот те изгна Адама и Еву из Раја као што је голи живот везан уз моћ суверена да одузме политички живот и право те изгна појединца или целу скупину из друштва. Голи живот је живот који је изопштен као што је изопштење задесило Адама и Еву. Изопштење је чин којим и рајски људи и грађани долазе у стање разгољења – једни људске природе и ума, други политичко-правног статуса. Бог своди човека на оног који више није у милости Раја а суверен политички субјект на не-политички.

Као што се суверен ауторизује преко *homo sacera* тако се голоћа ауторизује преко Бога. Да би се изопштењем Бог ауторизовао као моћник, Адам и Ева се банализују на голоћу у којој воља нема контролу над либидом или као последица процеса спознаје а код голог живота сам живот се банализује на хибрид који се поставља између *zoe* и *biosa*. На то се надовезује тема сепарације која доводи до разголићења тела и голог живота, а укључују многоструке облике раздвајања: *zoe* – *bios*, људског – животињског, природе – милости, руха – голоће. Уз наведене концептуалне повезнице голоће и голог живота треба издвојити идеје кривње и срама, нужности и слободе те неделатности као оне које представљају даље тачке повезивања.³⁷

35 Giorgio Agamben, “Goloća”, нав. дело, стр. 91.

36 Облик живот је још један Агамбенов појам чије значење није одредиво једноставном дефиницијом. Алекс Мареј (Alex Murray) каже да га је Агамбен најјасније дефинирао у кратком есеју “Means Without End” у којем каже да је то “живот који се никако не може одвојити од својег облика, живот у којем никада није могуће издвојити нешто попут голог живота. (ME, 3–4).”, Alex Murray, Jessica Whyte, *The Agamben Dictionary*, нав. дело, стр. 71.

37 Оне, међутим, прелазе обим овога рада.

Гола телесност и голи живот су феноменолошки различито постављени: једно се односи на сексуалну жудњу/спознају/појавност везану уз људску телесност и природу унутар теолошко-културолошког апарата а друго је облик живота унутар биополитичког апарата. Но, јесу ли те две врсте голоће онтолошки увезане и што Агамбену у том контексту значи бивање голим као разголићење живота и разголићење тела? Вилијам Роберт утврђује да је голоћа парадигма у значењу знања које неутрализује дихотомију опште-појединачно и искључење-укључење, да је она ствар онтологије, штавише онтолошког излагања. Голоћа је спознатљивост. Роберт развија голоћу кроз појмове потписа и диспозитива, заговарајући Агамбеново стајалиште да је голоћа апарат разголићења и да се показује као догађај (голоћа се добива или се без ње остаје) а не стање.³⁸ Carlo Salzani пак питање уобличује на следећи начин: “Што би постало тело ослобођено теолошког потписа? И живот одрешен редукације на пуко бивање голим?”³⁹ Оно голо као разгољено је код Агамбена непостојано својство бића које је увезано као релацијски однос лишавања, изопштења или неутрализације политичког субјекта, постиђене еманциповане људске природе или тела које ништа не открива. У голом животу и голој телесности то голо постаје разгољено по некоме/нечему, суверену, Богу, спознатљивости и поставља политичко и културолошко биће у онтолошку позицију овисности, нераздвојивости и међусобног потврђивања. Голо је негативна предодрешеност да се заузме редефинисана позиција кроз принцип укључујућег искључења. Постати го означава догађај у којем биће, његова природа, појава или политичност постају видљиво бастардне, лишене права, милости или тајне.

У *Homo saceru* и “Голоћи”, ако их се проматра издвојено од осталих Агамбенових дела, налазе се назнаке и водиље али не прецизне дефиниције о томе што тачно значи бити го. У *Homo saceru* голи живот се дефинише преко примера и кроз односе (нпр. голи живот – суверен, итд.), а значење реч го спомиње се само у наредном одломку, што и даље не придонosi његовом прецизнијем појашњењу: “‘Го’ у синтагми ‘голи живот’ овде одговара грчком термину хаплос, с којим прва филозофија

38 Види: William Robert, “Nude, Glorious, Living”, нав. дело.

39 Carlo Salzani, “Nudity: Agamben and Life”, нав. дело, стр. 60.

дефинише биће напросто <essere puro>. Изолација сфере бића напросто, која је темељни принос западњачке метафизике, није наине без сличности с изоловањем голог живота на подручју његове политике. Оном што, с једне стране, конституише човека као мислеће биће, тачно одговара, с друге стране, оно што га конституише као политичку животињу. У једном је случају посреди изоловање из мноштва значења термина ‘биће’ [који се, према Аристотелу, ‘изриче на много начина’] бића напросто [*on haplos*]; у другом је случају у игри одвајање голог живота од мноштва облика конкретних живота. Биће напросто, голи живот – што је садржано у та два појма да у њима и само у њима како метафизика тако и западњачка политика налазе свој темељ и свој смисао? Што је повезница између тих конституишућих процеса у којима се чини да метафизика и политика, изолирајући свој властити елемент, налећу на немишљиву границу? Будући да је голи живот зацело исто толико неодређен и непродоран као хапос биће и као и о њему, тако се и о голом животу може рећи да га ум не може мислити осим у чуђењу и осупнутости [*готово осупнуто*, Schelling].⁴⁰ Агамбен закључује како су ти појмови “празни, неодређени, непродорни”, они су немислива граница. На крају овог рада појам *бити го* остаће управо такав – отворени облик за даљње истраживање који у себе укључује облике разголићења који своје разрешење могуће налазе, како су поједини аутори склони тумачити, у славном телу.⁴¹

ЛИТЕРАТУРА

Agamben Giorgio, “Absolute Immanence”, in: *Potentialities*, (ed. Heller-Roazen Daniel), Stanford University Press, Stanford, California, 1999, 220-39.

_____, “Goloća”, u: *Goloća*, Meandarmedia, Zagreb, 2010, стр. 80-124.

_____, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Multimedi-jalni institut, Arkzin, Zagreb, 2006.

40 Giorgio Agamben, *Homo sacer: suverena moć i goli život*, нав. дело, стр. 160-161.

41 Vidi: William Robert, “Nude, Glorious, Living”, нав. djelo i Carlo Salzani, “Nudity: Agamben and Life”, нав. дело.

Anić Vladimir et al, *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, Novi Liber, Zagreb, 2002.

Biblija, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1976.

Downey Anthony, “Zones of Indistinction: Giorgio Agamben’s ‘Bare Life’ and the Politics of Aesthetics”, *Third Text*, бр. 02/2009, стр. 109-125.

De Genova Nicholas, “Bare Life, Labor-Power, Mobility, and Global Space: Toward a Marxian Anthropology?”, *The New Centennial Review*, Michigan State University Press, бр. 3/2012, стр. 129-151.

Krivak Marijan, *Biopolitika: nova politička filozofija*, Izdanja Anti-barbarus, Zagreb, 2008.

Murray Alex, Whyte Jessica, *The Agamben Dictionary*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011.

Robert William, “Nude, Glorious, Living”, *Political Theology*, бр. 14.1/2013, стр. 115-130, <https://surface.syr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1088&context=rel>, 20/01/2019.

Salzani Carlo, “Nudity: Agamben and Life”, *Pléyade*, br. 17/2016, стр. 45-64.

Ziarek Ewa Plonowska, “Bare Life”, in: *Impasses of the Post-Global: Theory in the Era of Climate Change*, (ed. Sussman Henry), Vol. 2, Open Humanities Press, 2012.

Sunčica Ostoić

CONCEPTS OF BARE (NAKED) LIFE
AND NAKED CORPOREALITY
IN GIORGIO AGAMBEN

Resume

The subject of this paper encompasses two concepts by the Italian philosopher Giorgio Agamben which are connected by the term *to be naked*. One refers to the central term of his philosophy – *bare (naked) life*, which is being analysed through the book *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, while the other includes the notion of *nudity* – the naked corporeality, which is being read along the eponymous Agamben's essay. The paper, a summary of the characteristics of these two types of nakedness, determines their differences and certain possible conceptual links.

Bare life signifies political nudity as a form of life which abides in the exception through the *inclusive exclusion* that is exercised by the sovereign power. It is not a biological given but a political entity between *polis* and *oikos*, human and animal, nature and culture. Bare life is disempowered, expandable, threatened life deprived of political and juridical status. Nudity is not a mere naked body, a body without clothes, but a body that is devoid of something – God's grace, glory, secret – and therefore seen as naked. As such it is filled with shame and guilt because it reveals its impure, sexual nature or is filled with nothing because it is pure appearance. Nudity is bound by the power of God which can take away heavenly life and expel Adam and Eve from Paradise, as much as bare life is linked to the power of the sovereign to seize political life and law

and expel a person or a whole group from society. Bare (naked) life is a form of life linked to political and legal existence within the biopolitical apparatus, and naked corporeality is related to sexual desire, human nature, knowledge and appearance within the theological and cultural apparatus. Bare life and nudity signify types of denudation which are related to the separation of zoe – bios, human – animal, nature – grace, clothes – nudity. Both are transformable properties and linked by the principle that the naked is bound as a relational condition in which the power deprives, excludes or neutralizes a political subject, emancipated human nature, cognitive mind or the body. Thus, bare life and nudity place the political or cultural being in a position of dependence, inseparability and mutual authorization. To become naked signifies an event in which being, its nature, cognition, appearance or politicality become visibly bastardous, deprived of legal rights, grace, secret or meaning.

Keywords: Giorgio Agamben, bare (naked) life, nudity, naked corporeality, denudation

* Овај рад је примљен 14.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

САВРЕМЕНОСТ МУЗЕЈСКИХ ПОЛИТИКА СПРАМ ТАКТИЧКИХ ПОЛИТИКА ВРЕМЕНА У УМЕТНОСТИ АПГ ГРУПЕ

УДК 069:316.7

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.5>

Прегледни рад

Ирена Лагатор Пејовић

Факултет за дизајн и мултимедију,
Универзитет Доња Горица у Подгорици

Сажетак

Предмет анализе овог рада јесу могућности утицаја институционалног оквира на производњу културе и уметности у турбулентном нео-либералном добу, што је упоређено са тактичком позицијом уметности британске групе уметника АПГ. Циљ рада јесте интеграција појмова политике, свакодневице и тактичке уметности путем закључака из историје уметности друге половине 20. века како би указало да савремена уметност којој су питања, проблеми и услови свакодневице разлог настанка, ипак има удела у производњи стварности. То је изведено критичким, компарацијским и деконструктивистичким теоријско-методолошким поступцима. Резултати рада истичу различите начине промишљања појма институције од стране авангарде, институционалне критике, као и савремених теоретичара и историчара уметности Бориса

Гројса и Ханса Белтинга, те критичара Брајана Холмса. Закључци рада огледају се у чињењу разумљивим да се институције културе, у циљу свог делотворнијег рада требају отворити према политичким питањима и обратно да се кључне политичке сфере требају отворити према мишљењу из уметности и респекту публике. Закључак је и неопходност питања о томе какав производ бисмо имали ако би се институционално применио и валоризовао рад пракси које чине видљивим још увек непремостиву дистанцу између политичког и свакодневног живота, а које покушавају да га превазиђу.

Кључне речи: савремена уметност, критика, институција, време, друштво, Борис Гројс, Ханс Белтинг, АПГ група.

Како преживети пред крај друге деценије 20. века, у времену инвазивних сила глобалног финансијаког капитала, нестабилних међународних политичких односа и онога што подразумевамо под широким појмом медија и културе, постало је питање, па чак и услов под којим се свакодневни живот одвија. Како бити аутономан (у уметности), питање је које нужно произилази из наведених оквира конструисане стварности. Док је с почетка 20. века питање слободе у великом замаху утицало на ствараоце да би касније поставило питање аутора у центар разматрања, од његове друге половине перформативним обртом покушало се прићи обичном грађанину, конзументу, реципијенту, посматрачу или читаоцу, прокламишући смрт аутора и касније студијама културе увидела појава пост-етничког доба и стања умјетности, амбиције званичних културних политика (западних или истичних, или обоје) у значајном проценту још увек се задржавају на индиферентном положају према достигнућима уметничких пракси, теорије уметности, критичке теорије и науке о уметности. Питање да ли је путем јавних институција културе могуће пратити

и спроводити са-времене прогресивне импулсе и резултате културних делатника такође није ново. То питање могуће је деконструисати вековима уназад, јер су управо прогресивне праксе биле те које су, још од ренесансе, биле кадре стварати ново у односу на старо, што тек апостериори бива верификовано унутар институционалног оквира и бива дефинисано као ново, као промена, тенденција или стил. Оно што је до данас преживело и постало горуће питање јесте како су у свакодневном животу култура и уметност запоставиле своју еманципаторску и едукативну моћ и постале средство репродукције система који исте види само као робу или услужну делатност.

У том контексту, немачки теоретичар Борис Гројс анализирао је питање улоге музеја у доба масовних медија с једне, али и у односу на питање савремености, с друге стране. Он заступа мишљење да музеји требају бити простори *критичког дискурса*, јер за то имају могућности које управо масовним медијима недостају, будући да су музеји места са којих можемо објективно, или би требало да буде тако, сагледати садашњост вршећи компарацију са прошлошћу. Музеј као чувар друштвене меморије пружа едукативну и естетску раван са које се адекватно може прићи проучавању новог. Он омогућује да критички преиспитамо исказе о иновативности, о савремености, а које нам медији континуирано настоје пласирати. Зато је, према Гројсовом мишљењу, музеј као институција незамењив. Ипак, Гројс такође уочава парадоксалност по питању савременог карактера музејских институција у смислу да ако музеј чува и сакупља производе прошлости управо га то онемогућује да исто ради и са садашњошћу. Он се пита да ли се све што је ново најпре мора верификовати кроз медијску и друштвену сферу или тржиште, како би потом евентуално било заступљено унутар оквира институције музеја, и долази до закључка да оно што јесте савремено поима се као такво једино ако се упоређује са прошлошћу, дакле, у музеју, а не кроз медијску репрезентацију.

Другим речима, музеј сувремене умјетности је коначни произвођач сувремене умјетности, због тога што установљује што још није било сакупљано, а тиме имплицитно одређује и што је “савремено”.¹

1 Boris Grojs, „Muzeji u doba masovnih medija”, у *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene*

Међутим, Гројс се даље пита шта то значи када имамо потребу да оно што је савремено покажемо у музеју, јер смјештањем у музеј аутентичност садашњости постаје прошлост. Он говори о постојању структуралног кашњења музејских збирки спрам производње савремености и да то кашњење, заправо, онемогућује корак са текућим развојем уметности, што заузврат *искључује могућност музеја савремене уметности*. Он се позива на аргументе авангарди против музеја савремене уметности као и о томе како су музеји само складишта старог. Они су сматрали да актуелно и савремено може једино постојати унутар непосредности и тока самог живљења, дакле, опажања, осјећања, производње и деловања унутар социјалне стварности која то деловање тражи. Тако закључује да свако постављање дела савремене уметности у музеј постаје ништа друго до дистанцирани, естетски мотивисани, па чак и деградирани објекат.

Музеализирање савремене умјетности значи, дакле, онемогућавање њезиног реалног друштвеног дјеловања и предају систему умјетности – тиме ју се уништава, убија. Прави пријатељ савремене умјетности чуват ће се тога да је доведе у музеј. Радије ће је, колико год то дуго може, пустити да дјелује изван музеја.²

Гројс паралелно разматра и аргументе антиавангарде који су такође били усмерени против исте институције музеја савремене уметности као места на којем се приказује оно што је ново. Такав музеј сматрали су само елементом тржишта уметности чији је једини циљ профит. Такав став услиједио је јер су они су сматрали да се у њиховом поставангардном времену, којег карактеришу и као постисторијско, одиграва крај историје уметности јер ново више није могуће произвести зато што је оно исцрпљено са крајем модерне. Али Гројс такве тврђе о крају историје уметности види као *кризу старога* а не кризу новога.

umjetnosti. (приредила: Nada Beroš), Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, стр. 87.

² Boris Grojs, „O muzeju suvremene umjetnosti”, у *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (приредила: Nada Beroš), Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, стр. 91.

Конечно, објашњавајући како не постоје од времена независни критеријуми историје уметности већ само они који се с различитим културама и временима модификују, као на пример путем промене с завршетком хладноратовских односа по питању механизма и одлуке о томе која је култура укључена а која искључена из музејског контекста, Гројс, захваљујући авангарди и обрту од производње ка односу према стварима, увиђа како је једино могуће ослонити се на савремено разумевање уметности. То је разлог због којег он све музеје проматра као музеје савремене уметности, односно музеје садашњости, посебно због чињенице да се музеји данас више баве актуелним односом према старом и према старој уметности а да је заправо све мање документују и да због тога данас недостаје нормативна историја уметности која би створила критеријуме за одређивање новог.

Нашим односом према умјетности прошлости, стварамо, дакле, умјетност садашњости. На мјесто јединствене повијести умјетности данас је дошло мноштво парцијалних, конкурентских, контрадикторних и различитих повијести које се музејски приказују кроз индивидуалне пројекте кустоса и индивидуалне збирке... Не налазимо више излаза из садашњости – нити у прошлост, нити у будућност.³

Али савремене политике презентације тај проблем разрешавају тврдећи да стварност јесте хоризонт будућности музејских колекција. На том месту Гројс разматра шта то стварност и садашњост јесу, како их музеј ствара и закључује да су оне онај садржај изван музеја који музеј још не приказује нити поседује, који је искључен и који није у колекцији. Такво гледиште је, и то је занимљиво, слично становишту аванграде, али се уметност таквог гледишта према прошлости приказаној у музејима, односи на нов начин.

Немачки историчар уметности Ханс Белтинг је на симпозијуму *Дискурзивни музеј*, – одржаном у МАК-у, аустријском музеју примењених уметности у Бечу с пролећа 2001. године дао једнако значајан, али другачији поглед на

3 Исто, стр. 93.

питање употребе музеја у времену глобализације. Како се данас јавља све већа фасцинација музејем, гради све већи број музеја као и њихових габарита, док свијест о начинима њихове употребе постаје све мања, Белтинг појам музеја промишља са три врсте искуства и то искуства ствари, искуства места и искуства сопства. Он се пита да ли су то простори дугорочне и далекосежне рефлексације знања у којима посетиоци могу бити много више од пасивних посматрача или су то само ентеријери за излагање и краткорочне сензације културне индустрије и „индустрије наслеђа” као новог облика производње вредности и репродукције капитала. Он објашњава Фукоов појам хетеротопије или алтернативе позиције која одступа од оригинала контрадикцијом, како би извео закључак да су музеји то увек били *репрезентација места изван времена* – али и даје обсервацију да се музеј данас претворио у супротно, у аутотопију, односно простор који врши конкретизацију и стабилизацију појма места у глобализованом нео-либералном свету. Белтингово уочавање дихотомије везане за појам музеја као чувара прошлости и као институције која је везана за појмове времена, сећања али и инвенције, док је увек рефлексација друштва које га финансира, може се упоредити и са сличном дихотомијом која се да уочити према појму и позицији уметника у свакодневном животу као услужног делатника и као тактичара. Док први подражава већ видљиву стварност, други је инвентиван и чини видљивим оно што остаје изван поља видљости а тиме и разумевања стварности. Белтинг музеј види као *медиј антипод масовним медијима*, али не само за уметност већ за употребу и интервенцију од стране публике, и тај став брани чињеницом да су чак и уметници разбили оквир медијског изражавања и позвали посматрача да учествује у довршењу уметнине.

Међутим, за процес ближег разумевања појма свакодневног и испитивања односа институције, појма савремености и производње културе у њој, парадигматичан је и пример институционалне критике. Док је њен први талас с краја 1960.-тих и током 70.-тих са уметницима Данијелом Биреном (Daniel Buren), Марселом Бродерсом (Marcel Broodthaers), Хансом Хакеом (Hans Haacke), Мајклом Ашером (Michael Asher), Робертом Смитсоном (Robert Smithson)

тражио субверзију, дистанцу и раскид са институцијом јер је она економски и идеолошки условљавала уметничко деловање па је испитивао услове уметничког поља и музеја, други талас институционалне критике с краја 1980.-тих и током 90.-тих на претходни политичко-економски дискурс додаје питање субјективности и начина њене производње учешћем унутар „непревазиђеног” и „сведефинишућег” институционалног оквира и то путем дела Андреа Фрејзер (Andrea Fraser), Рене Грин (Renee Green), Фреда Вилсона (Fred Wilson), Кристијана Филипа Милера (Christian Philipp Muller). Они су испитивали музејску репрезентацију у односу на економију али и колонијално питање Другог као објекта којег треба музејски презентовати, чиме су увели субјективистички обрт. Данас се Институционална критика обнавља и успоставља своје треће време спајајући искуства прва два таласа, али мењајући се према начелима константно трансформирућег друштва и редефинишући циљеве, средства и медиј. Она се шири ка новим правцима и дисциплинама, не зауставља се на уметности и музеју-институцији. Те нове интернационалне активистичке и *институцијске праксе* трећег таласа институционалне критике, спајају само-критику, институционалну критику и друштвену критику. Оне заобилазе или поричу структуре, струку и институције, и најчешће функционишу као мрежа или колективни пројекат у времену когнитивног капитализма. То је промена постојећих ка новим начинима и контекстима културалне и интелектуалне производње за 21. век. Њихов је интерес компликован однос уметности и политике и оне више нису искључиво и недвосмислено дефинисане само као уметност. Француски критичар културе и активиста Брајан Холмс (Brian Holmes), који ради директно са уметницима и активистичким групама, и који изучава места укршања уметничких и политичких пракси, то назива и објашњава екстрадисциплинарним праксама. Такве праксе, уметничким средствима, истражују области сасвим далеке од уметности, попут биотехнологије, финансија, урбанизма, географије и других, не би ли у њима пронашле и образложиле субверзивне елементе за своје уметничко-политичко чињење видљивим и критичко истраживање у циљу конзистентнијег отпора, што свака констуктивна анализа, управо, омогућава. Холмс нас даље упућује на неопходно промишљање троугла којег чине

појмови институција, конституција и деституција (*destitution*), о чему је екстензивно писао аустријски филозоф Стефан Новотни (*Stefan Nowotny*).⁴ Он деституцију појашњава као трослојни концепт, као отварање, побуну и де-позицију, и то пре свега да по угледу на есеј Валтера Бењамина (*Walter Benjamin*) *On the Critique of Violence*, јер се ради о социјалној пракси која испољава *позитивно Не* институцијама а које успоставља *Coletivo Situaciones* (Аргентинска финансијска криза 2001). Њихов став је да институцију не треба преузимати и мењати њене политичке функције пре него што се промени сопствени однос према проблему. Они не испољавају незаинтересованост према учешћу као ни став да се не треба бавити питањем ре-институције, већ компарацијом изводе самокритику, своју логику нових могућности акције и де-позиционирања. Затим, он деституцију види као *колективну афирмацију могућег*, и коначно као *експанзију поља могућег*.⁵

Такође, за ближе разумевање удела уметничке продукције у производњи савремености, потребно је компаративно и критички сагледати и услове који су довели до појаве институционалне критике, и уметничке праксе чији су резултати били у том процесу делотворни. Једна од појава свакако јесте и тактичка уметност, односно како Миодраг Шуваковић објашњава, да се у уметности 50.-тих и 60.-тих година 20. века појавио један нови модалитет за уметнике који им је омогућио да не буду више стриктно препознати по својој дисциплини, предмету или жанру, већ да им се отворила могућност тактичког деловања и кретања, сталног измештања и промишљања, специфичног рада за одређени контекст, без унапред дефинисане стратегије производње сопствене уметности. Према његовом мишљењу, догодила се *експлозија јаства*, потрага за сопственим идентитетом, услед појаве нових техника комуникације, критике друштва, експерименталне музике, флуксуса, хепенинга, и услед *нестајања класичног западног субјекта као извора*, и таква се појава одржала све до биополитичке уметности и дањашњг

4 Brian Holmes, „Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions”, in: *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique* (eds. Gerald Raunig, Gene Ray), MayFlyBooks, London, 2009, стр. 55-61.

5 Stefan Nowotny, *The Double Meaning of Destitution*. Интернет, <http://transform.eipep.net/transversal/0507/nowotny/en/26/01/2019>

био арта.⁶ Ако је то премештање, и специфичност рада у специфичним контекстуалним приликама било запажено и делотворно у уметности од друге половине 20. века и одржало се све до данас, онда је то могуће објаснити његовим експерименталним карактером, слободом израза и селекције ургентности проблема којег је требало учинити видљивим и који је требао бити разматран.

Једна од таквих појава која се интересовала за радикално нове форме уметности у социјалном контексту, била је група уметника АПГ (Artist Placement Group) коју је 1965. године подстакла уметница Барбара Стевени (Barbara Steveni). Регистровани су је Џом Лејтам (John Latham) и Стевени као друштво са ограниченом одговорношћу (*APG Research Ltd*) 1966. године у Лондону. У то време обоје су били протагонисти радикалне лондонске перформанс сцене заједно са Јоко Оно (Yoko Ono) и Густаом Мецгером (Gustav Metzger). Заједно са уметницима попут Ане Ридли (Anna Ridley), Џефри Шоа (Jeffrey Shaw), Барија Фланегана (Barry Flanagan), Дејвида Хола (David Hall),⁷ АПГ почиње са радом, не стиче никакав профит већ обрачунава само извршене услуге. Пратећи дематеријализацију уметничког објекта, заснивала се на временској теорији уметности коју је почетком шездесетих разрадио Лејтам, у којој је важио принцип да се не производе уметнички објекти већ другачија концепција времена.⁸ Из данашње перспективе, АПГ представља прекретницу у развоју британске концептуалне уметности и предвидео је многе проблеме са којима се свет уметности данас суочава. Већ на првим пројектима, овој групи придружили су се афирмисани уметници Стјуарт Брисли (Stuart Brisley), Иан Брејквел (Ian Breakwell), Хју Дејвис (Hugh Davis), Роџер Кауард (Roger Coward), Гарт Еванс (Garth Evans), Кит Арнат (Keith Arnatt), Џорџ Левантис (George Levantis), Ендрију Дипер (Andrew Dipper), Бил Фурлонг (Bill Furlong), Леонард Хесинг (Leonard Hessing), Дејвид Туп (David Toop) и други. Временом су се

6 Miodrag Šuvaković, predavanje *Taktička kretanja, eksplozija jastva: Fluks, Fluksus i novi mediji*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2018.

7 *The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79*, http://www.ravenrow.org/exhibition/artist_placement_group/ 29/01/2019

8 Mikkel Bolt Rasmussen, „The politics of Interventionist Art: The Situationis International, Artist Placement Group, and Art Workers’ Coalition”, *Rethinking Marxism, A Journal of Economics, Culture & Society*, 21: 34-49, Routledge, London, 2009, стр, 41.

придруживали и историчари уметности, песници, директори институција попут директора лондонске Тејт галерије, сликар Сер Норман Роберт Рид (Sir Norman Robert Reid) у периоду од 1964. до 1979. године, чак и министри попут Рајмута Јохимсена (Reimut Jochimsen) министра науке и едукације у Немачкој који је приступ АПГ приближио Немачкој влади.⁹ У њиховом честом реструктурирању које је део идеје да немају формалну стратегију рада, деловање ове групе је 1989. године применило назив у О+И или Организација и Имагинација (независна интернационална уметничка иницијатива – консултанска и истраживачка организација). Опстала је све до 2008. године и то током последње три године рада унутар оквира једне од глобално водећих институција уметности, Тате Британин у Лондону. АПГ, као дискурзивно формирана средином шездесетих око идеје да се маргинална позиција уметника активно премести из строго дефинисаног света уметности ка кључним социјалним проблемима свакодневице, односно у широки друштвени тј. не-уметнички контекст који се односи на трговину, образовни систем, болничке одборе, комуналне организације, индустријске, министарске и општинске пројекте, администрацију, политику чак и владу, веже се за питање ефикасног проширења појма уметности са производње предмета на доношење одлука које су важне за друштво.

АПГ је институцијама предлагао да се заврши са покровитељством уметности у смислу поручивања нових радова уметницима, и да се отпочне профитирање од уметничког начина размишљања. Заузврат, АПГ би уметницима омогућивао искуство контекста „стварног света” у којем би развили нови начин рада, или како аксиома АПГ гласи „контекст је половина посла”... Било да се ради о студији изводљивости или о пласману, уметник би у већини случајева написао извештај о свом искуству, остављајући организацији домаћину да усвоји или не предложене идеје...¹⁰

9 Artist Placement Group, *A-Z of People* <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/atoz.htm> 29/01/2019.

10 Antony Hudek i Alex Sainsbury, „The APG Approach”, *The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79*, Rawen Row, London, 2012. стр. 3.

Пласирање уметника у другачије друштвене сфере од уметничке, подразумевало је да се он тамо разликује од система, да буде аутономан у изношењу ставова зато што се његов систем вредности разликује јер промишља економијом израза и средстава а не финансијама, зато што је он независан, неутралан, ради без утицаја и креативан. Као и други радници система, уметник је био плаћен месечном зарадом. У почетку је запослење трајало до неколико седмица, да би се временом продужило до трајања од неколико година. Бројни уметници су тако крајем шездесетих ширили своја искуства и изван атеља. Та интеграција уметничког сензибилитета и потенцијала у свакодневне разноврсне бирократске проблеме, комерцијалне задатке и ситуације између којих се тактичка позиција уметника креће, настојала је да допринесе бољем квалитету живота сваког појединца. Циљ није био само да се лансирају уметници у проблематичне зоне и тиме узвиси питање свакодневног којим се француски социјални теоретичар Хенри Лефевр (Henri Lefebvre) с почетком послератног конзумеризма, већ увелико бавио у својој најчувенијој књизи *Критика свакодневног живота* уводећи концепте попут *право на град* и *производња социјалног простора*, или нешто касније Мишел де Серто (Michel de Certeau) у књизи *Праксе свакодневног живота*, који у њој објашњава разлику између стратегије и тактике, већ да се то опште побољшање квалитета живота изведе здруживањем свих могућих друштвених снага, укључујући уметност. У раду ове групе није постојао манифест, као ни одређена структура или хијерархија. Веровало се да се вредност ствара временом и да на таквом новом терену уметност може имати социјално конструктивна рјешења, чак и преузети одлучујући корак у стварном простору. Ефекти оваквог приступа учинили су да је значајан број уметника почело радити у школама, фабрикама и политичким групама.¹¹ АПГ није предвиђао да се произведе било какав материјални резултат, већ да ангажман као такав има дугорочну корист за уметника и институцију, односно, да се цели процес рада током запослења сматра уметничким делом. Из таквих нових позиција уметника произилазиле су документаристичке дискурзивне уметничке инсталације, поезија, фотографија, филмови, интервјуи.

11 Margarethe Jochimsen, „Die ausgetretenen Wege der Selbstanalyse”, *APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977, стр. 9.

Како се у Немачкој, Француској и Холандији с великим интересовањем посматрало деловање АПГ-а, немачка историчарка уметности Маргарета Јохимсен (Margarethe Jochimsen) је 1977. године реализовала изложбу АПГ-а у Бону. Она истиче да је заједнички став уметника ове групе био да су догађај и процес важнији од уметничког објекта, као и да је његово трајање и ширење у времену релевантније од просторног ширења још увек доминантног у уметности. Иновативност АПГ-а долази из њиховог закључка да се у основи свих социјалних, економских и политичких одлука налази минимално схватање времена или *минимални временски хоризонт*, и пукушавају да такав хоризонт прошире. Верују да се доносиоци одлука попут скупштине, министарстава или важних индустријских предузећа интересују само за питање брзо оствариве и непосредне будућности попут оне која ће се одвити, у најбољем смислу, од избора до избора, ако не још краће, од једног до другог годишњег биланса. Тако краткорочним хоризонтом у чијој је основи само садашњост рачуна и трошкова, према њиховом схватању, онемогућава се и деградира развој друштва, односно, уништава свака дугорочна вредност. Зато АПГ сматра да уметник има капацитет да критички и дугорочно промишља стварност и да се за његово деловање морају отворити места и у владама, и у министарствима, и у великим индустријама, привреди, одборима за планирање у јавним установама, те да их уметник мора сам пронаћи, створити релације са другим дисциплинама и интегрисати се у сфере дугорочних одлучивања, премештајући се тактички из једне у другу. Отуда у називу њиховог колектива реч *placement* тј. постављање, запошљавање, пласман или интервенција – тамо где се одлуке доносе – у оба, како приватном тако и јавном сектору. Често су због тако радикалног искорака критиковани за елитистички а не социјално понашање, међутим, убеђење у корист за појединца, за друштво као и већи ниво хуманости који се може остварити једино ако се на највишим инстанцама уважи и неубичајено размишљање уметника, одржали су их у њиховом уверењу. У том контексту Јохимсен је објаснила и разлику у схватању ових процеса код АПГ-а у односу на тактике Јозефа Беуса (Josph Beuys), упркос њиховој сличности. С једне стране, Беус сматра да је друштвена промена изводљива једино путем стварања сасвим нових институција

па постојеће институције од значаја скептично одбија као неадекватне за спровођење његових идеја. С друге стране, АПГ у континуирану сарадњу, дијалог, разговор, дебату и напоре ка промени мишљења, ставова и коначно самог институционалног апаратуса, тактички улаже напоре не би ли остварио бољитак у реалном простору. АПГ се на основу тога такође пита и о праву на креативност, узимајући у обзир потребу за уметничком независношћу. И баш као што Беус тврди да је свако уметник, АПГ своје случајне особе (incidental persons - како су другачије називали уметника) за поставку у институционалним оквирима види као могућност пласмана за било кога, једнако као што Дишан (Duchamp), према Јохимсен, сматра да је уметник исто што и било који други човек. Подручје интересовања измештено је са уметничког дела на уметнички процес, док су уметници разумевани као спонтана, слободна и плодна бића чему према западној демократској идеологији треба да теже сви ¹². Термином „случајна особа” уместо уметник, скованог средином седамдесетих, решили су читљивост својих поступака, јер се истовремено тако означавала и споредна улога уметника у организацији али и могућност истог да направи нешто непредвиђено, ново и добро за све. Такав приступ омогућио је да се рад уметности учини разумљивом свима, чак и ако се не наглашава да се уметнички рад одвија. У томе се огледа прогресивност уметности и њеног новог места и интегрисаности у реалном свету, која се према Јоцхмунсеновој, у њему брже разуме и прихвата него унутар света уметности као таквог. Тада говоримо о друштвеној скулптури која међуљудским и међуинституционалним односима учествује у друштвеном и свакодневном животу. Тада рад уметника добија видљиву друштвену функцију и има општу друштвену корист као и карактер социјалног истраживања.

Али то је, према мишљењу британског критичара Џона А. Вокера (John A. Walker), било оптимистично време у којем је индивидуи и мјалој групи ствараоца и могла бити понуђена сарадња са институцијама јер је постојало интересовање за алтернативна промишљања зато што се већ почела одвијати промена економије са производње робе на производњу

¹² John A. Walker, *APG: Das Individuum und die Organisation. Ein Jahrzehnt des Conceptual Engineering. APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977, стр. 12.

услужних делатности, доминација професионалног и техничког рада, несигурност политике. Зато се, према Њалкер-у, АПГ мора разматрати и у контексту појаве пост-индустријског друштва. Преокупирани будућношћу, тај тренутак све већег спајања уметности, индустрије и технологије, фасцинације машином, АПГ је скептично и критички посматрао, па нам Њалкер појашњава како је АПГ управо то употребио:

Индустријско окружење је навело неке уметнике да промене уобичајене начине изражавања, али што је било још важније, контекст и публика су одредили облик и врсту рада. Уопштено, чињеница да се контекст доживљавао кроз дужи временски период и чињеница да није било наручивања појединих уметничких радова, проузроковала је помак нагласка са уметничког производа на процес, од физичког објекта до концепта.¹³

Одатле се уочава да је рад АПГ имао утицаја на развој концептуалне уметности шездесетих и седамдесетих,¹⁴ али је разлика у томе што је Лејтманова и АПГ-ова идеја формирана у односу на појам времена а не просотра, као и у томе што АПГ није дозвољавао да индустрија доминира и инструментализује уметност.¹⁵ Ипак често је долазило и до погрешне интерпретације њихових идеја као пародија на пословни амбијент, и као идеја оних које такву климу индустријског подржавања уметности и стварања *техничке уметности* одобрајаву. Напротив, у њиховој опредељености за појам времена и догађаја као таквих, за промену перцепције појма времена као дугорочне а не краткорочне јединице, којом су, према Вокеру, концепт авангарде заокружили, кретања АПГ-а премештала су се између организација и институција различитих друштвених сектора зарад развоја субјекта уметника и измене карактера појма *моћи* институције и индустрије приватног сектора који је све више почео заузимати места унутар највисочијих органа управљања друштвом, а што ни најмање у АПГ документима није имало призвуче

13 Исто, стр, 13.

14 Artist Placement Group, *Introduction* <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/default.htm> 28/01/2019

15 Mikkel Bolt Rasmussen, нав. дело: стр, 42.

сатиричности. Они су уочили да су привреда и уметност, као два одвојена система вредности, заправо сасвим компатибилни, али да краткорочним циљевима профита постепено долази до *редукције људске еволуције*. Зато су предлагали да се за уметничке акције разматра временски период од минимум двадесет година. Разматрали су и чињеницу да веће искуство у времену гарантује успех, као и виши ниво свести грађана, па су дошли до следећег предлога:

да се валуте замене „јединицама перцепције”. (У Латмановој терминологији, уметничко дело је „магнет перцепције”). Свака јединица има однос према три фактора: а) број људи који је дотакнут неком одрђеном идејом; б) временски период у којем та идеја има утицај; ц) степен постигнуте свести (у распону од потпуног немања свести до потпуног поседовања свести).¹⁶

АПГ је одржавао и бројне семинаре како у уметничком тако и у привредном и индустријском сектору. Они су били плански базиране на хумору и по методи да се непознато постави у нови контекст. Такве акције, посебно седамтесетих, појасниле су вишеструке циљеве АПГ-а: да се промени питање социјалне вредности и институција и уметности истовремено, да се критикује социјална изолација уметника, а што је успело да резултира побољшањем статуса уметника у Великој Британији. Рад ове групе сматра се претечом данашњег упошљавања уметника као консултаната и *агената ширих промена*, али је такав рад био најзначајнији за радикално извођење и примену уметности унутар конкретних друштвених активности.

Ове праксе и мишљења чине видљивим да је у глобализованим временима, када се све чешће уочава повезаност уметности и предузетништва, заправо потребна тактичка институција или тактички музеј који би екстрадисциплинарно пратио савременост и свакодневицу, како би нам исту учинио подношљивијом, разумљивијом и подложнијом инклузивнијем обликовању.

16 John A. Walker, *APG: Das Individuum und die Organisation. Ein Jahrzehnt des Conceptual Engineering. APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977, стр. 14.

ЛИТЕРАТУРА

- Belting Hans, „Place of Reflection or Place of Sensation?“, in: *The Discursive Museum*, (ed. Peter Noever), MAK Vienna & Hatje Cantz Publishers, Ostfildern–Ruit, 2001.
- Belting Hans; Buddensieg, Andrea; Weibel, Peter *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe/The MIT Press, Cambridge, MA, London, England, 2012.
- Bolt Rasmussen Mikkel, „The politics of Interventionist Art: The Situationis International, Artist Placement Group and Art Workers’ Coalition?“, *Rethinking Marxism, A Journal of Economics, Culture & Society*, 21: 34-49, Routledge, London, 2009.
- Grojs Boris, „Muzeji u doba masovnih medija“, у *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*, (приредила: Nada Beroš), Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.
- Grojs Boris, „O muzeju suvremene umjetnosti“, у зборнику: *Učiniti stvari vidljivima. Strategije suvremene umjetnosti*. (приредила: Nada Beroš), Biblioteka Refleksije, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006.
- Holmes Brian, „Extradisciplinary Investigations: Towards a New Critique of Institutions“, in: *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique* (eds. Gerald Raunig, Gene Ray), MayFlyBooks, London, 2009.
- Hudek Antony i Sainsbury, Alex, „The APG Approach“, *The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79*, Rawen Row, London, 2012.
- Jochimsen Margarethe, „Die ausgetretenen Wege der Selbstanalyse“, у *APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977.
- Raunig Gerald; Ray, Gene; *Art and Contemporary Critical Practice. Reinventing Institutional Critique*, MayFlyBooks, London, 2009.

Walker A. John, „APG: Das Individuum und die Organisation. Ein Jahrzehnt des Conceptual Engineering“, *APG Ausstellung von vier Projekten*, Bonner Kunstverein, Bon, 1977.

Šuvaković Miodrag, predavanje *Taktička kretanja, eksplozija jastva: Fluks, Fluksus i novi mediji*, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd, 2018.

