

**УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ**

**ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ**

**Катедра за музикологију**

**Радош Митровић**

**КРАЈ ПОСТМОДЕРНЕ У ЕВРОПСКОЈ МУЗИЦИ И ЊЕГОВА  
УСЛОВЉЕНОСТ ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИМ И  
УМЕТНИЧКИМ КОНТЕКСТОМ**

**Докторска дисертација**

Ментор:

др Мирјана Веселиновић-Хофман, ред. проф. у пензији

**Београд, 2017.**

**УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ**  
**ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ**  
**Катедра за музикологију**

**Радош Митровић**

**КРАЈ ПОСТМОДЕРНЕ У ЕВРОПСКОЈ МУЗИЦИ И ЊЕГОВА**  
**УСЛОВЉЕНОСТ ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИМ И**  
**УМЕТНИЧКИМ КОНТЕКСТОМ**

**Докторска дисертација**

**Београд, 2017.**

**UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE  
FACULTY OF MUSIC  
Department of Musicology**

**Radoš Mitrović**

**END OF POSTMODERNITY IN EUROPEAN MUSIC AND ITS  
SOCIO-POLITICAL AND ARTISTIC CONTEXT**

**PhD Thesis**

**Belgrade, 2017.**

Ментор:

др **Мирјана Веселиновић-Хофман**, редовни професор у пензији, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију

Остали чланови комисије:

др **Весна Микић**, редовни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију

др **Марија Масникоса**, ванредни професор, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију

др **Биљана Лековић**, доцент, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију

др **Миодраг Шуваковић**, редовни професор, Универзитет „Сингидунум“, Београд, Факултет за медије и комуникације

Датум одбране:

Крај постмодерне у европској музици и његова условљеност друштвено-политичким и уметничким контекстом

**РЕЗИМЕ**

У овом раду сам проблематизовао питање завршетка постмодерне као опште друштвене и културне парадигме кроз анализу друштвено-политичких околности и основних тенденција у уметности у последњој деценији двадесетог и на почетку двадесет и првог века. Имајући у виду да је постмодерна дефинисана у специфичном историјском контексту који се везује за хладноратовски период, (почетак) краја постмодерне сам лоцирао у 1989. годину, која је означила (почетак) завршетка блоковског сукоба. Ова година представља отисну тачку у разматрању судбине постмодерне, која губи на виталности и одрживости у новом друштвено-политичком окружењу. Иако је „победа“ капитализма и Западних сила подстакла многе теоретичаре да означе ту годину као почетак униполарног света, „краја историје“ и „вечног мира“, различити геополитички процеси су их оповргли. У раду сам размотрио управо геополитичку ситуацију у овом периоду, као и важне друштвено-политичке теорије које се тада појављују, а које нуде различита читања „нове стварности“. Након пружања друштвено-политичког оквира анализирао сам естетичке теорије које се заснивају на отклону од постмодерне и њених основних карактеристика, пре свега антиесенцијализма. Заправо, као што се у политици могу регистровати својеврсне „пукотине“ у систему, тако се и у уметности појављују тенденције које субвертирају постмодерну преиспитујући њене основне постулате. У дисертацији те „пукотине“ су разматране у потпоглављима који се баве различитим ремодернистичким теоријама и праксама које реafirмишу извесне модернистичке идеје у уметности тј. музици, као и онима које се баве питањима позиције субјекта у друштву. Правећи аналогију између друштвено-политичке ситуације и тенденција у уметности, изводи се закључак да је период након постмодерне период општег колебања и несигурности. У дисертацији је исцртана сложена мапа периода након постмодерне која може да помогне његовом јаснијем сагледавању и разумевању позиције музике у савременом контексту.

**Кључне речи:** постмодерна, постмодернизам, постмодерност, савременост, алтермодернизам, метамодернизам, ремодернизам, други модернизам

**Научна област:** друштвене науке; **Ужа научна област:** музикологија

## The End of Postmodernity in European Music and Its Dependence on Socio-political and Artistic Context

### SUMMARY

The question of the end of postmodernity as a global social and cultural paradigm was problematized in this dissertation through the analysis of socio-political circumstances and basic tendencies in art during the last decade of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> century. As postmodernity has been defined within a specific historical context (closely tied to the Cold War period), (the beginning of) the end of postmodernity was situated in 1989, the year which marked (the beginning of) the end of the block conflict. I used this year as a starting point for considering the fate of postmodernity, which since 1989 started to lose its vitality and sustainability within a new socio-political environment.

While the “triumph” of capitalism and the Western powers instigated many theoreticians to mark 1989 as the beginning of the unipolar world, the “end of history” and the outset of the “everlasting peace”, they were soon rebutted by different geopolitical processes. In this dissertation, I considered the geopolitical situation during this “new period”, as well as the most important socio-political theories which emerged during this time, all of which sought to provide for a specific reading of the “new reality”. After establishing the necessary socio-political frame, I analyzed aesthetic theories which were all based on distancing themselves from postmodernity and its main characteristics, primarily its non-essentialism. Just like we can detect many “cracks” in political systems, so do the new tendencies emerge in art which aim to subvert postmodernity by re-examining its central postulates. In this dissertation, I examined each of these “cracks” under separate subheadings dedicated to various re-modernist theories and practices which re-affirm certain modernist ideas in art (music), as well as those which deal with the question of subject’s place in society. By drawing an analogy between socio-political situation and various artistic tendencies we can conclude that the period after postmodernity is marked by broad fluctuation and insecurity. In this dissertation, a delicate map of the period after postmodernity has been drawn, which hopes to provide for a more clearer insight and understanding of the position of music in contemporary context.

**Key words:** postmodern, postmodernism, postmodernity, contemporaneity, altermodernism, metamodernism, remodelnism, second modernism

**Scientific field:** social studies; **Specialized scientific field:** musicology



## Садржај

УВОДНА РАЗМАТРАЊА	1
I	
ПРОБЛЕМ ПОСТМОДЕРНЕ	
Лиотарова теорија о постмодерни	8
Фукујамина идеја о крају историје	13
Куперов концепт <i>постмодерних држава</i>	36
II	
НОВА ГЕОПОЛИТИЧКА ПАРАДИГМА НА КРАЈУ XX ВЕКА	
Друштвено-економска и геополитичка превирања	42
Социјализам у Латинској Америци	43
Успон Немачке	45
Оснивање организације БРИК(С)	50
III	
ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ НАКОН ПОСТМОДЕРНЕ	
Концепти трећег пута Ентонија Гиденса и ризичног друштва Улриха Бека	54
Питање глобализма на почетку XXI века – Гиденс и Саул	61
Идеја <i>империје</i> Харта и Негрија	64
Идеја <i>радикалне демократије</i> Шантал Муф	69
Дејвид Харви и <i>кореволуционарна теорија</i>	77
Партиципаторна платформа Мајкла Алберта	83
Еманципаторска идеја популизма Ернеста Лаклауа	86
IV	
ЕСТЕТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ НАКОН ПОСТМОДЕРНЕ	
Критика постмодернистичког дискурса	
<i>Сокалова обмана</i>	96
Однос Терија Иглтона према постмодерној естетици	103
РЕМОДЕРНИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ	
Алтермодернизам	112
<i>Sound art</i> колектив <i>Ултра ред</i>	124
Кристофер Де Лоренти – <i>Two Secret Wars</i>	128
Димитрос Водурис – <i>Praxis</i>	130

<b>Метамодернизам</b>	<b>134</b>
Винсент Милберг – <i>So the Odd Time</i>	137
<b>Ремодернизам</b>	<b>138</b>
Манифест ремодернистичке музике?	145

ОДНОС ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ, ТЕХНОЛОГИЈЕ И ДРУШТВА У ПЕРИОДУ  
НАКОН ПОСТМОДЕРНЕ

<b>Трансхуманизам</b>	<b>148</b>
Драган Живадинов – постгравитацијска уметност	151
<b>Постхуманизам</b>	<b>158</b>
Дејвид Дан – саундскејп екологија	161
<b>Постфутуризам</b>	<b>168</b>
Ворен Најдих – ноологистичка уметност	173
Арво Перт – тинтинабули стил	179

ДРУГИ МОДЕРНИЗАМ

<b>Рефлексивни модернизам Харија Лемана</b>	<b>191</b>
<b>Манкопф – теорија другог модернизма</b>	<b>193</b>
Манкопф – <i>El sueño de la razón Produce Monstruos</i>	198
Манкопф – <i>Void – un delitto italiano, un epitaffio</i>	201
<b>Теорија друге модерне Хајнриха Клоца</b>	<b>211</b>

ТЕОРЕТИЗАЦИЈЕ ПЕРИОДА НАКОН ПОСТМОДЕРНЕ

<b>Теорија постмодерности Михаила Епштајна</b>	<b>216</b>
<b>Теорија савремености Терија Смита</b>	<b>219</b>
<b><i>Шили-шализам</i></b>	<b>226</b>
<b>Литература</b>	<b>230</b>
<b>Биографија</b>	<b>274</b>



## УВОДНА РАЗМАТРАЊА

У последњој деценији XX и првој деценији XXI века питање краја постмодерне и почетка новог историјског доба је актуелизовано у оквиру дискурса различитих дисциплина. На питање да ли се постмодерна завршила и шта за њом следи покушали су да одговоре аутори из области друштвене<sup>1</sup> и политичке теорије,<sup>2</sup> економије,<sup>3</sup> филозофије,<sup>4</sup> религије,<sup>5</sup> науке,<sup>6</sup> историје и теорије уметности,<sup>7</sup> теорије књижевности,<sup>8</sup> теорије архитектуре,<sup>9</sup> теорије филма<sup>10</sup>... Занимљиво је, међутим, да је питање позиције музике у оквиру расправе о крају постмодерне остало занемарено. Штавише, оно је готово доследно занемаривано чак и у општим теоријама уметности које проблематизују питање дефинисања периода након постмодерне. Управо зато, намера овог рада јесте да позиционира музику у оквиру сложеног друштвеног и културног контекста на крају XX и почетку XXI века, тј. у периоду након постмодерне.

Пратећи идеје контекстуализма нове музикологије, али и односа између социокултурне историје и уметности, које је Арнолд Хаузер још 1951. године доследно разрадио у студији *Социјална историја уметности*,<sup>11</sup> овај рад је

---

<sup>1</sup> Видети: David Owen (ed.), *Sociology After Postmodernism*, London, Sage, 1997.

<sup>2</sup> О најважнијим теоријама ће бити речи у овом раду.

<sup>3</sup> Видети: Hugh T. Wilson, *Capitalism After Postmodernism: Neo-Conservatism, Legitimacy and the Theory of Public Capital*, Leiden, Brill, 2002.

<sup>4</sup> Видети: Paul Crowther, *Philosophy After Postmodernism: Civilized Values and the Scope of Knowledge*, New York, Routledge, 2003.

<sup>5</sup> Видети: Victor E. Taylor, *Religion After Postmodernism: Rethorizing Myth and Literature*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008.

<sup>6</sup> Rosi Braidotti, „Feminist Epistemology After Postmodernism: Critiquing Science, Technology and Globalisation“, *Interdisciplinary Science Reviews*, 32/1, 2007, 65–74; Patrick A. Heelna, „After Post-Modernism: The Scope of Hermeneutics in Natural Science“, преузето са: [http://www.focusing.org/apm\\_papers/heelan.html](http://www.focusing.org/apm_papers/heelan.html), Приступљено: 8.5.2015.

<sup>7</sup> О најважнијим теоријама из ове области ће у раду бити речи.

<sup>8</sup> Hoberk, Andrew (ed.), *After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction, Twentieth Century Literature*, 53/3, 2007; Irmtraud Huber, *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Basingstoke, Pgrave Macmillan, 2014.

<sup>9</sup> Видети: Tom Turner, *City of Landscape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*, Oxfordshire, Taylor and Francis, 1996.

<sup>10</sup> Видети следеће манифесте: „Dogma 2001: The New Rules for Internet Cinema“. Преузето са: <http://www.neocinema.com/> Приступљено: 19.10.2015; Ana Kronschnabl, „Plugin Manifesto“. Преузето са: <http://manifestoindex.blogspot.rs/2011/04/plugin-manifesto-by-ana-kronschnabl-web.html>

<sup>11</sup> Видети: Arnold Hauser, *The Sociology History of Art*, New York, Routledge, 1999. У књизи *The Sociology of Art*, Хаузер пише: „Чак и најједноставнији свакодневни поступци су засновани на бројним концептима и вредновањима апстрактног система на коме је реалност научно, друштвено и морално организована (...)“. Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, New York, Routledge, 2011, 3.

заснован на премиси постојања директних веза између историјских и уметничких процеса. У том смислу, као отисна историјска тачка за разматрање ове теме узет је догађај из 1989. године, када је срушен *Берлински зид*, што је симболично означило улазак у „ново доба“ и почетак краја Хладног рата. Овај догађај је имао снажан ефекат на трансформацију глобалних друштвених односа, утичући директно на различите друштвене сфере, попут уметности.<sup>12</sup> У вези са тим, у раду се поставља важна теза да је управо *над Берлинског зида* означио и крај постмодерне. Уколико се идеја постмодерне сагледа кроз призму хладноратовске борбе, намеће се закључак да је крај овог глобалног сукоба морао, последично, да утиче и на саму теорију постмодерне. У раду је стога изведена критика Лиотарове (Jean-François Lyotard) теорије постмодерне као једне од првих општих теорија о постмодерни, а са циљем да се укаже на њене пропусте и проблематичне закључке који нису имали упоришта у историјској реалности. Прокламовањем краја историје 1989. године у чланку *Крај историје?* Френсиса Фукујаме (Yoshihiro Francis Fukuyama) постмодерна утопија, која је подразумевала ризомску структуру моћи, укидање метанаратива, релативност историјске истине и веру у глобализовано друштво, доживела је крах. Потврђивање тог краха постмодерне утопије протумачено је у написима Фукујаме, такође, на утопистички начин – формулисањем идеје о крају историје. Још неко време је та постмодерна илузивност трајала у оквирима геополитике, захваљујући тези о постојању постмодерних држава и њиховој супериорности у односу на модерне и предмодерне државе, али је реалност оповргла све ове теоријске спекулације. Турбулентне деценије с краја XX и почетка XXI века довеле су у питање постмодерну парадигму, али и њену негацију у идеји о крају историје. Реч је о двема теоријама које су заправо део исте идеолошке матрице, при чему је прва требало заправо да припреми другу. Овај закључак се може извести уколико се прихвати идеја, изнета у раду, да је постмодерна била повезана са пројектом формулисања неолибералне идеологије. Дестабилизација система у коме је неолиберални капитализам и САД као његови експоненти

---

<sup>12</sup> Значај пада Берлинског зида може се упоредити са значајем који је у историји имала Француска револуција. Стога није чудно што француски историчар Марк Белиса (Marc Belissa) прави директну паралелу између „периода од 1795. до 1802, и редефиниције новог светског поретка након пада Берлинског зида.“ Нав. према: Suzanne Desan, Lynn Hunt (eds.), *The French revolution in Global Perspective*, London, Cornell University Press, 2013, 118.

требало да заузму централне позиције, утицаће на појаву низа алтернативних идеја које су нудиле другачије тумачење стварности после 1989. године, и критику доминантног система вредности. Теорије Ентонија Гиденса (Anthony Giddens), Улриха Бека (Ulrich Beck), Џона Ралстона Саула (John Ralston Saul), Мајкла Харта (Michael Hardt), Антонија Негрија (Antonio Negri), Шантал Муф (Chantal Mouffe), Дејвида Харвија (David Harvey), Мајкла Алберта (Michael Albert), Ернеста Лаклауа (Ernesto Laclau), али и Алана Сокала (Alan Sokal), Жана Брикмона (Jean Bricmont), Терија Иглтона (Terence Francis „Terry“ Eagleton), Рози Браидоти (Rosi Braidotti) и Франка Бифа Берардија (Franco „Bifo“ Berardi) узете су, у овом раду, као примери различитих виђења периода након постмодерне. Они су критиковани у односу на позиције које заузимају у оквиру западног система мишљења и ставова који садрже или не садрже еманципаторске потенцијале. У том смислу, посебан акценат је стављен на рад Ернеста Лаклауа и његову идеју о популизму, која је у реалности показала своју виталност и пружила јасан отклон од западноцентричних економских и друштвених модела. Управо зато што у раду дефинишем постмодерну кроз призму идеологије покушао сам да представим алтернативне теорије које нуде критику постмодерне са различитих идеолошких позиција, тј. нуде нове оквире у којима би могло да се расправља о проблемима периода након постмодерне. У складу са овом идејом су анализирани и уметнички покрети који су се у овом периоду појавили, а који су успостављали различите односе са постмодерном. Наиме, анализа различитих естетичких концепата у раду показала је широку и разноврсну палету теорија које оповргавају или нуде нове уметничке моделе у периоду након постмодерне. Правећи јасну дистинкцију између постмодерне, као опште друштвене и културалне парадигме, и постмодернизма, као термина који се користи за специфичну уметничку тенденцију, у раду се не доводи у питање постојање постмодернизма у времену после постмодерне – напротив, постмодернизам се и даље појављује у свим уметностима, али он престаје да буде доминантна уметничка тенденција и више се не може сагледавати у релацијама са постмодерном, која је, као идеја, доживела крах. Постмодернизам наставља да постоји као један од многих

стилова и аутономних ауторских тенденција и естетика који се њему директно супротстављају. Оно што је приметно јесте појава бројних ремодернистичких<sup>13</sup> тенденција, тј. естетичких теорија и пракси које се заснивају на реafirмацији модернистичких идеја антирелативности и друштвене улоге уметности. Појављују се теорије алтермодернизма, метамодернизма и ремодернизма, чије идеје њихови покретачи манифестно заступају и тако праве јасне референце на високомодернистичке уметничке стратегије.<sup>14</sup> Избор ремодернистичких тенденција које су објашњене у раду направљен је с обзиром на свеобухватност ових теорија, које покривају различите уметности, укључујући музику. Ипак, треба рећи да једино алтермодернизам може да се издвоји као естетички оквир са којим се идентификују конкретни музички уметници, везани пре свега за идеју документаристичке звучне уметности. Уопште, алтермодернистичке тенденције, које се везују за релациони однос између уметника и друштва везане су за *soundscape* уметност. Метамодернистичка и ремодернистичка музика остаје само на нивоу теоретизације, али је и поред тога значајно поменути ове тенденције, зато што указују на радикалне покушаје увођења нових парадигми и у оквиру музике. Оно што је заједничко идејама алтермодернизма, метамодернизма и ремодернизма јесте есенцијалистички однос према уметности, који се поставља насупрот постмодерном релативизму. Та критика постмодерног релативизма и антиесенцијализма присутна је код свих уметничких тенденција и готово свих филозофских теорија о којима се

---

<sup>13</sup> Овде се термин ремодернистичке теорије односи на све теорије које реafirмишу одређене модернистичке идеје. Ремодернизам је, са друге стране, конкретни уметнички покрет који је део ремодернистичких тенденција у уметности након постмодерне.

<sup>14</sup> Изабране су оне теорије које разматрају питања музике. У том смислу, рад се не бави низом ремодернистичких теорија које су се појавиле након постмодерне. Изостављена је теорија хипермодернизма Жила Липовецког (Gilles Lipovetsky), која означава конзументичко друштво које је стално „у покрету“ и које ствара анксиозне појединце, као и теорија супермодернизма Марка Ожеа (Marc Augé), за коју је кључан појам „не-простора“ (non-space) тј. простора кроз које људи пролазе, не задржавајући се, али који чине саставни део њихове свакодневице – аутопутеви, аеродроми, шопинг центри... Видети: Gilles Lipovetsky, *Hypermodern Times*, Cambridge, Polity, 2005; Marc Augé, *Non-Places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, New York, Verso, 1995. Такође, у раду се не анализира термин ауто-модерности Роберта Семјуелса (Robert Samuels), који дефинише време након постмодерне, као време „аутономности“ и „аутоматизма“, реферишући на убрзани развој технологија који редефинише све људске делатности. Видети: Robert Samuels, „Auto-Modernity After Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education“, у: Tara McPherson (ed.), *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*, Cambridge, MIT Press, 2008, 219–240;

расправља у овом раду.<sup>15</sup> Оно што је кључно за расправу о есенцијализму јесте питање позиционирања субјекта у оквиру сложеног друштвеног контекста и глобалних друштвено-политичких токова, а директно с тим у вези, и за питање статуса субјекта у оквиру друштвеног контекста који је условљен технолошким напретком. Реч је о важној теми која се такође разматра у раду кроз преиспитивање оних теорија и уметничких пракси које успостављају односе, тј. улазе у дијалог са технологијом, постављајући се према њој афирмативно или негативно. Тако се у раду расправља о теми трансхуманизма и постхуманизма, као значајних покрета у блиској вези са својеврсним технофанатизмом који заузима посебно место у теоријској мисли на крају двадесетог века. Као примери уметничких пракси које представљају директан одговор овим идејама, у тексту су анализирани концепти постгравитацијске уметности Драгана Живадинова (Dragan Živadinov) и sound art екологије Дејвида Дана (David Dunn). Насупрот овим теоријама које се афирмативно односе према технолошком напретку налази се теорија постфутуризма Франка Бифа Берардија, који изводи критику технофанатизма повезујући га са савременим степеном развоја капитализма. Правећи паралелу између предратног италијанског футуризма и савремене опчињености технолошким иновацијама и брзином, Берарди предлаже идеју ослобађања зависности од технологије и окретање „развијању умних способности”. Уметнички одговор овом његовом теоријском предлогу, према Берардију, стиже од стране Ворена Најдиха (Warren Neidich), који развија концепт ноологистичке уметности – уметности која има за циљ развој когнитивних способности уметника и публике. Ноологистичка уметност заправо нуди излаз из затвореног, самообнављајућег капиталистичког система кроз креирање аутономних уметничких простора. Нејдих између осталог предлаже специфичну импровизациону музичку праксу која би требало да „анимира дух“ музичара путем „слободног изражавања“, а који би утицао на попуштање когнитивних инхибиција делујући терапеутски на савременог човека. Та идеја терапеутске уметности је преузета од Берардија и подразумева когнитивни отклон од постојећег система, са основном модернистичком

---

<sup>15</sup> Критика постмодерног релативизма, повезана је и са политичким идејама (левице и деснице) које се противе неолибералном концепту, такође заснованом на антисенцијалистичком светоназору, а које се појављују у периоду након постмодерне.



премисом да је такав отклон могућ. На основу идеје о аутономним уметничким праксама које су повезане са идејама својеврсног когнитивног отпора доминантном друштвеном систему, у овом раду је пажња посвећена још једном аутору који на специфичан начин спроводи поменути „отпор“ путем аутономног уметничког израза – а реч је о Арву Перту (Arvo Pärt). Његов тинтинабули стил представља, према тезама овог рада, пример уметничке субверзивности која је повезана са специфичним аскетским односом према самој музици. Аскетизам се у Пертовој музици препознаје посредством редукционистичке звучне слике и својеврсне *секуларизације духовног*, као и кроз аутопоетичке исказе аутора засноване на метафизичким премисама. У периоду након постмодерне тинтинабули стил представља још један у низу постојећих, аутономних музичких израза.

Посебан део ове моје студије посвећен је концепту другог модернизма као јединог манифестно прокламованог музичког покрета који се може регистровати у периоду након постмодерне. Идеју тог покрета формулисао је Клаус Штефен Манкопф (Claus-Steffen Mahnkopf) изградивши читаву теорију, на основу већ постојеће естетичке теорије Харија Лемана (Harry Lehmann), која је, пак, грађена снажним ослањањем на рефлексивну теорију Ентонија Гиденса и Улриха Бека. Други модернизам је једина теоријска парадигма која се директно везује за музику и која радикално одбацује идеје постмодернизма. Манкопфова идеја другог модернизма је повезана са поменутих ремодернистичким тенденцијама, али представља и једини, мени познат, теоријски модел који је у периоду након постмодерне примењен искључиво на музику. Он прокламује идеје повратка аутономности музичког дела и отклон од постмодернистичке методологије *игре* материјалима прошлости. У том смислу, рад региструје ову естетичку теорију као још један показатељ дестабилизације статуса постмодернизма као уметничке тенденције, доминантне током времена постмодерне.

Успостављајући критички однос према свим дивергентним политичким и естетичким теоријама које сам појединачно разматрао, а чији су изрази у непосредној вези са општим друштвено-културним и историјским контекстом, у овом раду уводим посебан термин којим би се означио овај период. Наиме, одбацујући појам пост-постмодернизам, који у себи садржи недовољно јасан

двоструки отклон од модернизма (пост, пост), затим идеју савремености Терија Смита (Terry Smith), иза које, као што ће у тексту бити речи, не стоји одржива експликација, као и Епштајнов (Mikhail Naumovich Epstein) модел постмодерности, а којима су поменути аутори натојали да означе суштину стања након постмодерне, предлажем нови појам – *шили-шализам*. Увођење овог појма ће бити образложено у последњем поглављу рада. Реч је о енглеској речи које значи колебање, што, према тезама овог рада, јесте основна друштвено-политичка и културна клима у периоду након постмодерне, а што је показано анализом актуелних догађаја, као и великог броја социолошких, естетичких теорија и уметничких пракси. Рад исцртава мапу ових дивергентних теорија и пракси у покушају позиционирања музике у тако сложеном друштвеном и културном окружењу, као и покушају да понуди јасније разумевање периода након постмодерне и формулисање новог термина који би био адекватан за његово дефинисање.

*Шили-шализам*, дакле, означава турбулентан период након Хладног рата и након постмодерне, у чијим оквирима уметност показује изузетну диверсификацију и тежњу ка ремодернистичким тенденцијама, при чему се, конкретно, у музици појављују нови аутономни облици музичких пракси и композиторских израза.

# I

## ПРОБЛЕМ ПОСТМОДЕРНЕ

### Лиотарова теорија о постмодерни

На самом почетку расправе о крају постмодерне потребно је позиционирати овај појам у друштвено-историјском контексту у коме се он појавио, како бисмо објаснили и разлоге његове редефиниције у последњој деценији XX века. У том смислу, поставља се питање да ли је постмодерна теорија мишљена на идеолошки неутралан начин тј. каква је била идеолошка позиција теоретичара који су формулисали концепт постмодерне. Одговор се може пронаћи у анализи Лиотарове (Jean-François Lyotard)<sup>16</sup> студије *Постмодерно стање: Извештај о знању*, која нам указује на то да је реч о концепту који је од почетка био везан за тада актуелни хладноратовски анимозитет.

Ова студија Жан-Франсоа Лиотара из 1979. представља теоријски почетак постмодерне (иако се наравно термин употребљавао и раније)<sup>17</sup>. Како Пери Андерсон (Perry Anderson) примећује, „*Постмодерно стање* била је прва књига која је третирала постмодерну као генералну промену животних околности у којима се људи налазе.“<sup>18</sup> Иако је студија настала као поруџбина *Conseil des universités du Québec*, са идејом да проблематизује питање утицаја технологија на егзактне науке, чињеница јесте да је она постала референтна тачка свим осталим постмодерним теоретичарима, различитих профила и усмерења.

Међутим, пажљивим анализирањем ове студије, може да се уочи и неколико проблема који доводе у питање њене основне хипотезе.

То се пре свега односи на поставку идеје о крају метанаратива, и о Лиотаровом односу према друштвено-политичким збивањима седамдесетих година XX века. Што се тиче првопоменутог проблема, утисак је да, насупрот ономе што је прокламовао његов текст, Лиотарова теорија постмодерне представља заправо евроцентрични покушај формулисања новог *великог наратива* који је у својој

---

<sup>16</sup> Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 1984.

<sup>17</sup> Видети: Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity*, London, Verso, 1998.

<sup>18</sup> Исто, 26.

основи директно представљао потпору капиталистичком блоку током трајања хладног рата.

Тенденција Лиотара да конституише нови *велики наратив* може се пре свега приметити у експлицитном прокламовању почетка новог историјског доба, које он идентификује са новим стадијумом развоја капитализма. Заправо Лиотар директно доводи у везу капитализам са постмодерном повлачећи паралелу између друштвено-економског стања и стања у култури, подразумевајући при том да је реч о процесима који имају глобални карактер. У том контексту Лиотар и говори следеће:

Наша радна хипотеза јесте да се статус знања променио од када су друштва ушла у оно што је познато као постиндустријско доба, а култура у оно што је познато као постмодерно доба. Ова транзиција се одвија још од педесетих, што за Европу означава завршетак реконструкције. (...) Знање престаје да буде само по себи довољно, оно губи своју 'употребну вредност'. Опште је прихваћено да је знање постало основни покретач продукције у последњих неколико деценија. (...) У постиндустријском и постмодерном добу, наука ће задржати и нема сумње ојачати своју доминацију у оквиру продуктивних капацитета националних држава.<sup>19</sup>

У наставку текста Лиотар образлаже ову поставку дајући слику идеалног капиталистичког система у коме је глобално тржиште у потпуности либерализовано, без монопола иједне државе и са промењеном геополитичком ситуацијом која није више биполарна, већ мултиполарна. И мада је Лиотар био у праву у вези са тврдњом да ће социјализам пропасти и да ће се тржиште Кине *отворити*, он свакако није предвидео да америчка хегемонија неће опасти. Он је сматрао да ће доћи до тријумфа капиталистичког модела и трансформације природе знања која ће да помогне напретку капитализма. Та трансформација природе знања односи се на промену у начину функционисања капиталистичког система који са новим добом улази у следећу етапу свог развоја.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition...* нав. дело, 3.

<sup>20</sup> „Трансформација природе знања, може, такође, имати реперкусије на постојеће (институције, прим. Р.М.) јавне моћи, присиљавајући их да размотре своје релације (*de jure* и *de facto*) са великим компанијама, и, уопштено, са цивилним друштвом. Поновно отварање светског тржишта, повратак снажног економског такмичења, опадање хегемоније америчког капитализма, пад социјалистичке алтернативе, највероватније отварање кинеског тржишта – сви ови, као и други фактори, на крају седамдесетих година припремају државе за озбиљна преиспитивања улоге коју су навикли да играју од тридесетих година: оне о вођењу или чак усмеравању инвестиција.“ Исто, 6.

Лиотар заправо говори о постиндустријском добу, онако како га је Данијел Бел (Daniel Bell) дефинисао у студији из 1973. године, *Долазак пост-индустријског друштва*<sup>21</sup> у коме доминира тзв. „трећи сектор“. Реч је о идеји о опадању индустрије у фордовском смислу и стављање акцента на знање као нову профитабилну робу. Лиотар безрезервно прихвата тај концепт знања као „профитабилне робе“, сматрајући да ће компјутеризација омогућити већу дисеминацију знања, што ће подстицати креативност, те представљати нову покретачку снагу друштва у касном стадијуму капитализма. Иако предвиђа опадање америчке хегемоније, он заправо говори о доминацији наднационалног капитала, који ће ући у системе и комунистичких држава, попут СССР-а и Кине. Иако то није експлицитно речено, из наведеног се може закључити да Лиотар заступа тезу о капитализму као универзалном економском систему који нема алтернативе. Оваквим становиштем, као и чињеницом да проглашава знање за кључни елемент развоја *компјутеризованог друштва*, Лиотар остаје у домену *великих наратива*, иако се постмодерна, наводно, противи идеји *великих наратива*. Постмодерна у крајњој линији јесте управо метанаратив који је заснован на универзалној *теорији* модернистичког типа.

Други проблем Лиотарове теоријске поставке јесте, као што смо напоменули, изостанак верног представљања актуелног друштвеног и геополитичког стања.

У том смислу, изненађујуће је то што Лиотар говори о компјутеризованом друштву иако је први микрочип откривен тек 1972 године<sup>22</sup> док ће *WWW* (World Wide Web) бити покренут тек осамдесетих година. Такође, у својој анализи, Лиотар у потпуности занемарује да је глобална геополитичка ситуација била заснована на биполарним геополитичким односима, као и да се деиндустријализација, коју је заговарао, до данас (2017. година) није остварила. Заправо, када је реч о постиндустрији, на чему Лиотар седамдесетих година XX века и заснива идеју о постмодерни, поменимо да економски аналитичар Ха-Џун Чанг (Ha-Joon Chang), 2010. године, у студији *23 Things They Don't Tell You About Capitalism*, износи тврдњу да је идеја постиндустријског друштва савремени мит који нема упоришта у аналитичким сагледавањима економских

---

<sup>21</sup> Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, 1973.

<sup>22</sup> О процесу настанка микрочипа видети: George Gilder, „Computer Industry“, <http://www.econlib.org/library/Enc1/ComputerIndustry.html> Приступљено: 21.1.2015.

параметара. Индустрија је и даље изузетно важна како у развијеним тако и у неразвијеним земљама. Ха-Џун Чанг ово објашњава на следећи начин:

Можда се може рећи да живимо у постиндустријском друштву тј. да већина нас ради у продавницама и у канцеларијама, а не у фабрикама. Међутим, ми нисмо ушли у постиндустријску фазу развоја, у смислу да индустрија више није важна. Највећи део смањења удела у мануфактури, у њеном тоталу није везан за апсолутан пад квантитета производних добара, већ за пад њених цена у односу на услуге, што је проузроковано њиховим већим производним растом (output per unit of input). (...) Што се тиче идеје да државе у развоју могу да прескоче индустријализацију и директно уђу у постмодерну фазу – реч је о фантазији (...) Ниска размена услуга значи да ће економија базирана на услугама имати мању могућност извоза. Нижа извозна примања значе слабу могућност куповине напредних технологија из иностранства, што последично значи спорији раст.<sup>23</sup>

Овај јужнокорејски економиста сматра да индустрија и у XXI веку има велики, ако не и кључни значај за сваку економију. Наглашавајући да су услед технолошког напретка повећани квантитет и квалитет индустријског рада, те да је самим тим дошло и до смањења цена производа, Ха-Џун Чанг напомиње да потреба за услужним делатностима није драстично порасла. Из тог угла, почетком XXI века се не може говорити о деиндустријализацији, односно о друштву у коме економски примат преузимају услужне делатности. Оне имају важну улогу, али не и пресудну, посебно с обзиром на чињеницу да се теже извозе него индустријска роба, те да неке, попут банкарских услуга, почивају на крхким основама, што је показала и криза из 2008. године. Уколико је појам постмодерне код Лиотара у блиској вези са постиндустријализацијом, те ако се она није ни десила, можемо да закључимо да је појам постмодерне заснован на погрешним претпоставкама.

Такође, као још један проблем уочава се то што је Лиотар поставио појам постмодерне у блиску везу са социо-економским развојем, посматрајући га при том кроз призму еволутивног напретка. Постмодерно одбацивање историје стога није доследно, зато што се она поставља управо као нови ступањ развоја

---

<sup>23</sup> Ha-Joon, Chang, *Thing 9, We Do Not Live In a Post-Industrial Age*, у: *23 Things They Don't Tell You About Capitalism*, New York, Bloomsbury Press, 2010, 33.

друштва. При том, треба нагласити да иако Лиотар нигде не прецизира о ком друштву говори, из чега може да се закључи да развија један општи хуманистички наратив, противан идеји постмодерне, чињеница је да он говори о западноевропском и америчком друштву касног капитализма. Не расправљајући о конкретним друштвеним ситуацијама, он заправо пише о имагинарном универзалном друштвеном систему, чиме се његов наратив приближава утопистичком погледу на свет, што је, опет, идејно, дијаметрално супротно прокламованим постмодерним начелима.

На оваквим основама, Лиотар развија постмодерну теорију, којом описује актуелно друштвено стање седамдесетих година XX века и говори о њеним перспективама. Будући да се друштвено-политичка ситуација значајно променила од периода када је постмодерна теорија настала, те да је она престала да буде значајна као идеолошка потпора Западу у хладноратовском конфликту, изводи се закључак да је променом друштвено-политичких околности тј. завршетком Хладног рата, сама идеја постмодерне престала да буде релевантна.<sup>24</sup> Зато постмодерна и јесте изгубила значај са *падом Берлинског зида* 1989. године.

Симптоматично је да се управо те године појавио чланак политиколога Френсиса Фукујаме, под индикативним насловом *Крај историје?* Овај рад је

---

<sup>24</sup> Требало би се у овом тренутку осврнути и на теорију Фредрика Џејмсона, који је посматрао постмодернизам као културну логику касног капитализма, како и гласи наслов његове студије (прво чланка из 1984, а затим и књиге, објављене 1991. године). Он, како објашњава и у тексту из 1982. године, под називом *Postmodernism and Consumer Society*, сматра да је: „појава постмодернизма блиско повезана са рађањем новог момента касног, конзумеристичког и мултинационалног капитализма. Верујем, такође, да његове формалне карактеристике умногоме изражавају дубоку логику овог одређеног друштвеног система.“ Fredric Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“, преузето са: [http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson\\_Postmodernism\\_and\\_Consumer\\_Society.pdf](http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf)

У књизи *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Џејмсон предвиђа и рађање новог међународног пролетаријата, тј. говори о *когнитивном мапирању* – о новој класној свести која се јавља у периоду постмодернизма, а која ће одвести ка новом стадијуму капитализма у будућности. Видети: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, 416, 417. Џејмсон дакле посматра постмодернизам као датост која постоји као културни елемент унутар позног капиталистичког система, не преиспитујући при том сам капитализам, већ га посматрајући као једнозначан и једнообразан друштвено-економски систем. Еманципаторски потенцијал Џејмсонових становишта, теоретичар Никола Дедић види у његовом односу према утопији као политичком појму, који омогућава дистанцирање од утврђених капиталистичких оквира и кретање ка, како Дедић наводи, *политичким потенцијалима културе*. Видети: Nikola Dedić, „Fredrik Džejmson“, у: *Politički prostori avangarde. Ideja utopije i teorije umetnosti posle 1960*, Beograd, 2008 (докторска дисертација), рукопис код аутора, 56–58.

значајан за расправу о постмодерни, зато што је довео у питање дотадашња, али и будућа тумачења историјских токова. Наиме, Фукујама, тада службеник РАНД корпорације (RAND Corporation), која пружа саветодавне услуге војсци САД, прокламовао је *ново доба* и улазак у период у коме ће, на глобалном нивоу, доминирати концепт либералне демократије америчког типа. У том смислу, Фукујама је у исто време објавио и крај идеје о постмодерној ризомској структури моћи, те тиме и сам крај постмодерне као концепта.<sup>25</sup> Заправо, америчких теоретичар је довео до краја *илузију* постмодерне. Идеја постмодерне јесте обележила период од краја шездесетих до деведесетих година XX века, али је Фукујамина неоконзервативна прокламација *краја историје* симболично означила и нов период у геополитичким превирањима. Оба ова концепта – постмодерне и краја историје – јесу *западноцентричне* конструкције које се ослањају на идеје о историјској једносмерности, о чему ће бити речи у наредном поглављу рада.

### **Фукујамина идеја о крају историје**

Теоријски рад Френсиса Фукујама (Francis Fukuyama) заснован је на елементима дивергентних филозофских поставки, пробраних и уоквирених неоконзервативном идеологијом. Преузимајући основе Хегеловог (Georg Friedrich Hegel) погледа на историју и Кантовог (Immanuel Kant) размишљања о будућности, Фукујама је развио тезу која има за циљ постављање идеологије либералне демократије. Изједначавањем идеја демократије, као посебне форме друштвеног управљања и организације, и капитализма као специфичног економског система, Фукујама је у свом раду покушао да исцрта контуре *идеалног* друштвеног система.

Међу његовим најважнијим студијама, издваја се есеј *Крај историје?* настао 1989. године, свега неколико месеци пре него што је влада Источне Немачке дозволила грађанима Источног Берлина слободан прелазак на територију

---

<sup>25</sup> Иако је у првом поглављу нашег рада изнета тврдња да је Лиотарова студија заснована на погрешним премисама и да је послужила као теоријски памфлет у јеку хладноратовске борбе, то не умањује значај студије која је прокламовала постмодерне идеје.



Западног.<sup>26</sup> Фукујамин чланак настао је под убеђењем аутора да је Хладни рат завршен *ИНФ резолуцијом* (Intermediate-Range Nuclear Forces Treaty) коју су 1987. године потписали Михаил Горбачов (Михаил Сергеевич Горбачёв) и Роналд Реган (Ronald Reagan), што је у ствари значило да је Запад победио у том фиктивном рату.<sup>27</sup> Из овог есеја произашла је и обимнија студија *Крај историје и последњи човек*<sup>28</sup> написана након *распада* Совјетског Савеза. Фукујамини судови, изнети у тим радовима, који ће конституисати његов централни филозофски дискурс, зато се морају посматрати у контексту актуелних друштвено-политичких трења последње деценије XX века. Не сме се пренебрегнути ни чињеница да је Фукујама тада био само један од многих интелектуалаца неоконзервативног блока који су тумачили крај Совјетског Савеза као прекретну тачку у историјском *прогресу* и као *победу* система САД, заснованог на либералном капитализму.

Као својеврстан увод у анализу Фукујаминих идеја нека послужи наш осврт на текст једног од бројних неоконзервативних аналитичара активних у времену о коме говоримо, у којем указујемо на то да је Фукујама само покушао да филозофски уобличи ставове који су већ егзистирали у америчком политичком дискурсу тог периода.

Наиме, непосредно након догађаја у Совјетском Савезу, политички коментатор и колумниста Чарлс Краутхамер (Charles Krauthammer) написао је чланак под називом *Униполарни тренутак*.<sup>29</sup> Краутхамеров текст сугерише да је завршетком Хладног рата почело време униполарне доминације САД које се суочавају са унутрашњим, али и спољашњим отпорима и претњама. Он је на следећи начин анализирао ситуацију на почетку последње деценије XX века, осврћући се најпре на заблуде аналитичара који нису успели да предвиде историјски ток догађаја након дезинтеграције СССР-а:

Прво, претпостављало се да ће стари биполарни свет постати мултиполаран, и да ће у њему моћи бити дисперзована на нове центре у Јапану, Немачкој (и/или Европи), Кини и наследницима Совјетског Савеза/Русији. Друго, да ће бити постигнут консензус унутар САД у вези

<sup>26</sup> Francis Fukuyama, „The End of History?“, *The National Interest*, Summer, 1989, 3–18.

<sup>27</sup> Конгрес САД је ратификовао споразум 27. 5. 1988. године.

<sup>28</sup> Francis Fukuyama, *The End of History and The Last Man*, New York, The Free Press, 1992.

<sup>29</sup> Charles Krauthammer, „The Unipolar Moment“, *Foreign Affairs*, 70/1, 1990/91, 23–133.

са спољном политиком (...). Треће, да ће у новом пост-совјетском стратешком окружењу претња ратом бити значајно смањена. Све ове тврдње су биле погрешне. Непосредни постхладноратовски свет није мултиполаран већ униполаран. Центар светске моћи лежи у неприкосновеној суперсили САД, којој се придружују и Западни савезници. Друго, интернационалистички консензус је под сталним нападом. Овога пута не од стране пост-вијетнамског либералног изолационизма (нпр. цркви (churches)) већ кроз поновну појаву конзервативног изолационизма из 1930. године. И треће, појава новог стратешког окружења означена је уздицањем малих агресивних држава које су наоружане оружјем за масовно уништење, са намером да га употребе (можемо их назвати „наоружане државе“, *Weapon States*),<sup>30</sup> што значи да надлазећа деценија није смањила, већ повећала претњу ратом.<sup>31</sup>

Овај пасус из Краутхамеровог текста се заправо у потпуности подудара са тврдњама Фукујаме, који у свом есеју говори о победи капитализма, али и упозорава на могућност мањих сукоба пост-историјских, тј. напредних, и историјских – назадних и заосталих друштава.<sup>32</sup> У оба случаја, реч је о

---

<sup>30</sup> Идеја о системској претњи од стране „наоружаних држава” јесте заправо алудирање на Заливски рат, који је био актуелан у тренутку настанка Краутхамеровог текста.

<sup>31</sup> Исто, 23.

<sup>32</sup> Као одговор на Фукујамине тврдње о томе да су већи сукоби у пост-историји немогући зато што ће либерални капитализам постати доминантна идеологија, Семјуел Хантингтон (Samuel P. Huntington) пише чланак, а затим и студију *Сукоб цивилизација*, у којој управо тврди супротно: цивилизацијске разлике ће бити те које ће проузроковати конфликте великих размера. Хантингтон тако пише: „Светска политика улази у нову фазу, а интелектуалци нису оклевали намножити визије онога што ће се догодити – крај историје, повратак традиционалним супарништвима између нација-држава и пад нација-држава под супротстављеним силама племенства и глобализма, међу осталима. Свака од ових визија хвата аспекте стварности која долази. Ипак, све оне превиђају кључни, заиста, средишњи аспект онога што ће глобална политика постати у надлазећим годинама. Моја поставка је да темељни узрок сукоба у овом новом свету неће бити ни преваладавајуће идеолошке ни преваладавајуће економски. Велике поделе међу људском врстом и преваладавајући извор сукоба биће културни. Нације-државе остаће најмоћнији играчи у светским збивањима, али главни сукоби глобалне политике појавиће се између нација и група различитих цивилизација. Сукоб цивилизација ће доминирати глобалном политиком. Нестабилна разграничења међу цивилизацијама постаће бојна поља будућности. Сукоб између цивилизација биће последња фаза у еволуцији сукоба у модерном свету. (...) Цивилизацијска припадност ће у будућности постати све важнија, а свет ће у великој мери бити обликован међуделовањем седам или осам великих цивилизација. Те цивилизације укључују западну, конфучијанску, јапанску, исламску, хиндуистичку, словенско-православну, латиноамеричку и вероватно афричку цивилизацију. Најважнији сукоби будућности појавиће се дуж нестабилних граница које ове цивилизације раздвајају једну од друге.“ Samuel Huntington, *Sukob civilizacija*, 1993, 1–3. Преузето са: <https://www.scribd.com/doc/106918704/Semjuel-Huntington-Sukob-Civilizacija> Наслов оригинала: Samuel P. Huntington, „The Clash of Civilizations?”, *Foreign Affairs*, Summer, 1993, 22-49. (Синтагма *West and the Rest* јесте кључна за ову Хантингтонову расправу.) Фукујаме, са друге стране, сматра да је након пропасти комунизма уследио период *заједничке маркетизације (Common Marketization)* међународних односа који ће довести до смањења сукоба. Он, међутим додаје: „Ово никако не значи крај међународних конфликта per se. Свет ће бити подељен на историјски и пост-историјски део.

својеврсној идеолошкој пропаганди, којом је отпочело ново геополитичко доба након постмодерне, а која је заснована на покушају глобалног одржавања друштвено-политичке тензије након Хладног рата.

У својој студији *Неопходне илузије, контрола мисли у демократским друштвима*, коју је написао 1989, дакле исте године када је Фукујама објавио *Крај историје*, Ноам Чомски (Noam Chomsky) сликовито описује ту потребу неоконзервативаца да константно проналазе нове непријатеље глобалног система:

Један од циљева вешто вођеног пропагандног система јесте смањивање менталних капацитета, редуковањем оних таргетираних на ниво који ће утицати на то да се одазову са одговарајућим ентузијазмом на слогане који носе патриотске поруке. Тако, избор ликова у интернационалним односима подразумева хероје – оне који се боре за слободу, демократију, реформе и све добре ствари, и ђаволе – оне који су насилни, тоталитарни и генерално одбојни. Већина играча је заправо небитна и представљају само сценографију. Улазак у ове две значајне категорије одређен је доприносима и интересу елите, или пак штети која јој се наноси.<sup>33</sup>

Можемо да кажемо да је Краутхамерово спомињање нових непријатеља након тзв. *црвене претње*, део неоконзервативне агенде која је заснована на принципима функционисања глобалних идеолошких система.<sup>34</sup> Међутим,

---

Конфликти између држава, које још увек живе у историји, и оних на крају историје ће и даље бити могући. И даље ће постојати висок ниво (а можда и у порасту) етничког и националног насиља, будући да ови покретачи нису нестали, чак ни у деловима пост-историјског света. (...) Ово значи да ће тероризам и ратови за национално ослобођење наставити да буду важан предмет међународних односа. Међутим, конфликти већих размера морају да укључују велике државе које су и даље заробљене у историји, а што се чини да нестаје са (геополитичке, прим. Р.М.) сцене.“ Francis Fukuyama, „The End of History?“, *The National Interest*, Summer, 1989, 25, преузето са: <https://ps321.community.uaf.edu/files/2012/10/Fukuyama-End-of-history-article.pdf>

<sup>33</sup> Noam Chomsky, *Necessary Illusions, Thought Control in Democratic Societies*, London, Pluto Press, 1989, 387.

<sup>34</sup> Треба напоменути и да је Чарлс Краутхамер био заговорник тзв. Реганове доктрине, актуелне 1980-их година, која је настављена и током деведесетих током рата у СР Југославији. Ова доктрина је подразумевала активно помагање САД паравојним формацијама у оним подручјима која су стратешки важна у контексту хладноратовског конфликта. Ово се пре свега односило на транспарентну, али и тајну подршку покрету муџахедина у Авганистану, као и милиције Контраша у Никарагви. (Током администрације Била Клинтона, доктрина је примењена и при логистичкој подршци ОВК на подручју Косова и Метохије током рата у СР Југославији, 1999. године.) Видети: Charles Krauthammer, „The Regan Doctrine“, *Time*, 1.4.1985; Noam Chomsky, „International Terrorism: Image and Reality“, *Crime and Social Justice*, 27/28, 1987, 172–200; David Barsamian, „The United States is a Leading Terrorist State: An Interview with Noam Chomsky“, *Monthly Review*, 53/6, 2001,

Преузето са: <http://monthlyreview.org/2001/11/01/the-united-states-is-a-leading-terrorist-state/> Приступљено: 20.01.2013.

позивање на моралну обавезу САД да буде *носилац демократских вредности*, представља увођење и идеалистичке димензије у геополитички дискурс. Тако, закључујући претходно помињан текст, а указујући на потребу предузимања акција у циљу одржања глобалне униполарне доминације САД, Краутхамер напомиње да су војне акције „подједнако племените као што су и неопходне”.<sup>35</sup> Овакав дискурс је основа неоконзервативног политичког програма, а Фукујама се, као филозоф, и идеолог либералног капитализма, управо фокусира на то идеалистичко оправдавање позиције глобалног лидерства САД.

Тај страх од непријатеља система, изражен у ставовима Краутхамера и Фукујама, као званичних и незваничних гласника, у том тренутку заиста најамбициозније, ако не и најмоћније силе, указује нам на још један аспект њихових идеја. Наиме, позив на гушење сваког отпора доминантном друштвено-економском систему, показује и агресивност идеологије која одбацује чак и могућност мултикултуралности и друштвено-политичких разлика. Тиме се долази и до, за нашу тему, важног закључка, да у таквом новоуспостављеном систему који се налази *на почетку краја историје*, нема места ни идејама постмодерне, која је управо, барем начелно, рачунала на дисперзивност моћи. Из тог угла, Фукујамин „крај историје” означава и крај свих, до тада постојећих, социјалних концепата и културних образаца, што имплицитно укључује и постмодернизам.

У разматрању Фукујаминих идеја о крају историје, долази се, међутим, и до кључног проблема који произилази управо из његовог разумевања саме историје и природе историјских процеса. Наиме, Фукујама се у два поменута рада позива пре свега на Хегела и његову филозофију историје, тј. на идеју о еволуционистичком сагледавању историје<sup>36</sup> која је формулисана и елаборирана у студији *Филозофија историје* из 1805. године.

---

<sup>35</sup> Charles Krauthammer, „The Unipolar...”, нав. дело, 33.