Artist Placement Group, *Introduction* <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/default.htm> 28/01/2019

Nowotny, Stefan, *The Double Meaning of Destitution*. Internet, <http://transform.eipcp.net/transversal/0507/nowotny/en> 26/01/2019

The Individual and the Organisation: Artist Placement Group 1966-79, http://www.ravenrow.org/exhibition/artist_placement_group/ 29/01/2019

Irena Lagator Pejović

CONTEMPORANEITY OF MUSEUM
POLITICS VERSUS TACTICAL POLITICS
OF TIME IN THE ART OF APG GROUP

Resume

The conclusions of this paper orient around the issue whether it is possible for contemporary cultural institutions to critically, contextually and in an emancipatory way shape societal development in times of global neoliberalism and cognitive capitalism if they continue to maintain indifferential position towards achievements of radically critical artistic and theoretical achievements. Today we must wonder if that is their goal anyway now that we are for almost seven decades experiencing pure reproduction of the system that understands culture and science only as consumeristic goods and majority of both of the latter who allows it. Through deconstructive, comparative and critical approach in observations of statements by several key cultural thinkers in the last few decades like Boris Groys and Hans Belting and artistic concerns from 1960s until the present, particularly in the work of the British Artist Placement Group, we have seen that hardly any constructive and humanitarian development in society on the longer time basis is possible if we exclude cultural workers, artistic contextual, interventionist, critical and extradisciplinary sensibilities from the processes of decision making – i.e. if we keep art and politics apart. Today the number of institutions is growing while, paradoxically, their consciousness for efficiency in educational and cultural development seems to be lacking. So if the conclusion that remains is that our institutions are reflections

of the society that finances them, then, according to the avantgarde and thought of the institutional critique, it is precisely the cultural sector that have to deal and reinvent it, because culture, after all is primarily inclusion of all societal forces.

Keywords: contemporary art, criticism, institution, time, society, Boris Groys, Hans Belting, APG group

* Овај рад је примљен 07.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

ТАКТИЧКА ДУХОВНОСТ У УМЕТНИЧКИМ ПРАКСАМА ПЈЕРА ПАОЛА ПАЗОЛИНИЈА И ЦЕРОМА РОТЕНБЕРГА*

УДК 791.44.071.1 Pasolini P.P.+821.111(73).09 Rothenberg J.

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.6>

Оригинални научни рад

Лада Стевановић

Етнографски институт САНУ, Београд

Дубравка Ђурић

Факултет за медије и комуникације,

Универзитет Сингидунум, Београд

Сажетак

У раду се бавимо неконвенционалним односом према религији и духовношћу двојице аутора – Пјера Паола Пазолинија, италијанског левичара, есејисте, књижевника и редитеља, као и америчког песника-антрополога, антологичара и перформера Церома Ротенберга. Они су деловали у различитим културним контекстима (католичкој Италији и мултикултуралној Америци) и у различитим уметностима, али су у свом раду развијали амбивалентне и субверзивне тактике показујући неортодоксно схватање религије и духовних традиција. Пазолини се у филмовима

* Овај рад резултат је истраживања на пројектима: *Културно наслеђе и идентитет 177026* и *Књижевство: теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године 178029*, које финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

бавио раним хришћанством, критикујући цркву као институцију. Ротенберг се бавио различитим духовним традицијама у распону од америчких староседелачких, хришћанских, будистичких и јеврејских традиција. Обојица имплицитно и експлицитно критикују религиозне ортодоксије и залажу се за трансформацију религиозних и духовних пракси у складу са савременошћу. У раду ћемо се усредсредити на различите субверзивне тактике које су развили.

Кључне речи: духовност, католицизам, Пазолини, Ротенберг, секуларизација, субверзија, традиција.

УВОД

У тексту разматрамо двојицу уметника, италијанског редитеља, есејисту и књижевника, Пјера Паола Пазолинија (1922-1975), и америчког песника, антрополога, преводиоца и перформера Џерома Ротенберга (1931). Мада долазе из различитих култура и делују у различитим уметностима, повезује их чињеница да су обојица развили контрадикторан однос према духовним традицијама култура из којих долазе. Пазолини се као песник поставио насупрот тадашњим актуелним покретима у италијанској књижевности попут херметизма, неоавангарде и неореализма. Сматрајући их неучинковитим и заробљеним у језику, посегнуо је за традиционалним песничким формама. Будући да је његова поезија конзервативна и традиционалистичка, нећемо се њоме бавити. Пажњу ћемо усмерити на Пазолинијеве филмове и на њихов контрадикторан и проблематичан однос према католичанству и марксизму. Ротенберг припада радикалној песничкој пракси у којој се рад са материјалношћу језика и разоткривање кодова културе сматра подручјем суберзивног активизма. Код Ротенберга ћемо разматрати његов контрадикторан однос према јеврејској духовној традицији и његово посезање за усменим

културама, пре свега америчких староседелачких народа и њиховим ритуалним праксама. Као експериментални песник, Ротенберг је био окренут европском експерименту, што су тадашњи критичари видели као проблематично и неуклопљиво у актуелне експерименталне тенденције америчке поезије. Док је Пазолини деловао као утицајни режисер, новинар, и песник, сликар и теоретичар, Ротенберг је деловао и делује као песник антрополог, преводаца, антологичар и перформер. Проблематичност Пазолинијеве позиције у оквиру италијанске конзервативне културе 60-их и 70-их година XX века произлази из његовог статуса хомосексуалца као јавне личности као и из бескомпромисне критичке оштрине усмерене како према његовим политичким и идеолошким опонентима, тако и према истомишљеницима (који су га потом прогнали). Ротенбергова је позиција у оквирима контрапоетичке експерименталне америчке песничке сцене била неизвесна због његовог статуса песника антрополога који је као преводаца био посредник између америчке песничке културе, с једне стране и староседелачких усмених култура и европске експерименталне традиције, с друге. И поред поменутих разлика, повезује их настојање да у свом раду развију субверзивне тактике које можемо схватити као јеретички однос према ортодоксијама религиозних традиција из којих су потекли - католичанства и јеврејства.

КАТОЛИЧАНСТВО И МАРКСИЗАМ У ФИЛМУ ПЈЕРА ПАОЛА ПАЗОЛИНИЈА

Пазолинијева духовност као и однос према хришћанству и католичанству амбивалентни су на више нивоа. Једно питање је свакако питање вере и Пазолинијеве личне религијске потребе и религијских искустава, други ниво се односи на католичку цркву као институцију, а трећи на хришћанско културно наслеђе којег он, упркос снажно израженом антиклерикалном ставу, не жели да се одрекне.¹

Црпећи инспирацију из Новог Завета али и из ренесансног сликарства, Пазолини је 1964. године снимио контраверзни

¹ Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*. Editori Riuniti, Rome, 1992, стр. 206-207. Stefania Benini, *Pasolini. The Sacred Flesh*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2015 стр. 48.

филм *Јеванђеље по Матеју*, изазвавши истовремено одобравање и критику међу онима који су политички потпуно супротно опредељени. Занимљива чињеница је да је и ватиканска штампа из 2015. године (*L'Osservatore Romano*) ово остварење прогласила најбољим икада снимљеним филмом о Христу.² У решавање ове интерпретативне загонетке потребно је кренути не само од Пазолинијевог амбивалентног односа према религији³, већ се осврнути на контекст у коме је филм снимљен и на појаву Папе Јована XXIII који је свакако представљао потпуно нови, револуционарни, екуменски дух у католичкој цркви крајем 50-их година XX века.

Папа Јован XXIII (Анђело Ђузепе Ронцали) коме Пазолини посвећује своје *Јеванђеље по Матеју*, важио је за човека који се залагао за исправљање неправди у Цркви и једнакост међу свим људима. Избор оваквог човека за папу било је велико изненађење, што говори о томе да су његови ставови одударали од онога што се најчешће повезивало са Црквом. Веза између филма *Јеванђеље по Матеју*, тј. Пазолинија и Папе Јована XXIII (на позицији од 1958. до 1963.) директно је успостављена Пазолинијевим учешћем у дијалогу између марксиста и католика који је иницирао Папа у оквиру иницијативе *Pro Civitate Christiana* у Асизију. Наиме, Пазолини је добио идеју да сними овај филм када је 1962. године био на споменутом семинару. Размишљајући да ли да оде и види папу или не, Пазолини је одлучио да остане у соби у којој је нашао Нови Завет и прочитао текст Јеванђеља по Матеју који га је одмах заинтригирао.⁴ Штајнбајс сматра ову информацију митом, али не треба изгубити из вида да је Пазолини као уметник непрекидно деловао кроз целокупни јавни наступ, те је вероватно и сам био креатор ове приче о надахнућу за ново читање Библије које је сматрао потребним управо у дијалогу са марксизмом.

2 *In Francis' Church Pasolini goes to heaven*, Vatican Insider Inquiries and Interviews, Internet <http://www.lastampa.it/2014/07/22/vaticaninsider/in-francis-church-pasolini-goes-to-heaven-7Tl3x-A1jPFY85DuVzB11IN/pagina.html>

3 Пазолини се религијом бавио и у филму *Medea* из 1969., у коме преиспитује прогрес и рационалне принципе савременог света кроз однос са религијским принципима. Види више у Lada Stevanović, "Between Mythical and Rational Worlds: *Medea* by Pier Paolo Pasolini", *Ancient Worlds in Film and Television*, Almut-Barbara Renger, Jon Solomon, Brill, Leiden, Boston, 2013, стр.213-227.

4 Stefania, Benini, *Pasolini. The Sacred Flesh*. нав. дело стр. 62.

У *Јеванђељу по Матеју* Пазолини јасну оштрицу парадоксално бруси доследно пратећи новозаветну потку и не дајући филму рухо спектакла. Ова тактичка стваралачка процедура избегавања да се раскош спектакуларно прикаже на платну може се повезати са Пазолинијевим често наглашаваним отпором према свему што у хришћанству оличава богатство, моћ и утицај, кроз институције, формалности и клерикализам повезан и са материјалним богатством. Свестан моћи покретних слика, Пазолини конципира филм као анти-спектакл, стварајући од гледаоца активне учеснике, а не пасивне конзументе.

У том смислу, окретање новозаветном тексту, упркос Пазолинијевој неконвенционалној религиозности означава Пазолинијеву тактику којом показује контрадикторни однос према религији. Критикујући институције, моћ и хијерархију Пазолини поштује религијска осећања. Потреба овог аутора да у новом времену и у филмском медију понови поруку *Јеванђеља* и истакне скромност и једноставност раног хришћанства, носи дах неопходног духовног и друштвеног препорода.

Христ у Пазолинијевом *Јеванђељу по Матеју* представља страственог месију, који се према пророчанству, појављује на земљи и проповеда. Овај Исус је, као и новозаветни, Матејев, снажно уверен у оно што говори, елоквентан, уверљив и готово фанатичан. Његова убеђења толико су изражајна и снажна да је атмосфера коју ствара налик револуционарном активизму. Тако се у овај филмски лик прелива Пазолинијево схватање једне од додирних тачака хришћанства и марксизма, а то је посвећеност идеји или вери, која је непоколебљива. У том смислу, поред тога што експлицитно говори о религијском аспекту марксизма⁵, Пазолини их спаја у Христовом лику.

Значајно је поменути да се у филму у улози остареле Марије појављује Пазолинијева мајка. Пазолини је веровао да у филмовима не треба глумити већ бити, а у конкретном филму који се бави ранохришћанском митологијом, овај чин

⁵ У *Дијалозима (I dialoghi)*, у тексту под називом „Марксизам и друштво“ (*Marxismo e società*) између осталог каже да „онај ко је истински хришћанин и онај ко је истински демократа не може да дискриминише друге.“ Stefania Benini, *The Sacred Flesh*. Нав. дело стр. 46-47, cf. Pier Paolo Pasolini, *I dialoghi*, Нав. дело стр. 794-796. Поред тога у марксистичком концепту Пазолини *Наде* препознаје визију коју схвата религијски, због чега тврди да је „у том смислу марксиста религиозан човек“. Pasolini, Pier Paolo, *Saggi sulla Politica e sulla Società*. ur. Walter Siti, Silvia de Laude, Arnoldo Mondadori, I Meridiani, Milano, 1999, стр. 803.

упућује на његово схватање да свето постоји у свакидашњици и у односима међу (стварним) људима. Светост за Пазолинија није измештена у другу, вишу сферу, већ је ту, међу нама. Пазолини је више пута нагласио како своју мајку (као и себе) види као привржену неинституционализованој религији, оној сеоског типа, религији обичног света и посебно жена које су увек изван званичне културе и религије, те изван доминантних структура. „Мотивација која је заједничка свим мојим филмовима је да вратим реалности њено свето значење“.⁶ Управо у том контексту је потребно посматрати на који начин Пазолини у филму приказује Исусова чуда – храћење гладних умноженим хлебовима, као и лечење болесних и лепрозних. Наиме, реч је о кадровима који су скромни, једноставни и који приказују Исусова чуда без упуштања у фантазију и мистификацију. Управо овакав Пазолинијев приступ коме није у фокусу религијско чудо већ десет Божијих заповести, значајно одређује филм *Јеванђеље по Матеју*, пребацујући тежиште са религијског чуда и мистицизма, на религиозно понашање кроз понављање приче о Исусовом животу и на само хришћанско учење кроз десет Божијих заповести.

Вратимо се још једној особености препознатљивој у Пазолинијевом схватању католичанства и марксизму, а то је вечито присуство сумње, преиспитивања, критике, али и отвореност за нови поглед, у крајњој линији и за дијалог о коме је реч. Иако у једном од већ наведених интервјуа он пориче да је атеиста („ако знате да сам атеиста, онда ме познајете боље него што ја познајемо самога себе“⁷), Пазолини је сумњичав према сопственој вери, макар оној коју нормира католичанство, због чега је тражио начин да приликом снимања филма не упадне у „апсолутну неискреност“. Пошто је најпре искористио своју фасцинацију Исусовом хуманошћу, проблем са вером решио је тако што је приказао однос верника према Христу.⁸ Тако му је успело оно што и јесте суштина сваког дијалога, а то је да заузме туђе становиште и прикаже свет туђим очима. Наравно, кроз филм провејава и Пазолинијев став што ствара слику која је комплексна и вишезначна.

6 Guy Flatley, "One Man's God, Another Man's Devil," *The New York Times* (April 20, 1969) D15; Internet <http://moviecrazed.com/outpast/pasolini.html>.

7 <http://users.hal-pc.org/~questers/pasolini.html>

8 Pasolini, Pier Paolo, *Saggi sulla Politica e sulla Società*. Нав. дело стр 808-809.

Поред неконвенционалног приступа избору оних који се појављују у филму (искључиво натуршчици и непрофесионални глумци међу којима има и Пазолинијевих пријатеља⁹) једну од најузбудљивијих и најеклектичнијих димензија филма представља музика, али и њено одсуство. Осим класичне музике (Баха, Прокофјева и Моцарта) и немих кадрова, ту је и чувена афричка Миса Луба као и афроамеричка песма из XIX века коју изводи Одета (*Каткада се осећам као дете без мајке*) о детету које је на аукцији продато у робље. Ове композиције које су недвосмислени спој афричког и хришћанског, подсећање су на оно на чему Пазолини непрекидно инсистира – не заборавити оне који пате и не пристати на неправду која се Другима чини. Кроз афричку духовну и афро-америчку соул музику Пазолини суптилно подсећа на екуменизам за који се залаже, али и на чињеницу да је ширење хришћанства у Африци и Америци почивало и на црквеној доминацији која је стигла са колонијалним освајањима и ропством.

На особен начин, Пазолини је успео да се у овом филму обрати хришћанским верницима у потпуности поштујући хришћанска религијска начела и текст јеванђеља, истовремено критикујући цркву и оставши доследан својој духовности¹⁰ која превазилази конвенционалне оквире једне религије и њене институције.

У великом и разноврсном Пазолинијевом опусу усредсредиле смо се на његову филмску продукцију, а сада ћемо му контрапунктирати песничку, преводилачку и извођачку праксу Џерома Ротенберга. За разлику од филма којим се Пазолини бавио, који као медиј долази до широке публике, поезија је маргинална, а посебно је то случај са експерименталном поезијом каква је Ротенбергова. Пазолини је као католички интелектуалац деловао у католичкој италијанској култури, а Ротенберг као секуларни Јеврејин делује у доминантно протестантској, али темељно мултикултуралној америчкој култури. Показали смо Пазолинијеве субверзивне

9 У улози апостола Филипа појављује се млади Ђорђо Агамбен.

10 Пазолини се религијом бавио и у филму *Медеја* из 1969., у коме преиспитује прогрес и рационалне принципе савременог света кроз однос са религијским принципима. Види више у Lada Stevanović, "Between Mythical and Rational Worlds: *Medea* by Pier Paolo Pasolini", *Ancient Worlds in Film and Television*, Almut-Barbara Renger, Jon Solomon, Brill, Leiden, Boston, 2013, стр.213-227.

тактике у филмској продукцији у односу на католичанство, у наставку ћемо се бавити Ротенберговом поетском продукцијом у чијем је средишту секуларизација текстуалних поступака обликованих у мистичким традицијама.

ЦЕРОМ РОТЕНБЕРГ И ДУХОВНОСТ У ЕКСПЕРИМЕНТАЛНОЈ ПОЕЗИЈИ

Цером Ротенберг се као песник-антрополог, преводилац и антологичар бавио америчким староседелачким културама, затим усменим културама из различитих делова света (укључујући и српску¹¹) и бројним духовним традицијама. Из те делатности настала је његова *етнопоетика* која је означила поновно откривање усмене поезије.¹² *Етнопоетика* је артикулисана у контексту побуне младих 60-их година XX столећа и нове левице. Антрополошко усмерење етнопоетике било је у складу са *антрополошким обртом* до којег је дошло унутар саме нове левице.¹³ У видно поље ушли су облици живота које је европоцентрична колонијална свест искључила а њиховом реактуализацијом легитимитет су добили нови начини организације свакодневног живота. У овом обрту свакодневни живот је постао значајна категорија као место друштвених трансформација на микро нивоу. Веровало се да тај ниво има потенцијал да утиче на кључне промене на макро нивоу глобалног друштва. У том смислу, песник-антрополог више не схвата списатељску праксу као писање песама које ће у штампаној форми доћи до читалаца и читатељки. Писање поезије се у оквирима доминације штампане културе производило и конзумирало у приватној сфери, мада је суштински одређено институцијом књижевности. У овом моделу песник “проналази сопствени глас” а тај глас је глас усамљеног генија, који лирски уобличава персонални наратив. Али за песнике попут Ротенберга, писање превазилази оквири штампаног текста и приватну сферу и улази у домен перформанса, ритуала и гласовног извођење. У овој новој

11 У два тома антологије *Poems for the Millenium* уврстио је рад Васка Попе и Вука Караџића.

12 Dubravka Đurić, “Džerom Rotenberg: performans poezija, etnopoetika i totalni prevod”, у *Džerom Rotenberg, Rad sna i druge pesme*, OKF, Cetinje, стр. 54.

13 Lytle Show, *Fieldworks: From Lace to Site in Postwar Poetics*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2013, стр. 68.

парадигми песници и песникиње не трагају за гласом, већ развијају тактике артикулисања мноштво гласова који одзвањају у различитим културама или сапостоје у многогласју савремене сложене мултикултуралности. Ротенберг истиче важност спољашњих фактора у разумевању песме: “интенцију песника, његов однос према заједници, услове његовог живота & времена, његову политика, његово полагање права на визију и искуство”.¹⁴ Песник и песникиња трагају за “новином мисли”, а имплицитно се подразумева политички и социјални став да поезија саучествује у артикулацијама свакодневног живота и мишљења.¹⁵ Ова позиција је била у складу са настојањима да се сруше границе између живота и уметности, а сама уметност је постала полука друштвених трансформација.

По Ротенбергу, племенска усмена култура је нудила модел говорних ситуација (ми их називамо поезијом) као ритуалних интермедијалних комуналних догађаја.¹⁶ Говор је у усменим културама увек интегрисан у ритуални догађај. Како би ову језичку прикосу учинио доступном, Ротенберг ју је преводио и антологизирао. Да би што боље у другом језику представио квалитет усмености, Ротенберг је преводио и гласове који у усменом извођењу постоје али са аспекта западних језичких система немају смисла. Те гласове је преводио у еквивалентне гласове енглеског језика. Уштампаном облику их је визуелно распоређивао на страницу папира да би указао на симултаност у извођењу. Овај начин превођења назвао је *топним преводом*, а будући да усмена ”поезија” постоји као изведбени догађај, Ротенберг ју је изводио у перформансима, што је извао *топалним перформансом*.¹⁷ Он је истакао да су активности песника и мистика аналогне, те је песника поредио са шаманом који је “истовремено аутсајдер, али и особа која је заједници потребна да би се вредновала одређена искуства важана за заједницу”.¹⁸ На делу је радикално преиспитивање односа између модерног и “примитивног” које се трансфигурира

14 Jerome Rothenberg, *Pre-faces and Other Writings*, A New Directions Book, New York, 1981, стр. 35.

15 Hank Lazer, *Opposing Poetries. Volume Two – Issues and Institutions*, Northwestern University Press, Evanstone, 1996, стр. 96.

16 Jerome Rotheberg, *Pre-faces and Other Writings*, Нав. дело стр. 96.

17 Исто, стр. 91.

18 Исто, стр. 134.

показујући свој утопијски трансформативни потенцијал. Улога шамана је била визионарска, он је био актер који заједницу лечи. Зато је на почетку “Личног манифеста” написаног 1966. Ротенберг изнео став да је функција песника у друштву да подстакне појединце да промене своје светоназоре.¹⁹ Да би показао како древне традиције могу бити делатне у савремености, Ротенберг је разрадио посебну тактику “секуларизације мистичког и натприродног”.²⁰ У антологијама попут *Технишара светог* (1968), *Протрести бундеву: Традиционална поезија северноамеричких Индијанаца* (1972), *Велика Јеврејска књига: Јеврејске песме и визије од племенских времена до данас* (1978) је зато представио мистичне паганске, индијанске, хришћенске, будистичке и јеврејске традиције. Ротенбергове антологије су замишљене и реализоване као отеловиљење активних и трансформативних идеја којима је могуће променити западни књижевни канон, што је у складу са настојањем да се сам људски живот трансформише.²¹ Проучавајући мистичне традиције, Ротенберг се суочио са језичким интензитетом и, како је сам истакао, страшно је желео да тај интензитет присвоји. Да би га присвојио, морао је да смисли тактику која би му омогућавала да покрене процес трансформације мистичког и религиозног поља тако што ће га превести у секуларно поетско поље. При свему томе је посебно наглашавао комплексне ритуалне аспекте и религиозне когнитивне процесе мишљења посредоване језиком. Као узор послужио му је дадаистички песник Ричард Хилсезенбек, који је радио на трансферу “од религије неортодоксних верујућих (*мисбелиеверс*) ка религији неверујућих (*дисбелиеверс*)”.²² Ротенберг је нагласио да је желео да остане на истој страни на којој су *неверујући*. Као пример овог процеса може се навести његова књига *Гематрија* у којој су песме генерисане квазиалеаторним процесом, изведеним из традиционалне

19 Исто, стр 51.

20 Jerome Rothenberg, “The House of Jews: Expermental Modernism and Trandtional Jewish Practice”, in: *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, (eds. Stephen Paul Miller and Daniel Morris), Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2010, стр. 36.

21 Jerome Rothenberg, “The Construction of Poems for the Millenium, Volime Three and the Pomes It Engenderede”, in: *Active Romantism: The Radical Impluse in Nineteenth-Century and Contemporary Poetic Practice*, (eds. Julie Carr and Jeffrey C. Robinson), Tuscloosa, The University of Alabama Press, 2015, стр. 98.

22 Jerome Rothenberg, “The House of Jews”, Нав. дело стр. 35.

јеврејске нумерологије, која је трансформисана како би постала савремени модус генерисања песничке форме.²³ У том истраживачком и трансформативном процесу он као субјект дејствује “кроз секуларну/поетску свест која поставља садржај и форму светог насупрот онога што није свето, што је јеретичко, хетеродоксно, blasphemично и као такво сигурно секуларно”.²⁴ Због тога је Чарлс Бернстин истакао да Ротенбер припада радикалним секуларним јеврејским мислиоцима по моделу “нејеврејски Јеврејин” Исака Дојчера, као и Карл Маркс, Гертруда Стајн, Лудвиг Витгенштајн, Алберт Ајнштајн, Сигмунд Фројд, Франц Кафка и Пол Целан.²⁵

ЗАКЉУЧАК

У нашем раду расправљале смо о италијанском лево оријентисаном интелектуалцу Пјеру Паолу Пазолинију и америчком лево оријентисаном песнику Церому Ротенбергу. Мада је и Пазолини писао поезију, за наше истраживање је био занимљивији његов рад са филмом по којем је и постао познат. И Пазолинија и Ротенберга смо представиле као ауторе којима је религиозност и духовност значајна, али у свом уметничком раду развијају тактике које их постављају у контраверзни однос према свакој духовној ортодоксији. Ротенберга је био окренут усменим, народним културама, али је проучавао и хришћанске, будистичке и јеврејске духовне традиције. Њихово наслеђе представљао је у антологијама. Пазолини се у филмовима надовезивао на европско књижевно наслеђе почевши од грчких античких трагедија, увек показујући емпатију према угроженима давао је глас маргинализованим и потчињеним (*Јеванђеље по Матеју*, *Медеја*, *Краљ Един*). У *Јеванђељу по Матеју* Пазолини се бави раним хришћанским текстом, али уводећи пријатеље и мајку као глумце, показује своју приврженост неинституционалној религији. Ротенберга, с друге стране, занимају религије из различитих делова света, сусрећући се са језичким интензитетом који долази из мистике.

23 Dubravka Đurić, “Džerom Rotenberg”, Нав. дело стр. 56-57.

24 Jerome Rothenberg, “The House of Jews”, Нав. дело стр. 36.

25 Charles Bernstein, “Radical Jewish Culture”, in: *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, (eds. Stephen Paul Miller and Daniel Morris), Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2010, стр. 14.

Ротенберг је преузимао тај интензитет али га је секуларизовао, пребацујући га из поња религиозне мистике у поље секуларне поезије. Пазолини је у својој носталгији за “сеоским типом религије” одбацио метафизичког бога, проналазећи божанско управо у реалности. Иако су наизглед супротних позиција – Ротенберг одбацује натприродно и мистично, а Пазолини тражи свето у реалности, они заправо кроз различите тактике духовности одбацују религиозне институције и метафизичког Бога и мистику.

ЛИТЕРАТУРА

- Bazzocchi Marco Antonio, *Pier Paolo Pasolini*. Edizioni, Bruno Mondadori, Milano, 1998.
- Benini Stefania, *Pasolini. The Sacred Flesh*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2015.
- Bernstein Charles, “Radical Jewish Culture”, in: *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, (eds. Stephen Paul Miller and Daniel Morris), Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2010, 12-17.
- Ђурић Dubravka, “Džerom Rotenberg: performans poezija, etno-poetika i toptalni prevod”, u Džerom Rotenberg, *Rad sna i druge pesme*, izbor, prevod I pogovor Dubravka Ђурић, OKF, Cetinje 2018, 51-57.
- Flatley Guy, “One Man’s God, Another Man’s Devil,” *The New York Times* (April 20, 1969) D15; Internet, <http://movie-crazed.com/outpast/pasolini.html>.
- Lazer, Hank, “Who or What Is a Jewish American Poet, with Specific Reference to David Antin, Charles Benrstin, Rachel Blau DuPlessis, and Jerome Rothenberg”, in: *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, (eds. Stephen Paul Miller and Daniel Morris), Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2010, 18-31.
- Lazer Hank, *Opposing Poetries. Volume Two – Issues and Institutions*, Northwestern University Press, Evanstone, 1996.

- Pasolini Pier Paolo, *I dialoghi*. Editori Riuniti, Rome, 1992.
- Pasolini Pier Paolo, *Saggi sulla Politica e sulla Società*. ur. Walter Siti, Silvia de Laude, Arnoldo Mondadori, I Meridiani, Milano, 1999.
- Пазолини Пјер Паоло, „Пазолини говори“, у Пјер Паоло Пазолини, вечност визионара, ур. Слободан Аранђеловић, прев. Лидија Јовановић, Дом културе Студентски град, Београд, 2004, стр. 18. Преузето и преведено из књиге *Une vie future* Associazione Fondo P. P. Pasolini, 1987.
- Rothenberg, Jerome, “The Construction of Poems for the Millennium, Volume Three and the Pomes It Engendered”, in: *Active Romanticism: The Radical Impulse in Nineteenth-Century and Contemporary Poetic Practice*, (eds. Julie Carr and Jeffrey C. Robinson), Tuscloosa, The University of Alabama Press, 2015, 91-98.
- Rothenberg, Jerome, “The House of Jews: Experimental Modernism and Traditional Jewish Practice”, in: *Radical Poetics and Secular Jewish Culture*, (eds. Stephen Paul Miller and Daniel Morris), Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2010, 32-39.
- Rothenberg, Jerome, *Pre-faces and Other Writings*, A New Directions Book, New York, 1981.
- Ryan-Scheutz Collen, *Sex, the Self and the Sacred. Women in the Cinema of Pier Paolo Pasolini*, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2007.
- Sacarpetta Guy, „Pasolini, uzorni buntovnik“, прев. Mario Kopic, Pešcanik, преузето и преведено са Le Mond Diplomatique, feb 2016. <https://pescanik.net/pasolini-uzorni-buntovnik/>
- Shaw Lytle, *Fieldworks: From Lace to Site in Postwar Poetics*, The University of Alabama Press, Tuscaloosa, 2013.
- Stevanović Lada, “Between Mythical and Rational Worlds: Medea by Pier Paolo Pasolini“, *Ancient Worlds in Film and Television*, Almut-Barbara Renger, Jon Solomon, Brill, Leiden, Boston, 2013, стр.213-227.

Lada Stevanović

Dubravka Đurić

STRATEGIC SPIRITUALITY IN ARTISTIC
PRACTICES OF PIERRE PAOLO PASOLINI
AND JEROME ROTHENBERG

Resume

We will discuss Pierre Paolo Pasolini, Italian film director, poet, essayist, and activist, and Jerome Rothenberg, American poet-anthropologist, translator, anthologist, and performer since both of them worked within religious and spiritual contexts. Pasolini dealt with Catholicism in his movies, and Rothenberg used different religious cultures in his anthologies and his own poems. Pasolini understood film as an art which can reach broad general public. Rothenberg's experimental poetry generally has a relatively small audience. Pasolini criticized Italian neo-avant-garde for being elitist and too formalist, and because of that turned to film. Rothenberg creates within the experimental poetry scene in which protagonists believe that working with materiality of poetry and culture is an important form of political activism. What connects these authors is their subversive relation to spirituality. They both invented strategies to question the orthodox religious stances. Pasolini considered himself practicing Catholic, but criticized the Church as an institution. In his movies he deals with early Christian themes of New Testament, pointing to the spiritual embodiment within the mundane. Rothenberg, as a secular Jew, examines spiritual texts from different religions including Christianity, Buddhism, Judaism and native religions. He is especially interested in

oral traditions of American indigenous people. He has collected these materials in various anthologies. The main strategy in his usage of all these spiritual traditions is secularization of religious materials.

* Овај рад је примљен 07.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

THE *YIJING* AND THE CRISIS OF WESTERN TRADITION

УДК 221:130.2(1-15)

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.7>

Оригинални научни рад

Ernest Ženko

University of Primorska, Slovenia

Resume

In the article author follows a view that although rational thinking can be found in all literate societies around the globe, differences between cultures develop to a certain degree also from basic distinctions between philosophical ways of thinking. In this sense, the *Yijing*, or *The Book of Changes*, classical text not only characterizes the basic mode of Chinese philosophical thinking, but also influences past and present Chinese culture. The *Yijing*, however, did not only influence Chinese contexts, but from the 18th century on, its impact was felt also in the West. To Jesuit translators, Leibniz and C. G. Jung, and even to 20th century physicists, artists or musicians, this ancient text had always something relevant to say. The more so in times of crisis, when it became evident that it is better to escape one's own culture and to look for answers elsewhere; in a wholly different tradition. It seems, however, that the reception of the *Yijing* in the West went full circle; from being an exotic and mystical text from an unknown and foreign practice, to an important corrective of a Western tradition that found itself

in crisis during the twentieth century, to the global culture industry.

Keywords: Book of Changes (Yijing), Western Culture, Cultural Crisis, Chinese Philosophy, East-West

1. INTRODUCTION

Marx remarks somewhere that men make their own history, but they do not make it as they please. This is, of course, not only a remark, but actually one of the most famous passages from Karl Marx's *oeuvre*, and it continues as follows:

Men make their own history, but they do not make it as they please; they do not make it under self-selected circumstances, but under circumstances existing already, given and transmitted from the past. The tradition of all dead generations weighs like a nightmare on the brains of the living. And just as they seem to be occupied with revolutionizing themselves and things, creating something that did not exist before, precisely in such epochs of revolutionary crisis they anxiously conjure up the spirits of the past to their service, borrowing from them names, battle slogans, and costumes in order to present this new scene in world history in time-honored disguise and borrowed language.¹

What Marx has in mind here, is above all a political revolution, but as his examples show, it can also be a religious one – “Luther put on the mask of the Apostle Paul”² and one can go even further and include revolutions in philosophy or in thinking in general as well. Even though the aforementioned Marx's claim is not without problems, it seems to be quite in place in case of Western philosophical tradition, or even broader, in case of Western culture or civilization as a whole.

It has been stated frequently that Western civilization stands on three pillars: Judeo-Christian religion, the Roman law, and last

1 Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Mondial, New York and Berlin 2005, 1.

2 Ibid.

but not least, Greek philosophy. It may be that the place of religion within society has changed and that it does not play so important a role as it was a case in the past. Law, on the other hand, is of the utmost importance and its students still have to know the Roman version very well. Western philosophy is no exception here. Not only its scholars know the tradition of Greek philosophy by heart and regularly draw from it, but sometimes also use it, as Marx has commented, in epochs of revolutionary crisis.

“The safest general characterization of European philosophical tradition,” writes Alfred North Whitehead, “is that it consists of a series of footnotes to Plato. [...] I allude to the wealth of general ideas scattered through them (Whitehead, 1978, 39).” Even authors who try to find a proper interpretation of contemporary media, from film to internet, regularly draw ideas from Plato’s works such as *The Republic* or *Phaedrus*. Not all of them, of course, find Plato’s ideas progressive or even suitable to be used in contexts of contemporary society. For some, among them notably Jacques Rancière, Plato represents the beginning of inequality within society, and therefore his ideas should be abandoned. Due to the same reason, some turn to Aristotle when it comes to questions of politics, but also art. Others, e.g. Martin Heidegger, go even further back in time and use Pre-Socratic thinkers and their concepts to rewrite Western philosophy in the twentieth century.

If Greek philosophy may be regarded as one of the sources of Western culture, then its influence obviously cannot be found only within the field of philosophy, but also in other broader aspects of culture and society – from popular culture to everyday life. Nevertheless, not always is a solution to be found in a proper tradition. Sometimes the tradition finds itself in a crisis, and to cite from Marx again, it “cannot take its poetry from past but only from future”³. The twentieth century unfortunately showed that the future can very easily be turned from utopia to dystopia and hope can simply turn to fear⁴. Sometimes it seems to be better to escape his or her own tradition, not to count on the future, but to look for answers elsewhere; in a wholly different tradition.

3 Ibid., 3.

4 Ernest Ženko, “Mapping the unmappable: Dichotomies of utopianism”, *Filozofski vestnik*, 38(1), 2017.

2. INTERCULTURAL PHILOSOPHY

Rational or *analytic* understanding of the world in the broadest sense is something that can be found in all literate and even many nonliterate societies, and some interpreters relate it to a seemingly natural development of societies. In different societies some quite difficult questions are asked and discussed – about the fundamental nature of reality, about what is to be a human, what constitutes a good life, about a nature of beauty, and so on – and there are both commonalities and intercultural differences to be found in the answers.⁵

The most curious common tendency, however, is to “believe that one’s own culture is the only one in which philosophical thought has or even could emerge”⁶. This tendency was and to a certain extent still is present in Western philosophical context, however, “there have been times when non-Chinese ideas were regarded as barbarian in China, and philosophy in India was taken to be exhausted by the six great systems”⁷. The widespread prejudice regarding the unique ability of one’s own culture to develop philosophical thought was usually related to the view of philosophy as culturally unique to one particular culture and therefore culturally sealed.

Such views are today seen as naïve and misguided, since there is no doubt that the history of philosophy is actually a long history of intercultural influence. For example, “early European philosophy owes much to Islamic philosophy, as it does to Roman and Greek philosophy, traditions in turn influenced by Persia and India”⁸. On the other hand, however, there are differences between cultures and there are differences in philosophies that reflect and strive to interpret those cultures.

Even if one assumes the idea of eternal philosophy, or, *philosophia perrenis*, as Karl Jaspers once put it, “which produces a commonality through even those furthest from one another are connected – the Chinese with the countries of the Occident,

5 W. Edelglass, Garfield J. L. (eds.), *The Oxford Handbook of World Philosophy*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2011, 17.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Ibid.

the philosophers of 2500 years ago with those of the present,”⁹ differences among them still cannot be neglected. The reception of the *Yijing* in the West in the twentieth century can be interpreted in the context of these differences, even though both philosophical traditions begin with the development of theoretical concepts to formulate their understanding of the world.

In ancient Chinese philosophy these concepts include *tian* (Heaven), *de* (virtue), *dao* (the Way), *ming* (the unavoidable, mandate), *qi* (energy, vital force), *yin* and *yang*, *zhong* (centrality), and *he* (harmony). “With these concepts, ancient Chinese philosophers not only developed their views of human society, nature, and the beyond, but also articulated their visions of the good life”¹⁰. Some of these concepts are close to those, developed by ancient Greek philosophers, other are incommensurable or cannot even be compared. It is often claimed that the *Yijing* way of thinking characterizes the basic mode of Chinese philosophical thinking, and in the following we are going to follow the process of reception of this classical text in the West, and above all the reasons for its popularity in certain contexts.

3. THE *YIJING* AND THE WEST

3.1 Bouvet and Leibniz – Looking for an analogy

The Book of Changes traveled to the West, i.e. to Europe and Americas, together with Buddhism and Daoism, and in each case the most important role in the process has been played by Western missionaries. The book traveled in a similar way also to East Asian countries, such as Korea, Japan or Vietnam; however, if in these cases local elites were completely comfortable with the classical Chinese script, in the West *Yijing* required translation. As it turned out, this was one of the major issues regarding the reception of the book in the West.

As pointed out by Richard J. Smith, “the westward movement of the *Yijing* began with the eastward movement of the West”¹¹.

9 Jaspers Karl, *Weltgeschichte der Philosophie*, Munich, 1982, 52.

10 C. Li, “Chinese Philosophy”, in: *The Oxford Handbook of World Philosophy* (eds. Edelglass, W., Garfield J.L.), Oxford University Press, Oxford and New York, 2011, 21.

11 Richard J. Smith, *The I Ching: A Biography*, Princeton University Press, Princeton and Oxford,

From the late sixteenth century on, Jesuit missionaries traveled to China, and attempted to assimilate themselves there by studying Chinese language, customs, religious traditions and philosophy. Their goal was, of course, to evangelize, and in order to win converts they tried to underscore affinities between the Bible and the Chinese, e.g. Confucian classics. The *Yijing* played the crucial role in the process that was actually twofold. On the one hand their primary duty was to bring Christianity to China, and to make the Bible familiar to the Chinese, but on the other hand, they had to make Chinese works such as the *Yijing* reasonable and familiar to Europeans.¹²

The first important protagonists in this process were French Jesuits Joachim Bouvet (1656-1730) and Jean-François Fouquet (1665-1741), who were both members of the Figurist movement. The Figurists analyzed letters, words, persons and events to discover a hidden “inner” meaning of the text behind its literal “outer” meaning, and through the former tried to find the evidence of the coming of Christ. Within the Chinese context this meant that they put a lot of effort to find figures of the biblical patriarchs and examples of biblical revelation in the Chinese classics themselves. Among other things they used the *Yijing* and they found all kinds of hidden messages in its trigrams and hexagrams, but also in Chinese writing itself.

As a simple example can show, their approach was straightforward and rather naïve: “Dissection of the Chinese character for Heaven (天) into the number two (二) and the word for Man (人) indicated a prophecy of the second Adam, Jesus Christ”¹³. In a similar vein they related the character for boat (船) to the Noah’s ark and the eight members of Noah’s family.

In Figurist approaches the *Yijing* served as a mediating tool, which enabled them to relate or even equate Chinese philosophical concepts with the Christian conception of God. For example, “the three solid lines of the Qian trigram (‘Heaven,’ number 1) represented an early awareness of the Trinity; the hexagram Xu (‘Waiting,’ number 5), [...] indicated ‘the glorious ascent of the

2012, 207.

12 Ibid.

13 Ibid., 209.

Savior’; and, of course, the Qian hexagram (number 1) referred to Creation itself¹⁴.

Bouvet went even further and tried to demonstrate that there exists a relationship between the numbers and diagrams of the *Yijing* and the systems of Pythagoras, the neo-Platonists, and the kabbala. His ultimate goal is a single mathematical “grand synthesis” which comprises “everything”. The fate of the Figurist enterprise in China was, however, unhappy, and it soon fell victim to severe criticisms from Chinese scholars on the one hand and to vigorous attacks from Christian community. In the end all Bouvet’s Figurist writings have been forbidden and he was not allowed to promulgate his ideas among the Chinese¹⁵.

The end of Figurist movement in China, nevertheless, did not mean that the interest in the *Yijing* in the West was lost. Bouvet had an interesting correspondence with one of the prominent European intellectuals of the time, namely the well-known German mathematician and philosopher Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). Leibniz saw in the *Yijing* a cross-cultural confirmation of his own invention – the binary system.

Bouvet sent Leibniz a copy of a diagram, entitled the *Former Heaven Chart*, attributed to Fuxi and produced by Shao Yong (1011-1077), one of the great systems builders of the Song period. Shao draw circular and square configurations of the sixty-four hexagrams that show a progression of the line changes. Leibniz believed in existence of a “primitive language” (one that existed before the Flood) that would make the act of thinking a reflection of the binary structure of nature itself, and recognized in Shao’s diagram the formal features of his binary system. In Leibniz’s interpretation this system denoted the idea that God (represented by the number one) had created everything out of nothing (number zero).

There are, however, several problems regarding the analogy between the binary system and Shao’s interpretation of the *Yijing*. In all his calculations Shao used the decimal system, as did all the commentators of the *Yijing*, and did not refer to the binary system at all. Actually, it seems that Shao was not interested in the binary structure as such. Besides, to Shao all experience was

14 Ibid.

15 Ibid., 214.

cyclical – the unbroken line changes to broken line and broken line changes to unbroken line and so on. Leibniz, on the other hand, optimistically believed in linear progress – from zero (nothing) to the creation (one), but not vice versa. *Yin* and *yang*, broken and unbroken lines, form a relation of complement; nothing and creation form an opposition.

Not all of the Western philosophers, who learned about the *Yijing* were equally enthusiastic. Georg Wilhelm Friedrich Hegel criticized Leibniz and proclaimed that both binary system and Chinese characters were “empty forms” that could not articulate spoken words with the clarity of the Western alphabet.¹⁶ In Hegel’s view, the *Yijing* hexagrams and Chinese characters were conflated into a single foreign idea, therefore confirming his Eurocentric views on universal world history.

3.2 Translating the *Yijing*

Leibniz actually never knew the *Yijing*, because he died before the first Latin translation was completed only in 1723. The translators were three Jesuit scholars, who did not share the Figurist convictions, and were actually very critical of the allegorical approach adopted by Bouvet. Even more, they denied that *The Book of Changes* contained any truths of the Christian faith.

A long tradition of translations of the *Yijing* in Western languages followed after a longer break that lasted from 1830 to 1876. During the last part of the nineteenth century several translations appeared, from Thomas McClatchie, Angelo Zottoli to James Legge. Their translations had different backgrounds and fates. McClatchie believed the work reflected a form of pagan materialism, and that it had been carried to China by one of the sons of Noah after the Deluge. Legge believed that the book was compatible with Christian beliefs, however, he had “no love of China and no respect for the *Yijing*”.¹⁷ As several examples show, almost as a rule, every new translation described former translations as unsatisfactory and unintelligible. Consequently, none of these translations enjoyed much popularity in the late nineteenth and

16 Eric C. Nelson, “The *Yijing* and Philosophy: From Leibniz to Derrida”, *Journal of Chinese Philosophy*. 38(3), 2011, 377-396, 381.

17 Richard J. Smith, *The I Ching: A Biography*, op. cit., 223.

early twentieth centuries. The *Yijing* did not appeal to a broader public readership of the time.

The situation changed dramatically after 1924, when the missionary-scholar Richard Wilhelm (1873-1930) published a German translation of the *Yijing* titled *I Ging, Das Buch der Wandlungen*. The book became bestseller after 1950 when it was translated into English, Dutch and Italian within the same year, and soon after that into other European languages. Wilhelm's translation was produced with assistance from a Chinese scholar Lao Naixuan and was heavily annotated. It was a work of a person who not only was in love with China, but also believed that the *Yijing* had something to say to all humankind. For Wilhelm the book was a global property and a work of timeless wisdom, but also a solely Chinese document, with no links to the ancient West. Moreover, Wilhelm tried demystify and rationalize the text in order to fit the general climate of rational academic discourse in the early-twentieth-century Europe.

Not all of the approaches, however, went into this direction. Aleister Crowley (1875-1947), an influential British Theosophist who traveled to China during the first decade of the twentieth century, adopted a self-consciously mystical approach to the *Yijing*, and in a sense showed a way to countercultural enthusiasm for the book that would peak in the 1960s and 1970s. Crowley interpreted the *Yijing* as mathematical and philosophical form and structure that is related to Kabbala, and tried to relate its various aspects to Kabbalistic elements. In his view, the eight trigrams represent, for example, the male and female reproductive organs, the sun and the moon, and the four Greek elements – earth, water, air and fire. Crowley in this sense not only anticipated the role of *The Book of Changes* within the counterculture movement, but also a great many approaches that attempted to relate the *Yijing* with Judaism or Christianity.

3.3 C. G. Jung and the concept of synchronicity

One of those who contributed significantly to the recognition and popularity of the *Yijing* in the West was a Swiss psychologist Carl Gustav Jung, who also wrote a foreword to the English translation of the Wilhelm version of the book. Jung's name is primarily

connected to analytical psychology, a psychological model and a set of ideas that in many respects is at variance with the embedded assumptions of mainstream Western culture. As pointed out by Roderick Main:

With its concepts of collective unconscious, universal archetypes, the teleological process of individuation, the transpersonal self, and the epistemological priority of psychic over physical reality, Jung's model champions notions that are not easily squared with the materialistic, reductive, naturalistic, and causal emphases of modern western culture.¹⁸

Analytical psychology in this sense provides a perspective from which it is possible to effectively criticize and relativize Western cultural assumptions, even though Jung himself, and later Jungians, did not want to be a part of counterculture, and have actually worked hard to be acceptable to mainstream culture and science.¹⁹

Jung in his Foreword²⁰ admitted that he did not read Chinese and have never been to China, however, he used the *Yijing* as an oracle and a method of exploring the unconscious for more than thirty years. Through the usage and research of the book that he names a monument of Chinese thought, he realized that this thought "departs so completely from our ways of thinking".²¹ For Jung the key difference between Western and Chinese way of thinking is mainly related to the question of causality, and to fully grasp it one has to cast off certain prejudices of the Western mind. "Our science," claims Jung, "is based upon the principle of causality, and causality is considered to be an axiomatic truth".²² Jung's critique of causality was not a mere critique of Western scientific and philosophical tradition, but also an attempt to relate new theories, developed in physics, such as quantum mechanics, to the ancient Chinese philosophy and above all to the *Yijing*.

18 Roderick Main, *The Rupture of Time: Synchronicity and Jung's Critique of Modern Western Culture*, Brunner-Routledge, Hove and New York, 2004, 1.

19 Ibid.

20 Carl Gustav Jung, "Foreword", *I Ching or Book of changes*, The Richard Wilhelm translation, Arkana, London, 1989, xxii.

21 Ibid.

22 Ibid.

What Kant's *Critique of Pure Reason* failed to do, is being accomplished by modern physics. The axioms of causality are being shaken to their foundations: we know now that what we term natural laws are merely statistical truths and thus must necessarily allow for exceptions. [...] If we leave things to nature, we see a very different picture: every process is partially or totally interfered with by chance, so much so that under natural circumstances a course of events absolutely conforming to specific laws is almost an exception.

The Chinese mind, as I see it at work in the *I Ching*, seems to be exclusively preoccupied with the chance aspect of events.²³

In Jung's view, the way in which the *Yijing* tends to look upon reality disfavors causality, and a completely different principle has to be introduced in order to interpret it, and moreover, a fundamental revision of the prevalent scientific, religious, and commonsense views of the world.

In Jung's words: "This assumption involves a certain curious principle that I have termed synchronicity, a concept that formulates a point of view diametrically opposed to that of causality"²⁴. Synchronicity is a principle that goes beyond causal understanding of the world. Causality in Jung's interpretation is a merely statistical truth and not absolute, therefore only a working hypothesis of how events evolve one out of another, whereas synchronicity is more than mere chance – "a peculiar interdependence of objective events among themselves as well as with the subjective (psychic) states of the observer or observers"²⁵.

The principle of synchronicity which was further elaborated into the theory mostly depends on understanding of the following concepts: meaning, probability, causality (or better, acausality), and time. Jung sometimes defines synchronicity in terms of simultaneity, and actually derives the concept from Greek words for 'together' (*syn*) and 'time' (*chronos*). The connection between synchronicity and simultaneity can be, however, also misleading, because it has to be understood in the context of psychic relativity of space and time: the notion of the psychic relativity of space and

23 Ibid.

24 Ibid., xxiv.

25 Ibid.

time accounts for coincidences in which the component events are simultaneously present in the observer's field of perception as well as for coincidences involving events that are widely separated in time and space".²⁶

There are several different traditions from which Jung draw ideas that culminated in the principle of synchronicity and the notion of psychic relativity. One is the theory of relativity, another seems to be related to parapsychology and the research of Joseph Banks Rhine. The third source, however, is related to the *Yijing* as a practical methodological tool and also to Dao as characterized by Richard Wilhelm as "a non-spatial and non-temporal unity"²⁷. Even though Jung's views on synchronicity as well as his interpretations of the *Yijing* and modern physics have been often criticized lately, it is still possible to claim that his influence regarding the acceptance of the *Yijing* in the West was crucial. It also seems that his synthesis of East and West, physics and psychology, was something that people in modern materialist and fragmented Western world were looking for; among them were not only layman, but also scientists themselves.

Two important theories revolutionized the field of Western physics and natural sciences in general: Albert Einstein's theory of relativity and quantum mechanics. Both came to being during the first decades of the twentieth century and brought with them some very important changes in understanding of space, time and causality. Special and general theories of relativity showed that contrary to the accepted understanding, space and time do not form an absolute background of all phenomena, but are relative and depend on the position and speed of the observer. Quantum physics was even harder to grasp, because some of its principles went directly against everyday experience and common sense. Among other things, it showed that the nature of light and matter was much more complex than expected, since both showed a dual character – they could be interpreted either as waves or particles, but never both at the same time.

The development in physics was beyond doubt a part of the development within Western philosophy and science, however, it

26 Roderick Main, *The Rupture of Time: Synchronicity and Jung's Critique of Modern Western Culture*, Brunner-Routledge, Hove and New York, 2004, 52.

27 Ibid.

also brought a sense of crisis. New discoveries needed new interpretations, but the Western tradition itself was not always ready to offer a suitable one. Consequently, some researchers started to look for interpretations outside of their own tradition, either philosophical or scientific. When Danish physicist Niels Bohr was awarded Denmark's highest honor and the opportunity to create a family coat of arms, he chose a Latin motto – *contraria sunt complementa* (opposites are complementary) – and the *yin-yang* symbol.

Another influential author was Fritjof Capra, who's book entitled *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism* (1975) was extremely well accepted and enormously influential. It even received a highly favorable review in *Physics Today* from a physicist and astronomer Victor Mansfield, who himself tried to connect physics to Buddhism and Jungian psychology in various papers and books, and wrote also on synchronicity. Capra's idea was that there exists a close relation between quantum mechanics and various Asian philosophies. The *Yijing* played a special role in this sense, since it provides an excellent example of quantum field theory, S-matrix theory in particular, and in Capra's words, "the dynamic aspect of all phenomena".²⁸ Nevertheless, what counts in physics from Galileo Galilei onwards is experiment and empirical confirmation. The discovery of the so called Psi particle undermined the version of quantum mechanics that Capra was relating to *Yijing*, and the reviews of his book became far less charitable.

Capra's book popularized not only quantum physics, but also the *Yijing*. The problem with the latter was that Wilhelm's translation, but others as well, have been too demanding for a layman, and consequently its popularity was limited. In 1965, however, John Blofeld published a short and easy-to-read version of the *Yijing*, "for those who wish to live in harmonious accord with nature's decrees but who naturally find them too inscrutable to be gathered from direct experience".²⁹ The Blofeld translation contributed significantly to the public interest in the *Yijing*.

28 Fritjof Capra, *The Tao of Physics: An Exploration or the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*, Shambala Publications, 1975, 108.

29 John Blofeld, *I Ching, the Book of Change*, Penguin, London 1991.

3.4 The *Yijing* and Western counterculture

Among those who showed this interest were to a larger degree also the members of Western counterculture that appeared in different centers during 1960s and 1970s. Different members of this movement related the book to different aspects of counterculture, and some of them related it, for example, to the drug culture. Terrence McKenna and Dennis McKenna wrote a book entitled *The Invisible Landscape: Mind, Hallucinogens, and the I Ching*, and with it tried to explain, how different chemical waves, characteristic of life are reflected in the patterns of trigrams and hexagrams in the *Yijing*.³⁰

The *Yijing* also became very popular among poets, musicians and writers, as several well-known examples undoubtedly demonstrate. On November 27, 1965, Bob Dylan (a Nobel laureate for 2017) gave an interview that was published in *Chicago Daily News*. In this interview he described the *Yijing* as “the only thing that is amazingly true, period.” And then he added: “besides being a great book to believe in it’s also very fantastic poetry.”³¹ The founding father of the Beat generation, Allen Ginsberg, and *The Beatles* member John Lennon also used the *Yijing* and wrote poems about it.

Nevertheless, the most well-known example of an early literary work inspired and even constructed by the *Yijing* is probably Philip K. Dick’s novel *The Man in the High Castle* from 1962. The role of the novel to the reception of the *Yijing* in the West is twofold: on the one hand it reflected the cultural importance of the *Book of Changes* at the time of crisis and contributed substantially to it. Dick’s novel itself characterizes a search for an alternative, since it is a book about an alternative history, in which Nazi Germany and Japan defeated and occupied the United States. In the alternative America of the early sixties slavery is legal, anti-Semitism is rampant, and as Dick puts it “the *I Ching* is as common as the Yellow Pages.” Almost every character in the book uses the *Yijing* and consults it, however, not only characters in the book, but also its author, who used Wilhelm’s translation in devising the plot and integrating it directly into the text.

30 Richard J. Smith, *The I Ching: A Biography*, op.cit, 244.

31 Ibid.

Other novelists and poets in Americas and Europe used the *Yijing* as well. French author Raymond Queneau, for example, but also Hermann Hesse, Jorge Luis Borges and Octavio Paz (another Nobel Prize winner) among others. The *Yijing* found its way to music and arts as well. The most famous case is probably that of the American composer John Cage.

Cage learned about the *Book of Changes* very early, probably already in 1936. He started to consult it during the 1940s, but it was not until 1950 that he began composing with it, and continued to do so until his death in 1992. As some commentators pointed out, Cage was actually “the foremost practitioner of *Yijing*-related music composition in the United States, with a global reputation and a worldwide network of followers”.³² Cage did not use the *Yijing* only to generate random numbers, but asked it questions in the course of composing, and relied on it for supplying rhythm and timing. In *The Marrying Maiden: A Play of Changes* from 1960, he used the *Yijing* to produce musical score, but also to develop character and dialogue. Moreover, Cage used the book also to produce visual art.

Several artists and composers found inspiration in Cage’s work with the *Yijing*. Among them were Udo Kasemets and James Tenney, but also members of an international network of artists, composers, and designers, known as the Fluxus. Another famous artist influenced by Cage’s work was the dancer and choreographer Merce Cunningham, who often used the *Yijing* to determine the sequence of his dances.

4. CONCLUSION

During the last couple of decades, the reception of the *Yijing* in the West went through major change in which the book turned to a form of culture industry, if one borrows the expression from Max Horkheimer and Theodor W. Adorno. Thousands of products, related to the *Yijing* appeared in the West, from books, reviews and articles to tapes, records, CDs, computer software, cards, kits and other devices. Not only in the West, but in all parts of the world, the *Book of Changes* has been heavily commercialized. The list of book titles today goes from interesting to truly bizarre; from *Embracing Change: Postmodern Interpretations of the I Ching*

³² Ibid., 250.

from a Christian Perspective to The Golf Ching: Golf Guidance and Wisdom from the I Ching.

It seems that the reception of the *Yijing* went full circle. From being an exotic and mystical text from an unknown and foreign tradition, to an important corrective of a Western tradition that found itself in crisis during the twentieth century, to the global culture industry. Yet, what one learns from the *Yijing* is exactly that contradictions should be seen as complementary, and that everything changes and nothing ever stays in place. The *Book of Changes* played an important role in understanding Chinese philosophical tradition from Western perspective and there is no reason that it should not continue to do so.

LITERATURE

- Blofeld John, *I Ching, the Book of Change*, Penguin, London 1991.
- Capra, Fritjof, *The Tao of Physics: An Exploration or the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*, Shambala Publications, 1975.
- Cheng, C.-Y., “The *Yijing*: The Creative Origin of Chinese Philosophy”, *The Oxford Handbook of World Philosophy*, (eds. Edelglass, W., Garfield J. L.), Oxford University Press, Oxford and New York, 2011.
- Edelglass, W., Garfield J. L. (eds.), *The Oxford Handbook of World Philosophy*. Oxford University Press, Oxford and New York, 2011.
- Jaspers Karl, *Weltgeschichte der Philosophie*, Munich, 1982.
- Jung Carl Gustav, “Foreword”, *I Ching or Book of changes*. The Richard Wilhelm translation, Arkana, London, 1989.
- Li, C., Chinese Philosophy. *The Oxford Handbook of World Philosophy* (eds. Edelglass, W., Garfield J. L.), Oxford University Press, Oxford and New York, 2011.

- Main Roderick. *The Rupture of Time: Synchronicity and Jung's Critique of Modern Western Culture*, Brunner-Routledge, Hove and New York, 2004.
- Marx Karl, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*, Mondial, New York and Berlin 2005.
- Nelson Eric C., "The *Yijing* and Philosophy: From Leibniz to Derrida", *Journal of Chinese Philosophy*. 38(3), 2011, 377-396.
- Smith Richard J. *The I Ching: A Biography*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012.
- I Ching or Book of changes*, The Richard Wilhelm translation. London: Arkana, 1989.
- Whitehead Alfred North, *Process and reality: An essay in cosmology*. New York: Macmillan, 1978.
- Ženko Ernest, "Mapping the unmappable: Dichotomies of utopianism", *Filozofski vestnik*, 38(1), 2017.

Ернест Женко

ЛИ ЂИНГ И КРИЗА ЗАПАДНЕ ТРАДИЦИЈЕ

Сажетак

У овом чланку аутор следи став да иако се рационално размишљање може наћи у свим писменим друштвима широм света, разлике између култура се у одређеној мери развијају и на бази разлика између филозофских начина размишљања. У том смислу, класични текст Ли Ђинг или Књига промена не само да карактерише основни начин кинеског филозофског мишљења, већ утиче и на прошлост и садашњост кинеске културе. Међутим, Ли Ђинг није само утицао на кинески контекст, већ је од 18. века његов утицај осетио и Запад. За језуитске преводиоце, Леибница и Ц. Г. Јунга, па чак и физичаре, уметнике или музичаре из 20. века, овај древни текст је увек имао нешто релевантно за рећи. Притом више у кризним временима, када је постало очигледно да је боље избећи сопствену културу и тражити одговоре негде другде; у потпуно другој традицији. Чини се, међутим, да је пријем Ли Ђинга на Западу обрнуо пун круг; од егзотичног и мистичног текста пореклом из непознате и стране праксе, до важног коректива Западне традиције која се нашла у кризи током двадесетог века, до глобалне културне индустрије.

Кључне речи: Књига промена (ЛиЂинг), Западна култура, културна криза, кинеска филозофија, исток-запад

* Овај рад је примљен 28.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

АРТИВИЗАМ И СУБВЕРЗИВНО ДЕЛОВАЊЕ КАО СТРАТЕГИЈА ОТПОРА РОДНОЈ ДИСКРИМИНАЦИЈИ

УДК 341.231.14-055.2:73/75

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.8>

Оригинални научни рад

Марија С. Милановић

Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум, Београд

Сажетак

У овом тексту анализиран је концепт артивизма као уметничке праксе која се спроводи у циљу активистичког интервенисања унутар одређеног друштвено-политичког контекста. Артивизам често представља једини могући облик друштвене интервенције и политичког деловања на који се ослањају дискриминисане и маргинализоване друштвене групе у борби за једнакост као и за своја права и слободе. Родна дискриминација само је један од видова друштвене опресије који прожима читаво друштво. Једна од феминистичких стратегије отпора и начин борбе против родне неправедности јесте артивистички рад. У складу са тим на примеру рада артивистичког колектива *Guerrilla girls*, који је у овом тексту послужио као студије случаја, указује се на неке од могућих тактика субверзије система који нормализује и подржава родну неправедност

како у оквиру институције света уметности тако и изван ње.

Кључне речи: политичка уметност, активизам, артвизам, субверзија, родна дискриминација

[Т]амо где има моћи има и отпора.¹

Уметничке праксе којима се на различите начине (про) изводи критика свакодневног живота и којима се проблематизује друштвена стварност, чине један од могућих облика реаговања и политичког деловања које се може дефинисати и као облик отпора доминантном дискурсу моћи. Такве уметничке праксе функционишу као одвојени центри или повезане тачке отпора који се неминовно појављује свуда где је друштвена моћ присутна.² У зависности од намере и постављених циљева уметност може бити оријентисана и фокусирана на критику, дестабилизацију или пак урушавање моћи. Зато се у сложеној релацији између две наизглед потпуно одвојене сфере друштвеног делања какве су уметност и политика, поред осталих могу издвојити (1) активистичка, (2) критичка и (3) субверзивна уметност. *Активистичка уметност* усмерена је на извођење интервенције која представља резултат увођења друштвено-политичког деловања у домен уметничког рада. *Критичка уметност* је оријентисана на различите видове анализе, проблематизације и преиспитивања свакодневице, а укључује теоријске, политичке и уметничке приступе друштвеним проблемима којима се бави. И коначно *субверзивна уметност* која је усмерена на деструкцију, односно разарање и рушење успостављеног поретка.³ Сва три типа уметности се у ширем смислу могу дефинисати као политичка уметност, с тим

1 Мишел Фуко, *Volja za znanjem: istorija seksualnosti I*, Karpos, Loznica, 2006, стр. 108.

2 У складу са теоретизацијом концепта моћи коју је понудио француски филозоф Мишел Фуко (Michel Foucault), а у оквиру које се моћ у савременом свету посматра као свеприсутна потенцијалност која регулише људски живот и свакодневицу, појава отпора нужно се јавља као ефекат или последица моћи.

3 Мишко Шувакović, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, стр. 10-11.

да је разлика између њих садржана у карактеру друштвених функција које обављају. За разлику од критичке уметности, субверзивну и активистичку уметност одликује активно деловање у циљу промене друштвене стварности те се може рећи да ту долази до спајања уметничког и активистичког рада. Због тога је Луси Липард (Lucy Lippard) разлику између политичке уметности и активистичке уметности дефинисала на темељу доминантних тенденција које се везују за ова два типа уметничког деловања. Наиме, она је политичку уметност дефинисала као уметничко деловање које се бави друштвеним темама на нивоу анализе и критике, па је, у складу са тим, њена политичност везана само за тему бављења. Са друге стране, активистичку уметност је окарактерисала као уметност која осим рада на нивоу критике има тенденцију да буде непосредно укључена у друштвене теме којима се бави тако што плански изводи интервенцију са намером да доведе до друштвених промена.⁴ Дакле, јасно је да се дефиниције ова два типа уметности у извесној мери преклапају и да је темељ постојећих разлика базиран на прагматичности која карактерише активистичку уметност. То заправо значи да активистичка уметност надилази оквир политичке уметности и прелази у сферу активног политичког деловања унутар специфичног друштвеног контекста и под специфичним условима.⁵

Када се уметнички рад стави у службу активизма као деловања појединаца или група, које има за циљ политичке и друштвене промене, настаје специфичан хибридни облик уметничког друштвено-политичког ангажовања познат као *артивизам*. Овај термин, који је 2005. године сковао словеначки теоретичар уметности Алдо Милохнић, представља комбинацију значења два различита појма – уметност (енг. art) и активизам.⁶ Спајањем наведених појмова добијен је нови

4 Lucy R. Lippard, "Trojan Horses: Activist Art and Power", in: *Art after Modernism: Rethinking Representation* (ed. Brian Wallis), The New Museum of Contemporary Art, New York, Boston, 1984, стр. 341-358.

5 Eva Aladro-Vico, Dimitrina Jivkova-Semova, Olga Bailey, "Artivism: A new educative language for transformative social action", *Comunicar: Media Education Research Journal*, n. 57, v. XXVI, 2018, стр. 9-18.

6 Simone Niehoff, "Unmasking the Fake: Theatrical Hoaxes from the Dreadnought Hoax to Contemporary Artivist Practice", in: *Faking, Forging, Counterfeiting: Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, (eds. Daniel Becker, Annalisa Fischer, Yola Schmitz), Transcript Verlag, 2018, стр. 223-237.

појам којим се могу обухватити све оне уметничке праксе настале као последица присвајања друштвеног активизма од стране уметница и уметника.⁷ Идеја која стоји иза ове хибридне праксе ангажованог друштвеног делања подразумева постојање бунта, жеље и потребе за социјалним променама које је неопходно остварити у средини која је прожета системски подржаним друштвеним неједнакостима и опресијом. Другим речима, артвизам не треба посматрати само као још један вид уметничке праксе или само као нови облик уметничког изражавања, већ пре свега као нови вид политичког деловања у циљу иницирања или остваривања преко потребних друштвених промена. Спој уметничке креативности и активистичког деловања, које је по правилу политички освешћено и усмерено на конкретне актуелне и релевантне друштвене проблеме, оличена је у артвизму као специфичној културалној пракси. Самим тим овакав спој неминовно ствара простор за нове потенцијалности и проширује димензије како уметничког тако и активистичког деловања. Ова хибридна пракса доприноси отварању могућности за прогресивно друштвено деловање на различитим нивоима, будући да подразумева употребу различитих медија којима се реализују уметнички радови, иницира освајање нових простора унутар којих се уметност приказује, и инклузивна је када је реч о питању партиципације оних који не припадају нужно свету уметности. То значи да артвистичка пракса омогућава да се различитим уметничким средствима изрази отпор и критика и то на локацијама на којима је то неопходно учинити како би се остварили жељени ефекти. Уз то, путем артвизма свој отпор и незадовољство могу да изразе они који немају прилику ни могућност да на било који други начин јавно изразе и саопште друштву оно што им смета. Зато је овај вид иступања од изузетног значаја за мањинске групе које не успевају да остваре минимални степен друштвене видљивости који би им омогућио да се на равноправан и адекватан начин супротставе постојећим предрасудама и стереотипима који се за њих везују, као и да се изборе за једнака људска права и слободе које су загарантоване већинској популацији. Артвизам је у извесним случајевима можда чак и једини могући начин јавног иступања који је безбедан и доступан одређеним мањинским групама, те га

7 Исто, стр. 283.

захваљујући томе припадници ових група сматрају изузетно важним средством борбе за остварење својих циљева. Родни Диверлус (Rodney Diverlus) професионални плесач и кореограф пореклом са Хаитија, је са позиције неког ко се бави уметношћу, а истовремено је активно ангажован и у борби за права расних, родних и сексуалних мањина, дефинисао шта за њега значи артивизам: „За мене је артивизам схватање да у одсуству друштвене свести уметности не може достићи свој пун распон потенцијала; а без креативности активизам ризикује да буде једнодимензионалан и неважан. [...] Артивизам ради на оживљавању уморних покрета за остваривање друштвене правде у континуираној борби за друштвено праведан свет. [...] Ја видим артивизам као будућност: будућност пуну различитих могућих тактика. За мене, артивизам је један од метода организације отпора за опстанак. Заиста, и застрашујуће, ја видим артивизам као нашу једину шансу за борбу.“⁸

Из ставова према артивизму које је изнео Родни Диверлус, као и други уметници попут М. К. Асантеа (М. К. Asante) може се извести закључак да припадници маргинализованих друштвених група виде овај облик борбе за друштвену једнакост као једини начин отпора. То значи да за оне који су институционално путем државних репресивних апарата потчињавани, ућуткивани, изоловани или пак забрањени, артивизам постаје средство комуникације унутар те заједнице коју оснажује и алатка отпора систему који ту заједницу угњетава. Мањинске и маргинализоване групе свакодневно се суочавају са проблемима који су невидљиви остатку популације, па је сасвим очекивано да ће управо они који су изложени тим проблемима и тој друштвеној неправди први одреаговати и супротставити се дискриминацији.⁹ Зато М. К. Асанте у књизи *It's bigger than hip hop: the rise of the post-hip-hop generation*¹⁰ каже: „Ко ће организовати отпор против угњетавања и доминације који наша влада намеће својим црним и тамним грађанима? На свету? Ко ће промовисати

8 Rodney Diverlus, “Re/imagining Artivism”, in: *Artistic Citizenship Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*, (eds. David J. Elliot, Marissa Silverman and Wayne D. Bowman), Oxford University Press, New York, 2016, 189-209, стр. 191.

9 Aldo Milohnić, “Artivistic interventions as humorous re-appropriations”, *European Journal of Humour Research*, Volume 3, Number 2/3, 2015, стр. 35-49.

10 M.K. Asante, Jr, *It's bigger than hip hop: the rise of the post-hip-hop generation*, St. Martin's Griffin, New York, 2008.

себе, сестринску и братску љубав? Ко ће захтевати правду? Ко ће бити глас оних који немају глас? Ко неће само причати, већ ће играти, сликати, снимати филмове и певати истину о моћи? Ко ће противуречити рату и смрти? Ако не ми – активисти – онда ко? [...] Активиста мора довести у питање, мора се супротставити и одупрети овој иначе неизбежној судбини мучења, неправде и нехуманости. “¹¹

Друштвено ангажовани уметнички рад чија примарна намена јесте активистичка интервенција, свакако је старији од термина активизам и развоја активизма као теоријског концепта. Заправо, увођењем овог термина само су обухваћене разнородне уметничко-активистичке праксе и/или акције чија заједничка намера је борба за бољи и праведнији свет.¹² Међутим, његовом концептуалном разрадом и теоријском проблематизацијом отвара се простор за даље конструктивно развијање идеја везаних за овај вид политичког деловања и начина за његово унапређивање. На пример едукација, која се спроводи у циљу подстицање интересовања младих људи за друштвено-политичке проблеме, јесте један од начина увођења уметника и уметница у процес активистичког рада. Или, пак, оснаживање и подстицање мањинских и маргинализованих друштвених група да у оквиру својих микро заједница развијају капацитете за бављење активистичким радом који би рефлектовао стање дате заједнице, повећао видљивост те заједнице и њену унутрашњу кохезију. Ови процеси, као и сам активизам, нису ништа друго до преузимање иницијативе и спровођење идеја са циљем извођења друштвене интервенције путем уметности и уз помоћ уметности.

Као што је већ истакнуто у активизам се убрајају сви облици уметничког рада иза којих стоји било каква активистичка тенденција. Зато се може рећи да активизам обухвата све оне уметничке праксе које се изводе са намером аутора да посредством уметности укаже на одређени друштвени проблем. Поред тога, активистички рад није оријентисан само на преиспитивање и критиковање опресивних друштвених система, већ и на њихово подривање и рушење.

11 Исто, стр. 202.

12 Yannicke Goris, *Activism, Artivism and Beyond: Inspiring initiatives of civic power*, Partos, 2017.

Другим речима, артivism је уметничка интервенција која је стављена у службу друштвених промена и чија функција и деловање су самим тим измештени из домена уметности у шире поље друштвеног и културалног рада.¹³ То значи да уметност у служби активизма постаје специфично средство комуникације које има потенцијал да привуче пажњу великог броја људи и мотивише их да у оквиру својих могућности партиципирају у реорганизацији друштва у коме живе. Артivistички радови најчешће припадају домену визуелних уметности, те се најчешће ради о уметничким формама изражавања попут графита, постера, налепница, уличних инсталација, скулптура или пак видео уметности која се може пројектовати на јавне површине. Затим, су ту и различите форме извођачких уметности попут телесних, говорних, играних или звучних перформанса, затим плеса, луткарског позоришта и слично. Са појавом интернета артivismисти су почели да се оријентишу и на интервенције у интернет простору и да се служе хибридним формама интернет уметности. Артivistички радови су конципирани тако да се излажу, настају или се изводе у јавним просторима – без обзира на то да ли уметник има или нема одговарајућу правну дозволу за то. На тај начин тргови, улице, поцемни пролази, станице јавног превоза, паркови, тржни центри и друга јавна места која одликује велика фреквентност случајних пролазника, постају полигон артivistичке праксе. Јавни простори су места која би требало да су доступна свима те самим тим представљају идеалне локације за артivistичку интервенцију и успостављање комуникације са масом. Такође, артivistичком интервенцијом врши се политичка реорганизација јавног простора у циљу нарушавања његове хомогености која почива на идеји о универзалним друштвеним позицијама које важе за све припаднике једног друштва.¹⁴ Хомогеност јавног простора и јавног живота успостављена је са циљем искључивања свих облика људског постојања који су означени као непожељна другост.¹⁵ Због тога се трансформацијом јавног простора

13 Concha Mateos, Ana Sedeño, "Video activism: The poetics of symbolic conflict", *Comunicar: Media Education Research Journal*, n. 57, v. XXVI, 2018, стр. 49-58.

14 Chris Armstrong and Judith Squires, "Beyond the Public/Private Dichotomy: Relational Space and Sexual Inequalities", *Contemporary Political Theory*, 2002, 1, стр. 261-283.

15 Iris Marion Young, *Justice and the politics of difference*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.

посредством артивистичког деловања, у јавни живот уводе друштвене групе које доминантни дискурс не препознаје као легитимни део грађанске јавности. Тиме се мноштво разчитих животних искустава и другачијих друштвених перспектива предочава и нуди на читање свима који деле тај заједнички јавни простор, чиме се не само модификује већ се практично производи нови јавни дискурс.¹⁶

У друштвене покрете за које је карактеристично коришћење различитих облика артивизма убрајају се: антикапиталистички, антиратни, антиконзумеристички, антиглобалистички, антирасистички, феминистички, еколошки и бројни контракултурни покрети. Организоване групе или појединци који заступају и промовишу идеје ових покрета, између осталог, служе се и артивизмом да би указали на постојање одређеног вида друштвене опресије или, пак, у циљу подизања свести и скретања пажње на неки конкретан друштвено-политички проблем или опште стање у друштву. На тај начин артивизам постаје средство уз помоћ којег се шаље политичка порука чија сврха је да произведе реакције које могу довести до одређених друштвених промена. Да би порука која се шаље имала ефекта неопходно је, пре свега, да буде упечатљива, те се у складу са тим наведени покрети не ограничавају само на један облик артивистичке интервенције, већ користе све облике уметничког изражавања који су им доступни и који имају потенцијал да у датом тренутку привуку пажњу великог броја људи.

Када је реч о борби против структуралне или институционалне родне дискриминације која је присутна у друштву, артивизам свакако представља један од могућих облика изражавања отпора и средство за постизање активистичких циљева у оквиру те борбе. Родна дискриминација је појава која је дубоко укоренења у свим друштвима, а односи се на понашање појединаца или на политику институција која резултира неједнаким третманом са штетним последицама по жене или родне мањине.¹⁷ Она је присутна у свим сферама

16 Јован Чекић, Маја Станковић, „Политике видљивости: уметност у јавном простору“, *Српска политичка мисао*, посебно издање, број 3, 2016, стр. 225-242.

17 Zorica Mršević, *Ka demokratskom društvu – rodna ravnopravnost*, Institut društvenih nauka, Beograd, 2011.

живота па тако и у оквиру институције и праксе уметности. У складу са тим се однос друштва према женама унутар домена уметности не разликује од односа према женама у другим сферама живота и рада. Један од првих текстова на тему положаја жена у уметности, написала је 1971. године историчарка уметности Линда Нохлин (Linda Nochlin), где је истакла: „Али у стварности, као што знамо, у уметности као и у стотину других области, ствари остају фрустрирајуће, опресивне и обесхрабрујуће за све оне - укључујући и жене - који нису имали среће да се роде као бели, припадници средње класе у идеалном случају, и изнад свега, као мушкарци.“¹⁸

Она је навела пре свега институционалне препреке са којима су се уметнице одувек суочавале истичући да су жене управо захваљујући тим препрекама, а без обзира на свој таленат, биле практично спречене да остваре успех у једнакој мери као и мушкарци. Осим тога, сам канон историје уметности занемаривао је и искључивао уметнице означивши их као мање вредне и безначајне. Тек почетком 1970-их година дошло је до проблематизације канона и његовог преиспитивања „као структуре која искључује жене“.¹⁹ У том периоду се појављује и феминистичка историја уметности као поље истраживања родне неравноправности унутар традиционалног патријархално установљеног канона историје уметности. Према речима Линде Нохлин: „[ф]еминистичка историја уметности је ту да направи проблем, да доводи у питање и да таласа како би летело перје у голубарнику патријархата. Она не сме бити погрешно тумачена као само још једна варијанта или допуна мејнстрим историје уметности. У најзначајнијем смислу, феминистичка историја уметности је трансгресивна пракса усмерена против естаблишмента, чији циљ је да доведе у питање већину главних правила дисциплине.“²⁰

18 Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists?”, in: *Art and sexual politics; women's liberation, women artists, and art history*, (eds. Thomas B Hess, Elizabeth C Baker), Macmillan, New York, 1973, стр. 1-39, 5.

19 Branislava Anđelković, „Историја уметности и феминистичке теорије слике“, у: *Увод у феминистичке теорије слике*, (приредила Branislava Anđelković), Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, стр. 9-35, 18.

20 Linda Nochlin, “Introduction”, in: *Women, Art, and Power and Other Essays*, (ed. Linda Nochlin), Routledge, New York, 2018, стр. xi-xvi, xii.

Док феминистичка теорија уметности остаје ограничена на специфични локализовани контекст деловања, феминистички усмерен активизам има потенцијал да изведе интервенцију или субверзију која надилази оквире домена уметности и привуче пажњу већег броја људи. Дobar пример феминистичког субверзивног деловања јесте артивистички колектив под именом *Guerrilla girls* који сачињава група анонимних уметница. Колектив је основан 1985. године, а повод за формирање колектива била је родна дискриминација која се тичала организације изложбе *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* одржане 1984. године у Музеју модерне уметности у Њујорку. Наиме, ова изложба је укључила радове, како је најављено, 165 „најзначајнијих“ савремених уметника, међу којима су само 13 биле жене. Група активисткиња је поводом родне неравноправности коју је промовисала ова изложба, организовала протесте и постерима облепила центар града. Убрзо након тога, схватиле су да је тај вид артивистичког деловања нешто што је заиста неопходно континуирано спроводити како би се подигла свест о дискриминацији жена унутар уметности и како би се указало на механизме те дискриминације, те су основале колектив који је активан и данас. Од свог настанка *Guerrilla girls* наступају анонимно, и увек под маскама, користећи се псеудонимима који представљају имена уметница које више нису међу живима. Анонимност је део корпуса њихових артивистичких стратегија деловања, а претпоставља истицање значаја колективне борбе и дискредитује традиционалну канонску идеју о појединцу као генијалном ствараоцу.²¹ Одабрани псеудоними се налазе у служби промоције и сећања на запостављене и скрајнуте уметнице. Назив колектива садржи реч девојчице/девојке (енг. girls) иако је везивање овог термина за одрасле жене веома уобичајени део сексистичког обраћања које се изводи са циљем указивања на незрелост. Управо из тог разлога су се одлучиле за тај термин, како би присвајањем и употребом у новом контексту извршиле његово презначавање.²²

21 Nicola McCartney, "Complicating Authorship", *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 22:5, 2017, стр. 62-71.

22 Anne Teresa Demo, "The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion", *Women's Studies in Communication*, Volume 23, Number 2, 2000, стр.133-156.

Артивистички рад који спроводи овај колектив састоји се од дизајнирања и ширења плаката, билборда, налепница и сличног штампаног материјала, са порукама које упућују на родну неравноправност и на друге видове дискриминације. Међу најпознатијим радовима колектива јесте постер на коме се налази фотографија Енгрове (Jean Auguste Dominique Ingres) чувене *Велике одалиске* (Grande Odalisque), која је модификована тако да носи маску гориле попут маски које носе чланице колектива. Тиме се указује на то да оваква врста апропријације отвара могућности за другачије представљање и читање не само уметничких радова већ и укореењених родних стереотипа. Такође, на фотографији је великим словима исписан текст: „Да ли жене морају да буду наге да би ушле у Метрополитен музеј?“ Док је ситнијим словима наведен статистички податак да мање од 5% уметника на одељењу модерне уметности чине жене, али да 85% актова јесу женски актови. Овај артивистички рад представља уобичајену и честу форму визуелне реторике којом се служе *Guerrilla girls*. Питања попут овог које је наведено, на специфичан начин провокују реакцију јавности служећи се сарказмом, иронијом и хумором. Спискови галерија које излажу веома мали број уметница често се налазе на постерима које штампа овај феминистички колектив. Чести су и спискови уметника који се штампају уз незаобилазно провокативно питање попут: „Шта ови уметници имају заједничко?“ и одговора: „Они дозвољавају да њихов рад буде изложен у галеријама које не излажу више од 10% уметница или их не излажу уопште“. Овакав вид провокација и напада на институције и појединце несумњиво производи снажне реакције јавности захваљујући којима је рад овог колектива данас препознат на свим континентима.