<sup>36</sup> Пре Хегела, еволуционистичку теорију историје је развијао Маркиз де Кондорсе (Marquis de Condorcet). Маркиз де Кондорсе је 1795. године написао студију *Обриси историјског гледишта о прогресији људског ума*. У овом делу, Кондорсе је дао еволуционистички поглед на историју, који се заснивао на идеји рационалности, виђене као основно мерило друштвеног напретка. Он сагледава развој, пре свега Западног друштва, које посматра као *целокупно човечанство*, кроз неколико епоха. Кондорсе на следећи начин означава те епохе: прва епоха: *Човек се уједињује са хордом*; друга: *Пасторални стадијум човечанства и транзиција ка агркултури*; трећа: *Прогрес човечанства од агркултуре до прве писмености*;

Дискурс немачког филозофа се ослања на еволуционистички историцизам, у оквиру кога је сваки напреднији ступањ у развоју човечанства (Хегел се служи изразом – *историја света*) везан за успон и пад једне цивилизације. Реч је о евроцентричном моделу историје који је представљен у овој студији, а која почиње освртом на друштвено стање у тзв. *Оријенталном свету*, затим се наставља разматрањем *Грчког* и *Римског света* и закључује описом *Немачког света*. Управо је, тај *Немачки свет* кључан за Хегела. Према њему је немачка цивилизација носилац развоја човечанства, а последњи историјски импулс за њен развој, дала је Француска револуција. Њен утицај на француско друштво пренео се почетком XIX века и на немачко друштво, означавајући заправо почетак „краја историје”. Хегел је веровао да се тековине Француске револуције могу у потпуности развити пре свега у Немачкој, као земљи која има искуство протестантизма – религије која је независна од сложене и бирократске католичке цркве и која либералније посматра проблеме световног живота. Пре свега, Хегел је сматрао да је Француска револуција произашла из идеја француских филозофа<sup>37</sup> које су пружиле Европи нову политичку, али и духовну

---

четврта: *Прогрес људског ума од Грчке до поделе науке у време Александра*; пета: *Прогрес науке, од поделе до њеног пада*; шеста: *Опадање идеје знања до њене рестаурације у време крсташа*; седма: *Од првог прогреса науке, до њене обнове на Западу и инвенције уметности штампне*; осма: *Од штампне до периода када су се наука и филозофија ослободиле ауторитета*; девета: *Од Декарта до формирања Француске републике*; десета: *Будући прогрес човечанства*. Marie-Jean, Antoine-Nicolas Caritat, Marquis de Condorcet, *Outlines of an Historical View of the Progress of the Human Mind*, преузето са: <http://oll.libertyfund.org/titles/1669>. У последњем поглављу, Кондорсе излаже своје виђење будућности човечанства које ће бити засновано на принципима узајамног разумевања, услед све веће просвећености нација у свету: „Нације ће разумети да не могу да постану освајачи без губитка сопствене слободе, као и да су трајно утврђене конфедерације једини начин задржавања независности. Њихов циљ ће бити сигурност, а не моћ. У великој мери комерцијалне идеје ће нестати, лажни трговачки интереси ће изгубити ужасну моћ прекривања земље крвљу, као и уништавања нација, под изговором њиховог просвећивања. Различите државе ће бити принуђене на ближу сарадњу, услед политичких и моралних принципа, а такође и због сопствених интереса, због којих ће позивати странце да једнако учествују у бенефитима њихове природе и индустрије. Сви разлози који производе, поспешују и потпирују националне анимозитете ће, тако, један по један, нестати и неће више водити ка ратним лудостима (...)“ Исто

<sup>37</sup> Хегел тако наводи: „Речено је да је Француска револуција произашла из филозофије. Не зове се филозофија без разлога *Weltweisheit* (Светска мудрост), јер није реч само о Истини самој за себе, као чистој суштини ствари, већ такође Истини у њеној живој форми која се показује у световним проблемима.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Philosophy of History*, Kitchener, Vatoche Books, 2001, 465. Хегелова одушевљеност Револуцијом, њеним филозофским коренима и тековинама у виду уставне државе, види се и из следећег: „Устав (...) је постављен у хармонији са концепцијом Правичности и на овој основи ће сви остали закони бити доношени. Од тренутка када је сунце постављено у средиште око кога се крећу планете, никада јасније није било да је човекова егзистенција везана за његову главу, тј. мисли, којима се човек инспирише и гради свет реалности.“ Исто, 467.

перспективу. Она је омогућила ослобађање од крутог, феудалног система и развијање основа за правно уређену државу. Такође, довела је до идеје раздвајања цркве од државе, и до губљења повластица цркве у друштвеном систему. Занимљиво је, међутим, да Хегелов идеал није чисто секуларна држава, већ успостављање одрживе везе између религије и државе. Управо због тога он и сматра да је протестантизам, који није заснован на црквеном устројству, погодан за развој либералних идеја револуције.

Хегел тако износи следећу опсервацију:

Заиста се максима о потпуном одвајању закона и устава државе од религије, посматра кроз призму дубоке мудрости. Посебно због страха од нетрпељивости и лицемерства који би били резултат успостављања државне религије. Међутим, иако су аспекти религије и државе различити, они су и радикално истоветни; закони проналазе своју највишу потврду у религији. Овде, међутим, мора јасно да се каже да је са католичком религијом немогуће створити рационално устројство; власт и народ морају *расподелити ту последњу гаранцију располагања* (the government and people must reciprocate that final guarantee of disposition), а то могу да ураде само у религији која се не супротставља рационалном политичком устројству.<sup>38</sup>

Хегел је, дакле, сматрао да је дух протестантизма погоднији за развој идеја прокламованих Револуцијом, што је потцртано и у његовом ставу да је: „Лажна идеја да се окви који везују Правду и Слободу могу поломити без еманципације савести – да може да буде револуције без Реформације.“<sup>39</sup> Управо посредством овакве поставке Хегел долази до кључне идеје – да је немачки народ тај који ће бити носилац развоја тзв. модерног света. На почетку XIX века је управо тај народ добио могућност адекватне реализације идеје симбиозе световне и духовне *слободе*, која је неопходна за универзалну *слободу* човека.<sup>40</sup> Модерно време, према Хегелу, представља трећи период<sup>41</sup> *немачког света*, који

---

<sup>38</sup> Исто, 469.

<sup>39</sup> Исто, 473.

<sup>40</sup> У предавању на тему „Везе између религије и државе“ из 1831, Хегел напомиње: „Људи који имају лош концепт Бога имају и лошу државу, лошу власт и законе.“ G.W.F. Hegel, *Political Writings*, Laurence Dickey, H.B. Nisbet (ed.), New York, Cambridge University Press, 1999, 226.

<sup>41</sup> Прва два се тичу стварања хришћанске традиције и средњовековне државе.

је повезан са *слободном духовном савешћу, који тражи истину и који је вечан, те самим тим и универзалан*.<sup>42</sup>

У том смислу, Хегел развија протонационалистичку идеологију која је заснована на историцизму квазинаучне основе, посматрањем дијалектичких односа унутар друштвених организација. Такав дискурс је присаједињен идеализму, који, пак, уноси висок степен трансценденталности у један посве *рационалистички* поглед на свет. Рационалистички, зато што Хегел у свом идеализму заправо трага за најрационалнијим видом организације државног система, истражујући узроке и последице различитих друштвених трења. Са друге стране, универзализам се појављује као потпора идеји о *немачком свету* и модерном добу, које представља, према Хегелу, модерно доба целокупног човечанства које тежи слободи. Како и сам напомиње: „Историја света није ништа друго до развој идеје о слободи.”<sup>43</sup> Та слобода ће бити у потпуности доживљена у оквиру нове историјске епохе у којој доминира тзв. *немачки свет*. Он тако закључује студију речима:

Историја света, са свим променљивим поставкама на које нам извори указују, јесте процес развоја и реализације Духа – реч је о правој *Theodicaea*, оправдању Бога у историји. Само таква идеја може помирити Дух са историјом света – што нам указује да све оно што се десило и што се свакодневно догађа није резултат одсуства Бога, већ управо Његовог дела.<sup>44</sup>

Ово позивање на теодицеју указује нам на то да Хегелова телеологија има *метафизичку* димензију, те да се он не задржава на историцизму *per se*, што наравно и одговара идејама немачког идеализма.

Фукујама се парцијално ослања на овде изложену Хегелову филозофију у покушају да је имплементира на постојеће друштвено стање. Иако се позива и на Леа Штрауса (Leo Strauss), а посебно Александра Кожева (Alexandre Kojève), кога често и цитира, Фукујама се пре свега служи Хегеловом идејом како би одбранио мисао о уставној либерално-демократској држави као последњем стадијуму у развоју човечанства. Реч је о теоријској конструкцији, која за свој

---

<sup>42</sup> Исто, 430.

<sup>43</sup> Исто, 477.

<sup>44</sup> Исто

градивни материјал користи, погрешно, а можда и тенденциозно, овде интерпретирана Хегелова становишта.

Може се такође рећи да Фукујамин текст има функцију обрачуна са марксизмом, при чему му Хегелове идеје служе као покриће за формирање сопствене аргументације којом се супроставља марксистичкој филозофији. Фукујама тако види Хегела као мислиоца који је предвидео историјске токове двадесетог века. Ослањајући се на Александра Кожева, он тако наводи да „велика пропаст марксизма, као основе за реално друштво – што је очигледно сто четрдесет година након *Комунистичког манифеста* – намеће питање да ли је Хегелова Универзална историја ипак пророчанска?”.<sup>45</sup> Реч је, дакле, о пројектовању Фукујаминих сопствених идеја у Хегелов идеалистички дискурс, те њиховог имплементирања на тренутну геополитичку ситуацију. Због тога, Фукујама занемарује историјски контекст *Филозофије историје* али и, као што сам већ навео, специфичан протонационалистички Хегелов дискурс.

Индикативна је стога и следећа Фукујамина опаска:

За Хегела, отелотворење људске слободе јесте модерна уставна држава, или оно што ми данас називамо либерална демократија (...) Универзална историја човечанства није ништа друго до човеков прогресивни успон до потпуне рационалности и ка свесности о изражавању такве рационалности кроз либерално самоуправљање (selfgovernment).<sup>46</sup>

Из оваквог односа према Хегелу, стиче се утисак да је немачки филозоф својеврсни пророк капитализма, који најављује крај историје, иако је несумњиво да Хегел пре свега говори о свом виђењу идеалног типа државе, а не о потенцијално идеалним економским системима.<sup>47</sup> Ту се налази и проблем

---

<sup>45</sup> Francis Fukuyama, „The End of History and The Last Man”, нав. дело, 65.

<sup>46</sup> Исто, 60.

<sup>47</sup> Такође, Фукујама занемарује основне Хегелове поставке које се тичу религије, изнете у његовим предавањима о *Филозофији религије* из 1827. године, а чија би начела требало да буду имплементирана унутар те *складне* државе коју Хегел замишља. О Хегеловом схватању религије пише Томас Луис (Thomas A. Lewis), који објашњава: „Хегел је покушао да артикулише модерну концепцију хришћанства, која би избегла конфликте са идејом растућег поверења у снагу разума, историјским студијама Библије, са растућим интересовањем за друге религијске традиције и нове форме социјалног и друштвеног живота. За Хегела – као и за његове савременике попут Имануела Канта, Мојсија Менделсона (Moses Mendelssohn) и Фридриха Шлајермахера (Friedrich Schleiermacher) – одбрана религије у светлу ових модерних интелектуалних и политичких развоја, захтевала је правилно дефинисање њене суштине. Ова дискусија није била везана за специфичне ствари доктрине, већ за концепцију саме религије. (...)



Фукујамине теоријске конструкције – он не уочава кључну разлику између филозофских дискурса Хегела и Маркса, тј. између филозофије немачког идеализма и Марксове друштвено-економске теорије. Управо зато, он слободно прелази преко Марксове критике Хегела, не упуштајући се у њену дубљу анализу, која би сигурно довела до јаснијег разумевања позиција из којих Маркс наступа као мислилац.

Фукујама занемарује да само питање телеологије, на чему он инсистира, уопште није кључно за Марксову критику Хегела. Напротив, њен најважнији аспект се односи на питање дијалектике, и чињеницу да Маркс приступа историјским процесима са научне стране, а Хегел са позиције филозофа, есенцијалистичког усмерења.

Маркс преузима почетну Хегелову дијалектичку теорију, али је значајно мења, уносећи у њу *рационалистички обрт*.<sup>48</sup> Ову позицију најбоље објашњава сам Маркс речима: „Истинске законитости дијалектике се већ могу наћи код Хегела, само у мистичној форми. Потребно је ослободити их такве форме.”<sup>49</sup>

Маркс је тако Хегелове поставке изместио из првобитног идеолошког оквира протонационализма и филозофског идеализма и поставио их у историјски контекст, у коме су оне почеле да функционишу на један радикално другачији начин.<sup>50</sup> С тим у вези, Иштван Месарош (István Mészáros) пише:

„Циљ” људске историје је од стране Маркса дефинисан као иманентност људског развоја (насупротив *a priori* трансцендентализму теолошке

---

(Мислиоци) су настојали да дефинишу религију на начин који не би био опозитан већ у својој сржи укалупљен у интелектуални развој који је долазио из просветитељства.“ Thomas A. Lewis, *Religion, Modernity and Politics in Hegel*, New York, Oxford University Press, 2011, 2.

<sup>48</sup> Сирил Смит (Cyril Smith) објашњава Марксову критику Хегела на следећи начин: „Оно што је Маркс мислио под термином критика, било је повезано са Хегеловом идејом *Aufheben*: негирати, али чувати унутрашњи дух нечега. То је слично Марксовом односу према религији. Није реч о одбацивању религијских осећања зато што она нису истинита и немају основу, а затим развити нову религијску форму. Напротив, морамо да откријемо оне аспекте живота који су условили појаву религије, а онда те аспекте револуционисати. Религија је била ‘срце света без срца’, зато морамо да осмислимо свет са срцем. Уместо илузиорних решења, морамо, у пракси, пронаћи прави.“ Cyril Smith, „Marx's Critique of Hegel, Hegel seminar“, 18.6.1999. Преузето са: <https://www.marxists.org/reference/archive/smith-cyril/works/articles/smith5.htm>

<sup>49</sup> Нав. према: György Lukács, *History and Class Consciousness, Studies in Marxist Dialectics*, Cambridge, MIT Press, 1971, xiv.

<sup>50</sup> Како Сирил Смит објашњава: „Хегел је тежио да изрази начин на који се слобода развија, само на нивоу целокупног друштва, кроз оно што он назива ‘духом’. Маркс, који се издигао изнад традиционалних оквира филозофије, тежио је откривању могућности (развоја) друштвене индивидуе. Његов слободни развој јесте услов, без кога ‘слободан (шири, друштвени, прим. Р.М.) развој’ не би био могућ.“ Cyril Smith, нав. дело

телеологије), односно реализација „људске суштине”, „људскости” (...) кроз „човеково сопствено развијање уз помоћ практичне активности” прво у отуђеном облику, а касније, у позитивном самоодражујућем облику животне активности успостављеном као „унутрашња потреба”. Човек као „самопосредујуће биће природе” мора се развијати – кроз објективну дијалектику све веће комплексности људских потреба и циљева – у складу са најосновнијим објективним законима онтологије чија је (...) човекова сопствена активна посредничка улога суштински део (...) По Марксу, историја остаје отворена у складу са специфичном онтолошком нужношћу чији је интегрални део самопосредујућа људска телеологија: јер не може бити предетерминисаних облика и модалитета људског „самопосредовања” (чији комплексни телеолошки услови могу бити задовољени само кроз саму самомедијацију), осим арбитрарног свођења комплексности људских активности на грубу једноставност механичких детерминација.<sup>51</sup>

Дакле, реч је о дијалектици у оквиру које човеково деловање кључно обликује саму реалност, без трансцендентне нужности, која се може препознати у Хегеловом појму *природе*. Марксисти, међутим, наводе и контрадикције, које проналазе у самом хегелијанском односу према поларитету између рационализма и есенцијализма. То се нпр. може регистровати у појму алијенације и њеној, наводно, парадоксалној поставци. Ђерђ Лукач (György Lukács) образлаже овај проблем акцентовањем чињенице да Хегел изједначава термин отуђености са различитим објективизацијама. Стога, како Лукач наглашава: „када идентични субјект–објект трансцендира алијенацију, он трансцендира и саму објективизацију. Међутим, с обзиром на то да, према Хегелу, објекат постоји отуђен од свести, његов повратак у субјект значио би крај објективне реалности, те самим тим и реалности уопште.”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Ištvan Mesaroš, „Отуђење и телеологија“, Преузето са: <https://www.marxists.org/srpshrva/biblioteka/mesaros/1970/marksova-teorija-otudjenja/ch03/03.htm> Приступљено: 2.3.2015.

<sup>52</sup> György Lukács, *History and Class Consciousness*, нав. дело, xxiii, xxiv. Лукач се, наравно, надовезује директно на Маркса који у својој критици Хегела наводи: „Када Хегел разуме нпр. богатство, државну моћ (...) као ентитете отуђене од људских бића, то се дешава само у њиховој форми мисли (...) Реч је о умним ентитетима, те самим тим и о отуђењу *чисто*, тј апстрактног, филозофског мишљења. Целокупан процес се, самим тим, завршава апсолутним знањем. Ови објекти су отуђени управо од апстрактне мисли, и сукобљавају се са њом са претпоставком реалности. *Филозоф* – који је и сам апстрактна форма отуђеног човека – узима себе као критеријум отуђеног света. Цела историја процеса алијенације (*Entäußerungsgeschichte*) и целокупан процес ретракције алијенације самим тим није ништа друго до историја продуковања апстрактног (апсолутног) мишљења – логичке, спекулативне мисли. Отуђење (*Entfremdung*) које самим тим постаје део трансцендентне алијенације, јесте опозиција себе и за себе, свести и самосвести, објекта и субјекта, тј. оно јесте опозиција између апстрактног мишљења и опипљиве реалности или стварна чулност унутар сопствене мисли. Све остале опозиције и гибања ових

Није, дакле, реч о марксистичком подражавању Хегела, већ напротив, реконтекстуализацији и коренитој трансформацији његове филозофије. Фукујама заправо занемарује проблематику дијалектичког материјализма. Он целокупну критику базира управо на погрешно постављеној премиси, која га самим тим доводи и до неадекватног закључка. Фукујама акценат ставља на опонирање две различите идеологије, не улазећи у дубљу анализу њихових корена, сматрајући да Хегелова теорија представља основу која омогућава развијање савремене либерално-капиталистичке идеологије. У том смислу, када говори о двојници немачких мислилаца, он заправо говори о томе да је капитализам на крају XX века победио марксизам, тј. комунизам, и да је тиме *доказано* да је овај друштвено-економски модел историјски утемељен, оправдан, али и нужан како би се остварило идеално друштвено уређење.

Према њему, нераскидиво повезана са либералним капитализмом јесте *либерална демократија* која представља, како сам наглашава, главну опозицију идеологији комунизма и фашизма.<sup>53</sup> Овде долазимо до новог проблема у Фукујаминој теорији, који се тиче његовог односа према концепту демократије. Наиме, аутор нигде у свом раду не дефинише појам либералне демократије, нити се дотиче питања плурализма концепта демократије.

Немачки филозоф и социолог, Јирген Хабермас (Jürgen Habermas), пак, сматра да се може расправљати о три облика демократије: либералној, републиканској, али и оној која представља својеврсну надоградњу оба концепта и која се назива процедурална демократија. У тексту *Три нормативна модела демократије*, Хабермас износи тврдњу да је либерални концепт базиран пре свега на идеји демократског процеса као алата уз помоћ којег држава штити приватне интересе,

---

супротности јесу само привиди (...) егзотерични облик ових опозиција, које су саме себи довољне, и које конституишу значење ових осталих профаних опозиција. Није чињеница да људско биће себе нехумано објективизује у односу на себе, већ да он објективизује себе у супротности и опозицији са апстрактним мишљењем, што конституише суштину отуђења и онога што би требало да буде превазиђено.“ Karl Marx, „Critique of Hegel’s Philosophy in General, Economic and Philosophic Manuscripts of 1844“, Преузето са:  
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/hegel.htm>

<sup>53</sup> „Здрав разум указује на то да либерална демократија поседује бројне предности у односу на њене највеће ривале у XX веку, фашизам и комунизам, док нам приврженост нашим наслеђеним вредностима указује на недвосмислену наклоњеност демократији.“ Francis Fukuyama, *The End of History*, нав. дело, 287.

док је републикански концепт превише „етички оптерећен”.<sup>54</sup> Политичка моћ је, дакле, код једних, само посредник између различитих друштвених интереса, док је, код других, алат друштвене интеграције која се врши посредством морализаторског односа према политичким питањима. Оба концепта су међутим заснована на идеји државе као основног друштвеног регулатора. Хабермас тако наводи: „(...) либерални и републикански модели подразумевају поглед на друштво у чијем је центру држава – било држава као чувар тржишног друштва, било држава као вид самосвесне институционализације етичке заједнице.”<sup>55</sup> Он нуди алтернативу поменутиим моделима, теоријом која почива на дијалектичком виђењу ова два поменута облика демократије:

Теорија дискурса у демократски процес улаже јача нормативна очекивања од либералног модела, али слабија него што то чини републикански модел. Поново, она узима елементе од обе стране и уклапа их на нови начин. У сагласности са републиканизмом, она даје средишње место процесу политичког образовања мишљења и воље, али без идеје да је устав нешто секундарно; заправо, она схвата принципе уставне државе као доследан одговор на питање како захтевни комуникативни облици демократског образовања мишљења и воље могу бити институционализовани. Теорија дискурса подразумева да је успех делиберативне политике зависан од институционализације одговарајућих процедура и услова комуникације, а не од колективно делујућег грађанства. Процедурализована народна сувереност и политички систем повезан са периферном мрежом политичке јавне сфере иду руку под руку са сликом децентрализованог друштва. Овај појам демократије нема више потребе за идејом друштвене целине, са државом у средишту, која је замишљена као, у ширем смислу, циљно оријентисани субјект. Исто тако он представља целину [друштва] у систему уставних норми које механички уређују игру моћи и интереса у складу са тржишним моделом.<sup>56</sup>

Хабермас, дакле, нуди један медијаторни модел демократије који садржи либералне и републиканске идеје и тежи стварању сувереног друштва у оквиру којег ће деловати одређени институционализовани етички принципи.

---

<sup>54</sup> Jürgen Habermas, „Three Normative Models of Democracy“, *Constellations*, 1/1, Blackwell Publishers, 1994, 1–10.

<sup>55</sup> Исто, 6.

<sup>56</sup> Исто; Превод преузет из: [www.fpn.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2010/03/Habermas-prevod.doc](http://www.fpn.bg.ac.rs/wp-content/uploads/2010/03/Habermas-prevod.doc), 5, 6.

С обзиром на то да је Фукујама био Хабермасов ученик, интересантно је да он не елаборира ову теорију свог ментора нити се пак приклања неком од расправљаних демократских модела. Фукујама се, напротив, како се може закључити, служи појмом демократије и либералне демократије као идентичним терминима, који означавају пре свега *слободу мишљења унутар тржишно уређеног капиталистичког система*. Он се служи термином либерална демократија како би означио државно уређење које подразумева слободу избора и државни апарат који не смета развоју либералног капитализма и стицању и очувању приватног власништва. Као што истиче и Марк Плетнер (Marc F. Plattner), економски теоретичар ангажован у Стејт департменту, објашњавајући либералну демократију:

Реч либерално, у фрази либерална демократија, не односи се на онога који влада, већ на начин на који се влада. Пре свега, она указује на то да су моћ и деловање власти ограничени. Они су, пре свега, ограничени законом, а посебно кључним закоником, тј. уставом, али су такође ограничени и у односу на индивидуална права.<sup>57</sup>

Међутим, иако сматра да постоје „снажне нераздвојиве везе између изборне демократије и либералног уређења”,<sup>58</sup> Плетнер додаје: „чињеница да демократија и либерализам нису нераскидиво повезани доказује и историјско постојање нелибералних демократија и либералних недемократија.”<sup>59</sup>

Иако аутор не наводи конкретне случајеве, намећу се примери *преживелих* европских монархија, као и нпр. случај НР Кине, а посебно је занимљиво питање различитих изборних система који постоје у државама које су окренуте либерално демократском устројству. У сваком случају, демократија се не може посматрати искључиво кроз идеолошки објектив естаблишмента у САД, што Фукујама заправо ради, чиме занемарује шири оквир постојања дивергентних демократских платформи.

Са друге стране, ауторова примена придева *либерално*, односи се и на идеју изједначавања демократије као социјалног уређења и либералног капитализма

---

<sup>57</sup> Marc F. Plattner, „Liberalism and Democracy, Can't Have One Without the Other”, *Foreign Affairs*, 77/2, 1172, 1998.

<sup>58</sup> Исто, 173.

<sup>59</sup> Исто, 172.

као економског уређења. Основни фактор који, по Фукујама, раздваја либералне од социјалистичких држава (као, према њему, јединим облицима економског система) јесте однос према приватном власништву. Уколико је право приватног власништва у једној држави неприкосновено и ако она не врши утицај на привреду и њене тржишне процесе, онда се може говорити о либералном систему, без обзира на различите облике његове појавности који се срећу у савременом свету.<sup>60</sup>

Фукујама тако објашњава:

Очигледно је да се број опција које државе могу да изаберу у погледу сопствене политичке и економске организације временом смањује. Од различитих типова режима, који су се појављивали током људске историје, од монархија и аристократија, до религиозних теократија, од фашистичких и комунистичких диктатура овог века, једина форма власти која је нетакнута преживела до краја двадесетог века јесте либерална демократија.<sup>61</sup>

Основни проблем је, опет, изједначавање социјалног и економског уређења и недостатак критичког елаборирања њиховог односа. Наиме, уколико су Британија, Шпанија и Шведска монархије, да ли то аутоматски значи и да демократија није могућа у овим државама, тј. зашто их онда Фукујама спомиње управо у контексту *узорних* демократија?<sup>62</sup> Либералну демократију аутор посматра у широком контексту који се односи на систем који омогућује слободу говора и слободни проток приватног капитала.<sup>63</sup> Посматрајући овакав систем као идеалан концепт који омогућује развој личности и умножавање имовине, са минималним обавезама према држави, а ограниченим правима, Фукујама заправо нуди политичку платформу која ће наводно довести до кантовског

---

<sup>60</sup> Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, нав. дело, 44.

<sup>61</sup> Исто, 45.

<sup>62</sup> Видети: Исто, 37; 110.

<sup>63</sup> Индикативна је у том смислу студија из 1903. године: *Демократија и Слобода* Вилијема Лекија (William Lecky) у којој аутор између осталог говори о *ограничењима америчке демократије* и њеном односу са британским видом демократије. William Edward Hartpole Lecky, *Democracy and Liberty*, Vol I, New York, Longmans Green and Co, London, Bombay, 1903, Видети: 65–136. Такође, критика Гаетана Моске (Gaetano Mosca) *Владајућа класа* из 1939. године, такође се бави питањем учинковитости демократије (Gaetano Mosca, *The Ruling Class*, New York, McGraw Hill Book Company Inc., 1939). Иако су ове студије теоријски превазиђене, године њиховог настанка нам указују на то да је критика демократије, коју је Фукујама заобишао, некритички прихвативши овај друштвени модел, присутна у теоријском дискурсу већ од почетка XX века.

континуираног мира. Преплићући ову Кантову идеју са Хегеловом телеологијом, Фукујама развија идеализовани наротив који само на моменте прикрива неоконзервативну агенду америчке геополитичке доминације, која је у његовом тексту очигледна. Он посматра САД као *слободну државну творевину* која мора да успостави доминацију над неслободним нелибералним и недемократским нацијама.

Ту месијанску улогу САД, коју јој Фукујама додељује, Жак Дерида је, луцидно, назвао *неоевангелистичком реториком*.<sup>64</sup> Фукујамино идеализовање појма либералне демократије, Дерида тумачи као део христијанизованог дискурса *добре вести*.<sup>65</sup> Могло би се рећи да Фукујама проматра један политички појам, кроз призму мистичког, квазирелигиозног наратива.<sup>66</sup>

У том контексту Дерида наводи:

У овој књизи (*Крај историје*, Фукујама, прим. Р.М.) доноси се позитиван одговор на питање, чија формулација и формација никада није сама по себи испитана. Реч је о питању да ли ће „кохерентна и усмерена Историја човечанства“ коначно водити „већи део човечанства“, како Фукујама смирено, енигматично и одједном скромно говори, ка „либералној демократији“. Наравно одговарајући „да“, на овакво питање, у овој форми, Фукујама позива, у исто време, на опрез од свега што може да доведе неког у недоумицу: два светска рата, хорори тоталитаризма. (...) Међутим (...) сви ови „догађаји“ или „чињенице“ припадале би емпиризму, „емпиријском току догађаја у другој половини века“, они ће остати „емпиријски“ феномени поткрепљени „емпиријским доказима“ (...). Њихова акумулација неће ни на који начин оповргнути *идеалну* оријентацију већег дела човечанства ка либералној демократији. Као *таква*, као *telos* прогреса, ова оријентација ће имати форму идеалне коначности. Све што се чини да јој се супротставља припадаће историјском емпиризму, колико год био масиван, катастрофичан, глобалан, многострук и учестао (...).<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning and The New International*, Abingdon, Routledge, 1994, 74.

<sup>65</sup> На Деридина запажања додали бисмо и то да је демократија, онако како је формулише Фукујама, *благодворна за тело, као и за душу*, што у потпуности одговара религијској догми.

<sup>66</sup> О томе сведочи и чињеница да за Фукујама демократија није само идеалан систем функционисања државе, већ и остварење *људске потребе за признањем*, тј. *thymos*.

<sup>67</sup> Исто, 70–71.

Жак Дерида закључује да тај *идеални крај, добра вест*, подразумева остваривање везе између либералне демократије и „слободног тржишта“.<sup>68</sup> Фукујама нам тако кроз есенцијалистички, универзалистички и готово романтичарски дискурс, нуди специфичну *либералну есхатологију*. Он преводи месијански, религијски речник на социоекономски језик, дајући концептима либералне демократије и либералног капитализма вишеслојно значење. Није више реч о моделима управе, већ о јединој, безалтернативној платформи која задовољава, не само спољашње потребе целокупног човечанства, већ и његове *најдубље унутрашње потребе*. Те најдубље унутрашње потребе Фукујама означава речју *thymos*, коју преузима из платонизма, а која означава људску потребу за признањем. Идеја дијалектичког односа господара и роба, присутна је у Фукујамином поимању овог појма. Наиме, према њему, роб има константну жељу да постане господар, уколико не над господаром, онда над осталим робовима. Демократија би, према Фукујама, морала да пружи одговарајући друштвени оквир у коме би свачије тежње за доминацијом, тј. за признањем, биле задовољене. У том смислу, он заступа идеју *isothymia*-е тј. тежње ка друштвеној једнакости, која би морала да превагне над *megalothymia*-ом тј. жељом да се оствари доминација над другима.<sup>69</sup> *Isothymia* представља значајан фактор у *универзалној и хомогеној држави* која ће бити остварена на крају повести. Тако Фукујама истиче:

Може се сматрати да универзална и хомогена држава, која се појављује на крају историје, почива на два стуба – економији и признању. Људски историјски процес који нас води ка томе, једнако је вођен прогресивним откривањем модерне природне науке, као и борбом за признањем. Ово последње произилази из душевне жеље која је ослобођена на почецима модерног времена и усмерена ка бесконачној акумулацији богатства. Ова бесконачна акумулација је омогућена савезом између жеље и рационалности: капитализам је нераскидиво повезан са модерном природном науком. Са друге стране, борба за признањем почива на *thymos*-у душе. Та борба је условљена реалношћу роба, која је била у супротности са визијом роба о владању светом у коме су сви људи слободни и једнаки у очима Господа. Целокупни опис историјског

---

<sup>68</sup> Исто, 71.

<sup>69</sup> Иако Фукујама признаје да хришћанство пружа тај потребни оквир у коме би требало да функционише принцип *isothymia*-е, он одбацује ову религију као *идеологију робова*. Francis Fukujama, нав. дело, 197. Занимљиво је да овакав став директно доводи у везу Фукујамину филозофију са Ничеовом филозофијом.



процеса – права Универзална историја – не може да буде комплетна без обраћања пажње на оба стуба, као што опис људског карактера није потпун уколико не узмемо у обзир жељу, рацио и thymos.<sup>70</sup>

Фукујама овим заокружује целокупну идеју о *крају историје* као о остварењу идеалног друштва у коме су задовољени сви физички и психолошки услови за развој човека и човечанства.

Еволуционистички посматрајући историјске процесе, Фукујама, попут многих теоретичара, закључује да нестанак СССР-а са геополитичке мапе, као и реформе у Кини, сведоче о неодрживости комунизма, те о коначној победи либералног капитализма, који он изједначава са демократијом. Крај историје подразумева стварање идеалног система, који не искључује друштвено-политичке догађаје, али они немају више револуционаран значај. Такав значај ће, у таквом друштву, имати само научна открића – открића у модерној природној науци, зато што је само она, од свих људских делатности, поред политике, заснована на принципима напретка. Напредак јесте увек револуционаран, али револуција произлази из еволуције мишљења. Управо зато, Фукујама говори и о разуму, тј. рацију, као важном елементу општег напретка. Афирмацијом идеалног капиталистичког система свет долази до краја историје, и улази у константну садашњост, у којој је будућност позната, а историја, окончана, *последњим резом*.

Заступање идеје о крају историје у Фукујаминој теорији, Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson) тумачи на следећи начин:

Фукујама (тј. његова студија, прим. Р.М.) представља школски пример (...) и парадигматичан пример апокалиптичног објављивања краја прошлости као такве, нестанка пре-историје коју још увек зовемо историја: другим речима, коначни егзорцизам авети (...), почетак тржишног универзума, који представља вечиту садашњост као и (тренутак, прим. Р.М.) успостављања истине (...)<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Francis Fukujama, *The End of History and the Last Man*, нав. дело, 204.

<sup>71</sup> Fredric Jameson, „Marx’s Purloined Letter“, у: Michael Sprinker (ed.), *Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida’s Specters of Marx*, London, Verso, 2008, 64.

Подразумева се, међутим, да Фукујама ипак конкретно говори о САД као о носиоцу оваквог новоуспостављеног система. Идеални спој свих елемената који конституишу услове за *проглашење историјског краја*, остварен је у систему САД-а, које су изишле из Хладног рата као победник. Фукујамин текст тако представља својеврстан манифест новог система који ће *донети мир и политичко-економску стабилност свету*.

Међутим, као што је напоменуто, његова студија *Крај историје?* представља заправо део таласа неоконзервативних научних радова, који су писани након 1990. године.

И студија Збигњева Бжежинског (Zbigniew Brzezinski) *Grand Failure: The Birth and Death of Communism in the Twentieth Century*<sup>72</sup> једна од многих које се баве анализом комунизма, заснива се на тврдњи да је *капитализам* заправо прави победник у Хладном рату. Књига Џошуе Муравчика (Joshua Muravchik) *Exporting Democracy: Fulfilling America's Destiny*,<sup>73</sup> чији и сам назив говори о карактеру ове студије,<sup>74</sup> говори о крају Хладног рата и поставља темеље идеји о *извозу демократије САД*, не више показивањем *тврде*, већ пре свега *меке моћи* – путем различитих фондова, државних или *невладиних* организација...<sup>75</sup> У овом

---

<sup>72</sup> Zbigniew Brzezinski, *Grand Failure: The Birth and Death of Communism in the Twentieth Century*, Springfield, Collier Books, 1990.

<sup>73</sup> Joshua Muravchik, *Exporting Democracy: Fulfilling America's Destiny*, Washington, AEI Press, 1991.

<sup>74</sup> О карактеру студије говори и чињеница да је издавач Муравчиковог рада организација под називом American Enterprise Institute, која је повезана са великим бројем неоконзервативних политичара и интелектуалаца у САД.

<sup>75</sup> Управо се у овом контексту мора разумети и Варшавска декларација потписана 2000. године, као оснивачки документ *Community of Democracies*, заједнице 106 држава потписница овог споразума. Ова декларација утврђује заједничке принципе демократије који би требало да буду промовисани на локалном и међународном нивоу као средство успостављања друштвено-политичке стабилности и *демократског напретка*. Веома важна ставка овог договора јесте и сарадња држава чланица са невладиним сектором који се бави промовисањем демократије. Индикативно је међутим да се међу државама потписницама не налази ниједна, у геополитичким оквирима, значајнија држава осим САД, те да је она и иницијатор овог пројекта. САД имају заправо пресудну улогу у формулисању програма деловања ове организације будући да се у њеном саветодавном одбору *International Advisory Committee for the Community of Democracies* налазе и организације *Freedom House* и *Democracy Coalition Project*. *Freedom House* је, парадоксално, невладина организација коју финансира влада САД (Видети текст у коме се помиње организација *Freedom House* која активно учествује у пропаганди против Фидела Кастра посредством организације *Cuba Democracy Project* коју је и основала: „Cuba After Fidel?“, October 31, 2009, Преузето са: <http://www.webcitation.org/6VPxIft8t>, Приступљено: 3.4.2014.), а коју помиње и Ноам Чомски у студији *Necessary Illusions* (Видети: <http://genius.com/Noam-chomsky-democracy-and-the-media-section-four-annotated>) у контексту расправе о функционисању пропагандног модела САД, али и у оквиру студије *Manufacturing Consent, The Political Economy*

контексту, издваја се и званични документ Стејт департамента: *Defense Planning Guidance for the 1994–99 fiscal years*, познатији под именом Волфовицова доктрина (*Wolfowitz Doctrine*), из 1992. године.<sup>76</sup> У оквиру тог документа се између осталог каже:

Лидерство САД, кључно за успешно окончање Хладног рата, остаје најбитније за остварење наших дугорочних циљева у овој новој ери (подвукао Р. М.). САД наставља да одговара на непријатељске, недемократске претње нашим интересима где год је то могуће путем

---

*of the Mass Media* (Edward S. Herman, Noam Chomsky, *Manufacturing Consent, The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books, 1988) Ноам Чомски и Едвард Херман износе мишљење да је *Freedom House* један од најстаријих облика „машине која продукује (тзв., прим. Р.М.) флак“ – термин означава оштро критиковање медија од стране наводно невладиних организација, а у циљу жигосања независних медија који критикују званичну политику. (Видети: Исто, 27) Према двојници теоретичара, *Freedom House* је део онога што они називају *четврти филтер* кроз који медији пролазе у САД. Први је гушење малих медија оснивањем медијских конгломерата; други је успостављање рекламне система који такође не дозвољава развијање независних медија; трећи се односи на државно продуковање и пласирање информација великим медијима, и четврти је притисак на *неподобне* медије који се врши посредством различитих институција и организација. Организација *Democracy Coalition Project* је основана 2001. године као иницијатива Института за отворено друштво (Open Society Institute) Џорџа Сороса (George Soros). Њен тренутни председник (2016. година) је Роберт Херман, бивши члан мисије САД у НАТО и члан америчког Конгреса. председавајућа саветодавног одбора ове организације је Лиса Андерсон (Lisa Anderson), члан Савета за међународне односе САД који окупља стручњаке, махом бивше чланове Стејт департамента (Видети: <http://www.cfr.org/thinktank/experts.html?groupby=1&page=1>) Ову организацију води Карла Хилс (Carla A. Hills) са богатом каријером у Стејт департменту, а међу осталима се налазе и Роберт Рубин (Robert E. Rubin), 70. амерички секретар Трезора и генерал Колин Пауел (Colin L. Powell) државни секретар САД у мандату који је трајао од 2001–2005. и многи други (Видети: [http://www.cfr.org/about/people/board\\_of\\_directors.html](http://www.cfr.org/about/people/board_of_directors.html), Приступљено: 4.4.2014.). На основу ових података се може закључити да постоји тесна веза између организација за *промоцију демократије* и Стејт департамента. У контексту сагледавања позадине оснивања организација попут *Community of Democracies*, треба поменути и то да је иницијатива за њено успостављање потекла од тадашњих министара спољних послова САД и Пољске Медлин Олбрајт (Madeleine Albright) и Бронислава Геремек (Bronislaw Geremek), који су били ангажовани током рата 1999. године у СР Југославији (Геремек је као председавајући ОЕБС направио преседан успоставивши сарадњу ове институције са НАТО у оквиру мировне мисије на Косову. Видети: Jan de Weydenthal, „Poland: Former OSCE Chair Discusses Kosovo, Central Asia, Caucasus”, 9.3.1999. Преузето са: <http://www.rferl.org/content/article/1090657.html>). Индикативна је стога контрадикција између чињенице да је НАТО при овој интервенцији прекршио други члан, првог поглавља Повеље УН-а („Сви чланови се у својим међународним односима уздржавају од претње силом или употребе силе против територијалног интегритета или политичке независности сваке државе, или на сваки други начин несагласан с циљевима Уједињених нација.“ Видети: „Povelja Ujedinjenih nacija“, Преузето са: [http://www.tuzilastvorz.org.rs/upload/Regulation/Document\\_sr/2016-05/povelja\\_un\\_lat.pdf](http://www.tuzilastvorz.org.rs/upload/Regulation/Document_sr/2016-05/povelja_un_lat.pdf)) и Варшавског споразума, који су предложили Олбрајт и Геремек, а који садржи одредбу која подразумева *поштовање суверенитета држава и немешање у њихова унутрашња питања* (Видети: „Toward a Community of Democracies Ministerial Conference, Final Warsaw Declaration“, June 27, 2000. Преузето са: <http://www.community-democracies.org/Visioning-Democracy/To-be-a-Democracy-The-Warsaw-Declaration>).

<sup>76</sup> „National Security Council, Defense Planning Guidance, 1994-1999“, Преузето са: <http://www.archives.gov/declassification/iscap/pdf/2008-003-docs1-12.pdf>, Приступљено: 8.1.2014.

напора колективне безбедности, искоришћујући снагу наших савезника и пријатеља. Међутим, кључно за одржавање тих савезништава и за очување наших интереса јесте одржавање лидерства САД.<sup>77</sup>

Овај текст који потписују Пол Волфовиц (Paul Wolfowitz) и Скутер Либи (Scooter Libby) стратешки је план развоја војних потенцијала САД у контексту новонастале геополитичке ситуације – у *новој ери*. Реч је заправо о практичној политици за коју су терен умногоме припремили и споменути текстови, а међу њима и Фукујамин. Дакле, теоријска, политиколошка или чак филозофска разматрања питања *краја историје*, представљала су само идеолошку платформу, која би потпомогла политичке и војне напоре америчке администрације у циљу остваривања идеје америчке геополитичке доминације.

Ипак, треба напоменути чињеницу да Фукујамино проглашавање краја историје и наратив о *победи* либералне демократије, није било прво у двадесетом веку. Наиме, како Расел Џејкоби (Russel Jacoby) примећује, смрт Јосифа Стаљина (Iosif Vissarionovich Stalin ) 1953. године била је, такође, повод за развијање тезе о *победи америчке демократије*. У својој студији *Крај утопије*, он помиње скуп одржан у Милану 1955. године, под називом *Будућност слободе*.<sup>78</sup> У оквиру овог скупа, говорено је управо о пропасти комунизма и победи либералних идеја, а као један од мота скупа могло се чути и да „[о]збиљни људи данас верују у основни оквир државе благостања.“<sup>79</sup> Џејкоби скреће пажњу на једног од учесника скупа, француског филозофа Рејмона Арона (Raymond Aron), који је те године објавио студију *Опијум интелектуалаца*. Арон је био мишљења да је напредак човечанства могућ искључиво уз помоћ држава које су засноване на демократским и капиталистичким принципима. Сматрајући да постоји пропустљивост граница између капитализма и комунизма у погледу одређених друштвених принципа, указујући да западне демократије прихватају и одређене елементе социјализма, Арон говори о *крају идеологије*. Међутим, он

---

<sup>77</sup> Исто, 7.

<sup>78</sup> Nicolas Nabokov, *The Future of Freedom, A Compilation of Papers Submitted to the International Conference on the Future of Freedom Convened by the Congress for Cultural Freedom and Held in Milan (Italy) From 12 to 17 September, 1955*, Bombay, Indian Committee for Cultural Freedom, 1955.

<sup>79</sup> Russel Jacoby, *The End of Utopia: Politics and Culture in the Age of Apathy*, New York, Basic Books, 1999, 1.

имплицитно наговештава и Фукујамину идеју краја историје, насловљавајући управо тако један од делова у оквиру поглавља *Значење историје*. Он, тако, пише:

(...) концепт краја историје се не идентификује са апстрактним идеалом (слободом или једнакошћу) или са конкретним уређењем. Људски обичаји, у најширем смислу те речи, не представљају проблем нити дају одговор. Сваки режим ће увек бити заснован на историјском континуитету. Између апстрактних, изолованих формалних вредности и карактеристика јединствених за сваки колективитет, концепт краја историје нам помаже да успоставимо услове уз помоћ којих неко може да успе у симултаном задовољавању безбројних захтева које постављамо пред друштво. Крај историје јесте идеја коју је осмислио разум; она не карактерише индивидуалног човека, већ колективну борбу кроз време. Реч је о пројекту човечанства, докле год је реч о рационалном пројекту.<sup>80</sup>

Иако не напомиње експлицитно, Арон очигледно алудира, с једне стране, на *ирационалну* идеју краја историје комунизма и, са друге, на *рационално* остварење тог краја посредством капитализма. Услови за *задовољење* свих људских потреба могу се стећи, према Арону, само у рационално организованој заједници која почива на идејама демократије. Капитализам, као једина алтернатива комунизму који се ослања на ирационално веровање у утопију, јесте *опитечовечанско достигнуће* САД и Западне Европе. Из тог угла, смрт Стаљина представљала је назнаку могућег опадања моћи Совјетског Савеза, те остварење идеје о крају историје, као финалној тачки демократског процеса.

Фукујамине идеје представљају, дакле, континуитет у оквиру *прозападног* теоријског дискурса, али су и део актуелног политичког дискурса. У том контексту, важно је напоменути да се његов говор разликује од постмодернистичке идеје о постисторији. Фукујама формулише политичку платформу која предвиђа улазак човечанства у друштво благостања које ће бивствовати у континуираној садашњости. Реч је о идеји која се пре свега ослања на модернистички концепт универзализма и есенцијализма, и која, заправо, означава прекретну тачку у оквиру тада још актуелног постмодернизма.

---

<sup>80</sup> Raymond Aron, *The Opium of the Intellectuals*, New York, W.W. Norton & Company, 1962, 155.

Рад Франсиса Фукујаме је заснован на модернистичкој платформи, која подразумева повратак на *велике теме* и то парадоксално, проглашавањем њиховог краја. Најава постисторијског доба униполарног система, јесте заправо оповргавање идеје о крају историје у постмодернистичком смислу и најава метанаратива о постисторији као новој/последњој историјској фази човечанства. Универзализам који је укотвљен у идеји телеолошког заокружења историје, означава крај постструктуралистичког антиисторицизма, уз институционалну прокламацију краја историјских процеса, у коме нема места постмодернистичком начину мишљења.

Фукујамин текст, који настаје у тренутку глобалних социо-економских губања, објављује смрт не само историји, већ и постмодернизму. Постмодернизам је концепт који је, пре свега, повезан са специфичном *западноцентричном* политичком агендом, те је његов теоријски крах наступио управо променом друштвено-политичких околности. Као што је већ напоменуто, та друштвена промена се огледа пре свега у нестанку совјетског фактора са политичке сцене у последњој деценији двадесетог века. То је утицало на промену идеолошке парадигме тзв. *западног блока* који је изашао као победник из хладноратовског сукоба. Нова стратегија политичког и економског експанзионизма је морала да буде осмишљена како би се одговорило на новонасталу геополитичку ситуацију. Укидањем биполарног система, изгубљен је политички значај постмодернизма, мада је чињеница да се он као концепт и као актуелна теорија сусреће све до почетка XXI века, али и да у том периоду постепено губи на свом значају. Фукујамин текст сведочи о потреби естаблишмента да позиционира себе у новонасталном глобалном систему и да оправда своје потоње геополитичке потезе. Зато Фукујамину студију, у оквиру расправе о крају постмодерне и њеним последицама, узимам као почетну тачку тог краја. Заступајући идеје релативизма, антиесенцијализма и дисперзивности моћи, постмодерна је, у време Хладног рата, представљала идеолошку, западноцентричну парадигму, која је имала за циљ презентовање *Западних вредности*. Ову тврдњу потврђује и чињеница да се термин постмодерна и током деведесетих користио у геополитици како би се означиле европске државе и САД, које репрезентују напредни део човечанства.

У том смислу Роберт Купер (Robert Cooper)<sup>81</sup> говори о *постмодерним државама*. Он овај термин употребљава у студији *The Post-Modern State and The World Order*, објављеној 1996. године, дакле након пада Берлинског зида, како би направио диференцијацију између капиталистичких земаља које су изашле као победнице из Хладног рата и остатка света. Наиме, аутор износи тезу да политичке околности са почетка последње деценије XX века нису утицале на јављање тенденција обједињавања економског поретка на глобалном плану, како је писао Фукујама, већ напротив, на нове друштвено-економске поделе. Према Куперовом схватању, крај биполарног система допринео је већој видљивости дискрепанција између држава и народа. Западна Европа представља заправо најнапреднији елемент глобалних процеса, према којем се упоређују сва остала друштва.

### **Куперов концепт *постмодерних држава***

Роберт Купер у својој студији прави разлику између: *премодерних држава* и *постимперијалног хаоса*<sup>82</sup>, у оквиру којег држава не функционише; *модерних држава* и *ризичних друштава* чија потенцијална моћ може да представља претњу суседима или другим народима, и *постмодерне државе* у којој држава губи свој утицај стављањем акцента на демократију, сарадњу са другим друштвима и транспарентност. Дакле, постмодерна се узима у овом случају као термин који означава опадање моћи партикуларних јединица, односно националних држава, и уздизање идеје плуралности и децентрираности. Појам постмодерне се тако користи као својеврсни политички, тј. геополитички појам. Постмодерно јесте нешто што је напредно и што би требало да постане универзално. Овакво друштво, дакле постмодерно, потребно је заштитити од утицаја друга два облика друштвеног уређења (премодерног и модерног), која изражавају глобалне аномалије. Реч је о заосталим и 'инфериорним' државама, ретроградног устројства, ван оквира *просвећеног Запада*, које су опасне за

---

<sup>81</sup> Роберт Купер је марта 2011. године постављен за посредника ЕУ током преговора између Србије и самопроглашене државе Косово.

<sup>82</sup> Видети: Robert Cooper, *The Post-Modern State and The World Order*, London, Demos, 2000, 15. Преузето са: <http://www.demos.co.uk/files/postmodernstate.pdf>

очување доминације постмодерног западног друштва. Дакле, постмодерно јесте нешто што паралелно постоји са премодерним и модерним и што је засновано на одређеним универзалним вредностима. У том смислу, иако би овај појам требало да означава тенденцију ка плуралитету, вишезначности и антиуниверзализму, он је у политичком дискурсу третиран као нешто што је врхунски квалитативни критеријум за процењивање историјског статуса неког друштва. Индикативна је стога следећа Куперова напомена:

Морамо (овде се мисли на постмодерна друштва западне Европе, прим. Р.М.) да се навикнемо на идеју о дуплим стандардима. Међу нама, руководићемо се законом и отвореном кооперативном безбедношћу. Међутим, када се сусрећемо са старомодним облицима држава, мораћемо да применимо теже методе из ранијих периода – силу, превентивне нападе, обмане, шта год је потребно за оне који још увек живе у свету деветнаестог века у којем је свака држава за себе (....) Између себе, држимо се закона, али када делујемо у џунгли, морамо да се служимо законима џунгле.<sup>83</sup>

Постмодерна, дакле, према Куперу, представља виши ступањ политичке еволуције, који су достигле западноевропске земље и САД. На основу наведеног цитата може се закључити да овај појам открива осећање супериорности ових друштава према народима које сматрају инфериорним и своде их на ниво варвара.

Оваква милитантна и агресивна политика коју Купер прокламује, представља само наставак западноцентричних тенденција чије се испољавање може, кроз дивергентне облике, пратити током историје. Идеја постмодерне се тако може посматрати управо кроз историјску призму западне хегемоније и модалитете њеног испољавања, често замаскиране хуманистичким идејама.

Француско-тунижанска историчарка Софи Беси (Sophie Bessis) у студији *Западна надмоћ, тријумф једне идеје?*, пружа историјски увид у проблематику која се тиче односа тзв. Западног света према Другима. Према њој, реч је о миту о Западу, који је конструисан током историје, а заснован је на идеји о интелектуалној и свакој другој надмоћи неколиких држава Западне Европе, у

---

<sup>83</sup> Исто, 37, 38.



односу на *примитиван* остатак света. Беси сматра да је овај мит о Западу историјски започет још 1492. годином – падом Гранаде, поморским путовањем Кристофера Колумба (Christopher Columbus), и протеривањем Јевреја из Шпаније и са Сицилије. Ово је, према ауторки, био први корак ка стварању *европског мита*, који је подразумевао искључивање јеврејско-муслиманске мисли из европског контекста, а додали бисмо и византијске цивилизације из историје Европе. Ренесанса је, са друге стране, донела формално *чишћење од прошлих грехова*, и тиме, у крајњој линији, започела процес глобализације.<sup>84</sup>

Идеја универзализма заокружена је просветитељством.

У вези са просветитељством, Беси поставља питање:

(...) да ли је Просветитељство представљало радикалан прекид са историјом односа између Запада и других, или је напротив реч о другом, кључном моменту у култури супремације (...) Или је, пак, Просветитељска мисао, као облак који носи громове, већ садржавала будуће ужасе, формулишући границе универзалности тако да Европу постави као њеног јединог браниоца? Ово је био нови пртљаг са којим је Европа кренула у нову форму експанзије, започету неколико векова уназад.<sup>85</sup>

Тако је и појава нацизма само један ступањ овог дуготрајног процеса.<sup>86</sup> Тај процес, међутим, очигледно није завршен. Одвија се и након Другог светског рата, преко Хладног рата до XXI века. Овај процес подразумева успостављање односа између хегемона и Другог, али то Друго не представља психолошку, него пре свега геополитичку категорију. Реч је о реалним покушајима успостављања универзалне политичке, културалне, војне и интелектуалне контроле. Однос према Другом јесте однос према варварима који живе на нижем ступњу историјског развоја у односу на Запад, који, иначе, сам по себи представља идеолошку конструкцију.