На примеру артивистичке праксе коју изводе *Gerrilla girls* као и на основу резултата њиховог рада, може се сагледати значај и важност артивизма као облика отпора институционалној и структуралној дискриминацији која се спроводи над одређеним друштвеним групама. Ширење информација о постојећим проблемима, критика институција и појединаца, повећање видљивости уметница и оснаживање жена да буду део света уметности само су део артивистичког корпуса овог колектива, захваљујући коме долази до одређених друштвених промена.

ЛИТЕРАТУРА

- Чекић Јован, Станковић Маја, „Политике видљивости: уметност у јавном простору“, *Српска политичка мисао*, посебно издање, број 3, 2016, стр. 225-242.
- Aladro-Vico Eva, Dimitrina Jivkova-Semova, Olga Bailey, “Artivism: A new educative language for transformative social action”, *Comunicar: Media Education Research Journal*, n. 57, v. XXVI, 2018, стр. 9-18.
- Anđelković Branislava, „Istorija umetnosti i feminističke teorije slike“, у: *Uvod u feminističke teorije slike*, (приредила: Branislava Anđelković), Centar za savremenu umetnost, Beograd, 2002, стр. 9-35.
- Armstrong Chris and Squires Judith, “Beyond the Public/Private Dichotomy: Relational Space and Sexual Inequalities”, *Contemporary Political Theory*, 2002, стр. 261–283.
- Asante M.K. Jr, *It's bigger than hip hop: the rise of the post-hip-hop generation*, St. Martin's Griffin, New York, 2008.
- Demo Anne Teresa, “The Guerrilla Girls' Comic Politics of Subversion”, *Women's Studies in Communication*, Volume 23, Number 2, 2000, стр. 133-156.
- Diverlus Rodney, “Re/imagining Artivism”, in: *Artistic Citizenship Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*, (eds. David J. Elliot, Marissa Silverman and Wayne D. Bowman), Oxford University Press, New York, 2016, стр. 189-209.
- Fuko Mišel, *Volja za znanjem: istorija seksualnosti I*, Karpos, Loznica, 2006.
- Goris Yannicke, *Activism, Artivism and Beyond: Inspiring initiatives of civic power*, Partos, 2017.
- Lippard Lucy R., “Trojan Horses: Activist Art and Power”, in: *Art after Modernism: Rethinking Representation*, (ed. Brian Wallis), The New Museum of Contemporary Art, New York, Boston, 1984, стр. 341-358.

- Mateos Concha, Ana Sedeño, "Video activism: The poetics of symbolic conflict", *Comunicar: Media Education Research Journal*, n. 57, v. XXVI, 2018, стр. 49-58.
- McCartney Nicola, "Complicating Authorship", *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 22:5, 2017, стр. 62-71.
- Milohnić, Aldo, "Artivistic interventions as humorous re-appropriations", *European Journal of Humour Research*, Volume 3, Number 2/3, 2015, стр. 35-49.
- Mršević Zorica, *Ka demokratskom društvu – rodna ravnopravnost*, Institut društvenih nauka, Beograd, 2011.
- Niehoff Simone, "Unmasking the Fake: Theatrical Hoaxes from the Dreadnought Hoax to Contemporary Artist Practice", in: *Faking, Forging, Counterfeiting: Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, (eds. Daniel Becker, Annalisa Fischer, Yola Schmitz), Transcript Verlag, 2018, стр. 223-237.
- Nochlin Linda, "Why have there been no great women artists?", in: *Art and sexual politics; women's liberation, women artists, and art history*, (eds. Thomas B. Hess, Elizabeth C. Baker), Macmillan, New York, 1973, стр. 1-39.
- Nochlin Linda, "Introduction", in: *Women, Art, and Power and Other Essays*, (ed. Linda Nochlin), Routledge, New York, 2018, стр. xi-xvi.
- Šuvaković Miško, *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, Službeni glasnik, Beograd, 2012, стр. 10-11.
- Young Iris Marion, *Justice and the politics of difference*, Princeton University Press, New Jersey, 1990.

Marija S. Milanović

ARTIVISM AND SUBVERSIVE ACTION
AS A STRATEGY OF RESISTANCE TO
GENDER DISCRIMINATION

Resume

This text analyzes the concept of artivism as an artistic practice that is implemented in order to achieve activist intervention within a certain socio-political context. Artivism is often the only available form of social intervention and political action relied upon by discriminated and marginalized social groups in the struggle for equality, as well as for their rights and freedoms. Gender discrimination is only one of the myriad forms of social oppression which is permeated by the whole society. One of the feminist resistance strategies and the way to combat gender inequality is artivism work. Accordingly, using the example of the *Guerrilla Girls* activist collective in this text as a case study, this research points to some of the possible subversion tactics against the system which normalizes and supports gender inequality both within and outside the institution of the art world.

Keywords: political art, activism, artivism, subversion, gender discrimination

* Овај рад је примљен 21.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

ПОЛИТИКА НАСИЉА У МЕДИЈИМА

УДК 316.624:316.774

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.9>

Прегледни рад

Зоран Белић

Сажетак

Сврха неколико изазовних назнака о природи, пореклу, институционализацији и медијској продукцији и репродукцији насиља је у самој научној анализи и предочавању онтолошко-биолошко-културолошко-социолошко-политичко-психолошке чињеничности насиља. Методолошки, опште пропозиције у овом тексту су подржане подацима теоријско-емпиријски истраживаним у природним наукама попут физике, хемије, биологије, те наукама попут палеонтологије, антропологије, историје, лингвистике и семиотике, односно упоредним културолошким истраживањима философија, митологија, религија, уметности, технологија, медија, итд. Закључак указује на историјску амбивалентност и контрадикторност етичко-морално-законских критеријума дефинисања и вредновања насиља, те политичко-друштвеног санкционисања врста и облика насиља.

Кључне речи: политика, насиље, медији, истина, естетика, етика, морал, закон, култура, економија

1. ПРОЛОГ

Записник бр. 643

По усменој пријави поднесеној у четвртак, 17. јануара 2019, у 18 часова, гђа К. (85), историјски грађанка Краљевине Југославије, потом Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, затим Федералне Републике Југославије, те сада Републике Србије, са пребивалиштем у Београду, у 13 часова претходног дана је изашла из свог стана и на путу ка оближњој месарској радњи случајно загазила у рупу на тротоару у улици Српских владара, спотакла, те успевши да одржи равнотежу, наставила ка поменутом одредишту. Непознат очевидац, г. средњих година, по изјави гђе К., довикнуо је са друге стране улице:

“Шта се спотичеш, пиз.. ти матерна!”

У радњи, у 13 часова и 43 минута, гђа К. је на питање гђице Н., продавачице (33): “Ко је следећи?” одговорила: “Претпостављам ја.”

Истог тренутка, непознат, старији господин је преко рамена гђе К. узвикнуо:

“Не, ниси ти!”

Гђа К. (одмичући се од реда):

“Извините, нисам вас видела.”

Старији господин (уносећи се у лице гђе К.):

“Лажеш. Лажовчино једна. Знам ја тебе. Такви као ти гласају!”

Непознат, млађи г. (35) (укључујући се из позадине):

“Гледам ја њу већ две године. Увек се гура испред реда. Такви нас упропашћују. Јесте да сам ја био на робији 15 година, неправедно осуђен, али сам ја добра душа, говорим истину.”

Гђа К. се извинила, оставила робу у продавници и вратила у свој стан.

По препоруци лекара, узела је 1 таблету лексилијума (Lexillium) за смирење.

У 19 часова и 37 минута, гђа К. је преко канала 1 Радио телевизије Србије обавештена:

“... Када је реч о укупном броју процесуираних кривичних дела, статистика јавног тужилаштва показује да је у 2018. години формирано 14.248 предмета, приближно један на сваких 9 минута радног времена тужилаштва, од чега је против 5.729 лица поднета кривична пријава, а тужилаштво поднело укупно 1.706 оптужница.”

Закључак записника бр. 643

Гђа К. није идентификовала и поднела неопходне личне податке свих починилаца вербалних аката, није поднела изјаве сведока о описаним инцидентима, нити је претрпела икакве физичке повреде, ни лакшег, ни тежег типа, те стога није утврђена основа за даље процесуирање, то јест кривичну пријаву.

2. ИСТИНЕ НАСИЉА

2.1. Онтологија насиља / *violentia in medias res*

Најразличитије космогоније¹, односно модели настајања, развоја и битка микро и макро космоса², универзума³, свемира (свекрета), васионе, или једноставно света, дакле

1 *космогонија* (грч. *κοσμογονία*, од *κόσμος*, ‘свет’ + *γόνος*, ‘створен’)

2 *космос* (грч. *κόσμος*, ‘ред, низ’, од прото-индо-европског *ken-*, или *kem-*, ‘уредити’) први користи Питагора (грч. *Πυθαγόρας*; око 570-495 п.н.е), оснивач питагорејске философске школе: 1) слушалаца (грч. *ἀκοουματικοί*) који су меморисали а) шта јесте, б) шта посебно јесте, ц) шта би требало или не би требало чинити; 2) ученика (грч. *μαθηματικοί*) који су разумевали. Александар вон Хумболт (нем. Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von Humboldt; 1769-1859 н.е.; полимат, научник, географ, истраживач) је обновио употребу насловљавањем своје теорије природе и науке *Космос – Скица физичког описа* (нем. *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*) објављене у пет томова 1845-1862.

3 *универзум* (лат. *universum*, ‘једно обрнут’, од лат. *unus*, ‘један’ + *versus*, ‘обрнут, наспрам’, од *vertere*, ‘обрнути, окренути, променити, противити, уништити’) први уводи у реторику философије Цицерон (лат. Marcus Tullius Cicero; 106-43 п.н.е), римски политичар, републиканац, говорник, правник, философ и преводилац, један од историјски најутицајнијих реторичара, заслужан за упознавање Римљана са главним школама грчке философије и аутор многих неологизама латинског философског лексикона (на пример, *essentia*, *evidentia*, *qualitas*, *quantitas*, *humanitas*, *moralis* ...)

претпостављане, вероване, замишљане, обликоване, проучаване, описиване, израчунаване, мерене, доказиване, инструментализоване космологије⁴ формиране на основу идеолошко анимистичких, метафизичких, свих врста теософских⁵, антитеософских, атеософских, као и научних претпоставки указују, наизглед, на једну парадигму – енергија⁶ је услов свих диференцијација, мултипликација, транс]ин[формирања супра[суб]конфигурација универзума, стварања и разарања, настајања и нестајања ентитета.

Савремена физика постулира првим законом термодинамике (законом одржавања масе-енергије) да је енергија константа која се не може нити створити нити уништити; н.пр. потенцијална енергија се може трансформисати у кинетичку

4 космологија (грч. *κόσμολογία*, од *κόσμος*, ‘свет’ + *λογία*, ‘учење’, од *λέγω*, ‘кажем’)

5 теософија (од грч. *θεός*, ‘бог’ + *σοφία*, ‘знање, мудрост’);

теизам је први употребио Ралф Кадворт (енг. Ralph Cudworth; 1617-1688 н.е., англикански теолог, професор јудаиста, филозоф) у *Интелектуалном систему универзума* (енг. *The Intellectual System of the Universe*) објављеном 1678.: “... стриктно и исправно су називани теистима (они) који тврде да је савршено свесно разумно биће, или ум, вечно постојеће по себи, било узрок свих других ствари.” Номенклатурно, теизми се разврставају у четири онтолошке врсте: екстеизам (постулира божански домен изван физике), пантеизам (унутар универзума), панентеизам (изван/унутар) и аутотеизам (изван/унутар и унутар човека), две квантификативне врсте теизама: монотеизам (једно божанство), политеизам (пантеон божанстава) са подврстама: хенотеизам (oboжава се само једно божанство), катенотеизам (oboжава се једно божанство у датим приликама), монолатризам (oboжава се једно вредно оboжавања), те пет теократских врста: деизам и полидеизам (божанство и/или божанства су генерисала универзум, али потом не интервенишу), еутеизам (божанство и/или божанства су добронамерна), дистеизам (добронамерна/злонамерна) и мизотеизам (злонамерна).

6 енергија (лат. *energia*, од грч. *ἐνέργεια*, ‘дејство’, од *ἐν*, ‘у’ + *ἔργον*, ‘рад’), ... различите појаве енергије, на пример: моћ, силе неба, сунца, планета, олуја, киша, река, громава, муња, нереда, насиља, снага, оружја, рата, итд., су историјски биле идентификоване као божанства, гиганти оностраности: Адад или Ишкур (Акадија, Сумер; 45. век п.н.е), Бал (Ханан/Феникија; 33. век п.н.е), Ра, Сет, ... (Египат; 32. век п.н.е), Тешуб (Хурити; 30. век п.н.е), Мардук (Вавилон; 18. век п.н.е), Тархунт (Хитити; 16. век п.н.е), Индра (Индија; 15. век п.н.е), Јахве (Семити; 12. век п.н.е), Зибелтиурдос (Тракија; 10. век п.н.е), Зевс ... (Грчка; 8. век п.н.е.), Јупитер ... (Рим; 4. в. п.н.е), Перун (северно-средње-јужно-словенски народи, 6. в.п.н.е), Тор (северно-германски народи; 2. в. н.е.), Шанго (Јоруба), ... као и преко 180 других, глобално идентификованих.

Поетско-филозофска космогонија Хераклита (грч. *Ἡράκλειτος ὁ Εφέσιος*; 535-475 п.н.е; филозофа који је први употребио *λόγος* да значи узрок космоса, уређеног света) наглашава: “Сва бића се крећу и ни једно не мирује” (грч. *Τὰ ὄντα ἰέναι τε πάντα καὶ μένειν οὐδέν*) (Platon, “Cratylus”, у зборнику: *The Dialogues of Plato* (приредио: M.A. Jowett), MacMillan, London, 1892, стр. 269: 402.), те: “Раг је отац свега и господар свих; неке је приказао боговима, а неке људима, неке је учинио робовима, а неке слободним” (грч. *Πόλλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστὶ πάντων δὲ βασιλεὺς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε ἄτους δὲ ἐλευθέρους*) (Heraclitus, *On the Universe* (грч. *Περὶ τοῦ παντοῦ*), Harvard University Press, Harvard, 2019, стр. 484)

и/или термалну енергију, односно, може се манифестовати као атомска⁷, електрична, хемијска, механичка, итд.

По Стандардном моделу АЦДМ, за разлику од мезона сачињеним од пара кварк-антикварк, барион (енг. *baryon*, од грч. *βαρύς*, ‘тежак’) је класа композитних суб-атомских честица (какви су: протон, неутрон, ламда, сигма, делта, кси и омега) које се састоје од непарног (најмање 3) броја елементарних честица кваркова (*u, d, c, s, t, b*, (енг. *up, down, charmed, strange, top, bottom*), то јест: горњи и доњи, очаран и чудан, врх и дно); сваки барион има одговарајући анти-барион који се састоје од анти-кваркова. Прецизно, барионску материју чине само тешки бариони, али у астрофизици термин барионска материја укључује и полу-тешке мезоне (пион, каон, ета, рхо, омега, Д, Ј/пси, Б, ипсилон) као и лаке елементарне честице лептоне (електрон и електрон неутрино, муон и муон неутрино, тау и тау неутрино, ...); лептонима, такође, одговарају анти-лептони, на пример, електрону одговара позитрон.

Конфигурација кваркова у бариону је одржавана силом боје (енг. *color force*), силом манифестованом разменом честица преноса силе, глуона, између кваркова карактерисаних бојом и аромом (по Паули принципу искључења 3 кварка у бариону не могу бити у истом стању, то јест сваки кварк мора поседовати најмање једно разликујуће својство, квантум стање, на пример, једну “боју” (арбитрарно изабран термин по аналогiji са ЦЗП (енг. RGB) системом боја видљивог спектрума безбојне, “беле” светлости); сила боје такође производи јаку силу интеракција која одржава конфигурације бариона, на пример, одржава спојеним протон-неутрон у нуклеусу атома. Све четири основне силе транс[ин]формирају (манифестују) се једном или више ‘виртуалних’ честица размене (бозона) између елементарних

7 6. марта 1869, др Дмитриј Менделејев (рус. докт Дмитриј Иванович Менделеев; 1834-1907 н.е.), научник, “ингениозни хемичар, првокласан физичар и плодни истраживач у областима хидродинамике, метеорологије, геологије, хемијске технологије ..., методичан стручњак ... индустрије уопште, као и оригиналан мислилац у пољу економије” (рус. Лев А. Чугајев; 1873-1922 н.е.; хемичар и биохемичар), формално је представио Руском физико-хемијском друштву (рус. *Русское физико-химическое общество* (РФХО)) периодни систем 64 елемента под насловом *Међузависност својстава атомске тежине елемената* (рус. *Соотношение свойств с атомным весом элементов*), потом објављеном у Журналу РФХО (рус. Журнале РФХО) и предао човечанству органон физико-хемијских наука – данас, периодни систем елемената приказује 118 експериментално идентификованих елемената уређених по специфичностима субатомских структура.

честица (или сложенијих конфигурација елементарних честица): 1) бозоне слабе силе: W и Z , која омогућава трансмутацију “преображај укуса” кваркова и лептона, 2) бозоне силе боје $>$ јаке силе: глюоне, 3) бозоне електромагнетне силе: фотоне, 4) бозоне гравитационе силе: гравитоне (до 2018. н.е. још неидентификоване, али претпостављене).

Квантна теорија микро универзума на који гравитациона сила има занемарљив ефекат, то јест кохерентан *Стандардан модел ЛЦДМ* подржан експерименталном идентификацијом елементарних честица и три силе, није за сада математички компатибилна са *Општом теоријом релативитета* макро универзума (масивнијих супра[суб]конфигурација транс[ин]формираних атома) доминираним гравитационом силом.

Напомена: 8. октобра 2013, Нобелова награда за физику је додељена Ф. Енглерту и П. Хигсу (François Englert, Peter Higgs) “за теоријско откриће механизма који доприноси разумевању порекла масе субатомских честица (Броут-Енглерт-Хигс теорија објашњава масу бозона W и Z њиховом интеракцијом са Хигсовим пољем), а који је скоро био потврђен открићем предвиђене основне честице (Хигс бозона, “виртуалне” честице Хигсовог поља) АТЛАС и ЦМС експериментима ЦЕРНовим акцелератором (енг. *CERN Large Hadron Collider*) (највећим акцелератором честица на свету, лоцираним код Женеве (фра. Genève) на швајцарско-француској граници).” (фра. *CERN – Organisation européenne pour la recherche nucléaire*; претходно име: *Conseil européen pour la recherche nucléaire*); <https://home.cern/science/the-standard-model>)

2.2. Биологија насиља / *violencia in medias vitae*

Најразличитије абиогенезе/биогенезе⁸, односно модели настајања, еволуције⁹ и постојања микро и макро биосфере

⁸ *биогенеза* (грч. βίος, ‘живот’ + γένεσις, ‘извор, порекло, стварање’, од прото-индо-европског: *ǵénh –tis*, ‘рођење, произвођење’) је термин који је на основу емпиријских експеримената формулисао Луј Пастер (фра. Louis Pasteur) 1864.: “Све живо из живог.” (lat. *omnia vivunt ex vivo*); модел *абиогенезе* постулира да је прелаз од неживог ка живом процес комплексификације интеракција елемената који је довео до молекуларног ауто-копирања, ауто-организовања, ауто-катализе и појаве хелијске мембране.

⁹ *еволуција* (лат. *evolutio*, ‘развијање’, од *evolvere*, од *e(x)*, ‘из’ + *volvere*, ‘мотати’) “(Псеудонаука *интелигентног дизајна*) тврди да је пронашло несумњиве доказе бића налик божанству ... ‘не на основу религијске идеје, већ на основу научне теорије о пореклу живота

гео-планетарних и/или космолошких размера, или једноставно живота, дакле претпостављане, вероване, замишљане, обликоване, проучаване, описиване, израчунаване, мерене, доказиване, инструментализоване биологије¹⁰ формиране на основу идеолошко анимистичних, метафизичких, свих врста теистичних⁵, анти-теистичних, атеистичних, као и научних претпоставки указују, наизглед, на једну парадигму – енергија¹¹ је услов свих диференцијација, мултипликација, транс]ин[формирања супра[суб]конфигурација биосфере, стварања и разарања, настајања и нестајања организама.

Планета Земља, обogaћена је бројним организмима (укупне биомасе од $550\text{--}560 \times 10^9$ тона, то јест процењеног, укупног броја диференцирајућих базних парова ДНК од $5,3 \times 10^{37}$) преко 2×10^9 врста (сада постојећих, што чини само 1% од укупног броја врста које су постојале на планети), 175.363 генера (укључујући генус латинске таксономије *Homo Sapiens* последњих 3×10^5 година), генеолошки организованих у фамилије, фамилија у редове, редова у класе, суб-фила (укључујући 7 суб-фила вертебрата (еволуирајућих последњих 541 милиона година) у филе, фила у 7 царства и царстава у 2 домена [1. еукариота (једно и вишећелијских организама карактерисаних ћелијама са нуклеусом и органелама) и 2. прокариота: 2.1. археа, 2.2. бактерија (једноћелијских без нуклеуса; биомасе, на пример, од 5×10^{30} бактерија од којих су прве почеле да производе кисеоник пре $0,541\text{--}2,5 \times 10^9$ година)] живота¹² који се јавио првим

базиране на евиденцијама које доводе у питање стриктно материјалистичке погледе на еволуцију.’ Иако интелектуални корени аргумента *интелигентног дизајна* сежу вековима уназад, његове савремене инкарнације се јављају 1980.” (Намберс, Роналд Л., *Креационисти: Од Научног креационизма до интелигентног дизајна*, Кембриџ, Харвард У., 2006.)

10 *биологија* (грч. *βίος*, ‘живот’ + *λογία*, ‘учење’, од *λέγω*, ‘кажем’)

11 *енергија* је услов биохемијских процеса у живим ћелијама које су термодинамички отворени ауто-катализаторски и ауто-организујући темпорални системи (зависни од непрекидног прилива енергије).

12 Постоји много више врста него што је научно описано. Процене се крећу између 2×10^6 и 1×10^{12} (са описаним $1/10^5$ делом); с обзиром на научну сагласност да постоји 6.8×10^6 врста инсеката, те да је свака највероватније домаћин специфичних једноћелијских и вишећелијских паразита и симбионата: мољаца, нематода, микроспоридијана, итд., као и најмање 10 бактеријских врста, Ларсен и сарадници су дедуковали, на пример, да приближно 2×10^9 врста сада живе на земљи, од којих су 70-90% бактеријске (Ларсен, Брендан, *Непрекидна склоност умножена и редистрибуирана: број врста на Земљи и нови дијаграм живота*, 2017.); квантитативно илустровано, 1 милион бактерија живи у 1 милилитру свеже воде, 40 милиона у једном граму земље.

обликом¹³ пре $2,5-4 \times 10^6$ година на планети масе $5,9724 \times 10^{21}$ тона [са чврстом површином литосфере формираном пре $4,54 \times 10^9$ година, хидросфером од $1,4 \times 10^{18}$ тона чијих је 40% отопљени међузвездани лед стар преко $4,6 \times 10^9$ година и 104 км високом атмосфером (од 78% азота, 21% кисеоника, 1% других гасова: диоксида (0,039%), аргона (0,93%), криптона, неона, хелијума, ксенона)], у континуираном кретању (заједно са њеним Месецем у елиптичној орбити старим $4,53 \times 10^9$ година) елиптичном путањом орбиталног периода од 1 године (365,256 дана \times 23 ч. 56 мин. 4 сек.) око Сунца (звезде масе $1,98848 \times 10^{27}$ тона, или 99,8% од укупне масе Сунчевог система од 8 планета) смештеног 29.490 светлосних година од центра (црне рупе Стр А* од $4,31(\pm 0,38) \times 10^6$ Сунчевих маса) Млечног пута, галаксије типа СБ(рс)бц, пречника 150-200.000 светлосних година ($0,306 \text{ б} \dots \text{ рс} = 0,946 \text{ 053} \dots \times 10^{13} \text{ км}$), са $100-400 \times 10^9$ звезда и више од 100×10^9 планета (са ротационим периодом Сунчевог планетарног система од 240×10^6 година) која се креће брзином од 600км/секунди у одосу на екстрагалактичке референце и део је *Локалне групе* галаксија које заједно са *Вирго кластером* галаксија чине *Вирго суперкластер* галаксија, који је део *Ланикеа суперкластера*, а у универзуму модела Λ ЦДМ по којем је око $72,8\% \pm 1,2\%$ масе-енергије универзума космолошка константа (врсте тамне енергије, као скаларно поље) која је узрок проширивања простора, око 22,64% тамна материја, а 4,56% је барионска материја (90% интер-галактички облаци гаса, 10% галаксије, звезде, интерстеларни гас, планете, месеци, астероиди, комете, прашина, итд.)

13 Јанура 2018, научници Лоренс Беркли Националне лабораторије (енг. Lowtence Berkley National Laboratory) и сарадници су открили трагове воде са пре-биотичким комплексним супстанцама у метеориту старом $4,5 \times 10^9$ година који вероватно потичу са планете патуљка Цереса (Чан, Квини Х.С., и сарадници, *Органска материја у ванземаљским кристалима соли са водом*, Јануар 2018.)

“*Прва ћелија* се појавила у претходно пре-биотичком свету спајањем неколико ентитета који су дали једној везикули (протеноидском мехуру) јединствену прилику да испуни три суштинска, а знатно различита животна процеса ...: а) да копира информацијске макро-молекуле (на пример, протеноиде, ...), б) да спроведе специфичне каталитичке (грч. *καταλύειν*, ‘растворити, разјединити, развезати, разрешити, окончати’) функције (на пример, фосфорном киселином као катализатором), ц) да споји енергију из околине у корисне хемијске облике. Сваки од ових есенцијалних процеса је вероватно много пута настајао и нестајао пре *прве ћелије*, али само онда када су се сва три појавила удружено, живот је настао и Дарвинова (енг. Charles Darwin; 1809-1882 н.е.; научник, геолог, биолог) еволуција организама је отпочела.” (Кох, Силвер, *Напретци у микробиолошкој физиологији*, Вол. 50: стр. 227-59, 2005)

Јула 2016, научници су идентификовали скуп од 355 гена *последњег универзалног заједничког претка* (енг. *Last Universal Common Ancestor* (LUCA)) свих живих организама на Земљи.

Међународни *Конзорцијум секвенционирања генома човека* (енг. *HGSC, Human Genome Sequencing Consortium*) је 26. јуна 2000. завршио оквиран нацрт људског генома, укупног скупа секвенци ДНК {деоксирибонуклеинске киселине [молекуларних кластера хемијских елемената: водоника (H), кисеоника (O), азота (N), угљеника (C), фосфора (P), транс] ин[формираних у ДНК молекуле форме дуплог хеликса – две четворо-димензионалне нуклеотидне спирале, сваке транс] ин[формиране нуклеотидима (један нуклеотид се састоји од 1 фосфатне групе (молекула 1 атома фосфора са 4 атома кисеоника) + 1 пентозе (молекула 5 атома угљеника) + 1 од 4 азотне базе (аденина (A), тимина (T), гуанина (G), цитозина (C)) упареним везивањем А-Т, Ц-Г у два хеликса]} која садржи структуралну информацију раста, развоја, функционисања и репродукције свих живих организама еукариота (док ДНК хромозомна петља и плазмидни прстен типизирају прокариоте); 2003. ХГП је проучио секвенце целокупног генома једног човека и до 2007. комплетирао геномску БАК (енг. *Bacterial Artificial Chromosom* (BAC)) мапу фрагментирањем ДНК на групе од 150-200.000 парова нуклеотидних база и клонирањем и складиштењем фрагмената у приближно 20.000 бактеријских клонова, *БАК библиотеку* (бактериотеку), која садржи 3×10^9 парова нуклеотидних база људског генома иначе смештених у нуклеусу сваке људске ћелије, а унутар 30.000 гена (од којих сваки производи 3 протеина) неједнако распоређених унутар 23 пара хромозома.

КРИСПР (енг. *CRISPR, Clusters of Regularly Interspaced Short Palindromic Repeats*), *Кластери регуларно интервалних ситних палиндромских репетиција* је специјализована област ДНК карактерисана: 1) поновљеним секвенцама нуклеотида и 2) сегментима који их раздвајају (енг. *spacers*). Бактерије апсорбују и убацују сегменте генома вируса (који су је напали) у размаке и овим “меморисањем” (вакцинацијом) се припремају за препознавање и одбрану од новог напада истих вируса. 2007. године, експериментима са бактеријама стрептококус термопилус (лат. *streptococcus thermophilus*, нађеним у млечним производима), верификовано је да је КРИСПР област ДНК бактерија специјализована за кодирање вирусног имунитета бактерија. При новом нападу вируса, део

бактеријиног КРИСПР је преписан на КРИСПР РНК (РНК – рибонуклеинску киселину; једну четворо-димензионалну нуклеотидну спиралу), односно крРНК (енг. *crRNA*, који се састоји од једног нуклеотида и једног размака); 1 молекул крРНК и 1 молекул тракрРНК (енг. *trans-activating crRNA*) се везују за Кас9 (енг. *Cas9*) протеин (макро био-молекул који се састоји од ланца аминокиселинских остатака транс]ин[формираних пептидним везама између угљениковог атома и amino групе две amino киселине (састављених од (-NH₂)+(-COOH) само 20 од више од 500 постојећих amino киселина транс]ин[формирају све врсте протеина биосфере Земље), ензим (катализатор) који “сече”, “двоструко прекида” дупли хеликс на циљном месту ДНК, на краткој секвенци ПАМ (енг. *Protospacer Adjacent Motif*).

2012. бактеријски КРИСПР-Кас9 процес је генерализован у метод/протокол транс]ин[формирања генома фузијом крРНК и тракрРНК у један водећиРНК (енг. *guideRNA*), то јест свођењем инструмента реорганизовања генома на две компоненте (*guideRNA* и *Cas9*) (дизајнирали Martin Jinek, и сарадници). “Операционо, дизајнира се распон од 20 нуклеотидних парова који одговарају генима који се прерађују. Затим водећиРНК и Кас9 сече – као маказе – ДНК на том (планираном) месту и, идеално, нигде другде” (Georg Church). По двоструком прекиду ДНК, ћелија се може обновити или мутирана (н.пр. оштећена) ћелија поправити/побољшати испуњавањем расцепа дизајнираном секвенцом нуклеотида. Експериментима из 2013. показано је да се овом методом могу отклањати и лечити генетски дефекти (на пример: катаракт, цистична фиброза (изазваном мутацијом на хромозому 7 у локусу q21-22 са најчешћом мутацијом δФ508)). 2016. осамнаест пацијената у касним фазама меланоме, саркоме и мултипле миеломе су подвргнути клиничком тесту примене метода генетског редизајнирања. 2018. КРИСПР-Кас9 методом је отклоњен генетски дефект срца на ембриону. 2018. близнакиње Лулу и Нана су рођене имуне на ХИВ вирус, ... КРИСПР-Кас9 и варијације се истражују као терапије за фатални Хантингтон генетски поремећај, Душен (Duchenne) мишићну дистрофију, Лебер наследно слепило (амауросис), лајмску болериозу, маларију, ...

Поред биомедицинске примене, ова метода се већ

примењује на побољшање летине, одгајања животиња, дизајнирање нових антимикуоба и контролу популације инсеката који преносе патогене микро организме, итд.. (NIH/ National Human Genome Research Institute; <https://www.genome.gov>)

2.3. Антропологија насиља / *violencia in medias homini*

Опремљена ескалаторно развијаним глосо-семио-техно-логијама¹⁴ епигенетске¹⁵ инструментализације планетарне атмо-хидро-гео-сфере и микро/макро биосфере последњих 3×10^5 година, врста *хомо сапиенс*¹⁶ је обележена експанзивним транс]ин[формирањем (црпљењем/конверзијом/складиштењем/формирањем, односно искоришћавањем, то јест спровођењем, комуницирањем) енергије поврх и изнад ендегенетско¹⁷ метаболички¹⁸ неопходне за опстајање врсте у еколошко/биогенетском¹⁹ хомеостасису²⁰.

Ендо-епо-генетско-техно-лошки посматрано, централни нервни систем²¹ хомо сапиенса је биогенетски услов еволуирајућег језика²², то јест егзогеног прото-инструмента

14 *глосо-семио-техно-логија* (грч. *γλῶσσα*, 'језик' + *σημεῖον*, 'белег, знак, предзнак' + *τέχνη*, 'умеће, вештина, занат, уметност' + *λογία*, 'учење')

15 *епигенетски* (грч. *ἐπί*, 'поврх, изван' + *γένεσις*, 'порекло'); епигенетика проучава наследне, фенотипске промене које не утичу на промене ДНК. *Фенотип* (грч. *φαίνω*, 'испољавам' + *τύπος*, 'обележје, утисак, тип') је структура приметних карактеристика биоформе, њеног развијања, биохемијских и физиолошких процеса, понашања и производа понашања у околини; фенотип је резултат израза генотипа (генетског кода) и утицаја фактора околине.

16 *хомо сапиенс* (лат. *homo*, 'човек', *sapiens*, 'разуман')

17 *ендогенетски* (грч. *ἐνδον*, 'унутарњи, унутрашњи' + *γένεσις*, 'порекло'); ендегенетика проучава наследне, фенотипске промена које утичу на промене ДНК.

18 *метаболизам* (грч. *μεταβολή*, 'промена'); три виталне електро-хемијске реакције у организму: 1) конверзија хране у енергију за функционисање ћелијских процеса, 2) конверзија хране у градивне факторе протеина (ланце протеиногенских аминокиселина), липида (кетоацидне и/или изопренске групе), нуклеинских киселина РНК и ДНК (нуклеотидне групе), угљених хидрата (молекуле карбона (С), водоника (Н) и кисеоника (О)), 3) елиминација нитрогенског отпада

19 *еколошко/биогенетски* (грч. *οἶκος/δῶμος*, 'кућа/дом' + *λογία*, 'учење' / *βίος*, 'живот' + *γύνομαι*, 'постајем')

20 *хемеостасис* (грч. *ὁμοιος*, 'сличан', *ἵστημι/στάσις*, 'стајати/мировати')

21 *централни нервни систем* користи 20% АТФ (аденозин трифосфата, органске молекуларне јединице интрацелуларног трансфера енергије)

22 *језик* (грч. *γλῶσσα*, 'језик', лат. *lingua*, старо-лат. *dinguā*, од прото-индо-европејског *dn̥ǵʰwéh₂s*); биолошки, човечанство говори један природан језик; лингвистичке разлике нису суштинске (А је Б) између опадајућег броја од 1×10^9 језика (процењених на основу

(прото-комуникативног-катализатора) свих глосо-семио-техно-логија инструментализације и резултирајућих ефемера²³ културе²⁴ [то јест утилитарно-нормативних вредности културе (у распону од материјалних, транзитивних, до иматеријалних и организационих, од естетских²⁵, етичко-морално/обичајно-јурисдиктивних²⁶, до гносео-епистемо-лошко-когнитивних²⁷)], односно резултантног, комплексифицирајућег космоса симбола²⁸.

Диференцирање прото-комуникативног-катализатора на мноштво варијација, природних језика и дискурса (суб и специјалних дискурсивних идеологија сваког природног језика), као и резултирајућих глосо-семио-техно-логија инструментализације и утилитарно-нормативних вредности резултира динамиком конфликта²⁹, социјалним конвергенцијама, дивергенцијама и стратификацијама планетарних (и соларно-интрапланетарних) размера.

претпостављених 30 граматичких параметара), ili 7.097 живих језика (процењених на основу знатно мањег броја параметара) које тренутно говори 6.777.788.053 људи. (<https://www.ethnologue.com/statistics>)

23 *ефемера* (грч. *ἐφήμερα*, од грч. *ἐπί*, ‘за’ + *ἡμέρα*, ‘дан’; нешто кратког трајања)

24 *култура* (лат. *cultura*, ‘одгајати, обрађивати’, од лат. *colere* ‘неговати, гајити’)

25 *естетске* (грч. *αἰσθητικός*, ‘опажан чулима’) *вредности* (перцептибилне карактеристике феномена нужно побуђују емотивно-интелектуалне дуално дефинисане емоције-судове, на пример: пријатно / непријатно, узвишено / понижено, елегантно / незграпно, ужасавајуће / охрабрујуће, смешно / тужно, лепо / ружно, итд.)

26 *етичко-морално/обичајно-јурисдиктивне* (грч. *ἠθικός*, ‘ваљан, изврстан’ + лат. *moral*, од лат. *mos* и грч. *ἦθος*, ‘понашање, обичај, навика’ + од лат. *ius*, ‘закон, право, дужност’ и лат. *disco*, ‘кажем, тврдим’) *вредности* (перцептибилне карактеристике фемномена нужно побуђују емотивно-интелектуалне дуално дефинисане емоције-судове: н.пр.: добро/зло (етика), прикладно/неприкладно (морал), исправно/неисправно (закон)).

27 *гносео-епистемо-лошко-когнитивних* (грч. *γνώσις*, ‘знање’ + грч. *ἐπιστήμη*, ‘наука, учење’ + грч. *λογία*, ‘говор, дискурс’ + лат. *cognitus*, ‘схваћено, препознато, познато’) *вредности*

28 *симбол* (грч. *σμβάλλω*, ‘згрнем, склопим, повежем, поредим, заокружим’, од грч. *συν*, ‘са, заједно’ + *βάλλω*, ‘ставим, поставим’); симболичан космос репрезентује епигенетску екстензију ендогенетске ефемерности хомо сапиенса; на пример, *личност*, *научник*, *философ*, *уметник*, *политичар*, итд. је епигенетска екстензија (коначности) биолошког генома индивидуалног човека,

29 *конфликт* (лат. *conflictus*, ‘судар, сукоб’, од лат. *confligere*, ‘напасти заједно’, од лат. *com*, ‘удружено’ + *fligere*, ‘напасти’)

Институализација³⁰ (хомеостасис доминантног) природних језика и припадајућих официјелних дискурса, те глосо-семио-техно-логија и утилитарно-нормативних вредности доминантне културе динамички диференцира, катализује, инструментализује, маргинализује, цензурише, дијагностикује, патологизује, криминализује, прогања, кажњава и елиминише дискурсе, глосо-семио-техно-логије и вредности субкултура некохерентних, алтернативних и/или антистетичних доминантној.

2.3.1. Медијско насиље / *violencia in media*

На пример, велике медијске, односно телевизијске институције тврде официјелно и ексклузивно право (базирано на ауто-декларисаном кредибилитету) на продукцију, репродукцију и емитовање *истина*, почевши са видео записима као инструментално “објективно” продуцираним документима светских и локалних догађаја, на пример, факата насиља (у распону од индивидуално насумичног, породичног, терористичког, до гангстерског и ратног) интерпретираних социјално привилегованим дискурсом који неретко започиње анестетичким одрицањем легалне одговорности за потенцијално емотивно-интелектуално узнемиравајуће, “графичке” репродукције насиља којем се импресионира публика. Паралелно, субкултурни извори видеографисаних истих догађаја се дискредитују као медијске продукције фактоида, гласина, лажних вести, или продукције, пројекције и оглашавања мањинског, личног мишљења (процењиваног по парадигматском критеријуму да свако има право на лично мишљење, али не и на “личне чињенице”); индивидуална естетска сведочења (жртва и/или починилаца насиља) су начелно сматрана емотивно-интелектуално пристрасним, предрасудним, то јест некредибилним.

30 институализација као диференцијација доминантне идеологије од идео-патологија се манифестује различитим модусима (присиле): идеолошким (информацијско-едукацијским), гео-политичко-социјалним (гео-топографско-територијалним, демографско-територијалним, законодавством, политичко-судско-полицијско-милитарним институцијама, стратификацијом класа, поделом рада, економским моделима размена вредности, обичајима), социјално-психолошким (друштвеним мрежама, сродственим мрежама), те санкцијама (варијететом казни (од телесно-менталног бола, изолације, репарације, до елиминације применом корективних мера, метода, стратегија, техника, глосо-семио-техно-логија и инструмената (алатки/оружја)

Дискредитација веродостојности и валидности, регулације и цензура информација прати развој начелно демократизованих извора информације, какви су мулти-конверги-рајући медији интерактивног интернета³¹ (глобалне електронске мреже компјутер-изовано-дигиталних апарата) и све популарнијих друштвених мрежа интернета³².