---

<sup>84</sup> Исто, 20.

<sup>85</sup> Исто, 22, 23.

<sup>86</sup> Беси наводи у том смислу индикативну чињеницу, да је од 1535, законом у Шпанији регулисано запошљавање њених грађана, који су морали да при пријави за посао приложе уверење да четири колена уназад немају јеврејске или муслиманске родне везе. Овај закон је, према ауторки, укинут тек крајем XIX века. Sophie Bessis, *Western Supremacy, The Triumph of an Idea?*, London, Zed Books, 2003, 14. Овај податак само говори о континуитету политике одређених држава Европе, која укључује и антисемитизам.

Та конструкција је, као што је напоменуто, била поступно формирана, а сама идеја постмодерне јесте само још једна фаза тог континуитета. Куперов став се, тако, мора посматрати у контексту свега наведеног, како би се разумело да није реч о потпуно аутентичном концепту.<sup>87</sup>

Ипак, оно што је значајно у погледу његове тезе, а што иде у прилог позиционирању постмодерне као политичког концепта, јесте Куперова дистинкција између премодерног, раномодерног, касномодерног и постмодерног друштва. Постмодерна друштва, према њему, јесу она у којима постоји: дифузија моћи у домаћим и интернационалним оквирима; демократија; снажан утицај медија; и у којима притисак конкуренције утиче на процес доношења политичких одлука и компликује га. У оваквим друштвима акценат је стављен на информацијски сектор, док су спољни односи засновани на транспарентности и *заједничкој рањивости*, у којима *недржавни играчи*, укључујући и медије, имају важну улогу. У таквим околностима се смањује временски оквир доношења одлука.<sup>88</sup> *Напредне* државе су тако, по Куперу, прешле пут од централизованих друштава, у којима је акценат стављен на аграрну, а затим масовну производњу, са снажним војним апаратом, али и религијским, а касније и националним упориштем, до децентрализованих држава које имају све мање моћи. Таква држава се заправо растаче на више чинилаца, укључујући и оне који припадају приватном сектору.

---

<sup>87</sup> Купер је тек један од многих Западных политичара који су у историји имали овако јасно изражене хегемонистичке идеје. Међу великим бројем примера, издвојили бисмо француског премијера, декларисаног демократу, Жила Ферија (Jules François Ferry), бираног на то место у два мандата 1880–1881. и 1883–1885; 1893. именован и за председника Сената; борца за антиклерикални образовни систем. Он 1884. године у говору пред Комором делегата (*La Chambre des députés*) наглашава:

„Господо, морамо да говоримо гласније и искреније! Морамо отворено да кажемо да заиста више расе имају права над нижим расама (...) Понављам, супериорније расе имају права, зато што имају обавезу. Имају обавезу да цивилизују инфериорне расе. (...) Политика колонијалне експанзије је била инспирисана чињеницом да морнарица као што је наша не може да делује без сигурних лука, одбрана, центара за снабдевање у високим морима. (...) У наше време, нације су велике само у односу на активности које реализују, а не у односу на то да ли одашиљу светло мира. (...) Ширити светла без деловања, без учествовања у светским токовима, а држећи се по страни од европских савеза (...) значи абдицирати и, за краће време него што ви мислите, потонути од прворазредне до треће или четвртостепенске (земље, прим. Р.М.).“ Ferry, Jules, *On French Colonial Expansion*, Преузето са:

<https://web.viu.ca/davies/H479B.Imperialism.Nationalism/Ferry.Fr.imperialism.1884.htm>  
Пристапљено: 21.11.2015.

<sup>88</sup> Robert Cooper, нав. дело, 43.

У култури су такође присутни диверзитет и нестабилност, чије су темеље дали, према Куперу, егзистенцијализам, Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein), Ками (Albert Camus), Џојс (James Joyce), Ајнштајн (Albert Einstein), Хајзенберг (Werner Karl Heisenberg) и Ворхол (Andy Warhol). Наравно, реч је о дивергентним идејама и контекстима у којима су оне стваране, али је (будући да Купер није теоретичар уметности, нити научник) овакав његов избор индикативан. Наиме, Купер је изабрао ауторе који су се на овај или онај начин бавили проблемима нестабилности идентитета личности (или у научним оквирима: различитим теоријама физичке релативности) у друштву. Купер, дакле, заступа тезу о постмодернизму као култури децентрираног субјекта, што произлази из одсуства централизма и у самим друштвеним уређењима. Занимљиво је, међутим, да је Купер превидео да су сви поменути аутори (осим Ворхола) тежили управо томе да пруже решења за одређене друштвене проблеме, не заступајући идеју status-a quo. Напротив, Купер сматра да је савремена геополитичка ситуација идеална за напредовање постмодерних друштава, која су *ослободиле човека свих стега*, остављајући га као нестабилан субјект у систему конкуренције. Ово, по његовом мишљењу, није само врхунац прогреса, него идеал који мора да се наметне свим друштвима која тај идеал нису још достигла. Зато Купер даје и савет постмодерним државама:

Прихватите да су интервенције уперене против премодерне, животна чињеница. Да би она (интервенција, прим. Р.М.) била мање опасна и одржива на дуже стазе, постоје четири елемента која морају да се испуне: јасни и ограничени циљеви; што значи и јасни лимити; политички процес, паралелан са војном операцијом; и одлука, која се унапред доноси, о повлачењу, уколико се циљеви не спроведу у оквиру одређеног временског периода.<sup>89</sup>

Овакав *нови либерални империјализам*<sup>90</sup> формулисан је као својеврстан алиби за интервенционизам НАТО-а, али и за економски неоколонијализам. Ова средства успостављања глобалне хегемоније, имају и идеолошку потпору коју Купер даје

---

<sup>89</sup> Исто, 40.

<sup>90</sup> Ово је део наслова чланка Роберта Купера, који садржи фрагменте студије о којој се дискутује у овом тексту. Видети: Robert Cooper, „The New Liberal Imperialism“, 7.4.2012, Преузето са: <http://www.theguardian.com/world/2002/apr/07/1>

у овој студији, говорећи о инфериорним и супериорним друштвима. Постмодерна је тако употребљена као основа идеолошке матрице либералног империјализма.

Његов текст је написан са циљем да постане идеолошка доктрина о спољнополитичким односима, која је сугерисана централним земљама ЕУ и САД. Дакле, за разлику од Фукујаме, Купер сматра да се историја наставља, те да ће се она одвијати у правцу који ће водити ка њеном коначном крају. Према таквом концепту, историја се није завршила. Та хегемонија тек треба да буде остварена пацифизирањем и уклањањем са политичке сцене држава које нису ушле у либерални систем.

У том смислу, према наведеним ауторима, налазимо се у моменту превирања између различитих снага, чије односе они посматрају кроз призму опозитних полова на скали *добра и зла*. Идеолошки мит о постмодерним државама као напредним геополитичким субјектима, указује нам заправо да је постмодерна већ завршена и остварена као идеалитет само у неким системима. Они пак имају обавезу да тај идеални систем активно 'извезу' у оне регионе који не могу да остваре врхунско демократско уређење. Постмодерна се тако више не сагледава као историјска епоха, већ као идеални друштвени образац, као покретач историјских процеса. Они би требало да се заврше униформисањем друштава, која у таквом идеално оствареном свету неће бити више чак ни постмодерна, већ ће уронити у *вечни мир*, онако како га је Кант замишљао.

Реалност је довела у питање надања и предвиђања развоја друштвено-историјских токова аутора као што су Купер, Фукујама или Лиотар. Заливски рат је, симболично, отворио нову еру у међународним односима, указујући на то да историја још није завршена. Појава нових чиниоца на геополитичкој мапи, као што је Немачка и земље БРИКС-а, унела је нову динамику у светске односе. Ширење идеја суверенизма, левог или десног усмерења, у Латинској Америци крајем XX, а у Европи и Азији на почетку XXI века показало је да су очекивања неоконзервативних, али и постмодерних теоретичара била неутемељена.

## II

### НОВА ГЕОПОЛИТИЧКА ПАРАДИГМА НА КРАЈУ XX ВЕКА

#### Друштвено-економска и геополитичка превирања

Уједињење Немачке и дезинтеграција СССР-а утицали су на стварање нове геополитичке парадигме. Међутим, она није изнедрила оне резултате које су неоконзервативци попут Фукујама мислили да ће донети. Напротив, бројна геополитичка превирања оповргла су идеју о *крају историје*. Фукујама се, као што смо видели, ипак није одрекао те идеје, сматрајући да је капитализам превладао у свету и да *нема алтернативу*.<sup>91</sup> Након терористичких напада у Њујорку, 11. септембра 2001. Фукујама износи одређену критику политичке елите у САД, у књизи *Америка на раскрсници*,<sup>92</sup> али не и критику самог система. Фукујамина књига је имала за циљ да амортизује нападе критике на САД, проузроковане покретањем рата у Ираку и Авганистану, односно да их усмери ка тадашњем председнику САД Џорџу Бушу (George W. Bush). У својој студији, Фукујама указује на проблеме мултинационалих институција, попут Уједињених нација, доводећи у питање њихову способност за обављање мандаторне функције. Стога, овај политички аналитичар, позива на оснивање нових организација сличног облика, те указује на потребу САД за већим зближавањем са европским државама. Циљ америчке спољне политике би, према њему, морао да буде повезан са напорима у ојачавању позиција САД у интернационалним оквирима.

Ове Фукујамине погледе дели и његов колега, неоконзервативни теоретичар – Роберт Каган (Robert Kagan).

У књизи *Повратак историје и крај илузије*, која представља својеврсни одговор на Фукујамину књигу о крају историје, он каже да „[м]еђународно уређење не лежи само на идејама и институцијама, већ [да] се обликује у зависности од конфигурације моћи”, па је, тако, и „[м]еђународно уређење 1990-их (...)

<sup>91</sup> Gero Schliess, „Francis Fukuyama: I'm Still Right“, *DW*, 10.06.2014. Преузето са: <http://www.dw.de/francis-fukuyama-im-still-right/a-17695191>

<sup>92</sup> Francis, Fukuyama, *America at the Crossroads: Democracy, Power, and the Neoconservative Legacy*, New Haven, Yale University Press, 2006.

одражавало дистрибуцију светске моћи након Другог светског рата и Хладног рата“.<sup>93</sup>

Каган даље напомиње да појава мултиполарног света, односно постојања и других сила поред једне супер силе (САД) можда јесте добра за Пекинг, Москву или Техеран, али свакако не за „[п]росвећене демократе у САД и Европи“.<sup>94</sup> Каган стога види легитимну и, оно што је посебно важно, *моралну обавезу* САД да остане доминантан политички фактор на глобалном нивоу. Оно у чему јесте опрезан, односи се на чињеницу да је рат у Ираку показао да, убудуће, САД морају да имају и недвосмислену и стабилну подршку ЕУ како би легитимно деловале у ратним сукобима. У том смислу, део наслова – *крај илузије*, указује на то да САД ипак морају и даље да учвршћују и потврђују своју геополитичку позицију, која на почетку XXI века није тако сигурна као што се то чинило крајем последње деценије XX века.

Овај Каганов рад, написан након војне мисије САД у Ираку, те широке глобалне кампање против САД и критике америчког интервенционизма, покушај је оправдавања, а не оповргавања идеја о крају историје. Такође, његов рад је и одговор на различите геополитичке потресе који су се десили након 1990. године, а које Фукујама није предвидео. Они су, заправо, довели у питање основне поставке неоконзервативног програма, који Каган брани у свом раду.

## Социјализам у Латинској Америци

Последња деценија двадесетог века протекла је у еуфорији САД и ЕУ поводом уједињења Немачке и распада СССР-а. Након грађанских ратова у Југославији, први потреси глобалног система наговештени су исходом председничких избора у Венецуели 1998. године. Победа Уга Чавеза (Hugo Chávez) имаће дугорочне последице које ће утицати на промену социоекономске парадигме у Централној и Јужној Америци, као и на учвршћивање социјалистичких система у Еквадору и Боливији почетком XXI века, а затим и на реформе у Бразилу, Аргентини и

---

<sup>93</sup> Robert Kagan, *The Return of History and the End of Dreams*, New York, Vintage Books, 2008, 96-97.

<sup>94</sup> Исто, 97.

другим земљама, чиме је заснована тзв. *Pink tide коалиција*. Јачање социјалистичких,<sup>95</sup> или пост-неолибералних идеја<sup>96</sup> у земљама Централне и Јужне Америке довешће до бројних револуционарних пројеката на почетку XXI века, као што је нпр. ALBA-TCP (The Bolivarian Alliance for the Peoples of Our America – People’s Trade Treaty<sup>97</sup>): међудржавни савез неколицине земаља тог региона,<sup>98</sup> инициран од стране Уга Чавеза и Фидела Кастра (Fidel Castro) 2004. године.<sup>99</sup> Поред овог савеза, значајно је и увођење међутрговинске валуте SUCRE<sup>100</sup> за државе чланице савеза,<sup>101</sup> али и оснивање *Јужне банке*,<sup>102</sup> која представља својеврсну алтернативу ММФ-у.<sup>103</sup> Овим поступцима, поменуте државе су створиле организовану опозицију доминантном економском систему капитализма, понудивши концепт популистичког социјализма. Реч је о првом оваквом виду отпора, тј. о организованом прављењу геостратешке противтеже интересима САД након Хладног рата.

---

<sup>95</sup> О историји социјалистичких покрета у Средњој и Централној Америци видети: Jayati Ghosh, „Left Regimes in Latin America: Economic Aspects of Attempts to Create 21<sup>st</sup> Century Socialism”, *The Marxist*, XXVIII/2, 2012, 29-49.

<sup>96</sup> О идеји пост-неолиберализма, видети: Jean Grugel, Pia Riggiozzi, „Post-neoliberalism in Latin America: Rebuilding and Reclaiming the State after Crisis”, *Forum*, 43, 2012, 1–21. Преузето са: [http://eprints.soton.ac.uk/300440/1/Dev\\_and\\_Change\\_2012.pdf](http://eprints.soton.ac.uk/300440/1/Dev_and_Change_2012.pdf)

<sup>97</sup> Званични сајт ALBA-TCP: <http://alba-tcp.org/en>

<sup>98</sup> Венецуела, Куба, Боливија, Никарагва, Доминиканска Република, Антикава и Бермуде, Еквадор, Сент Винсент и Гренадини и Света Луција.

<sup>99</sup> Видети: Gabriel Fernandes Pimenta, Pedro Casas V M Arantes, „Rethinking Integration in Latin America: The ‘Pink Tide’ and the Post-Neoliberal Regionalism”, FLASCO-ISA Joint International Conference, Buenos Aires, Argentina, July 23 – 25, 2014. Преузето са: <http://web.isanet.org/Web/Conferences/FLASCO-ISA%20BuenosAires%202014/Archive/19e10599-bf80-42fa-a9e1-accb107de234.pdf>

<sup>100</sup> *Sistema Uniarío de Compensación Regional* (Јединствени систем за регионалну размену)

<sup>101</sup> О овом систему, видети: Claude Gnos, Jean-Francois Ponsot, „Regional Currencies and Regional Monetary Zones in Latin America: What Prospects?”, Easter Economic Association Annual Conference, New York, February 27 March, 2009. Преузето са: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00402275/document>

<sup>102</sup> О систему функционисања банке, видети: Isabel Ortiz, Oscar Ugarteche, „Bank of the South: Progress, and Challenges, Special Report on South-South Cooperation”, *The Reality of Aid, Special Report on Sout-South Cooperation* 2010, 95–106. Преузето са: <http://www.realityofaid.org/wp-content/uploads/2013/02/ROA-SSDC-Special-Report9.pdf>

<sup>103</sup> Јужна банка је основана 2009. године, а прикључиле су јој се Аргентина, Бразил, Парагвај, Уругвај, Боливија, Венецуела и Еквадор.

## Успон Немачке

У европским оквирима, пак, десио се значајан преседан који ће обликовати будући геополитички изглед Европе и односе снага унутар ње. Наиме, сукоб на територији СР Југославије 1999. године, између НАТО алијансе и ОВК, са једне, и југословенске војске, са друге стране, имаће значајне последице на међународне прилике.<sup>104</sup> То се односи на два елемента овог рата: први је

---

<sup>104</sup> Интелектуалци са тзв. левог политичког спектра су током рата 1999. заступали дивергентне ставове о овом сукобу. Посебно су се издвојила мишљења Бека (Ulrich Beck), Жижека (Slavoj Žižek), Чомског и Бадјуа (Alain Badiou), која се разликују у погледу односа према НАТО интервенцији. За једне је она можда оправдана, али идеолошки нелегитимна, а за друге, у потпуности погрешна. Према ставовима о овом догађају можемо да приметимо да Бек и Жижек управо припадају струји оних филозофа који заузимају *status quo* позицију, критикујући начин на који је дошло до интервенције, али не и саму акцију НАТО-а.

Улрих Бек је свој став изнео у чланку *Војни пацифизам, О пост-националном рату*.

(Ulrich Beck, „Der militärische Pazifismus, Über den postnationalen Krieg“, *Sueddeutsche Zeitung*, 19.4.1999,

Преузето са: [http://www.handl.net/pol45/ostwest/postnationalen\\_Krieg%20.html](http://www.handl.net/pol45/ostwest/postnationalen_Krieg%20.html))

Без расправљања о околностима и претексту рата, Бек НАТО интервенцију сматра почетком нове врсте ратовања, која подразумева неку врсту *пацифицираног рата* – рата који се води због мира. Бек примећује да је Клаузевицева (Carl Clausewitz) доктрина доживела радикалну промену, скретањем ка пост-националној платформи на којој ће се, према њему, у будућности заснивати ратни сукоби. Она, према Беку, подразумева скретање од идеја националних геостратешких интереса и фокусирање на хуманитарне акције, које су испреплетане са чистом демонстрацијом силе. Он сматра да је НАТО кампања у Србији почетак овакве нове парадигме ратовања. У дилеми да ли је реч о рату, о *не-рату* или о недефинисаном рату, Бек сматра да је реч о *одбацивању класичне дистрикције између рата и мира, унутрашњег и спољашњег рата, напада и одбране, убиства и жртве, цивилног друштва и варваризма на свету*. Бек закључује да стога престаје да важи Клаузевицева идеја да је *рат само наставак политике другим средствима*, зато што рат 1999. године, *није био везан за одређене националне интересе*. Бековом тумачењу се прикључује и Жижек, који је ставове о НАТО интервенцији на Србију изнео у тексту: *НАТО, лева божја рука* (Slavoj Žižek, „NATO, the Left Hand of God“, *Nettime*, 29.6.1999, Преузето са: <http://www.lacan.com/zizek-nato.htm>). Његово становиште јесте да је идејом хуманитарне акције, замагљен разлог интервенције, која је, према Жижеку, заправо оправдана. Он тако наводи:

„Прави проблем јесте тај што је НАТО интервенција деполитизована, чисто хуманитарним и етичким оправдањем (...) Њена интервенција је била оправдана искључиво деполитизованим језиком универзалних људских права. У том смислу, мушкарци и жене нису више политички субјекти, већ беспомоћне жртве, покрадени свих политичких идентитета и редуковани на њихову голу патњу. Према мом мишљењу, овај идеалистички субјекат-жртва јесте идеолошки конструкт НАТО-а.“

Према Жижеку, главни кривац за рат јесте српска страна која од краја Првог светског рата шири идеју *великосрпске националистичке хегемоније*. У том смислу, он сматра да је немогуће поредити нити изједначавати жртве, нити кривицу. Управо стога он одбацује и тзв. заблуделе левичаре који су осудили напад НАТО-а на Србију и етикетирали га као *режиран рат*. Жижек је мишљења да су и заговорници и противници рата заправо подједнако у заблуди, зато што изостављају, по њему, кључни, *политички елемент пост-југословенског конфликта*. Он зато критикује и Алена Бадјуа, као једног од левичарских противника НАТО интервенције.

Ален Бадју је изнео критику међународне политике тзв. Запада према Србији у тексту: *О рату против Србије: Ко кога данас напада у свету?* „On the War against Serbia: Who Strikes Whom in the World Today?“, у: Alain Badiou, *Polemics*, London, Verso, 2006, 62–72). Овај филозоф



почетак нове интервенционистичке политике САД која ће свој врхунац доживети након терористичког напада у Њујорку 11. септембра 2001. године, и интервенције САД у Ираку, а други, можда чак и значајнији за констелацију снага у Европи, јесте активно укључивање Немачке у ратни сукоб. Реч је о првом ратном сукобу у коме је Немачка војно учествовала након Другог светског рата.

Наиме, након демилитаризације Немачке 1945/46. године, и све већег уплива САД у организацију политичких и економских односа у Европи, покренуто је неколико иницијатива за наоружавање Западне Немачке. Након неуспеха Плевеновог (René Pleven) и Спофордовог (Charles M. Spofford) плана и неуспелог покушаја интегрисања Западне Немачке у НАТО, она је ипак успела да потпише споразум о будућем приступању још неоформљеној организацији Европска одбрамбена заједница (EDC)<sup>105</sup> 1952. године, заједно са Француском, Италијом и земљама Бенелукса. Након неуспеха верификације овог споразума у Француском парламенту, споразум је пропао, али је 1954. године потписан Париски споразум који је омогућио да наредне године Западна Немачка

---

указује на чињеницу да је реч о сукобу који се нигде не назива ратом, већ *Косовским конфликтом*. Оваквом терминологијом се избегава реч рат, као и именоване учесника у рату. Он зато поставља питање: „Да ли је Француска, чији су авиони бомбардовали Београд, у рату са Србијом?“ Исто, 62. Након анализе околности у којима се овај сукоб дешавао као и дуплих стандарда Запада према различитим државама у сличним ситуацијама, у зависности од њихове војне или политичке моћи, Бадју закључује:

„Рат против Србије је послужио као тест средње снаге (medium-scale test) о односу снага у свету након колапса совјетског система и краја Хладног рата. Американци су желели овај рат како би понизили Русе, али без директне конфронтације, и упутили озбиљно упозорење Кини (ко још увек верује да су ваздушне снаге САД бомбардовале кинеску амбасаду случајно? Кинези свакако не). Такође, рат је демонстрирао, одмах након лансирања евра, да су Европљани неспособни, чак и у оквирима сопственог делотворног круга за било какву независну војну акцију. Као резултат, рат је начинио НАТО главним војним апаратом на планети, светским полицајцем у служби постојећег империјалног уређења.“ Исто, 70, 71.

Бадју тако, за разлику од Жижека, али и Бека износи аргументе који указују на то да је рат 1999. био инициран специфичним и конкретним геополитичким циљевима, који су повезани са учвршћивањем моћи САД у светским односима. Такође, Бадју, као и Чомски, доводи у питање разлоге интервенције, сматрајући да је она почивала на фабрикованим чињеницама.

Говорећи о генези сукоба, износећи историјске податке и околности које су претходиле сукобу на Косову и Метохији, Чомски у књизи *Нови војни хуманизам, Лекције са Косова* (Noam Chomsky, *The New Military Humanism: Lessons From Kosovo*, Monroe, Common Courage Press, 1999) сматра да је Запад искористио сукоб како би остварио одређене геостратешке циљеве. САД и њени савезници су се јасно ставили на једну страну, не покушавајући да смире, већ да рашире сукоб. Како Чомски наводи: „Од три логично изабране опције: (I) деловање у циљу потпиривања катастрофе, одбацујући алтернативе: (II) да не раде ништа, (III) да покушају да умање катастрофу, одлучили су се (НАТО, прим. Р.М.) за прву.“ Исто, 155.

<sup>105</sup> The European Defence Community

приступу Западно-европској унији (WEU)<sup>106</sup> и НАТО пакту.<sup>107</sup> Ово је уједно значило и престанак окупације Западне Немачке, која је убрзо постала и посматрач у Уједињеним нацијама. Међутим, нова држава је морала да пристане на одређена ограничења, а она су подразумевала неколико ствари: да ће (сада) савезничке трупе остати у Западној Немачкој; да Западној Немачкој неће бити дозвољена производња биолошких, хемијских и нуклеарних оружја и да ће њена армија бити ограничена на максимално дванаест дивизија, уколико чланице ЗЕУ (Западно-европске уније) не одлуче другачије.<sup>108</sup> Овај договор је последично омогућио Савезној Републици Немачкој прикључење Уједињеним нацијама, али и организацији Г6/Г8, 1975. године. Сувереност Бонске републике, њена окренутост ка ордолибералној политици, уз помоћ Маршаловог плана, довели су до економског раста, познатијег као *Wirtschaftswunder* (Економско чудо)<sup>109</sup>. Међутим, оно што је спречавало да земља постане моћна сила, чак и након уједињења 1990. године, била је немогућност самосталног руковођења војском. Ангажовање Немачке у оквиру НАТО-а 1999. године, утицало је на

---

<sup>106</sup> The Western European Union

<sup>107</sup> О пројекту WEU и NATO, видети: Egelina Johanna Maria Aimee van Rens, *Military Cooperation in Europe, From World War Two to the Treaty of the Western European Union (WEU)*, Masterclass Montesquieu Institute: Behind the Scenes of the EU, 5.6.2008.

Преузето са:

[http://www.parlement.com/9353202/d/papers%20masterclass/paper\\_eveline\\_van\\_rens.pdf](http://www.parlement.com/9353202/d/papers%20masterclass/paper_eveline_van_rens.pdf)

<sup>108</sup> Најснажнији заговорник ремилитаризације Западне Немачке биле су САД, највероватније због потребе да се успостави одређена противтежа у Европи у односу на СССР. Званични Вашингтон је образлагао ову тежњу захтевом домаће јавности за повратком америчких трупа из Европе (Видети: James Dobbins, John G. McGinn, *America's Role in Nation-Building, From Germany to Iraq*, Santa Monica, Department of Defense, RAND, 2003). Занимљиво је стога да је САД 1945. године имала 61 окупациону дивизију (1 622 000 војника) од укупно 3 077 000 војника у Европи, да би већ наредне године тај број спао на 404 500, а затим на 370 000. Исто, 9.

Процес ремилитаризације Западне Немачке представља значајно одступање политике САД од пређашње политике засноване на идеји о потреби демилитаризације Немачке непосредно након завршетка Другог светског рата и Постдамског уговора. (Видети: „The Berlin (Postdam) Conference, July 17 August 2, 1945“, Преузето са: <http://usa.usembassy.de/etexts/ga4-450801.pdf>

Приступљено: 3.2.2014.

<sup>109</sup> У том смислу парадигматичне су 1950-е и 1960-е године, када је производња према бруто друштвеном производу, годишње расла за 6 посто, што је више него икада у ранијој немачкој историји, али и брже него у целокупној Европи. Barry Eichengreen, Albrecht Ritschl, *Understanding West German Economic Growth in the 1950s*, Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, 2008, 34. Преузето са: <http://edoc.hu-berlin.de/series/sfb-649-papers/2008-68/PDF/68.pdf>

Такође су важни подаци раста извоза Немачке који се кретао узлазном путањом:

1950. године извоз је чинио 9,3 % БДП-а; 1960 – 17,2 %; 1970 – 23,8 %; 1980 – 26,7 %; 1990 – 33 %; 2008 – 47 %, у поређењу са 13 % у САД и 20 % у Јапану. Reymond J. Ahearn, Paul Belkin, *The German Economy and U.S.-German Economic Relations*, Washington, Congressional Research Service, 2010. Преузето са: <https://www.fas.org/sgp/crs/row/R40961.pdf>

очвршћивање немачке геополитичке позиције и означило је почетак новог успона ове државе,<sup>110</sup> која ће на почетку XXI века, променiti однос моћи на

<sup>110</sup> Џејмс Курт (James Kurth) је у тексту *Немачка и нови светски поредак* из 1991. године, уверљиво покушао да идентификује могуће геополитичке токове након краја Хладног рата и уједињења Немачке. Он пише о америчком покушају успостављања Новог светског поретка (термин Џорџа Буша Старијег /George H. W. Bush/) и јачању две економске силе у Европи и Азији, Немачке и Јапана, које доводе у питање моћ САД. Тако Курт објашњава: „Колапс совјетске претње значио је отклањање, за америчку концепцију једног света, највеће препреке у тзв. ‘другом свету’. Слично томе, пораз Ирака (у Заливском рату, прим. Р.М.) значио је отклањање, за исту концепцију, највеће сметње у тзв. ‘трећем свету’. Али ови догађаји нису само одстранили екстерне сметње: они су, такође, одстранили интерне сумње унутар саме Америке. Слом совјетске претње поништио је велико разочарање Хладног рата, одстранио је историјски терет педесетих и шездесетих. Пораз Ирака опозвао је велики дебакл вијетнамског рата и скинуо историјски терет шездесетих и седамдесетих. Скупа, ова два догађаја вратили су историју уназад, до великог момента америчког тријумфа 1945. године, до почетка америчке половине века који је убрзо постао само америчка половина света. Сада се појављује погодно време за декларисање новог светског поретка, за најаву другог доласка ‘једног света’.“ (Džejms Kurt, „Nemačka i novi svetski poredak“, *Treći program*, 88/89, I, II, 1991, 138–151; 140) Курт даље примећује да ће доба које следи бити доба *конвенционалног застрашивања*, а не нуклеарне претње, те да је рат у Заливу омогућио нови амерички утицај у Персијском заливу, што значи и контролу нафтне индустрије. Ово је и званично потврђено тиме што је САД након рата постала нова чланица ОПЕС-а. САД су се тако позиционирале као главни такмаци економским ривалима – Немачкој и Јапану, „јединим кандидатима за главну улогу у процесу обликовања Новог светског поретка“, како је Курт мислио пре економског уздизања Кине и земаља БРИКС-а (Видети: исто, 140). Џејмс Курт се затим okreће идеји „Mittel“ Европе, напомињући: „Велики догађаји у Источној Европи укинули су ‘совјетску империју’ а тиме и саму Источну Европу која је егзистирала као посебна, одвојена регија само на основу својих освајања и касније комунизације од стране Совјетског Савеза после II светског рата. Пад Источне Европе значио је васкрснуће и повратак ‘Mittel’ Европе“ (Исто, 141). „Вероватно је да ће Немачка прибавити пројекат ‘Mittel’ Европа – ако не баш Колов план, оно бар реконструкцију Источне Европе по сопственом либерално-демократском и социјално-тржишном узору (враћајући тиме источну Европу централној). У грандиозном пројекту Сједињене Државе ће имати посебан положај али, ипак, само другоразредну улогу. Овај ‘Mittel’ Европа пројекат може поновити економске циљеве и методе немачких индустријских и финансијских конзервативаца из периода 1880–1930. Такође, економска достигнућа деведесетих могу представљати реванш за војне поразе из четрдесетих.“ (Исто, 143) Курт такође говори о три Немачке: „Прва Немачка је Немачка Бона и федеративне републике. Као најранија и најслабија, ово је такође и америчка Немачка (...) Друга Немачка је Немачка Брисела и Европске економске заједнице. Као једна од мање-више једнаких чланица, то је запандоевропска Немачка. Њен историјски тренутак су седамдесете и осамдесете године. (...) Трећа Немачка, која се још увек није у потпуности развила, јесте Немачка Берлина и ‘Mittel’ Европе, највећа и најисточнија верзија. Ово је централно европска Немачка која у знатној мери налаже немачку централну Европу. Њено време ће бити од 1990. до 2000. године.“ (Исто, 147). Он се супротставља и Фукујаминој идеји о крају историје, сматрајући да је: „следећа фаза историје повратак времена када су Немачка и Јапан били водеће силе, а ‘Mittel’ Европа и источна Азија водеће регије света; биће то, у правом смислу речи, тријумф а не крај историје.“ (Исто, 149) Коначно, Курт је покушао и да скицира будуће односе између Немачке и САД, сматрајући да ће САД организовати својеврсни нуклеарни протекторат у оквиру НАТО-а (што се и десило распоређивањем ракетних штитова у Европи), али и да ће две земље постићи економски и политички споразум који ће подразумевати да: „америчко економско присуство у новој Европи неће бити ни близу тако истакнуто као немачко. Али, оно ће бити супстанцијално и профитабилно. Да би ова очигледна погодба била успешна, потребно је да амерички лидери наставе да подржавају америчку нуклеарну претњу у корист Европе, а њихови немачки партнери присуство америчке економије у Европи.“ (Исто, 150, 151). Курт није предвидео бројне процесе који ће довести до геополитичке полицентричности, али јесте веома добро увидео значај две осовине – САД и Немачке, у наредном историјском периоду. Оно што такође није могао да закључи на основу тадашњих геополитичких околности јесте да ће само неколико

европском континенту<sup>111/112</sup> након превазилажења иницијалних потешкоћа које су настале након њеног уједињења.<sup>113 114</sup>

---

година касније, Немачка постати и војна сила, а на овај његов превид указује и следећа напомена у поменутом тексту: „Чињеница је да су ове две државе (Немачка и Јапан, прим. Р.М.) тренутно неспремне за активирање војне силе или примену иоле озбиљнијег политичког утицаја на глобалном плану – или бар на Средњем Истоку. Једина глобална сила за исвесно време које предстоји биће Сједињене Државе и једини светски поредак биће амерички. Улога Немачке и Јапана у Новом светском поретку своди се на то да буду регионалне снаге. Али, појам региона је варљив: будући главне регионалне снаге у својим посебним деловима света, централној Европи и источној Азији, оне ће свакако трансформисати и вероватно преобликовати значење самог Новог светског поретка. Тако, морамо се позабавити и другом великом концепцијом односно парадигмом интернационалног поретка – регионалистичком – као и регијама на које се она може проширити.“ (Исто, 141.)

<sup>111</sup> Рат 1999. године и поменута промена геополитичке позиције Немачке директно ће утицати на то да она постане једна од кључних држава у глобалним односима. Реферишући на термин Макса Вебера (Max Weber), *empire state*, којим он означава државу која „може да врши деспотску власт и без издавања формалних наређења“, Улрих Бек (Ulrich Beck) савремену ситуацију у Немачкој назива *меркијавелизам*. Видети: Nils Minkmar, „Im Gespräch: Soziologe Ulrich Beck Über den Merkiavellismus“, *Frankfurter Allgemeine Feuilleton*, 16.1.2013, (Превод текста објављен 23.1.2013. на: <http://pescanik.net/merkijavelizam/>)

<sup>112</sup> Међутим, овај сукоб је значајан и због других елемената, који су утицали на промене у међународним односима. Реч је о првој ограниченој употреби силе од стране НАТО алијансе у 50 година њеног постојања; о првој значајној употреби деструктивне војне силе, са позивањем на имплементацију резолуције Савета безбедности УН, без његове ауторизације; реч је о првој кампањи бомбардовања намењеној да спречи злочине против човечности коју је починила држава која није чланица НАТО пакта, у оквиру својих граница. Adam Roberts, „NATO’s ‘Humanitarian War’ over Kosovo“, *Survival*, 41/3, The International Institute for Strategic Studies, 1999 (102–123), 102.

Рат 1999. године је, међутим, према одређеним аналитичарима показао и ратну неефикасност здружених коалиционих снага. Видети: Bruce R. Nardulli, Walter L Perry, *Disjointed War, Military Operations in Kosovo, 1999*, United States Army, RAND, 2002.

<sup>113</sup> У студији посвећеној немачком економском систему, Карло Бастазин (Carlo Bastasin) наводи:

„Пет година након пада Берлинског зида, 1994. године, Немци су се плашили да је уједињење две Немачке пропало. Године 1997. термин *Reformstau* (реформски ћорсокак) био је изабран за реч године; 1999. и 2000. недељни часопис *The Economist* је назвао Немачку болесником Европе. У 2003. Немачка економија је опет била у рецесији. До 2004. Немачка се безуспешно борила са наизглед незаустављивим падом, без преседана. Године 2004. успела је да се извуче из економског муља са изузетним успехом, у односу на претходних 15 година. Данас, људи обично интерпретирају препород немачке економије новим *Wirtschaftswunder*, економским чудом, који може да се пореди са оним из постратовског периода. Он ће да омогући политички и дипломатски престиж који ће да одреди судбину политичког и институционалног оквира остатка Европе.“ Carlo Bastasin, „Germany: A Global Miracle and a European Challenge“, *Global Economy and Development*, Working Paper, 62, May 2013, 1.

Преузето са: [http://www.brookings.edu/~media/research/files/papers/2013/05/germany-economy-european-challenge-bastain/05\\_germany\\_economy\\_euro\\_challenge\\_bastain.pdf](http://www.brookings.edu/~media/research/files/papers/2013/05/germany-economy-european-challenge-bastain/05_germany_economy_euro_challenge_bastain.pdf)

Оно што Бастазин наводи као кључне факторе који су утицали на економски препород Немачке укључује, између осталог: заснованост немачке економије на тешкој индустрији, масовном извозу, као и позитивне социјалне законе. Видети: Исто.

<sup>114</sup> Неки историчари попут Милоша Ковића, склони су да посматрају одређене историјске процесе у Европи у XX веку у контексту тежњи Немачке за заузимањем позиције најмоћније државе у Европи. У том смислу, Ковић поставља питање: *да ли је Први светски рат икада завршен*, указујући на то да је овај рат почетак борбе Немачке за остварење своје хегемоније која никада није окончана. Она је у XX веку започела Првим светским ратом, наставила се упорним покушајима да се одбаци члан 231. Версајског мировног уговора, што је довело до Другог светског рата (те Ковић помиње да се може говорити и о рату који је трајао од 1914. до

## Оснивање организације БРИК(С)

Поред политичког повратка Немачке на међународну политичку сцену, јачања социјализма у Јужној и Централној Америци, на почетку XXI века се региструје још један геополитички потрес. Оставка Бориса Јељцина (Борис Николаевич Ељцин) на функцију председника Заједнице независних држава 1999. године и победа Владимира Путина (Владимир Владимирович Пуџин) на изборима одржаним 2000. године<sup>115</sup> довели су до установљења нових односа на глобалном геополитичком плану, тј. до зачетака обнове мултиполарног система. Овај догађај представља својеврсну прекретницу у глобалним политичким, али и економским констелацијама.<sup>116</sup> Оснивање организација БРИК<sup>117</sup> и БРИКС<sup>118</sup> је директна последица промене статуса Руске Федерације у интернационалним односима. Државе-чланице ових политичко-економских савеза представљају противтежу униполарном систему<sup>119</sup>, промовисаном крајем XX века.<sup>120</sup>

---

1945. године), а затим се рат наставио другим средствима, што је довело до тога да Немачка 2014. године, покушава да ревидира историјске чињенице у вези са почетком Првог светског рата и да отклони кривицу за отпочињање два светска сукоба, како би политички учврстила позицију у савременом свету. „Предавање доц др Милоша Ковића 04042014“, Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=5RiltxQgMrk>

Иначе, члан 231. Версајског мировног споразума гласи: „Савезници са придруженим владама потврђују, а Немачка прихвата своју одговорност и одговорност својих савезника за изазивање свих губитака и штете, којима су били изложени Савезници, придружене владе (међу које спада и краљевина Југославија, прим. Р.М.) и њихов народ, као последица рата који им је наметнут агресијом Немачке и њених савезника.“ *Treaty Of Peace With Germany (Treaty of Versailles)*, 138, Преузето са: <https://www.loc.gov/law/help/us-treaties/bevans/m-ust000002-0043.pdf>

<sup>115</sup> Подаци о изборима:

Према подацима OSCE, Путин је освојио 52, 94 %, као независан кандидат, а Геннадј Зјуганов (Геннадий Андреевич Зјуганов), кандидат Комунистичке партије, 29, 2 %. Изашло је 68,6 % грађана. „OSCE, ODIHR, Russian Federation, Presidential Election, 26. March 2000, Final Report, Warsaw, 2000“, Преузето са: <http://www.osce.org/odihr/elections/russia/16275?download=true>

<sup>116</sup> Према подацима банке Голдман Сакс (Goldman Sachs), од 31.12.1999. руски БДП је растао у просеку 6,8 % годишње, а инфлација је смањена са 125 % на 9 %. „Goldman Sachs Global Economics Group, BRICs and Beyond“, 2007. Преузето са: <http://www.goldmansachs.com/our-thinking/archive/archive-pdfs/brics-book/brics-full-book.pdf>,

Приступљено: 8.1.2014.

<sup>117</sup> Акроним састављен од првих слова назива држава чланица: Бразила, Русије, Индије и Кине.

<sup>118</sup> Након што је 2010. Јужна Африка приступила организацији БРИК, име је промењено у БРИКС.

<sup>119</sup> Значајан догађај на плану прављења противтеже у међународним односима јесте оснивање *Нове развојне банке* 2014. године. Оснивање ове банке је проузроковано неслагањем држава чланица БРИКС-а са начином функционисања институција Breton Woods-a, а пре свега, самом гласачком структуром, која се није мењала од 1944. године. Поред права вета које поседују САД, оне имају 16, 75 % гласачког права у ММФ-у, за разлику од Кине која има 3, 81 % (Француска има 4, 29%), иако је постала прва економија на свету. Укупни гласачки потенцијал

Индикативана је стога оптимистична оцена представника Руске Федерације, након првог самита организације БРИК-а у Јекатеринесбургу:

Оснивање БРИКС-а, иницирано 2006. године од стране Руске Федерације, јесте најзначајнији геополитички догађај на почетку новог века. За кратко време, ова асоцијација је успела да постане важан фактор у светској политици. Оснивање БРИКС-а, рефлектује општи тренд у глобалном развоју који се креће ка полицентричном систему интернационалних односа, а кога посебно карактерише употреба неинституционалних механизма глобалног управљања; ка мрежној дипломатији и растућој економској међузависности држава. БРИКС-ов ауторитет у интернационалној арени заснован је на растућој економској моћи држава-чланица, важности њихових активности као основној покретачкој сили глобалне економије и њиховом значајном уделу у светској популацији и богатим природним изворима.<sup>121</sup>

У контексту расправе о урушавању идеје о униполарном систему, БРИКС је значајан јер представља отворену противтежу том концепту.<sup>122</sup> Његово

---

земаља БРИКСа јесте 11,04 %, иако њихов укупни светски БДП износи 21,1 %. Такође, према договору САД и Европе, директор ММФ-а мора да буде Европљанин, а председник Светске банке, Американац. Видети: Rajiv Biswas, „Reshaping the Financial Architecture for Development Finance: The New Development Banks“, *Working Paper*, 2, London School of Economic and Political Science, 2015, 3.4. Преузето са: [http://www.lse.ac.uk/internationalRelations/centresandunits/globalsouth/documents/LSE-GSU-Working-Papers/working%20papers/LSE\\_Working\\_Paper\\_02\\_15.pdf](http://www.lse.ac.uk/internationalRelations/centresandunits/globalsouth/documents/LSE-GSU-Working-Papers/working%20papers/LSE_Working_Paper_02_15.pdf)

<sup>120</sup> У декларацији која је донесена након првог самита БРИК-а, поред захтева за већом улогом УН у решавању криза, за заједничким деловањем држава-чланица у обезбеђивању одрживог економског и привредног развоја сопствених земаља, и за заједничким економским и интелектуалним улагањем у развој напредних технологија, у тачки 12 се напомиње:

„Посебно подржавамо демократскији и мултиполаран светски поредак заснован на интернационалном праву, једнакости, међусобном поштовању (...) Дајемо подршку за политичке и дипломатске напоре у мирном решавању сукоба у међународним односима.“

*Join Statement of the BRIC Countries' Leaders*, June 16, 2009. Yekaterinburg, <http://archive.kremlin.ru/eng/text/docs/2009/06/217963.shtml>, Приступљено: 8.2.2014.

<sup>121</sup> „Concept of Participation of the Russian Federation in BRICS“, 1,2. Преузето са: <http://static.kremlin.ru/media/events/eng/files/41d452b13d9c2624d228.pdf>

Приступљено: 8.2.2014.

<sup>122</sup> У проценама банке Goldman Sachs из 2003 се наводи: „За мање од четрдесет година економија БРИКС-а ће заједно, бити веће од Г6. Кина ће претећи Немачку у наредне четири године, Јапан до 2015. а Америку до 2039. године. Економија Индије ће за тридесет година бити одмах испод америчке и кинеске. Русија ће да превазиђе Немачку, Француску, Италију и Британију. До 2050. само ће САД и Јапан бити међу шест најбогатијих светских економија од данашњих чланица Г6 (САД, Јапан, Немачка, Француска, Италија, Британија). Dominic Wilson, Roopa Purushothaman, „Dreaming With BRICS: The Path to 2050“, *Global Economics Paper*, 99, 2003, 4. Преузето са: <http://www.goldmansachs.com/our-thinking/archive/archive-pdfs/brics-dream.pdf>. Оно што се показало као нетачна прогноза јесте предвиђање да ће Кина превазићи САД до 2039. године, зато што се то десило већ 2015. године. Ове године је кинеска економија и званично постала највећа на свету. Wayne M. Morrison, *China's Economic Rise: History, Trends, Challenges, and Implications for the United States*, Washington, Congressional Research Service, 2015. Преузето са: <https://www.fas.org/sgp/crs/row/RL33534.pdf>, i.

оснивање је и подстакнуто догађајима у оквиру тзв. *Рата против тероризма* САД, које је провоцирало поделе на међународној политичкој сцени.

Како политички теоретичар Оливер Штинкел (Oliver Stuenkel) истиче:

Привремено смањена легитимност САД (...) пружила је могућност силама које се појављују, да се поставе као гаранти стабилности који заслужују више одговорности у међународним односима. У годинама које су претходиле самиту БРИКС-а, моћ САД је, чини се, достигла своје границе у скупим и потенцијално лоше осмишљеним војним ангажманима у Ираку и Авганистану и рату против тероризма. Изненађујуће брзо је униполарност постала само транзицијска фаза ка мултиполарном добу.<sup>123</sup>

Пре ових промена које су дефинитивно показале да историја није завршена и да након Хладног рата улазимо у период опште нестабилности, теоретичари који су апологетски приступали према Западним државама, покушали су, испоставиће се неуспешно, да предупредe горе наведене процесе.

Тако је 1998. године Ентони Гиденс објавио студију *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*,<sup>124</sup> у којој је понудио *спасоносни трећи пут*, који би требало да ослаби радикалне левичарске, али и десничарске, захтеве и да понуди социјалдемократију као нову/стару политичку матрицу. *Трећи пут* се снажно ослања на идеју о ризичном друштву, коју је развио Улрих Бек (Ulrich Beck). Наиме, *трећи пут* у политици је оправдан тврдњом да је у савременом свету, препуном различитих опасности и *ризика*, потребна активнија улога појединаца, која ће бити омогућена социјалдемократским реформама. Међутим, како Питер Тејлор-Губи примећује, обе идеје имају функцију пацифизирања антиестаблишмент покрета. Како овај аутор напомиње: „не би било добро када би трећи пут служио да оправда политичке приступе који стављају нагласак на индивидуалну одговорност. Такве политике подржавају интересе група којима материјални и културни ресурси омогућавају да се изборе са проблемима и сукобљавају се са интересима оних група које нису у прилици то да ураде. Укратко, трећи пут може да послужи као идеологија, која ће служити

<sup>123</sup> Oliver Stuenkel, „Emerging Powers and Status: The Case of the First Brics Summit”, *Asian Perspective*, 38/1, Janeiro, 2014, (9–13) 9.

<sup>124</sup> Anthony Giddens, *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*, Cambridge, Polity Press, 1998.

интересима привилегованих класа, одбацујући увек важне класне разлике као значајне у контексту ризика са којима се сви сусрећемо у ризичном друштву.“<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Peter Taylor-Gooby, „Risk, Contingency and the Third Way: Evidence from BHPS and Qualitative Studies“, *Social Policy Administration*, 2001, 15.



### III

## ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ НАКОН ПОСТМОДЕРНЕ

### Концепти трећег пута Ентонија Гиденса и ризичног друштва Улриха Бека

Оба концепта – трећег пута и ризичног друштва подразумевају очување *постојећег стања* и реформисање друштвеног система, а по принципу дисперзије моћи и пружања могућности једнаког учествовања у одговорности за креирање социјално одрживог окружења.

Гиденс је идеју трећег пута формулисао у контакту са бившим премијером Велике Британије Тонијем Блером (Tony Blair)<sup>126</sup> и бившим председником САД Вилијамом „Билом“ Клинтоном (William Jefferson "Bill" Clinton)<sup>127</sup>, који су је имплементирали у својим предизборним програмима.<sup>128</sup> *Трећи пут* је покушај формулисања политике *неутралног центра*, који остаје везан за доминантну идеологију, али нуди њену надоградњу, привременим популистичким мерама. Године 2010, Гиденс објашњава појам *трећег пута* на начин којим настоји да се дистанцира од различитих тумачења своје истоимене књиге написане 1998:

---

<sup>126</sup> Мандат Тонија Блера је трајао од 1997–2007.  
Видети: „Biography“, Преузето са: <http://www.tonyblairoffice.org/pages/biography/>  
Приступљено: 8.2.2014.

<sup>127</sup> Мандат Била Клинтона је трајао од 1993–2001.  
Видети: „William J. Clinton“,  
Преузето са: <https://www.whitehouse.gov/1600/presidents/williamjclinton>  
Приступљено: 8.2.2014.

<sup>128</sup> Занимљиво је да позицију трећег пута – пута који интегрише политике леве и деснице, такође заузима и Национално-бољшевичка партија Едуарда Лимонова (Едуард Вениаминович Лимонов), као и организација *Међународна трећа позиција* која окупља енглеске националисте и део је *Европског националног фронта*. Видети: Roger Griffin, *Fascism, Critical Concepts in Political Science*, New York, Routledge, 2004. *Troisième voie* (Трећи пут) је назив и француске неофашистичке организације Жана Гија Малијаракиса (Jean-Gilles Malliarakis). Са друге стране, руски геополитички филозоф Александар Дугин (Aleksandr Gelyevich Dugin) заступа идеју *четврте политичке теорије*, која надилази либералну демократију, марксизам и фашизам и нуди нову теорију која одговара добу мултиполарног система. Према Дугину – заговорнику геополитике – у доба мултиполаритета, различите *културне цивилизације*, међу којима је и руска, морају да заузму своје позиције и сфере утицаја. Четврта политичка теорија једна је од политичких теорија које се баве питањима организације друштвеног система након постмодерне. Видети: Aleksandr Dugin, *The Fourth Political Theory*, Moscow, Eurasian Movement, 2012.

Трећи пут није средњи пут између левице и деснице, социјализма и капитализма, или било чега другог, већ је реч о политичкој филозофији која се позиционира лево од центра и која се бави (...) обновом социјалне демократије. Он (трећи пут, прим. Р.М.) не подилази неолиберализму и тржишном фундаментализму. Напротив, ја сам расправљао о томе да социјалдемократе морају да превазиђу две пропале и компромитоване филозофије прошлости: неолиберализам и старомодну социјалну демократију, коју карактерише државно власништво основних елемената економије (...). Трећи пут није врста прагматизма. Напротив, вредности левице задржавају своју релевантност, али сматрао сам да је потребна дуготрајна иновативна политика која би је реализовала у свету који проживљава велике социјалне и економске промене. Ове промене сам идентификовао као: интензификацију глобализма; ширење индивидуализма; рефлексивност, и све већи уплив питања еколошких ризика у поље политике.<sup>129</sup>

Основни проблем Гиденсовог *трећег пута* је у томе што је то заправо онај 'први' пут, тј. *утабана стаза* капитализма, која не пружа могућност алтернативног схватања савременог друштвено-економског система. Штавише, аутор и сам одбацује могућност алтернативе, заступајући управо фукујамистичку тезу о капитализму као крајњој тачки друштвеног напретка. Тако он истиче да „капитализам остаје једна од највећих сила које обликују свет, с тим што је он сада много више глобализован и базиран на информацијској економији (information economy)“.<sup>130</sup> Гиденсова основна идеја јесте „стварање космополитског глобалног друштва, које је засновано на еколошки прихватљивим принципима, у којем су генерисање богатства и контрола неједнакости помирени“.<sup>131</sup> Ова готово утопијска идеја, могла би да се оствари једино путем дуготрајних реформи капитализма, с обзиром на то да, по аутору, социјализам више нема никакву снагу, а трећа опција – не постоји.<sup>132</sup> Реч је о процесима који би морали да се одиграју у *високом модернизму*, како Гиденс назива савремено доба, сматрајући да постмодерна не може да одговори на проблеме савременог тренутка. Тако напомиње: „Људи не живе фрагментарним,

---

<sup>129</sup> Antony Giddens, „The Third Way Revisited“, 26.11.2010.