Није зачуђујуће да су се индивидуални починиоци свих врста насиља, [у распону од насиља над људима (на пример, сексуалних, гангстерских, терористичких, ...) до урбаних вандализама (насиља над инфраструктуром, архитектуром, итд.)], мотивисани потенцијалом демократизованих медија за реализацију епигенетске екстензије сопствене ендегенетске ефемерности, укључили у медијску продукцију, репродукцију и објављивање фотографија, аудио-видео записа, селфија, себића³³ сопственог насиља над другима³⁴, то јест генерисање виртуалних личних идентитета сопствених личности.

Уместо дисквалификујућег изазивања сумње у аутентичност, апологетског селективног приказивања докумената насиља, дискредитације само-документованог насиља на интернету, привилеговани медији, радио-телевизијске институције, дневне новине, политичари и законодавци итд.,

31 1989. године, Тим Бернерс-Ли (енг. Tim Berners-Lee), члан ЦЕРНа, је предложио, применио и комбиновао концепт хипер-текста (енг. *hyper-text*, од грч. *ύπερ*, 'над, преко') са ТКП (енг. *Transmission Control Protocol*), протоколом контроле трансмисије, са ДНС (енг. *Domain Name System*), хијерархијским, децентрализованим системом именовања, те дизајнирао W.W.W. (енг. *WorldWideWeb*), компјутеризован информацијски систем за потребе научника ЦЕРНа са првим сервером: CERN HTTPd. 30. Априла 1993. ЦЕРН је ставио w.w.w. на располагање глобалној јавности.

32 Основна/најмања јединица кибернетичке информације је 1 бит = диференција 1/0, 1 бајт (енг. *byte*, 'бајт') = 8 бита (256 комбинација 0 и 1 у серији од 8 позиција (н.пр. 00000001), док је 1 ЗБ (енг. *ZB, zettabyte*, 'зетабајт') = 10²¹ x 8 бита; илустровано поређењем, 1 ЗБ је једнак 50 милиона година дугом 1080п ХД аудио-видео запису.

"ИДК предвиђа да ће глобална сфера (база) података порасти са 33 зетабајта (ЗБ) у 2018. на 175 ЗБ до 2025." (енг. "IDC predicts that the Global Datasphere will grow from 33 Zettabytes (ZB) in 2018 to 175 ZB by 2025." (Reinsel, David, John Gantz, John Rydning, *The Digitization of the World – From Edge to Core, An International Data Corporation White Paper – #US44413318* (sponsored by Seagate), November 2018)). Диференцијално квантитативно, а не процесуално/ трансмисионо.

33 *селфи, себић* (од енг. неологизама: *selfie, selfies & ussie, groupie, selvesie, nelfie*, фотографски ауто-портрети)

34 *Фејсбук* (енг. *Facebook*) је изазвао глобалан протест када је у октобру 2013. допустио објављивање аудио-видео селфија обезглављивања 'доушника' који је продуцирао члан мексичког картела Зетас; на жестоки приговор тадашњег премијера Велике Британије, Дејвида Камерона (енг. David Cameron, 1966- ; политичар), *Фејсбук* је уклонио материјал и објавио да ће цензурисати слике које "неприкладно и неодговорно" величају насиље.

би требало да епистемолошко-когнитивно разматрају интернет културу медијске продукције и репродукције ауторизованих чинова насиља као социјално едукативан процес производње идентитета, како виртуалних тако и реалних, јер је свака слика вредна хиљаду речи, а реалност на коју слике указују је исправно доживљавати фактички застрашујућом.

“Реч је снага, знање је моћ, учите децо дан и ноћ.”

Чика Јова Змај

ЛИТЕРАТУРА

- Chan, Queenie H.S., et al., *Organic matter in extraterrestrial water-bearing salt crystals*. Science Advances. 4 (1, eaao3521). Bibcode: 2018SciA....4O3521C. DOI:10.1126/sciadv.aao3521. Retrieved 11 January 2018.
- Cudworth, Ralph, *The Intellectual System of the Universe*, Gould & Newman, Andover, 1837, str. 54.
- Heraclitus, *On the Universe (Περὶ τοῦ παντός)*, Harvard University Press, Harvard, 2019, стр. 484.
- Humboldt, Friedrich Wilhelm Heinrich Alexander von, *Kosmos – Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Vero Verlag, Norderstedt, Deutschland, 2006.
- Jowett, M.A., *The Dialogues of Plato*, MacMillan and Co., London, 1892.
- Koch, Silver; *Advances in Microbial Physiology*, Vol. 50: 227-59, Elsevier, 2005.
- Larsen, Brendan B., et al., *Inordinate Fondness Multiplied and Redistributed: the Number of Species on Earth and the New Pie of Life*, The Quarterly Review of Biology, September 2017.
- NIH/National Human Genome Research Institute; <https://www.genome.gov>

Numbers, Ronald L. *The Creationists: From Scientific Creationism to Intelligent Design*, Cambridge, Harvard University Press. (1992) 2006.

Reinsel, David, John Gantz, John Rydning, *The Digitization of the World – From Edge to Core*, An International Data Corporation White Paper – #US44413318 (sponsored by Seagate), November 2018.

Zoran Belić W.

THE POLITICS OF VIOLENCE IN MEDIA

Abstract

The aim of these few provocative notes about the nature, origin, institutionalization and media production and reproduction of violence is in its very scientific analysis and review of the ontological-biological-culturological-sociological-political-psychological factuality of violence. Methodologically, general propositions in this text are supported by the data which are theoretically-empirically investigated in natural sciences such as physics, chemistry, biology, as well as sciences like paleontology, anthropology, history, linguistics and semiotics, that is by a comparative culturological research of philosophies, mythologies, religions, arts, technologies, media, etc.. The conclusion indicates the historical ambivalence and contradiction of ethic-moral-legal criteria defining and assessing violence, as well as the ambivalence of socio-political sanctions of the kinds and forms of violence.

Keywords: politics, violence, media, truth, aesthetics, ethics, morals, law, culture, economy

* Овај рад је примљен 21.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

МЕЂУЗАВИСНОСТ СВАКОДНЕВНЕ ПОЛИТИКЕ И МОДЕЛА ФИНАНСИРАЊА ЈАВНИХ МЕДИЈСКИХ СЕРВИСА У РЕПУБЛИЦИ СРБИЈИ

УДК 316.774:336]:32(497.11)

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.10>

Прегледни рад

Саша Мирковић

Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум, Београд

Сажетак

Модалитети финансирања јавних медијских сервиса предмет су вишедеценијске дебате у нашем друштву. Хронолошко-прегледном и аналитичком методом овај текст има за циљ да синтетизује и анализира досадашње начине финансирања овдашњих јавних медијских сервиса и њихову финансијску потентност поредећи их са истим институцијама у региону. Текст објашњава разлику између вољности претплате и обавезности таксе, финансирање из буџета и од стране гледалаца и аргументовано пореди позитивне и негативне аспекте ових медијских политика, деконструишући важеће митове у овој сфери и њихову каузалност и међузависност. Текст указује на импликације и узрочност које начини финансирања имају на независност јавних медијских сервиса,

уређивачку политику, професионализам новинара, слободу изражавања и заштиту јавног интереса. Путем упоредне анализе текст доказује да модалитети финансирања овдашњих јавних медијских сервиса представљају погодно тло за вишедеценијски политички активизам кључних актера овдашње политичке свакодневнице. Ова анализа доказује да свака власт даје свој допринос политички острашћеном дебатном дискурсу путем селективне примене медијских закона, а опозиција и невладин сектор то чине константном критиком уређивачког концепта Радио Телевизије Србије и Радио Телевизије Војводине.

Кључне речи: јавни медијски сервис, јавни интерес, финансирање, буџет, такса, претплата

Важећи Закон о јавним медијским сервисима дефинише јавни медијски сервис као „независан и самосталан правни субјект који, обављањем своје основне делатности, омогућава остваривање јавног интереса у области јавног информисања и пружа опште и свеобухватне услуге које подразумевају информативне, образовне, културне и забавне садржаје намењене свим деловима друштва“.¹ Индикативно је да поменута законска дефиниција јавног медијског сервиса не указује на начин његовог финансирања што указује да смо у сфери која је била и остала предмет вишедеценијског спорења које до данас није разрешено. Ни распад некадашње Југословенске Радио Телевизије (ЈРТ) на чијим је основама формирано² Јавно предузеће Радио Телевизија Србије (састављено од Радио телевизија Београд, Нови Сад и Приштина) а ни каснија трансформација³ државне телевизије у јавни медијски сервис нису до данас отклонили друштвена и

1 Закон о јавним медијским сервисима, *Службени гласник РС*, бр. 83/2014, 103/2015 и 108/2016.

2 1. јануара 1992. године.

3 2006. године.

политичка спорења у вези са професионалном и вредносном улогом Радио Телевизије Србије и Радио Телевизије Војводине и начином њиховог финансирања.

„Цео концепт јавног сервиса настао је као реакција на искуство поличког ауторитаризма и тоталитаризма у Европи и свету између два светска рата и после њих. Јавни сервис је замишљен као средство које се ставља друштву на располагање за развој критичке мисли и за ширење плурализма и човекових слобода“.⁴ Управо због овакве улоге јавних сервиса, текст има за циљ да се утврди каузалност између њихове уређивачке политике и модела прикупљања финансијских средства за њихов несметан рад. Аутор је мишљења да је неопходно довести у питање симплификацију тог односа чија је проблематика много комплекснија од начина којим га тумаче, креирају и манипулишу актери овдашње политичке свакодневице.

Неслагања на овом пољу трају скоро три деценије и паралелно се одвијају у парламенту и на градским улицама и трговима, временски коинцидирајући са настанком вишепартијског система у Србији. Индикативно је да је поновно успостављање вишепартизма у Србији, почетком деведесетих година прошлог века, обележено управо физичким сукобом полиције и демонстраната испред зграде Телевизије у београдској Таковској улици⁵. То је била најавна турбулентних догађаја који су се догодили 9. марта 1991. године а који су за формални разлог имали уређивачку политику Радио Телевизије Београд⁶ и захтеве за оставку челних људи ове медијске куће. Значај овог медија можда је најбоље илустровао податак да су због одбране „седме силе“ тадашњег режима изведени чак и тенкови на београдске улице међутим, који нису успели да спрече смену генералног директора ове медијске куће Душана Митевића, који је заједно са уредничким тимом Телевизије Београд поднео неопозиву оставку на своју тадашњу функцију.

4 Слободан Г. Марковић, „Неконсолидована демократија, слобода медија у Србији и схватање и место јавног сервиса“, у публикацији: *РТС: тајни досије јавног сервиса* (уредник Милан Аксентијевић), Топлички центар за демократију и људска права, Прокупље, 2017, стр. 57-58.

5 јуна 1990. године (у тим демонстрацијама повреде полицијским пендреком је задобио и књижевник Борислав Пекић).

6 Спорни тв прилог о тадашњем лидеру опозиције Вуку Драшковићу емитован је у Дневнику 16. фебруара 1991. године.

Митевићеву способност управљања медијима својевремено је најбоље описала новинарка Лора Силбер⁷ која је челног човека РТС-а окарактерисала као „правог српског Орсона Велса због његове способности да манипулише догађајима“.⁸ Након ове смене, уређивачки концепт државне телевизије се није суштински променио што је за последицу имало да је зграда ове медијске куће била једна од главних мета демонстраната током свакодневних студентских и грађанских протестних шетњи у зимским месецима 1996/97 године.⁹ Фасада зграде је била уништена јајима које су бацали демонстранти у знак протеста због непрофесионализма у извештавању и свакодневне медијске сатанизације демонстраната. Крај деведесетих година двадесетог века на политичкој и медијској сцени Србије карактерисало је све веће заоштравање на политичкој сцени и борба за очување власти режима Слободана Милошевића. Оружани сукоби на Косову и Метохији довели су до бомбардовања Србије од стране НАТО алијансе.¹⁰ Током ове ваздушне интервенције, на мети¹¹ се нашла и зграда Радио Телевизије Србије у београдској Абердаревој улици. Приликом бомбардовања погинуло је шеснаест невиних радника који су били жртве напада на медијску кућу која је по први пут у историји ратовања, противно Женевској конвенцији¹², проглашена за легитимни војни циљ.

Зграда РТС-а била је један од кључних циљева и током петооктобарских демонстрација¹³ које симболично означавају крај режима Слободана Милошевића. Неке од најупечатљивијих слика са тих демонстрација биле су разбијање улаза државне телевизије багером и обрачун са тадашњим генералним директором Драгољубом Милановићем кога су испред зграде РТС-а разјарени демонстранти желели да линчују. Зоран Ђинђић је сведочио да су „у анкетама направљеним

7 Коауторка књиге и Би-би-си серијала „Смрт Југославије“.

8 Славољуб Ђукић, *Политичко гробље*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 430.

9 Услед изборне крађе на локалним изборима широм Србије у периоду од новембра 1996. године до фебруара 1997. године свакодневно су организоване масовне протестне шетње студената и грађана.

10 Бомбардовање Србије трајало је од 24. марта до 10. јуна 1999. године.

11 23. априла 1999. године.

12 Међународни споразум на осову којих су земље потписнице обавезне да се понашају током ратних сукоба према цивилима и непријатељским војницима.

13 5. октобар 2000. године.

пре демонстрација, опозиционари из свих српских градова говорили су да у Београд долазе пре свега, да би срушили ТВ Бастиљу¹⁴.¹⁵ Бесна реакција била је узрокована дугогодишњом уређивачком политиком ове медијске куће и нескривеном блискошћу Милановића са председником Србије који га је до последњег тренутка тог 5. октобра „храбрио да издржи још мало јер стиже помоћ војске и полиције“.¹⁶ Драгољуб Милановић је остао упамћен као једини генерални директор РТС-а који је осуђен¹⁷ на десет година затвора због злоупотребе положаја.

Промена режима само је привремено окончала и одложила нове протесте испред зграде РТС-а који су се, изазвани незадовољством уређивачком политиком ове медијске куће, понављали с времена на време. Пратећи тзв. „медијску трасу“¹⁸ демонстранти су све до данашњих дана (и демонстрација које су у току док настаје овај текст)¹⁹ задржали навику да најрадикалније демонстрирају управо испред јавног медијског сервиса у београдској Таковској улици. Слично се догађало и у Новом Саду током грађанског протеста „Подржи РТВ (Радио телевизију Војводине)“.²⁰

Ова хронологија протеста сликовито сведочи о значају јавних медијских сервиса и утицају на овдашњу политичку свакодневицу. Тај утицај се прелама кроз досадашње моделе финансирања РТС-а који нису могли остати имуни на чињеницу да не постоји актер политичке сцене нити политичка партија која макар једном у претходне три деценије није демонстрирала испред седишта РТС-а. Реперкусија је да не постоји битан учесник овдашње политичке сцене који није допринео разарању модела финансирања РТС-а и РТВ-а који се због тога, до дана данашњег, суочавају са дилемама у

14 Синоним опозиције за Радио Телевизију Србије од увођења вишестраначког система.

15 Драган Бујошевић и Иван Радовановић, *5. Октобар–24 сата преврата*, Медија центар, Београд, 2000, стр. 177.

16 Славољуб Ђукић, *Политичко гробље*, нав. дело, стр. 481.

17 21. 06. 2002. године.

18 „Медијска траса“ одвијала се на следећем правцу: Македонска улица (Политика) – Таковска улица (РТС) – Трг Николе Пашића (Новости/Борба) – Македонска улица (Радио Б 92).

19 Зима 2018/2019 године.

20 2016. године.

вези са изворима финансија. Деведесете године двадесетог века су остале упамћене по томе што су опозициони лидери, незадовољни уређивачким концептом РТС-а, позивали на престанак плаћања претплате/таксе што је за резултат имало одвикавање већег дела становништва од плаћања ове обавезе и касније (након смене Милошевића) отежано увођење новог концепта финансирања јавног медијског сервиса из буџета а касније путем претплате и таксе.

Са овом врстом проблема се у тако радикалној форми нису суочавале државе настале распадом СФРЈ.²¹ У том смислу су нарочито позитивни примери били у Хрватској и Словенији где је очувана институција плаћања јавних медијских сервиса који, иако нису били гледани као што је то био случај са РТС-ом у Србији, нису имали проблем са моделом финансирања нити количином прикупљених новчаних средстава који је временом усавршен на основу модела који је примењиван у некадашњој држави и на основу којег је, више него успешно, функционисала некадашња Југословенска Радио Телевизија (ЈРТ).

Ситуација у Србији на овом пољу била је у суштој супротности са тенденцијама у државама које су у међувремену постале чланице Европске Уније. У томе треба тражити и срж проблема кроз коју пролазе овдашњи јавни медијски сервиси. Транзиције, која је започела пре скоро две деценије, када је напуштен модел дотадашњег начина функционисања РТС-а као државне телевизије, који је отворио нову еру након демократских политичких промена у Србији. У складу са дотадашњим обећањима опозиционих лидера, укинута је²² такса на електрично бројило за плаћање државне телевизије која се наредних година финансирала из буџета Републике Србије. Медијска легислатива, базирана на Закону о радиодифузији²³ и Закону о информисању²⁴ трасирала је преименовање²⁵ у Јавни медијски сервис што је подразумевало и промену дотадашњег модела финансирања.

21 Социјалистичка Федеративна Република Југославија.

22 2001. године.

23 Ступио на снагу јула 2002. године.

24 Ступио на снагу 2003. године.

25 2006. године.

Занимљиво је да у поменутом петогодишњем периоду није било суштинских замерки на тадашњи модел финансирања из буџета нити на уређивачку политику РТС-а и РТВ-а чији се програм сматрао избалансираним у поређењу са периодом пре демократских промена. Овај временски период (који се можда понајвише из ових разлога често прећуткује) доказује тезу аутора овог текста да финансирање из буџета не мора нужно да значи политичку пристрасност и недовољан професионализам. Доказ за ову тврдњу је да политичари на власти, невладин сектор, значајан део стручне јавности а ни опозиција, нису доводили у питање тадашњи модел финансирања државних телевизија у Београду и Новом Саду за шта разлоге треба тражити у повећаном квалитету програма, нади да ће се садржаји и реализација временом побољшати али и интересима тадашње политичке елите²⁶ која то питање није проблематизовала на начин на који то чини данас. Професор Раде Вељановски исправно примећује да су „хипотеке прошлости, ратна разарања и разарања од стране незадовољних грађана, велики број запослених, лоша кадровска база и тешко материјално стање у великој мери отежавали опстанак и развој државне телевизије“²⁷. Имајући ове оцене у виду, утисак је да је тадашњим политичарима на власти било у интересу да максимално одуговлаче процес истинске транзиције овог медијског система годинама финансирајући РТС из тзв. буџетске резерве.

Именованем²⁸ Александра Тијанића²⁹ на место генералног директора РТС-а од стране Владе прекршен је Закон о радиодифузији који предвиђа да то може да учини једино Управни одбор и то на основу јавног конкурса. Тијанићево вишегодишње руковођење овом медијском кућом може се окарактерисати као период транзиције у којем су промењени статус и модел финансирања, чему је свакако допринела политичка подршка коју је челни човек РТС-а током мадата добијао од стране владајућих структура које

26 Влада премијера Зорана Ђинђића и Зорана Живковића; Председник Војислав Коштуница

27 Раде Вељановски, *Медијски систем Србије*, Факултет политичких наука и Чигоја штампа, Београд, 2009, стр. 78.

28 Након републичких избора јануара 2004. године.

29 Са места саветника новоизабраног председника Владе Бојислава Коштунице.

су подржале увођење³⁰ претплате као извора финансирања „Радио телевизије Србије - јавног медијског сервиса Европске Србије“³¹.

Увођењу новог модела финансирања поговорила је тадашња економска ситуација у Србији која се већински базирала на великим иностраним инвестицијама³². У првим годинама након увођења претплате степен наплате је досегао 68%. Овај узлазни тренд је окончан светском економском кризом³³ која је утицала на опадање овог износа. Накнадно повећање месечног износа претплате³⁴ утицало је да се (пет година касније) износ прикупљених средстава сведе на минорних 18% месечне наплате³⁵. Ови подаци и бројке не могу се сагледавати ван контекста политичке свакодневице и политичара који су финансирање РТС и РТВ и тада видели као полигон за промоцију и популаризацију својих политика. У том смислу не чуди да је тешка финансијска ситуација поново уздрмала јавни медијски сервис и усмерила га ка поновном установљавању буџетског финансирања које је било потпомогнуто најавама тадашње опозиције³⁶ да ће доласком на власт укинути ТВ претплату. Драматичност тадашње ситуације можда најбоље осликава податак да током једног месеца,³⁷ РТС и поред законске обавезе коју је тада имао, није трансферисао никаква новчана средства РТВ-у правдајући се да месечни буџет за плате попуњава позајмицом из републичких приватизационих прихода.³⁸ Можда најбољи опис те ситуације је дао лично Тијанић³⁹ у свом последњем интервјуу за НИИ: „Када је већ упропашћена претплата, боље је да идемо на буџет, уз европски мониторинг система јер је друга варијанта да Јавни сервис прогласи банкротство почетком јесени“⁴⁰

30 2006. године.

31 Промотивни слоган РТС-а из тог времена.

32 Инвестиција мобилног оператора Теленор јула 2006 у износу од 1.513 милијарди евра.

33 септембар 2008. године

34 2010. године - 500 динара по домаћинству

35 2013. године.

36 2012. године.

37 август 2013. године.

38 Дуг из тог периода у износу од 23 милиона и даље оптерећује годишње билансе РТС-а.

39 август 2013. године.

40 Александар Тијанић, „РТС као социјална установа“, *НИИ*, 15. август 2013, Интернет, <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/2162/prenosimo/1378226/tijanic-postali-smo-socijalna-usta>

Све ово иде у прилог закључку да период финансирања Јавног медијског сервиса путем претплате није донео са собом и промену друштвеног дискурса у погледу истинске уређивачке независности РТС-а. Ауторитативни начин руковођења од стране Александра Тијанића и позиционирање на место нагледаније телевизије (значајно потпомогнуто средствима од претплате) утицало је да утихне било каква дебата о партиципативности грађана и грађанки од којих се у периоду финансирања путем претплате са правом очекивало веће учешће у креирању програма ове медијске куће. Аутор овог текста је мишљења да је томе допринела политичка кохабитација кључних политичких актера чије је сагласје и задовољство присуством на програмима РТС-а и РТВ-а у потпуности маргинализовало било какву дебату на ову тему чиме је дат још један допринос тези овог текста да модел финансирања није од суштинског значаја за истинску независност информативног програма на који увек постоји највећи број замерки. Теза која из овог произилази је да модел плаћања путем претплате ствара лажни утисак демократичности система финансирања јавног медијског сервиса пошто претплата садржи елемент вољности, што није случај са таксом која се сматра парафискалним наметом који је у рангу пореза који су сви обвезници дужни да плаћају.

Актуелна власт, у време писања овог текста⁴¹, остаће упамћена и по усвајању Закона о јавном медијском сервису који је разрешио низ дилема везаних за дотадашње функционисање РТС-а и РТВ-а који су добили статусе републичког и покрајинског јавног медијског сервиса који буџетске трансфере деле у унапред дефинисаној размери.⁴² Иако је пресликао најбоља решења из региона у овој области, дефинисао јавни интерес (који РТС и РТВ треба да штите и промовишу) и стабилизовао модел финансирања - овај закон суштински није отклонио критике на рачун ових медијских кућа. Конфузији је понекад доприносио и став скупштинске опозиције чији су представници⁴³ умели да путем амандмана

nova.html , 09/ 02/2019.

41 фебруар 2019. године.

42 78,5% за РТС – 22,5% за РТВ.

43 У скупштинској расправи крајем децембра 2016. године је на предлог опозиције тадашњи привремени модел финансирања продужен за две уместо до тада, уобичајене једне године.

пролонгирају промену модела финансирања јавних медијских сервиса, одлажући тиме нужну реформу законодавног оквира и усклађивање правних норми и њихове практичне примене.

Закон о јавним медијским сервисима⁴⁴ предвиђао је буџетско финансирање у ограниченом временском периоду⁴⁵ након чега је планирано увођење таксе у износу који не би требао да прелази 500 динара. Поменути период није искоришћен за промотивну кампању будуће наплате таксе већ се претворио у отворени сукоб Драгана Бујошевића и министра културе и информисања Ивана Тасовца који је новоизабраног генералног директора оправдано критиковао за опструкцију процеса увођења таксе. Иако је држава створила законске предуслове да у разумном временском року заживи наплата таксе, нико није могао да претпостави такву резистентност челних људи Јавног медијског сервиса који су сигурност финансирања видели искључиво путем државног уплива који је подразумевао проактивну улогу владајуће политичке елите. Овакав став руководства РТС-а суштински је представљао континуитет са некадашњим Тијанићевим изјавама што је и најбољи доказ увреженог позитивног става те медијске куће о финансирању од стране Владе Републике Србије који је искоришћен за практично увођење⁴⁶ таксе од 150 динара по електричном бројилу⁴⁷ и наставак буџетског финансирања⁴⁸ који су уз приходе од реклама постали кључни извори финансирања овдашњих јавних медијских сервиса. Оваквим развојем догађаја је поново потврђена теза овог текста о дуплим аршинима и олаким критикама финансирања путем таксе које је могло бити уведено раније да није било отворене опструкције челника РТС-а. Стручна јавност није разумела (или није желела да разуме) да је владајућа номенклатура на

Кристина Ковач, *Влада и Одбор за информисање: Буџетске субвенције и плаћање таксе за јавне сервисе у наредне две године*, Интернет, <http://www.uns.org.rs/desk/UNS-news/43246/vlada-i-odbor-za-informisanje-budzetske-subvencije-i-placanje-takse-za-javne-servise-u-naredne-dve-godine.html>, 10/02/2019.

44 Усвојен августа 2014. године.

45 До краја 2015. године.

46 јануар 2016. године.

47 Закон о привременом уређивању начина плаћања таксе за јавни медијски сервис, *Службени гласник РС*, бр. 112/2015, 108/2016 и 95/2018.

48 Годишњи буџет је 4 милијарде динара – 3,1 милијарда динара за РТС и 900 милиона динара за РТВ.

челу са тадашњим министром Тасовцем истински желеле да промени модел финансирања по којем би између осталог, висину таксе одређивао Управни одбор⁴⁹. По мишљењу аутора овог текста, то је још један аргумент у корист тезе о преовлађујуће политичкој агенди невладиног сектора која се у овој сфери прилагођавао дневно политичкој свакодневици опозиционе сцене чак и када је то било противно њиховим дотадашњим експертским уверењима и јавно израженим ставовима.

Анализирајући стање у региону, закључујемо да тренутно једино у Србији постоји комбиновани модел финансирања јавних медијских сервиса путем буџета, таксе и реклама док се у Словенији, Хрватској, Босни и Херцеговини и Македонији они финансирају искључиво путем таксе и рекламних буџета. Црногорски јавни сервис се једини финансира само из буџета и реклама. Значајне разлике су приметне и у висини укупних годишњих такси⁵⁰ које су варирале од непуних 15 евра колико је висина годишње таксе у Србији преко Македоније (37 евра), Босне и Херцеговине (46), Хрватске (127) и Словеније (153 евра).

Недавно повећање⁵¹ висине таксе у Србији (са 150 на 220 динара месечно), уз истоветну суму која се годинама издваја из републичког буџета и повећање прихода од реклама, утицаће да укупни новчани приливи Радио Телевизије Србије током 2019. године далеко превазиђу 100 милиона евра, што је до тренутка усвајања важеће законске регулативе⁵² била мислена именица. Потврда финансијске консолидације РТС-а је изјава Драгана Бујошевића, генералног директора, који је подсетио јавност “да је 2014. године РТС имао губитак од 18 милиона евра, дуг према банкама од 18 милиона као и дуг према добављачима око 30 милиона.”⁵³ Сагледавајући параметре популарности током

49 Закон о јавним медијским сервисима, *Службени гласник РС*, бр. 83/2014, 103/2015 и 108/2016.

50 Европска радиодифузна унија, *Licence fee 2017 (public version)*, Internet, https://www.gis.at/fileadmin/user_upload/Documents/EBU-MIS_Licence-Fee-9-2017.pdf, 10/ 02/ 2019.

51 од 1. јануара 2019. године.

52 августа 2014. године.

53 Драган Бујошевић, *РТС покушава да очува нормалност Србије*, Интернет <http://www.rts.rs/page/stories/ci/story/124/drustvo/3374220/bujosevic-rts-pokusava-da-ocuva-normalnost-srbije.html>, 10/02/2019.

2018. године, Први програм РТС-а је 277 дана био најгледанија телевизија у Србији што га чини једним од 17 јавних медијских сервиса у Европи који су најгледанији у својој земљи и у поређењу са регионом, РТС је гледанији од јавних сервиса у Румунији, Бугарској, Грчкој, Албанији, Словенији, Хрватској, Босни и Херцеговини, Црној Гори, Македонији и Мађарској.⁵⁴ Овоме треба придодати чињеницу да је у току изградња⁵⁵ нове зграде Радио Телевизије Војводине која би требала да буде усељена током 2020. године. Пуштање у рад ове зграде ће се са правом књижити као успех актуелне власти и велики минус свих покрајинских политичких номенклатура које у претходне две деценије то нису учиниле.

Ови успешни резултати не могу да аболирају РТС и РТВ од критике која остаје константа овдашњег јавног дискурса у којем преовлађује наратив стручне јавности о непрофесионалном уређивању информативног програма. За разлику од велике већине критичара, аутор овог текста сматра то резултатом аутоцензури и непрофесионализма унутар самих медијских кућа а не моделом финасирања. Иако је у стручним круговима често навођено да је „основни предуслов за уређивачку независност јавног медијског сервиса у Србији да не зависи од новца из буџета“⁵⁶, чињеница је, да је без обзира на незадовољство власти, њихов трансфер никада није био умањен, стопиран, или злоупотребљен као средство притиска на јавни медијски сервис. Оваква пракса супротна је аргументацији у овдашњој политичкој свакодневици да „радио-дифузно предузеће које се углавном финансира из државног буџета мора сваке године да преговара са најутицајнијим политичким партијама, што може у великој мери да утиче на његову слободу да презентује различита мишљења,⁵⁷. Уместо тога, у дискусијама о самосталности РТС-а и РТВ-а треба је да постоји суштинска дебата о вишегодишњој уредничкој аутоцензури и новинарском непрофесионализму унутар

54 Исто.

55 Стара зграда је срушена током НАТО бомбардовања 1999. године.

56 Маја Дивац, *Јавни медијски сервис не сме да зависи од новца који додељује влада*, Интернет, <https://mreza.rs/javni-medijski-servis-ne-sme-da-zavisi-od-novca-koji-dodeljuje-vlada/>, 11/02/2019.

57 Александра Рабреновић, „Јавна радио-дифузија“, у публикацији: *Право радио-дифузних предузећа* (уредник Јовица Тркуља), Центар за унапређивање правних студија, Београд, 2001, стр. 81.

поменутих медијских кућа која сеже у доба пре актуелне владајуће политичке номенклатуре. Ретке су оцене попут оне Николе Томића (некадашњег одговорног уредника НИН-а) да је у „делу информативне улоге РТС-а, новац најмањи проблем. Највећи проблем је аутоцензура – кукавичлук у односу према властима и из њега проистекао непрофесионализам водећих људи РТС-а што се онда слива као кроз канализацију, преко уредника дневника и аутора емисија до уличних репортера“.⁵⁸

У прилог томе иде и податак да је у овом тренутку, у Европској унији државе са неспорном демократском традицијом (Шпанија и Холандија) финансирају своје јавне медијске сервисе искључиво из буџета док низ других, попут Србије, то чини на основу комбинованог система финансирања (попут Француске и Немачке). Ово поређење не аболира Републику Србију оцене да су њени основни проблеми „неконсолидована демократија, ниска политичка култура, низак степен владавине права и непостојање довољно широке средње класе“⁵⁹ али ни не амнестира оне критичаре који суштински доводе у питање стабилност, независност, пропорционалност и транспарентност финансирања јавних медијских сервиса базираних на Амстердамском протоколу⁶⁰. У процесу приступања Европској Унији очекује се да постојећи модел на буде хиберниран већ да се што је могуће брже усавшава финансирање јавних медијских сервиса путем модела „којима ће јавни емитери прикупљати довољно средстава за свој рад а уједно и елиминисати могућност политичког утицаја на изворе прихода.“⁶¹

Промена свести, је према мишљењу аутора овог текста, један од кључних предуслова у којем би јавни медијски сервиси требали да имају проактивну улогу у прикупљању средстава од таксе. Тиме би се ојачала интеракција са публиком као што је то случај са дигиталном платформом „РТС Планета“ или недавно успостављеним вестима за националне мањине. Уз даљу

58 Лана Авакумовић, *Проблеми РТС-а остају – сада ћемо их сада још више плаћати*, Интернет, <https://talas.rs/2018/11/26/poskupljuje-taksa-za-javni-servis/>, 11/02/2019.

59 Слободан Г. Марковић, *РТС: тајни досије јавног сервиса*, нав. дело, стр. 68.

60 Усвојени 1997. године.

61 Давор Марко, *Трансформација и функционисање јавних радиодифузних сервиса у Републици Србији и Републици Хрватској*, докторска теза, Интернет, <http://nardus.mpn.gov.rs/handle/123456789/9764>, 11/02/2019

редукцију трошкова, смањење броја запослених и још већу транспарентности у трошењу буџета, могуће је модернизовати Јавни медијски сервис који постепено треба да напушта филозофију о нужности производње искључиво најгледанијег програма. У том смислу је од великог значаја јачање састава и независности Регулаторног тела за електронске медије (РЕМ) као и конкретна спецификација буџетских давања за јавне медијске сервисе на основу којих би се покрили трошкови досадашњег плаћања таксе од стране становништва са минималним примањима и других заштићених социјалних група чиме би се на практичан начин унапредила медијска писменост. Тиме би се по мишљењу аутора, овдашњи јавни медијски сервиси устоличили као истински стубови информисања и промотери демократизације друштва који раде и финансирају се у сврху заштите и промоције јавног интереса, без обзира ко је на власти и да ли су средства за њихов рад прикупљена из буџета, таксе, претплате или рекламних прихода.

ЛИТЕРАТУРА

- Бујошевић Драган и Радовановић, Иван, *5. Октобар–24 сата преврата*, Медија центар, Београд, 2000, стр. 177.
- Вељановски Раде, *Медијски систем Србије*, Факултет политичких наука и Чигоја штампа, Београд, 2009, стр. 78.
- Ђукић Славољуб, *Политичко гробље*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 430.
- Марко Давор, *Трансформација и функционисање јавних радиодифузних сервиса у Републици Србији и Републици Хрватској*, докторска теза, ФПН, Београд, 2017.
- Марковић Г. Слободан, „Неконсолидована демократија, слобода медија у Србији и схватање и место јавног сервиса“, у публикацији: *РТС: тајни досије јавног сервиса* (уредник Милан Аксентијевић), Топлички центар за демократију и људска права, Прокупље, 2017, стр. 57/58.

Рабреновић Александра, „Јавна радио-дифузија“, у публикацији: *Право радио-дифузних предузећа* (уредник Јовица Тркуља), Центар за унапређивање правних студија, Београд, 2001, стр. 81.

Закон о јавним медијским сервисима, *Службени гласник РС*, бр. 83/2014, 103/2015 и 108/2016.

Закон о привременом уређивању начина плаћања таксе за јавни медијски сервис, *Службени гласник РС*, бр. 112/2015, 108/2016 и 95/2018.

Европска радиодифузна унија, *Licence fee 2017 (public version)*, Лозана, 2018.

Saša Mirković

INTERDEPENDENCE OF EVERYDAY
POLITICS AND FINANCING OF PUBLIC
MEDIA SERVICES IN THE REPUBLIC
OF SERBIA

Resume

The text chronologically analyzes in detail the current models of financing former state television and current public media services in the Republic of Serbia, putting the emphasis on the thesis that the disagreement about the role of Radio Television of Serbia was a key place of contention and disagreement on the political scene since the reintroduction of the multi-party system in our country. The analytical method concludes that the previous problems with the stability of the financing of public media services stem from the fact that all the local opposition political leaders, due to dissatisfaction with the editorial concept of RTS, have for years challenged its financing, which (unlike the political elites from the more advanced countries in the region) significantly contributed to the collapse of all the current models of its budgeting. In a transparent manner, the cause-and-effect relation of everyday politics are proved with their significant contribution to the creation of the current forms of financing the most influential media house in this part of the Balkans. By analyzing the financing, the text proves the thesis on the subscription willingness and obligation of a tax as a parafiscal levy that guarantees the stability, independence, proportionality and transparency of the financing of domestic public media services. This text deconstructs the current myths about the interdependence of budget financing and the edito-

rial concept of the informative program through the arguments and concludes that the lack of courage of leading people results in self-censorship of editors and journalists. The text points to the selective application of current media laws and makes recommendations for their consistent application, as well as concrete proposals to improve the current situation that would translate the encouraging financial indicators into the quality that is rightfully expected from Radio Television Serbia and Radio Television Vojvodina as the media pillars of democratization of our society and symbols of freedom of expression that preserve and promote the public interest in the Republic of Serbia.

Keywords: public service, public interest, financing, budget, tax, subscription

* Овај рад је примљен 14.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

ПОЛИТИКЕ ИЗВОЂЕЊА СОПСТВА У САВРЕМЕНОМ УМРЕЖЕНОМ СВЕТУ

УДК 165.24

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.11>

Прегледни рад

Зоран Ђуреиновић

Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум, Београд

Сажетак

Циљ овог рада је да истражи и опише начин на који се успоставља сопство и реализује његова перформативност у савременом умреженом свету. У раду би се објасниле друштвено-историјске претпоставке успостављања субјекта које доводе до модерног и савременог концепта сопства и његовог извођења. Досадашња објашњења су углавном ишла линијом која није у довољној мери узимала у обзир друштвено-историјски контекст који би обухватао све промене које су настајале у друштву. Теза рада је да су промене које су настале у модерном и савременом свету, а које су обухватале развој, достигнути ниво знања у различитим научним дисциплинама, технолошки напредак итд., односно конвергенцију и комплексност свих оних диспозитива, тј. апаратуса, који су присутни у овом свету, довели до успостављања субјекта и начина на који се данас реализује његова перформативност. Услед горе наведених

друштвених промена својеврстан обрт почетком 20. века значио је померање тежишта од претежно чулног ка мисаоном у модерној и савременој уметности, где догађај почиње да се јавља као централно место у уметничкој пракси, односно он представља својеврстан раскид са уметношћу дела ка уметности догађаја и перформанса. Савремени умрежени свет и његови дискурси који нас окружују у свом пресеку и у својеврсној ризоматској, динамичној и променљивој формацији, нужно нас упућују на то да су успостављање субјекта и извођење сопства једино могући кроз призму нових односа. У том контексту би се сагледало и успостављање субјекта у савременом и сложеном информативно-технолошком времену и начин на који се реализује његова перформативност.

Кључне речи: субјект, друштвено-историјски контекст, сопство, савремени умрежени свет, перформанс, Франц Кафка.

Сами почечи настајања својеврсне смеше, односно међусобно повезане и испреплетене друштвене кореографије могу се приметити већ на почетку 20. века, у време авангарди, када након трагичног искуства Првог светског рата и дефинитивног распада низа до тада већ окошталих и декангентних грађанских конвенција, које су и довеле до кризе и рата у западном друштву, долази до потребе за тумачењем и уређењем света на другачији начин. Напушта се поглед на свет као на један дихотомијски однос који је постојао између грађанских конвенција са једне стране и друштвене стварности са друге стране. Прве промене су већ биле наступиле у филозофији када немачки филозоф Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche) заступа тезу о нестанку апсолутног

субјекта¹ и смрти Бога.² Идеја о смрти Бога је постојала још од Просветитељства, али тек почетком 20. века постаје делотворна. То је значило да се свет више не руководи једним неприкосновеним трансцендентним ауторитетом и да Бог, симболички речено, престаје да одређује судбину човечанства. Човек преузима судбину у своје руке, а у таквим околностима нестанка неприкосновеног ауторитета, по природи ствари долази до дисперзије и умножавања погледа на свет, односно до стварања другачије друштвене кореографије која би даље руководила људском судбином, успостављала и обликовала субјекта у тадашњем друштву. Овај период је у филозофији и начину погледа на свет представљао заокрет, или прецизније речено повратак од Кантовог субјекта, као централног места у западној филозофији, ка онтологији, односно суштини бивствовања и принципима на којима свет почива.

Може се истаћи неодвојивост успостављања субјекта и друштвено-теоријског оквира која се манифестује кроз модерну историју на различите начине. Ова својеврсна дијалектика субјекта, на једној страни, и света и друштвене кореографије, тј. контекста који нас окружује на другој страни, је од стране филозофа бивала тумачена на различите начине. Постоје три погледа на положај и успостављање субјекта у односу на свет који га окружује и у оквиру којих бисмо могли посматрати ово питање. Њега заступају три филозофа:³

Серен Кјеркегор (Soren Kierkegaard) – схватање субјективитета где се се сва значења своде на субјект, што узрокује губитком света, односно контекста у којем субјект делује.

Мартин Хајдегер (Martin Heidegger) – своди значења на свет, херменеутички и онтолошки контекст, што на својеврстан начин узрокује губитак субјекта.

Едмонд Хусерл (Edmond Husserl) – покушава да очува обоје, и субјект и свет, али без посредовања. Покушава да очува

1 Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umetnosti*, Horetzky Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005, стр. 7.

2 Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/FW> приступљено 3.4.2019. и 20:205, одељак 125.

3 David Sherman, *Sartre and Adorno, The Dialectics of Subjectivity*, State University of New York, Albany, 2007, стр. 9.

интегритет оба, и субјекта и објекта (али на статичан начин). Нјегова мисао представља највиши степен феноменолошке и егзистенцијалне традиције, односно да и једно друго чврсто и засебно постоје као феномени.

Друштвени контекст у оквиру којег се успоставља субјект⁴ је током и након Првог светског рата радикално промењен. Успостављање субјекта се више не изводи преко, тако да кажемо, самог субјекта као центра света, него преко друштвено-историјског контекста и сложених и испреплетених односа који владају унутар њега. Успостављање субјекта се у таквим околностима може посматрати на потпуно другачији начин. Већ први *Дадаисти* (овде се може узети њихова уметност за пример) казују да је живот, којег они у својим делима приказују, смеша разних међусобно повезаних и неодвојивих ствари. У конституисању живота учествују историја, филозофија, технологија, различите научне дисциплине, свакодневни живот, односно сва она кореографија која га обликује. Из те перспективе треба посматрати и анализирати уметност тог времена, као и успостављање субјекта, односно његовог тела као произвођача уметничке праксе, То нам потврђује и следећа изјава:

“У берлинској Дади на делу је језичко-музички преокрет уметности из слике у телесну самоприсутност догађаја.”⁵

Напушта се дихотомијска подела и одвојеност уметности и света, као начина на који се свет репрезентује и појављује пред нама. Субјект не заузима више централно место у репрезентацији света, него је то друштвени контекст, дискурс, међусобни однос међу његовим чиниоцима, тј. смеша свих оних ствари који чине друштвено-историјски контекст одређеног времена, а то су већ поменути знање, историја, технологија итд.

Тај улазак света, контекстуалног и дискурзивног у начину како схватамо свет и како га представљамо, значило је уједно и

4 Дискурс сопства који се пројављује кроз текстове разних филозофа, доноси мноштво аналогних израза: однос према себи, сопственост, брига за себе, субјекат, субјективност, субјективација. Етимологија и историјски контексти би можда показали несводивост једних на друге, али практична употреба их меша. Француски израз субјект односи се на садржај нечега, објекат у реченици, тему, особу као поданика, слуге, затим на субјекат – у смислу носиоца нечега, бивања подређеним, дакле, не онога који врши радњу, него на онога који трпи радњу.

5 Žarko, Pačić, *Treća zemlja, Tehnosfera i umetnost*, Litteris, Zagreb, 2014, стр. 66-67.

премештање са чулног, предметног, на дискурзивно, друштвено, мисаоно или концептуално, које га обликује, односно на друштвено-историјске услове и контекст који успостављају и обликују субјекта као произвођача уметничке праксе. Прелаз на схватање света где друштвено-историјски контекст и дискурс, то јест, испреплетеност свих његових чинилаца и њихов међусобни однос успостављају и обликују субјекта, представљало је својеврстан концептуално-перформативни обрт и својеврсно померања са уметности дела ка уметности догађаја и перформанса.⁶ Уметност догађаја и перформанса значила је да субјект сада непосредно, односно унесећи своје тело у уметничку праксу учествује у њој.

“Перформативна уметност је уметност без дела. Она се догађа ‘усред уметности’. Ствара се у једнократном чину, непосредном гесту, сингуларном деловању, у догађају. Она преузима саморефлексију авангарде, систем уметности као метауметности. На њено место долази отворени процес, пројект, тренутак...”⁷

Када се каже да је почетком 20. века дошло до обрта од уметности дела ка уметности догађаја, односно перформанса, може се извести закључак да је то дело сада постало тело и да се друштвени контекст преко субјекта више не реализује, односно поставља у делу, него се друштвени контекст у онтологизованом свету свакодневног живота и уметности реализује и поставља у перформативном телу и његовом понашању. Тело је сада дело које успоставља и обликује друштвени контекст и изводи га у „свом“ перформансу.

Француски уметник, дадаиста Марсел Дишан (Marcel Duchamp) је претпоставио делу концепт, мисао, дискурзивни однос и тиме поставио темеље уметности као уметности догађаја и перформанса, На примеру предмета, односно објекта *Фонтане* Марсела Дишана, ради се заправо о догађају који представља пример концептуално-перформативног обрта у уметности са догађајем и међусобним односом унутар друштвеног контекста као централним местом које обликује и окружује уметничку праксу у њеној реализацији. Свака

6 Žarko, Pačić, *Treća zemlja*, нав. дело, стр. 63-71

7 Dieter, Mersch, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002, стр. 245.

уметност приказује живот и сви они процеси, односи и догађаји који постоје у животу, постоје и у уметности. Сходно томе, сам свакодневни живот и догађаји у којима успостављени и друштвено-обликовани субјект делује и изводи свој перформанс се могу сматрати за уметност.

Могли бисмо се овде реферисати и на Хегела (Georg Wilhelm Frierich Hegel) и његово дело *Lectures on Fine Arts* (1828) и тврдњу да је „уметност ствар прошлости“⁸. Хегел је овим, такође, прејудицирао уметничко дело Марсела Дишана на почетку 20. века и концептуално-перформативни обрт са уметности дела ка уметности догађаја и перформанса.

Овај обрт је индикативан и у изјави швајцарско-немачког сликара Паул Клеа (Paul Klee) из његових дневника⁹ који је тврдио да *објекти сада опажају мене* (now objects perceive me). Комплетна друштвена парадигма се мења, није субјект више тај који опажа објекте, свет и, другим речима, управља светом, него је то сада свет, односно објект који управља субјектом и успоставља га у оквиру свог друштвеног контекста.

Циљ ове елаборације је да обасни и опише својеврстан обрт који је настао у уметности, односно њеној репрезентацији почетком 20. века где субјект престаје да буде тај који ствара уметничко дело, него дотадашњи објект и окружујући друштвени контекст заправо постаје субјект који ствара уметничко дело и реализује га као перформанс. Овај обрт отворио је могућност да се сада тело као објект унесе у уметност, односно обликује и успостави друштвеним контекстом, а потом се реализује његова перформативност.

Пратећи ову линију и узимајући пример из ближе прошлости, Марина Абрамовић користи своје тело као објект у уметничкој пракси перформанса. Она свој перформанс такође изводи успостављен и обликован друштвеним контекстом и дискурсима унутар којих ради. Уметник или уметница перформанса, баш као и Дишан са предметом, теоретски осмишљава и концептуализује употребу људског тела као објекта и уз разне интервенције на њему, ради са њим и доводи га

8 *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Vol. 1, Translated by T. M. Knox. Oxford University Press, New York, 1975. стр. 11.

9 Virilio, Paul, *The Vision Machine*. (J. Rose, Trans.). University of Indiana Press, 1994, стр. 59.

у различите ситуације. Марина Абрамовић је један од најбољих примера употребе тела у уметничкој пракси. Својим чувеним перформансима у којима је испитивала границе физичке и менталне издрживљости, изазвала је велику пажњу светске уметничке јавности и ушла је у сам врх најатрактивнијих живих уметника у свету.

На основу наведеног могао би се направити следећи резиме. Нестанак трансцендентног ауторитета, спајање живота и уметности, заокрет ка иманенцији и онтологији услед историјског искуства, развоја друштва, различитих научних дисциплина и технологије, уплив мисаоног и дискурзивног у живот и сходно томе обрт са уметности дела ка уметности догађаја и перформанса, све то је учествовало у успостављању и обликовању субјекта где субјект сада своју перформативност реализује на другачији начин и у другачијим контекстуалним условима. Субјект у таквом догађају постаје непосредни учесник у којем изводи своје сопство обликовано друштвеним контекстом у којем настаје, а његов перформанс постаје део свакодневног живота, односно понашања у свакодневном животу.

Извођење сопства је двојако – оно истовремено значи да се субјект, односно сопство изводи у смислу и процесу свог обликовања и успостављања кроз друштвени контекст, а такав субјект и изводи, односно реализује своју перформативност унутар одређеног друштвеног контекста. У перформансу су субјект и објект обједињени, Успостављени субјект је истовремено и објект који као такав делује и реализује своју перформативност.

Мартин Хајдегер је својим приступом уметничком делу као себе-постављања-истине-у- дело (*Sich-Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*) отворио питање безсубјективности и безобјективности савремене уметности у надолazeћем времену¹⁰. Сам Хајдегер ће већ 1930-их у анализи појма *догађаја* (Ereigniss) рећи да догађај више не означава подаривање-пружање битка у епохалном-историјском смислу. Наступило је доба, боље рећи стање, краја историје битка. А

10 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, u; Holzwege, V. Klostermann, Frankfurt/M, 2003, стр. 8. nepromenjeno izdanje, 1-74.

оно што преостаје јест присвајање догађаја од стране ничим више одређеног битка човека.¹¹

Будући да је савремени живот живот у свету иманенције где су свакодневница и уметност спојени, успостављени субјект у таквом контексту постаје непосредни актер или делујући субјект, односно произвођач уметничке праксе унутар специфичних дискурзивних и друштвених услова.

Мноштво и сложеност дискурса унутар друштвене кореографије, нпр. у доба модерне уметности и пре тога, могло би се рећи, били су далеко мањи, као и целокупни технолошки развој у коме су се налазили тадашње друштво и култура. Међутим, у савременом свету хетерогеност, глобализација, технологија, плурализам, ризоматска структура света, потпуно нови однос времена и простора, динамично и стално мењајуће окружење, доносе једну комплексност дискурса који окружују човека, какву досада нисмо имали, који су у сложеном међусобном односу, а такође и у сложеном дејству на данашњег субјекта. Такви услови данас неминовно конструишу другачијег субјекта и логично су императив другачијег промишљања света и његовог понашања.

У савременој уметности у време глобализма, дисперзије субјекта у постиндустријском, постполитичком, постхладноратовском и хиперпотрошачком друштву тј. друштву пост-доба, улога субјекта је, може се слободно тврдити, крајње релативизиована и није јасно дефинисана. Плурална је и нестабилна. Сада је то субјект у доба друштва и културе.

Ови процеси су важни, јер доводе до редефинисања функције уметности, која добија нови значај у ширем културном и друштвеном пољу. Концепт уметности у доба културе супротставља се аутономији уметности. У првом плану више нису естетска него друштвена мерила. Савремена уметност постаје друштвена пракса. Професор Миодраг Шуваковић наводи:

11 Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie; (Vom Ereignis)*, V. Klostermann, Frankfurt/M, 1989.

„Уметност постаје сонда за тестирање и предочавање културе у њеним друштвеним могућностима функције, контекста и производње јавног значења.“¹²

У овом контексту би се могло сагледати и успостављање субјекта у савременом свету, у сложеном информативно-технолошком времену. Као пример субјекта у савременом свету глобализма и информативно-технолошког доба може се узети роман Франца Кафке Процес и судбина његовог главног јунака Јозефа К.¹³ Роман је парадигма отуђености, усамљености, несигурне егзистенције, недокучивости излаза, непостојања реалног ослонаца, субјекта који нема вредност и који је играчка неких виших сила, у овом случају савременог информативно-технолошког доба. То доба је хладно, прорачунато, нехумано, у ком субјект нема чврст ослонац и у ком тражи, а не може да нађе, може бити само нађен. Из овога се такође може видети да је парадигма субјект-објект обрнута. Процес нас већ тада суочава са друштвом контроле¹⁴ и непостојањем етике у доба неолибералног капитализма, као и губитком индивидуалности. У Кафкином роману је присутна идеја савремене корпорације, савременог Бога, где се субјект заправо појављује само као објект. Идеја корпорације, против које, Јозеф К, главни Кафкин јунак, покушава, неуспешно и безнадежно, да се бори, против корпорације, као неке свеприсутне и недокучиве силе, која нема своју физичку појавност. Овде више заправо не постоји класична перспектива субјекта. Савремена корпорација се представља као мрежа која се протеже на све стране, представља савремено доба паралелних и умрежених светова, односно сложеног контекста у којима се субјект налази и у које је урођен. Догађаји и понашање главног јунака у роману се не могу објаснити никаквом владавином законитости узрока и последице. Не постоји разлог због којег је Јозеф К. ухапшен, нити догађаји који би се могли одредити као реални у смислу схватања линеарности времена. Догађаји се одвијају симултано у мрежи у којој се, чини се, не зна шта је почетак, а шта крај.

12 Miško Šuvaković, *Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom*. Orpheus, Novi Sad 2007, стр.196.

13 Franc Kafka, *Proces*, Evro-Giunti, Beograd, 2011.

14 Žil Delez, *Pregovori 1972-1990*, Karpos, 2010, стр. 252-260.

Кафка је пророк надлазећег друштва контроле, бирократске машинерије управљања и дехуманизације света са субјектом који своју перформативност може да изводи само у таквим специфичним и сложеним дискурзивним условима. Савремено информативно-технолошко доба у виду свеprisутне корпорације, односно савременог друштва, идеје у коју је субјект урођен и заправо заробљен без излаза (што нам показује судбина главног лика Кафкиног Процеса, Јозефа К. који на крају романа бива заклан као псето)¹⁵, недостојно човека, баш као што је изгледа недостојан и човеков положај у савременом информативно-технолошком и неолибералном друштву.

Кафкин језик је прецизан, то је технички језик, без метафора и симбола, баш као и савремено технолошко окружење. Главни јунак је у техничкој мрежи, машинерији, делезовој машинерији.¹⁶ Како се понаша главни јунак? Дезоријентисан је, тражи излаз, осећа да се бори против нечега неухватљивог које се надвило над њим и свеобухвата га у мрежу. Он нема излаза. Један други Кафкин литерарни јунак, Грегор Самса из приповетке *Преображај* (*Die Verwandlung*, 1915), ће претрпети трансформацију свог тела у огромну бубу, казујући заправо да друштвени контекст модерног технолошког окружења и отуђења на такав начин делује на субјекта, односно на његово тело да се он у овом књижевном делу буквално претвара у огромну бубу, говорећи да субјект хоће да побегне из овога света и да то није свет за њега. У приповеци *Преображај*¹⁷ се осећа егзистенцијална усамљеност, немогућност проналаска места у друштву и самоиспуњења, страх за властиту егзистенцију, несигурност, тескоба и узалудно трагање за остварењем властитог смисла. Тело постаје буба, кукац. Грегор Самса, односно његово тело као извођач перформанса, као до хоће да каже - ја нисам више ја и ово није мој свет, односно, савремена друштвена мрежа тако обликује моје понашање где је моје сопство претпело трансформацију која значи губитак субјекта и своди га на

15 Franc Kafka, *Proces*, 206.

16 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2, Tisuću platoa*, Sandorf & Mizantrop, Zagreb, 2013, стр. 22.

17 Franc, Kafka, *Preobražaj*, http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/kafka_preobrazaj.pdf приступљено 4.3.2019. у 19:56.

сопство чије је извођење урођено и изгубљено у савременој технолошко-корпоративној мрежи. Ова Кафкина прозна дела су парадигма једног надолazeћег друштва које успоставља субјекта и његово понашање у таквим специфичним дискурзивним условима. Кафкиним јунацима преостаје изгледа једино линија бега, својеврсни перформативни ескапизам у свет који заправо није њихов свет. Можемо извести закључак да је присутна подређеност и урођеност субјекта у сложеним, нестабилним и хетерогеним односима у савременом технолошком друштву. Савремено доба, можемо заправо рећи, карактерише губитак слободе субјекта.

У савременом свету, прецизно речено, тежиште није у обликованом субјекту, него је у успостављању субјекта, субјективацији која је обликује тај субјект и његово понашање, дакле у начину, односу, процесу као што је и сам наслов Кафкиног романа. Зашто је успостављање субјекта процес, трајање, однос, најбоље нам описује и објашњава сам друштвени контекст у којем се налазимо. Живимо у друштву контроле, модулације, непрекидног трајања и бескрајног одлагања где се ништа не завршава, где је све у неком недефинисаном процесу и неуморном кретању, које заправо потврђује немогућност и извесност обликовања субјекта и извођења сопства. У друштву где је субјект у ствари објект, а прави субјект је заправо неолиберално друштво и односи који владају у њему. Живот је кретање, процес без наде и сталног уточишта, а субјект је урођен у променљивој динамичној ризоматској, дискурзивној, (анти)структури која обликује његово понашање. Шта је заиста субјект, мање је важно од успостављања субјекта или субјективације. Процес је важан, односно сви они друштвени контексти и дискурси који га данас успостављају.

Субјект је производ праксе живљења, настаје из чина, настаје из догађаја који се конституише кроз искуство и доживљај (Мишел Фуко).¹⁸

Жил Делез (Gilles Deleuze) каже: “Нема субјекта већ производње субјективности: субјективност мора бити произведена када зато дође време, управо због тога што

18 Mišel Fuko, *Hermeneutika subjekta*, Novi Sad, 2003, стр.113.

субјекта нема. То време долази када једном прођемо кроз знање и моћ...”¹⁹

Да подсетимо, дисциплинарна друштва у доба модернизма, о којима је писао Мишел Фуко (Michel Foucault), оперисала су местима затварања (школе, фабрике, болнице, касарне итд.) где се појединац кретао од једног до другог места затварања, и на тај начин се организовао и контролисао живот појединца, то јест, обликовао и успостављао субјект и његово понашање. Тако организовано уређење друштва стављало је појединца у својеврсне калупе и одређивало његово место у друштву, па према томе и обликовало његово понашање. Као одличан пример дисциплинарног друштва може нам послужити филм Чарлија Чаплина *Модерна времена* (Charlie Chaplin, *Modern Times*) из 1936. године, у којем видимо како рад у фабрици обликује понашање фабричког радника, чак и кад не ради.²⁰

Савремено друштво које карактерише такозвано друштво контроле замењује дисциплинарно друштво. Оно се заснива на контролисању процеса и непрестаних модулација и промена унутар друштвене мреже. Друштво контроле не функционише на принципу моћи над појединцем путем укалупљивања и затварања у статична места. Тај систем се полако распада и његова хегемона структура није више у стању да оствари ефективну моћ над појединцем. Непрестана модулација живота и промене, бескрајни и никад до краја завршени процеси захтевају другачији начин контроле. Она се остварује, на пример, путем шифри без које појединац не може да приступи банковном рачуну, некој информацији важној за њега итд.²¹

Као и дисциплинарно друштво, перформанс ствара нови субјект, мада сасвим другачији од оног произведеног у режиму паноптичког надзора. Перформативни субјект је конструисан као фрагментиран, нејединствен, децентрализован, колико стваран, исто толико и виртуелан. Субјекти се производе и одржавају кроз различите социо-техничке системе, који бивају

19 Žil Delez, *Pregovori 1972-1990*, стр.168-169.

20 Charlie Chaplin, *Modern Times*, 1936, <https://www.youtube.com/watch?v=DfGs2Y5WJ14> приступљено 4.3.2019. у 19.33.

21 Žil Delez, *Pregovori 1972-1990*, стр. 255-256.

над-кодирани многим дискурсима, и смештени у бројна места праксе.²²

Према Жилу Делезу дисциплинарна друштва су дошла у кризу и наступиле су друге снаге које су се постепено институционализовале и доживеле убрзање након Другог светског рата. Он каже: „Више дуго нисмо дисциплинарно друштво, престали смо то да будемо“²³ Уместо њега живимо у новом стратуму које он назива друштво контроле. Слој, односно наслаге историјских формација, свеукупно знање, технологија који обликују понашање субјекта, се назива *стратум перформанса*.²⁴

Перформативни субјекти и објекти не изводе, колико се они заправо изводе. Перформативност доприноси стварању разноврсности позиција субјекта, онога што Дона Харавеј (Donna Haraway) назива *фрагментираним идентитетом*.²⁵

Савремени умрежени, испреплетени друштвени контекст успоставља субјекта, обликује и одређује начин његовог понашања, односно перформативност. Сама субјективација је посредовање између субјекта и друштвеног контекста. То посредовање и процес је, може се рећи, такође део уметничког дела, односно перформанса, а посредовање између субјекта и друштва је акција, ангажман субјекта у друштву.

Човек је одувек био окружен неком врстом технологије, оним вештачким дискурсом (па и самим језиком као својевсном технологијом и носиоцем друштвености), који га окружује својим сложеним преплетима, који се протоком времена мењао, технолошки напредовао, а што је неминовно утицало на само обликовање субјекта, његово извођење и перформативност. Ово нас, наравно, смешта о одређени контекст у ком се уметност одиграва и специфично је само за њега, сингуларно. Везујући извођење субјекта за контекст, тј. дискурс и технологију, ми, заправо, на тај начин говоримо о политикама његовог извођења. Свако време се одређује кроз процес субјективизације, односно

22 Jon Mckenzie, *Perform or Else: From discipline to performance*. London-New York: Routledge, 2001, стр. 18.

23 Gilles Deleuze. "Postscript on the Societies of Control." *October* 59, 1992, стр. 3.

24 Jon Mckenzie, *Perform or Else: From discipline to performance*, стр. 176.

25 Donna Haraway. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991, стр. 155.

контексти и политике сваког времена специфично обликују субјекта и његову перформативност, а уметност је, такође, као сложена технологија, смеша свих оних дискурса који нас окружују (тела, зграда, институција, односа, технологије итд.) који учествују у томе. Какви су данас ти дискурси у савременом умреженом свету? Сложени, плурални, глобални, а истовремено сингуларни, баш као и политике извођења субјекта и реализације његове перформативности.

Савремена технологија и напредак су довели до спајања уметности и живота, до преласка са уметности дела на уметност догађаја, тј. на уметност као перформативност свакодневног живота. Сви ови дискурси, као својеврсне политике извођења сопства и реализације његове перформативности, потврђују тезу неопходности и неодвојивости дискурзивне анализе извођења сопства у савременом умреженом свету. Са преласом са уметности дела на уметност догађаја уметност постаје практична - зар се у свакодневици најбоље не види њена перформативност.

ЛИТЕРАТУРА

- Chaplin Charlie, *Modern Times*, 1936, <https://www.youtube.com/watch?v=DfGs2Y5WJ14> приступљено 3.4.2019. у 19.33.
- Delez Žil, *Pregovori 1972-1990*, Karpos, 2010.
- Deleuze Gilles, Felix Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2, Tisuću platoa*, Sandorf & Mizantrop, Zagreb, 2013.
- Deleuze Gilles, "Postscript on the Societies of Control." *October* 59, 1992.
- Fuko Mišel, *Hermeneutika subjekta*, Svetovi, Novi Sad, 2003.
- Haraway Donna. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.
- Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Vol. 1, Translated by T. M. Knox. Oxford University Press, New York, 1975.
- Heidegger Martin, *Beiträge zur Philosophie; (Vom Ereignis)*, V. Klostermann, Frankfurt/M, 1989.

- Heidegger Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, u; Holzwege, V. Klostermann, Frankfurt/M, 8. nepromenjeno izdanje, 2003.
- Kafka Franc, *Proces*, Evro-Giunti, Beograd, 2011.
- Kafka Franc, *Preobražaj*, http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/kafka_preobrazaj.pdf приступљено 4.3.2019. у 19.56.
- Krstić Predrag, *Subjekt protiv subjektivnosti; Adorno i filozofija subjekta*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju “Filip Višnjić”, Beograd, 2007.
- Mersch Dieter, *Ereignis und Aura: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt/M., 2002.
- Mckenzie Jon. *Perform or Else: From discipline to performance*. London-New York: Routledge, 2001.
- Nietzsche Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, <http://www.nietzchesource.org/#eKGWB/FW> приступљено 4.3.2019. у 20:05, одељак 125.
- Paić Žarko, *Treća zemlja, Tehnosfera i umjetnost*, Litteris, Zagreb, 2014.
- Sherman David, *Sartre and Adorno, The Dialectics of Subjektivty*, State University of New York, Albany, 2007.
- Šuvaković Miško. *Kritične forme savremenosti i žudnja za demokratijom*. Orpheus, Novi Sad, 2007.
- Šuvaković Miško, *Pojmovnik suvremene umetnosti*, Horetzky Zagreb, Vlees & Beton, Ghent, 2005.
- Virilio Paul, *The Vision Machine*. (J. Rose, Trans.). University of Indiana Press, 1994.

Zoran Đureinović

POLICIES OF ESTABLISHING
AND PERFORMING ITSELF IN A
CONTEMPORARY NETWORKED WORLD

Resume

The aim of this paper is to explore and describe the way in which the self is established and realizes its performance in a contemporary networked world. The paper will explain the socio-historical assumptions of the establishment of the subject that lead to a modern and contemporary concept of self and its execution. Previous explanations have largely been followed by a line that has not sufficiently taken into account the socio-historical context that would include all the changes that have occurred in society. The thesis of the paper is that the changes that occurred in the modern and contemporary world, which included development, reached level of knowledge in various scientific disciplines, technological advances, etc., that is, the convergence and complexity of all those discourses and apparatuses that are present in this world, led to the establishment of the subject and the way in which its performance is realized today. Due to the aforementioned social changes, a kind of craft at the beginning of the 20th century meant moving the focus from predominantly sensual to thought in modern and contemporary art, where the event began to appear as a central place in artistic practice, that is, it represents a sort of break with the art of work towards the art of events and performance. The modern networked world and its discourses surrounding us in its cross-section and in a kind of rhizomatic, dynamic and changeable formation

necessarily suggest that the establishment of a subject and the pursuit of self is only possible through the prism of new relationships. In this context, the establishment of the subject in the modern and complex information-technological time and the way in which its performativity is realized is also seen.

Keywords: subject, socio-historical context, self, contemporary networked world, performance, Franc Kafka

* Овај рад је примљен 28.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

АНАЛИЗА И ПОЛИТИКА ОРГАНИЗАЦИОНЕ КУЛТУРЕ

УДК 316.734:005.7

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.12>

Прегледни рад

Симона Жикић

Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум, Београд

Сажетак

У овом раду ћемо покушати да уз помоћ различитих приступа у литератури, са освртом на дефиниције културе и увођење антрополошког приступа у разумевање и тумачење свеукупне, посебно савремене културе (тумачећи културу као начин живота), анализирамо данашње схватање организационе културе у савременим организацијама. Потреба и интерес за разумевање националне и организационе културе континуирано расте услед процеса глобализације, улаза страног капитала, јачања зависности међу нацијама, а нарочито у контексту све израженије потребе за постизањем конкурентности на тржишту. Организациона култура је дубоко укореењена у свакој организацији док је истовремено подложна променама које се догађају као одговор на константну социо-економску променљивост окружења. Како би истраживачице и истраживачи разумели културу, потребно је да процене ширу

културну парадигму друштва у оквиру ког функционише организација.

Кључне речи: култура, политика, организациона култура, вредности, норме, ставови, комуникација

Култура је релативно стари појам који се појавио најпре у антропологији. Антрополог Б.Тејлор је 1871. године увео појам културе као комплексне целине која укључује знање, веровања, уметност, морал, законе, обичаје и друге способности и навике које стиче појединац у једном друштву.¹ Антрополошкиње и антрополози до данас настављају да истражују културу одређених друштвених заједница као целину материјалних и духовних продуката њиховог живота или рада. Концепт културе теоретичара из Енглеске Рејмонда Вилијамса је такође 'антрополошки', јер се усредредио на свакодневна значења: на вредности (тј. апстрактне идеале), на норме (јасне принципе и правила) и на материјална, симболичка, добра.²

Маркс је објашњавао да економски односи битно утичу на човекову свест, али и на сферу културе.³ „Политика се као пракса друштвеног повезивања и уређења облика живота, замењује делатношћу управљања економијом и форматима културе.“⁴ Схватање да је култура одређена производњом и организацијом материјалне егзистенције је изражено метафором базе и надградње. База означава ресурсе за производњу и производне односе, а надградња суперкултуру. Производни односи доводе до формирања класа. Марксизам подразумева да је начин производње 'стварна основа' правних

1 Детаљније погледати: Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture: Researches In to the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Volume 1, John Murray, London 1871.

2 Рејмонд Вилијамс „Анализа културе“, у *Студије културе*, приредила Јелена Ђорђевић, Службени гласник, Београд 2008, стр. 125.

3 Детаљније погледати: Карл Маркс, *Капитал: критика политичке економије*, превели Моша Пијаде и Родољуб Чолаковић, Просвета, Београд 1978.

4 Мишко Шуваковић „Епистемолошка питања о филозофији, теорији и политици у граничним зонама модерности, постмодерне и савремености“, у *Српска политичка мисао*, Институт за политичке студије, Београд, 2016, стр. 44.

и политичких надградњи и одређује политичко, друштвено и духовно. Из тог разлога често у литератури можемо пронаћи да се се каже да начин производње обликује надградњу културе.

По марксистима, култура је одређена производњом и организацијом материјалне егзистенције. Као последица, култура није неутрална јер се постојећи односи производње морају изразити и кроз политичке и правне односе. Из тог разлога се говори да је култура политичка, јер изражава односе моћи. Маркс је наводио да су идеје владајуће класе у сваком тренутку, владајуће идеје, односно да је класа која је доминантна материјална снага у друштву у исти мах и доминантна интелектуална снага.⁵

Након више од сто година проучавања културе, истраживачице и истраживачи увиђају да се компаније и људи у њему могу посматрати као 'племе'. Разумевање понашања запослених у компанији захтева, баш као и разумевање живота племена, да се открију њихови обичаји, ритуали, веровања, симболи. Отуда и спој менаџмента и културе, што је отворило потпуно ново гледање на управљање организацијама. Како би се направила појмовна разлика између националне и културе компаније користе се термини 'организациона' и 'корпоративна' култура.

Целокупну ову област препознали су и развили у највећој мери, нарочито у иницијалним фазама, ауторке и аутори из Сједињених Америчких Држава. Из тог разлога је дошло до етноцентричности идеја и концепата, како у теорији и истраживањима, тако и у консултантској пракси. Према тврдњама антрополога, етноцентризам је садржан у ставу који начине понашања, веровања, схватања света и знања других процењује са позиција вредности сопствене културне традиције. Поједини аутори то аргументују разликама између појединих области у оквиру друштвених наука, истичући да су крос-национална истраживања била ређа у теорији управљања организацијама него у другим дисциплинама у оквиру хуманистичких наука.⁶ Важно је нагласити да овде

5 Детаљније погледати: Карл Маркс, *Капитал: критика политичке економије*, превели Моша Пијаде и Родољуб Чолаковић, Просвета, Београд 1978.

6 Детаљније погледати: Glaser W. A. *Cross-National Comparisons of the Factory*, Journal of Comparative Administration, Vol. 3, No. 1, 1971.

није реч о свесном наметању идеја примењених у сопственој (америчкој) култури. Управо чињеница да су и истраживачице и истраживачи из области менаџмента и организације људи, тј. припаднице и припадници одређених култура, делује тако да њихови несвесни процеси, као што су предрасуде, уверења и вредности неизбежно утичу на формулисање теоријских појмова и примену акција у пракси управљања пословним системима.⁷ Последица наведеног несвесног и континуираног утицаја културе на организационо понашање чини да се у системима појављују обрасци понашања и мишљења, којима се не посвећује пажња, нити су предмет анализе, будући да се перципирају као 'природни'. Као последицу овог феномена срећемо многе организационе приступе и теорије, настале на одређеном тлу, који се покажу као потпуно неодговарајући и контрапродуктивни у другим социолошким, културолошким и географским срединама. Вилијамс објашњава да можемо само да проучавамо различите начине на које су, у оквиру организације која се мења, поједине делатности и њихови међусобни односи претрпели утицај.⁸ Анализа културе у документарном смислу је од велике важности, јер може да донесе конкретне доказе о читавој организацији у којој је одређена делатност настала.⁹

На основу истраживања доступне литературе закључујемо да је организациона култура један од најзанимљивијих феномена организационог понашања и да је као таква обележила управљање људским ресурсима као област менаџмента у последњој декади 20. и првој декади 21. века. Организациону културу можемо дефинисати као систем претпоставки, вредности, норми и ставова манифестованих кроз симболе, које су чланице и чланови једне организације развили и усвојили кроз заједничко искуство и који им помаже да одреде значења окружења и како да се у њему понашају.

Другим речима, анализа културе разјашњава значење и вредности у одређеном начину живота, у одређеној култури. То би значило да оваква анализа културе увек ће подразумевати

7 Детаљније погледати: Hofstede G. *Management Scientists are Human*, Management Science, Vol. 40, No. 1, 1994, стр: 4-13.

8 Детаљније погледати: Рејмонд Вилијамс „Анализа културе“, у *Студије културе*, приредила Јелена Ђорђевић, Службени гласник, Београд 2008, стр. 124-133.

9 Исто, стр. 124-133.

историјску критику којом се дела ума и маште анализирају у односу на конкретне традиције и друштва, али и на анализу елемената начина живота, као што су: организације производње, структура породице, структура институција које владају друштвеним односима, као и одређене, карактеристичне, форме на основу којих припадници једног друштва комуницирају. По Вилијамсу, социјална дефиниција се бави општим процесом или укупношћу уметности и знања као пуким споредним производима и пасивним одразом стварних интереса у друштву.¹⁰

Значај организационе културе проистиче из чињенице да она у великој мери детерминише значења, која догађајима и појавама, како унутар организације тако и изван ње, придају чланице и чланови организације. Због тога су све одлуке, акције и интеракције како менаџера тако и запослених у организацији, у великој мери детерминисани културом. Тако организациона култура утиче на стратегијске одлуке топ менаџмента али и на оперативне, свакодневне одлуке у организацији. Култура одређује карактер међуљудских односа у организацији, стил лидерства који ће бити примењен у њој, она побољшава мотивацију запослених, редукује конфликти и олакшава координацију у организацији.

Организациона култура одређује знања и компетенције које су вредне за организацију, детерминише и усмерава интеракције и комуникације кроз које се ствара и преноси, шири и користи организационо знање, подстиче преиспитивање и охрабрује мењање постојећих знања, директно утиче на способност организације да апсорбује знање споља и да изврши трансфер знања унутар компаније. Да би организациона култура позитивно утицала на перформанце компаније, она мора да садржи одређене претпоставке, вредности и норме у областима функционисања компанија као што су развој људи, промене, интеракције, сарадња, комуникације и окружење. Човек поседује моћ да разуме однос према себи самом и та самосвест омогућава да се исказе нешто што јесте, да се појави значење и смисао. Уз помоћ језика човек исказује чињенице и вредности. За вредности се често поставља питање да ли су оне изводљиве из социолошких или психолошких карактеристика

¹⁰ Исто, стр. 124-133.

људског постојања? Свакако, шта се дешава са комуникацијом? Да ли уз помоћ ње можемо да спознамо вредности једног бића? Вредности изражавају ставове, осећања, интересе, потребе и мотиве. Међутим, постоје две врсте вредности: друштвене норме и аутономни пројекти. Посматрајући вредности као друштвене норме, можемо рећи да вредности „усмеравају, координишу и функционално усаглашавају понашање појединца са интересима целине друштва“ (Животић, 1986: 49). Њих примећујемо као прописе, правила и забране које друштво намеће појединцу. Са друге стране, аутономне вредности су усмерене на формирање критичке свести, у којима човек аутономно одређује садржаје и облике друштвеног понашања.

Компаније се могу дефинисати на много начина, имајући у виду аспекте разматрања и циљеве проучавања. У светлу комуникације, као инструмента управљања, вођења и контроле, можемо рећи да је компанија заједница особа, носилаца сопствених вредности, образаца понашања, интереса, циљева, који најчешће нису компатибилни са осталим индивидуалним, а још ређе су у складу са генералним компанијским.¹¹ Ако пођемо од различитих дефиниција организационе културе, колико год оне биле разнолике, примећујемо да доминирају термини 'група људи', 'дељење вредности', 'заједничка искуства', 'заједничко знање', 'интеракција запослених', 'интеграција', 'преношење искустава'. У основи свих ових феномена и процеса налази се размена информација, усаглашавање ставова и непрекидно комуницирање, што нас води ка утврђивању пресудног значаја комуникације, као основног инструмента за креирање, промену и одржавање организационе културе.

Организациона култура има своју когнитивну и симболичку компоненту.¹² Когнитивну компоненту чине елементи интерпретативних шема менаџера и запослених које организациона култура детерминише и преко којих утиче не само на начин на који се они понашају већ и на начин на који виде свет око себе. Најчешће навођене и описиване когнитивне компоненте организационе културе су претпоставке и

11 Детаљније погледаги: Fiocca R., *L'impresa: un insieme (organizzato) di persone che comunica*, Sinergie n. 59/02, Università Cattolica, Milano 2002.

12 Детаљније погледаги: Schein E.H., *Organizational culture and leadership*, Jossey-Bass, San Francisco, CA, 2010. доступно на <http://eu.wiley.com/WileyCDA/WileyTitle/productCd-047064057X.html>; Датум посете веб сајту: 08.11.2018.

вредности, мада се често наводе и норме као и ставови који се непосредно изводе из вредности. Символичке компоненте организационе културе манифестују когнитивне елементе организационе културе и оне обухватају све оно што може да се види, чује, осети у организацији. Символи могу да буду: бихевиорални (ритуали), семантички (метафоре, приче) и материјални (артефакти).

Базичне претпоставке су најдубљи слој организационе културе. Оне су дескриптивног карактера и обликују перцепцију окружења. Према Шајну, базичне претпоставке настају тако што решења проблема са којима се чланице и чланови организације суочавају, а која су се показала успешним и као таква се понављају, постепено постају правила како се треба понашати у одређеним ситуацијама и затим бивају потиснута у подсвест.¹³ После одређеног времена, та правила која показују како треба постају објашњења како јесте јер се узимају *здрово за готово*. Из тих решења проблема, која су се показала успешним, постепено се развијају и објашњења како функционише 'стварност' у којој настају ти проблеми. Та објашњења су базичне претпоставке као елемент организационе културе. Вредности се дефинишу као "стабилно веровање да је одређени начин понашања или егзистенцијално стање лично или друштвено пожељније од супротног начина понашања или егзистенцијалног стања".¹⁴ У овој као и у осталим дефиницијама, вредности су описане као стандарди, упутства, критеријуми који воде одлучивање или избор између алтернатива и одређују понашање људи. Вредности не само да говоре људима ка којим циљевима треба да теже, већ им одређују и начин како до тих циљева да дођу, детерминишући (легитимна, ефикасна, погодна или прихватљива) средства за достизање циљних стања. Норме су правила понашања, често неформална, која произилазе из вредности и представљају упутства за свакодневно понашање чланица и чланова организације. Норме настају када се вредности, као део организационе културе, трансформишу у социјална очекивања у погледу понашања чланица и чланова организације. Норме, као неписана форма социјалних очекивања, намећу се свим

13 Исто.

14 Milton Rokeach, *The Nature of Human Values*, Free Pr, New York, 1973, стр. 25.

чланицама и члановима организације и преносе се новим чланицама и члановима у процесу њихове социјализације. Ставови се базирају и произилазе из вредности и, као и норме, индукују одређено понашање. Међутим, ставови генеришу понашање на другачији начин од норми. Док норме представљају одређена правила која усмеравају понашање, ставови представљају веровања о објекту понашања која онда производе одређена понашања према објекту. Ставови се дефинишу углавном као когнитивне и афективне оријентације према неким објектима и ситуацијама.

Имајући у виду унапред дефинисан задатак постизања компанијских циљева, до којег воде појединачни индивидуални циљеви, неопходно је да индивидуалне снаге, а са њима и вредности које их покрећу буду кохерентне међусобно и истовремено са компанијским карактеристикама. Ово је очекивана консеквенца концепата 'система' и 'синергије', као базичних идеја у управљању компанијом као и у економији исте. Међутим, да би се постигла систематска и синергетска понашања, способна да генеришу прихватљиве резултате, између осталог и економске, али и друге, потребно је организовати ресурсе, укључити их, мотивисати и водити у психолошком и управљачком смислу, у смеру дељења заједничких вредности и циљева, значајних и на економском плану.

Ово је један од задатака комуникације, која за циљну групу има запослене и сараднике. Наведени сегмент комуникације, који је иницијално назван интерном комуникацијом, наглашава приоритетно таргет на који је усмерена. Након тога продубљена је и друга перспектива, семантички конкретизована додавањем речи 'управљачка'. Ништа се није променило у погледу таргета, који првенствено чине запослени у компанији (интерни таргет). Позивање на управљање у контексту комуникације указује на један од циљева интерне комуникације, а то је подршка функционисању компаније кроз преношење информација, знања и свести о механизмима на којима се базира компанија. Ипак, не сме се, говорећи о управљачкој функцији комуникације, иста сводити на аспекте извршне активности компаније, већ нагласити евидентну оријентацију на тактичку, осим стратешке димензије интерне комуникације.