<http://www.socialeurope.eu/2010/11/the-third-way-revisited/>

<sup>130</sup> Antony Giddens, Christopher Pierson, *Conversation With Antony Giddens, Making Sense of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1998, 155.

<sup>131</sup> Исто, 154.

<sup>132</sup> Заправо, према Гиденсу, прва друштвено-политичка опција била би капиталистичка, друга социјалистичка, а трећа, нешто између, што би било оформљено реформом начела функционисања прве опције.

неповезаним животима; они и даље конструишу наративе о себи, али то раде у оквиру посттрадиционалних услова, који овакве наративе чине још проблематичнијим него у прошлости.“<sup>133</sup> Парадоксално је, али посттрадиционализам јесте, према Гиденсовој терминологији, синоним за постмодерну, коју он одбацује. Он спаја модернистичке идеје о универсализму (глобализму) и индивидуализму са постмодерном идејом о дисперзивности културе и њених елемената.

Гиденсово становиште се мора посматрати кроз призму његовог деловања у оквиру Лабуристичке странке, а, рекли бисмо и својеврсног политичког опортунизма.<sup>134</sup> Нуђењем наводне алтернативе постојећем капиталистичком систему, а потенцирајући потребу за реформисањем, а не револуционисањем капиталистичког система, аутор заправо (п)одржава постојеће друштвено стање.<sup>135</sup>

Имајући у виду и његове радове пре 1990. године, можемо закључити да је изложено схватање капитализма константа у Гиденсовом теоријском бављењу. Наиме, још 1981, Гиденс приређује студију под називом *Савремена критика историјског материјализма*, у којој, у закључку, указује на одређене проблеме

---

<sup>133</sup> Наведено према: Kenneth Tucker, *Antony Giddens, and Modern Social Theory*, London, Sage Publication, 1998, 143.

<sup>134</sup> Гиденс је био саветник премијера Тонија Блера и учествовао је у разговорима између Блера и Била Клинтона, председника САД, од 1997. године.

Податак преузет из:

<http://www.open.edu/openlearn/society/politics-policy-people/politics/anthony-giddens-biography>

Године 2004. Гиденс је добио и титулу барона, те је од тада члан Куће лордова.

Податак преузет из:

<http://sociology.about.com/od/Profiles/p/Anthony-Giddens.htm>

<sup>135</sup> У овом контексту, вреди се осврнути на текст/памфлет Розе Луксембург (Rosa Luxemburg): *Реформа или револуција*, који је писала као члан немачке Социјал-демократске партије 1899. године, као одговор идејама Едуарда Бернштајна (Eduard Bernstein) изнетих у чланку *Проблеми социјализма*, из 1897–1898 године. Оптужујући га за опортунизам, због његовог позитивног односа према реформама, она наводи: „Његова (Бернштајнова, прим. Р.М.) теорија претендује да нас убеди у то да се одрекнемо социјалне трансформације, крајњег циља социјалне демократије и да направимо од социјалних реформи, које су средства класне борбе, њен циљ.“ Rosa Luxemburg, „Reform or Revolution“, Преузето са: [http://www.swp.org.uk/sites/all/files/pamphlets/3\\_revolutionary-classics-course\\_reform-or-revolution.pdf](http://www.swp.org.uk/sites/all/files/pamphlets/3_revolutionary-classics-course_reform-or-revolution.pdf), Приступљено: 4.6.2016.

капитализма – који је, признаје, успео да опстане црећи ресурсе из периферије, али којем социјализам није представљао адекватну алтернативу.<sup>136</sup>

Он сматра да би социјалистичка критика, усмерена ка либералним, а не, како наглашава, либерално-демократским системима, морала да буде обогаћена буржујским либерализмом.<sup>137</sup> Она, међутим, не може да буде упућена савременим западним друштвима која су у својој основи либерално-демократска. Друштвене контрадикције које постоје у овим друштвима није потребно мењати револуционарним, већ реформистичким мерама. Заправо, потребно је обновити и оснажити вредности које творе демократску државу, као што су институције система и опште демократске вредности, изгубљене у процесу капиталистичке трансформације.<sup>138</sup>

Аутор овде показује свој конзервативизам *par excellence*, тражећи обнову *заборављених вредности*, без озбиљније анализе друштвених односа у оквиру којих се те вредности граде. Може се рећи, иако он не употребљава овај термин, да је потребно показати *хумано лице капитализма*. У овом контексту, Гиденс, попут Улриха Бека, говори о *ризичном друштву*, тј. друштву у високом стадијуму развоја технологије које мора да пронађе начине да се заштити од штетних последица таквог развоја. Заправо, њихова становишта су готово

---

<sup>136</sup> Индикативно је међутим да је Ентони Гиденс дошао до консензуса са мултимилionером Џорџом Соросем (George Soros) о алтернативама у односу на капитализам. Наиме, у заједничком интервјуу, Гиденс и Сорос напомињу:

Ц. С.: Постоји много добрих ствари (у вези са капитализмом, прим. Р.М.) и много лоших. Морамо да решимо лоше ствари, иначе ће доћи до немира (opting out). Тренутно, нисмо нигде ни близу револуције, осим можда у Француској.

Е. Г.: Не верујем – за револуцију је потребна алтернатива.

Ц. С.: Да, а то није социјализам – социјализам је мртав. Алтернатива је стога национализам. То може јасно да се види. Економија, ова машина, јесте глобална машина. Капитал може да струји од земље до земље. Уколико наметнете одређене нивое социјалне сигурности, ви се изопштавате из глобалног тржишта и капитал вам не долази. Ле Пенови овог света нуде алтернативу, неку врсту фундаментализма. Већина људи препознаје да то није одржива алтернатива, да себе повређујете изопштавањем. Протекционизам на основу француске националне основе је немогућ, зато што француска национална економија није више одржива. Можда бисмо могли да имамо европски протекционизам, Европу као тврђаву, али не мислим да је то практично.

Е. Г.: Не мислим ни да је то уопште могуће.

Ц. С.: Ни је то не мислим, зато што Британија и друге сличне земље не би биле део тога. Сваки покушај изопштавања из глобалног система може да отпусти деструктивне силе које је немогуће обуздати. Тако да не постоји конструктивни бег. (подвукао Р.М.) Једини начин јесте да се покуша са корекцијама неједнакости на основу интернационалне кооперације. Antony Giddens, Christopher Pierson, *Conversation With Antony Giddens*, нав. дело, 224–225.

<sup>137</sup> Anthony Giddens, *A Contemporary Critique of Historical Materialism, Vol. 1, Power, Property and the State*, Berkeley, University of California Press, 1981, 251.

<sup>138</sup> Видети: Исто

истоветна са Фукујаминим у погледу идеје да капиталистичка друштва морају да пронађу консензус за глобалне еколошке проблеме. Својеврсни *еко-капитализам* би, тако, могао да понуди *алтернативу* либерално капиталистичком систему.<sup>139</sup>

Гиденс се тако залаже за одговоран демократски систем, који ће бити у стању да се константно обнавља, бивајући свестан својих мана. Реч је о својеврсном *рефлексивном облику модернизма*.

Идеја о реформама директно је повезана са термином *рефлексивни модернизам*, који је посебно важан у контексту проблема о крају постмодерне, и посебно ће утицати и на одређене уметничке тенденције, о чему ћемо говорити у посебном сегменту ове студије. Рефлексивни модернизам<sup>140</sup> јесте појам којим се служе и Гиденс и Бек, како би у исто време дали и теоријску основу за разматрање савременог тренутка, и направили отклон од идеје постмодерне, или пост-постмодерне (они се заправо и не баве разликама између ових појмова). Сматрајући да постмодерна описује, а не даје одговоре, тј. да у времену пост-постмодерне није дошло до појаве алтернативних термина, они нуде појам који у себе укључује и проблем и његово решење. Рефлексивни модернизам представља историјски тренутак у коме се прогрес остварује реформама система, како споља, тако и изнутра, што се посебно ослања на науку и технологију. Технологија се развија унапређивањем онога што већ постоји и уклањањем потенцијалних опасности везаних за функционисање старијих технолошких продуката. На истоветан начин би требало и друштва, кроз појединце, да напредују у оквирима исцртаног капиталистичког система. Последице процеса

---

<sup>139</sup> У овом контексту је драгоцен опсервација Славоја Жижека (Slavoj Žižek) да је екологија део савремене капиталистичке идеологије:

„Сматрам да екологија данас почиње да функционише као ултимативни агент контроле. Ово нас доводи до парадокса: до конзервативне функције екологије. Сматрам да данас екологија све више преузима улогу конзервативне идеологије (...).“ Slavoj Žižek, „Ecology”, у: Taylor Astra, *Examined Life: Excursions With Contemporary Thinkers*, New York, New Press, 2009 (155–183), 158  
Преузето са: <http://phi.org.com/wp-content/uploads/2014/02/Zizek-on-ecology.pdf>

Сматрајући да природа није нешто што је непромењиво и само по себи дато, Жижек је мишљења да је потребно формулисати нов однос према њој, полазећи од концепта према коме *природа не постоји* (Видети: Исто, 159), па ће самим тим и интервенције у природи бити сврсисходније.

<sup>140</sup> Овде користим термин модернизам, а не модерна зато што мислим да је то прикладнији превод енглеског термина *modernity*, иако му супротстављам појам постмодерне, а не постмодернизма, који везујемо искључиво за уметност.

који је постмодернизам маркирао или започео, добијају не само даљу теоријску експликацију, већ и практичну примену. Тако, проблем субјекта, као централни проблем постмодерне, у рефлексивном модернизму условљава и одређене друштвене промене и регулације, које могу да буду и законског типа, а које уређују новоуспостављене односе. Дакле, док и рефлексивни модернизам и постмодерна признају мултиплицитет субјеката и њихове границе, рефлексивни модернизам указује на неопходност њиховог ширег друштвеног и системског легитимизовања. Са друге стране, за разлику од првог модернизма у коме је субјект, како се наглашава: рефлексиван, тј. који само одражава, али и одржава стање у коме се налази, у другом модернизму он је рефлексиван, зато што размишља о узроцима и последицама, или о нуспојавама практиковања сопствене слободе која му је издејствована постмодернизмом.<sup>141</sup>

Гиденс и Бек се, заправо, у начелу не слажу са самом одредницом и идејама постмодерне који, према њима, није продуктиван у смислу друштвене ангажованости. Улрих Бек тако напомиње:

Теорија рефлексивног модернизма не би постојала без првобитног уплива идеја о постмодерном друштву. Постмодерне теорије нам, међутим, само говоре шта није, а не шта јесте случај. (...) Говорим о рефлексивној модернизацији у модерним друштвима, што значи да се сусрећемо са фундаменталним социјалним трансформацијама унутар модернизма. Нови вид капитализма, нови вид рада, нови вид свакодневног живота и нови вид државе је на делу. Основни задатак друштвене науке јесте да истражи ову метапромену која се дешава у социјалним структурама и категоријама (...).<sup>142</sup>

Бек затим оправдава и свој евроцентрични став наводећи: „Прво, Европа је измислила модернизам и модерно друштво (иако је основне елементе узела од других култура). Европа стога има посебну одговорност за његове неуспехе.“<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Видети: Scott Lash, „Non-linear Individualization”, у: Ulrich Beck, Elisabeth Beck Gernsheim (ур.), *Individualization, Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, London, Sage, 2001, ix-x. Овај текст је цитиран и у *Теорији рефлексивног модернизма* Бека.

<sup>142</sup> Don Slater and George Ritzer, „Interview with Ulrich Beck”, *Journal of Consumer Culture*, 1/2, 2001, (261–277), 261–262.

<sup>143</sup> Исто, 262.

Рефлексивни модернизам се стога може окарактерисати као евроцентрични теоријски модел, настао као критика идеја постмодерне, те као тумачење савремености, посредством концепта који у себе укључује и саморегулацију, и предлаже спољну реформу система и корекцију његових аномалија које ланчано проузрукују и проблеме на ширем плану.<sup>144</sup>

Индикативно је, међутим, што се ова теза појављује управо у тренутку промене глобалног система, крајем 1980-их,<sup>145</sup> тј. почетком 1990-их година.<sup>146</sup> Она представља покушај нуђења новог одрживог концепта у оквиру кога би капитализам, који је до тада опстојавао, између осталог и посредством константне блоковске тензије, успео да превазиђе унутарње контрадикције. Занимљиво је, стога, што се ова теза није појавила у тренутку Лиотаровог писања о постмодерни, већ тек након њега, тј. у времену трансформације глобалног геополитичког система. Гиденс и Бек тек тада одбацују постмодерну и постављају нов концепт који би требало да опише актуелно стање, тј. да пацификује евентуалну опозицију друштвеном поретку.

Гиденс и Бек су заправо у својим студијама од краја 1980-их развијали аболиционистичке идеје о капитализму, које су служиле као теоријска потпора геополитичким тежњама Западног политичког блока.

---

<sup>144</sup> Са теоријске стране, мора се ипак учити разлика између појма рефлексивног модернизма код Гиденса и код Бека. У предговору књиге Улриха Бека: *Ризично друштво. Према Новом модернизму*, Скот Леш и Брајан Вејн указују управо на ове разлике наводећи:

„Рефлексивни модернизам код Гиденса заснован је пре свега на његовом претходном концепту дупле херменеутике. Његови појмови ризика и поверења, засновани су на раније развијеном концепту онтолошке сигурности. Коначно, извори Гиденсове теорије модернизма леже пре свега у дебатама унутар изузетно широке и апстрактне социјалне теорије – посебно у његовом одбијању структуралног функционализма кроз појам агента, преузет из етнометодологије и Гофмана. Са друге стране, Бекова теорија произлази из искуства социолога институција, на основу чега је изградио макросоциологију друштвене промене.“ Scott Lash, Brian Wynne, *Introduction*, у: Ulrich Beck, *Risk Society, Towards a New Modernity*, London, Sage Publication, 1992, 8.

Другим речима, реч је о разликама на нивоу микросоциолошког приступа, у случају Гиденса, или макросоциолошког, у случају Бека. Гиденсова поставка произашла је из сагледавања односа унутар друштва, тј. дупле херменеутике и односа појединца према сопственим уверењима које чине основу његовог постојања. Са друге стране, Бек полази од појма рефлексивног модернизма у оквиру методологије истраживања друштвених система, тј. институција.

<sup>145</sup> *Ризично друштво* је објављено на немачком 1986. године, да би, опет индикативно, било поново објављено на енглеском, 1992. године.

<sup>146</sup> Студија *Консеквенце модернизма (Consequences of Modernity)* је објављена 1990. године, да би затим уследиле студије: *Modernity and Self-Identity* (1991), *The Transformation of Intimacy* (1992), *Beyond Left and Right* (1994) и *The Third Way: The Renewal of Social Democracy* (1998).

Двојица теоретичара се дотичу питања постмодерне, спровођењем његове критике, при чему сматрају да он не налази примену у новом глобалном геополитичком окружењу. И у овом случају, постмодерна се разматра као концепт у оквиру дискусије о друштвено-економским проблемима и савременом капиталистичком систему. Нестанком СССР-а са политичке мапе, у последњој деценији XX и првој XXI века се појављују различите теорије које описују или предлажу алтернативе постојећем друштвеном систему. У наредним поглављима ћемо поменути неке од теоријских концепата који су, у том смислу, значајни за разумевање друштвеног контекста у периоду након постмодерне.

### **Питање глобализма на почетку XXI века – Гиденс и Саул**

Као једно важно питање које се намеће у разматрању периода након постмодерне, јесте позиција концепта глобализма, тј. глобализације. Сам Ентони Гиденс се бавио глобализмом мењајући своје теоријске позиције у односу на актуелне догађаје у међународним односима. Тако је крајем осамдесетих, овај концепт посматрао кроз призму односа између блокова, третирајући социјалистички блок као *енклаву* у доминантном капиталистичком свету. Тада је сматрао да у процесу глобализације предњаче оне земље које су најјаче у економском, војном али и културном погледу. Ипак, Гиденс је у студији *Последице модернизма*<sup>147</sup> ставио акценат на економију, сматрајући да постоји дијалектички однос између деловања мултинационалних компанија и постојања суверених држава. У том контексту, он наводи: „Уколико су националне државе главни актери унутар глобалног политичког поретка, корпорације су доминантни агенти у светској економији.“<sup>148</sup>

Са друге стране, од 1999. Гиденс је мишљења да је глобализација завршена, тј. да се свет налази у већ глобализованом систему, у коме се одвијају константни процеси, те да се не може говорити о глобализацији света, већ о глобализованом свету. Као што напомиње: „дебата је данас везана за последице, а не за реалност

---

<sup>147</sup> О Гиденсовом тумачењу глобализма видети: Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1990, 55–78.

<sup>148</sup> Исто, 71.



глобализације.<sup>149</sup> Овај процес не подразумева наметање или ширење одређених културних, економских или политичких модела из једног или више центара.<sup>150</sup> Реч је о диверсификовању извора глобализације, при чему је подједнак утицај центра на периферију, као и периферије на центар. Гиденс чак употребљава неспретан и евроцентричан израз *обрнута колонизација*, реферишући на одређене случајеве „утицаја незападних држава на развој Запада“.<sup>151</sup> У том смислу, глобализација указује на испресецаност процеса међуутицаја различитих културних, економских и политичких образаца. При том, није реч о вертикалном, већ о, готово фукоовском, хоризонталном, вишесмерном утицају, односно поретку моћи. Глобализација значи интензификацију светских друштвених односа<sup>152</sup> и њихову све већу међузависност. Стога би периферија и центар, по Гиденсовом моделу требало да, као термини, нестану. Акцент више није на појединачним државама и њиховим геополитичким интересима, па чак ни на мултинационалним компанијама и њиховој економској конкуренцији. Сви чиниоци су сада равноправни у светском поретку, у борби за ширење својих утицаја ван локалних граница. Међутим, Гиденс сматра да такав поредак ипак треба да буде уређен, и то остваривањем баланса између националног и глобалног. По њему би то треће између две инстанце могло да буде превазиђено имплементирањем политике већ поменутог, *трећег пута*. Глобализам би на тај начин прерастао у одрживо стање, које би било контролисано од стране умрежених држава, окренутих политици заснованој на идеологији – *лево од центра*. Он наводи да би улогу супервизора ових процеса морала да обавља супранационална управа, која би остваривала неку врсту глобалне координације, при чему је ЕУ пионирски покушај такве организације. Како Гиденс напомиње, овакво уређење би спречило доминацију једног од три важна чиниоца глобализације: тржишта, власти и цивилног друштва.<sup>153</sup>

---

<sup>149</sup> Antony Giddens, „Antony Giddens Discusses the Globalization Debate“, July 5, 2000, Преузето са: <http://carnegieendowment.org/2000/07/05/anthony-giddens-discusses-globalization-debate>

<sup>150</sup> Antony Giddens, *Globalisation*, [http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/static/events/reith\\_99/week1/week1.htm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/static/events/reith_99/week1/week1.htm)

<sup>151</sup> Исто

<sup>152</sup> Antony Giddens, *The Consequences of Modernity*, нав. дело, 64.

<sup>153</sup> Antony Giddens, „Antony Giddens Discusses the Globalization Debate“, нав. дело

Међутим, као што Џон Ралстон Саул (John Ralston Saul) закључује 2004. године, глобализам је на почетку XXI века, као концепт, пропао. Идеја сузбијања утицаја националних држава и потпуно уједначавање глобалног тржишта, показали су се неуспелим. Поменуте геополитичке промене демантовале су Гиденса и остале теоретичаре глобализма, сврставајући их у ред утопистичких неолибералних интелектуалаца. Неолибералних, зато што је ипак вера у тржиште и његову неприкосновеност, формулисала идеју о глобалном поретку, коју је на крају и Гиденс прихватио. Џон Ралстон Саул примећује да је глобализам, из перспективе периферије, али и доминантних држава, које су се осетиле угроженим, био перципиран као претња локалним системима, локалним културама и вредностима.<sup>154</sup> Попут Стјуарта Хола (Stuart Hall), који је сматрао да се локализам супротставља глобализму у тренуцима његове експанзије, и Саул сматра да национализам, било да је заснован на левичарској идеологији – као у случају Латинске Америке, било на десној – као у случају бивших република Совјетског Савеза, али и у неким западноевропским земљама, попут Француске, представља одбрамбени механизам тих земаља од њиховог политичког, економског и културног *гушења*.<sup>155</sup> Геополитички тренутак у коме се дешава учвршћивање позиција националних држава, Саул назива *постглобалистичким вакуумом*. Реч је о периоду *након глобализма*, који најављује улазак у неко ново, теоријски још непроблематизовано доба. Глобализам је у овом случају схваћен као неартикулисан и недовршен пројекат, чији је неуспех наговештен отпором различитих чинилаца према његовој идеолошкој хегемонији.

У оквиру дискурса о глобализму, Саул се дотиче и позиције САД, напомињући да је она доминантна управо због чињенице да је успела да се одржи као снажна национална држава, под окриљем промовисања идеја глобализма. У том контексту, овај теоретичар примећује да се САД доживљава као империја, али

---

<sup>154</sup> Према овом аутору, глобализам, као идеја, започет је 1971. године, са првим економским форумом у Давосу. Њега је пратио и први политички самит Г6-Г8.

John Ralston Saul, „The Collapse of Globalism”, *Harper’s Magazine*, March, 2004. Преузето са: <https://www.globalpolicy.org/globalization/defining-globalization/27669-the-collapse-of-globalism.html>

<sup>155</sup> Исто

се заборавља да је империја производ, тј. проширење национализма, а не глобализма или интернационализма.<sup>156</sup>

### Идеја империје Харта и Негрија

Империја је 'надограђени' облик националне државе, којим она остварује своје глобалне политичке и економске интересе путем различитих мирнодопских механизма и институција, или путем примене силе. Међутим, управо на самом почетку XXI века, појавила се књига *Империја* Мајкла Харта (Michael Hardt) и Антонија Негрија (Antonio Negri), која противуречи оваквом гледишту. У њој се савремени систем тумачи епитетима који одговарају управо поменутиим идејама глобализма. У том смислу, Саул, својим тумачењем империје, алудира на Хартово и Негријево становиште, које подразумева отклон од идеје о постојању централизоване империје коју отелотворује САД. По његовом мишљењу, они ублажавају целокупну идеју о империји, тиме што је схватају као мрежни облик интеракције различитих субјеката, који дејствују путем хоризонтално успостављене моћи. Харт и Негри посматрају геополитичке односе на почетку XXI века кроз призму Фукујамине идеје о крају историје, наводећи да *империја*, као идеја, исцрпљује историјско време, суспендује историју и сумира прошлост и будућност унутар сопственог етичког реда.<sup>157</sup> Према овим теоретичарима, империја постоји као свеprisутност која обавија глобалне процесе. У контексту развоја нових технологија, империја се шири добровољном партиципацијом. Заправо, реч је о систему који је самодовољан и самоодржив, зато што функционише на принципима глобалног апарата, у оквиру кога су сви субјекти равноправни чиниоци његовог постојања. Наравно, референтни систем јесте капитализам који уређује међудруштвене односе и омогућује њихово умрежавање. Најважнија одлика Хартове и Негријеве *империје* јесте њена децентрираност и немогућност да се продре до њеног језгра јер оно заправо и не постоји, будући да је дифузија моћи основна карактеристика оваквог система. Како ови теоретичари наглашавају: „наша постмодерна Империја нема Рим“.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Исто

<sup>157</sup> Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, 11.

<sup>158</sup> Исто, 317

Хибридизација постаје централни и одлучујући елемент у формирању круга продукције и циркулације.<sup>159</sup> Систем је заснован на ризомском поретку, који продире у све поре друштвеног тела, схваћеног у смислу универзалне категорије. Позајмљујући термине Делеза (Gilles Deleuze) и Фукоа, Харт и Негри говоре о детериторијализацији и биополитици, као кључним терминима за проблематизовање империје. Они, пак, ове појмове проширују на глобално поље, које својим поретком уређује и друштва на микроплану. У том смислу, локално је подређено глобалном систему, те оно нема већи револуционарни потенцијал. Мењање односа на локалном нивоу би само подстакло трансформисање система на глобалном, а не и промену његовог карактера.

Иако не дефинишу проблеме оваквог система, тј. разлоге због којих би он требало да буде промењен, нити указују на циљеве његове промене, Харт и Негри предлажу неку врсту отпора систему, који подразумева три основна елемента. Реч је о: праву *мноштва* на глобално држављанство,<sup>160</sup> гарантовани социјални приход за све<sup>161</sup> и о праву на реапропријацију.<sup>162</sup>

Прва ставка њиховог концепта друштвено-политичке борбе, односи се на идеју о слободном протоку људи који географским премештањем врше апроприацију простора. Укидање суверенитета националних држава је, у том смислу, средство за задобијање овог права. Из овога произилази да је потребно створити супранационалну творевину која нуди држављанство свим њеним члановима, како би се дошло до тзв. глобалног држављанства које је гарантовано свима. Ово *мноштво*, како ови теоретичари називају марксистички схваћену *масу*, мора затим да захтева универзални приход. Реч је о накнади која би се давала радницима без обзира да ли они активно или пасивно, самим учествовањем у глобалном систему, раде. У том смислу би морала да се одбаци идеја о пропорционалном плаћању у односу на извршени рад,<sup>163</sup> зато што рад не може да се измери нити индивидуализује. Рад представља *колективни напор*. Коначно, сви појединци би морали да се заложу за преузимање средстава производње.

---

<sup>159</sup> Исто, 317–318.

<sup>160</sup> Исто, 396,400.

<sup>161</sup> Исто, 403.

<sup>162</sup> Исто, 403,407.

<sup>163</sup> Исто, 403.

Овај стари марксистички захтев, код Харта и Негрија је преформулисан у захтев за реапропријацијом знања и информација.

Наиме, како ови аутори истичу:

У контексту нематеријалне и биополитичке продукције (...) овај традиционални захтев преузима ново рухо. Мноштво не користи само машине за производњу, већ и сâмо постаје машинско (подвукао Р.М.), с обзиром на то да су средства производње све више интегрисана у ум и тело. У том смислу, реапропријација подразумева слободан приступ знању, информацијама, комуникацијама и афекатима, и њихову контролу – зато што је реч о примарним средствима биополитичке продукције.<sup>164</sup>

Битно је напоменути да *мноштво* за Харта и Негрија представља биополитичку самоорганизацију.<sup>165</sup> Тако дефинисано мноштво већ у себи садржи потенцијал дејствовања против система, тежећи самосталном организовању на глобалном плану и постепеном осамостаљивању од система. Као кључни елемент деловања које би проузроковало *неки прекретни догађај*, ови теоретичари спомињу политичност, тј. политичко освешћивање свих учесника у процесу. Сам *догађај*, чији карактер за њих остаје непознат, биће резултат глобалног покрета *умрежених појединаца*. Стога Харт и Негри закључују следеће:

Једини догађај који чекамо јесте стварање, или побуна моћне организације. Генетски ланац је онтолошки већ оформљен и успостављен, скеле се стално праве и обнављају од стране нове кооперативне продуктивности. У том смислу, чекамо сазревање политичког развоја ове групе. Ми немамо моделе које бисмо могли да понудимо у вези са овим догађајем. Само мноштво, кроз практично експериментисање, може да понуди моделе и одреди када ће и како оно што је могуће постати стварност.<sup>166</sup>

Основни проблем оваквог става јесте чињеница да Харт и Негри нису извели закључке који се тичу разлога због којих би систем требало мењати.

Са друге стране, намеће се и питање које постављају теоретичари попут нпр. Фотопулоса (Takis Fotopoulos) и Гезерлиса (Alexandros Gezerlis) о томе како је

---

<sup>164</sup> Исто, 406, 407

<sup>165</sup> Исто, 411.

<sup>166</sup> Исто, 411.

могуће да постоји империја без императора.<sup>167</sup> Инсистирањем на неухватљивости моћи унутар глобалног система, Харт и Негри конструишу наротив у коме је заступљена теза о свеprisутном капиталистичком систему, који постоји као идеја, или чак *Идеја*, без ослонаца у реалном свету. Глобални капитализам који постоји као такав *свепрожимајући идеалитет*, не садржи центар нити центре, већ само једнаке тачке унутар мреже. Дакле, видљиви непријатељ не постоји – он је у сваком субјекту појединачно. Империја је пуно остварење идеје глобализације, која у себе укључује све, без омогућавања стварања алтернативе таквом систему. У овом погледу се Харт и Негри приклањају идејама Делеза и Гатарија (Félix Guattari), који сматрају да отпор подразумева прикључење систему и његово реформисање. Како Харт и Негри објашњавају:

Империји се не можемо одупрети кроз пројекте који циљају на ограничене, локалне аутономије. Не можемо се вратити претходним друштвеним формама, нити се кретати право у изолацију. Ми морамо да се прогурамо кроз Империју да бисмо дошли до друге стране. Делез и Гатари су сматрали да морамо да убрзамо процес уместо да се опиремо глобализацији капитала. Међутим, питали су се они, који је пут револуционаран? Да ли је ово један од њих? – Да се повучемо са светског тржишта...? Можда да идемо у супротном правцу? Да одемо још даље, у кретању тржишта, са декодирањем и детериторијализацијом?<sup>168</sup>

Проблем са оваквим виђењем јесте у томе што Харт и Негри, као и Делез и Гатари, не нуде јасна средства која би омогућила промену, тј. пре, реформу постојећег система. Задржавајући се на генези глобалног политичког система, а затим теоретизацији проблема глобализације кроз призму идеје о империји, они су заобишли сам начин превазилажења савремене геополитичке ситуације. У том контексту, Славој Жижек (Slavoj Žižek) наводи:

У њиховој (Хартовој и Негријевој, прим. Р.М.) социо-економској анализи, недостатак конкретног увида у ствари, замаскиран је делезијанским жаргоном мноштва, детериторијализације (...). Стога не чуди што три практична предлога, којима се књига завршава, делују антиклимаксно

---

<sup>167</sup> Takis Fotopoulos, Alexandros Gezerlis, „Hardt and Negri’s *Empire*: A New Communist Manifesto or a Reformist Welcome to Neoliberal Globalisation?“, *Democracy & Nature: The International Journal of Inclusive Democracy*, 8/2, (July 2002)

<sup>168</sup> Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire*, нав. дело, 206.

(...). Парадоксално је да Харт и Негри, песници мобилности, варијетета, хибридизације, и тако даље, постављају три захтева формулисана кроз терминологију универзалних људских права. Проблем са овим захтевима јесте што се они крећу између формалне празнине и немогуће радикализације.<sup>169</sup>

Жижек сматра да су захтеви превише општег типа, те да се могу повезати са општим декларацијама о правима Уједињених нација. Са друге стране, чак и ако се ови предлози прихвате као валидни, остаје нејасно како до њих доћи, односно шта подразумева то *дубоко урањање* у капиталистички систем, које би требало да доведе до његове реформе. Жижек даље каже да је „[о]сновни проблем *Империје* тај што књига не успева да пружи основну анализу како ће (ако ће уопште) тренутни глобални, друштвено-економски процеси створити простор који је потребан за такве радикалне процедуре: они не успевају да понове, у данашњим условима, Марксову аргументацију да могућност пролетерске револуције извире из инхерентних антагонизама капиталистичког система продукције. У том смислу, *Империја* остаје премарксистичка књига.“<sup>170</sup>

Жижек затим истиче да није довољно вратити се Марксу (Karl Marx), већ је потребно обратити се и Лењину (Владимир Иљич Ленин), који је, у оквиру Револуције, поред економских спровео и политичке промене у Русији. У том смислу, овај теоретичар сматра да је потребно револуционарним политичким путем доћи до позиције моћи и онда спроводити поменуте реформе. Економоцентризам у том погледу остаје превише крут концепт који по страни оставља реалне друштвене и политичке околности.<sup>171</sup>

*Империја* Харта и Негрија јесте дело које даје потребну анализу за разумевање услова развоја глобалног капитализма, али којем недостаје адекватан закључак који би био повезан са реалним револуционарним деловањем. Харт и Негри се

---

<sup>169</sup> Slavoj Žižek, Have Michael Hardt and Antonio Negri Rewritten the Communist Manifesto for the Twenty-First Century?, *Rethinking Marxism*, 13, 3–4, 2001, 190–198, Преузето са: <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/have-michael-hardt-and-antonio-negri-rewritten-the-communist-manifesto-for-the-twenty-first-century/>

<sup>170</sup> Исто

<sup>171</sup> Закључујући аргументацију о потреби повратка револуционарним идејама Лењина, схваћеним у смислу утопијске идеологије која је задржала одређени политички потенцијал, Жижек наводи:

„Поновити Лењина не значи поновити оно што је Лењин урадио, већ оно што он није успео да уради, његове пропуштене прилике.“ Исто

тако могу сврстати у ред оних који одржавају status quo. За разлику од Гиденса и Бека, који отворено заступају идеју реформе система у циљу његовог учвршћивања, Харт и Негри се залажу за имплементирање левичарских идеја у глобални покрет који би такве реформе спровео умреженим деловањем. Реч је заправо о различитим странама истоветног становишта које заступа идеју о реформи, а не о револуционарној промени система.<sup>172</sup>

Крећући се путевима различитог теоријског промишљања друштвено-политичке ситуације након постмодернизма, размотрићемо и идеје Шантал Муф која, између осталог, оштро критикује поменуте теорије Харта и Негрија, али и Гиденса и Бека.

### **Идеја радикалне демократије Шантал Муф**

Залагањем за *повратак политици*, Шантал Муф (Chantal Mouffe) је понудила могућност другачијег сагледавања друштвеног конфликта унутар глобалног капиталистичког система. Заступајући левичарске идеје, она се супротставља Бековом и Гиденсовом разумевању политике као средства за реформисање већ постојећег уређења и алата за превазилажење идеолошких подела.<sup>173</sup> Напротив Шантал Муф сматра да њихов *трећи пут* означава покушај занемаривања важности идеологије, која усмерава све политичке токове и процесе. Бек и Гиденс, зато, према њој, представљају експоненте либералне мисли која посматра политику искључиво кроз економистичку или пак етичку призму.<sup>174</sup> Ова два теоретичара не разматрају питање побуне него коегзистирања, уз евентуалне измене одређених закона и прописа, како би се

---

<sup>172</sup> Чини се, заправо, да је Негри, након ангажовања у радикалним левичарским организацијама седамдесетих година XX века, због чега је био и у затвору, средином деведесетих година покушао да ублажи и пацифизира своје ставове. Очигледно је да је *Империја* резултат оваквог заокрета у његовом друштвено-политичком и филозофском деловању.

<sup>173</sup> У контексту расправе о *трећем путу* – тенденцији окретања европских партија ка центру, а за шта се залажу Гиденс и Бек, Шантал Муф сматра да је реч о „клинтонизацији европске социјалдемократије“. Она корен овог политичког феномена, који се *као болест шири Европом*, проналази „у чињеници да се левица помирила са идејом плурализма и сарадњом са либерално демократским институцијама, погрешно верујући да то подразумева и напуштање било какве алтернативе садашњем хегемонском систему. Последица је сакрализација консензуса, замагљивање разлика између левице и деснице и тежња многих левичарских партија да се сврстају у центар.“ Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, London, Verso, 2000, 113.

<sup>174</sup> Видети: Chantal Mouffe, *The Democratic ...* нав. дело, 106–107.



демократским путем дошло до реорганизације друштвене слике. Ова друштвена слика ће, међутим, увек остати део капитализма, као доминантног економског система који је, према њима, нераскидиво повезан са демократијом, и у глобалним оквирима нема алтернативе. Шантал Муф одбацује њихову искључивост, сматрајући да се социјалне разлике морају превазићи удруженим револуционарним, али демократским путем. Она види демократију као флуидан и динамичан друштвено-политички модел који подразумева умрежавање појединаца и група који, ради остваривања заједничких циљева, остављају по страни различитост приступа социјалним проблемима. Сарадња интересних група почива на заједничком деловању, оствареном кроз конструктиван дијалог, а у циљу промене центра моћи и доминантне политичке матрице. Дакле, за разлику од Харта и Негрија, који посматрају глобални систем кроз концепт дисперзоване моћи, Шантал Муф сматра да је потребно фокусирати се на конкретне појединце и државне системе. Она напомиње да организације које су под утицајем Харта и Негрија, теже нерепрезентативној форми демократије тј. служе се стратегијом повлачења од постојећих институција – политичким егзодусом. Напротив, Шантал Муф предлаже директно укључивање у дијалог са институцијама у нади да оне могу бити реформисане.<sup>175</sup>

Њен став према националној држави је такође специфичан. Она не одбацује идеју националне државе, већ напротив, потцртава њен значај у периоду глобализма, сматрајући да је при револуционарном деловању потребно кренути од партикуларитета ка целини, а не обратно. Локални, регионални и национални идентитети су за њу реалне чињенице које морају да се поштују и на које је могуће утицати. У том смислу, идеји апсолутне демократије коју Харт и Негри заступају, а која подразумева глобално умрежавање појединаца и организација у циљу постепеног девалвирања стега система, супротставља концепт *радикалне демократије*.

---

<sup>175</sup> Biljana Djordjevic, „A Vibrant Democracy Needs Agonistic Confrontation” – An Interview With Chantal Mouffe”, Преузето са: <http://www.citsee.eu/interview/vibrant-democracy-needs-agonistic-confrontation-interview-chantal-mouffe>, Приступљено: 1.3.2015.

Апсолутна демократија Харта и Негрија, заснована је на концепту који не узима у обзир могуће појаве антагонизама или чак конфликта између дивергентних политичких групација. Не елаборирајући потенцијалне проблеме организације глобалне мреже, те посматрајући друштвене односе умногоме у идеалистичком смислу, двојица теоретичара нуде поједностављену слику света. Шантал Муф сматра да је њихова теорија заснована на идејама Друге интернационале<sup>176</sup> и дискурсу позајмљеног од Делеза и Гатарија.<sup>177</sup> Другим речима, Харт и Негри се залажу за идеје о постепеној пропасти империје, одбацујући могућност радикалног револуционарног деловања, формулишући своје ставове посредством сложеног, постмодерног језика. Шантал Муф сматра да је њихов однос према демократији антиинституционалан, те да, као такав, не може да одговори на прави начин систему, који је, иако они тврде супротно, вертикално успостављен. Субверзивно деловање унутар таквог система се, према Шантал Муф, може остварити једино путем *агонистичког модела демократије*, који је супротан појму апсолутне демократије Харта и Негрија. Ова теоретичарка заступа мишљење да демократија подразумева сарадњу појединаца чији ставови стоје у конфликтном положају. Није реч о антагонизму, већ о агонизму, тј. о континуираном сукобу мишљења, који може, али и не мора да доведе до неког компромисног решења. Компромис се остварује прихватањем разлика у ставовима, али он не подразумева и разумевање туђег становишта. Напротив, идеални облик демократије, према Шантал Муф подразумева одржавање конфликтних позиција, али усаглашавање заједничких интереса. Реч је о *конфликтном консензусу* између *пријатељских непријатеља* који деле заједнички симболички простор.<sup>178</sup> Основни циљ одређене друштвене организације која почива на јединственим принципима, требало би да буде

---

<sup>176</sup> Период Друге интернационале (1889 – 1916) је протекао у знаку сукоба између социјалиста и анархиста који су искључени из ове организације. Марксисте Прве интернационале су потпали под утицај европске социјалдемократије, окрећући се ка парламентарној борби, док су се анархисти окренули више синдикатима, тј. синдикализму. Видети: G. D. H. Cole, *The Second International 1889 – 1914*, London, Macmillan and Co LTD, 1963, xi.

У том смислу, Шантал Муф прави паралелу између идеја социјалдемократских реформи Друге интернационале и реформских идеја Харта и Негрија.

<sup>177</sup> Chatnal Mouffe, *The Democratic...* нав. дело. 112.

<sup>178</sup> Исто, 109.

трансформисање антагонизма у агонизам<sup>179</sup>, тј. слагање у неслагању. За разлику од Харта и Негрија, она сматра да је потребно субверзивно деловати на свим политичким нивоима. Шантал Муф се заправо константно ограђује од било какве врсте универзализма, који представља основу теоријске платформе двојице аутора. У том смислу, она говори о конфликтима и неопходности њиховог превазилажења путем агонистичке демократије, у оквиру различитих интересних група – од микро- до макронивоа. Другим речима, Шантал Муф сматра да демократија подразумева поштовање различитих мишљења којих има онолико колико у једном друштву има друштвених група, слојева, интересних сфера, политичких организација, али, на глобалном плану, и различитих националних интереса и другачијег разумевања самог концепта демократије у односу на културолошке матрице.<sup>180</sup>

Шантал Муф стоји на становишту да је у XXI веку остваривање оваквог концепта демократије кључно за спровођење отпора према глобалном капиталистичком систему, чији се центар налази у финансијским институцијама САД. Са друге стране, она је мишљења да овај систем доживљава слабљење услед промене геополитичких прилика на крају XX и почетку XXI века, изазване сломом униполарног устројства. Савремено економско стање она посматра кроз призму *пост-вашиingtonског консензуса*.<sup>181</sup> Реч је о процесу

---

<sup>179</sup> Исто, 108.

<sup>180</sup> Видети: Chantal Mouffe, *The Democratic..* нав дело, 152.

<sup>181</sup> Видети: Исто, 120. Вашингтонски консензус се односи на сет одређених економских мера које је формулисао Џон Вилијамсон (John Williamson) и које су чиниле основу реформских потеза које су државама Латинске Америке, осамдесетих година XX века, предлагали Међународни монетарни фонд и Светска банка. Ове мере ће постати основа економске политике коју заговарају ове институције у раду са тзв. земаљама у развоју. У њиховим економским предлозима, акценат је стављен на приватизацију, дерегулацију и потпуну либерализацију тржишта. Занимљиво је да термин пост-вашиingtonски консензус употребљавају и Шантал Муф и Френсис Фукујама, дајући му другачије значење. За Шантал Муф овај термин се односи на тенденције у политикама латиноамеричких држава које се крећу ка одбацивању ауторитета Међународног монетарног фонда и Светске банке. Шантал Муф објашњава овај појам следећим речима:

„Данас смо у фази коју ја зовем пост-вашиingtonски консензус. Наравно, вашингтонски консензус и даље постоји, али се, на срећу, све више доводи у питање. Ово је посебно присутно у Латинској Америци и то је веома занимљиво. Све више земаља једноставно кажу да неће више да слушају ММФ и Светску банку, већ да желе да организују ствари на сопствени начин.“ Markus Miessen, *The Nightmare of Participation (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, New York, Sternberg Press, 2010, 120. Са друге стране, Френсис Фукујама, заједно са Ненси Бердсал (Nancy Birdsall) 2011. године приређује чланак, под називом *Пост-вашиingtonски консензус: Развој након кризе*, обрађујући питање глобалних економских процеса након финансијске кризе из 2008. године. Он изводи закључак да је економија САД и Западне Европе доведена у питање након неефикасно решене кризе и да је то дало прилику тзв.

удаљавања одређених држава од доминантног утицаја САД, што се може

---

земаљима у развоју да више напредују. Међутим, за разлику од Шантал Муф, Фукујама је мишљења да су управо тзв. *Bretton Woods* институције позитивно утицале на развој потенцијала држава које су биле погођене кризом. Како Фукујама наводи, ММФ и Светска банка су, након оспоравања ових организација 1990-их година, добиле својеврсни *ветар у леђа* када им је Г20 одобрио повећање средстава (један трилион америчких долара) како би се помогло земљама као што су Грчка, Мађарска, Исланд, Ирска, Литванија, Пакистан и Украјина. Будући да су у стварању буџета за *Bretton Woods* институције учествовале и државе као што су Бразил и Кина, Фукујама сматра да је то показатељ померања светског тржишта ка мултиполарности. Како се наводи у закључку текста: „Запад, а посебно САД, се не перципирају више као једини центри иновативног размишљања у погледу социјалне политике. (...) Када говоримо о међународним организацијама, гласови и идеје САД и Европе су све мање доминантни. Земље у развоју које су постале значајни донатори међународних финансијских институција сада добијају значај. (...) САД, Европа и Јапан ће наставити да буду важан извор економских ресурса и идеја, али тржишта у развоју сада улазе у арену и постају значајни играчи. Земље попут Бразила, Кине, Индије и Јужне Африке ће бити и донатори и примаоци средстава за развој, (нудећи моделе, прим. Р.М.) најбољих пракси њихове употребе.“ (Фукујама је овде навео земље БРИКС-а, мада је искључио Русију, прим. Р.М.). Nancy Birdsall, Francis Fukuyama, „The Post-Washington Consensus: Development After the Crisis“, *Foreign Affairs*, March/April, 2011, Преузето са: <http://www.cgdev.org/publication/post-washington-consensus-development-after-crisis-working-paper-244>

Појмом вашингтонски консензус се бавио и економиста Џозеф Штиглиц (Joseph Stiglitz). Он је приредио и зборник радова о овом питању које се заснива на тези да је вашингтонски консензус, као својеврсни *тржишни фундаментализам*, погрешан економски модел. Чак и ако се, према неким економским показатељима, чини да он помаже у економском расту, он не утиче значајно на смањење сиромаштва. Штавише, земље које нису спроводиле ову економску политику имале су већег економског успеха, попут држава Источне Азије (пример је Кина која још увек није у потпуности либерализовала тржиште, а има висок привредни раст) (Видети: Joseph E. Stiglitz, „The Future of Global Governance“, (309–323), у: Narcis Serra, Joseph E. Stiglitz (ed.) *The Washington Consensus Reconsidered, Towards a New Global Governance*, New York, Oxford University Press, 2008, 4). Штиглиц нуди образац реформи које морају да се спроведу у *Bretton Woods* институцијама, које су се показале као неефикасне и неспособне, како би ефекти економских промена били уочљивији. Он пре свега предлаже промену у начину руковођења овим системима, будући да САД од самог њиховог оснивања имају главну улогу (САД имају право вета у ММФ-у), као и веће укључивање земаља у развоју у глобалну економску политику, што би могло да буде решено стварањем организације Г24, која би заменила Г8, и веће издвајање богатијих земаља за помоћ сиромашнијим. (Видети: Исто 318–322). У другом аналитичком тексту, написаном десет година пре поменутог зборника, Штиглиц помиње још неколико предлога који би могли да утичу на побољшање глобалне економије у времену пост-вашиingtonске фазе. Он сматра да је потребно: омогућити универзално образовање, заједнички радити на смањењу загађења природне средине и улагати у нове технологије (Видети: Joseph E. Stiglitz, „The Future of Global Governance“, у: Narcis Serra, Joseph E. Stiglitz, Joseph E. *More Instruments and Broader Goals: Moving Toward the Post-Washington Consensus*, ?, German Foundation for International Development, 1999, (309–323), 30–33). Очигледно је да је у тексту из зборника издатог током финансијске кризе 2008. Штиглиц дао *револуционарније* савете за превазилажење глобалних економских проблема. (О проблемима савременог капитализма и решењима за превазилажење економске неједнакости писао је и Тома Пикети (Thomas Piketty), између осталог, и у књизи *Капитал у XXI веку* (Видети: Тома Пикети, *Капитал у XXI веку*, Beograd, Akademska knjiga, 2015) )

На основу ова три различита става може се видети дискрепанција у посматрању појма пост-вашиingtonског консензуса, који за Шантал Муф подразумева потпуно одбацивање *Bretton Woods* институција при осмишљавању функционисања националних економија, за Френсиса Фукујама значи тенденцију ка већем укључивању држава у развој функционисања ових организација које добијају све већи кредибилитет, а за Џозефа Штиглица подразумева реформисање великих финансијских институција, које су се показале неспособне да реше значајне глобалне економске проблеме.

регистровати у политичким потресима који су захватили Латинску Америку. Она се стога залаже за тзв. пост-социјално-демократску (post-social-democratic) политику која подразумева радикалнију и плуралистички схваћену демократију.

182

Шантал Муф тако може да се сврста у умереног, прагматичног левичара, који заступа идеје субверзивног, организованог деловања. Она компромис види као нужан пут било каквог облика политичког активизма, који увек мора да има јасно исцртану идеолошку платформу и циљеве. Привремену сарадњу са чиниоцима власти, тј. са државним апаратом, Шантал Муф сматра неизбежном у процесу постепеног освајања власти. Националне државе су зато, по њеном схватању, и даље релевантни геополитички фактори, које је потребно узети у обзир при осмишљавању револуционарног деловања.

Такође, њен однос према револуцији је специфичан. Она сматра да је демократски процес, усмерен ка коренитим, системским променама смисленија и сврсисходнија стратегија освајања власти од револуције. Оно што Шантал Муф одваја од теоретичара који се залажу за одржавање status-a quo јесте њено инсистирање на политизацији и идеолошкој обојености сваког потеза који води ка дестабилизацији система. Без јасних циљева и политичког програма, као и прецизног регистравања конкретних *мета*, ниједан отпор, према Шантал Муф није могућ.

Основни проблем њене теорије јесте што агонистичка демократија, заправо подржава одржавање латентно конфликтних ситуација. Она заступа идеју одржавања политичке агоније, која нема свој коначни епилог и у којој је свака страна само делимично задовољна. У том смислу, Шантал Муф се приближава либералној платформи, која почива на идеји о коегзистирању и толеранцији. Бавећи се либералним односом према питању различитости унутар заједница (пре свега етничких), Славој Жижек у чланку *Толеранција као идеолошка категорија*,<sup>183</sup> износи мишљење да толеранција представља покушај

---

<sup>182</sup> Видети: Исто, 123.

<sup>183</sup> Slavoj Žižek, „Tolerance as an Ideological Category“, *Critical Inquiry*, Autumn, 2007, [http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html#\\_ftn1](http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html#_ftn1)

неутрализовања политичког становишта. Он се имплицитно слаже са Шантал Муф да је потребно пронаћи заједнички садржалац у политичким борбама и препознати еманципаторски потенцијал у свакој позицији, али за разлику од ње сматра да из таквог интересног пакта мора да произађе револуционарна борба против глобалног капитализма.

Политичка позиција Шантал Муф није у том смислу милитантна, већ толерантна, што се може приметити пре свега у њеном односу према националној држави и демократском систему.<sup>184</sup> Она задржава поверење у систем, сматрајући да је потребно изнутра га мењати, што је приближава реформистичком либералном становишту. Са друге стране, иако не даје прецизне идеје како би тај модел агонистичке демократије требало да изгледа, он се може разумети уколико се сагледа њен однос према конкретним историјским, или политичким догађајима.

У том смислу, симптоматичан је, на пример, њен позитиван однос према споразуму између Северне Ирске и Британије,<sup>185</sup> тзв. *Good Friday Agreement* из 1998. године.<sup>186</sup> Реч је о политичком договору који заправо одржава *status quo* на територији Северне Ирске, али који није имао реалног успеха на терену у

---

<sup>184</sup>       Говорећи о Славоју Жижеку, Шантал Муф наглашава: „Његова позиција јесте реторичко револуционарна, која не предлаже никакву стратегију. Наравно желимо да окончамо капитализам, али како ћемо то да урадимо, са ким? Веома је реторички (лако, прим. Р.М.) рећи: окончати капитализам. Сматрам да је потребно укључити се у већ постојеће институције, а то подразумева дуготрајан процес. (...) Пат позиција је боља стратегија; морамо да таргетирамо конкретне институције како бисмо их трансформисали. У овом тренутку, за мене је најважнији задатак да се оконча хегемонија неолиберализма и финансијског капитализма. Наравно то неће бити крај капитализма. Циљ је да се створи друштво које неће бити вођено тржишном логиком. Можда остану још неки сектори који ће капиталисти организовати, али основа друштва неће бити везана за идеју да тржиште све контролише. (...) Капитализам неће нестати уколико само будемо стрпљиви и чекамо, већ морамо да се укључимо у њега, а то је стратегија агонистичког укључивања (*agonistic engagement*). Није реч о тоталној револуцији, која није могућа, већ о рату позиција како би се трансформисале постојеће институције.“ Biljana Đorđević, *A Vibrant Democracy Needs Agonistic Confrontation – An Interview with Chantal Mouffe*, 22 July, 2013  
Приступљено: <http://www.citsee.eu/interview/vibrant-democracy-needs-agonistic-confrontation-interview-chantal-mouffe>

<sup>185</sup>       Шантал Муф спомиње овај договор, доводећи га у везу са односима унутар Косова и Метохије и Босне и Херцеговине, као и са сукобом Палестинаца и Израела. Будући да је реч о дивергентним сукобима који се одвијају у различитим околностима и који су настали у различитим историјским контекстима, питање је да ли је могуће извући релевантне закључке на основу њихових поређења, тј. да ли су ова поређења уопште могућа.

<sup>186</sup>       Видети: „The Agreement“, Преузето са:

[https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/136652/agreement.pdf](https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/136652/agreement.pdf)  
Приступљено: 4.3.2014.