Поред тога, у свакој компанији се сусрећу различите културе. Пре свега, сваки појединац, као члан/чланица организације је носилац сопственог идентитета и личне културе која условљава његово/њено понашање и одређује циљеве, приоритете, лично залагање и тако даље. Појединачне и личне културе запослених сврставају се у шире културне профиле, детерминисане различитим компонентама: старост запослених, дужина радног стажа, професионална улога, хијерархијска позиција и друго. Културе и субкултуре се могу учврстити у облику културе 'сектора', културе 'функције' или културе 'тима' и функционисати било хоризонтално, било вертикално у зависности од организационе и функционалне структуре компаније.

Неретко је диверсификација култура у компанији очигледна и видљива и на примеру изгледа просторија и канцеларија, као и у начину понашања запослених (различити нивои формалности у интерперсоналним односима), а на врло експлицитан начин се огледа чак и у стилу одевања запослених. Ово сведочи о чињеници да култура прожима читаву организацију, утиче на понашање запослених и сарадника а често одређује и степен ефикасности у процесу одлучивања.

Компанија се може анализирати као склоп култура: из њиховог међусобног сукобљавања, из интеракција које се успостављају, често из супротстављених вредности које их покрећу израста одређена корпоративна култура. Култура једне компаније у највећој мери остварује своју улогу када прати и задовољава сталну потребу за одржавањем и унапређењем синергије између захтева окружења и могућности остварења компаније. Стога се организациона култура може сматрати генератором две наизглед супротстављене, а заправо комплементарне компетенције: задовољење захтева тржишта насупрот интерне компетенције и мотивације запослених у компанији. Развој и унапређење организационе културе предпоставља мање или више формализоване процесе унутар компаније који се спроводе кроз социјалне интеракције, континуиране сусрете и размене знања, ставова и искустава чланица и чланова организације на свим нивоима, активности обучавања и образовања, преговарачке активности и слично. Све наведене активности базиране су на непрестаној размени

информација и порука међу свим актерима живота компаније, то јест на комуникацији.

Из схватања комуникације као елемента који има улогу да унутар компаније преноси (али и изван ње) идеје и смернице врха компаније, колико год да су оне заједничке или не са остатком компаније, произилази концепт комуникације као 'помоћне' функције. Њен задатак би био да 'слуша' налоге и упутства руководства компаније и да их прошири у оквиру компаније на најпогоднији начин (идеално би било да и начини комуникације буду дефинисани и одабрани од стране самог руководства).

Међутим, овој 'тактичкој' улози комуникације треба додати другу, много значајнију и прецизнију улогу. Не само да комуникација обликује и води процес ширења информација бирајући самостално форме комуницирања, она управља и контролише читав процес формулисања мисије и визије компаније. Започиње анализом тренутног стања (*status quo*), идентификује и процењује разлике у односу на идеалну ситуацију (*gap*), предлаже интервенције, помаже у процесу дефинисања и конкретизовања елемената, који треба да буду препознатљиви и прихватљиви за сваког појединца (*statements*), бира (наравно, у сарадњи са руководством компаније) најбоље алтернативе и, најзад заокружује циклус дефинисања визије и мисије тако што исте комуницира свим нивоима и структурама унутар компаније. На овом месту бисмо се вратили да део о језику јер исти није само систем исказа већ облик односа међу људима.¹⁵

Приликом детаљног прегледа постојеће литературе, која проучава предметну област наилазимо на упадљиву језичку неусклађеност. У почетним радовима доминирали су термини 'компаративни' и 'крос-национални' менаџмент. Временом је све заступљенији постајао термин 'крос-културални' менаџмент, као и организационо понашање, као шири и свеобухватнији појмови. Приметно је то што и најистакнутије ауторке и аутори, нпр. Ненси Адлер, не праве прецизну дистинкцију између менаџмента и организације,

15 Миладин Животић, *Аксиологија*, Напријед, Загреб 1986, стр. 153.

тј. организационог понашања.¹⁶ Ненси Адлер говори о крос-културалном менаџменту као проучавању понашања у организацијама, које припадају различитим културама и нацијама.¹⁷ Акцент је на интеракцији особа које функционишу у једном пословном систему а припадају различитим културама, тј. нацијама. Према истој ауторки, компаративни или крос-културални менаџмент, које она сматра синонимима, истражује пет основних питања: Да ли се организационо понашање разликује у зависности од културе? Колики део уочене разлике може да се припише културним детерминантама? Да ли се разлике у организационом понашању широм света повећавају, смањују или, пак, остају исте? Како се може на најбољи начин управљати организацијама у културама које се разликују од сопствене? На који начин организације могу да управљају културалном разноликошћу, укључујући и употребу поменуте разноликости као ресурса организације?¹⁸

Истраживач *Nath* тврди да компаративни менаџмент, у најширем смислу, проучава сличности и разлике пословних и управљачких система из различитих ширих контекста.¹⁹ Овај аутор ипак прихвата једноставнију, али, како и сам каже, веома распрострањену дефиницију компаративног менаџмента као „проучавања организација из различитих земаља и култура“.²⁰

Могло би се, на основу свега изнетог, закључити да је термин 'крос-културални менаџмент' шири и да се односи на утицај националних култура на цео процес управљања (планирање, организовање, вођење и контролу), док је израз 'крос-културално организационо понашање', заправо садржан у претходном појму и покрива два сегмента целокупног процеса: организовање и вођење.

Објављени су веома обимни прегледи литературе из ове области из којих се може учити развој трендова, како у теорији, тако и у истраживањима. Метафоре које ауторке и

16 Детаљније погледати: Nancy J. Adler with Allison Gundersen, *International Dimensions of Organizational Behavior*, 5th Edition, Thomson Higher Education, USA 2008.

17 Исто.

18 Исто, стр. 52.

19 Детаљније погледати: Nath R. *Comparative Management: A Regional View*, Cambridge, MA: Ballinger Publishing Company, 1988.

20 Исто, стр. 20.

аутори користе за приказ стања у наведеној материји су веома интересантне, али и инспиративне, ако не и иновативне, с обзиром да се ради о научном приказу глобалног феномена. Организациона култура има доминантну улогу у достизању економских перформанси организације, при чему се овај утицај посебно снажно манифестује у процесу иницирања и спровођења организационих промена. Она детерминише креирање когнитивних шема запослених, подстиче њихову интерну интеграцију, идентификацију са организационим вредностима, тимски рад, а пре свега утиче на начин дефинисања циљева и визије организације. Да би процес организационих промена био успешно спроведен, организациона култура мора бити базирана на вредностима у које је инкорпорирана склоност променама, у супротном, пре започињања промена неопходно је спровести њено редефинисање и адаптацију. Може се посматрати са више различитих аспеката у зависности од тога да ли су у фокусу доминантне вредности организације, однос према променама у окружењу или интензитет интерперсоналних релација запослених.

Имајући у виду наведене теоријске и практичне приступе овој интердисциплинарној теми, можемо лакше разумети честе ситуације у којима запослени једне исте компаније у међусобно веома удаљеним деловима света обављају исте производне процесе према идентичним оперативним стандардима, али имају различите нивое успешности. До узрока се може доћи детаљним проучавањем разлика, које су неретко малобројне, али веома значајне и односе се, пре свега, на ставове и вредности, што за последицу има врло различита понашања и пословне перформансе. Могућност и ефективност предвиђања и корективног деловања главни су циљеви детектовања и анализе наведених разлика.

Култура организације помаже чланицама и члановима да развију колективни идентитет и да међусобно сарађују на најефективнији начин. Она управља свакодневним активностима, детерминише начин комуницирања у организацији, одређује које је понашање прихватљиво, а које не и слично. Такође, култура утиче на начин на који организација реагује на импулсе из окружења, начин на који се бирају специфични циљеви и одређују стратегије,

као и начин на који се организација суочава са изазовима конкуренције и променама у било ком сегменту окружења. Организациона култура је фактор који спаја чланице и чланове организације, тако да чине заједницу, уместо случајног скупа појединаца. Без обзира на чињеницу да јака организациона култура може знатно да допринесе бржем спровођењу организационих промена, неопходно је нагласити да је таква ситуација очекивана једино у случају када се ради о култури базираној на вредностима у које је инкорпорирана склоност према променама. У свим другим случајевима, нарочито онда када доминирају вредности стабилности и конзервативизма, сваки вид дубљих промена захтева промену организационе културе. Због тога се може закључити да се једино оне промене које се базирају на вредностима које су изразито блиске индивидуалним вредностима чланицама и члановима организације, могу спроводити без значајнијих измена доминантне културе. У противном, промене које се заснивају на сасвим новим вредностима које се битно разликују од постојећих, могу бити успешне и комплетне једино уколико се истовремено са њиховим спровођењем изврши и измена постојеће организационе културе.

ЛИТЕРАТУРА

Adler Nancy J. with Gundersen Allison , *International Dimensions of Organizational Behavior, 5th Edition*, Thomson Higher Education, USA 2008.

Fiocca R., *L'impresa: un insieme (organizzato) di persone che comunica*, Sinergie n. 59/02, Università Cattolica, Milano 2002.

Glaser W. A. *Cross-National Comparisons of the Factory*, Journal of Comparative Administration, Vol. 3, No. 1, 1971.

Hofstede G. *Management Scientists are Human*, Management Science, Vol. 40, No. 1, 1994.

Nath R. *Comparative Management: A Regional View*, Cambridge, MA: Ballinger Publishing Company, 1988.

- Rokeach Milton, *The Nature of Human Values*, Free Pr, New York, 1973.
- Schein E.H., *Organizational culture and leadership*, Jossey-Bass, San Francisco, CA, 2010. dostupno na <http://eu.wiley.com/WileyCDA/WileyTitle/productCd-047064057X.html>; Датум посете веб сајту: 08.11.2018.
- Tylor Burnett Edward, *Primitive Culture: Researches In to the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom, Volume 1*, John Murray, London 1871.
- Вилијамс Рејмонд „Анализа културе“, у *Студије културе*, приредила Јелена Ђорђевић, Службени гласник, Београд 2008.
- Животић Миладин, *Аксиологија*, Напријед, Загреб 1986.
- Маркс Карл, *Капитал: критика политичке економије*, превели Моша Пијаде и Родољуб Чолаковић, Просвета, Београд 1978.
- Шуваковић Мишко „Епистемолошка питања о филозофији, теорији и политици у граничним зонама модерности, постмодерне и савремености“, у *Српска политичка мисао*, Институт за политичке студије, Београд, 2016.

Simona Žikić

ANALYSIS AND POLITICS OF
ORGANIZATION CULTURE

Abstract

In this work we'll try to, with the help of different approaches in literature, with a turn towards the definitions of culture and implementing anthropologic approach into the understanding of the total and especially contemporary culture (interpreting the culture as a way of life), analyze today's understanding of the organization culture in modern organizations. Need and interest for understanding the national and organization culture continuously grows under the process of globalization, entry of foreign capital, strengthening relations between nations, and especially in the context of more-expressing need for reaching market competitiveness. Organization culture is deeply rooted in every organization, but is also susceptible to changes that happen as an answer to constant socio-economical variability of the surrounding. In order that researchers can understand culture, it is necessary that they evaluate wider cultural paradigm of the society in who's framework the organization functions, because of the influence on the way that the organization works.

Keywords: culture, politics, organization culture, values, norms, opinions, communication

* Овај рад је примљен 07.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

ИЗМЕШТАЊЕ СТАТУСА ГРАФИЧКОГ ОБЛИКОВАЊА У ДВАДЕСЕТОМ И ДВАДЕСЕТ ПРВОМ ВЕКУ

УДК 766"19/20"

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.13>

Прегледни рад

Даница Глођовић

Факултет за медије и комуникације,
Универзитет Сингидунум, Београд

Сажетак

У овом раду, ауторка истражује промену парадигме графичког обликовања, од почетка двадесетог века до данас, као и трансформацију обликовних пракси од традиционалних, ка дигиталним медијима. С обзиром на то да је тема овог рада измештање статуса графичког обликовања у истраживачком поступку приликом обраде предложене теме примениће се сет теоријско епистемолошких техника што подразумева разноврсне интердисциплинарне и трансдисциплинарне методе. Ради истицања и проблематизовања кључних области теорије графичког обликовања, прегледном техником ће се мапирати и представити опус области и актуелних теорија визуелне културе које покрива предложена тема, према задатим критеријумима које овај рад предлаже. Критеријуми за мапирање и критичку анализу ослањаће се на савремене теорије графичког обликовања, а и друштва као

крајњег корисника дизајнираних производа и услуга.

Графичко обликовање не може се тумачити као само један од естетских појмова, радње или производа, већ је реч о својеврсном политичком феномену. Дизајн је, како естетско обликовање, тако и аутентично политичко обликовање знаковног и материјалног света. Обликује свакодневни живот људи, и широко је уграђен у механизам владања друштвеним простором, као и животом уопште, у урбаном простору и над телима која тај простор заузимају. У модерним временима, кроз подршку технологије, као и трансдисциплинарном приступу кроз конвергенцију различитих пословних и друштвених пракси, графичком обликовању пружају се неке нове могућности, што свакако измешта циљеве и достигнућа ове области. Може се рећи да је улога графичког обликовања да на микро нивоу производи субјективност, а на макро нивоу успоставља физичке и виртуелне ограде управљања, контроле и кретања. Стварни свет више није уочљив, јер оно што субјект види и зна о стварном свету, јесте оно што му говоре произведени знакови. У овом раду ауторка обухвата и проблематику ауторства у односу на дизајнерске праксе. Овим истраживањем ауторка жели да мапира кључне тачке у промени парадигме графичког обликовања, као и да читаоцима представи пут развоја дизајнерских пракси какве данас познајемо.

Кључне речи: Графичко обликовање, дизајн, Баухаус, дигитални медији, трансдисциплинарност, визуелна култура, репрезентација.

1. ПРОМЕНЕ И ЦИЉЕВИ ДИЗАЈНЕРСКИХ ПРАКСИ

Почетком двадесетог века, уметници и дизајнери суочили су се са својим друштвом управо кроз праксе графичког обликовања. Окружени хаосом, индустријализацијом, технолошким преокретима, светским ратом, трагали су за редом и смислом. Говорили су кроз манифесте и креирали плакате, књиге, часописе и типографске форме користећи иновативне визуелне речнике. Прихватили су масовну комуникацију, третирали су естетске конвенције симетрије и орнамената као устајале остатке прошлости. Покушали су да открију неокаљане визуелне форме које одговарају новом модерном свету. Кроз такве експерименте истраживали су асиметрични распоред, активирани бели простор, серијски дизајн, геометријске типове, минимализам, хијерархију, функционализам и универзалност. У времену када технологија оснажује нови колектив, она такође и редефинише универзалност. Да би се разумело како се овај кључни медиј дизајна развијао, неопходно је осврнути се на то и како је настао. Ово истраживање за циљ има да понуди читаоцима преглед о томе како је дошло до промене парадигме у праксама графичког обликовања од периода настанка Баухауса па све до дизајнерских пракси, какве данас познајемо и упражњавамо.

Чланови Баухаус школе, основане у Вајмару 1919. године, трагали су за прочишћеном објективном репрезентативном формом. Под утицајем конструктивизма, футуризма и групе Де Стијл, естетска машинерија сукобила се са субјективно искривљеним експресионизмом. Уметници попут Мохољи-Нађа (László Moholy-Nagy), актуелизовањем типографије као средства комуникације у уметничком изразу, изједначили су објективност са *истином* и јасноћом.¹ Да би изразили ову истину, уметници су морали емоционално да се одвоје од свог рада у корист рационалнијег и универзалнијег приступа. Типографија се повезивала са визуелним идентитетом и оглашавањем, употреба безсерифних фонтова и укључивање фотографије као кључних графичких елемената представљали су симбол ове авангардне институције.

¹ Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, University of Chicago Press, Chicago, 1997, стр. 50-67.

Објективно одвајање подстакло је и друге чланове Баухауса, укључујући Херберта Бајера (Herbert Bayer) и Јозефа Алберса (Josef Albers), који су тежили откривању идеалних облика комуникације, јасно и прецизно, чистећи визуелни језик од субјективности и двосмислености.² У другој половини прошлог века, изазвана је идеја универзалности кроз потврду бескрајне разноликости појединаца и заједница међајући значење визуалних облика што потврђује и оптимистична тврдња Мохољи-Нађа у есеју „Типофото“, о новом универзалном визуелном свету, у коме примећује да се “хигијена оптичког, здравље видљивог полако филтрира.”³

Технологија коју дизајнери данас употребљавају за креирање и комуникацију, непосредно утемељује универзалност, стварајући низ рестриктивних протокола. Софтверске апликације прилагођавају индивидуалне креативне тенденције стандардним, универзалним алатима и колористичким шемама, стварајући нови медиј путем кога се дизајнерске праксе изражавају. Специфичне технике, језик и речник уметничког изражавања претходно су изоловани у оквиру појединачних професија, „увозе“ се и „извозе“ кроз софтверске апликације и дизајнерске праксе да би се створио заједнички „метамедији“. Лев Манович (Lev Manovich), у свом истраживачком есеју “Увоз/Извоз”, ову последично естетску трансформацију сматра монументалном.⁴ Захваљујући технологији, универзалност се удаљила од рестриктивних модела прошлости према новом, данас *убичајеном* језику. Овај обновљени хибридни универзални језик помера границе између дисциплина и појединца, између земаља и култура. У свом есеју „Универзалност узвраћа ударац“, Елен и Јулиа Луптон (Ellen, Julia Lupton) примећују да је „визуелни језик уплетен у технолошки еволуирајуће комуникацијско окружење које се протеже и тестира од стране људи без преседана.”⁵

2 Ellen Lupton and J. Abbott Miller, eds., *The ABC's of Triangle Square Circle: The Bauhaus and Design Theory*, Princeton Architectural Press, New York, 2000, стр.22.

3 László Moholy-Nagy, “*Typophoto*,” in *Painting, Photography, Film*, MIT Press, Cambridge, 1973, стр. 38–40.

4 Lev Manovich, *Import/Export: Design Workflow and Contemporary Aesthetics*, Internet: <http://manovich.net/index.php/projects/import-export>, 05/02/2019.

5 Helen Armstrong, *Graphic design theory: readings from the field*, Princeton Architectural Press, New York, 2009, стр. 133.

Глобална и локална масовна продукција производа и услуга, обезбеђује обим посла који произлази из ове универзалности.

Универзални системи који се данас појављују разликују се од универзалности авангарде, која је настојала да створи јединствен, утопијски визуелни језик који би могао да уједини људску културу. Данас, велики број дизајнера и продуцената, именованих и неименованих, унутар и изван професије, доприносе огромним новим визуелним добрима, често користећи заједничке алате и технологије. Кроз ову нову “глобалну заједницу” мења се парадигма модерног графичког обликовања.

2. ОДГОВОРНОСТ И УТИЦАЈ ДРУШТВЕНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ

Родченко (Алекса́ндр Миха́йлович Ро́дченко), Лисицки (Эль Лисицкий), Мохољи-Нађ и други покушали су активно да преобликују своја друштва кроз дизајн, обликујући хаос живота у уредне, рационалне форме. Почевши од 1920-их, руски конструктивисти као што су Родченко и Лисицки посебно су помогли у спровођењу револуционарног авангардног програма. У новом Совјетском Савезу, они су трансформисали индивидуалне уметничке намере у колективну утопијску визију, у тежњи да ће се тиме постићи боље, праведније и егалитарније друштво. Уметник је постао неименовани културални радник, “конструктор”.⁶

Неутралност међународног стила, посебно онако како се практикује у Сједињеним Америчким Државама 50-их и 60-их година двадесетог века, дистанцирала је дизајнере од револуционарних друштвених идеала. Швајцарски системи дизајна постављају графички дизајн као професионалну праксу вредну *корпоративне* Америке.⁷ Уместо да поткопају свој идентитет унутар критичне авангардне парадигме друштвених промена, ови дизајнери су настојали да уклоне свој идентитет у служби укупног корпоративног имиџа, подупирући постојеће структуре моћи њиховог времена. Крајем 60-их, околности

6 Victor Margolin, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, нав. дело, стр. 12-71.

7 Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, стр. 12-16.

су почеле да се мењају, што је довело до обновљеног осећаја друштвене одговорности у дизајнерским заједницама. Постмодерна реакција против модернистичке неутралности је преовладала. Волфганг Вајнгарт (Wolfgang Weingart), који је типографске вештине учио од утицајних типографа Емила Рудера (Emil Ruder) и Макса Била (Max Bill), а касније у школи дизајна у Баселу, основао је покрет назван *New Wave*⁸ дизајн који је истакао интуицију у први план, манипулишући модернистичким облицима и системима у правцу изражајнијег и романтичнијег приступа.⁹

У Сједињеним Америчким Државама, од 70-их до 90-их година прошлог века, Кетрин Мекој (Katherine McCoy), шефица Академије уметности Кренбруку у Мичигену, мотивисала је своје ученике да се субјективније укључе у свој посао. Истражујући постструктуралистичке теорије отворености и нестабилности значења, Мекој је дестабиловала конкретан, рационалан дизајн швајцарског стила. У свом раду приоритет је давала емоцијама, самоизражавању и мноштву значења које се не може контролисати унутар поруке клијента. На тај начин, она је вратила пажњу корисника на индивидуалног дизајнера.¹⁰ Водила је своје студенте у срж постструктурализма, претварајући тиме дизајн у сложени дискурс који би корисник морао декодирати. Снажни модерни методи дизајна су били измештени, дизајнери су изгубили веру у рационалност, објективност и универзалност. Деведесетих година, бунтовни емоционални испади и самоизражавање, придружили су се све већој глобалној свести и новој концентрацији производних дизајнерских метода и стилова. Заједно, ови покрети и праксе су све више мотивисале дизајнере да се критички враћају у друштво. Како се поље кретало ка субјективнијем дизајнерском приступу, у друштву се, крајем двадесетог века, оснажио покрет за друштвену одговорност. Графички дизајнери придружили су се медијским активистима у пружању отпора

8 Хелен Армстронг у својој књизи „Теорија графичког дизајна“ подсећа да се *New Wave* (Нови Талас) дизајн такође звао и *нова типографија*. Авангардни приступ типографији - санс серифни фонтови, асиметрична равнотежа, свесна употреба оптичког типа, коју су развијали уметници свуда у Европи, али првенствено у Баухаусу. Ови приступи се често називају *Нова типографија*.

9 Helen Armstrong, *Graphic design theory: readings from the field*, нав. дело, стр. 14.

10 Исто, стр. 14.

против опасности потрошачке културе.¹¹ Дизајнери су почели генерисати садржај унутар и изван односа између дизајнера и клијента критикујући друштво. Тридесет три истакнута графичка дизајнера потписала су реактуелизовани манифест „*First Things First*” из 1964. године под називом „*First Things First Manifesto 2000*“¹², протестујући због доминације рекламне индустрије над дизајнерском професијом.

У току првих година развоја новог миленијума дизајнери су, унутар растуће пулсирајуће мреже, креирали могућности којима је публика добила овлашћења да производи и критикује представљене садржаје. У данашњем глобално повезаном и умреженом свету, дизајнери попут јапанског Кенија Харе (Kenya Hara), развијају иновативне моделе за друштвено одговорно пројектовање. За Хару, као и за авангарду, одговор лежи у рационалном уму, а не у индивидуалној жељи. Овај нови рационални приступ, међутим, укључује снажну идеолошку потпору окружења у потрази за пословним и дизајнерским моделима који производе „глобалну хармонију и узајамну корист“¹³ изван формалних питања на глобални утицај њиховог рада. Главна водиља, више се не препознаје у претходно рестриктивним модерним идеалима неутралне, објективне комуникације, него се поље дизајна проширило тако да укључује више директног критичког ангажмана у околни свет. Резултирајући швајцарски стил пренео се из Европе у Сједињене Америчке Државе, ширећи вредности неутралности, објективности и рационалности изражене кроз чврсто распоређене облике, форме и ограничену типографију.

Дигитална технологија која оснажује колективно ауторство, омогућавајући нову врсту универзалног језика такође инспирише и оштар критички глас унутар дизајнерске заједнице. Дизајнери активно учествују у политичким и културним дешавањима, све више размишљајући глобално унутар чврсто умреженог окружења. Како све већи број дизајнера, уз подршку технологије, производи и облике

11 Steven Heller and Veronique Vienne, *Citizen Designer: Perspectives on Design Responsibility*, Allsworth Press, New York, 2003.

12 Rick Poynor, “First Things First Manifesto 2000,” *AIGA Journal of Graphic Design* 17, New York, 2/1999, стр. 6–7.

13 Kenya Hara, *Designing Design*, превод. Maggie Kinser Hohle and Yukiko Naito, Baden: Lars Müller, 2007, стр. 429–431.

и садржаје, питања као што су одрживост и социјална правда позиционирају се високо на лествици дизајнерских ангажовања. Преко успешних пословних и естетских пракси дизајнери остварују јаче ефекте на културу коју стварају. Иако се тренутно реконтекстуализује културна критика у дигиталном свету, заснована на дизајну, попут питања ауторства и универзалности, она је ипак укорењена у авангарди.

3. СТАТУС КУЛТУРАЛНОГ РАДНИКА/ ДИЗАЈНЕРА У ДИЗАЈНЕРСКИМ ПРАКСАМА

Иако не захтева екстензивно школовање, одликовање у дизајнерској пракси један је од најпроблематичнијих подухвата. Поред потребе за талентом, дизајнер мора да се суочи са енциклопедијским количинама информација, наизглед бескрајним током мишљења и свакодневним проблемом проналажења иновативних идеја, популарно названим *креативност*. Ипак, дизајнерска професија изискује релативно лакши приступ, за разлику од архитектуре и инжењерства, будући да не захтева акредитацију. Не подразумева никакво овлашћење од стране званичних институција, као што су правне или медицинске професије. У модерним пословним праксама, ова чињеница важи и за друге области у пољима маркетинга, истраживања тржишта, а поготово у пословима које се односе на активности у дигиталним медијима, и на друштвеним платформама.

Многи дизајнери, школовани или самоуки, првенствено су заинтересовани за ствари које добро изгледају и добро функционишу. Главном мисијом сматра се потреба да се визуелне и практичне потребе споје. Оно што дизајнер ради није ограничено на било коју одређену идеју или форму. Графички дизајн обухвата све врсте визуелних комуникација, отелотворујући визуелне идеје. Признање „доброг дизајна“ се остварује кроз практичност и лепоту изражавања идеје квалитета одређеног производа или услуге.

У овом сегменту, неизбежно је осврнути се на питање ауторства у области графичког обликовања. Поред доприноса значајних теоритичара попут Барта (Roland Barthes), Фукоа

(Michel Foucault)¹⁴ и других, који су се бавили питањем статуса и дефиниције аутора, због задатог обима рада, изабрала сам реферирати на ауторе који су се бавили питањима ауторства у домену дизајнерских пракси као посебне области. У обједињеном теоријском есеју “Дизајнер као аутор“, Мајкла Рока (Michael Rock) аутор разматра питање шта заправо значи позвати дизајнера да буде аутор?¹⁵ Покушавајући да примени теорије ауторства из области филма, књижевности, уметности и других сродних дисциплина, на питања ауторства у дизајнерским праксама, Рок сматра да ауторство може понудити нове приступе проблематици процеса дизајна у професији која се традиционално више повезује са комуникацијом, а не са стварањем порука. „Теорије ауторства служе и као легитимирајуће стратегије, а ауторске тежње могу на крају ојачати одређене конзервативне појмове дизајнерске производње и субјективности - идеје које су у супротности са недавним критичним покушајима да се свргне перцепција дизајна на основу индивидуалне бриљантности.“¹⁶

Значење речи „аутор“, значајно се мењало кроз историју и било је предмет интензивне контроле у последњим деценијама. Најраније дефиниције нису повезане експлицитно са писањем, већ означавају особу која потиче или даје постојање било чему. Испрва, чинило се да су се дизајнери удаљавали од ауторских, научних текстова у којима су откривени визуелни принципи кроз обимна визуелна истраживања према позицији у којој би дизајнер могао да поседује неки ниво власништва над својим радом. Неке од институционалних карактеристика дизајнерске праксе, у сукобу су са покушајима самоизражавања. Идеја о децентрализованој поруци не мора бити добро прихваћена у професионалном односу у којем клијент плаћа дизајнеру да пренесе одређене информације или емоције. Поред тога, већина дизајнерских пракси подразумева колаборативно радно окружење, било у оквиру односа са клијентом или у контексту дизајнерских студија и бироа који користе способности креативних људи, што за резултат има немогућност утврђивања

14 Детаљније у: Roland Barthes, *The Death of the Author*, и Michael Foucault, *What Is an Author?*

15 Michael Rock, *The designer as author*, Internet: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>, 07/02/2019.

16 Исто.

порекла одређене идеје. Техничку стручност може поседовати било који број културалних радника, али то је могуће повезати са стилем рада, чиме се могућности за препознавање аутора само сужавају, али и даље не одговарају на питање статуса дизајнера као аутора. Свеприсутни притисак технологије и електронске комуникације само замагљује могућности мапирања тачних извора идеја. Виктор Марголин (Victor Margolin) у свом есеју „*Дизајнер као произвођач*“ упућује да „Производи на глобалном тржишту се убрзано мењају због брзог напретка технологије. Дизајнери данас имају могућност да производе и дистрибуирају нове ствари, без обзира да ли су типови фонтова, софтвера или материјалних добара свих врста, на светска тржишта.“¹⁷ Дизајнерске праксе у двадесет првом веку обухватају много веће поље рада него што је то био случај раније. Постоји много техника и алата чиме је драстично убрзан процес креирања препознатљивог визуелног стила и потписа, што раније није било могуће. Елен Луптон (Ellen Lupton) и њен партнер Абот Милер (J. Abbott Miller) готово су самостално конструисали нови критички приступ графичком дизајну, заједно са истраживачком праксом. Пројекат, као што је изложба у центру за визуелне уметности МИТ листе „Купатило, кухиња и естетика отпада“, понудила је нови приступ тумачењу ауторства у дизајнерским професијама. Порука се приказује истовремено путем графичко-визуелних уређаја и текста. Дизајн ове представе покреће питања која су њен садржај, чиме показује да је само-рефлексивна како визуелно тако и вербално. Насупрот томе, каталог изложбе не манифестује исти ниво графичког ауторства. Овим се чини да Луптон и Абот реферирају на познате, функционално одвојене улоге аутора и дизајнера.¹⁸

Ако би дизајнери требали да теже отвореним читањима и слободним текстуалним тумачењима, ту тежњу би ометале опозиционе теорије ауторства. Фуко је напоменуо да фигура аутора није посебно ослобађајућа: аутор као извор, ауторитет и крајњи власник текста штити од слободне воље читаоца. Преношење ауторитета текста на аутора садржи и категоризује

17 Victor Margolin, *The Designer As Producer*, Интернет: http://kellyludwig.com/kcai-embeds/va3-designer_as_producer.pdf, 02/02/2019.

18 Ellen Lupton, J. Abbott Miller, *The bathroom the kitchen, and the aesthetics of waste: a process of elimination*, Studley Press, Dalton, 1992, стр.17-71

рад, сужавајући могућности интерпретације. Лик аутора поново потврђује традиционалну идеју креатора генија, статус креатора уоквирује рад и прожима га митском вредношћу.¹⁹ Различити начини и могућности, које тумаче дизајнера као аутора, врло су сложени и збуњујући, као и сам начин на који су дизајнери користили тај израз и вредност која му је приписана.

Хронолошки гледано задатак дизајнера био је једноставнији него што је данас, а одговорност дизајнера било је лакше дефинисати. Креирање декоративних елемената или давање облика одређеним производима, био је примарни задатак. Сходно томе, дискурс дизајна кретао се у домену визуелне форме, а затим и механичке функције.²⁰ Суочени са све већом комплексношћу производних система производа и услуга, дизајнери морају посвећеније размишљати о будућности и њиховој улози у стварању садашњости. Неопходни су им системи раног дететковања како би упозорили на друштвене трендове који би могли утицати на то што обликују, што захтева интелектуалне алате да размисле о значају тих трендова и њиховим етичким импликацијама. Будућност с којом се суочавамо дубоко имплицира дизајнере који раде у многим различитим професионалним областима. Вештине дизајнерске праксе производе систем производа и услуга у којима живимо. У оној мери у којој ова област не појачава и афирмише људски потенцијал и благостање, дизајнери се сматрају делимично одговорним.

ЛИТЕРАТУРА

Armstrong Helen, *Graphic design theory: readings from the field*, Princeton Architectural Press, New York, 2009.

Drucker Johanna, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*, University of Chicago Press, Chicago, 1994

19 Michel Foucault, *Што је аутор?*, Наклада и Јесенски Турок, Загреб, 2015, стр. 35-76

20 Victor Margolin, *Design, the Future and the Human Spirit*, MIT Press Journals, Design Issues: Volume 23, Number 3 Summer 2007, стр. 14-15.

- Foucault Michel, *Што је аутор?*, Наклада и Јесенски Турук, Заргеб, 2015.
- Hara Kenya, *Designing Design*, превод. Maggie Kinser Hohle and Yukiko Naito, Baden: Lars Müller, 2007.
- Heller Steven and Veronique Vienne, *Citizen Designer: Perspectives on Design Responsibility*, Allsworth Press, New York.
- Lupton Ellen, J. Abbott Miller, *The bathroom the kitchen, and the aesthetics of waste: a process of elimination*, Studley Press, Dalton, 1992
- Lupton Ellen and J. Abbott Miller, eds., *The ABC's of Triangle Square Circle: The Bauhaus and Design Theory*, Princeton Architectural Press, New York, 2000.
- Margolin Victor, *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*, University of Chicago Press, Chicago, 1997.
- Margolin Victor, *Design, the Future and the Human Spirit*, MIT Press Journals, Design Issues: Volume 23, Number 3 Summer, 2007.
- Margolin Victor, *The Designer As Producer*, Internet: http://kellyludwig.com/kcai-embeds/va3-designer_as_producer.pdf, 02/02/2019.
- Manovich Lev, *Import/Export: Design Workflow and Contemporary Aesthetics*, Internet: <http://manovich.net/index.php/projects/import-export>, 05/02/2019.
- Moholy-Nagy László, *"Typophoto," in Painting, Photography, Film*, MIT Press, Cambridge, 1973.
- Poyner Rick, "First Things First Manifesto 2000," *AIGA Journal of Graphic Design* 17, New York 17, 2/1999
- Rock Michael, *The designer as author*, Internet: <http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-designer-as-author>, 07/02/2019.

Danica Glodović

MEASUREMENT OF PARADIGM AND
GRAPHIC DESIGN STATUS IN TWENTY
AND TWENTY FIRST CENTRY

Resume

In this paper, the author explores the changing of the graphic design paradigm from the beginning of the twentieth century to the present days, as well as the transformation of design practices from traditional to digital media. Considering the fact that the topic of this paper relocation of the status of graphic design in the research process, when considering the proposed topic, a set of theoretical epistemological techniques will be applied which implies diverse interdisciplinary and transdisciplinary methods. To highlight and problematize the key areas of graphic design theory, a transparent technique will map and present the opus of areas and current visual culture theory that covers the proposed topic, according to the given criteria proposed by this paper. Criteria for mapping and critical analysis will rely on contemporary graphic design theories as well as societies as end users of designed products and services.

Graphic design can't be interpreted only as one of the aesthetic concepts, actions or products, but it is a kind of political phenomenon. The design is, both aesthetic design and authentic political design of the sign and material world. It shapes the everyday lives of people, and is widely incorporated into the mechanism of governing the social space, as well as life in general in the urban area and over the bodies occupying that space. In modern times, through technology support, as well as transdisciplinary approach through the convergence of various busi-

ness and social practices, graphic design provides some new features, which certainly alters the goals and achievements of this field. It can be said that the role of graphic design is to produce subjectivity at the micro level, and at the macro level it establishes physical and virtual fences of management, control and movement. The real world is no longer visible, because what the subject sees and knows about the real world is what the characters say. In this work, the author also includes the authorship problems in relation to designer practices. With this research, the author wants to map the cursor points in the change of the paradigm of graphic design, and to present the readers with the way of developing the design practices that we know today.

Keywords: Graphic design, Bauhaus, digital media, transdisciplinarity, visual culture, representation

* Овај рад је примљен 14.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

САВРЕМЕНИ ЈЕЗИЧКИ ПРОБЛЕМИ АРХИТЕКТОНСКОГ ЦРТЕЖА И ЊЕГОВО СВОЈСТВО ДИЈАГРАМА*

УДК 72.011.1

DOI <https://doi.org/10.22182/spm.specijal2019.14>

Прегледни рад

Анђелка Бнин-Бнински

Архитектонски факултет, Универзитет у
Београду

Сажетак

Приказано истраживање се у домену теорије и филозофије бави савременим језичким проблемима архитектонског цртежа и питањима која се тичу његових комуникацијских својстава. Архитектонски цртеж притом сматрамо комплексним медијем који располаже вишеструком комуникацијском улогом – између идеје и њене формулације у раду архитекте и између архитекте и других актера у процесима интерпретације, анализе, архивирања и изградње. Испитивање спроводимо узимајући у обзир дијаграм, не као засебну врсту цртежа већ као једно од основних својстава архитектонског цртежа које превазилази разлике у промени парадигме са ручне израде на дигитални цртеж. Узимајући у обзир историјске перспективе, у односу на савремени тренутак предлажемо

* Овај чланак је написан у оквиру пројекта ТР36034: „Истраживање и систематизација стамбене изградње у Србији у контексту глобализације и европских интеграција у циљу унапређења квалитета и стандарда становања”, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

аспекте анализе који кроз питања језика и дијаграма постављају континуитет у медију архитектонског цртежа и мотивишу теме етике и политике цртања у архитектури. Филозофско-теоријски корпус истраживања заснива се на разматањима линије (Дерида), слике и цртежа (Барт) и концепта преводљивости (Бенјамин, Бенјамин). Утемељења у савременим архитектонским теоријама изграђена су на тезама о актуелним улогама архитектонског цртежа, о проблемима превођења (Еванс) и различитим аспектима дијаграма (Видлер). Ослањајући се на историјске, интерпретативне и компаративне анализе овај рад предлаже студију која у први план истиче процесе преводљивости и резултира у домену вишезначности архитектонског цртежа и њене манифестације у перформансама дијаграма као стратегије превођења.

Кључне речи: архитектонски цртеж, дијаграм, медиј, цртеж као језик, семиотика цртежа, превођење, вишезначност, (не)одређеност

1. ЦРТЕЖ КАО ЈЕЗИК

Развој цртежа као основног носиоца информације о архитектонској идеји, архитекта и теоретичар Александер Ортенберг (Alexander Ortenberg) разматра у околностима настанка професионалног појма архитектонског пројекта.¹ Он налази да је професионални архитектонски пројекат настао током прве половине деветнаестог века у Француској и да је узроковао радикалне промене у архитектонској графици. Према аутору, нови приступ архитектонском цртежу укључио је следеће карактеристике:

¹ Alexander Ortenberg, "The project of architecture and the tools of its construction: The shifts and delays in the history of drawing media and equipment", in: *Re: Building: 98th ACSA Annual Meeting* (eds. Bruce Goodwin, Judith Kinnard), ACSA Press, Washington DC, 2010.

1. „Цртежи које су припремили архитекти покривају све аспекте конструкције грађевине.
2. Цртежи се развијају – и презентују – почевши од оних који покривају општу информацију о целом објекту, следећи за онима који показују мање одељке и детаље о њима. Систем унакрсних референци повезује појединачне цртеже.
3. Цртежи описују облик грађевине и њених делова, количину и димензије њених елемената и однос детаља према целини. Писани текстови, као што су спецификације и многе писане белешке на цртежима, резервисани су за опис физичког састава грађевинских материјала и производа, њихових брендова, захтева о њиховим перформансама и усклађености са различитим прописима”.²

Он подвлачи значај треће карактеристике са тежиштем на текстуалне делове цртаног приказа. Наиме, иако је петнаести век означен широм употребом папира у архитектонском пројектовању, како Ортенберг тврди, осим појединачних цртачких примера, све до друге половине осамнаестог века архитекти нису имали поверење у способности градитеља да прочитају њихове цртеже. Архитекте су се обраћале градитељима кроз текстуалне описе „спецификације” о величинама, облицима и квантитету, начину градње и сл. Како аутор појашњава, радни цртежи тог периода, иако су постојали, били су пратећи део текстуалних спецификација. Цртеж је као аутономно дело архитектуре почео да постоји тек крајем деветнаестог и почетком двадесетог века, када је посебна пажња усмерена на развој графичких и визуелних квалитета и документарни аспект. Ова ситуација приказује интензивне културолошке и технолошке тензије које је требало савладати до усавршавања концепта папирног цртежа као најадекватнијег носиоца информације у архитектонској професији. Осим тога, Ортенбергов приказ омогућава разумевање даљег развоја цртежа и његових различитих улога у оквиру архитектонске професије.³

2 Исто, стр. 669.