процесу помирења.<sup>187</sup> Шантал Муф међутим тумачи овај споразум као еклатантан пример функционисања принципа тзв. агонистичке демократије, али проблем је у томе што би, судећи по последицама овог договора, агонистичка демократија означавала само одлагање коначног решења и улазак у политички лимбо. Такође, једна страна би свакако морала да добије више, као што је то случај био са Великом Британијом, а друга мање. Одржавање такве ситуације у мирнодопским условима, зависила би искључиво од прагматичности боље позициониране стране и попустљивости оне друге, а целокупан процес би зависио од политичке вештине појединаца. У случају поменутог споразума, *воља народа* јесте поштована, с обзиром на референдуме који су уследили,<sup>188</sup> али је основни проблем ових преговора био недоследно спровођење онога што је договорено.<sup>189</sup> У том смислу, Шантал Муф је у навођењу овог споразума као

---

<sup>187</sup> Проблем са њиме јесте што он није зауставио сукобе, будући да су Привремена Ирска републиканска армија (Provisional IRA) и Права Ирска републиканска армија (Real IRA) наставиле своје активности, те да су настављени политички притисци из Лондона на вође опозиције. Пример таквих притисака је хапшење Герија Адамса (Gearóid Mac Ádhaimh), вође Шин Феина (Sinn Féin) 2014. године, неколико недеља пред локалне изборе. (Видети: „Sinn Fein Leader Gerry Adams Held Over Jean McConville Murder”, 1.5.2014. Преузето са: <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-27232731>; Griff Witte, „Uproar Over Gerry Adams’s arrest in Northern Ireland Reveals Fragility of Peace“, *Washington Post*, 7.5.2014, Преузето са: [https://www.washingtonpost.com/world/europe/uproar-over-gerry-adams-arrest-in-northern-ireland-reveals-fragility-of-peace/2014/05/07/1fea595a-d5fa-11e3-aae8-c2d44bd79778\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/world/europe/uproar-over-gerry-adams-arrest-in-northern-ireland-reveals-fragility-of-peace/2014/05/07/1fea595a-d5fa-11e3-aae8-c2d44bd79778_story.html))

<sup>188</sup> Референдуми су одржани у исто време и у Републици Ирској и у Северној Ирској, 22. маја 1998. (У Северној Ирској изашло је 81,1 %, за споразум је гласало 71,1 %, а против 28,9 %; У Републици Ирској је изашло 55,6 %, за је гласало 94,4 %, а против 5,6 %. Извор: Nicholas Whyte, „The 1998 Referendums“, 14.1.2001, Преузето са: <http://www.ark.ac.uk/elections/fref98.htm>)

<sup>189</sup> Власти у Лондону су свега неколико година након потписивања споразума, 11.2.2000. године укинуле аутономију власти Северне Ирске. Она је повраћена тек 2007. године, након потписивања посебног уговора 2006. године (St Andrews Agreement). Надлежности над полицијом и судством враћене су тек током процеса премештања надлежности од 2008. до 2010. године (Hillsborough Agreement). Наметање закона од стране централне власти се наставило. Тако је 2014. године британска страна наметнула потписивање споразума (Stormont House Agreement) који је укључивао омнибус закона у вези са економијом и статусом ирског језика. Након протеста синдикалних радника у Северној Ирској и залагања партије Шин Феин, ратификовање овог споразума у парламенту је блокирано 2015. године. (О споразуму, видети: „Stormont House Agreement“, Преузето са: [https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/390672/Stormont\\_House\\_Agreement.pdf](https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/390672/Stormont_House_Agreement.pdf) Приступљено: 4.3.2014.).

Поврх свега наведеног, тензије између протестаната и католика нису престале, упркос споразуму *Good Friday*, а то је био један од његових главних циљева (познати су сукоби током протестантске параде *The Twelfth* тј. *Orangemen’s Day*). Видети: Kristin Archick, *Northern Ireland: The Peace Process*, Washington, Congressional Research Service, 2015. Преузето са:

<https://www.fas.org/sgp/crs/row/RS21333.pdf>; Phil Mitchinson, „Stormont Suspended: The Good Friday Agreement has Failed“, 22.10.2002. Преузето са: [http://www.marxist.com/Europe-old/ireland\\_nov02.html](http://www.marxist.com/Europe-old/ireland_nov02.html);

примера за функционисање принципа агонистичке демократије, изоставила најважнију чињеницу – да они, у овом случају, нису донели потребан резултат.

Иако ова теоретичарка очигледно није изабрала адекватан пример, на основу њеног става о овом конкретном догађају, могу се увидети недостаци њене теорије, која не проналази одговарајуће упориште у реалним друштвено-политичким оквирима. Агонистичка демократија се тако приближава политичком прагматизму, у оквиру кога циљ оправдава средство, а Шантал Муф се и поред противљења либералним мислиоцима, може сврстати управо у корпус оних теоретичара који се залажу за одржавање *status quo* позиције у међународним односима. За разлику од ње, нешто револуционарнији поглед на друштвену ситуацију након постмодерне има Дејвид Харви, који је развио *кореволуционарну теорију*.

### **Дејвид Харви и кореволуционарна теорија**

Посматрање глобалног система као целине партикуларних елемената представља евидентан дериват постмодерних идеја. Кроз ову призму се морају сагледавати и теоријске позиције које почивају на концепту дисперзивности и децентрираности моћи. Теоријске платформе које почивају на оваквим идејама, Дејвид Харви тумачи као интелектуалну *издају* револуционарних тежњи и идеала о новом друштвено-економском систему који је потребно успоставити у периоду након постмодерне. Уколико непријатељ не постоји, тј. уколико је свако непријатељ, свака теоријска елаборација и проблематизација питања моћи, нужно остаје у оквирима пуког описивања постојећег стања, без нуђења прецизних одговора у погледу решавања конкретних друштвених проблема. Рекли бисмо да је субверзивност теоријске мисли, која би представљала критику доминантног друштвеног система, тако онемогућена, тј. затворена у оквиру сопственог дискурса – *discours pour le discours*.

Критику тзв. интелектуалне елите, Дејвид Харви износи у расправи о *кореволуционарној теорији*, захтевајући критичко промишљање капиталистичког система и залажући се за здруживање интелектуалних



потенцијала људи, у циљу стварања опозиције глобалном друштвено-економском систему. У том смислу, он се креће на линији Негрија и Харта, која подразумева активно укључивање различитих субјеката у субверзивну делатност.

Према Харвију, основни елементи који онемогућавају ширу интелектуалну и политичку мобилизацију, односе се на идеолошку затвореност просветних институција и изостанак жеље интелектуалаца за револуционарним деловањем. Зато он очекује субверзивну улогу од оних социјалних групација, које већ имају организовану структуру или пак заједничке политичке, или друштвеноекономске интересе. Он сматра да постоји неискоришћен субверзивни потенцијал у синдикалним и студентским удружењима, као и у политичким организацијама. Управо стога, Харви предлаже широку алијансу оних који живе под репресијом и који се суочавају са дискриминацијама и ограничењима које им намеће друштвени систем. Заједничко деловање субјеката на микроплану, као и на макроплану, за Харвија представља почетак креирања кореволуционарне политичке платформе.

Њене основе би, пак, морале да буду постављене уз помоћ широких реформских захвата унутар организација, који би омогућили усаглашавање принципа и циљева деловања различитих социјалних формација.<sup>190</sup> Пратећи Марксове идеје о пролетерској револуцији, Харви нуди своје виђење револуције као кооперације антикапиталистички опредељених субјеката у циљу заузимања моћи. Одбацујући значај невладиних организација, којима је субверзивни потенцијал сужен, услед обавеза према интересима различитих финансијера и донатора, Харви такав потенцијал проналази у синдикалним организацијама, покретима који се баве локалним проблемима заједнице и питањима идентитета, али и политичким организацијама широког спектра левице – од умерене до радикалне. Ових пет категорија еманципаторских покрета, Харви назива *епицентрима друштвених промена*.<sup>191</sup> Сви ови субјекти и појединци који заступају антикапиталистичку идеологију, могу се, према овом теоретичару,

---

<sup>190</sup> Овакав приступ се радикално разликује од агонистичке демократије Шантал Муф.

<sup>191</sup> David Harvey, „A Co-revolutionary Theory“, 11.12.2011. Преузето са: <http://philosophersforchange.org/2011/12/11/a-co-revolutionary-theory/>

сврстати у комунисте, будући да *Комунистички манифест* не подразумева и учлањење у Комунистичку партију већ позива све да учествују у глобалној револуцији.

Кореволуционарна теорија Дејвида Харвија разликује се од предлога превазилажења доминантног економског система Негрија и Харта по томе што она задржава традиционалну комунистичку идеологију. Харви се одриче постмодерних идеја о дисперзивности моћи, које су елементи Негријеве и Хартове теорије. За разлику од њихове реформске платформе која подразумева промене на микроплану, у оквиру локалних контекста, Харви се залаже за директну револуцију, усмерену ка заузимању државне власти. Како Харви наводи:

Кореволуционарна теорија (...) подразумева да није могуће успоставити антикапиталистички друштвени систем без заузимања државне власти, радикално је трансформишући, мењајући уставни и институционални оквир који тренутно подржава приватно власништво, тржишни систем и бескрајну акумулацију капитала. Питања државног надметања и геоекономских и геополитичких превирања, тржишта, новца, хегемоније, превише су значајна да би се оставила локалним социјалним покретима или била скрајнута као превише крупна да би се о њима размишљало (...) Игнорисати државу и динамику унутар државног система је стога бесмислена идеја за било који антикапиталистички револуционарни покрет.<sup>192</sup>

Харви стога сматра да је потребно радикализовати све покрете који заснивају своју идеологију на антикапиталистичкој основи, те спровести организован бунт, са циљем заузимања државне власти. У том смислу, моћ је, за овог теоретичара, централизована – потребно је ослабити њену структуру, како би била преузета. Служећи се традиционалнијим, марксистичким виђењем револуције, Харви поставља своју теорију насупрот реформистичким или квазиреформистичким тежњама аутора који заузимају *status quo* позицију. Овај теоретичар нуди конкретне предлоге за стварање ширег антикапиталистичког покрета револуционарног усмерења, који би био сачињен од већег броја независних организација. Њихов коначни циљ би требало да буде идентичан – смена

---

<sup>192</sup> Исто

друштвено-економског система, без обзира на партикуларност њихових циљева. У својим радовима, Харви предлаже конкретне идеје за конципирање свеопште борбе против неодрживог капиталистичког система.<sup>193</sup> Он се залаже за прилагођавање револуције савременом тренутку, ослањањем на историјска искуства и опште законитости историјске дијалектике марксизма. Тако нпр. у делу *Револуционарни градови*,<sup>194</sup> Харви заступа идеју о редефиницији марксистичке тезе о фабричким радницима као носиоцима пролетерске револуције. Он увиђа револуционарне потенцијале урбаних покрета, међу које убраја и Париску комуноу, закључујући да је у савременом историјском тренутку потребно посматрати град као будући извор општег друштвеног бунта. Радници на грађевинама и у комуналним службама, али и студенти и, уопште, незадовољни грађани, могли би, према Харвију, да буду покретачи процеса промене система. Управо стога, њему је блиска идеја покрета Окупирајмо. Није реч о јасно структурисаном и јединственом покрету, већ о већем броју покрета који се идентификују са кривим називом Окупирајмо. Први такав покрет, тј. *континуирана протестна акција*, био је Окупирајмо Вол Стрит, организован у Њујорку 2011. године, након кога су слични протести одржани у око 951 граду широм света.<sup>195</sup>

---

<sup>193</sup> Дејвид Харви на следећи начин објашњава кореволуционарно деловање:

„Политички покрет може да буде започет било где (у оквиру процеса рада, око менталних концепција, у вези са односом према природи, друштвеним односима, у дизајну револуционарних технологија или организационих форми, кроз свакодневни живот или кроз покушај реформе институционалних или административних структура, укључујући реконфигурацију државне моћи). Поента је у померању политичког покрета из једне у другу сферу активности, на начин који омогућава међусобну подршку. Ово је био начин на који је капитализам произашао из феудализма и ово је начин на који ће нешто радикално другачије – назовите то социјализам или како хоћете – изаћи из капитализма. Ранији покушаји стварања комунистичке или социјалистичке алтернативе су фатално погрешили зато што нису одржавали дијалектику између различитих сфера делатности и нису прихватили непредвидивости и несигурности у оквиру дијалектичког покрета између сфера. Капитализам је преживео управо зато што је одржавао дијалектички покрет, прихватајући тензије, укључујући и кризе које произилазе из њих као резултат. (...) Промене произилазе из постојећег стања ствари и оне укључују различите ствари које су иманентне датој ситуацији.“

David Harvey, *The Enigma of Capital: And the Crises of Capitalism*, New York, Oxford University Press, 2010, 228, 229.

<sup>194</sup> David Harvey, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, London, Verso, 2012.

<sup>195</sup> Листу *Occupy* протеста видети у: Simon Rogers, „Occupy Protests Around the World: Full List Visualised“, 14.11.2011. Преузето са: <https://www.theguardian.com/news/datablog/2011/oct/17/occupy-protests-world-list-map>

Харви, попут Ноама Чомског, посматра покрет Окупирајмо (Осуру) кроз идеју идеално осмишљене *grassroots* организације. Он сматра да овај покрет представља аутентичну политичку формацију (што она и јесте) која има велики потенцијал развоја (што се показало као неосновано). Ипак, реч је о првом антикапиталистичком покрету који је, иако занемарљиве снаге, успео да се прошири на разне делове света. За разлику од нпр. Арапског пролећа које се накнадно показало као вид нечега што ћемо назвати *astroturf покрет*,<sup>196/197</sup> Окупирајмо је задржао независну политичку и/или економску позицију. Термин је иначе збирни назив за различите аутономне, левичарске организације, које од 2011. године имају разноврсне активности широм света. Појава овог покрета, прво у САД, свакако представља значајан геополитички тренутак у XXI веку, и доказ општег политичког трења које, у свом посебном виду, траје од 1990. године.

Окупирајмо се појавио у исто време са неким другим антикапиталистичким покретима као што је шпанска организација *Plataforma ¡Democracia Real YA!* из које је произашао покрет *15 м*, или покрет *15 mayistas*.<sup>198</sup> Док је Окупирајмо

---

<sup>196</sup> Термин је преузет из теорије менаџмента и у оригиналном виду се односи на вид лобирања. *Astroturf* лобирање се ослања на прикривену природу корпоративног спонзорства како би се остварила његова ефективност (Видети: Thomas P. Lyon, John W. Maxwell, „Astroturf Lobbying“, 2002, 2 Преузето са: [http://ostromworkshop.indiana.edu/papers/maxwell\\_042103.pdf](http://ostromworkshop.indiana.edu/papers/maxwell_042103.pdf)). „Термин Astroturf лобирање је осмислио Лојд Бентсен (Lloyd Bentsen), дугогодишњи сенатор из Тексаса, како би описао вештачки створене *grassroots* кампање које стварају PR фирме.“ (нав. према: Thomas P. Lyon, John W. Maxwell, „Astroturf: Interest Group Lobbying and Corporate Strategy“, *Journal of Economics and Management Strategy*, 13/4, 2004, (561–597), 563).

<sup>197</sup> Видети: Ron Nixon, „U.S. Groups Helped Nurture Arab Uprisings“, *The New York Times*, 14.04.2011. Преузето са:

[http://www.nytimes.com/2011/04/15/world/15aid.html?\\_r=3&pagewanted=1&emc=eta1](http://www.nytimes.com/2011/04/15/world/15aid.html?_r=3&pagewanted=1&emc=eta1)

О везама америчке дипломатије са побунама током тзв. Арапског пролећа, посебно са организацијама које су покренуле протесте у Египту (April 6) и Бахреину (Bahrain Center for Human Rights, Bahrain Youth Society for Human Rights), видети објављене депеше америчких амбасада: „April 6 Leader Plans U.S. Travel; Describes Movement in Desarray“, 23.4.2009,

Преузето са: [https://wikileaks.org/plusd/cables/09CAIRO695\\_a.html](https://wikileaks.org/plusd/cables/09CAIRO695_a.html);

Приступљено: 3.4.2014.

; „April 6 Activist Describes GOE Harassment, Requests Information on Youh Movement Summit“, 26.11.2008,

Преузето са: [https://wikileaks.org/plusd/cables/08CAIRO2431\\_a.html](https://wikileaks.org/plusd/cables/08CAIRO2431_a.html)

Приступљено: 3.4.2014; „Outreach to Democracy Activists“, 11.05.2008, Преузето са:

[https://www.wikileaks.org/plusd/cables/08MANAMA302\\_a.html](https://www.wikileaks.org/plusd/cables/08MANAMA302_a.html)

Приступљено: 3.4.2014.

<sup>198</sup> Треба напоменути да је покрет Окупирајмо активно помагао и групу Анонимус (Anonymous), која се први пут појавила као хактивистичка организација 2008. у оквиру пројекта Chanology, усмереног против Сајентолошке цркве. Од тада су активно учествовали у различитим хакерским акцијама и у организацијама протеста.

остао *grassroots* покрет, организације у Шпанији су изнедриле озбиљну политичку организацију Подемос (Podemos),<sup>199</sup> која ће 2014. ући и у Европски парламент. Према оснивачу покрета Окупирајмо Вол Стрит (Occupy Wall Street) Мајки Вајту (Micah White), неуспех овог покрета, који није успео да одговори на изазове који су пред њега стављени, налази се у чињеници да није прерастао у политички покрет, већ је скренуо у правцу тзв. кликтивизма.<sup>200</sup> Односно, у *декофеинизирани револуцију*, на шта је упозоравао Славој Жижек.<sup>201</sup> Са друге стране, проблем ове организације којој Чомски приписује успех *промене јавног дискурса*,<sup>202</sup> јесте недостатак кохерентног политичког програма. Једини валидан допринос стварању својеврсне идеологије покрета Окупирајмо, која није прихваћена као званичан политички програм, дао је Мајкл Алберт у својим памфлетима: *Окупирајмо: Теорија; Окупирајмо: Визија и Окупирајмо: Стратегија*. Он истиче два за њега кључна елемента на којима би требало да почива политички програм покрета. То су партиципаторна економија, коју је развио са Робинотом Ханелом (Robin Hahnel) и партиципаторна политика коју је преузео од теоретичара Стивена Шалома (Stephen Roskamm Shalom).

---

<sup>199</sup> О везама организације *15 М* и партије Подемос, видети: Cristina Flesher Fominaya, *Spain is Different: Podemos and 15-M*, 29. Мај 2014, Преузето са: <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/cristina-flesher-fominaya/%E2%80%9Cspain-is-different%E2%80%9D-podemos-and-15m>

Приступљено: 20.2.2016.

<sup>200</sup> Кликтивизам је тенденција међу активистима и онима који подржавају њихов рад, да бунт сведу на интернетске активности. Тзв. дигитални активизам утиче на опадање радикалности покрета, чије се постојање и сврха постепено премештају из реалног живота на интернет. Micah White, „Clicktivism is Ruining Leftist Activism“, *The Guardian*, 12.8.2010, Преузето са: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/aug/12/clicktivism-ruining-leftist-activism>

<sup>201</sup> Славој Жижек је 2011. године одржао говор активистима покрета Окупирајмо, у коме је између осталог рекао: „Запамтите да проблем није ни корупција ни похлепа. Проблем је систем. Он вас тера да будете корумпирани. Пазите се не само непријатеља, већ и лажних пријатеља који већ увелико раде како би ‘разредили’ овај процес и, као што добијете кафу без кофеина, пиво без алкохола, сладолед без масноћа, покушаће да од овог направе безопасан, морални протест – такозвани процес ‘декофеинизације’.“ Slavoj Žižek, *Kraj kapitalizma*, 11.10.2011, Преузето са: <http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/711/Merila+vremena/971012/Slavoj+%C5%BDi%C5%BEek%3A+Kraj+kapitalizma.html>

<sup>202</sup> Noam Chomsky, *Occupy*, New York, Zuccotti Park Press, 2012, 41; 44.

## Партиципаторна платформа Мајкла Алберта

У основи, реч је о теорији развијеној на основи комунистичког анархизма, иако ова платформа није у потпуности прихваћена од стране овог покрета. Наиме, идеја партиципаторне економије произлази директно из идеја самоуправљања, у свом најкласичнијем виду, са одређеним новинама. Замишљени самоуправни систем би почивао на демократском радничком управљању фабрикама. На основу учинка би биле одређиване плате, док би са организованим радницима сарађивали и менаџери, дизајнери и сви они који су се до сада налазили између две супротстављене класе: радничке и буржоаске. Раслојавање по класама, или функцијама, било би избегнуто овако пажљиво организованим системом. У том смислу, партиципаторна економија би подразумевала једнако учествовање свих у производњи. Тиме су Алберт и Ханел покушали да на теоријском плану заобиђу проблеме који су, у пракси, постојали у југословенском самоуправљању. Проблеми су се тицали: утицаја партије на самоуправне организације, лошег пословања фабрика чији су губици били покривани од стране државе, као и несналажења у глобалним тржишним односима.<sup>203</sup> Иако их аутори не наводе на

---

<sup>203</sup> Теоретичар Данијел Јакоповић на следећи начин објашњава самоуправљање у СФР Југославији:

„Релативно партиципаторна, демократска економија у оквиру компанија функционисала је унутар ширег ауторитарног система политичког монопола. (...) Друштвене промене и економска демократизација је осмишљена и усмеравана одозгоре, а не од стране партиципаторног демократског покрета, одоздоле. (...) Неразвијени карактер материјала, идеолошких и културних снага оснажио је позиције бирократа и директора компанија који су *de facto* водили компаније, уместо радничких савета, који су номинално имали управљачку функцију. (...) Највећи део популације је био искључен из самоуправног процеса. Ово је посебно било очито са руралном популацијом (...). Војска и партија су такође биле искључене из демократског процеса, или од било ког облика демократске контроле одоздоле. (...) Посебне проблеме је стварало питање тржишта. (...) Компанијама је недостајала тржишна аутономија. Било је пуно патерналистичке политичке контроле компанија, а власт је имала лошу навику да социјализује губитке непродуктивних компанија. То је значило да радници често нису директно зависили од сопствених самоуправних одлука, што је умањило њихову одговорност, мотивацију и интерес да себи помогну – тј. умањило је њихову посвећеност слободи посредством самоуправљања. Са друге стране убрзана маркетингизација неких економских функција и недостатак кохезије између различитих самоуправних економских јединица (посебно од 1960-их) водили су ка новим неједнакостима, великом спољном дугу кроз немарне зајмове, инфлацију, недостатке сировина (...) Тржишни принципи су такође подстакли самоинтерес и штетне форме такмичења између фирми, конзумеризам и ширење западњачког економског, политичког и идеолошког утицаја, уз дестабилишуће уцене Међународног монетарног фонда.“

Daniel Jakopovich, *Yugoslavia's Self-Management*.

Преузето са: <http://www.spokesmanbooks.com/Spokesman/PDF/117Jakopovich.pdf> Приступљено: 22.5.2015.

овај начин, јасно је да су својим концептом ове проблеме желели да амортизују у својој визији егалитарног система будућности.

Овакву, партиципаторну, економију директно би подржавала партиципаторна политика, тј. политички систем који би функционисао на принципу директне и апсолутне демократије. Стивен Шалом у том смислу развија детаљно разрађен план функционисања таквог друштва које би било пирамидално грађено, на основу грађанских савета, који би у глобалној перспективи формирали светски савет. Управо се на овом пољу, идеје партиципаторне политике највише одвајају од анархистичких, с обзиром на то да оне подразумевају постојање некакве организоване државне творевине. Такође, пирамидални поредак система јесте нешто што је свакако супротно класичној анархистичкој мисли, иако се инсистира на апсолутној демократији и једнаком праву гласа. Партиципаторни модели економије и политике подразумевају покушај формулисања алтернативног система у односу на глобални капитализам. Није реч о антиглобалистичкој, већ алтерглобалистичкој идеји, која се односи на стварање глобалног друштва заснованог на демократским основама, али уз задржавање одређених елемената који представљају државне прерогативе као што је јурисдиктивни и репресивни апарат. У том смислу, идеје партиципацијског управљања еџ налазе се на граници између анархистичког и социјалистичког друштва, стварајући аутономан простор унутар теоријско-политичке мисли.

Проблем је у томе што Мајкл Алберт овакав систем поставља као један од циљева покрета Окупирајмо, иако његова теорија не фигурира као кључна теоријска платформа на којој делују активисти организације. Такође, не може се говорити о некој кохерентној и осмишљеној теорији, с обзиром на то да у поменутиим студијама недостаје дубља теоријска, али и историјска анализа. Стога све остаје на нивоу утопијског размишљања, без одговарајућег научног разматрања проблема апсолутне, партиципаторне демократије. Поред овога, Албертовим радовима недостаје научна заснованост, што може да се уочи пре свега у начину коришћења цитата. Он се тако служи изјавама популарних

певача и писаца; не означава увек своје изворе, или цитате преузима из секундарних, неидентификованих извора, често их извлачећи из контекста.<sup>204</sup>

Мајкл Алберт није дакле успео на адекватан начин да понуди економску и политичку алтернативу постојећем систему, већ је, у покушају да то учини, остао у оквирима утопистичког дискурса. Он чак задржава и одређене илузије у погледу промене система, сматрајући да је могуће спровести револуцију искључиво путем промене свести и навика појединаца, пацификујући заправо сам покрет Окупирајмо. Тиме Алберт није успео да се наметне као идеолог покрета, иако то јесте била његова основна намера.

Различите организације под називом Окупирајмо, настављају да делују без јасне идеолошке матрице, мада је јасно да је пре свега реч о различитим левичарским групацијама. Албертов политички програм је управо имао за циљ да јасније позиционира идеологију, као и да постави правац и артикулише циљеве покрета, у чему није успео.

Проблем Албертове, али и других теорија, попут теорије Империје, које формулишу визију неког радикално другачијег глобалног друштва јесте њихов иманентни приступ револуцији. Другим речима, овим теоријама недостаје увид у механизме функционисања моћи у конкретном историјском тренутку и сложенији теоријски систем који би пружио перспективе њихове трансформације или аболиције.

На проблем теоријске недоследности и нецеловитости, упозорава и филозоф Ернесто Лаклау (Ernesto Laclau), у својој критици *Империје* Харта и Негрија,<sup>205</sup> напомињући да се закључци ове критике могу применити на све сличне теоријске поставке:

---

<sup>204</sup> О овим проблемима Албертових радова писао је Џош Лакер (Josh Lucker), који се посебно осврнуо на погрешне наводе или цитате из друге руке који се тичу Троцког (Лев Давидович Троцкий) и Маркса. Josh Lucker, „Michael Albert and Parecon“, 23.9.2014. Преузето са: <http://www.marxist.com/michael-albert-and-parecon.htm>

<sup>205</sup> Лаклау закључује своју критику опсервацијом да Харт и Негри оперишу у оквиру дискурса Спинозе и Делеза. Њихов говор супротставља Жижековом, који је лакановски, те који је стога мање кохерентан и више еклектичан од њиховог. Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, London, Verso, 2005, 243.



(...) аутори Империје немају кохерентно објашњење извора социјалних антагонизама. Једино што могу да ураде јесте да закључе, попут Спинозиног термина *sonatus*, да је природна и здрава склоност људи да се буне. Међутим, представљати овај постулат попут *fiat*-а, без основе, на више начина озбиљно утиче на њихову теорију (...). Прво, они имају обичај да превише симплификују тенденције заједништва унутар мноштва, посматрајући то тријумфалистички и уз велику дозу оптимизма, иако није јасно да ли је он стваран или виртуелан. Друго, (...) редукују важност конфронтације која се одвија унутар Империје. И треће, најважније, нису у стању да пружи ниједан кохерентан закључак који се тиче природе раскида који ће водити од Империје ка моћи мноштва. (...) Из чега се састоји револуционаран прекид? Сматрам да неуспех (адекватног) објашњења (овог проблема), што доводи до озбиљних последица на социополитичку анализу, није особеност Империје, већ је инхерентан сваком радикалном, иманентном приступу, чија се објашњења увек налазе на клизавом терену, између раскида и континуитета.<sup>206</sup>

Заправо, то *између* јесте кључно за формулисање доследне теорије револуције, коју ниједан од поменутих филозофа није успео да осмисли. Лаклау предлаже другачији приступ овом проблему, нудећи, по њему, кључну промену парадигме *месе* која је најважнији чинилац сваке револуције. Марксистичко, догматично виђење *месе*, или мноштва, Лаклау замењује одредницом народ (*people*).

### **Еманципаторска идеја популизма Ернеста Лаклауа**

Лаклау формулише популизам као формални принцип политичке артикулације, који се у идеолошком смислу усмерава ка различитим политичким позицијама, у зависности од друштвено-политичких околности. Оно што Шантал Муф назива агонистичка демократија, код Лаклауа се може пронаћи у идеји о константној тензији између увек присутних еквиваленција и диференција унутар одређеног *народног* идентитета.<sup>207</sup> Он је, пак, сам по себи условљен немогућношћу универзалности идеолошких матрица. У том смислу, сваки

---

<sup>206</sup> Исто, 243-244.

<sup>207</sup> Иако ово двоје теоретичара заједно заступају идеју популизма, она није директно повезана са теоријом агонистичке демократије, о којој смо зато, раније у тексту, расправљали као о самосталном појму.

политички покрет је у бити популистички покрет, зато што је партикуларан, али и зато што је усмерен ка одређеном непријатељу. Карактер тог непријатеља, као *другог* у односу на народ (коме се сваки политички покрет обраћа), одређује и тип хегемонског идеолошког правца. Поменуте еквиваленције и диференцијације чине основу успостављања јединственог популистичког покрета, док би потпуно изједначавање различитих идеолошких полова унутар револуционарне организације обесмислило њено постојање и свело је на *народни идентитет* – тј. хомогену и неиздиференцирану масу.<sup>208</sup> У том смислу, можемо да кажемо да се Лаклауова идеја удаљава од марксистичког схватања класа као кључног елемента унутар политичке борбе. Овај теоретичар посматра класе искључиво кроз призму поменутих тензија у оквиру популуса, које се превазилазе заједничким деловањем према заједничком непријатељу.

Тако Шантал Муф, ослањајући се на ове идеје, сматра да је нпр. модерна европска левица усмерена пре свега ка средњој, а не радничкој класи, која у класичној марксистичкој мисли заузима централно место. Она овакву идеолошку перспективу посматра кроз чињеницу да се европска социјалдемократија залаже за модернизацију, која је иманентна средњој, а не нижој класи. Како ова теоретичарка наводи: „Инсистирање европских социјалиста на модернизацији, произилази из чињенице да су они данас прихватили тезу о крају историје, тј. о победи капитализма, и одрекли се сваког револуционарног деловања.“<sup>209</sup> Увођење популизма у њихову идеолошку платформу, значило би ширење хоризонта политичког деловања.<sup>210</sup> У том смислу, десни или десничарски популизам би престао да буде једина артикулисана политичка опозиција постојећем систему, као што је то данас

---

<sup>208</sup> Исто, 200.

<sup>209</sup> Видети: „Ernesto Laclau and Chantal Mouffe – Democracy and Populism. Are the compatible?“ Преузето са: <https://vimeo.com/48866093>  
Пристаљено: 24.5.2014.

<sup>210</sup> Текст *On Populist Reason*, Лаклау закључује речима:

„Повратак народа као политичке категорије може да се посматра као допринос проширењу хоризонта, зато што оно помаже представљању других категорија, осим класних, онаквим какве оне јесу: случајне и партикуларне форме артикулисаних захтева, а не ултимативна срж којом би могла да се објасни природа захтева. Ово ширење хоризонта јесте услов за промишљање форми политичког деловања у ери коју називам глобализовани капитализам. (...) Неопходно је реконцептуализовати аутономију социјалних захтева, логику њихове артикулације и природу колективних идентитета који из ње проистичу.“ Ernesto Laclau, *On Populist Reason*, нав. дело, 250.

махом случај.<sup>211</sup> Лаклау и Муф се залажу за преузимање ове улоге од стране левице, која би морала да успостави адекватнију везу између, широко схваћеног, народа, и сопствене позиције моћи. Левица би морала да заузме место тзв. празног означитеља који заправо конституише народ и артикулише њихове еквивалентне захтеве.<sup>212</sup> Либерална социјалдемократска левица не испуњава овај задатак зато што је оптерећена прошлошћу левице која је поражена у Хладном рату. Управо стога, левица и десница се, у периоду *постполитике*, сусрећу у тачки центра, као умереног политичког становишта, без изражене и јасне идеологије. Рекли бисмо да удаљеност левице од велике већине грађана произилази из елитистичког односа и економоцентричне идеолошке позиције. Лаклау је мишљења да социјализам подразумева популизам, те да је немогуће конституисати доследну левичарску политику и остајати на позицијама центра, као неутралне позиције која је доминантна у Европи. Са друге стране, можемо да кажемо да екстремна левица такође не пружа алтернативу, зато што почива на недемократским принципима који нису адекватна артикулација ширег друштвеног бунта и потреба мноштва. Не разматрајући потенцијал просвећене деснице, коју одбацује као ксенофобичну, Лаклау једину алтернативу глобалном капитализму у XXI веку, види у популистичком социјализму. Сматрајући да постоји дијалектички однос између класе и народа, Лаклау закључује да класна борба увек оставља отворен политички простор, те да она не може никада да буде у потпуности демократска, зато што је у својој основи идеолошка. Са друге стране, класна борба се никада не може посматрати искључиво кроз призму идеолошког сукоба, зато што би то значило механицистичко посматрање функционисања сукоба, што би аутоматски довело у питање и саму поставку идеолошке борбе.<sup>213</sup> У том смислу, класна борба мора у себе да укључи и народну борбу како би постала демократска. Таква шира, популистичка борба може легитимно да се бори за хегемону превласт.

Како Лаклау наглашава: „Разрешење контрадикција народа и блока моћи, може једино да се састоји од супресије државе као антагонистичке силе у односу на

---

<sup>211</sup> Ово је, можда најевидентније у Француској, где је главна популистичка политичка снага Национални фронт који заступа евроскептичне, антиглобалистичке и антинеолибералне ставове.

<sup>212</sup> Исто, 171.

<sup>213</sup> Видети: Ernesto Laclau, *Politics and Ideology in Marxist Theory, Capitalism-Fascism-Populism*, London, NLB, 1977, 195.

народ.“<sup>214</sup> С обзиром на то да је ово место управо оно које спаја интересе различитих класа, може се рећи да је „социјализам највиша форма популизма и да он представља разрешење класних конфликта“.<sup>215</sup> Како Ландлау закључује у својој студији *Политика и идеологија марксистичке теорије*, још 1977. године: „Дијалектика између народа и класа овде (у социјализму, прим. Р.М.) проналази потпуно јединство: не постоји социјализам без популизма, а највећи облици популизма могу само да буду социјалистички.“<sup>216</sup>

Овај аутор је доследно разрађивао ову идеју више од тридесет година, с тим што је она седамдесетих и осамдесетих година XX века представљала одбрану, али и критику источног блока, да би на почетку XXI века, представљала покушај формулисања нове левичарске платформе која би понудила адекватну политичку алтернативу неолибералном друштвено-економском моделу. Та алтернатива није апсолутни опозит целокупном, изграђеном глобалном систему, него покушај његове трансформације. У том смислу, реч је о алтерглобалистичком, а не антиглобалистичком дискурсу, који и актуелне супранационалне институције посматра као основе које омогућују другачију надоградњу, или градњу новог система, на бази другачијег идеолошког оквира. Овакве Лаклауове идеје су посредно, али и непосредно утицале и на одређене политичке покрете, који су добили на својој снази након економске кризе 2008. године, као што су Подемос<sup>217</sup> и грчка партија уједињене радикалне левице Сириза (Syriza).

---

<sup>214</sup> Исто, 196

<sup>215</sup> Исто

<sup>216</sup> Исто, 196, 197.

<sup>217</sup> Може се рећи да је Лаклау непосредно утицао на формирање политичке стратегије партије Подемос. Наиме, Ињиго Ерехон, (Íñigo Errejón) директор стратегије и комуникација Подемоса, као и директор предизборне кампање странке за изборе 2015. године, у свом научном раду, бавио се управо теоријама Лаклауа. Његова докторска дисертација *La lucha por la Hegemonía Durante el Primer Gobierno del mas (2006–2009): у: Análisis Discursivo*, заснована је на Лаклауовим идејама популизма и хегемоније. У чланку поводом смрти Ернеста Лаклауа, Ерехон, између осталог пише:

„(Лаклауова) концептуализација популизма, учинила је Лаклауове категорије кључним тачкама за разумевање искуства политичке промене, формирања национално популарних влада и државних реформи у Латинској Америци на почетку двадесет првог века. У исто време, ово је утицало на то да касни Лаклау буде игнорисан и да се сусретне са непријатељством у Шпанији, упркос његовом интелектуалном утицају и академском признању у Латинској Америци и другде у Европи. Морам да имамо на уму да се латиноамеричко искуство ширења демократије и друштвене инклузије истовремено суочило са одбацивањем од стране конзервативаца, али и

Лаклауова теоријска платформа садржи реалан субверзивни потенцијал, који се препознаје у практичној примени његових идеја, коју спроводе партије радикалне левице у Латинској Америци и у Европи. Овај теоретичар заправо враћа специфичан модернистички дискурс у ‘игру’, одустајући од постмодернистичке реторике. Предлажући конкретне моделе политичког деловања он се одваја од филозофа који заговарају одржавање постојећег стања. Лаклау целокупну теорију заснива на Грамшијевој (Antonio Gramsci) идеји хегемоније, а не на фукоовским (Michel Foucault) тезама о функционисању моћи, као што то чине нпр. Харт и Негри. Дакле, Лаклау не прихвата идеју о дифузији моћи и њеној неухватљивости, већ се, напротив, залаже за схватање моћи која дејствује у оквиру бинарних опозиција, што је *par excellence* марксистичко тумачење моћи. Грамши је, заправо, директно утицао на Лаклауа, који је прихватио идеју да је хегемонија уско повезана са идеологијом која је *неопходни елемент унутар свих социјалних формација*.<sup>218</sup> Грамши се залагао за успоставу консензуса између подређене друштвене групе која жели да преузме политички примат и дела ретроградне класе, која подржава *status quo*. Овим, Грамши прелази на чисто практични, а рекли бисмо и прагматични ниво, заступајући идеју да подређене групе морају пажљиво да конципирају стратегију борбе која ће укључити: остварење аутономије *vis-à-vis* непријатеља кога је потребно победити и обезбедити подршку група које га активно или пасивно подржавају.

---

већине левице, за које је популизам фалсификовање – или мање-више безопасно одвлачење погледа са већ утврђених образаца.“

Ерехон сматра да су, напротив, латиноамеричка искуства корисна како би се формирала нова политичка парадигма левице у Европи, засноване на већој инклузивности шире популације у политичке токове и одлучивања. Левица у Европи би тако морала да се одрекне свог елитизма и да укључи раднике, сељаци и нижу средњу класу, или плебс, како Ерехон напомиње, у своје редове. Овај текст аутор закључује на следећи начин:

„(Лаклау) је заједно са другима, посејао семе, допуњујући интелектуално и политичко богатство Латинске Америке, која је проширила хоризонт могућег и показала да политика може да значи креацију, тензију и отварање – као и свакодневну, плебејску уметничку форму. Латинска Америка нам понекад показује то, нудећи више одважности и креативности него сушту истину, више истраживања него догми, више дрскости него гаранција и упутстава – *si, se puede!*“ Íñigo Errejón, *Muere Ernesto Laclau, Teórico de la Hegemonía*, Преузето са: <http://www.publico.es/actualidad/muere-ernesto-laclau-teorico-hegemonia.html>; Превод на енглески доступан на: Errejón, Íñigo, „Ernesto Laclau, Theorist of Hegemony“, 30.4.2014. Преузето са: <http://www.versobooks.com/blogs/1578-ernesto-laclau-theorist-of-hegemony>

<sup>218</sup> Видети: Ernesto Laclau, *Politics and Ideology*, нав. дело, 199.

Овај процес је историјски неопходан како би се сви ови чиниоци ујединили у оквиру државе.<sup>219</sup>

Грамши је мишљења да је потребно остварити што већи консензус унутар друштва,<sup>220</sup> те да је за то способна радничка класа која се налази под посебном репресијом. Према њему, међукласни сукоби морају да се разрешавају пре свега, у националним оквирима, што приближава Лаклауа овом теоретичару. Лаклау задржава идеју светске комунистичке револуције која може да буде остварена једино посредством великог броја националних политичких преображаја.<sup>221</sup> Дакле, није реч о дисперзованим реформама које ће се уздићи на ниво глобалног, децентрализованог покрета који ће трансформисати друштвене односе, већ о националним револуцијама које ће резултовати променама унутар локалних система моћи и хегемоније.

Лаклау се међутим не дотиче експлицитно Грамшијевог односа према револуцији. У разматрање Грамшијевих идеја, упустила се, већ помињана, Лаклауова сарадница Шантал Муф. Прилагођавајући Грамшијева становишта својим, ова теоретичарка ублажава његова становишта о крајњем циљу класне борбе и социјалистичкој револуцији, наводећи да Грамши ова питања види као комплексан процес политичке и идеолошке трансформације у оквиру које радничка класа игра водећу улогу, а не као стриктно пролетерску борбу.<sup>222</sup> Међутим, Грамши је, управо супротно, заступао идеју бескомпромисне борбе у којој нема места реформама друштва, или постепеног преузимања власти. Подређена класа мора да утиче на савезничке групације окупљене око власти, како би придобила и њихову подршку, али крајњи циљ јесте преузимање власти

---

<sup>219</sup> Исто, 197.

<sup>220</sup> Његов однос према радничким саветима је стога симптоматичан:

„Такав систем радничке демократије (интегрисан са кореспондирајућим сељачким организацијама) ће дати масама трајну структуру и дисциплину. Била би то одлична школа политичког и административног искуства и укључила би масе до последњег човека, привикавајући их на истрајност и мишљење да су они армија на бојном пољу којој је потребна стриктна кохезија, уколико не жели да буде уништена и одведена у ропство.“ David Forgacs (ed.), *The Gramsci Reader, Selected Writings 1916–1935*, New York, New York University Press, 2000, 81.

<sup>221</sup> Доказујући ово, Шантал Муф цитира Грамшија:

„Интернационална ситуација мора да буде разматрана у својим националним оквирима. У стварности, унутрашњи односи било које нације су резултат комбинације која је оригинална и (у одређеном смислу) јединствена. (...) [Л]инија развоја се креће ка интернационализму, али је тачка раздвајања национална – од ове тачке се мора почети.“ Исто, 198.

<sup>222</sup> Исто

револуционарним средствима. Тако, Грамши у типичном марксистичком тону пише:

За комунисте, суочавање са проблемом контроле, значи суочавање са највећим проблемом садашњег историјског периода који се односи на радничко контролисање средстава производње и на преузимање државне моћи. У том смислу, представљање нацрта закона, његово усвајање и извршење унутар оквира буржоаске државе су догађаји од секундарне важности. Моћ радника јесте, и једино може да буде, њихов *raison d'être*. (...) Сваки закон, стога, који долази од буржоаске моћи, има важност и значај само у смислу да указује на то да се и у реалности, а не само на речима, терен класне борбе променио. Права вредност, концесија коју буржоазија прави и воља за стварањем нових законодавних институција на новом терену, јесте демонтирање органске слабости владајуће класе.<sup>223</sup>

Грамши даље истиче да се борба за контролу власти не остварује у парламенту већ у оквиру масовне револуционарне борбе, пропагандом, и кроз организације као што су Комунистичка партија која ће омогућити да се кроз борбу дође до стварања националних радничких савета, градских и националних савета. Грамши, наравно, као генерални секретар Комунистичке партије Италије, предлаже модел борбе који неизоставно подразумева конкретно ангажовање његове странке у револуцији. У том смислу, уколико идеје о функционисању моћи и хегемоније можемо легитимно да посматрамо као чисте теоријске концепте, питање револуције је неодвојиво од Грамшијевог директног политичког ангажмана.

Можемо да закључимо да, иако се у литератури готово увек разматрају заједно, Лаклау и Муф на другачије начине разматрају питања револуције. Заправо, док је код Ш. Муф експлицитно присутно залагање за неку врсту политичких реформи, у чију сврху користи и интерпретира поменуте Грамшијеве идеје,<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Antonio Gramsci, *Selections from Political Writings 1921–1926*, London, Lawrence and Wishart, 1978, 10.

<sup>224</sup> У тексту о односу хегемоније и демократије у Грамшијевим затворским списима, теоретичар Дилан Рајли (Dylan Riley), између осталог, помиње тенденциозна тумачења Грамшија, закључујући:

„Грамши је био револуционар, а не еурокомуниста или теоретичар радикалне демократије. Иако није сматрао да је хегемонија једнака диктатури, он јесте био мишљења да је диктатура неопходна, како би се поставиле основе за нову хегемонију и, касније, нову демократију.“

код Лаклауа, који је иначе у великој мери у сагласности са идејама Шантал Муф, ипак стоји радикалнији однос према револуцији. Управо зато је он током свог рада активно подржавао различите популистичке левичарске опције, попут Подемоса, Сиризе, као и Покрета Пете републике (Movimiento Quinta República) Уга Чавеза.<sup>225</sup>

Ипак су теорије Шантал Муф и Ернеста Лаклауа, а посебно теорија о начину функционисања хегемоније, значајне као пост-постмодерне идеје које су повезане са идејом *повратка политичности*. Они, попут Дејвида Харвија, али и Харта и Негрија и Саула, посредством теоријске мисли, проблематизују питања реалног политичког деловања. Схватање политике након постмодерне није у својој основи нужно левичарско, иако се овај термин може применити на поменуте филозофе.

У досадашњем излагању, разликовао сам два типа теоријске мисли који се могу сврстати у категорију теорија након постмодерне: теоријске платформе које проблематизују одређена питања функционисања друштва, али не пружају коначна решења, остајући на *status quo* позицијама и она, која имају довољно капацитета за реалну политичку примену, попут Лаклауове. Евидентно је да су се становишта поменутих теоретичара мењала током њиховог теоријског рада; уколико су остала иста, као код Лаклауа, она су доживљавала контекстуалне промене у односу на друштвено-политичке прилике.

Од пада Берлинског зида до финансијске кризе 2008. године, глобални контекст се драстично променио. Покушај креирања атмосфере о постмодерној *расплињености моћи*, пласираној током Хладног рата, евидентно је пропао након пада Берлинског зида, када су филозофи попут Фукујаме и Краутхамера прогласили победу САД, а не постмодерног мултикултурализма. Сва политичка гигања након овог догађаја, само су показала да се *смрти* – историје,

---

Dylan Riley, „Hegemony, Democracy, and Passive Revolution in Gramsci’s Prison Notebooks”, *California Italian Studies*, 2/2, 2011, Преузето са: <http://sociology.berkeley.edu/sites/default/files/faculty/Riley/hegemonydemocracy.pdf>

<sup>225</sup> Ернесто Лаклау је био у добрим односима са председником Венецуеле Угом Чавезом, дајући му подршку у његовом целокупном политичком деловању. Видети: Benjamin Moffitt, „The Good, The Bad and the Ugly: Hugo Chavez and the International Left“, 7.3.2013. Преузето са: <http://sydney.edu.au/news/84.html?newsstoryid=11123>



метанаратива, западноцентризма – нису догодиле. Напротив, реалне околности су довеле до *смрти* постмодерне и улазак у другачију интелектуалну сферу друштвено-политичког, али и научног и културног промишљања.

Фукујамина идеја о крају историје је представљала отисну тачку нашег истраживања које се, у овом делу студије, кретало у правцу сагледавања услова који су утицали на формулисање ове теорије и друштвено-политичких околности које су демантовале основне тврдње Фукујаминог рада. Указавши на идеолошки карактер Лиотарове теорије постмодерне, показали смо да је реч о концепту који се развио у специфичном, хладноратовском контексту и који је представљао западноцентричну филозофску парадигму. Анализом глобалне политичке ситуације у периоду након пада Берлинског зида 1989. и разједињавања СССР-а 1991. године, утврдили смо да су се десиле значајне промене које су показале да су предвиђања неоконзервативних аналитичара у САД била погрешна. Уместо ка униполарности, свет се креће ка мултиполарности и ка дивергентним политичким и економским решењима. У таквом окружењу, постмодерна, као хладноратовски филозофски изданак, губи на свом теоријском значају. Као одговор на новонасталу ситуацију, појављују се теоријски модели који нуде различите концепте друштвене организације. Тако смо размотрили идеје Купера, који се позиционира на десној страни политичког спектра, Гиденса и Бека, који заступају идеју центра и Саула, Харта и Негрија, и Шантал Муф који се декларишу као левичари. При анализи њихових теорија које се често, међусобно и директно супротстављају, указали смо на проблематичне и дискутабилне елементе, који доводе у сумњу њихове позиције. Изостанак практичног увида у друштвене односе, као и произвољност закључака уверили су нас у то да је реч о теоријама које, заправо, одржавају *status quo*. У потрази за теоријским платформама које су оријентисане ка изналагању реалних алтернативних смерова теоријске парадигме, окренули смо се анализи револуционарних теорија Харвија, Алберта и Лаклауа. Управо је Ернесто Лаклау, према нашим увидима, понудио аутентичан одговор доминантном капиталистичком систему, инсистирајући на идеји популизма, која је, једина од свих наведених теорија, успела да привуче одређене политичке субјекте и подстакне их на реализовање радикалних политичких пројеката. Имајући у виду директан утицај ове идеје на покрете као што је Сириза тј. на

власт у Венецуели и уопште у већем делу Латинске Америке, у којој је остварено јединство идеја народне демократије, националног суверенитета и социјалне правде, сматрамо да је реч о теорији која је пронашла своју примену у пракси, одвојивши се тиме од осталих поменутих теоријских ставова.

У наредном делу студије, наша разматрања краја постмодерне, биће усмерена ка сагледавању теоријских платформи које третирају уметност и естетику уметности, супростављајући се постмодернистичкој теорији, тј. нудећи алтернативан теоријски одговор у времену након краја постмодерне. Уводна разматрања ће се тицати проблема самог постмодерног дискурса и идеологије коју доводе у питање Сокал и Иглтон, а што представља почетну тачку разматрања уметности након постмодерне.

## IV ЕСТЕТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ НАКОН ПОСТМОДЕРНЕ

### Критика постмодернистичког дискурса

*Сокалова обмана*

Са циљем да укаже на проблеме који се тичу постмодернистичког начина говора и односа постмодернистичких теоретичара према појму реалности и истине, Алан Сокал је 1996. године објавио у часопису *Social Text* (чији је члан уредништва, а између осталих то је био и Фредрик Џејмсон) квазинаучни текст под називом *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*.<sup>226</sup> Ипак, овај Сокалов текст је оцењен као оригиналан научни допринос и објављен је у посебном издању часописа *Social Text*, тематског одређења *Science Wars*. Сокал је исте године обзнанио у часопису *Lingua Franca* да је текст својеврсна провокација усмерена против постмодернистичког теоријског дискурса, а затим се овим експериментом бавио и у књигама *Beyond the Hoax* и *Fashionable Nonsense*, коју је писао са Жаном Брикмоном.

Основна хипотеза овог рада, који је заснован на симулацији постмодернистичког језика, јесте да је реалност арбитрарна, те да из тога произилази и да су научне истине – променљива категорија. Сокал се овде поиграо постмодерном епистемологијом – са кључним елементом постмодернистичког светоназора који је повезан са релативношћу тј. са посматрањем појава кроз призму њихове релативности и зависности од контекста, околности или субјективних идеолошких позиција. Немогућност постмодерног утврђивања онога што јесте објективно, као и константна потреба за дискурзивним удаљавањем од термина који би јасно диференцирали односе између реалности и теоријске спекулације, Сокал је увидео као основни

---

<sup>226</sup> Alan D. Sokal, „Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”, *Social Text*, 46/47, 1996, 217–252. Преузето са: [http://web.stanford.edu/dept/HPS/critstudies/transgress\\_v2\\_noafterword.pdf](http://web.stanford.edu/dept/HPS/critstudies/transgress_v2_noafterword.pdf)

проблем постмодерне теорије. Његова основна преокупација је био однос постмодернизма према науци.

Према Сокалу, наука мора да буде повезана искључиво са објективним и емпиријски доказивим чињеницама. У том смислу, она не може да буде постмодернистичка, зато што се, углавном, бави стварношћу, што искључује могућност успостављања корелација са филозофским релативистичким поставкама. Основни проблем постмодерне је, према Сокалу, удаљавање од реалности, тј. заузимање позиција које негирају и само постојање чињеница и *пуке стварности*.<sup>227</sup> Он је ово виђење образложио речима:

Моја забринутост за ширење субјективистичког мишљења јесте и интелектуална и политичка. У интелектуалном смислу, проблем таквих доктрина (које заступају епистемолошки релативизам, прим. Р.М.) јесте да су оне лажне (онда када нису једноставно бесмислене). Постоји реални свет; његове одлике нису само социјалне конструкције; важни су чињенице и докази (...). Па ипак, већина савремене академске теоретизације се састоји управо из покушаја да се замагле ове очигледне истине – комплетна апсурдност свега овога се прикрива опскурним и претенциозним језиком.<sup>228</sup>

Управо је овај језик Сокал покушао да симулира у тексту, примењујући елементе дискурса за које је утврдио да представљају константе унутар постмодернистичког говора.<sup>229</sup> То се пре свега односи на пародирање

---

<sup>227</sup> У вези са овим проблемом постмодернизма, Сокал пише:

„Оно што ме посебно забрињава је пролиферација, не само бесмисленог и алкавог мишљења *per se*, већ посебног облика бесмисла и алкавости мишљења: оног који оповргава постојање објективне реалности, или (када су њихова мишљења доведена у питање) који признаје њено постојање али унижава њен практичан значај.“ Alan D. Sokal, „A Physicist Experiments With Cultural Studies“, 1996, 4. Преузето са: [http://www.physics.nyu.edu/sokal/lingua\\_franca\\_v4.pdf](http://www.physics.nyu.edu/sokal/lingua_franca_v4.pdf), Приступљено: 8.7.2015.

<sup>228</sup> Исто

<sup>229</sup> На самом почетку текста, Сокал формулише предмет свог бављења, изводећи критику објективног мишљења:

„Велики број природних научника, посебно физичара, настављају да одбацују чињеницу да дисциплине које се баве друштвеном и културалном критиком могу да допринесу њиховом истраживању, осим можда периферно. Још мање прихватају идеју да би сама основа њиховог светоназора морала да буде ревидирана и обновљена у светлу такве критике. Уместо тога, они се држе догме, коју је наметнула постпросветитељска хегемонија над Западним интелектуалним светом. Ово се укратко може свести на следеће: спољни свет постоји, и његове одлике су независне од било ког индивидуалног људског бића и од човечанства као целине; ове одлике су својствене *вечним* физичким законима, а људи могу да стекну поуздано, иако несавршено и нестално, знање о овим законима држећи се *објективних* процедура и епистемолошких ограничења које прописује (тзв.) научни метод.“ Alan D. Sokal, „Transgressing

постмодерног начина теоријског промишљања, употребом дугачких реченица са мноштвом, наизглед, комплексних израза, у оквиру којих смисао често остаје неухваљив, али и на доказивање тврдњи уз помоћ пренаглашено великог броја фуснота.<sup>230</sup>

У том смислу, Сокал је желео и да што је могуће више прошири теоријско поље свог рада, наводећи, између осталог, и феминистичке теорије као релевантне за питање трансформације целокупне научне парадигме. Сокал је у чланку изнео закључак да наука мора да се окрене друштвеним дисциплинама уколико жели да буде валидна у постмодерним теоријским оквирима. Тиме је теоретичар алудирао на идеју трансдисциплинарности, која је, према њему, допринела својеврсној аматеризацији научних дисциплина и њиховој тривијализацији.

Према Сокаловим речима, његов потез садржи и одређену политичку конотацију, с обзиром на то да је часопис повезан са теоретичарима леве провенијенције. Наиме, овај теоретичар сматра да је објављивањем чланка, који је заснован на бесмисленим закључцима, у часопису који се налази на левој идеолошкој позицији (којој и сам припада) указао на њене слабости. Он је мишљења да је левичарско окретање ка епистемолошкој релативизацији сузило њен субверзивни потенцијал и могућности критичког сагледавања реалних друштвено-економских проблема.

Чланови уређивачког одбора часописа *Social Text*, Стенли Ароновиц (Stanley Aronowitz)<sup>231</sup> и Брус Робинс (Bruce Robbins),<sup>232</sup> одговорили су на Сокалове тврдње засебним чланцима, у којима су инсистирали на томе да примарно поље интересовања часописа није физика, те да они нису компетентни за ту област. Такође, као основни проблем Сокалове критике, издвојили су занемаривање чињенице да наука не располаже свим фактима, нити апсолутном истином, те да

---

the Boundaries... нав. дело“, 2, Преузето са:  
[http://web.stanford.edu/dept/HPS/critstudies/transgress\\_v2\\_noafterword.pdf](http://web.stanford.edu/dept/HPS/critstudies/transgress_v2_noafterword.pdf)

<sup>230</sup> У књизи *Beyond the Hoax*, Алан Сокал наводи конкретне поступке које је у свом тексту применио како би он што више личио на постмодернистичку студију:

„Актуелна академска пракса у хуманистичким наукама подразумева да наслов мора да почне герундивом, да садржи две фразе одвојене цртицом и да садржи најмање једну игру речи (...)“ Он напомиње и да је потребно користити што више навода, те је и он, чак петнаест пута цитирао једног од уредника часописа – Стенлија Ароновица (Stanley Aronowitz). Alan Sokal, *Beyond the Hoax*, New York, Oxford University Press, 2008, 6.

<sup>231</sup> Stanley Aronowitz, „Alan Sokal's Transgression“, *Dissent*, 1997, 107–110.

<sup>232</sup> Bruce Robbins; „Anatomy of a Hoax“, *Tikkun*, September/October, 1996, 58–59.

је такву истину, могуће, и нужно, постмодернистички анализирати.<sup>233</sup> Њихова одбрана се свела на тврдњу да Сокалове идеје, изнете у апсурдном чланку, заправо нису уопште бесмислене, тј. да се оне могу прихватити као легитимне тезе унутар академског дискурса, изузимајући, наравно, лоше постављене физичке теореме.

У основи овог спора, јесте проблем трансдисциплинарности, тј. злоупотребе овог теоријског метода. Тако, одговарајући на Ароновицев чланак, Сокал закључује да Ароновиц слободно и некритички меша дивергентна питања, као што су: онтологија, епистемологија, социологија знања, етика и политика,<sup>234</sup> не дајући при том адекватне одговоре који би требало да произиђу из тако дисциплинарно широко, постављених питања.

Оно што, пре свега, интересује Сокала јесте злоупотреба науке, било њеним девалвирањем, сугерисањем да је њен предмет рада – реалност – непостојећи, било коришћењем научног или квазинаучног дискурса у постмодернистичком теоријском говору. Управо овим питањем се Сокал, заједно са Жаном Брикмоном бавио у књизи: *Fashionable Nonsense*. Аутори су овом студијом желели да демистификују или, пак, деконструишу дискурсе одређених филозофа који су се често у својим радовима служили терминима позајмљеним из научних дисциплина. Анализирајући текстове Лакана (Jacques Lacan), Кристеве (Юлија Крџтева), Латурса (Bruno Latour), Бодријара (Jean Baudrillard), Вирилија (Paul Virilio), Л. Иригаре (Luce Irigaray), Делеза и Гатарија, аутори су издвојили случајеве арбитрарног коришћења појмовних конструкција, које често нису адекватно схваћене нити примењене. Научни појмови у текстовима поменутих теоретичара су углавном извучени из контекста и инкорпорирани у сложене филозофске конструкције. Иако је чињеница да се научни термини користе у филозофији, пре свега у виду метафора, оне не могу да буду адекватно схваћене, уколико су засноване на погрешној терминологији. У том

---

<sup>233</sup> У првом одговору у часопису *Social Text*, уредници Брус Робинс и Ендрју Рос су чак навели да је потребно да у научним процесима учествују и људи који нису експерти, тј. да професионални научници не могу да имају искључиву привилегију у бављењу науком, која последично утиче на све људе. Robbins, Bruce, „Social Text Reply“, Преузето са: [http://www.physics.nyu.edu/sokal/SocialText\\_reply\\_LF.pdf](http://www.physics.nyu.edu/sokal/SocialText_reply_LF.pdf) Приступљено: 7.8.2015.

<sup>234</sup> Alan Sokal, „Alan Sokal Replies to Stanley Aronowitz“, *Dissent*, 110–111 Преузето са: [http://www.physics.nyu.edu/sokal/sokal\\_reply\\_to\\_aronowitz.html](http://www.physics.nyu.edu/sokal/sokal_reply_to_aronowitz.html)

смислу, Сокал и Брикмон се нису бавили филозофским концепцијама, као таквим, већ њиховим нелогичностима које произилазе из коришћења произвољног (квази)научног речника.<sup>235</sup>

Реч је о пионирском раду, који је заснован на критици која долази изван саме филозофске дисциплине, али која је легитимна управо због саме природе постмодерне теорије која је заснована на трансдисциплинарности. Међутим, њихова критика, како је напоменуто, није повезана само са питањем епистемологије, већ и са питањем политике, тј. прецизније, позиције левице унутар постмодернизма. Сокал и Брикмон расправљају ову тему у посебном поглављу студије, проширујући заправо Сокалову тврдњу у чланку часописа *Lingua Franca*, да је левица престала да заступа права потлачених и поставља критичка питања у односу на друштво. Према двојици аутора, ова веза постмодернизма и левице се може повезати са 1968. годином и појавом великог броја супкултуралних формација, или мањинских групација које нису проназиле адекватно разумевање за своје потребе у оквирима старе, ортодоксне левице. Постмодернизам је, према Сокалу и Брикмону, трансформисао одређена левичарска становишта, одевши их изван оквира модернизма. Са друге стране, реч је о *Zeitgeist* одговору на ситуацију 1990-их година и општу „победу“ капиталистичког система која је довела у питање само постојање левице. Ова два аргумента су, међутим веома дискутабилна.

Пре свега, Сокал и Брикмон не дефинишу на прави начин нити левицу, као појам, нити постмодернизам, подразумевајући њихова значења.

Лаконски прелазећи са краја шездесетих на деведесете године двадесетог века, аутори не разматрају развој односа левице и постмодернизма кроз седамдесете и осамдесете, као ни проблеме функционисања левице деведесетих година. Парадоксалан је закључак да је левица изгубила сврху јачањем капитализма, када би ефекат требало да буде управо супротан. Сокал и Брикмон заправо

---

<sup>235</sup> Како аутори наводе, злоупотреба научног језика односи се на:

Коришћење научне (или псеудонаучне) терминологије, без улажења у то шта те речи заправо значе; укључивање концепата из природних наука у хуманистичке или друштвене науке, без давања било каквог концептуалног или емпиријског оправдања; показивање површне ерудиције, служећи се техничким изразима у контексту који је апсолутно ирелевантан; манипулација бесмисленим фразама и реченицама. Видети: Alan Sokal, Jean Bricmont, *Fashionable Nonsense, Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*, New York, Picador, 1998, 4,5.

занемарују кључни разлог за везе постмодернизма и левице, који произилази из чињенице да је након Другог светског рата десница изгубила на кредибилитету, те да су, до тада релевантни интелектуалци десне провенијенције, изгубили положаје унутар културног естаблишмента. Та места су заузели левичари, који су у Европи били принуђени да се удаље од ортодоксног марксизма након суочавања са сазнањима о репресијама у СССР-у и Кини – земљама које су представљале комунистичке узоре европским интелектуалцима. Управо тада се појавио постмодернизам, као одговор на новонасталу политичку ситуацију и као покушај формулисања нове „велике теорије“ коју ће културни естаблишмент усвојити. Без осврта на политичке околности и историјски контекст, критика Сокала и Брикмона која се тиче односа политике и постмодернизма остаје непотпуна и незаокружена. Мада је њихова критика постмодернистичког дискурса, посебно због увида у конкретне теоријске примере, значајна са становишта редефиниције постмодерне парадигме након постмодерне, расправа о политичкој димензији постмодернизма би заокружила њихову критику, која без тога остаје површинска.

Иначе, подржавајући Сокала и Брикмона, Ноам Чомски се такође дотиче проблема постмодернистичког дискурса, залазећи и у поменута политичка питања. Он сматра да је проблем постмодернизма у самој идеологији која је удаљена од питања конкретног политичког, друштвеног и економског контекста. У том смислу, можемо да кажемо да није реч само о проблему комплексног дискурса, чиме се баве Сокал и Брикмон, већ о чињеници да тај дискурс логично произилази из идеолошких поставки самог постмодернизма. Чомски, симплификовано, посматра постмодернизам као тренд, и као zgodnu платформу за пласирање сензационалистичких теоријских открића, критикујући тако, између осталих, Лакана и Жижека.<sup>236</sup> Дотичући се односа између друштвених догађаја из 1968. године и појаве постмодернизма, Чомски закључује да су постмодернизам, као и идеју постмодерне, створили француски интелектуалци, разочарани у стаљинизам и маоизам, са циљем задржавања статуса и позиција унутар академских кругова и културног естаблишмента. Замењујући једну

---

<sup>236</sup> Видети: „Noam Chomsky on French Intellectual Culture and Post-Modernism“, Преузето са: [https://www.youtube.com/watch?v=o\\_Nz03cROXA](https://www.youtube.com/watch?v=o_Nz03cROXA), Приступљено: 12.5.2015.



екстраваганцију, тј. екстремну политичку опцију, другом – екстремним постмодернистичким релативизмом – одређени интелектуалци су пронашли згодан начин трансформације својих политичких и идеолошких идеала, прагматично посматрајући новонастале друштвене околности. Наравно, иако се може и на тај начин посматрати ова проблематика, несумњиво је да се она не може свести само на овакво објашњење. Иако адекватно примећује да постоји проблем постмодерних интелектуалаца у тзв. Трећем свету, који, поводећи се теоријским трендовима, запостављају критичку друштвену улогу, Чомски не елаборира кључно питање које се тиче разлога *декофеинизације* постмодернизма (да употребимо Жижеков термин). Са које стране структуре моћи је постмодернизам настао? Према Чомском, али и Брикмону и Сокалу, реч је о продукту генерисаном одоздо, попут спонтане реакција на, како они примећују, политички пораз модернизма. Проблем је у томе што ови теоретичари нису пружили увид у узроке трансформације левице и то у специфичном хладноратовском контексту. Зар није симптоматично да је левица доживела свој, условно речено, крах, управо на самом свом врхунцу, дакле када је имала највећи еманципаторски потенцијал? Зар постмодернизам није одиграо улогу пацифизирања интелектуалне левице, која се окренула питањима удаљеним од практичног политичког деловања? Наиме, они аутори, али и културни радници и уметници који нису желели да прихвате нови тренд, али су се одрекли радикалног мишљења и деловања, које 1968. године није дало резултата, покушали су да продубе своје друштвене активности и да своју филозофију, тј. уметност, још више приближе широком слоју становништва (Маркузе (Herbert Marcuse), Кардју (Cornelius Cardew), Ржевски (Frederic Rzewski), Лик Ферари (Luc Ferrari) су само неки од њих). Они су међутим остали на друштвеним маргинама, управо због, сада већ постмодернистичког, естаблишмента, који их је одбацио, иако су и једни и други били декларативно – левичари. Парадоксално, постмодернизам се идејно заправо приближио идеологији касног капитализма, наводно, опонирајући му.

Овим односом идеологија левице и постмодернизма бавио се и Тери Иглтон о коме ће бити речи у наредном поглављу.

## Однос Терија Иглтона према постмодерној естетици

Тери Иглтон примећује да се постмодернизам највише укоренио у САД, чији теоретичари локалне политичке и друштвено-економске моделе најчешће универсализују, извозећи теорије широм света.<sup>237</sup> Те теорије су пак у директној вези са идеологијом касног капитализма, чији је САД најзначајнији експонент, те Иглтон сматра да се постмодернизам начелно супроставља систему, али заправо прихвата његове основне поставке.

Он тако напомиње да је

[п]остмодернизам радикалан у том смислу што преиспитује систем коме су још увек потребне апсолутне вредности, метафизичка основа (...). Против овога он мобилише разноврсност, без идентитета, трансгресију, антифундаменталност и културалну релативност. Резултат је у најбољем случају довитљива субверзија доминантног вредносног система, макар на нивоу теорије (...). Међутим, постмодернизам обично не успева да схвати да се оно што се догађа на нивоу идеологије не догађа увек и на нивоу тржишта.<sup>238</sup>

Тери Иглтон указује на чињеницу да је идеја постмодернизма конструкт који функционише на основу илузија о сопственој опозицији капитализму. Постмодернизам је продукт капиталистичког система и као такав дели са њим идентичну идеолошку матрицу. Међутим, важно је напоменути да Иглтон поставља специфичан модел идеологије, која је широко постављена и неухватљива у свом правом значењу. У књизи *Ideology, An Introduction*, он расправља о различитим моделима разумевања идеологије, закључујући да се не може извести њена јединствена дефиниција. Идеологија је питање дискурса, те се у том смислу она пројављује кроз дивергентне форме.<sup>239</sup> Она делује у

---

<sup>237</sup> Terry Eagleton, *After Theory*, New York, Basic Books, 2003, 122.

<sup>238</sup> Исто, 132. И даље: „Капитализам је најплуралистичкији систем који је историја икада познавала, јер константно трансгресира границе, одбацује опозиције и спаја различите животне навике. Целокупна ова плуралност оперише у уским оквирима; али то помаже да се разуме зашто неки постмодернисти једва чекају хибридлизовану будућност, док су други убеђени да је она већ дошла. Постмодернизам, укратко, узима нешто од материјалне логике касног капитализма и окреће га агресивно према његовим духовним основама.” Исто, 132, 133.

<sup>239</sup> Иглтон дефинише идеологију следећим речима:

„Идеологија је питање дискурса а не језика, конкретног дискурзивног ефекта, а не означавања као таквог. Она представља тачку у којој моћ наступа кроз вербално, али се

сложеном односу према самој друштвеној пракси, а као што Иглтон напомиње, може да буде лажна и права. Није реч о вредносним судовима, нити о есенцијалистичком погледу на свет, већ о статусима саме идеолошке стратегије, која у сваком случају јесте зависна од интенција онога који покушава да пласира одређену идеолошку матрицу. Можемо да кажемо да идеологија може да буде спољашња, тј. она која се пропагира због остварења одређених циљева, и унутрашња, која није идеалистички схваћен, јасан и недвосмислен светоназор, већ комплексан, вишезначан и често контрадикторан однос према свету. Иглтон се не служи овим терминима, али су они еквивалентни ономе што он назива социјална пракса и идеолошки дискурс. Наравно, услов за овакво разумевање идеологије јесте да се одбаци постмодернистичка идеја о *крају идеологије*.

Иглтон критикује и тезе постмодернистичке арбитарности, чији је екстреман вид Бодријаров концепт реалности, тј. хиперреалности, називајући их облицима нихилизма.<sup>240</sup> Крај идеологије се може, као теорија, прихватити само уколико се истовремено прихвати и да је сама реалност арбитарна конструкција, зато што је идеологија повезана са друштвеном праксом; уколико не постоји простор друштвене праксе, не постоји ни потреба за идеологијом. Крај идеологије би, у том смислу, одговарао идеји о крају историје, конституисаној, као што смо већ поменули, у оквирима неоконзервативне, тј. десничарске матрице. Лева постмодернистичка поставка тако у потпуности конвергира ка десним, неолибералним стремљењима. Иглтон ове везе примећује, мада о њима не расправља у оквиру питања односа између левице и деснице, већ у оквиру опште критике постмодернизма као филозофске теорије, која се, *превидима* њених гласноговорника, приближила капиталистичкој идеологији.<sup>241</sup>

Овај теоретичар, као и остали који су до сада поменути, не улази у разлоге успостављања еквивалентних идеолошких равни између две наизглед супростављене политичке *струје* – левице и деснице. Његово објашњење ове

---

прикривено уписује у оно што је речено.“ Terry Eagleton, *Ideology, An Introduction*, London, Verso, 1991, 223.

<sup>240</sup> Исто, 38.

<sup>241</sup> У том контексту, он износи и мишљење да је: „постмодернизам форма филозофског номинализма, који подразумева да су генералне категорије нереалне. Он (постмодернизам, прим. Р.М.) се приближава Локовом (John Lock) емпиризму, којег наводно критикује. Чињеница да су постмодернисти научили да повремено буду добри антиемпиристи, само значи да показују предрасуде према ономе што ми остали називамо чињенице.“ Terry Eagleton, *Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996, 102.

блискости дивергентних идеологија заснива се на претпоставци да макроструктура увек одређује микроструктурне односе, тј. да глобални систем неминовно одређује и функционисање локалних система, макар они представљали опозицију доминантном светоназору. Конкретније, Иглтон сматра да постмодернизам преузима одлике капитализма, једноставно већ тиме што постоји у систему. Он сматра да је постмодернизам тако и радикалан и конзервативан, зато што је то упечатљива одлика касних капиталистичких друштава. „Она су слободна и ауторитарна, хедонистичка и репресивна, вишестрана и монолитна.“ Јер „[т]ржишна логика“ која њима влада „јесте у исто време логика уживања и плурализма, ефемерности и дисконтинуитета, велике децентриране мреже жеља у којој појединци представљају неухватљиву појаву.“<sup>242</sup>

Иако сматра да је логика касног капитализма уписана у идеје постмодернизма, Иглтон не заступа тезу да је могућност субверзије изгубљена. Напротив, сагледавање проблема и уочавање чињенице да глобални капитализам утиче и на теоријске идеје и различите праксе, помажу креирању нове теоријске парадигме, која ће пружити адекватне и сврсисходне одговоре. Иглтон, као неомарксиста, сматра да је потребан повратак основним социјалистичким идејама, које је, према њему, постмодернизам из корена трансформисао. Враћамо се опет питању левике и постмодернизма, чију везу Иглтон разуме, слично Чомском, као резултат разочарања левичара, крајем шездесетих година, у дотадашње идеале. И он, попут Чомског, сматра да је реч о својеврсном политичком опортунизму (политичком у најширем смислу те речи), тј. жељи појединаца да задрже позиције унутар културног естаблишмента. Окретање култури и стриктно филозофским идејама, без претензија практичног политичког или друштвеног деловања, проузроковано је, према Иглтону, ставом западних академских кругова да су безуспешне политичке борбе крајем шездесетих година, показале да је немогуће ефективно се одупрети систему.<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> Исто, 132.

<sup>243</sup> Иглтон, слободнијим речником, описује управо ту генерацију филозофа: „Окретање западних марксиста према култури је једним делом проузроковано политичком импотентношћу и разочарањем. Заглављени између капитализма и стаљинизма, групе као што је Франкфуртска школа су компензовале своје политичко бескућништво окретањем ка културним и филозофским питањима. Политички заробљени, они су покренули своје културне ресурсе како би се супротставили капитализму у коме је култура постајала значајнија и доказали да су и даље

Како би задржале релевантност и самобитност, филозофске школе су се окренуле формулисању идеологије која ће одбацити марксистичку телеологију, и заступати идеју релативизма, тј. антиесенцијализма, као основног концепта постмодернизма. Антиесенцијализам је повезан са плуралношћу и децентрализованим системом мишљења, а сви ови појмови се, као што Иглтон и напомиње, могу повезати и са капитализмом. Међутим, можемо додати да инсистирајући на антиесенцијализму и релативизму као централним тачкама постмодерне теорије, постмодернисти, парадоксално, постављају основу новог „великог наратива“. Уколико есенцијализам подразумева универзализацију и централизацију филозофског мишљења, онда се намеће закључак да је антиесенцијализам, у постмодерном смислу, заправо, есенцијализам *par excellence*, и он је условљен друштвеним поретком у коме се постмодернизам јавља. Иако оваква оцена звучи парадоксално, она заправо указује на то да се антиесенцијализам у постмодернизму презентује на есенцијалистички начин.

Тај универзалистички антиесенцијализам намеће многа филозофска питања и недоумице. Иглтон тако проблематизује питање морала, које је постмодернизам запоставио, а које се у периоду након постмодерне обнавља као важно филозофско и егзистенцијално питање.

Наиме, уколико се морал разуме као релативан појам, који своје значење добија искључиво у односу на друштвени контекст, онда и најопштије моралне дилеме престају да имају значаја. Сваки поступак појединца јесте подједнако оправдан, те се не могу доносити општи закључци или вредносни судови. У том смислу поставља се питање: које су границе нечијег деловања и како се разумеју појмови добра и зла, уколико су и они део ретроградног есенцијалистичког погледа на свет? Реч је о појмовима који су онда релативни и чије разумевање зависи искључиво од субјекта, тј. од његовог друштвено условљеног светоназора. Јер има различитих друштвених светоназора. Партикуларизам у постмодернизму подразумева подједнако прихватање свих идеолошких матрица,

---

политички релевантни. У исто време, могли су да се одвоје од дивљег и ситничавог комунистичког света, обогаћујући традицију мисли коју је комунизам издао. Међутим, радећи ово, већина западних марксиста је завршила као гентрификована верзија милитантних револуционара, као разочарани и политички крезуби академичари. Ово важи и за културне студије, у оквиру којих су мислиоци, као што је Антонио Грамши, (тј. његове теорије, прим. Р.М. ) сведени на теорије субјективитета, а не на теорију радничке револуције.“ Terry Eagleton, *After Theory...* нав. дело, 31.

без успостављања хијарархијског односа између њих.<sup>244</sup> То, у практично смислу, значи да су и идеје које почивају на деструктивном односу према заједници, такође легитимне. Како је, онда, такав систем одржив? Прагматичност постмодерних филозофа не дозвољава им да дају адекватан одговор, нити пак да уопште поставе ово питање, што одводи целокупан концепт постмодернизма у екстреман, а потенцијално и опасан вид релативизма. Терористичке акције и војне интервенције, као и субјективни деструктивни чинови, у потпуности су легитимизовани идеолошком поставком постмодернизма. Крећући се по овом трагу, Иглтон завршава књигу *The Illusions of Postmodernism* констатацијом да, услед општег скептицизма, прагматизма и партикуларизма, постмодернизам, као теорија, није у стању да одговори изазовима савременог света, као што је нпр. фашизам.<sup>245</sup>

Иако Иглтон не изводи следећи закључак, он нам се сам намеће: уколико су сви погледи на свет легитимни и друштвено условљени, то последично значи да су и агресивне идеологије такође подједнако валидне као и друге, тј. да је, у крајњем случају, убиство легитиман акт, зато што се моралност тог чина, услед идеје о партикуларизму, не може, или не сме, довести у питање. У том случају је сваки рат у потпуности легитиман, зато што подразумева сукоб више легитимних политика.

---

<sup>244</sup> „Постмодернизам који заступа антиелитизам и антиуниверзализам, оставља одређену тензију између политичких и филозофских вредности. Он покушава да разреши овај проблем преспајајући универзалност, враћајући се премодерном партикуларизму. Међутим, реч је о партикуларизму без привилегија, тј. различитости без хијарархије. Проблем је у томе како ће различитост без хијарархије успети да превазиђе проблем и не упадне у чисту равнодушност, постајући окренута слика у огледалу универзализма који одбацује.“ Исто, 113, 114.

<sup>245</sup> „Постмодерни крај историје не подразумева будућност другачију од садашњости, ситуацију коју они (постмодерни теоретичари, прим. Р.М.), зачуђујуће, посматрају као нешто што је разлог за славље. Међутим, постоји једна могућа будућност, између осталих, а она се зове фашизам. Највећи тест постмодернизма или, у том смислу, било које друге политичке доктрине, јесте у томе како ће одговорити на опасност од фашизма. Богата истраживања о расизму и етничитету, о параноји идентитетског мишљења, о опасностима тоталитета и страху од другости: све ово, уз дубоке мисли о превртљивости моћи, несумњиво ће бити од велике важности. Међутим, њен културни релативизам и морални концептуализам, њен скептицизам, прагматизам, локализам, одбацивање идеја солидарности и дисциплиноване организације, као и недостатак адекватне теорије о политичком деловању, допринеће њеној слабости. У супротстављању политичким противницима, левица данас, више него икада, мора да успостави етичке и чак антрополошке основе. (...) У том смислу, постмодернизам је део проблема, а не његово решење.“ Исто, 134, 135.

Општа арбитрарност појава јесте онтолошка претпоставка која пледира за реконфигурацију савременог друштва и његових схватања. Реч је о метатеорији која има *револуционарније* претензије од модернизма, зато што, за разлику од модернизма који је желео револуционарно да мења свет, тј. глобални друштвени контекст, постмодернизам има идеју револуционарног мењања саме реалности.. На пример, Бодријарова теорија хиперреалности представља нови велики наратив, зато што се она не бави реалношћу појединца или одређеног друштва, него подразумева универзалистички однос према свету. Уместо о постмодернистичким реалностима, Бодријар говори о реалности као универзалном појму, примењивом на опште схваћену савременост која постоји изван историје. Бодријарове опсервације о хиперреалности се не удаљују од пуке констатације стања без критичке основе и нуђења алтернатива. Из тог Бодријаровог става можемо да закључимо да постмодернизам представља *status quo* идеологију, која нуди псеудоалтернативну теоријску платформу постојећем капиталистичком и либералном политичком поретку, подржавајући га у његовим основним идејама.<sup>246</sup>

Тери Иглтон потенцира да је потребно вратити се филозофским темама слободе и истине. Рекли бисмо да је ово важно, управо за формулисање другачије теоријске поставке, која би заузела примат у периоду након постмодерне. Иглтон у потпуности одбацује постмодернизам, који је негирао сваку могућност еманципаторске политике и револуционарне борбе тиме што је искључио концепт слободе из теоријског дискурса. Јер, као што и наглашава у својој књизи *The Ideology of Aesthetics*, „[д]искурси разума, истине, слободе и субјективности, онако како смо их наследили, заиста захтевају озбиљну трансформацију”.<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> Тако Иглтон износи став да је постмодернизам „идеологија (...) дефетистичког крила либерално-капиталистичке интелигенције, која је сопствене локалне потешкоће пренела на универзални људски ниво, управо попут универзалистичких идеологија које одбацује.“ Terry Eagleton, „Where Does Postmodernist Come From?“, *Monthly Review*, 47/3 (59–70), 1995.

Преузето са:

<http://www.julietdavis.com/COM443/articles/Where%20Do%20Postmodernists%20Come%20From%20-%20Terry%20Eagleton.pdf>

<sup>247</sup> Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Wiley-Blackwell, 1990, 415.

Коначно, у студији *After Theory*, написаној 2004. године, Иглтон износи тврдњу да је постмодерна коначно завршена. Ширење капитализма, који претендује да постане глобалан, и тзв. рат против тероризма, покренут након догађаја од 11. септембра 2001. године у САД, означили су крај идеологије која је заснована на идеји да су велики наративи историјска прошлост.<sup>248</sup>

Што се тиче уметности, према Иглтону, постмодерна уметност представља естетски израз *постмодерног* друштвеног *стања* (термин који користи Лиотар). Као таква, а у светлу напред реченог, она је заснована на идеологији касног капитализма, као израз формулисан, пре свега од стране авангардиста (левичара) који су, услед политичке кризе, и кризе саме уметничке авангарде, напустили свој дотадашњи уметнички језик. Постмодерна уметност је (у својим поступцима) хибридна и децентрализована, а њена естетика одбацује универзалност и есенцијализам (мада се заправо намеће као универзална, глобална естетика). Она, у том смислу, није критичка, већ пре пружа отвореност тумачења, чиме се удаљава од авангардне субверзије.

Тери Иглтон сматра да постмодерна уметност стога није ни иронична ни сатирична, зато што она не може да развије једностран поглед на друштвено-политичке околности. Постмодерна уметност, тако, заузима *status quo* друштвену позицију, стављајући акценат на многоструке контексте легитимних позиција, равноправних у свом постојању. Према Иглтону, постмодернизам тако не може да успостави критички однос према важним друштвеним питањима, као што је то чинила авангарда. Постмодернизам остаје недоречен када су посредни питања као што је нпр. алијенација у капиталистичком друштву. Заправо, прокламујући крај идеје утопије, постмодернизам одбацује хуманистичке идеје, те самим тим и расправу о проблему људског отуђења. Уколико се сложимо са Иглтоновим ставом, можемо да кажемо да се уметност

<sup>248</sup>

Иглтон у том смислу напомиње:

„Никада не можемо да будемо *након теорије* зато што не може да постоји рефлексивни људски живот без ње. Можемо само да истрошимо неки одређен начин мишљења у зависности од промене ситуације у којој се налазимо. Са лансирањем новог глобалног наратива капитализма, заједно са тзв. ратом против тероризма, могуће је да је начин размишљања познат као постмодернизам дошао до свог краја. Уосталом, теорија нас је уверавала да су велики наративи ствар прошлости. Можда ћемо моћи да је видимо као један од малих наратива, за који је (теорија постмодернизма, прим. Р. М.) била толико везана.“ Terry Eagleton, *After Theory*, нав. дело, 221.



постмодернизма може подвести под категорију *уметности ради уметности*, која нема претензија на било какво уодношавање са друштвеним процесима и трењима. Успостављање мреже значења и вишеслојност тумачења, од којих је свако подједнако легитимно, јесте, закључујемо, најважнији циљ постмодерне уметности, која прави отклон од авангардне револуционарности.

У контексту онога што смо навели, можемо да цитирамо и Иглтона који примећује:

Празне, стилизоване, деисторизоване, неемоционалне равни постмодерне културе не означавају алијенацију, зато што сам концепт алијенације мора, потајно, да садржи сан о аутентичности, коју постмодернизам одбацује (...). Једним потезом одбацујући алијенацију, постмодернизам је постао грозна пародија социјалистичке утопије. Постављајући алијенацију на други ниво, отуђујући нас чак и од нашег сопственог отуђења, (постмодернизам, прим. Р. М.) нас убеђује да признамо да утопија није неки удаљени *telos*, већ је она управо наша садашњост (...).<sup>249</sup>

Постмодерна уметност је еkleктична у томе што пресликава саму теорију која је заснована на идеји да је постмодеран човек у својој основи еkleктично биће. У својој студији *The Postmodern Condition*, Лиотар описује човека који живи у савременом глобалном, капиталистичком свету и који упија утицаје најразличитијих култура, конзумирајући продукте из целог света. Иглтон напомиње да је то само један аспект савременог друштва, али да је проблем што највећи број људи живи контрадикторним животом, између конзументства и живота у границама локалног контекста или породице. Лиотар, заправо идеализује савремено друштво, изводећи универзалистички закључак који не води рачуна о партикуларитетима, иако би то требало да буде основа постмодернистичке естетике. Са друге стране, Лиотар је изнео површан опис еkleктичног живота, који би, у нешто другачијем облику, могао да се примени и на друштва нпр. XIX или почетка XX века, наравно уз Иглтонов додатак, да се еkleктични живот увек уодношава са традиционалнијим обликом живота. Међутим, водећи се идејом савремености, онако како ју је Лиотар видео, уметност се појављује управо у облику еkleктицизма, који нивелише историју и

---

<sup>249</sup> Terry Eagleton, „Capitalism, Modernism and Postmodernism“, *New Left Review*, I/152, 1985, (60–73), 61.

садашњост, узимајући од прошлости само њене празне артефакте. Према Иглтону, проблем постмодерне уметности јесте тај што је она заснована на теорији која полази од претпоставке да је субјекат мртав, зато што је хуманистичка идеологија неодржива.<sup>250</sup> Њен антиесенцијализам пак полази од идеје да је и истина неважна, само зато што је епистемологија њеног представљања редефинисана у савременим уметничким оквирима. Ово све доводи до уметности која се бави „чистом објективношћу насумичних субјективитета“.<sup>251</sup>

Тери Иглтон се у својим студијама, након 2000. године и књиге *After Theory*, у којој је позвао на формулисање нове теоријске платформе која ће се вратити општим филозофским темама истине, морала, врлине (...), не дотиче питања уметности. Вероватно сматрајући да би из нове теорије, нужно произишла и другачија уметност, он пружа опције развоја теоријске мисли, не нудећи експлицитно сопствену кохерентну теорију. Ипак, Иглтон јасно означава оквире нове велике друштвене теорије која би морала, према њему, да се заснива на неомарксизму и на модернистичкој филозофској традицији. Само поставкама које представљају опозицију доминантном глобалном капиталистичком систему, могуће је одговорити на реалне друштвено-економске проблеме који су од 1990. године, постали акутни, а који ће доживети врхунац у финансијској кризи 2008. године. На место постмодернизма, којег Иглтон види као велики наратив друге половине двадесетог века, а који је, парадоксално, идеолошки подржавао status quo, потребно је успоставити хуманистичку филозофију, па самим тим и науку и уметност, који ће вратити политичност и, макар потенцијалност субверзије у друштвене оквире.

Управо су се у периоду с краја XX и почетка XXI века појавиле нове теорије у друштвеној филозофији и уметности, које претендују да редефинишу савремену теоријску и естетичку мисао. Оно што је карактеристично за теорије након постмодерне јесте да оне махом успостављају специфичан однос према постмодернизму, враћајући се, заправо на модернистички концепт,

---

<sup>250</sup> Исто, 70.

<sup>251</sup> Исто

покушавајући да поново укључе у теоријски дискурс одређене његове идеје. Карактеристично је да оне теорије које већ у самим називима имају термин *модернизам*, реферишу на тај однос.

То је случај и са идејом алтермодернизма Николаа Бурјоа (Nicolas Bourriaud), која је произишла из његовог теоријског концепта *релационе уметности*, формулисаног током деведесетих година двадесетог века.

## РЕМОДЕРНИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ

### Алтермодернизам

Никола Бурјо је 1998. године објавио књигу под називом *Relational Aesthetics*,<sup>252</sup> која представља резултат дугогодишњег ангажовања на позицији уметничког кустоса. Прецизније, она је произишла из искуства његовог рада на изложби *Traffic* (Саобраћај) одржаној 1996. године у Бордоу. На овој изложби су представљена уметничка дела чија поетика почива на идеји успостављања директног односа са гледаоцима – интеракција је овде кључан термин. Уметничко остварење постаје део социјалног окружења у коме функционише као објекат, доступан гледаоцу на слободно коришћење. Са друге стране, тај објекат врши улогу медијатора одређене, често ангажоване, поруке уметника, свесног друштвених и политичких околности, који промишља односе између појединца и света који га окружује. Бурјо је у програмској књижици за ову изложбу навео свој став да ће управо релациона уметност, тј. она уметност која остварује везу између уметника и друштва, успети да замени велики постмодернистички наратив. Није реч о новом стилу, већ о специфичној поетици која доминира у радовима уметника представљених на изложби *Саобраћај*.<sup>253</sup> Бурјо напомиње да оно што ове уметнике повезује јесте идеја

---

<sup>252</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

<sup>253</sup> Аутори који су излагали радове на овој изложби су, између осталих, и: Риркрит Тираванија (Rirkrit Tiravanija), Филип Парено (Philippe Parreno), Ванеса Бикрофт (Vanessa Beecroft), Маурицио Кателан (Maurizio Cattelan), Кристин Хил (Christine Hill), Јес Бринк (Jes Brinch), Хенрик Пленж Јакобсен (Henrik Plenge Jakobsen), Лијам Гилик (Liam Gillick), Милтош Манетас (Miltos Manetas), Хорхе Пардо (Jorge Pardo), Норитоши Хиракава (Noritoshi Hirakawa), Пјер Уиг (Pierre Huyghe)... [http://america.pink/traffic-art-exhibition\\_4506752.html](http://america.pink/traffic-art-exhibition_4506752.html), Приступљено: 2.8.2014.

остварења везе између људи: „Њихова дела осветљавају моделе друштвене размене, пружају интерактивност са гледаоцем кроз естетско искуство (...) и (нуде, прим. Р.М.) процес опипљиве комуникације, као средства међусобног повезивања људи или група.“<sup>254</sup>

Ови уметници се, заправо, баве простором и временом као основним елементима стварности, показујући да је и уметност нераскидиво повезана са овим појмовима. Простор је место субверзије, не само контемплације, а савремене технологије, *убрзавајући време*, пружају могућност размене података и људског дијалога. Дакле, уметност која се бави овим појмовима, дотиче се питања интерсубјективности (када се бави простором) и интеракције (када се бави временом).

Бурјо сматра да се ова уметност удаљава од авангарде тиме што не тежи инцидентима, а од концептуалне уметности, тиме што се бави завршеним делима и заокруженим концептима, а не радовима у процесу настајања. Релациона уметност припада свету *комуникације и размене*<sup>255</sup> Ова уметност, према Бурјоу, не представља уметнички доживљај света, нити његове унутрашње фрустрације, проблеме и питања, већ на мапу поново поставља хуманистичка питања, посматрајући проблеме глобалног капитала и друштвене алијенације.

У том смислу, реч је о отклону од постмодернизма, кроз идеју уметности као активног друштвеног алата, за остварење одређених политичких и социјалних циљева, или пак, за указивање на могућности њиховог остварења. Није у питању утопијска уметност, већ, како Бурјо наглашава, уметност која представља утопију *сада и овде*, кроз друштвену праксу која указује на потенцијале друштвене и политичке борбе. Овакво разумевање уметности се може ишчитати нпр. из рада *Parking*, настало у оквиру циклуса *Burn out* Јеса Бринка и Хенрика Пленжа Јакобсена, које Бурјо помиње као следбенике релационе уметности. Реч је о јавном уметничком делу, изложеном на тргу у

---

На самој изложби је представљено 30 аутора. Nicolas Bourriaud, „Curatorial Practice“, 5.8.2015. Преузето са: [http://www.micacuratorial.org/curator-cards/nicolas-bourriaud#\\_ftn3](http://www.micacuratorial.org/curator-cards/nicolas-bourriaud#_ftn3)

<sup>254</sup> Nicolas Bourriaud, „Traffic: Space-times of the Exchange“, CAPC, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1996. Преузето са: <http://www.mayrevue.com/en/traffic-espaces-temps-de-lechange/>

<sup>255</sup> <http://www.mayrevue.com/traffic-espaces-temps-de-lechange/?lang=en>

Исто

Копенхагену, које представља девастиране и уништене аутомобиле и аутобус.  
Дело, заправо показује исход насилних протеста.<sup>256</sup>



Слика бр. 1

Jes Brinch, Henrik Plenge Jakobsen: *Burn out: Parking*, 1994. Јавно уметничко дело,  
Копенхаген<sup>257</sup>

Бурјо је наставио са развијањем идеје о релационој уметности у студији  
*Релациона естетика*, упркос, махом, негативним критикама изложбе

---

<sup>256</sup> Видети: [http://www.henrikplengejakobsen.net/sider/works/99\\_92/parking.html](http://www.henrikplengejakobsen.net/sider/works/99_92/parking.html)

Приступљено: 4.9.2014.

<sup>257</sup> Преузето са: <http://www.undergang.net/content/burn-hierarchy-ft-jes-brinch-61>,  
Приступљено: 22.5.2015.

Поред Јеса Бринча и Хенрика Пленжа Јакобсена, Бурјо помиње између осталих и: Кристину Хил, која је у галерији организовала недељну теретану и Пјера Уига, који је поставио јавни екран на коме је емитовао фотографију радника који раде свега неколико метара од екрана. Сама изложба *Саобраћај*, представила је заправо различите просторе који су успостављали непосредне односе са гледаоцима, кроз дивергентне интерактивне изложбе. Тако је Рикрит Тираванија поставио неколико бесплатних мини барова, Доминик Гонзалес-Ферстер (Dominique Gonzalez-Foerster) је направила собу за специфичан облик психолошке сеансе у којој су посетиоци могли, уз помоћ уметнице, да нацртају план распореда дома у коме су рођени... Такође, постављена је и радионица за израду застава нових држава. Видети: Carl Freedman, „Traffic“, *Frieze*, 28, 1996. Преузето са: <https://frieze.com/article/traffic>

*Саобраћај*.<sup>258</sup> У њој, следећи ставове изнете у програму за изложбу *Саобраћај*, Бурјо елаборира тезу да је потребно формирати другачију уметничку платформу која ће се одвојити од доминантне постмодернистичке естетике.

Саму уметност, Бурјо дефинише као активност која се састоји од *продуковања веза са светом* уз помоћ знакова, форми, акција и објеката,<sup>259</sup> док релациону уметност описује као: низ уметничких пракси који за своју теоријску и практичну позицију заузимају целокупне људске односе и њихов друштвени контекст.<sup>260</sup>

*Нова* уметност, према Бурјоу јесте у својој основи политична, она има за циљ да укаже на проблеме у друштву, и што је важније, да укључи гледаоце у њу, стварајући демократски, а не аутократски однос између уметника и посматрача. Један од кључних појмова који Бурјо уводи у овој књизи јесте *семионаут*, који означава савременог уметника који кроз своје деловање проналази путање између дивергентних знакова.<sup>261</sup> Он је нека врста номада, али који није усамљен, већ који делује заједно са другим номадима уметницима и, шире посматрано, са друштвом. Ова Бурјоова идеја о уметнику као некоме ко ствара *између*, одвешће га ка тези да је савремен уметник заправо нешто између DJ-а и програмера.

Пројекат *Test Site* Карстена Хелера (Carsten Höller) је један од примера оваквог односа према уметности. Хелерово дело се управо може посматрати кроз призму уметности *између*, будући да је акценат стављен на утилитарност пројекта, у коме се сусрећу идеје употребне архитектуре и уметности.

---

<sup>258</sup> Карл Фридман је у својој критици изложбе написао да је њен концепт доминирао над оним што је представљено, закључујући: „*Саобраћај* и Бурјоов концепт релационалности су једноставно били превише неодређени да би могли да дефинишу нову уметност, посебно што је велики број дела мало допринео самој идеји изложбе. Реч је о амбициозно осмишљеној изложби која је само представила посетиоцима објекте и слике који су им већ, у великој мери били познати.“ <http://www.frieze.com/issue/review/traffic/>  
Приступљено: 5.11.2014.

Емили Цингу у својој критици напомиње „да је изложба *Саобраћај* изузетно конфузна, заснована на принципу интерактивности, који је, као концепт, веома замагљено постављен. Идеја (...) интерактивности није превише луцидна, посебно уколико имамо у виду да се она може проширити тако да обухвати било које дело и присуство посматрача (чак и у традиционалном смислу, уметност функционише на овај начин). Заробљена у потреби да остваре директан однос са интерактивношћу, нека дела (посебно видео радови и слике) су, чини се, на силу ту угурана. Ово је, због недостатка конкретности, утицало да се на визуелном нивоу не достигне идеја интерактивности“ Emily Tsingou, *Traffic*, 1996, [http://www.zingmagazine.com/zing3/reviews/027\\_traffic.html](http://www.zingmagazine.com/zing3/reviews/027_traffic.html), Приступљено: 7.6.2014.

<sup>259</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational ...* нав. дело, 107.

<sup>260</sup> Исто, 113.

<sup>261</sup> Видети: Исто



Слика бр. 2

Carsten Höller: *Test Site*, 2006, Tate Modern's Turbine Hall, Лондон<sup>262</sup>

*Test Site* је експерименталан пројекат који нуди специфично архитектонско решење зграда и укључује замену лифта системом тобогана. Како напомиње сам аутор: „тобоган је скулптура у којој можете да путујете. Тобогани испоручују људе брзо, сигурно и елегантно на њихове дестинације; они нису скупи да се направе, а штеде и енергију. Такође, они омогућују проживљавање јединствених емоционалних стања, између одушевљења и лудила. (...) Извођачи постају гледаоци (унутар свог унутрашњег спектакла) док се спуштају низ тобогане, или док су посматрани од стране оних који се налазе изван тобогана. Сматрам да би нас коришћење тобогана на свакодневној бази, променило, као што нас мења сва друга роба. Убеђен сам да је употреба кола променила нашу перцепцију времена. Могу да замислим какав би утицај извршили тобогани.“<sup>263</sup> Овај пројекат је један од примера уметности која остварује директан дијалог са

---

<sup>262</sup> Vincent Honoré, *Carsten Höller: Interview*

Преузето са: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-carsten-holler-test-site/carsten-holler-interview>, Приступљено: 22.4.2015.

<sup>263</sup> Исто

публиком, са циљем револуционарног мењања друштвене стварности. Друштвена стварност је, међутим, радикално промењена у периоду након постмодернизма захваљујући развоју технологија. Технолошки напредак је утицао и на саму уметничку продукцију. У књизи *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*,<sup>264</sup> у којој Бурјо развија идеју алтермодернизма, он заступа мишљење да је развој информационих технологија довео до веће доступности података, што је, самим тим утицало и на саму уметничку праксу. Та *информациона пролиферативност* која се десила развојем интернета, утицала је на редефинисање појмова: продукција, конзумација, креација, копирање, редимејд (readymade) и оригинално дело.<sup>265</sup> Та промена у начину перципирања света који се путем технологија *смањује*, утицала је и на све већу децентрализацију уметности и ширење њених глобалних оквира. Мада ове процесе Бурјо повезује са тзв. другим периодом постколонијализма, као другом фазом постмодернизма, он сматра да су они достигли своје врхунце на почетку XXI века, када је потребно преиспитати њихове основне поставке. Наиме, у књизи *The Radicant*<sup>266</sup> из 2009. године, Бурјо износи тезу да је постмодерна идеологија настала као последица енергетске кризе 1973. године. По његовом мишљењу, та криза је довела у питање до тада замишљану сигурну и прогресивну будућност Запада.<sup>267</sup> То је довело до промена у функционисању глобалног капитализма, који је ступио у тзв. постиндустријску фазу<sup>268</sup> која се завршила *падом Берлинског зида*. Променом геополитичког окружења, мења се и идеологија постмодернизма, која се окреће ка глобализму. Глобализам, пак, поприма нову димензију на крају XX века, што, све заједно, доводи у питање идеју постмодернизма.

Наиме, Бурјо сматра да је овај термин повезан са утопијским мишљењем да се налазимо на крају историје и да ћемо остати заробљени у простору који стоји у

---

<sup>264</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*, New York, Lukas and Sternberg, 2002.

<sup>265</sup> Исто, 13.

<sup>266</sup> Nicolas Bourriaud, *The Radicant*, Berlin, Sternberg Press, 2009.

<sup>267</sup> Видети: Исто, 181.

<sup>268</sup> Мада Бурјо не користи овај израз већ говори о томе да напредне земље одустају од експлоатације сировина и да се окрећу ка технолошким иновацијама (у Јапану), финансијализацији (интензивни развој финансијског капитала, прим. Р.М.) (у САД) и услужним делатностима. „Економија се одвојила од конкретне географије, колико је могла, остављајући експлоатацију сировина, тзв. земљама у развоју (...)“. Исто, 181, 182.



вечном односу са прошлошћу – модернизмом. Пост, као префикс, сугерише период после модернизма, који је узет као референтна тачка за епоху која је проглашена последњим историјским периодом. Нов приступ проблему глобализације подразумева, према Бурјоу, успостављање односа између различитих глобалних чинилаца у савременом свету. У идеалном смислу, свет би требало, у будућности, да постане *архипелаг култура* – а то подразумева стварање аутономних ентитета од груписаних културалних формација.<sup>269</sup> Није реч о глобалистичкој стандардизацији, већ о глобалистичкој кооперацији. Како Бурјо наглашава, алтермодерност у култури је пандан, алтермондијализацији (или алтерглобализму), у политичком смислу, као идеји која спаја различите локалне опозиције економској и политичкој стандардизацији.<sup>270 / 271</sup> У овом контексту, можда је најприкладније употребити термин креолизација – управо овај појам Бурјо уводи у свом *Манифесту алтермодернизма*, који се појављује исте године кад и књига *The Radicant*. У овом манифесту су искристалисане идеје које су се појављивале у Бурјоовим ранијим текстовима, и у том смислу, он представља кондензован облик његове теорије.

Текст је, заправо, представљао део програма изложбе под називом *Altermodern* постављене у галерији Тејт (Tate) у Лондону.<sup>272</sup> У овом манифесту Бурјо износи основне тезе које се тичу нове уметности, или уметности у настајању – алтермодерне уметности. Она је повезана са глобалним друштвеним контекстом XXI века, у коме доминира другачији однос субјекта према времену и месту него у XX веку. Разумевања времена и места доживљава своју трансформацију и додатну релативизацију, која произлази из технолошког напретка у сфери комуникација и путовања. Константним прелажењем граница, реалних, тј. географских, али и временских (*убрзавањем* времена) путем интернета, наш „свакодневни живот постаје путовање у оквиру хаотичног и живог

---

<sup>269</sup> Исто, 185.

<sup>270</sup> Исто

<sup>271</sup> „Префикс алтер, који може да укаже на крај културе post-a, је повезан са идејом алтернативе, као и разноврсности. Прецизније, оно ствара посебан однос са временом: није више реч о периоду после историјског тренутка, већ о бесконачном проширењу калеидоскопске игре временских петљи у циљу остварења визије историје као спирале која напредује окрећући леђа самој себи. Алтермодерност, која представља промену позиција vis-à-vis феномена модернитета, не посматра га као догађај на који треба да се позива, већ као један од многих феномена који може да буде истражен и преосмишљен у простору у коме је коначно нестала хијерархија, у глобализованој култури која је закупањена новим синтезама.“ Исто, 186.