3 Анђелка Бнин-Бнински, *Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора*, Докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, Београд,

1.1. СЕМИОТИЧКА РАЗМАТРАЊА ЦРТЕЖА

Блискост цртежа и парадигме језика је неминовна с обзиром на комуникацијска својства архитектонског цртежа која доприносе формулацији и преношењу идеје о простору. Када француски филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida) пореди цртеж са језиком, он напомиње паралелу између линије у цртежу и речи у вербалном изражавању.⁴ Дерида сматра линију есенцијалном за све просторне односе у цртежу, фундаменталним носиоцем информације који је „невидљив”. Из ове аналогије, он реч у језику приказује као неупадљиву и неприметну, која садржи саму суштину израза и поруке: „искуство речи”, као и искуство линије доприносе „искуству слепила”.⁵ Дакле, у разматрању система, где је реч комплементарна линији а цртање језику, линија и цртеж се узимају као они који означавају идеју о простору. У односу на семиолошке конструкције система значења које су блиске структуралистичкој теорији испитујемо филозофску анализу француског аутора Ролана Барта (Roland Barthes), филозофа, семиолога и књижевног критичара. Једна од основних карактеристика Бартовог приступа огледа се у критичкој анализи семиолошког ланца *знак-означитељ-означено* која отвара поље постструктуралистичке теорије. Семиотика цртежа у Бартовој анализи припада семиотици слике.⁶ Аутор истиче да у семиотичкој теорији однос слике и језика није једноставан: или важи претпоставка да је слика лишена значења, те је према томе буквална и банална у односу на језик, или, са друге стране, истиче слику испред језика а њихово поистовећивање сматра угрожавањем богатства значења слике. Он сматра да је изнад свега „слика на одређени начин граница значења, она омогућава разматрање истинске онтологије процеса означавања”⁷ и, према томе, настоји да истражи где почиње и где се завршава значење у слици и шта је оно што остаје изван значења.

Како Барт тврди, полисемија је важна карактеристика слике, јер је одликују „плутајући ланци” означитеља

2018.

4 Jacques Derrida, *À dessein, le dessin*, Franciscopolis, Le Havre, 2013.

5 Исто, стр. 17.

6 Roland Barthes, *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977.

7 Исто, стр. 32.

остављајући читаоцу избор да неке изабере, а друге занемари. Међутим, он наглашава да је управо полисемија слике и отворени избор оно што уноси несигурност и нелагодност приликом читања: питање значења друштво доживљава као дисфункцију коју приписује или трагичној или поетичној игри. Управо у лингвистичкој поруци (као једној од многих које слика садржи) аутор види примену једне од бројних техника којима друштво тежи да поправи плутајући ланац означитеља на начин који се супротставља терору неизвесних знакова⁸. Лингвистичка порука коју слика садржи припада „усидреним” (*anchorage*) порукама које ограничавају и контролишу значење слике. Наспрам „усидрења” Барт поставља функцију „пренесене” (*relay*) поруке и истиче да у тексту који има вредност пренесене поруке информација „скупље кошта” те је потребно учење система језика као учење дигиталног кода. Аутор преузима концепт кода из дигиталне културе и сматра га носиоцем информације за систем језика. Инсистирајући на значају разлике између конотативне и денотативне поруке, он појашњава денотативну карактеристику као дословну информацију која није формирана дисконтинуираним знаковима и правилима трансформације и сматра да је једино фотографија слика која је у стању да прикаже овакву врсту утопијске радикалне објективности.

С обзиром на могућност фотографије да буде без кода, Барт истиче специфичну семиотичку карактеристику цртежа, да чак и у случају денотације остаје кодиран. Он сматра да кодирана природа цртежа може бити разматрана на три нивоа, а појашњава је кроз паралелу са фотографским приказом. Први ниво анализе подразумева кодирање у цртежу као сет правила која се користе у цртању (као пример наводи перспективни приказ). Други ниво узима сам рад на цртежу као кодирање које одмах захтева одређено раздвајање између важног и неважног, где фотографија, иако бира тему, угао и кадар, не приказује целовиту, објективну слику (уколико је без додатних ефеката), а цртеж не репродукује све или чак приказује веома мало у односу на тему која је у фокусу. За трећи ниво разматрања кодиране природе цртежа аутор у први план истиче чињеницу да је за цртање, као и за друге технике кодирања, неопходно

8 Исто, стр. 39.

учење, „шегртовање”.⁹ Девијација семиотичке структуре цртежа у Бартовој анализи је пренесена и даље до њеног односа са конотативном поруком. Наиме, „кодирање дословног, припрема и омогућава конотацију с обзиром да истовремено успоставља одређени дисконтинуитет у слици: ’извршење’ цртежа по себи конституише конотацију. Али истовремено, док цртеж приказује своје кодирање, однос између две поруке [конотативне и денотативне] је дубоко преиначен: то није више веза између природе и културе (као са фотографијом), већ између две културе; ’етика’ цртежа није иста као код фотографије”.¹⁰

1.2. ТЕХНОЛОГИЈЕ ПРЕВОЂЕЊА ЦРТЕЖА

Имајући у виду вишеслојне фазе и бројне процесе које укључује рад у архитектури, архитектонске информације и њихово преношење из једне у другу фазу рада и од једне до друге особе неизоставно укључује вештине интерпретације и превођења. У анализама односа између цртежа и језика теоретичар архитектуре Робин Еванс (Robin Evans) подсећа да је у латинском корену глагола *to translate* на енглеском језику садржано значење глагола „пренети”, односно (транслацијом) померити.¹¹ На српском језику глагол „превести” се понекад користи уз прилошку одредбу „преко” те према томе „превести преко” подразумева померање особе из једног у други разграничени простор, преласком преко препреке која разграничава. Еванс указује да аналогно покрету транслације, на путу преласка, односно преношења са једног на друго место, „ствари могу постати искривљене, поломљене или изгубљене”.¹² Док је аутор у истраживању ове теме усредсређен на могућности превођења из цртежа у грађевину, о поступку превођења можемо говорити у различитим деловима процеса – између два цртежа који припадају различитим фазама или различитим темама истог рада, преко мерења и превођења

9 „Шегртовање” је нарочито важна семиолошка карактеристика код зачетника структуралистичке лингвистике Фердинанда Сосира (Ferdinand de Saussure).

10 Barthes, *Image Music Text*, нав. дело, стр. 43.

11 Robin Evans, “Translations from drawing to building”, in: *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (ed. Robin Evans), MIT Press, Cambridge, 1997, стр. 154.

12 Исто, стр. 154.

грађевине у цртеж, до даљих превођења цртежа или грађевина у текстуалне, фотографске и друге документе посредством различитих медија.

Еванс је проблематизовао вишеструку позицију цртежа фокусирајући се на сложеност релације цртеж-грађевина као кључан преводилачки процес. Он сматра да препознавање снаге цртежа као медија неочекивано резултира признавањем различитости цртежа и ствари која је репрезентована, пре него сличности. Еванс напомиње да ова ситуација није парадоксална и дисоцијативна као што можда изгледа и истиче ризик да цртеж може бити и прецењен, нарочито ако је фокус на његовој различитости од грађевине. Ако се узима за дело по себи, одвојено од грађевине као његовог очигледног и подразумеваног предмета рада, моћ цртежа је оспорена и релативизирана. Говорећи о цртежу као медију, Еванс дискутује његове специфичне алате за комуникацију. Узимајући у обзир тенденцију у архитектонској теорији и теорији културе ка аналогiji између архитектуре и језика, он тврди да је од великог значаја чињеница да архитектура може бити слична, односно блиска језику а да не буде језик. Он наглашава да потпуно поистовећивање архитектуре и језика „угрожава нашу способност да видимо без језика који води наше очи”.¹³ Без намере да потпуно раздвоји језик од архитектуре, он заправо сматра да језик – као доминантна посредничка категорија и моћно средство комуникације – може да надгласа и истовремено да поједностави визуелност архитектуре. Међутим, уколико би настојали да изолујемо архитектуру од различитих веза и утицаја да би осигурали њену самосталност, према Евансу то не би било могуће, јер је архитектонски цртеж за архитектуру, чак и у условима њене квази аутономије, непревазиђен и неисцрпан комуникант. Дакле, сложена позиција коју архитектонски цртеж има у оквиру професије и његов поливалентни однос са грађевином, садржан је у његовој ивичности и нестабилности у својству главног трансмитера: између архитекте и његове идеје, између архитекте и градитеља, између грађевине и алата њене анализе.

13 Исто, стр. 155.

1.3. ВИШЕЗНАЧНОСТ И ПРЕВОДЉИВОСТ ЦРТЕЖА

Еванс настоји да одржи блискост са језиком и језичким методама, што поступак превођења доводи у први план према проблему односа између цртежа и грађевине. Он испитује сложености и нестабилности цртежа као медија, јер сматра да његово измештено деловање укључује полемику финалности архитектонског дела. Цртеж је према грађевини апстрактан и као такав је подложен различитим деформацијама у процесу информисања градње објекта. Аустралијски филозоф Ендрју Бенџамин (Andrew Benjamin) тврди да је поступак превођења тесно повезан са концептом вишезначности и да је прихаватње вишезначности и њено признавање већ проблематично по себи.¹⁴ Он појашњава да исказ који садржи вишезначност у тражењу њеног разрешења прибегава семантичкој вишезначности и занемарује игру између утврђивања вишезначности и тежње за њеним решењем у превођењу. Ипак, аутор истиче прагматичну, функционалну страну превода где разрешење вишезначности треба разумети као „одређивање онога што је иницијално неодређено”¹⁵ и посебно проблематизује ову тему у области цртежа.¹⁶ Саму срж превода он види у односу преводиоца према проблему вишезначности: „Једном када се вишезначност може премештати тако да она делује, или тачније је већ само деловање везе између неодређеног и одређеног, где је последње [одређено] наравно коначност, онда неодређено постаје онтолошко стање које захтева разрешење. Веза између њих има структуру одлуке. Јасан пример овог покрета је чин превода”.¹⁷ Одлука преводиоца о којој Бенџамин расправља јесте управо она коју је Барт назвао избором у решавању „плутајућих ланаца” значења. Иако оспорава поистовећивање вишезначности и семантике, Бенџамин ипак сматра да је семантика кључан чинилац у овом процесу.¹⁸ У контексту нашег

14 Andrew Benjamin, “Translation and ambiguity: Towards a reformulation”, *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation*, AALITRA, Melbourne, 5/2012, стр. 39.

15 Исто, стр. 40.

16 Andrew Benjamin, “The preliminary: Notes on the force of drawing”. *The Journal of Architecture*, Routledge, London, 19(4)/2014, стр. 470–482.

17 Исто, стр. 40.

18 Наиме, у основи покрета од неодређеног ка одређеном, чиста семантика није присутна ни у превођењу ни у вишезначности. Игра између оригиналности, вишезначности и тежње за њеним разрешењем у поступку превођења изгледа по својој природи потпуно семантичка,

истраживања о превођењу цртежа, преношење информација из једног у други цртеж, односно из цртежа у грађевину резултира неминовним свођењем оригиналне информације, али и њено отварање за наредна превођења и будуће неодређености. Оно што је анализа показала као кључно за овај поступак јесте преводилачки рад на задржавању и истицању примарних својстава оригиналне информације.

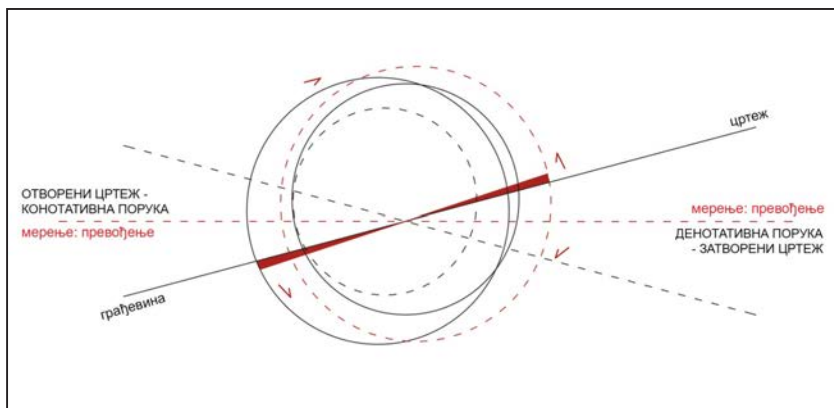
Ослањајући се на рад немачког филозофа и критичара уметности Валтера Бенјамина (Walter Benjamin), Бенџамин тврди да је за очување есенције, као фундамента основне информације (које нема за циљ субституцију или еквиваленцију) неопходно направити „пројекат превођења” који разматра својства „преводљивости”. Проблематична тензија у односу између вишезначности и превођења је између коначности семантике која поједностављује и у себи затвара круг значења и „пројекта превођења” који инсистира на важности потенцијала превођења и вишезначности. Бенџамин сматра да је Бенјаминов концепт „преводљивости” (*Übersetzbarkeit*) управо онај који проблематичну тензију доводи у нераскидив динамичан однос који кроз „пројекат превођења” може бити задржан. Бенџамин под преводљивошћу сматра „суштински квалитет одређених дела, што не значи да је за је сам рад неопходно да буде преведен; то значи да пре свега да се посебан значај, инхерентан за оригинал, манифестује у његовој преводљивости”.¹⁹ На овај начин преводљивост утврђујемо као својство цртежа које није само по себи везано за чин превођења, већ за специфични квалитет садржан у потенцијалу самог цртежа. Постављање фокуса у превођењу на могућност, као потенцијал за превођење омогућава удаљавање концепције превода или „пројекта превођења” од конотација субституције или еквиваленције.²⁰ [Табла 1]

међутим, она је знатно комплекснија од тога. Бенџамин присуство семантике појашњава у два става: 1) Семантичку вишезначност треба узети симптоматично, као постефекат оригиналног стања. 2) Разрешење вишезначности коме превод тежи треба почети семантиком, јер она подразумева рад са симптомом. Исто, стр. 40.

19 Walter Benjamin, “The Task of the Translator,” in: *Walter Benjamin Selected Writings, Volume 1: 1913–1926*, (eds. Michael W. Jennings, Marcus Bullock), Harvard University Press, London, 2002, стр. 254.

20 Benjamin, “Translation and ambiguity: Towards a reformulation”, нав.дело, стр.42.

Табла 1: Односи цртежа и грађевине према језичким својствима преводљивости и вишезначности цртежа (2017), А. Бнин-Бнински.



Извор: Анђелка Бнин-Бнински, *Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора*, Докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2018.

2.0 ЦРТЕЖ И ДИЈАГРАМ

Међу цртачким модалитетима у филозофским радовима највише је коришћен дијаграм (што се нарочито односи на период двадесетог века), било да је реч о студијама које се тичу директно визуелних уметности или визуелизације филозофских идеја.²¹ Дијаграм је врста цртежа погодна за коришћење у различитим дисциплинама, што у великој мери одређује његову примарну улогу као носиоца информација и репрезентације њиховог односа или система. Наместо испитивања дијаграма као засебне врсте цртежа, у контексту испитивања језичких проблема, разматрамо дијаграм као специфично својство архитектонског цртежа. У том смислу издвајамо есеј „Diagrams of diagrams: Architectural abstraction and modern representation” у коме британски

21 За савремену теорију и филозофију архитектуре нарочито су значајне студије дијаграма француског филозофа Жила Делеза (Gilles Deleuze, 1925–1995). Његова истраживања подразумевају дискусију о позицији дијаграма у процесу стварања, што се углавном односи на теорију уметности и нарочито сликарства.

историчар и критичар архитектуре Ентони Видлер (Anthony Vidler) развија дискурс о дијаграму као посебном аспекту цртежа који кроз савремене архитектонске праксе гради континуитет са наслеђем модерене.²² Он наглашава да су ове праксе различите у разним, готово свим доменима њиховог деловања, али истовремено као заједничку карактеристику уочава употребу дијаграма и коришћење рачунарских метода за концепцију и реализацију архитектонских пројеката. „Уместо носталгичног враћања у историјске преседане, често упуштене у ’ренесансну хуманистичку реторику’, ови нови ’блобови’, ’топографије’ и ’касни модернизми’ проналазе свој полемички став у одлучујућем приступу и њиховом начину дизајна и репрезентације у дигиталним технологијама”.²³ У односу на разлике у појединачним праксама, коришћење дијаграма заузима широк опсег „од дијаграматичне карикатуре до теоријског дискурса, од модернистичког оживљавања до дигиталног експеримента”.²⁴

У Видлеровој анализи, која кроз хронолошку призму разматра домене коришћења дијаграма, могу се уочити три основна истраживачка правца: архитектура дијаграма, дијаграм као основни алат и дигитални дијаграм. Основни правци истраживања у овој анализи даље су испитани кроз променљиви однос струке према апстракцији и пратећим трендовима. Тако је дијаграм кроз историју архитектонског цртежа формиран као:

1. Поједностављена представа архитектонског цртежа која је фокусирана на одређене аспекте грађевине (конструкцију, функционалну организацију, кретање...);
2. Саставни метод архитектонског цртежа који осим свих потребних информација о простору и његовој материјализацији садржи и дијаграматске линије које појашњавају пројекат;

22 Овом приликом аутор наглашава архитектонске праксе које су обележиле последње деценије двадестог века као што су: Грег Лин (Greg Lynn), МВРДВ (MVRDV), Рем Колхас (Rem Koolhaas), Питер Ајзенман (Peter Eisenman), Френк Гери (Frank Gehry), Бен ван Беркел (Ben van Berkel), Сежима (Sejima). Anthony Vidler, “Diagrams of diagrams: Architectural abstraction and modern representation”, *Representations*, UC Press, Orlando, 72/2000, стр. 1–20.

23 Исто, стр. 2.

24 Исто, стр. 2.

3. Апстраховани архитектонски цртеж – дијаграм који тежи да се повеже са апстрактним концептом грађевине;
4. Дијаграм који превазилази архитектонски цртеж као слику објекта и изједначава се са грађевином.

Видлер приказује дијаграм као метод архитектонског цртежа који је настао крајем осамнаестог века у виду апстрахованог цртежа лишеног сувишних детаља и описа. У тенденцијама које су биле својствене архитектонском раду при удаљавању од ренесансе ка периоду просветитељства, Жан Никола Луј Диран (Jean-Nicolas-Louis Durand), архитекта и професор у политехничкој школи *École Polytechnique* у Паризу, започео је израду архитектонских цртежа заснованих на систему линија, тачака и површина. Дираново истраживање је мотивисао и подржао математичар Гаспар Монж (Gaspard Monge), који је учествовао у оснивању ове политехничке школе и кроз рад у дескриптивној и аналитичкој геометрији настојао да успостави и стандардизује архитектонски цртеж. Како Видлер појашњава, овај цртеж је тежио једноставности и економичности, а био је разумљив и наручиоцима пројекта и градитељима.²⁵ Концепција цртежа у периоду модерне приближила се апстрактном изразу. Преко геометризације грађевине, цртеж је постао дијаграм близак кодираном језику који је намењен искључиво архитектонском и уметничком разумевању. Овакав цртеж, у домену апстракције настојао је да што верније прикаже грађевину: „Транспарентност, бесконачност, неефикасност, лиминалност и експанзивне екстензије постничеанског субјекта захтевале су што је мање могуће граничних стања; што је тања линија, зид је невидљивији. Кратко и економично, цртеж архитектонског пројекта (*épure*) редуковао је пројекат на његове суштине; описивао је основну организацију зграде кратко и у условима који су изгледали као да одговарју научном амбијенту времена; у неком смислу је био пројекат, то је била истовремено тачна и аналитичка репрезентација односа и формалне аналогije за саму грађену структуру”²⁶

25 Исто, стр. 9.

26 Исто, стр. 12.

Развој кодираног језика архитектуре у цртежу, са непретком технологије, резултирао је дигиталним техникама које су замаглиле границе између цртежа као слике и реалитета изграђене структуре. Савремени однос између цртежа и дијаграма Видлер објашњава везом између дигиталних технологија архитектонске концепције и индустрије грађења, која је толико директна да дијаграм добијен на овај начин надилази репрезентацију и постаје еквивалент реланости. Ово се нарочито односи на мапирање бројних података, као почетних и крајњих информација, укључених у процес пројектовања. Разматрајући информатичку продукцију дијаграма који се приближава реалности, Видлер закључује да „дигитални цртеж није ништа друго него мапирање тродимензионалних или четвородимензионалних односа у дводимензионалне, више као инжењерска спецификација него апстракција [...] потенцијална отвореност скице, нацртане линије у свим њеним суптилностима, сведена је на танке линије и свеобухватну површину. Изгледа онда, да је нови приступ естетици морао бити преобликован у односу на такав цртеж, који би узимао у обзир променљиве дефиниције стварног, слике и објекта јер је подложен бесконачним морфијама и изобличењима анимације”.²⁷

Видлерова студија показује да је дијаграм заправо модалитет архитектонског цртежа који окупља и омогућава његове различите промене у односима цртежа, пројекта, грађевине и контекстуалних одредница епохе. Међутим, теоретичар архитектуре Роберт Сомол (Robert Somol) сматра да је у другој половини двадестог века дијаграм почео да превазилази својство модалитета архитектонског цртежа и постао је самостално средство графичког израза.²⁸ Више од тога, Сомол сматра да је у савременој пракси архитектуре дијаграм надвладао основни архитектонски цртеж и постао доминантни алат рада и средство комуникације. Комплементарно Видлеровим закључцима, Сомол сматра да „нису све скорашње употребе дијаграма подједнако

27 Исто, стр. 12.

28 Robert E. Somol, “Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture”, *Risco: Revista de Pesquisa Em Arquitetura e Urbanismo*, IAU-USP, Sao Paulo, 5(1)/2007, стр. 168.

’дијаграмске’”.²⁹ У многострукости дијаграмског израза аутор препознаје потенцијал за промишљање логике која одступа од свођења на репетитивност парадигме и програма, као основних механизма дијаграматичности.

3.0 КА ДИЈАГРАМУ КАО ПРОЈЕКАТУ ПРЕВОЋЕЊА

У анализама језичких карактеристика архитектонског цртежа према савременом контексту архитектонске професије, видели смо да су проблеми језика присутни од самих почетака медија архитектонског цртежа. Осим тога студије засноване у доменима филозофије и теорије цртежа, показале су да је архитектонски цртеж специфичан начин формулације информација и њихове комуникације, у многоме различит од других визуелних израза. Ослањајући се на преглед развоја архитектонског цртежа као медија код Ортенберга, показали смо да је цртеж до деветнаестог века праћен помоћним средствима комуникације – текстуалним спецификацијама или сталним присуством архитекте на градилишту. Од деветнаестог века цртеж као медиј добија своју аутономију и започиње усложњавање, мењање, као и различите улоге у раду архитекте – од формулације идеје, преко реализације изграђеног објекта, до теоријских студија и просторних анализа.

Основе релације између цртежа и језика засновали смо на Деридиној аналогiji између цртања и писања. Ову аналогiju у даљем истраживању смо дискутовали у два основна правца: кроз Бартову призму семиотике слике и кроз Евансова разматрања о превођењу архитектонског цртежа. Бартове студије указале су на различитост цртежа од других врста слика и поставиле фокус на кодирану поруку у архитектонском цртежу. Он тврди да је у кодирању пресудна разлика јер доприноси посебном, „етичком” заплету између конотативне и денотативне поруке у систему означавања. Из угла архитектонске теорије, Еванс наглашава разлике између цртежа и изграђеног објекта и тврди да је неопходан опрез у свакој аналогiji између архитектуре и језика. Док сматра да је ова аналогija неопходна и неизбежна, он подвлачи да је архитектура блиска језику, али се не може са њим поистоветити, те је потребно сваку анализу градити

²⁹ Исто, стр. 169.

на комплексности овог односа. Оба правца истраживања из различитих позиција разматрања односа језика и архитектуре, кроз компаративне студије у први план су истакла проблеме вишезначности и неодређености архитектонског цртежа и указала на потенцијал у пољу испитивања процеса превођења.

Фокус на процесу превођења у домену резултата истраживања савремених језичких проблема архитектонског цртежа примарно је истакао питања одговорности архитектуре-преводиоца и питања специфичних својстава цртежа. Дискусију улога архитектуре и архитектонског рада покренули смо у Бартовим образложењима кодиране поруке саржане у цртежу. Барт је указао на значај технике кодирања кроз појам „шегртовања” и поставио крајњи акценат на етици цртежа као сложенем односу између култура цртања и нацртаног, кодираног садржаја. Приликом даље анализе, политике рада у цртежу акцензоване су кроз Евансову проблематизацију превођења и његово инсистирање на есенцијалној блискости између цртежа и изграђеног простора упркос њиховим разликама. Веза између нацртаног и изграђеног оспорава независност цртежа и задржава дебату у пољу етичких уместо естетичких проблема архитектонског рада који је одвојен од праксе. Осим тога, кроз даље студије процеса превођења увидели смо да је Бенцамин у анализама Бенјаминовог рада о превођењу поставио тежиште на улози преводиоца. Бенцамин посебно наглашава проблем потребе за задржавањем вишезначности и неодређености, са једне стране, а неопходно свођење и поједностављивање превођеног садржаја, са друге. Према овим проблемима истраживања у цртежу, анализа је показала да дијаграм можемо разматрати као дијаграмско својство цртежа и у њему направљати о питањима језика.

Видлерове студије су нам омогућиле да померимо тежиште са студија дијаграма као одређене врсте цртежа која се примењује у многим дисциплинама, на дијаграм као својство садржано у архитектонском цртежу. У историјској перспективи, аутор разликује више односа између архитектонског цртежа и дијаграма (архитектура дијаграма, дијаграм као основни алат и дигитални дијаграм), у којима својство дијаграма осцилира на скали од еквиваленције са цртежом пројекта до помоћних, пратећих линија и допунских појашњења цртежа. Према

приоритету који смо поставили у процес превођења, уместо закључка предлажемо перспективу за разматрање аналогije између дијаграма и Бенцаминовог „пројекта превођења”. Ако узмемо у обзир Сомолову тезу да није сваки цртеж подједнако дијаграмски, дијаграмско у цртежу можемо сматрати његовим својством преводљивости (према Бенјамину). Постављена аналогija предлаже две појмовне релације преводљивост – дијаграмско својство и пројекат превођења – дијаграм. Бенцаминова теорија је показала да је уз предуслов својства преводљивости могуће је поставити „пројект превођења” који избегава потпуно свођење, еквиваленцију или субституцију превођеног садржаја. У Видлеровој анализи видели смо да се рад у дијаграму односи на истицање посебних одлика и перформанси простора као и на њихову фокусирану, усмерену комуникацију у односу на целину пројекта и многострукост његових аспеката. Према томе, истраживачка перспектива коју отварамо овом студијом подразумева дијаграм као фокус и издвајање одређених карактеристика простора, пројектантских тема, односно технологија пројектовања и извођења објеката. Последица овог својства цртежа (односно засебног цртежа који прати пројекат) јесте истицање сложености и неодређености архитектонског цртежа и пројекта у целини. Дакле, приказаним анализама предлажемо једну од могућих позиција истраживања у домену језичких проблема архитектуре и специфично архитектонског цртежа: дијаграмско својство које подразумева квалитет преводљивости цртежа и дијаграм који је пројекат, односно стратегија превођења у језику архитектонског цртежа.

ЛИТЕРАТУРА

Бнин-Бнински Анђелка, *Улога архитектонског цртежа у динамици поделе стамбеног простора*, Докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, Београд, 2018.

Barthes Roland, *Image Music Text*, Fontana Press, London, 1977.

- Benjamin Andrew, "Translation and ambiguity: Towards a reformulation", *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation*, AALITRA, Melbourne, 5/2012, стр. 39-46.
- Benjamin Andrew, "The preliminary: Notes on the force of drawing", *The Journal of Architecture*, Routledge, London, 19(4)/2014, стр. 470-482.
- Benjamin Walter, "The Task of the Translator," *Walter Benjamin Selected Writings, Volume 1:1913-1926*, (eds. Michael W. Jennings, Marcus Bullock), Harvard University Press, London, 2002, стр. 253-263.
- Derrida Jacques, *À dessein, le dessin*, Franciscopolis, Le Havre, 2013.
- Evans Robin, "Translations from drawing to building", *Translations from Drawing to Building and Other Essays* (ed. Robin Evans), MIT Press, Cambridge, 1997, стр. 153-193.
- Ortenberg Alexander, "The project of architecture and the tools of its construction: The shifts and delays in the history of drawing media and equipment", *Re: Building: 98th ACSA Annual Meeting* (eds. Bruce Goodwin, Judith Kinnard), ACSA Press, Washington DC, 2010, стр. 668-677.
- Vidler Anthony, "Diagrams of diagrams: Architectural abstraction and modern representation", *Representations*, UC Press, Orlando, 72/2000, стр. 1-20.
- Robert E. Somol, "Dummy text, or the diagrammatic basis of contemporary architecture", *Risco: Revista de Pesquisa Em Arquitetura e Urbanismo*, IAU-USP, Sao Paulo, 5(1)/2007, стр. 168-178.

Anđelka Bnin-Bninski

CONTEMPORARY LANGUAGE PROBLEMS
OF ARCHITECTURAL DRAWING AND ITS
DIAGRAMMATIC PERFORMANCES

Resume

Architectural drawing is a complex medium that has multiple communication roles – between the idea and its formulation in the architect’s work and between the architect and other participants in the processes of interpretation, analysis, archiving and construction. In the field of theory, philosophy and graphical analysis, this research approaches contemporary language problems of architectural drawing and questions concerning its communication qualities. We highlight the diagram, not as a particular type of drawing, but as one of the basic performances of the architectural drawing that goes beyond the differences in the paradigm shift from hand-produced to digital drawing. Taking into account the historical perspectives, in relation to the contemporary moment we propose research aspects that place continuity in the architectural drawing medium and motivate subjects of drawing ethics and drawing politics in architecture. The philosophical and theoretical research corpus is based on the discourse of the line (Jacques Derrida), the image and drawing (Roland Barthes) and the concept of *translatibility* (Walter Benjamin, Andrew Benjamin). Foundations in contemporary architectural theories have been built on the current roles of architectural drawing, translation problems in architecture (Robin Evans) and various aspects of the diagram (Antony Vidler).

Analyzing the linguistic characteristic in the current professional context, we have found that the problems of language are present from the very beginning of the architectural drawing medium. We have

founded the examination of drawing and language on Derrida's analogy between drawing and writing and discussed this analogy in two principal directions: through Bart's prism of the image semiotics and through Evans's consideration of the translation in architecture. In the domain of the research results, the focus on the translation process has primarily highlighted the questions of the architect-translator responsibility and the issues of the specific drawing performances. Vidler's studies have allowed us to shift the focus from the diagram as a certain type of drawing applied in many disciplines, to the diagram as a performance contained in the architectural drawing.

Following the priority that we put into the translation process, in the place of conclusion we propose a perspective towards the analogy between the diagram and A. Benjamin's "project of translation". We have set the analogy in two conceptual relations: *translatability* – diagrammatic performances and the "project of translation" – diagram. A. Benjamin's theory has shown that with the prerequisite of W. Benjamin's *translatability* it is possible to set up a "project of translation" that avoids total reduction, equivalence or substitution of translated content, but it preserves the notions of uncertainty and potentiality. Relying on historical, interpretive and comparative analysis, this paper proposes a study which emphasizes the translation processes and it results in the domain of the ambiguity of architectural drawing. It provides a research platform for ambiguity examining in the diagrammatic performances and the diagram as the project of translation and translation strategy in architecture.

Keywords: architectural drawing, diagram, medium, drawing as a language, drawing semiotics, translation, ambiguity, (un)certainty

* Овај рад је примљен 28.05.2019. године, а прихваћен за објављивање 22.07.2019. године.

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Редакција часописа *Српска политичка мисао* прихвата радове који су уређени на следећи начин.

Радови који нису усклађени са датим упутствима неће бити разматрани за објављивање у часопису.

За писање рада користити **ћирилично писмо**.

Текст писати у фонту Times New Roman, величина фонта **12**, са увученим пасусима и проредом **1,5** и маргинама **Normal 2,5 cm**.

Обим рада не сме бити већи од 36.000 карактера са размаком (приликом провере броја карактера користити: Review/Word Count/Character (with spaces) - активирати опцију *Include textboxes, footnotes and endnotes*).

Име и презиме аутора се пише на средини, малим словима – **Bold** и *Italic* (фонт 12).

Афилијација се пише испод имена аутора на средини, малим словима – *Italic* (фонт 12). Уколико је аутор запослен на факултету, након навођења факултета, наводи се и универзитет (нпр. *Факултет политичких наука, Универзитет у Београду*). Уколико је аутор запослен на институту, наводи се и град у коме се институт налази (нпр. *Институт за политичке студије, Београд*).

Наслов се пише на средини, великим словима – **Bold** (фонт 14). Фуснота поред наслова служи за навођење назива и броја пројекта у оквиру кога је чланак написан.

Сажетак се пише испод наслова на средини малим словима величина фонта 12. Испод тога пише се текст сажетка у обиму од 100 до 250 речи - фонт 12, *Justify*. Сажетак садржи предмет анализе, циљ рада, коришћене теоријско-методолошке приступе, резултате и закључке рада.

Кључне речи се пишу испод текста сажетка малим словима (фонт 12), и одвајају зарезом. Наводи се од 5 до 10 кључних речи.

Поднаслови се пише на средини, великим словима – **Bold** (фонт 12) и нумеришу се арапским бројевима. Уколико поднаслов садржи више целина, оне се такође означавају арапским бројевима, и то: 1.1. – малим обичним словима **Bold** (фонт 12).

Начин цитирања:

Фусноте у форми напомена се дају на дну стране у којој се налази коментарисани део текста или навођене литературе. Фусноте уносити командом *Insert – Reference – Footnote*. Фусноте се пишу у фонту **Times New Roman**, величина слова **10**. Фусноте треба поравнати по левој и десној маргини, односно изабрати опцију *Justify*.

Приликом навођења фуснота руководити се следећим упутствима:

● **приликом навођења монографије/књиге фуснота мора садржати:**

- Име и презиме аутора, наслов рада курзивом (*Italic*), назив издавача, место, годину издања и број стране.

- **Пример:** Кристофер Кокер, *Сумрак запада*, Досије, Београд, 2006, стр. 54.

● **приликом навођења чланака из часописа:**

- Име и презиме аутора, назив чланка под наводницима, назив часописа курзивом (*Italic*), назив издавача, место издавања, број, година излажења и број стране.

- **Пример:** Миша Стојадиновић, „Од теорије социјалних конфликта до њихових решења“, *Политичка ревија*, Институт за политичке студије, Београд, бр. 04/2009, стр. 67.

● **приликом навођења зборника радова/поглавља из књиге:**

- Име и презиме аутора, назив рада под наводницима, назив зборника/поглавља курзивом (*Italic*), имена и презимена приређивача зборника у загради, назив издавача, место издања, година издања, број стране.

- **Пример:** Дејана Вукчевић, „Србија и придруживање Европској унији“, у зборнику: *Србија – политички и институционални изазови* (приредили: Момчило Суботић, Живојин Ђурић), Институт за политичке студије, Београд, 2008, стр. 239.

● **приликом навођења извора са Интернета (не смеју прећи више од 10% коришћене литературе):**

- Име и презиме аутора, наслов чланка курзивом (*Italic*), пуну интернет адресу и датум приступа.

- **Пример:** Karen Devine, *Stretching the IR theoretical spectrum of debate on Irish neutrality: arguments and evidence in favor of a critical social constructivist framework of understanding*, Internet, http://doras.dcu.ie/609/1/int_pol_sci_29_4_2008.pdf, 05/03/2013

● **приликом навођења архивске грађе:**

- мора да садржи назив институције у којој се грађа чува, фонд, фасциклу (уколико има), назив документа (ако нема назива документа одређује се тако да одговори на питања: ко? коме? шта?), место, датум.

- **Пример:** Архив Србије, МИД, К-Т, ф 2, р93/1894, Извештај Министарства иностраних дела о постављењу конзула, Београд, 19. април 1888.

● **приликом навођења прописа/закона:**

- Пуним називом прописа/закона, курзивом гласило у коме је пропис објављен, број и година објављивања.

- **Пример:** Закон о извршном поступку – ЗИП, *Службени гласник РС*, бр. 125/04.

● **приликом навођења публикација у новинама:**

- Име и презиме аутора, назив чланка под наводницима, назив новине курзивом, датум објављивања

- **Пример:** Слободан Кљакић, „Черчилов рат звезда против Хитлера“, *Политика*, 21. 12. 2004.

● **Код поновљеног цитирања истог извора узастопно на истој страни користити:**

- Исто, број стране

- **Пример:** Кристофер Кокер, *Сумрак запада*, Досије, Београд, 2006, стр. 54. Исто, стр. 55

● **Код поновљеног цитирања истог извора уколико није узастопно и на истој страни користити:**

- Име, презиме аутора, назив извора, нав.дело, број стране.

- **Пример:** Кристофер Кокер, *Сумрак запада*, Досије, Београд, 2006, стр. 54.

Кристофер Кокер, *Сумрак запада*, нав. дело, стр. 54.

Код уноса табела и графикана користити:

Изнад табеле/графикана центрирано пише се Табела/Графикон, редни број, назив табеле, величина фонта 10.

Испод табеле/графикана пише се Извор: навести извор по правилима цитирања за фусноте, величина фонта 10.

Литература се наводи на исти начин као и у фуснотама, с тим што се прво наводи презиме, па име аутора. Литература је поређана по азбучном реду за изворе на ћириличном писму, који се први наводе, а затим по абecedном реду за изворе на латиници.

За чланке из часописа, зборника као и за поглавља у књигама потребно је навести од које до које стране је чланак или поглавље у зборнику/књизи.

Литература садржи само изворе који су наведени у фуснотама.

Након литературе, латиничним писмом навести **име и презиме аутора** на средини - *Bold* (фонт 12), испод тога наслов рада на енглеском великим словима - *Bold* (фонт 14).

Резиме (Resume) се пише на средини, малим словима – *Bold* (фонт 12). Испод тога пише се текст резимеа на енглеском језику у обиму до **1/10** дужине чланка. Резиме садржи резултате и закључке истраживања до којих је аутор дошао у свом раду и то знатно шире него у сажетку.

Кључне речи (Keywords) се пишу малим словима (фонт 12) и одвајају зарезом.

Радови који се предају за објављивање морају да се заснивају на новијој литератури, посебно на изворима, тј. радовима који су објављени у научним часописима политиколошке тематике.

Рокови за достављање радова су **1. фебруар, 1. мај, 1. август.**

Аутори су у обавези да приликом слања радова доставе и изјаву да тај рад није раније објављиван, тј да рад није аутоплагијат или плагијат. Изјава може да се преузме на интернет презентацији часописа, <http://www.ips.ac.rs/magazines/srpska-politicka-misao/>

Текстове слати у електронском облику на адресу: spm@ips.ac.rs

УПУТСТВО РЕЦЕНЗЕНТИМА

Улога рецензента је да допринесе очувању високог квалитета нашег часописа. Рецензије су анонимне у оба смера. Рок за рецензирање је седам дана од пријема рада. Садржај рецензије је поверљив, те се не сме откривати особама које нису у уредништву часописа. Уколико рецензент у било ком тренутку схвати да постоји било који вид конфликта интереса у вези са радом који треба да рецензира потребно је да о томе што пре обавести редакцију. **Приликом рецензије рукописа, рецензент треба да попуни рецензентски лист у прилогу.**

Име, презиме и звање аутора текста:

Назив рада:

Актуелност, друштвени и научни значај разматране теме:

У којој мери је аутор јасно назначио теоријски, методолошки приступ у раду:

Да ли је рад заснован на савременој и релевантној литератури, посебно у којој мери је аутор користио најновије резултате објављене у научним часописима и зборницима (посебно часописи и зборници из политикологије).

Научни и друштвени допринос рада. Општи коментар о квалитету рада:

Ваша сугестија аутору за побољшање квалитета рада, ако је потребно:

Молимо Вас да одаберете једну од препорука за категоризацију рада:

1. Оригинални научни рад
2. Прегледни рад
3. Научна критика, полемика и осврти

Молимо Вас да одаберете једну од препорука о публикавању овог рада:

1. Објавити без измена
2. Објавити уз мале измене
3. Након корекције, рад послати на нови круг рецензије
4. Одбити

Додатни коментари за уредника који се тичу етичких (плагијаризам, превара, итд.) или неких других аспеката рада, а који ће уреднику помоћи у доношењу коначне одлуке о даљем статусу рада.

Датум оцене рада

Име, презиме и научно звање рецензента:

CIP - Каталогизација у публикацији

Народна библиотека Србије, Београд

32

СРПСКА политичка мисао = Serbian Political Thought / главни и одговорни уредник Живојин Ђурић. - [Штампано изд.]. - Vol. 1, бр. 1/4 (1994)- . - Београд : Институт за политичке студије, 1994- (Житиште : Ситопринт). - 23 cm

Тромесечно. - Од 2019. прва три броја излазе на срп., а сваки четврти на енгл. језику. - Преузео је: Serbian Political Thought = ISSN 1450-5460. – Друго издање на другом медијуму: Српска политичка мисао (CD-ROM) = ISSN 1452-3108

ISSN 0354-5989 = Српска политичка мисао

COBISS.SR-ID 102782215



1994

СРПСКА
ПОЛИТИЧКА
МИСАО

THOUGHT
POLITICAL
SERBIAN

ISSN 0354-5989

UDK 32



9 770354 598003