<sup>272</sup> Одржане од 3.2.2009 – 26.4.2009.

универзума“.<sup>273</sup> Такође, редефинисан је и појам мултикултурализма и идентитета, који представљају деривате друге фазе постмодернизма, која се изједначава са постколонијализмом, а који се у алтермодернизму разумеју као идеје прошлости. Заправо, оне су изродиле креолизовану културу – културу која представља продукт процеса мултикултурализма. Културна размена која се остварује уз помоћ интернета, али и путовања и миграција, утичу на промене у разумевању глобалног поретка, што се манифестује и у уметности у којој је уметник *homo viator* – „прототип савременог путника, чије се кретање кроз знакове и формате уодношава са савременим искуством мобилности, путовања и прелажења граница“.<sup>274</sup> Та несталност идентитета, или пак стварање новог, трансформисаног идентитета – чак и несвесно створеног идентитета укотвљеног у различите културне обрасце, конструише глобалну креолизовану културу – културу у којој сваки појединац уноси елементе своје културе у глобализовану културу. Оно што Бурјо истиче, јесте да је креолизација, заправо, начин отпора глобализацији која тежи општем униформисању култура. Алтермодернизам јесте уметност која се супроставља постмодернизму који разматра питања идентитета и мултикултуралности кроз методе културалног релативизма и деконструкције, зато што он само одржава *status quo* у односу на капитализам, подржавајући глобалистичке тежње.<sup>275</sup> У том смислу, алтермодернизам се може разумети као покушај стварања новог „великог наратива“, тј. како Бурјо и напомиње, као облик „новог универзализма“.<sup>276</sup> Њега карактерише глобална дискусија између чинилаца различитих култура. Уколико је модернизам говорио апстрактним језиком колонијалне силе Запада, постмодернизам језицима идентитета, алтермодернизам се обраћа полиглотским језиком тј. различитим језицима. Уметник се, међутим, не бави описивањем актуелног стања, већ његовим преиспитивањем и критиковањем. У том смислу,

---

<sup>273</sup> Nicolas Bourriaud, *Altermodern Explained: Manifesto*, Преузето са: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>

<sup>274</sup> Исто

<sup>275</sup> Бурјо у Манифесту алтермодернизма пише:

„Многи знакови указују на то да се завршава историјски период који је био дефинисан постмодернизмом: мултикултурализам и дискурс о идентитету се замењују планетарним покретом креолизације. Културални релативизам и деконструкција који су заменили модернистички универзализам не дају нам оружје против двоструке претње униформисаности и масовној култури и традиционалном, екстремно десничарском повлачењу.“ Исто

<sup>276</sup> Исто

алтермодерна уметност би требало да буде заснована на ангажованом језику, који нуди нове перспективе проматрања савременог друштва. У супротном, уметник постаје само гласноговорник глобалног капитала који управо промовише идеје повезивања људи и интерактивности, а на корист мултинационалних компанија. Управо је то оно што Бурјо жели да избегне, наглашавајући да уметник мора увек да пита: зашто? Дакле, зашто је потребно створити интерактивно искуство путем уметности; да ли је реч о уметности ради уметности, уметности у служби капитала, или уметности која указује на проблеме, поставља питања и нуди одговоре?

Алтермодерна уметност би управо требало да преиспитује глобалне односе, јер уколико то не ради, постаје оно што Бурјо назива *Нокија уметност*.<sup>277</sup> Крајњи циљ јесте превазилажење бинарне опозиције глобалног и локалног, тј. светског и традиционалног,<sup>278</sup> чиме би се створила комплекснија и вишеслојна уметност која би била алтерглобалистичка. Бурјо се, заправо, залаже за нови модернизам, тј. како и сам назив *покрета* сугерише, за алтернативни облик модернизма; модернизма, чији је историјски амбигвитет усмерен у исто време против стандардизације и против *носталгије*. Стандардизације, у смислу модернистичког универзализма и (условно речено) носталгије за прошлошћу, какву срећемо у постмодернизму.<sup>279</sup> Није дакле реч о ревитализацији модернизма већ о његовој надоградњи. Она би у исто време значила и посматрање постмодернизма као једне од фаза у култури XX века, а не као дела линеарно конструисаног историјског наратива.

Природа алтермодернизма, онако како је види Бурјо, представљена је у самом програму изложбе Тејт галерије<sup>280</sup> кроз визуелни приказ острва једног

---

<sup>277</sup> Simpson, Bennett, „Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud“, *ArtForum*, April 2001, 3. Преузето са: <http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf>

<sup>278</sup> Bartholomew Ryan, „Altermodern: A Conversation with Nicolaus Bourriaud“, Преузето са: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/> Приступљено: 9.8.2014.

<sup>279</sup> Упореди са: Исто

<sup>280</sup> Следећи уметници су учествовали на овој изложби: Франц Акерман (Franz Ackermann), Дарен Алмонд (Darren Almond), Чарлс Ејвери (Charles Avery), Валид Бешти (Walead Beshty), Спартакус Четвинд (Spartacus Chetwynd), Маркус Коутс (Marcus Coates), Питер Кофин (Peter Coffin), Метју Дарбишир (Matthew Darbyshire), Шезад Давуд (Shezad Dawood), Тацита Дин (Tacita Dean), Рут Еван (Ruth Ewan), Лорис Грео (Loris Gréaud), Субод Гупта (Subodh Gupta), Рејчел Харисон (Rachel Harrison), Јоаким Кестер (Joachim Koester), Натанијел Мелорс (Nathaniel Mellors), Густав Мецгер (Gustav Metzger), Мајк Нелсон (Mike Nelson), Дејвид Нунен (David Noonan), Кејти Патерсон (Katie Paterson), Оливија Плендер (Olivia Plender), Сет Прајс (Seth

---

Price), Навин Раванчаикул (Navin Rawanchaikul), Линдзи Сирс (Lindsay Seers), Боб Смит (Bob Smith), Роберта Смит (Roberta Smith), Сајмон Старлинг (Simon Starling), Паскал Мартин Тају (Pascale Marthine Tayou) и Трис Вона-Мишел (Tris Vonna-Michell). Извор: „Altermodern: Tate Triennial 2009“, 5.3.2009, Преузето са: <http://www.e-flux.com/announcements/38352/altermodern-tate-triennial-2009/>

Приступљено: 19.01.2015. Изложба је иначе укључивала уметничке презентације, тј. предавања, која су названа – пролози. Четири пролога су представила уметнике чије естетике провоцирају размишљања на кључне теме које је Бурјо, са идејом алтермодернизма, поставио као основе нове уметности. У оквиру првог пролога говорио је Оквуй Енвезор (Okwui Enwezor), на тему: *Specious Modernity: Speculations on the end of Postcolonial Utopia*. Он је представио своје фотографије неколиких афричких градова, на којима се виде последице колонијализма, тј. сиромаштво нижих друштвених слојева, али и услова рада државних службеника, који бораве у полуразрушеним зградама и канцеларијама. Управо ове фотографије сведоче о колапсу европског утопијског размишљања о напретку, цивилизацији, науци и технологији. Према Енвезору, „више не постоји Друго“, већ само оно што је *између*. „Tate Triennial 2009 Prologue 1: Okwui Enwezor: Specious Modernity: Speculations on the end of Postcolonial Utopia“, 24.4.2008, Преузето са: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-triennial-2009-prologue-1-okwui-enwezor-specious-modernity-speculations>, Приступљено: 5.11.2014. Други пролог под називом *Exiles*, одржао је Т. Ј. Демос (Т. Ј. Demos), који је разматрао питање „односа савремене уметности према искуствима друштвеног измештања и политичке кризе“. <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-triennial-2009-prologue-2-exiles-tj-demos>. Трећи пролог, који је водио Карстен Хелер, носио је назив *Kinshasa Rumba Brazzaville*. Он није говорио о својој уметности већ о искуствима које је стекао боравећи у Киншаси. Представљајући своје импресије, укључујући и фасцинираност музиком Конга, овај уметник је покушао да публици пружи непосредно искуство, које није посредовано уметничким делом. Та идеја уметника као путника, као некога ко превазилази границе, како географске, тако и оне у оквиру форми изражавања, јесте једна од основних идеја алтермодернизма. Последњи пролог је био уприличен као панел дискусија о алтермодернизму и његовом односу према границама. У оквиру овог дела изложбе, представљена је и Декларација о неаутентичности (*Declaration on Inauthenticity*) Међународног некронаутичког друштва (International Necronautical Society). Реч је о покрету који је основан 1999. године, са прокламацијом у којој се наглашава да је потребно промишљати смрт на нов, антиромантичарски начин, путем уметности (прва тачка ове прокламације гласи: „Смрт је облик простора који желимо да мапирамо, у који желимо да уђемо, да га колонизујемо и, конечно, населимо“ „INS Founding Manifesto“, *The Times*, 14.12.1999, 1. Преузето са: [http://necronauts.net/manifestos/1999\\_times\\_manifesto.html](http://necronauts.net/manifestos/1999_times_manifesto.html)

Декларација, представљена на изложби у Тејт галерији, надовезује се на прокламацију из 1999. године, и заснована је на материјалистичкој, антиесенцијалистичкој идеји о уметности као константној репетицији онога што је већ постојало, у другачијем облику – „За нас је уметност консеквенца искуства пропале трансценденције.“ Према: Исто

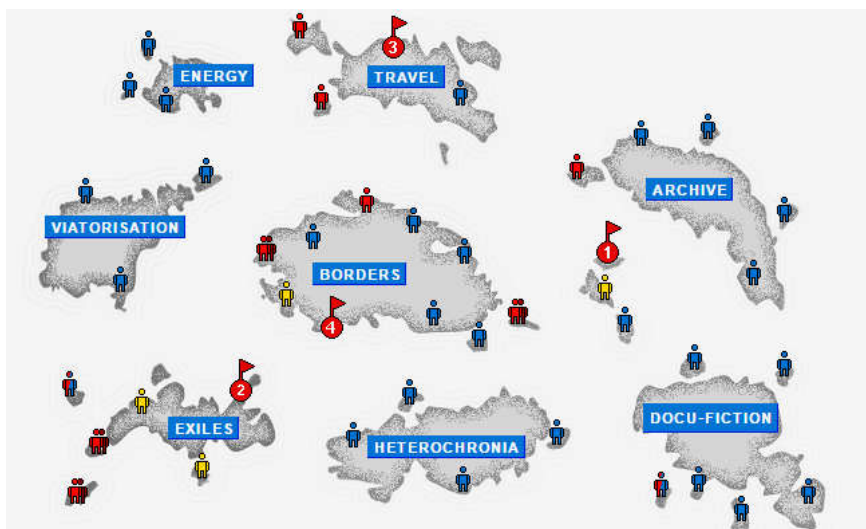
Није реч о прогресивном посматрању историје, али ни о идеји револуционарног прекида са прошлошћу. Како чланови покрета наглашавају у *Декларацији о будућности*: „Некронаутичко друштво одбацује идеју будућности, која увек представља мото доминантних социоекономских наратива о прогресу. Као што наш главни филозоф Сајмон Кричли (Simon Critchley) наглашава, неолиберална верзија капитализма и демократије се представља као неизбежност, судбина којој будућност припада. Ми одбијамо овакву идеологију будућности у име радикалне потенцијалности прошлости и начина на који прошлост обликује креативне импулсе и имагинативни пејзаж данашњице. Будућност мишљења јесте његова прошлост, мишљење које окреће леђа будућности“ „Declaration on the Notion Of ‘The Future’, Admonitions and Exhortations for Cultural Agents of the Early-To-Mid-Twenty-First Century”

Преузето са: [http://www.believmag.com/issues/201011/?read=article\\_necronautical](http://www.believmag.com/issues/201011/?read=article_necronautical)

Приступљено: 5.11.2014.

Оно што је такође представљено на изложби у Тејт галерији, а што има везе са основном идејом алтермодернизма, јесу идеје интернет покрета *Neen* и његовог оснивача Милтоуса Манетаса (Miltos Manetas) у оквиру предавања: *Altermodern Manifesto: Non-Static Art in Static Display*. Манетас је уметник који је 1997. године написао *Манифест уметности након видео игре*, који је везан за кључну идеју да „игрице нису игре, већ проширене верзије реалности“. Онај који игра игрицу, себе посматра, заправо, кроз призму главног *јунака* те игре,

архипелага. Свако острво представља једну од тенденција алтермодернизма, који није сам по себи уметнички стил, већ пре свега начин мишљења.



Слика бр. 3

*Мапа алтермодернизма*<sup>281</sup>

Острва тог архипелага су тематске области које су представљене на изложби. Теме које су биле заступљене на изложби тичу се: енергије, путовања, архива, граница, документарне фикције, изгнанства, хетерохроније и путовања.<sup>282</sup> Оне

---

он се идентификује са њим, постајући део те друге реалности. Уметник, сматрао је тада Манетас, има задатак да *ухвати* тренутке *живота* тог лика из видео игре, бележећи тако део неке друге реалности, тј. проширеног вида стварности. Видети: Miltos Manetas, „Manifesto of Art After Videogames“, 1997. Преузето са: <http://miltosmanetas.com/ART-FROM-VIDEOGAMES> Приступљено: 7.4.2015.

Термин *Neen* је настао 2000. године (према идеји Манетаса осмислила га је компанија Lexicon, којој је овај уметник дао задатак да пронађу нови термин који ће означавати уметност). Произашао је из речи *screen*, а на грчком значи – *и управо сада*, тј. апсолутна садашњост. Видети: Miltos Manetas, „Neen Art“, Преузето са: [http://miltosmanetas.com/filter/neen/NEEN-ART-MOVEMENT\\_](http://miltosmanetas.com/filter/neen/NEEN-ART-MOVEMENT_) Приступљено: 7.4.2015.

Овај уметник ће на основу идеја изнетих у манифесту, осмислити 2014. године и концепт Новог експресионизма. Он почива на тези да савремени човек живи у свету метаекрана. Уметник у таквом окружењу не може да остане везан за екран, већ мора, попут импресиониста који су изашли ван студија, да пронађе начин да реалност екрана, премести у физичку реалност. Заправо је циљ стварање уметности која се налази *између*, која зависи од нових технологија, али се ствара у реалности; она постаје уметност *између*. Различите употребе и прикази екрана, као и њихове трансформације путем физичких поступака, омогућују стварање онога што Манетас назива *целокупни пејзаж* (Entire Landscape). Реч је о свеобухватној потенцијалности *једне* и *друге* реалности, или, прецизније, о различитим облицима реалности. Видети: <http://xn--ewpressionism-hkb.com/>

<sup>281</sup> Преузето са: <http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>, Приступљено: 7.5.2014.

<sup>282</sup> Исто. Управо је ова идеја о разноврсности тема и уметничких одговора на њих била предмет критике, која је, као и у случају изложбе *Саобраћај*, поставила питање: да ли је кустос осмислио теорију на основу дела која припадају савременој уметности, или су уметници прилагођавали дела Буржоовој концепцији алтермодернизма? Тако критичар, историчар и

су третиране посредством различитих уметничких приступа и медија, а руковођене Бурјоовим концептима. Кључни критеријум одабира уметничких дела била је њихова политичка ангажованост.

Међу уметницима који су изложили своје радове налазе се и они који су у својим делима имплементирали и елементе звучне уметности. Реч је о Кејти Патерсон (Katie Paterson), која је поставила инсталацију под називом *Earth–Moon–Earth (Moonlight Sonata Reflected from the Surface of the Moon)*<sup>283</sup> затим о *sound art* колективу *Ultra red (Ultra-red)*, са пројектом *We Come From Your Future*, и Лорису Греоу (Loris Gréaud), који је извео перформанс *Frequency of an*

---

теоретичар уметности Николас Ламбриану (Nickolas Lambrianou) сматра да је алтермодернизам само једна врста брендирања, и поставља питање: „да ли термин представља користан, кохерентан и критички продуктиван начин да се опише неко ново усмерење у модерној уметности или су – лошији сценарио – дела изабрана само зато што се могу прилагодити како би служила или илустровала концепт.“ Ламбриану у том контексту цитира Дишана, његовим наводним речима: „никад не дозволи да уметничка дела стану на пут организацији изложбе“. Овај критичар такође износи мишљење да се на самој изложби у Тејт галерији нису нашла дела која садрже у себи интерактивни потенцијал, који је био основа релационе естетике Бурјоа. „Не постоји померање граница између уметника и публике, нити подривања било које кустоске конвенције“. Nickolas Lambrianou, *Altermodern: Movement or Marketing*, 23 April 2009. Преузето са: <http://www.metamute.org/editorial/articles/altermodern-movement-or-marketing>

<sup>283</sup> У једном од пропратних текстова, Николас Алфреј (Nicholas Alfrey) овако описује поменуто дело: „Инсталација Кејти Патерсон *Earth–Moon–Earth (Moonlight Sonata Reflected from the Surface of the Moon)* укључује слање првог става Бетовенове познате сонате до Месеца и натраг. Партитура, преведена на Морзеоу азбуку, послата је путем Е.М.Е. метода радио комуникације (*Earth–Moon–Earth*, као у наслову композиције), у којој се радио таласи који се одашиљу са Земље, рефлектују назад од Месеца, као примаоца, ка Земљи. Сигнали се превode назад у музички запис, који је програмиран за механички клавир. Лунарно путовање не преживи сваки тон, те се дешавају суптилне промене и паузе (у музици, прим. Р.М.) које кваре познату мелодију.“ (Nicholas Alfrey, *Transmission, Reflection and Loss: Katie Paterson's Earth-Moon-Earth (Moonlight Sonata Reflected from the Surface of the Moon)*, Nottingham, Djanogly Art Gallery, 2009, 7) Пријемник се иначе налазио у Шведској и Кејти Патерсон је морала при изради овој пројекта да сарађује са још десет анонимних техничара, који су радили у пријемној станици. У том смислу, реч је о колаборативном, групном пројекту. Алфреј даље истиче да се „Месечева соната (тачније њен први став, прим. Р.М.) појављује на врху интернет листе када је реч о музици инспирисаној Месецом, те је Патерсон имала то на уму (при осмишљавању дела, прим. Р.М.). Она третира ово дело као пронађени објекат, обичан културни артефакт кога шаље кроз свемир како би се сусрео са правим Месецом. Тиме, чини се, жели да изрази скептичан однос према целокупној идеји романтичног сублимног. Механички, неекспресивни карактер музике коју свира програмирани клавир, без видљивог људског елемента, (...) у потпуности иде против саме идеје о великим дometима романтичарске имагинације.“ (Исто, 8) Кејти Патерсон је имала прилике још неколико пута да излаже своје дело, мењајући његов карактер у зависности од самог контекста изложбе. Такође, сличан концепт, заснован на одашиљању поруке на Месец, применила је и у делу *Earth-Moon-Earth (4'33")* 2007. године, када је реализовала пројекат слања поруке са јапанског трансмитера. Реч је о слању Кејцовог дела *4'33"*, чиме је ауторка алудирала на везе овог композитора са јапанским Зен будизмом.

*Image* 2008.<sup>284</sup> Овај Буржоов избор је необичан, будући да се дела Кејти Патерсон и Лориса Греоа тешко могу разумети као примери алтермодернизма. Дело *Earth–Moon–Earth (Moonlight Sonata Reflected from the Surface of the Moon)* се може читати као постмодернистичко, због методологије рада која подразумева игру различитим значењским овојницама, док се дело Лориса Греоа пре може разматрати у оквирима перформанса и неоавангарде, него алтермодернистичке уметности. Оно што их, међутим, повезује са алтермодернизмом јесте то што се оба дела, на различите начине, баве питањима комуникације, и што су остварена као колективни пројекти.

Дело колектива Ултра ред се издваја из овог корпуса остварења, зато што је засновано на идеји критичког промишљања друштвених односа, што јесте једна од најважних одлика алтермодернизма.

#### *Sound art* колектив *Ултра ред*

Пројекат *For We Come From Your Future* колектива Ултра ред, рађен је у сарадњи са антирасистичком организацијом The Monitoring Group и заснован је на испитивању јавног дискурса о Другом. Кроз форму звучне уметности, засноване на документаристичком приступу организацији материјала, Ултра ред колектив је спровео својеврсно звучно истраживање комуникацијских односа унутар друштвене заједнице која се суочава са етничким тензијама. Са

---

<sup>284</sup> Реч је о неуролошком експерименту из 2008. године, који је спровео Лорис Грео на себи, снимивши сопствене мождане активности конвертоване у електрични сигнал, током размишљања о свом претходном пројекту *Cellar Door*. *Cellar Door* је обухватио неколико инсталација у Токију и Паризу, као и оперу која је постављена у Париској опери. Рад Лориса Греоа подразумева сарадњу са другим уметницима који партиципирају у његовим пројектима. Тако је оперу *Cellar Door* написао Томас Русел (Thomas Roussel) на либрето Рајмундаса Маласаускаса (Raimundas Malasauskas) и Арона Шустера (Aaron Schuster). Занимљиво је да је сама музика заснована на минимализму, чиме се, заправо, удаљава од експерименталних тенденција Греоа. Иначе, рад овог уметника је описан на следећи начин: „Греоову праксу карактерише жеља за спајањем различитих области знања и активности на начин који је истовремено футуристички и утопијски. Његов *modus operandi* може да се упореди са филмском продукцијом (која укључује сарадње и коауторство). Он често ради и са експертима из различитих дисциплина (укључујући архитекте и научнике). Греоова дела су оријентисана ка идејама и процесима, а не ка завршеним формама; његови пројекти се манифестују на различите начине током времена и крећу се између гласина и чињеница.“ „Loris Greaud Tremors Where Forever (Frequency of an Image, Whit Edit)“, 2. March, 2009, Преузето са: <http://thisismusicltd.com/loris-greaud-tremors-where-forever-frequency-of-an-image-white-edit/> Приступљено: 5.11.2014.

основним питањем пројекта: *какав је звук анти расизма?* овај колектив је покушао да укаже на „динамичну везу између звука и политичког организовања“. <sup>285</sup> Сам пројекат се састојао од звучне инсталације и партиципаторног програма у коме је учествовала публика. Она је имала задатак да осмисли по једну поруку која би се тицала расизма.

Звучну инсталацију је чинило шест снимака, тј. звучних извештаја (*dispatch*)<sup>286</sup> са различитих протеста радника емиграната, интервјуа и *site-specific* снимака

---

<sup>285</sup> Видети: [http://www2.tate.org.uk/intermediaart/ultra-red\\_episodes.shtml](http://www2.tate.org.uk/intermediaart/ultra-red_episodes.shtml)  
Приступљено: 6.11.2014.

<sup>286</sup> Први снимак, под називом *Regularise Undocumented Workers*, представља звучни извештај са протеста организације *Ethnic Catering Alliance* коју чине кинески, турски и индијски емигранти, упереног против нових емигрантских закона у Великој Британији. Основну драматургију унутар овог дела чини игра звучним плановима – од транспарентног звука говорника на скупу, до неартикулисаних говора појединаца у маси. Тиме се указује на однос између личног и колективног, између појединца и друштвене заједнице. Овај *dispatch*, или теренска композиција (*field composition*) носи назив *Regularise Undocumented Workers*. Други снимак, под називом *Abolish No Recourse* је реализован на скупу активиста за права жена, на коме је изнет захтев за већом системском заштитом жена које су претрпеле насиље у породици, као и емигранткиња које, према британском закону, имају права да остану у земљи уколико су биле злостављане, али немају никакву додатну подршку и помоћ државе. Разговор између две активисткиње чини основу овог снимка. Трећу звучну композицију, која носи назив *Liberty Day Celebrations*, чини снимак сачињен на протесту у организацији локалних Ултра ред активиста и активиста организације *The Monitoring Group's Rural Racism Project*. Они су се окупили како би изразили незадовољство због инцидента који су се десили у руралним крајевима Британије, када су мештани насилно покушали да истерају из својих средина пољске и португалске радне емигранте. Снимак бележи жамор протестаната током ишчекивања почетка скупа, и улазак у салу, са обраћањем првог говорника. Четврти *dispatch*, под називом *Next Stop*, представља снимак свакодневних звукова са метро станица у Лондону. Чују се различити акценти и језици, који су забележени на станицама: *Cockfosters Tube Station*, *Baker Street Tube Station*, *Tottenham Court Road Tube Station*, на којима су раније били организовани протести радника градске чистоће. Исечци разговора и успутних ћаскања, као и звуци различите музике са радија и других медија, које сниматељ успут забележава, јесте основа овог пројекта. Пети *dispatch* је назван *Alexandra Court* како се зове комплекс зграда у јужном делу Лондона. У једној од кућа живе сквотери, који заједно са осталим грађанима простестују због услова живљења у блоку. Снимак је остварен као документарни звучни прилог, у коме се чују мишљења локалних грађана. Последњи *dispatch* под називом *Echo-mining Deptford Market* је снимљен у *Deptford Market* где је 1977. године одржан анти-расистички протест, тзв. *Lewisham march*. Према речима уметника, овај снимак је направљен у покушају *проналажења еха прошлости*. Видети: <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15808.shtml>

Приступљено: 6.11.2014.

Свакодневни живот људи, о коме једна грађанка прича, сведочи о тешком животу у предграђу Лондона. Јасна троделност структуре снимка, почива на звуцима аутомата и уласка у зграду; следи (од 00:53) говор једне од станарки о животу у крају, и (02:04) вероватно, звук уласка у лифт. Идеја овог снимка јесте да се пружи увид у свакодневицу која је оптерећена питањима расизма, тј. консеквентно, антирасизма.

Описи свих снимака се завршавају питањима: *Шта је звук регуларизације? Шта је звук регуларизације?, Шта је звук организованих миграната на рауралном југо западу?, Шта је звук изнад одсуства расизма? Шта је звук захтева пристојно решеног стамбеног питања? Шта је звук анти расне нормативности?* Снимке карактерише специфичан приступ организације звучних слојева, будући да се веома ретко могу чути људски гласови у првом плану. Када се чују, говор је парцијалан, а често се стиче утисак да је сниматељ само сведок нечијег разговора,



остварених на местима где су се протести одигравали. Ови *site-specific* снимци настали након одржавања протеста, засновани су на идеји да је сваки савремени бунт део историје једне локалне заједнице. Озвучавање оваквих простора значи у ствари призивање прошлости, тј. указивање на одсуство оних звукова који су некада градили звучни амбијент протеста – на одсуство политичке борбе. Пишући о делу Иване Стефановић, *Стари Рас*, које је такође засновано на *site specific* снимцима, Мирјана Веселиновић-Хофман говори управо о уметничком приступу који сматрам блиским поетици колектива Ултра ред:

Реч је ту о тишини мање или више очуваних историјских и културних споменика, тишини у смислу *одсуства* оног доба у којем су ти споменици били изграђени и живота чије су средиште били. Тим одсуством своје некадашње реалности, том тишином своје прошлости и некадашњег живота споменици су остали да истрајавају као својеврсни археолошки, културолошки сведоци те реалности и тог живота, у сваком наредном добу другачијих друштвених, политичких и економских околности. Стога и укупан амбијент који их окружује, реалан и данашњи, бива ослојен прошлошћу, а његова рецепција имплицира неограничен садржински и емоционални распон (...); може обухватити оживљавање сопствених знања о неким конкретним догађајима из историје, који су везани за одређене археолошке остатке и ископине (...); може обухватити замишљање, призивање слика тих догађаја у сопственој свести; размишљање о њима као показатељима многих актуелних питања, можда и питања неког 'вечитог' бремена судбине конкретног народа, конкретног региона.<sup>287</sup>

Управо је ово *буђење сећања* кључно и за документаристичку уметност колектива Ултра ред.

Делатност колектива Ултра ред, чији је и сам назив индикативан у политичком смислу, заснива се на „фрагилној, али динамичној размени између уметности и политичког организовања“.<sup>288</sup> Описујући карактер свог уметничког деловања и метода, чланови овог колектива пишу: „Кроз извођење милитантног звучног истраживања, колективне аудио мапе преиспитују просторе и историје као артикулације друштвених односа. Ослањајући се на формалне стратегије раног концептуализма, *For We Come from Your Future* указује на посебан облик

---

попут случајног пролазника који је овлаш чуо нечији разговор и, заинтересовавши се, пришао да боље чује.

<sup>287</sup> Mirjana Veselinović-Hofman, *Air, Ground and Water of a Capital of Silence*. Ivana Stefanović's Radiophonic Epic Poem Metropola Tišine/Stari Ras (Metropolis of Silence / Old Ras), *New Sound*, 37, 1/ 2011, (24-34), 26.

<sup>288</sup> <http://www2.tate.org.uk/intermediaart/ultra-red.shtm>, Приступљено: 6.11.2014.

дискурзивне акције, као интервенције којом се нешто објављује или осуђује.“<sup>289</sup> Њихов приступ звучној уметности се пре свега одликује документаризмом, који укључује минималне интервенције у документарну грађу, тј. манипулације звуком које се не могу слушно перципирати, али су важне и имају ефекта јер се њима остварује континуитет звучног тока. Политичност колектива Ултра ред чини основу њиховог избора звучних материјала, које третирају као аудио артефакте прошлости и садашњости, и као сведоке друштвено-политичких тензија у друштву. Занимљиво је да уметници овог колектива у манифесту под називом *Writing Ambient Music*, говоре о амбијенталној музици (мислећи на *soundscape*) као изразу који омогућује снажније активистичко деловање уметника. Како чланови овог колектива наводе: „Верујемо да, кроз искуство активистичке праксе и кроз прављење активистичке теорије – започиње трансформација у нашим односима. За Ултра ред, амбијентална музика је тај контекст, та почетна тачка. У исто време реч је о амплификацији наше (друштвене, прим. Р.М.) ситуације и, кроз њено преношење (*transmission*), и о њеној трансформацији.“<sup>290</sup> Термин амбијентална музика, овај колектив користи како би означио документаристички метод рада са звучним материјалима, снимљеним у урбаном (друштвеном) простору, рад који иначе подразумева минималне технолошке интервенције. Други назив за амбијенталну музику би био звучни пејзажи, али уметници овог колектива инсистирају управо на називу који ставља акценат на сам амбијент, тј. окружење у коме се остварује снимак. Ипак, оно што је за њих најважније јесте да уметност мора да буде активистичка. Тиме су се и руководили када су оформили интернет архиву под називом *Public Record*, искључиво посвећену политички ангажованој амбијенталној музици.<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup> Исто

<sup>290</sup> Ultra-red, „Writing Ambient Music“, *Contact*, 13. may, 1994, Преузето са: [http://www.ultrared.org/lm\\_writing.html](http://www.ultrared.org/lm_writing.html)

<sup>291</sup> Објашњавајући програмску опредељеност ове интернет архиве, у тексту под називом *Звучно-политичка уметност и звук наше политике (Sound Political Art, and the Sound of Our Politics)*, колектив Ултра ред пише: „У изразито конзервативној клими унутар електронске музике и звучне уметности, Public Record остаје посвећена издавању пројеката који нису усмерени само ка изражавању политичких ставова и политичких идеја. Као и сама организација Ултра ред, Public Record пружа простор за размену између уметника и уметничке публике директно се политички ангажујући.“ Ultra-red, „Sound Political Art, and the Sound of Our Politics“, Преузето са: <http://www.publicrec.org/directory.html>

Међу ауторима који се налазе у архиви<sup>292</sup> издваја се Кристофер Де Лоренти (Christopher DeLaurenti) који је један сегмент свог стваралаштва посветио звучним пејзажима протеста.

Кристофер Де Лоренти – *Two Secret Wars*

Описујући свој рад на пољу *звучних пејзажа протеста*, Де Лоренти напомиње: „Спојио сам сирове снимке политичке борбе, звуке са бојног поља и усмена сведочења у протестне симфоније које представљају форму активистичког звука. Укорееен пре свега у политички звучни пејзаж, активистички звук се обраћа, испитује и покушава да исправи друштвену неправду кроз документацију, слушање, импровизацију, композицију и перформанс. Ова дефиниција је привремена.“<sup>293</sup>

Реч је о делима која су настала на протестима: испред Светске трговинске организације 1999. године, у Сијетлу против рата у Авганистану 2002. године, против одржавања Републиканске националне конвенције 2004. године, током трајања протеста Окупирајмо Вол Стрит из 2012. године и током сукоба у Фергусону 2014. године. Од наведених дела која махом представљају звучне пејзаже са протеста, издвајају се композиције *Two Secret Wars* и *Fit the Description (Ferguson, 9-13 August 2014)*. Уметник је у ове звучне пејзаже интерполирао снимке разговора америчких пилота посредством радио везе приликом напада на цивиле у Авганистану, тј. у случају дела *Fit the Description*, разговор полицајаца током потраге за осумњиченим, као и снимке телевизијских извештаја и говора након смрти Афроамериканца Мајкла Брауна (Michael Brown).

---

<sup>292</sup> Као што су: Елиот Перкинс (Elliot Perkins), Канак Атак (Kanak Attak), Тере Темлиц (Terre Thaemlitz), Џек Тактик (Jack Tactic)... Колектив Ултра ред је преко интернет платформе Public Record, покренуо 2009. године и пројекат под називом *Fifteen Sounds of the War on the Poor*, у оквиру кога су учествовали уметници широм света. Они су послали своје звучне радове и требало је да одговоре на питање: *Како изгледа звук рата против сиромашних?* Углавном је реч о документаристичким звучним пејзажима које су реализовали: Луиђи Аркети (Luiggi Archetti), Хариберт Фридл (Haribert Friedl), Рајан Грифитс (Ryan Griffiths), Сара Рос (Sarah Ross), Педро Роча (Pedro Rocha)...

<sup>293</sup> Преузето са: <http://delaurenti.net/protest/>  
Пристапљено: 6.11.2014.

Радиофонско дело *Two Secret Wars* грађено је као трodelна форма А В1 В2 С В2' В1'.

А	В1	В2	С	В2'	В1'
0:00 – 02:57	02:58 – 03:55	03:56 – 04:36	04:37 – 14:23	14:24 – 14:35	14:44 – 18:35

Табела бр. 1

Композиција почиње звуцима са скупа против рата у Авганистану, да би уследио **В** одсек који може да се подели на два дела: у првом се чују звуци птица, као јасна алузија на америчке авионе, а у другом, разговор са учесницима скупа. Тај сегмент се затим нагло прекида након започетог одговора једне од учесница протеста, на питање зашто се придружила скупу. Одсек **С** је најдужи, и њега чини снимљен разговор пилота током извођења једног од напада у Авганистану. Аутор није интервенисао на материјалу, већ је представио сиров материјал који сам по себи садржи драмску напетост. Она је интензивирана звучним слојем у коме се препознаје дисање једног од учесника војне акције. Тај елемент *телесности* у оквиру звучног пејзажа, посебно доприноси драматургији која се *природно* одвија (од 12:38 када војници коментаришу убијање непријатеља). Након позива да се врате у базу, аутор наставља са одговором једне од учесница скупа, која даје изјаву: „Ја сам против рата, време је да се сви укључимо да пробамо нешто да урадимо поводом тога.“ Као својеврсна кода композиције, следи наставак дела **В2**, у коме се опет чују птице, које можемо да разумемо не само као алузију на америчке авионе, већ и, сада, као симбол слободе. Ова тензија између рата и слободе, која је овде акценгована, јесте уједно и кључна тачка дела. Комбинујући документарне снимке, аутор формира један *наратив* у оквиру кога различити снимци успостављају међусобне значењске односе, творећи целину вишег реда. Антиномије између војника и учесника протеста, тј. њихових различитих дискурса, симболишу разлике у схватању питања слободе и правде. У том смислу, ово дело садржи снажан субверзиван потенцијал, који се остварује једноставним сучељавањима различитих *реалности*, без уплива додатних уметничких интервенција. Делатност Де Лорентија је стога активистичка: он уодношава различите перспективе, преиспитује питање моћи и акцентује социјалне тензије,

презентујући звучно окружење места у којима долази до изражаја дијалектика друштвених односа између класа.

Поменути уметници се дакле могу непосредно, или у случају Де Лорентија, посредно, повезати са алтермодернизмом, као појмом који се односи на дифузну уметничку праксу, која, дакле, није оријентисана ка некој кохерентно успостављеној поетичкој платформи. Реч је о скупу дивергентних пракси које одликује снажан активистички потенцијал, тј. у ширем смислу политичност. Из тог угла, поставља се питање да ли се може рећи да је управо политичност важна одлика музичких пракси након постмодерне. Очигледно је да, судећи по томе што је сам појам алтермодернизма формулисан у периоду тих пракси, политичност јесте једна од тачака којом се уметност удаљава од иронијске релативности постмодернизма. Не може се, међутим, тврдити да је у питању нека једнозначна уметничка тенденција, нити да је она у већој мери присутна. Међутим, чињеница јесте да се њени елементи могу регистровати у различитим праксама пре свега *sound art*-а.

Сматрамо да је могуће употребити термин алтермодернизам, који кореспондира са појмом алтерглобализам, у објашњавању оних музичких пракси (пре свега везаних за звучну уметност) које у себи садрже субверзивне, активистичке потенцијале, без обзира на то да ли сами аутори заступају алтермодернистичке ставове тј. у потпуности следе принципе које је Бурјо изложио у својим радовима. Пример аутора који није у блиској вези са самим Бурјоовим концептом, попут претходно поменутих ствараоца, али који у својим делима еманира управо идеју политичности, као карактеристици алтермодернизма, јесте грчки композитор Димитрос Водурис. Попут колектива Ултра ред, Водурис се у делу *Praxis* служи документаристичким материјалима, али их, за разлику од њих, електронски модификује, уносећи и одређена симболичка значења у дело.

Димитрос Водурис – *Praxis*

Димитрос Водурис је аутор којег, између осталог, посебно интересује *простор између* – он истражује односе између различитих медија и између култура.

Рођен у Јужној Африци, а грчког порекла, овај композитор и стоматолог, покушава у својој музици да сједини ове своје различите идентитетске позиције и искуства.<sup>294</sup> Реч је о аутору чије је стваралаштво окренуто пре свега ка електроакустичкој музици.

У оквиру Водурисовог опуса налазе се дела која третирају политичке проблеме, тј. представљају својеврсне изразе протеста према одређеним друштвеним догађајима<sup>295</sup> а дело *Praxis* (2004) се у том смислу издваја по специфичности обраде тематике.

Реч је о делу које Водурис описује као „протест против виктимизације православних хришћана у Хрватској, која још увек траје“. Аутор је искористио оштећени магнетофонски снимак црквене службе, тј. парастоса, који је подвргнуо одређеним компјутерским модификацијама, како би креирао динамичну драматургију засновану на симболичком представљању догађаја из рата у Хрватској. Композитор је имао идеју да звучним путем представи драму етничког чишћења Срба у Крајини, подстакнут парастосом који је одржан у Јоханесбургу, у цркви Агион Анаргирон, септембра 1999. године. Парастос је био посвећен, како Водурис наводи, „геноциду над Србима, извршеном у рату у Хрватској, и настављању њиховог прогона“. <sup>296</sup> Водурис се послужио аудио записом парастоса као градивним материјалом за стварање дела. Аутор тако наводи да композиција укупно садржи 566 звучних исечака у трајању од 10 до

---

<sup>294</sup> У својој биографији Водурис себе описује као „композитора нове музике и активног фармацеута који примењује аналитичке принципе биомеханике и теорије покрета на сопствену композиторску стратегију“. <http://www.dimitri-voudouris.com/biography.htm>  
Приступљено: 6.11.2014.

<sup>295</sup> У ту групу његових остварења спада и дело L22P08M02. Реч је о миксмедијском остварењу које Водурис назива *outreach* делом. Термин *outreach* се односи на концепцију дела које може да се изводи у пригодним приликама, у конкретном случају током трајања протеста покрета који заступају права људи без имовине. Водурис је дело посветио покрету *Landless Peoples Movement* из Јужне Африке и другим сличним покретима широм света. Остварење укључује електронски слој, који је заснован на снимцима са протеста поменуте организације, играче и видео снимке. Такође, у поменутој групи остварења може се уврстити и сценско дело *Musununguri*, интерактивна политичка игра са синтетизованим гласом, које за своју тематику има психоаналитичко тумачење личности председника Зимбабвеа, Роберта Мугабеа (Robert Mugabe), као и *Voz da revolução*, сценско дело у настајању, које се бави механизмима функционисања политике, медијске пропаганде, ратова и протеста.

<sup>296</sup> [http://www.dimitri-voudouris.com/Dimitri\\_Voudouris\\_images/Dimitri%20Voudouris-PRAXIS.pdf](http://www.dimitri-voudouris.com/Dimitri_Voudouris_images/Dimitri%20Voudouris-PRAXIS.pdf)

Приступљено: 6.11.2014.

Водуриса је инспирисало пре свега отворено писмо Архимандрита Нектарија, из државе Ајдахо, САД, у коме се наводи број српских жртава и уништених цркава током рата у Хрватској.

40 секунди, али се они могу свести на само три основна звука: „црквена звона, која представљају неповољне околности које окружују православне хришћане у Хрватској; дисторзирани глас свештеника, који симболизује начин на који су чињенице изврнуте како би се остварила одређена корист (...); хор, који представља глас жртава, прикривену истину која је обојила хрватски пејзаж.“<sup>297</sup>

При анализи звучног материјала препознаје се троделна форма композиције:

<b>A</b>	<b>прелаз</b>	<b>B</b>	<b>прелаз</b>	<b>C</b>	<b>завршни део</b>
circa 00:00 – 3:50	circa 4:00 – 6:10	circa 6:25 – 8:15	circa 8:15 – 9:21	circa 9:21 – 13:08	circa 13:23 – 14:29

Табела бр. 2

Границе су јасно одређене прелазима који су засновани на принципу издржаних дронова. Драматуршки врхунац је остварен у делу **B**, док завршни део доноси својеврсни антиклимакс. Аутор у драматском смислу води композицију од дисторзираног појања, на почетку **A** дела, кроз звукове модификованог хора (који се први пут чује у 7'52'', а онда у 11'00'', да би се диференцирао на мушки, у 11'36'' и женски 12'10''), којима се ствара ефекат људских јаука и запомагања, до звука звона и нетрансформисаног материјала хорског певања, завршавајући кодом која наступа након кратке цезуре и представља заокружење у виду звукова који асоцирају на ветар и људско дисање. Историјска драма етничког чишћења у оквиру војне операције Олуја из 1995. године, представљена је кроз компримовану драматуршку форму која почива на смени и укрштању звучних материјала који творе симболички заснован наратив.

Водурисово дело је политички ангажовано, и као такво се може повезати са алтермодернистичком идејом уметности као субверзивне делатности. Заправо, може се рећи да се у његовом делу могу регистровати алтермодернистичке тенденције, оличене у политичности музичких остварења.

Поред алтермодернизма који је заснован на идеји афирмисања друштвене ангажованости у уметности, у периоду након постмодерне издваја се и

<sup>297</sup> Исто

метамодернистичка идеја, у оквиру које теоретичари и уметници акценат стављају на супротстављање постмодернистичком антиесенцијализму.

Основне идејне смернице метамодернизма скицирали су Тимотеус Вермелен (Timotheus Vermeulen) и Робин ван ден Акер (Robin van den Akker) 2010. године. Они су овим појмом покушали да дефинишу време после постмодерне и уметност која се ствара у том периоду. Није ту реч о проглашавању смрти постмодернизма; напротив, он наставља паралелно да постоји, с тим што губи кључну позицију у теоријском дискурсу. Појам метамодернизма први пут је образложен у студији *Notes on Metamodernism*<sup>298</sup> у којој поменути аутори, у својим почетним разматрањима, изводе критику Бурјоовог алтермодернизма. Они су мишљења да овај концепт није јасно дефинисан, нити доследно елабориран, те да је Бурјо заправо „побркао епистемологију са онтологијом“.<sup>299</sup> Према њима, он није уочио разлоге промене савремене уметности и њене друштвене позиције. Његов однос према уметности остаје заправо неутралан, тј. он прихвата уметност која представља последицу постмодернизма, не проблематизујући сам постмодернизам. Бурјо прихвата последице, а не успоставља критички став према узроку, што последично доводи до нејасне естетичке концепције и проблема у стварању кохерентног уметничког израза. Његове опсервације, према овим ауторима, јесу тачне, али је проблематичан начин на који се он односи према таквом друштвеном стању. Они сматрају да је он употребио „таутолошко решење“<sup>300</sup> закључујући да су – искуство и објашњење идентични. Алтермодернизам, зато, по њима не представља коренито нов концепт који надилази постмодернизам.

Према овим теоретичарима, алтермодернизам, услед своје непрецизне поставке, нема капацитета да понуди читање или анализирање савременог тренутка, другачије од постмодернизма. Метамодернизам, међутим, преузима те циљеве.

---

<sup>298</sup> Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, „Notes on Metamodernism”, *Journal of Aesthetics and Culture*, 2, 2010, 1–14.

<sup>299</sup> Исто, 4

<sup>300</sup> Исто



## Метамодернизам

Метамодернизам је концепт који не наступа деструктивистички према постмодернизму, али представља радикално другачији одговор на друштвене и уметничке проблеме. Метамодернизам преузима идеје модернизма које су на специфичан начин *унапређене* постмодерним искуством. Реч је о појму *између* – он означава уметничке тенденције које садрже елементе који су конституенти обе поменуте естетике. У том смислу, ова идеја је на најбољи начин формулисана у *Манифесту метамодернизма*, у његовој другој и трећој тачки:

„2. Морамо се ослободити инерције која је резултат века модерничке идеолошке наивности и циничне неискрености његовог антиномичног копилета (постмодернизма, прим. Р.М.). 3. Покрет ће почивати на осцилирању између позиција, са дијаметрално супротстављеним идејама које оперишу као пулсирајући полови колосалне електричне машине која покреће свет на акцију.“<sup>301</sup> Тако се може рећи да, на пример, метамодернизам афирмише метафизичност у уметности, која се, међутим, налази у константном односу са рационалношћу. Ниједна позиција није до краја искристалисана, али, у односу на постмодернизам, релативизам није и не сме да буде изходна тачка метамодерничког дела. Напротив, релативизам постмодернизма подвргнут је константном преиспитивању, и то јесте кључно за метамодернисте: њихов кровни појам, који има своје различите појавности у уметности.<sup>302</sup> Оно што је заједничко различитим изразима који се сврставају у оквире метамодернизма јесте тежња ка редефиницији и трансформацији идеја и концепата модернизма и постмодернизма. У том смислу, један од примера метамодерничких уметничких израза јесте нпр. неоромантизам (Neo-Romanticism). Појам неоромантизам се разуме као уметничка реafirмација романтичарских,

<sup>301</sup> Преузето са: <http://www.metamodernism.org/>. У наставку Манифеста, у последњој, осмој, тачки се наводи:

„Ми предлажемо прагматични романтизам без идеолошке потке. Метамодернизам може да буде дефинисан као нестално стање између и изнад ироније, искрености, наивности и знања, релативизма и истине, оптимизма и сумње, у залагању за плуралност диспарантних и неухватљивих хоризоната Морамо да кренемо напред и осцилирамо!“ Исто

<sup>302</sup> „Све ове године, немамо проблем да укажемо на друге развоје који су стилски различити од Новог Романтизма, али који изражавају исту структуру осећања: повратак Историји, не као пројекат, већ као пројекцију, као могућност. Ти други развоји су везани са: Арапско пролеће, Сиризу, Индигнадосе, Спекулативни реализам, ООО, Нову искреност, New Normal, Quirky, Freak Folk, Post Internet (...)“ Исто

есенцијалистичких идеја. Метамодернистички однос према неоромантизму није однос који је заснован на покушају обнове нечега што се већ десило у историји, већ на обнови одређених тема и идеја у новом руху. Како аутори наводе: „метамодерни неоромантизам не би требало разумети као реапропријацију, већ као поновно означавање (ресигнификацију)“. <sup>303</sup> Пример оваквог рада са знаковима јесте дело *Rise* Билија Норбија (Billy Norrby) из 2012. године.



Слика бр. 4

Billy Norrby: *Rise*, 2012<sup>304</sup>

Ово дело представља покушај редефинисања постмодернистичке идеје цитата. Наиме, цитирајући слику *Слобода предводи народ* Ежена Делакроа (Eugene Delacroix), аутор заправо даје приказ савремене револуције. Постмодерна иронија је овде укинута и акценат је стављен на критичко сагледавање

---

<sup>303</sup> Исто, 12.

<sup>304</sup> Brendan Dempsey, „[Re]construction: Metamodern 'Transcendence' and the Return of Myth“, October 21, 2015. Преузето са: <http://www.metamodernism.com/2015/10/21/reconstruction-metamodern-transcendence-and-the-return-of-myth/>

значањских односа између различитих контекста. Метамодернизам, тако, на специфичан начин ревитализује романтичарске, есенцијалистичке идеје, служећи се референцијалношћу, као основним постмодернистичким средством. Дакле, метамодернизам осцилира између различитих естетичких парадигми (од романтизма, модернизма до постмодернизма). Он се може регистровати у делима која се на специфичан начин баве категоријама као што су: сублимно, лепо, натприродно, метафизично, религиозно (...), али и револуционарно, субверзивно, политично... Међутим, ове категорије никада нису једнозначно презентоване, нити је реч о значењски огољеним делима, која не садрже конотативна значења. Напротив, метамодернистичка дела по дефиницији морају да садрже изванредан степен онеобичајености, тј. она никада нису у потпуности транспарентна. У томе се огледа та идеја о осцилирању *између*; не у постмодернистичком смислу, већ у радикално другачијем виду – оном који у свом корену не почива на релативизму.<sup>305</sup>

Идеја *лепог* у уметности се такође појављује као важна тема метамодернизма, зато што је управо то једна од есенцијалистичких категорија које метамодернизам афирмише. Овим питањем се бавио композитор Винсент Милберг (Vincent Meelberg).

---

<sup>305</sup> Питање *осцилирања* је важно за метамодернизам, што се може видети и у тексту Саре Хелен Бини (Sarah Helen Binney) *Oscillating Towards the Sublime*, који се бави питањем *светог* у савременој уметности. Она разматра тенденцију у литератури која подразумева окретање ка фолклорном и фантастичном, а која нуди простор у оквиру кога се пројављује сублимно. Није реч о магичном реализму нити о епској фантастици, него о новом виду, условно речено, књижевне фантастике у којој се елементи фантастике појављују као сублимни тренуци, при чему је демаркациона линија између рационалног и ирационалног замагљена. Заправо, оно рационално се суочава са ирационалним, које се појављује као недостижно, лепо, готово свето, у најопштијем смислу. Како ауторка наглашава, реч је о „стварању простора за свето у секуларној литерарној култури“. Sara Helen Binney, „Oscillating Towards the Sublime. Fantastic Folklore and Patrick Ness's Novel *The Crane Wife*“, 2.4.2015, Преузето са: <http://www.metamodernism.com/2015/04/02/oscillating-towards-the-sublime-2/> Сублимно је у овом тексту повезано са светим, тј. са осећањем да је нешто свето. Дакле, посредни је лепо, које не подлеже рационализацији. Категорија сублимног се може довести у везу са различитим осећањима и доживљајима, те не може да се ограничи на једно од тих осећања и доживљаја. Кант је дефинисао сублимно као оно што нас „узбуђује, без расуђивања, и већ у самом његовом прихватању (...) одолева нашој моћи представљања и чини насиље над имагинацијом (...)“ Покушај инкорпорирања овако схваћеног сублимног у књижевност, Сара Хелен Бини тумачи као сакрализовање (sacralising) текста, са циљем опонирања постмодернистичкој релативности и иронији. У том смислу, реч је о новој естетици уметности која уноси степен ирационалности и есенцијализма у простор у коме се налазе трагови романтизма, модернизма и постмодернизма.

Питање лепог у уметности Винсент Милберг је разматрао у чланку под називом *Composing Beauty*.<sup>306</sup>

Ово је уједно и једини допринос разматрању питања музичког метамодернизма, који је мени познат. У овом чланку, Милберг тврди да појава *лепог* у музици, тј. њена реафирмација, која се постиже избегавањем постмодерне ироније, указује на присуство метамодернистичких тенденција у музици. Милберг ово објашњава анализом сопствене композиције, гудачког квартета *So the Odd Time* (2007–2009) који је грађен на основу шестотонске серије. Аутор напомиње да је у овом делу прекршио правила рада са серијом онога тренутка када су она почела да ометају логику развоја материјала. У конкретном случају, реч је придодатој *коди*, која је била потребна како би се музички ток заокружио, а што није било могуће у оквиру серијалног система употребљеног на почетку композиције. Милберг је мишљења да је то превазилажење одређених законитости, тј. слобода у избору материјала, без јасног постмодернистичког или модернистичког метода, основа онога што јесте метамодернизам (са акцентом на префикс мета). Он се дотиче и питања односа између лепоте и ироније у музици, сматрајући да је тешко успоставити једнозначну музичку структуру која ће директно кореспондирати са публиком, без интерференција са њиховим хоризонтима очекивања. Другим речима, појам лепоте у музици је субјективан, посебно посматрано из савремене перспективе и искуства постмодернизма. Милбергова употреба валцера у коди поменутог дела ће се, тако, слушно перципирати као облик постмодерне ироније, иако то није била и његова основна идеја. Напротив, Милберг је желео да направи отклон од пуке референцијалности или гротеске, и представи тонални валцер у атоналном окружењу, као *чисти израз* лепога.

Међутим, Милберг не даје одговор на питање начина на који се лепота дефинише у музици. И, како се може разлучити оно што је лепо од ружног у музици, тј. који критеријуми се могу употребити за дефинисање ових категорија?

---

<sup>306</sup> Vincent Meelberg, *Composing Beauty, Is Beauty the New Avant-Garde?* 5.5.2014. Преузето са: <http://www.metamodernism.com/2014/05/05/composing-beauty/>

Милберг, заправо, у поменутом тексту, меша различите слојеве унутар музичког дела, конструишући лабаво постављену тезу о метамодернистичкој музици, чије би тенденције, наводно, могле да се препознају на композиционо-техничкој равни. Сматрамо да је овакво гледиште неосновано, те да метмодернизам, без упадања у логичке замке не може да се примени на музичку уметност – иако представља аутентичан вид одговора постмодернизму и покреће расправу о питању есенцијалистичке уметности.

Насупрот мишљењу Винсента Милберга који метамодернизам у музици препознаје у делима које садрже отклоне од постмодерног релативизма, сматрамо да концепт метамодернизма није погодан за дефинисање стилских координата унутар музичке уметности зато што критеријуми његовог препознавања нису довољно прецизни, те као такви не одговарају природи музике и њеног језика.

Очигледно је да се у уметности након постмодерне издвајају два кључна елемента, која диференцирају ове уметничке праксе од постмодернистичких, а то су политичност или активизам, и есенцијализам. У овом делу рада ћемо обратити пажњу на још један естетички концепт који се појављује у последњој деценији двадесетог века, а који управо почива на есенцијалистичким идејама и афирмацији политичког у уметности. Реч је о ремодернизму, као концепту кога су осмислили родоначелници покрета Стакизма (Stuckism).

## **Ремодернизам**

Стакизам је уметнички покрет који су 1999. године у Лондону, основали Били Чајлдиш (Billy Childish) и Чарлс Томсон (Charles Thomson). У основи, стакизам се развио као реакција на главни ток британске уметничке сцене. Конкретно, оно што је иницирало њихово конституисање било је дугогодишње неслагање са политиком галерије Тејт (Tate Gallery). Стакисти су у својој критици посебно апострофирали покрет *Млади британски уметници* (Young British Artists), који је настао 1992. године и који је постигао успех захваљујући финансијској подршци галерије Сачи (Saatchi Gallery). Представници стакизма су сматрали да

је овај пројекат типичан пример производње *mainstream* сцене од стране капиталистичког система. Посебно су били критички настројени према стваралаштву Дејмијена Херста (Damien Hirst).<sup>307</sup> Издвајајући, као парадигматичан пример његовог опуса, дело *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, Чајлдиш и Томсон преиспитују његову естетику, коју разумеју као *специфичан облик производње потрошне робе која искључиво има за циљ обезбеђивање статуса произвођача*.<sup>308</sup> Познато Херстово дело које приказује тело ајкуле у формалдехиду, постало је и предмет пародије стакиста. Тако је 2008. организована изложба под називом *Damien Hirst Sotheby's Auction*, на којој је представљено дело *A Dead Shark Isn't Art*, са напоменом да је риболовац Еди Сондерс (Eddie Saunders), две године пре Херста, изложио у својој радњи уловљену ајкулу, коју су стакисти позајмили за сопствену галерију.

309

---

<sup>307</sup> Дејмијена Херста је апострофирао и критичар Џулијан Спалдинг (Julian Spalding) у својој критици савремене концептуалне уметности. Спалдинг се служи термином Con Art (Contemporary Art – реч је о игри речима!), како би подсмешљиво означио уметност чије се значење, према њему, не може видети, већ само учитати, тј. умислити – *попут приче о краљевом новом оделу*. Julian Spalding: Julian Spalding, „Damien Hirsts are the Sub-prime of the Art World“, 27.03.2012. Преузето са: <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/julian-spalding-damien-hirsts-are-the-sub-prime-of-the-art-world-7586386.html>

Његови ставови су блиски стакистима, иако са њима нису уско повезани. Поред Херста, Спалдинг је, попут Томсона, који је 2000. године насликао сатиричну слику названу *“Sir Nicholas Serota Makes an Acquisitions Decision*, исмевајући Тејт галерију и Трејси Емин (Tracey Emin), критику упутио и Трејси Емин. Он тако манифестно изјављује: „Заборавите Херста и Емин – нација треба да финансира уметнике које јавност воли.“ Dalya Alberge, „Ex-gallery Chief Derides ‘Crass’ Modern Art“, 30.11.2014. Преузето са: <http://www.theguardian.com/culture/2014/nov/30/arts-chief-julian-spalding-derides-spending-public-money-hirst-emin-modern-art>

<sup>308</sup> Billy Childish, Charles Thomson, „Hirst’s Art: Against“, December 2000. Преузето са: <http://web.archive.org/web/20020216142942/http://www.channel4.com/culture/microsites/H/hirst/against.html>

<sup>309</sup> Уз то је приложен и оглас који гласи: „Ајкула за само 1 000 000 долара; Уштедите 8 500 000 на Херстову пародију. Зашто бисте купили скупљу имитацију, када можете јефтиније да добијете оригинал.“ Видети: <http://www.stuckism.com/Shark.html>  
Приступљено: 18.1.2015.



Слика бр. 5

*A Dead Shark Isn't Art*, Stuckism International Gallery, 2003

Они сматрају да је савремена концептуална уметност лишена оне субверзивности која лежи у њеној историјској основи, а коју је поставио Марсел Дишан (Marcel Duchamp). Не улазећи дубље у расправу око позиционирања концептуалне уметности, стакисти се служе *кровним појмом* постмодернизма, као термином који обухвата различите тенденције које су настале од средине XX века. Већину савремених уметничких израза они посматрају кроз призму намерног шокирања публике. Постмодернизам је, према стакистима, уметност савременог капитализма, која покушава да се пласира као вид субверзивне уметности. Сматрајући да је дадаизам исцрпео могућности концептуалне уметности, стакисти се залажу за повратак фигуративном сликарству, али и за отклон од *кровног појма визуелне уметности*.

У отвореном писму сер Николасу Сероти (Nicholas Serota), директору Тејт галерије, које је иницирано откупом дела Јозефа Бојса (Joseph Beuys), Чајлдиш и Томсон говоре о постмодернизму тј. конкретно о концептуалној уметности, као

о официјелној авангарди, која почива на уметничком маркетингу.<sup>310</sup> Тако се стакисти подсмевају ономе што се препознаје као *институционална теорија*, сматрајући да је она увела парадигму која је обезвредила рад уметника. Концептуално поигравање значењима и порукама довело је, према њима, у питање саму идеју о уметничкој поруци и релативизовала њену снагу.

Имајући у виду ова питања, стакисти пишу манифест *Анти-антиуметност* (Anti-anti Art). Они износе став да је за формулисање антиуметности потребна сама уметност која је, у савременом контексту, и сама сведена на антиуметност. С обзиром на то да је идеја антиуметности потекла од Дишана, стакисти постављају тезу да је њена субверзивност нестала онога тренутка када је та уметност ушла у главне токове. Постмодернизам је управо опозит ономе што је Дишан желео да оствари нападајући конформистичку уметност.<sup>311</sup> Аутори Манифеста виде управо стакизам као наследника оригиналне Дишанове мисли усмерене против естаблишмента.<sup>312</sup> У *Манифесту стакизма* (*The Stuckist Manifesto*), из 1999. године, Чајлдиш и Томсон наглашавају да је реч о покрету који је *против концептуализма, хедонизма и култа уметничког ега*.<sup>313</sup> Они се залажу за есенцијалистички приступ уметности, сматрајући да је сама постмодернистичка уметност постала конзервативна, те да су управо они нова авангарда. Стакисти се залажу за антиинституционалну уметност, уметност ван музеја, галерија и школског система. Редифиниција модернистичке идеје о аутентичности и субверзивности, у смислу одбацивања главних токова, представља заправо основу на којој почива идеологија стакизма.

Међутим, Чајлдиш и Томсон одлазе корак даље, покушавајући да позиционирају стакизам у оквире ширег теоријског контекста, формулишући појам ремодернизма. Стакизам тако посматрају као прву ремодернистичку уметничку формацију на крају XX и почетку XXI века. Они постмодернизам посматрају као *промашени* пројекат, који мора да уступи место поновном –

---

<sup>310</sup> Childish, Billy, Charles Thomson The Stuckists, „An Open Letter to Sir Nicholas Serota“, 26.2.2000. Преузето са: <http://www.stuckism.com/serotaletter.html>

<sup>311</sup> Billy Childish, Charles Thomson, „Anti-anti-art“, 11.4.2000. Преузето са: <http://www.stuckism.com/StuckistAntiAntiArt.html>

Преузето са: <http://www.stuckism.com/StuckistAntiAntiArt.html>

<sup>312</sup> Исто

<sup>313</sup> Billy Childish, Charles Thomson, „The Stuckist“, 4.8.1999. Преузето са: <http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html>



редефинисаном – модернизму, који, у историјском смислу, није остварио своје потенцијале који се тичу питања „духовности“ у уметности. Управо зато Чајлдиш и Томсон пишу *Манифест ремодернизма (Remodernism)*, у коме, кроз есенцијалистички дискурс, инсистирају на потреби *повратка духовности у уметност*. Потписници тог манифеста под духовношћу подразумевају не само религиозне теме, већ и оне које се могу поставити у широк простор онога што се назива духовно.<sup>314</sup> Ремодернисти радикално одбацују ону уметност која није у складу са прокламованим елементима који чине *нови поглед на уметност* којом се исказују јасне и недвосмислене поруке друштву. Кроз авангардни дискурс и на манифестан начин, ремодернисти тј. стакисти, покушавају да освоје простор у оквиру света уметности којим заузимају посебно *off* место. Реч је, пре свега, о идеолошкој борби против уметничких институција, које, према стакистима, функционишу на основу капиталистичких принципа. У том смислу, не изненађује параграф у манифесту у коме се наводи да је *ремодернистичка уметност инклузивна, а не ексклузивна*. Дакле, ремодернизам тј. стакизам, не прописује технике ни поступке долажења до одређених, јасно дефинисаних циљева које је потребно остварити на пољу уметности. Напротив, стакисти експлицитно наглашавају да је реч о уметничкој поетици, а не естетици, те да би се неко дело сврстало у ремодернистички оквир, израз није сам по себи битан параметар. Једини захтев, који је уједно и кључан, а који се тиче техничког аспекта уметничког стварања, прокламован је у *Манифесту стакизма* и односи се на коришћење боја и традиционалних сликарских техника. Теме су, пак, остављене слободном избору самог уметника.<sup>315</sup>

Са друге стране, важно је приметити и опаску ауторâ Манифеста ремодернизма која се тиче постмодернизма, према којој је доведено у питање и постојање

---

<sup>314</sup> Како се наводи у овом манифесту: „Ремодернизам представља духовну дубину и значење, и доводи до краја научни материјализам, нихилизам и духовно банкротство.“ Billy Childish, Charles Thomson, „Remodernism“, 1.3.2000. Преузето са: <http://www.stuckism.com/remod.html>

<sup>315</sup> То се може најбоље уочити на примеру Чајлдиша, који свој израз заснива на панк естетици, крећући се од примитивне уметности, до експресионизма, и Томсона, који се приближава поп арту и, парадоксално, постмодернизму (што се нпр. уочава на сликама као што су: *Artist and Model* – на којој је дата парафраза на Шагала; *The Bathers' (After Seurat)* – са парафразом на Сераа, *A Single Woman in London is Never More Than 6" Away From the Nearest Rat...* .

самог постмодернизма. Наиме, према представницима ремодернизма, уколико сâм модернизам никада није испунио оне постулате за које су се модернистички уметници залагали, како се може говорити о новој уметничкој тенденцији која садржи у свом називу префикс пост. Постмодернизам, као појам који означава време после модернизма, подразумева да је тај исти модернизам престао да постоји, што, према стакистима, није истина: он никада није ни постојао, тј. није афирмисао оне тежње које су се налазиле у основи његове идеологије.<sup>316</sup> Управо је задатак ремодернизма да обнове историјски пројекат модернизма.

Треба напоменути и то да се они не приклањају експлицитно ни левичарској ни десничарској политичкој позицији, али задржавају одлучан антикапиталистички став, који се огледа у одбацивању тог друштвеног система који је допринео профанизацији уметности и који је свео уметност на робу.<sup>317</sup> Њихов антикапитализам, тј. антитоталитаризам (будући да они разумеју капитализам као тоталитарни систем), може се уочити у делима Чарлса Томсона,<sup>318</sup> Марка Дија (Marc D),<sup>319</sup> Филипа Абсолона (Philip Absolon),<sup>320</sup> Била Луиса (Bill Lewis),<sup>321</sup> Пола Харвија (Paul Harvey),<sup>322</sup> и других. Заправо, већина уметника се служи јасним критички оријентисаним, фигуративним сликарством<sup>323</sup> као што се може видети на приложеним сликама Чарлса Томсона (Charles Thomson) *Sir Nicholas Serota Makes an Acquisitions Decision (Sic!)* и Филипа Абсолона (Philip Absolon), *Art Salon*, којим су аутори желели да укажу на превелику комерцијализацију савремене уметности.

---

<sup>316</sup> Како наводе Чајлдиш и Томсон у тексту *The Stuckists*: „Циљ Стакизма јесте да доведе до смрти постмодернизма, да подрије надуване цене структура Брит Арта и да подстакне духовну ренесансу у уметности и друштву у целини.“ <http://www.stuckism.com/stuckistwriting.html>

<sup>317</sup> Овде можемо да региструјемо одјеке Адорнове (Theodor W. Adorno) идеје о фетишизацији уметности.

<sup>318</sup> *Sir Nicholas Serota Makes an Acquisitions Decision...*

<sup>319</sup> Као нпр. у његовим сликама: Хедер Милс (Heather Mills) - *Beauty and the Beatles Money*, Кате Мос (Kate Moss) - *Kate Loves Slugs*, Џејд Гуди (Jade Goody) - *Idiot Icon*, Пејчелс Гелдоф (Peaches Geldof) - *Tips for the Top*, Викторија Бекхам (Victoria Beckham) - *America Doesn't Love Me...* укључујући и дела која отворено исмевају Демијена Хирста и Трејси Емин: Дамиен Хирст (Damien Hirst) - *Damien Digs Di*, Дамиен Хирст (Damien Hirst) - *Money for Old Rope*, Трејси Емин (Tracey Emin) - *She Made It as a Disco Dancer*, Трејси Емин (Tracey Emin) - *I Could Be Carrie*

<sup>320</sup> Као што су нпр. слике: *Art Salon*, *Turner 2*, *Stalin*, *Hitler*, *Hitler 2*, *Kaiser* (скулптура)...

<sup>321</sup> Као што је слика *Friday*

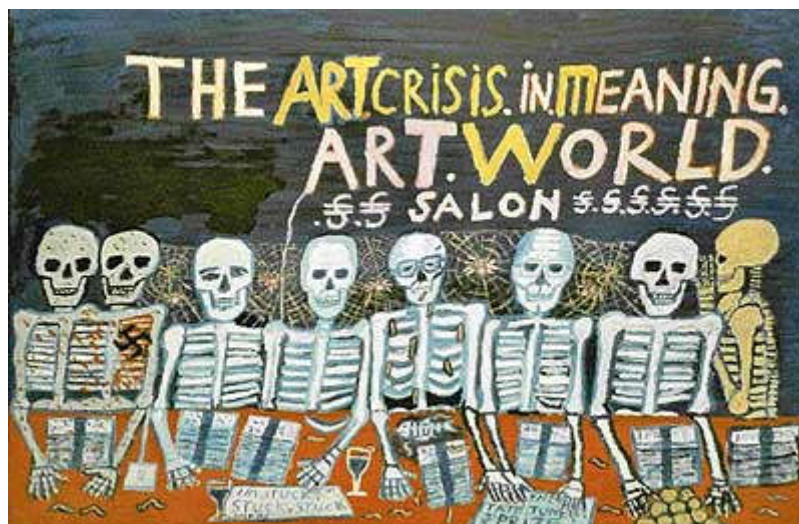
<sup>322</sup> Као што су слике: *Madonna*, *Nicolas Serota*

<sup>323</sup> Мали број уметника, стакиста, се уопште не бави питањима савремене политике: као нпр. Еџворт Џонстон (Edgeworth Johnstone) или Елсе Дакс (Elsa Dax).



Слика бр. 6

Charles Thomson: *Sir Nicholas Serota Makes an Acquisitions Decison (Sic!)*; Уље и акрил на платну, 2000.<sup>324</sup>



Слика бр. 7

Philip Absolon: *Art Salon*, уље на платну<sup>325</sup>

<sup>324</sup> Преузето са: <http://www.stuckism.com/thomson/SerotaKnickers.html>  
Приступљено: 18.1.2015.

## Манифест ремодернистичке музике?

Иако је ремодернизам првобитно био везан претежно за визуелну уметност<sup>326</sup> 2016. године, стакисти су објавили и Манифест ремодернистичке музике, који је, заправо, заснован на идејама изнетим у *Манифесту ремодернизма*.<sup>327</sup> Манифест одбацује комерцијализацију музике и прокламује субјективност, аутентичност, духовност и лепоту у музици, уз напомену да је ремодернистичка музика плурална по питању музичког израза. У овом тексту се равноправно третира популарна и тзв. *класична музика*, мада се, поред већег броја аутора популарне музике који су наведени као узор ремодернистичкој музици, помиње само Хери Парч (Harry Partch) који представља, по ауторима текста, основу на којој би могла да се развије ремодернистичка *класична музика*. Превише широко постаљен манифест има, заправо, функцију дисциплинарног проширивања ремодернистичког концепта на музику, без јасније теоријске разраде и озбиљнијег теоријског приступа. Услед недостатка других написа о томе, осим Манифеста, као и конкретних примера, није могуће детаљније анализирати проблем ремодернистичке музике, али ни применити тај термин на неке већ постојеће композиторске праксе. Ипак, *Манифест музичког ремодернизма*, поред Милберговог текста који се бави метамодернистичком музиком, и

---

<sup>325</sup> Преузето са: <http://www.stuckism.com/absolon/IndexLarge3.html>, Приступљено: 18.1.2015.

<sup>326</sup> Манифест под називом *The Cappuccino Writer and the Idiocy of Contemporary Writing*, бави се питањем main stream писаца који су, попут визуелних уметника, експоненти политике естаблишмента. У оквиру овог текста посебно је акценован Салмон Ружди (Salmon Rushdie) као представник савременог начина писања, а са препоруком стакиста да се његова дела *не читају*. Чајлдиш тако оштро критикује Руждија, пишући: „Салмон Ружди је оличење савремене бомбастичности и одбија сваког ко поседује читалачки сензибилитет, и ко чита више од једног пасуса, како год тај пасус изгледао. Његово писање достиже карактеристике о којима је немогуће ишта рећи – реч је о позицији самољубивог филистарства која вам данас гарантује да ћете освојити награде. Његов стил је вештачки и уврдљив чак и за просечну интелигенцију, наративне линије су насумични асамблажи, а језик лажан. Предлажемо људима да га не читају.“ Billy Childish, Charles Thomson, „The Cappuccino Writer and the Idiocy of Contemporary Writing“, 3.5.2000. Преузето са: <http://www.stuckism.com/stuckistwriting.html> Поред овог манифеста, Џес Ричардс (Jesse Richards) и Петер Риналди (Peter Rinaldi) су 2008. године објавили *Манифест ремодернистичког филма*, залажући се за експериментални филм у коме доминира идеја *лепоте у несавршености* (јапански концепт wabi-sabi!), а налазећи, између осталог, узоре у филмској естетици Тарковског (Andrei Tarkovsky), Антонионија (Michelangelo Antonioni), Вигоа (Jean Vigo), Тара (Bela Tarr), Годара (Jean-Luc Godard). Jesse Richards, „Remodernist Film Manifesto“, Преузето са: <http://jesse-richards.blogspot.rs/2008/08/remodernist-film-manifesto.html>

Приступљено: 14.2.2015.

<sup>327</sup> Манифест је потписан иницијалима А.Х.В.Д.Х., уз напомену да је састављен у Арнхему у Холандији.

поменутих алтермодернистичких радова *sound art* колектива, сведочи о појави различитих модернистичких идеја о редефинисању музике и отклона од постмодернизма. Сва три покрета инсистирају на повратку есенцијализму у уметности, заговарајући потребу за стварањем нове уметности која ће одговорити на друштвене потребе проблеме у периоду након постмодерне. И док алтермодернистичка идеја о ангажованој музици, коју смо препознали у, широко схваћеној, *звучној уметности*, може да се прихвати као термин, то не може да се уради са недовољно адекватно осмишљеним концептима метамодернистичке и ремодернистичке музике.

До сада смо анализирали три уметничка покрета, њихове теорије и релевантност за музику, у утврдили да су им заједничке одлике есенцијалистички однос према уметности и у најширем смислу, политичност уметности. Сви разматрани покрети почивају на идеји о томе да је постмодернизам завршен, те да је потребно изнаћи уметнички одговор на новонастале друштвене проблеме, који су у вези са капитализмом. Они препознају последице постмодерне релативности, као елемента постмодернистичке теорије, који је, по свим наведеним ауторима, потребно заменити модернистичким есенцијализмом.

Са друге стране, у периоду након постмодерне, присутна су и теоријска становишта која полазе од идеје да је капитализам допринео развоју људских потенцијала и утицао на општечовечански напредак. То је посебно изражено код оних теоретичара који се баве питањем технолошког напретка, али и развоја вештачке интелигенције, као „круне“ научне еволуције. Тако Алан Керби (Alan Kirby) у студији *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, из 2009. године, говори о дигимодернизму, као о новом добу након постмодерне, које мења културалну парадигму и постаје нови „велики наратив“.<sup>328</sup> Дигитална култура, према Кербију, ствара нове *текстове* који редефинишу позиције читача/посматрача и аутора. За разлику од Меклуана који је страствено заступао тезу о технолошкој еволуцији човечанства, Керби, према његовим речима, само констатује оно што се већ дешава. Па ипак, он

---

<sup>328</sup> Видети: Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, London, Bloomsbury, 2009.

упада у исту замку технолошке еуфорије, преувеличавајући домете и доступност технологије и њену глобализацију. Међутим, технологија је нпр. омогућила развој одређених уметничких пракси, које би биле немогуће у неким другим периодима и условима. Неке од њих су у непосредној вези са теоријским концептима изниклим у оквиру трансхуманистичког и постхуманистичког покрета, значајних управо у периоду након постмодерне. Оба покрета су имала одјеке и у тзв. *технонаучној уметности* која представља нов облик изражавања на крају XX и почетку XXI века.

Термин технонаучна уметност (Technoscience Art) је први употребио Френк Попер (Franck Popper) који њиме означава оне уметничке тенденције које се, на дивергентне начине, уодношавају са технологијом и науком. У музици, ове идеје се могу пронаћи пре свега у *уметности звука* будући да је реч о медију који на најбољи начин може да кореспондира са њима.

У том смислу, у наставку нашег истраживања, размотрићемо идеје које почивају на концепту технонаучне уметности, а реч је о постгравитацијској уметности Драгана Живадинова, и саундскејп екологији Дејвида Дана (David Dunn).<sup>329</sup>

---

<sup>329</sup> Саундскејп екологија је повезана са идејом спајања уметности и високе технологије, која се појавила у уметности још четрдесетих година XX века. У студији *Art in the Age of Technoscience*, Ингеборг Рајхл (Ingeborg Reichle) помиње изложбу под називом *The New Landscape (Art and Science)*, коју је 1946. године на МИТ универзитету (Massachusetts Institute of Technology) организовао Ђорђ Кепеш (György Kepes), а која је имала за циљ да успостави заједнички језик између науке и уметности. Он је покушао да „представи на сликама нови визуелни свет који откривају наука и технологија; ствари које су пре тога биле или превише велике или превише мале, непрозирне или превише брзе за око.“ (Mariabruna Fabrizi, „The New Landscape in Art and Science by György Kepes“, September 16. 2015, Преузето са: <http://socks-studio.com/2015/09/16/the-new-landscape-in-art-and-science-by-gyorgy-kepes/>). Ингеборг Рајхл помиње да су Кепешове идеје биле и друштвено-политички подстакнуте, те да се „надао да ће наука и тахнологија заједно са уметношћу повратити баланс у односима између људи и природе, који је изгубљен током индустријске револуције“. (Ingeborg Reichle, *Art in the Age of Technoscience, Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*, Wien, Springer-Verlag, 2009, 4). Услед напретка технологије, оваква уметност је добила софистицираније облике, те тако Ингеборг Рајхл издваја ауторе као што су: Сузан Анкер (Suzane Anker), Стив Милер (Steve Miller), Нел Тенхаф (Nell Tenhaaf), који се нпр. баве различитим приказима хромозома. У њеној студији се помињу и: Дејвид Кремерс (David Kremers) и Едгар Лисел (Edgar Lissel), који су истраживали бактерије; Едуардо Кац (Eduardo Kac) који је развио пројекат трансгенетске уметности. Ова уметност подразумева стварање живих организама који би се излагали као уметничка дела (овај пројекат је 1998. године представљен нацртом будућег уметничког дела, под називом GFP-K9, а који је подразумевао стварање флуоресцентног пса, али и зеца, путем генетског инжењеринга). Исти уметник се бавио и уметношћу телероботике. Такође, у студији се расправља о вези роботике и уметности, у делима Сајмона Пенца (Simon Pennz), Кенета Риналда (Kenneth Rinaldo), Ајвса Амуа Клајна (Yves Amu Klein), као и о уметности уз помоћ софтвера, на примеру аутора као што су Криста

Постгравитацијска уметност је повезана са трансхуманизмом, док саундскејп екологија почива на покушају успостављања односа између човека и природне околине, посредством технологије, што се у идејном смислу, приближава постхуманизму.

## ОДНОС ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ, ТЕХНОЛОГИЈЕ И ДРУШТВА У ПЕРИОДУ НАКОН ПОСТМОДЕРНЕ

### Трансхуманизам

Трансхуманизам или Х+, јесте немонолитни покрет који за циљ има доприношење проучавању могућности продужетка живота, као и продужетка живота након смрти. Према *Трансхуманистичкој декларацији* из 2008. године, под осмом тачком се напомиње да поборници тих идеја подржавају различите технике које помажу развој меморије, концентрације и менталне енергије, као и „терапије за продужетак живота, репродуктивне технологије, крионистичке процедуре и многе друге могуће људске модификације, и [општи] технолошки напредак.<sup>330</sup> Трансхуманизам, у крајњем циљу, тежи превазилажењу смрти путем технологије. Један од пионира трансхуманизма је био Фереидун М. Есфендајари (Fereidoun M. Esfandiary), познатији под псеудонимом FM-2030, који је још 1973. објавио *Футуристички манифест*, залажући се за идеје трансхуманизма.<sup>331</sup> Он је сматрао да је потребно у потпуности укинути постојећи друштвено-политички систем и етичке вредности и заменити их *прогресивнијим* системима који одговарају *новом човеку*. Реч је о човеку који је ушао у нови ступањ еволутивног развоја и који мора да се ослободи свих традиција и прошлости, како би се упустио у истраживање могућности трансформације физичких ограничења и детерминисаности временом и

---

Зомерер (Christa Sommerer) и Лорен (Laurent Mignonneau). Сви ови уметнички концепти могу се подвести под јединствену категорију технонаучне уметности.

<sup>330</sup> Nick Bostrom, *A History of Transhumanist Thought*, 2005, 26, 27. Преузето са:  
<http://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf>

<sup>331</sup> Видети: F.M. Esfandiary, *Up-Wingers, A Futurist Manifesto*, 1973. Преузето са:  
<https://slowlorisblog.files.wordpress.com/2015/05/esfandiary-up-wingers-a-futurist-manifesto.pdf>

простором.<sup>332</sup> Он је сматрао да је први корак ка трансгресији свих ограничења, развој *телетехнологије* (телекомуникационе технологије) која ствара телечовека – биће створено путем пројекта универзалног родитељства, које говори универзалним језиком и које је надограђено микрокомпјутерским елементима. Занимљиво је да се сличне утопистичке идеје могу наћи у књизи Роберта Етингера (Robert Ettinger) *Човек у суперчовека*, издатој исте године кад и *Футуристички манифест*.<sup>333</sup> Етингер попут Есфендајарија заговара потребу развијања технологије која би омогућила трансгресију смрти. Ове књиге, подстакнуте идејама крионизма, које су се развиле у САД почетком шездесетих година XX века<sup>334</sup> утицале су на многе ауторе који су се у наредним деценијама бавили питањима трансхуманизма.<sup>335</sup>

У периоду након постмодерне и убрзаног напретка технологије ове идеје су реактуелизоване у различитим теоријским областима, па и у уметности.

Један вид уметничког обраћања овој проблематици је већ поменут у овој студији у потпоглављу *Алтермодернизам* и тиче се некронаутичког покрета. Овај покрет преиспитује питање односа према смрти у савременом друштву, сматрајући да уметност мора да се бави овом темом. Смрт се не посматра кроз призму романтичарске трансценденције, која се потпуно одбацује, већ као простор могућег деловања. Тај простор омогућује ново сагледавање живота, који је већ *основа саме смрти*. У том смислу, уметници, према некронаутима (како они себе зову), не би требало да у својим делима сликају трагику или, пак, метафизику смрти, већ сам феномен смрти, са циљем испитивања могућности његовог искоришћавања. Смрт, према њима, јесте догађај који садржи различите потенцијалности редефинисања. Она може да постане садржај уметничког проматрања животног краја индивидуе или, пак, одређеног

---

<sup>332</sup> Видети: Исто, 9.

<sup>333</sup> Видети: Robert Ettinger, *Man Into Superman: The Startling Potential of Human Evolution – And How To Be Part of It*, New York, St. Martin's Press, 2005.

<sup>334</sup> Друштво за продужење живота (Life Extension Society) које се бави крионизмом (замрзавањем преминулих људи) основано је 1964. године. Један од оснивача био је Етингер.

<sup>335</sup> Трансхуманизам је утицао и на Дону Харавеј (Donna Haraway) која је, на трагу постродних идеја, написала *Манифест киборга* – иронијски есеј, који разматра питања рода, кроз метафору жене као киборга. Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, 127–148. Такође, ране трансхуманистичке идеје су утицале на филозофа Ника Бострума (Nick Bostrom) да оснује Светску трансхуманистичку асоцијацију, 1998. године.



коллектива. То животно *нестајање* јесте у исто време и очекивано и неочекивано. Очекивано као потенцијалност, у смислу да су људи свесни да ће умрети, али неочекивано као сам догађај, зато што не знају када ће се то десити. Ту специфичност смрти, некронаути посматрају кроз призму *лепоте*,<sup>336</sup> али и неаутентичности феномена смрти који се увек изнова понавља.<sup>337</sup> Тема није трагика смрти, већ, како група наводи у манифесту из 1999: „смрт представља облик простора који желимо да мапирамо, у који желимо да уђемо, колонизујемо га и, на крају, населимо“.<sup>338</sup> Оно што је међутим специфично за овај покрет јесте да се он ослања на постмодернистичку поетику, остајући у својим написима на граници између буквалног и ироније, или пародије.<sup>339</sup>

За разлику од некронаута, у Словенији се средином деведесетих година двадесетог века појављује идеја о постгравитацијској уметности која има за циљ остварење оног што некронаутичари разматрају пре свега у облику теоријске и уметничке провокације. Концепт постгравитацијске уметности, која настоји да уз помоћ уметности оствари идеје људске трансценденције, тј. трансхуманизма, развио је Драган Живадинов (Dragan Živadinov). Најзначајнији пројекат Живадинова, који би требало да оствари идеје постгравитацијске уметности јесте *Нордунг 1995 – 2045 (Noordung 1995 – 2045)*, на коме раде и Дуња Зупанчич (Dunja Zupančič) и Миха Туршич (Miha Turšič).

---

<sup>336</sup> Како се наводи у манифесту некронаута из 1999: „Нема лепоте без смрти и њене иманенције. Певаћемо о лепоти смрти – то је лепота.“ „INS Founding Manifesto“, нав. дело

<sup>337</sup> Неаутентично, зато што сви људи умиру. Оно што јесте аутентично то је сам догађај смрти појединца. Како се наводи у Манифесту некронаутичара: „За нас, неаутентичност јесте суштина личности, онога што чини човека. То значи да личност нема суштину, већ је реч о искуству поделе и дељења.“ Исто, 9

<sup>338</sup> „INS Founding Manifesto“, нав. дело

<sup>339</sup> Карактеристичан пример овога се може пронаћи у поменутом Манифесту у коме се напомиње:

„Наш коначни циљ ће бити стварање вештине (тј. летелице, Craft; реч је о игри речима, прим. Р. М.) која ће нас одвести у смрт на такав начин да ћемо, ако не живети, а онда њој одолети. (...) Једина шанса човечанства за преживљавање јесте могућност (...) да умре на нов, маштовит начин. Предајмо се у потпуности смрти, не у очају, већ ригорозно, креативно (...) термин (Craft) се мора вишезначно разумети. Он може да означава сет пракси, као што је узурпација идентитета мртвих особа, развијање специјално адаптираних генетских или семантичких шифри заснованих на минуциозном прикупљању података који се односе на одређене и специфичне смрти, рехабилитација жртвовања као прихваћеног друштвеног ритуала, усавршавање, патентирање и евентуално широко дистрибуирање Танадрина, или, заиста, грађење стварне летелице (...).“ „INS Founding Manifesto“, нав. дело

Драган Живадинов, тако, полази од сличних, некронаутичких, теоријских поставки, али га оне одводе до граница трансхуманизма. Трансхуманизам<sup>340</sup> се међутим у постгравитацијској уметности појављује само као општи концепт, а не као идеологија.

Постгравитацијски уметници се, како наводе, ослањају пре свега на идеје конструктивизма, супрематизма и зенитизма. Авангардне идеје ових покрета засноване су на премиси да је потребно створити нову уметност за новог човека<sup>341</sup> (човека комунизма или у случају зенитизма, барбарогенија). Постгравитацијска уметност подразумева уметност која се служи савременим технологијама и представља израз новог технолошког доба XXI века. Оно што такође повезује ову уметност са поменутиим авангардним покретима јесте *словеноцентричност* његове идеологије. Отуд инсистирање на словенским тековинама развоја свемирских технологија, од Хермана Поточника Нордунга (Herman Potočnik Noordung)<sup>342</sup> до Јурија Гагарина (Юрий Алексеевич Гагарин) и савремених руских научника.

---

<sup>340</sup> У манифесту постгравитацијске уметности напомиње се да се овај покрет ослања пре свега на руски космизам који се појавио крајем 19. века, а који је претеча савременог трансхуманизма.

<sup>341</sup> Казимир Маљевић (Казимир Северинович Малевич) тако пише у свом манифесту *Од кубизма и футуризма до супрематизма*: „Кажем свима: напустите љубав, естетизам, напустите терет мудрости зато што је у новој култури ваша мудрост смешна и безначајна.“ Robert Motherwell (ed.), *Russian Art of the Avant-garde, The Documents of 20<sup>th</sup> Century Art*, New York, The Viking Press, 1976, 135. Такође, Ел Лисицки (Эль Лисицкий) наглашава у тексту *Супрематизам и светска реконструкција* из 1920. године: „За нас, супрематизам није означавао признавање апсолутне форме која је део већ постојећег универзалног система. Напротив, реч је, по први пут, о самосталном знаку који је стајао у својој чистоти и плану за, у потпуности, нови свет који никада раније није постојао (...).“ Исто, 153.

<sup>342</sup> Херман Поточник је словеначки научник који је 1929. године у Берлину објавио књигу *Das Problem der Befahrung des Weltraums – der Raketen-Motor*, која се бави проблемима свемирског путовања, тачније, конструкцијом ракетног мотора. Видети: Hermann Noordung, *Das Problem der Befahrung des Weltraums – der Raketen-Motor*, Berlin, Richard Carl Schmidt and Co, 1929.



Слика бр. 8

Сцена из представе *Noordung::1995–2015–2045*, одржане 2015. године у Културном центру за европске свемирске технологије (Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij – KSEVT)<sup>343</sup>

Основни пројекат постгравитацијских уметника (тачније организације Noordung Cosmokinetic Cabinet)<sup>344</sup> носи назив Нордунг и замишљен је као представа која ће трајати педесет година и која ће се репризирати на сваких десет година.<sup>345</sup>

<sup>343</sup> Фотографија преузета са: <http://noordung.blogspot.rs/2015/04/noordung1995-2015-2045-repetition.html?view=mosaic>

<sup>344</sup> Драган Живадинов је један од оснивача *Neue Slowenische Kunst* (1985) и *Scipion Nasice Sisters Theatre* (1984), као и *Red Pilot Cosmokinetic Theatre* – пројекта који ће прерасти у *Noordung Cosmokinetic Cabinet*. Видети: [http://www.culture.si/en/Noordung\\_Cosmokinetic\\_Cabinet](http://www.culture.si/en/Noordung_Cosmokinetic_Cabinet)

<sup>345</sup> Основна идеја пројекта је сажета у тачки бр. 2 *Манифеста постгравитацијске уметности*:

„Уз помоћ високо технолошких средстава, а посредством логике супрематизма и конструктивизма, ми (уметници) (...) смо укључени у истраживање постгравитацијске уметности. Ми стварамо режисере од космокинетичких празних тела и телеолошке мехатроничне машине, виомехатроничке и уметничке сателите – умботе. Године 1995. започели смо педесетогодишњи театарски пројекат (пројектил – projectile, прим. Р.М.) *Нордунг 1995::2045*. Премијера, која је укључивала четрнаест уметница и уметника, одржана је у Љубљани у 10 часова 20. априла 1995. Током наредних педесет година планиране су четири репризе. Уколико неко од уметника умре, он или она ће бити замењени даљински контролисаним знаком: глумци и њихов говор ће бити замењен ритмом, а глумице и њихов говор мелодијом. (...) Током пете, последње репризе, планиране за 20. април 2045. ја, Драган Живадинов, од 1998. године кандидат космонаут (...) искористићу свемирску летелицу да пренесем 14 сателита / умбота у геостатичну орбиту, са које ће бити емитован сигнал ка Земљи, представљајући роле које су играли умрли глумци. У исто

Она је заснована на драми *Љубав и држава* (1980) Владимира Стојсављевића, која ће 2025. бити изведена у нултном степену гравитације.<sup>346</sup>

Крајњи циљ јесте замена људских покрета и гласова технолошким средствима, путем тзв. прогресивне супституције. Резултат овог поступка Живадинов назива биомехатроником. Реч је о комбиновању механичких, електронских и биолошких система у оквиру једне *посебно интегрисане супституције*. Тако ће доћи до промене карактера представе од трансформанса и перформанса до информанса. Те синтапичне информације – дигиталне информације прикупљене уз помоћ снимања емотивних фацијалних одговора, емомеханике – постаће део тзв. микрокореографије.<sup>347</sup> Умботи, како Живадинов назива инструменте за прикупљање информација, имају функцију превођења драмских исказа глумца у музику путем уређаја, које он назива вокаломатон. Умрли глумци ће тако 2045. године бити замењени сигналом емитованим ка дубоком свемиру, у облику њихове визуелне представе, и ка Земљи, као ритам који ће представљати замену за глумце и мелодије које репрезентују глумице. Идеја Драгана Живадинова, међутим, јесте да умботи постану самосталне технолошке јединке које ће да представљају нови степен људске еволуције. Дакле, циљ је остварење еманципације технолошког у оквиру театарског процеса. Постгравитацијске стратегије тако имају свој телеолошки завршетак у виду стварања новог технобиолошког субјекта који јесте, у еволутивном смислу, према Живадинову, следећи ниво развоја човечанства.

---

време ће слике њихових лица бити пројектоване у дубоки свемир путем високе резолуције 3D синтапиена. Ми тражимо апстракцију, апстрактно позориште у нултној гравитацији за апсолутну нулу.“

Dragana Živadinov, *Manifest postgravitacijske umetnosti*, Преузето са: <http://elmcip.net/sites/default/files/files/attachments/criticalwriting/31079708-50-topics.pdf>

<sup>346</sup> Године 1995. представа је изведена у Словеначком народном позоришту. Године 2005. у хидро лабораторији Звезданог града, а 2015. у Културном центру за Европске свемирске технологије (Kulturno središče evropskih vesoljskih tehnologij – KSEVT). Целокупан списак учесника видети на: <http://noordung.blogspot.rs/2015/04/noordung1995-2015-2045-repetition.html?view=mosaic>

Пристапљено: 14.4.2015.

<sup>347</sup> Микрокореографија се комбинује са видом кореографије која је осмишљена посредством тзв. векторске режије. Она подразумева театарску праксу у оквиру које режисер даје смернице извођачима у виду инструкција о проналажењу одређеног вектора покрета или мировања. Током процеса развоја дела *Нордунг*, заменом глумца умботима, векторска режија ће бити замењена празнотелесном режијом (blank-body directing).



Слика бр. 9

Сцена из представе *Noordung Biomechanics*<sup>348</sup> Москва, 1999.<sup>349</sup>

У формулисању идеја постгравитацијске уметности Живадинов се служи типичним авангардним стратегијама, манифестно образлажући сопствене идеје путем посебног дискурса. Тај начин говора подразумева осмишљавање нових речи и концепата образложених у педесет тачака *Манифеста постгравитацијске уметности*.

<sup>348</sup> Слика преузета са: <http://www.artscatalyst.org/space-art-forum>

Приступљено: 14.4.2015.

<sup>349</sup> Драган Живадинов је покренуо пројекат (14.12.1999) који се тиче театра у нултој гравитацији, под називом *Noordung Biomechanics* у сарадњи са Projekt Atol Institute (реч је о непрофитној културној институцији коју је основао словеначки концептуални уметник Марко Пељхан (Marko Peljhan) 1992. године; технолошки огранак овог пројекта се зове РАСТ Systems Projekt Atol Communication Technologies и функционише од 1995. године, док се други огранак, који је помогао реализацију пројекта Живадинова, зове Projekt Atol Flight Operations и основан је 1999, као институција за „помоћ уметности и културним активностима у атмосфери, орбити и даље“. Видети: [http://www.culture.si/en/Projekt\\_Atol\\_Institute](http://www.culture.si/en/Projekt_Atol_Institute) ). Пројекат је укључивао представу *Noordung Zero Gravity Biomechanical Theater* одржану у летелици Pyushin-76 МАК која се користи за тренинг руских астронаута и укључивао је осам чланова публике и шест глумаца који су извели једанаест *ваздушних параболо*. Видети: Dragan Živadinov, *Zero Gravity Biomechanical Theater*,

Преузето са: <http://www.orbit.zkm.de/?q=node/271>

Приступљено: 2.5.2014.

Присутан је и радикалан раскид са уметничком праксом и идеја о револуционарној трансформацији, не само уметности, већ и људског живота. Ту долазимо до још једног аспекта постгравитацијске уметности која се приближава авангарди, а то је идеја о успостављању блиских веза између уметности и живота. Трансхуманизам Живадинова заправо произлази из поставке према којој је живот могуће продужити путем саме уметничке праксе. Уметничко дело постгравитацијске уметности пружа могућност продужења живота уметника, тј. његову трансформацију у неки други облик живота. Није реч о очувању успомене на глумца, или само о покушају премошћавања проблема одсуства оригиналне глумачке поставке у представи, већ о стварању биотехнолошког субјекта који ће да настане на основу информација о људском понашању. Према Живадинову, умбот није само сателит, већ еманциповани технолошки објекат који постаје субјекат. Са друге стране, овај уметник разуме *Нордунг* као сопствени пројекат којим ће заокружити бављење питањем односа човека и свемира. Управо стога напомиње да ће он бити тај који ће, као једини преживели глумац, учествовати у последњој репризи представе, носећи умботе на свемирску станицу.<sup>350</sup> Реч је дакле, о његовом животном пројекту.

Овај пројекат је повезан са трансхуманизмом посредством космизма. Наиме, Драган Живадинов у Манифесту не реферише директно на савремени трансхуманизам него на космизам, као његову претечу. Разлика између ове две идеје се пре свега огледа у односу према метафизици. Космизам,<sup>351</sup> који се везује за руске религиозне филозофе и научнике, попут Фјодорова (Николай Фёдорович Фёдоров), Циолковског (Константин Эдуардович Циолковский) или Вернадског (Владимир Иванович Вернадский), аутора идеје о ноосфери, Борис Гројс (Boris Efimovich Groys) описује као метафизичко-материјалистичку филозофију.<sup>352</sup> Реч је о специфичној комбинацији езотерије и науке која је,

---

<sup>350</sup> Драган Живадинов је од 1998. године кандидат за космонаута, у оквиру Космонаутског тренинг центра *Јуриј Гагарин* у Звезданом граду (Российский Государственный Научно-Исследовательский Испытательный Центр Подготовки Космонавтов (РГНИИЦПК) им. Ю. А. Гагарина).

<sup>351</sup> Супротно од онога како га дефинише нпр. Бен Герцел (Ben Goertzel) игноришући, како и сам напомиње, раније употребе тог појма. Он космизам посматра као практичну филозофију за постхуманистичко доба, како уједно гласи и наслов његовог манифеста. Ben Goertzel, *A Cosmist Manifesto, Practical Philosophy for the Posthuman Age*, Humanity+ Press, 2010.

<sup>352</sup> Према: „Stephen Van Trees and Boris Groys on Nikolai Fedorov and Russian Cosmism”, <https://www.youtube.com/watch?v=rnvMp4KTzbE>

према Стивену ван Тризију (Stephen Van Treesy), који се бавио Фјодоровим, почивала на идеји да је небо (heaven) исто што и космос, тј. да се може повући паралела између религиозних поставки и научних стремљења. У том смислу космизам се, као типична руска *дисциплина*, разликује од савременог трансхуманизма, који се пре свега везује за САД. Драган Живадинов, који у свом Манифесту помиње управо Фјодорова и Циолковског, ослања се на идеје космизма, дефинишући овај покрет као космоцентрични филозофски и културни покрет који покрива широк спектар идеја о почетку, постојању и будућности свемира, кроз спајање источне и западне филозофије.<sup>353</sup> Тако овај уметник поставља постгравитацијску уметност на основе космистичког мистицизма XIX века, руске авангарде и словеноцентризма који лежи у његовој основи. Заправо се Гројсова дефиниција космизма као метафизичког материјализма може применити и на поетику постгравитацијске уметности. Наравно, Живадинов ове идеје покушава да спроведе посредством уметности која, према њему, може да понуди алтернативни начин остварења тежњи о *продужењу људског живота*. Уметници настављају свој *живот* у оквиру уметничког пројекта посредством технологије која, према словеначком уметнику, има потенцијал да у перспективи оствари функционалну аутономију. Наравно, реч је о техно-утопистичкој визији будућности.

Живадинов своје идеје формулише кроз концепт свеобухватног уметничког дела, сматрајући да уметност садржи потенцијал превазилажења људске смртности.<sup>354</sup>

Реч је о аутономном уметничком пројекту који је заснован на утопистичкој идеји, а чије су основе нашле своје место и нпр. у композицији *Јуријев круг* Драгане Јовановић. У питању је транспозиција идеологије концепта животног дела Живадинова на мању форму, у овом случају вокалноинструменталну свиту за оперу *Звездани град* (2013)<sup>355</sup> *Идеологије*, зато што квазинатив дела прати ту основну космистичку идеју о прелажењу индивидуе из једне сфере постојања,

---

Приступљено: 11.5.2015.

<sup>353</sup> Dragan Živadinov, *Manifest postgravitacijske umetnosti*, нав. дело

<sup>354</sup> Занимљиво је да се, тиме, његов концепт приближава великим романтичарским пројектима Вагнера или Скрјабина, а што се огледа у идеји о хуманистичкој уметности која има циљ да промени човечанство.

<sup>355</sup> Пун назив дела је: *Јуријев круг, телепортацијска свита за оперу Звездани град*, концертно дело за вокално инструментални састав МИР и електронику.

у другу, вишу, путовањем у свемир.<sup>356</sup> Дакле, космистичка идеја јесте присутна у делу, али је представљена кроз традиционалан вокално-инструментални жанр, без присуства високотехнолошких средстава који се везују за постгравитацијску уметност. Ово дело Драгане Јовановић се зато не може посматрати кроз призму постгравитацијске уметности која је до сада била директно повезана искључиво са пројектом *Нордунг*. Сам *Манифест постгравитацијске уметности* јесте текст који има функцију описивања идеја пројекта *Нордунг*, те се ни једно друго дело не може повезати са њим, зато што је реч о аутентичном виду уметничке праксе засноване на трансхуманистичким идејама.

За разлику од трансхуманизма, који подразумева употребу технологије у циљу унапређења људског живота, постхуманизам заступа идеју да је напредак технологије утицао пре свега на редефинисање човекове позиције у свету.<sup>357</sup> Оно што их спаја јесте техногенеза тј. идеја да је напредак технологије повезан са људском еволуцијом.<sup>358</sup> Постхуманизмом се посебно бавила Роза Браидоти (Rosi Braidotti) у студији *Posthuman*,<sup>359</sup> у којој је пошла од претпоставке да је напредовање технологије произвело значајне последице на пољу друштвене теорије, која је приморана да се трансформише и прилагоди новим друштвеним околностима у периоду након постмодерне.<sup>360</sup>

---

<sup>356</sup> Више о овој опери видети у мом тексту о три оперска дела савремених ауторки: Radoš Mitrović, „Suite *Jurijev krug* for the Opera *Zvezdani grad* by Dragana Jovanović; Chamber Opera *Ko je ubio princezu Mond?* By Tatjana Milošević; Chamber Opera *Petersburg* By Branka Popović“, *New Sound*, 42, II / 2013, 114–121.

<sup>357</sup> Чини се да је *Манифест киборга* Доне Харавеј (Donna Haraway) претеча и једног и другог покрета и да спаја идеје оба, будући да указује и на могућност трансформације људског тела, али и на редефинисање људских односа, што је довело до идеја о постродности. Donna Haraway, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“, у: Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 199, 149–181.

<sup>358</sup> О односу трансхуманизма и постхуманизма видети: Francesca Ferrando, „Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms“, *Existenz*, 8/2, 2013, 26–32.

<sup>359</sup> Rosi Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013.

<sup>360</sup> Иначе, у последњем поглављу књиге *Крај историје*, Френсис Фукујама се осврће на чињеницу да ће напредак технологије променити функционисање капиталистичког система. Промислању односа између напретка технологије и капитализма бавиће се и у студији *Наша постхумана будућност, Последице биотехнолошке револуције*. Francis Fukuyama, *Our Posthuman Future, Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Farrar, 2002. Фукујама ће у њој изразити забринутост за перспективу друштва, у коме ће „хијарархија и компетитивност“ проузроковати „додатне друштвене конфликте“ (Видети: Исто, 2018), сматрајући да, са друге стране, технолошки напредак може да доведе и до позитивних помака на пољу слободе и демократије. Он напомиње да су обе опције у оптицају и да је потребно пажљиво приступити анализи односа између технологије и човека. Радикално супротстављање



## Постхуманизам

Рози Браидоти, у студији *Posthuman* полази од идеје да позни биогенетски капитализам<sup>361</sup> превазилази границе контроле које је Фуко разматрао и улази у сферу некрополитике која је напретком технологија изменила хуманистичку парадигму прве половине XX века. Рози Браидоти сматра да капитализам присваја науку и технологију, кријући испод прокламације о хуманистичким вредностима и идејама проширења људских могућности, партикуларне интересе који се крећу у правцу веће биополитичке контроле. Она заступа мишљење да је потребно прилагодити теорију новонасталој ситуацији и понудити ново виђење хуманистике као облика теоријског формулисања проблема и нуђења његових решења, а који произлазе из постхуманистичке ситуације. Ова теоретичарка наводи да је XXI век, период антропоцене тј. период развоја човечанства у коме људски фактор има велики утицај на геологију и екологију планете, условио појаву теоријског дискурса који није везан за традиционална размишљања о односу човека према природи, већ за идеје о међузависности свих елемената који чине бивствујући систем на планети Земљи. Овај систем Р. Браидоти у својим радовима назива *зое*. Зое је појам који означава све облике живота који постоје и који стоје у међусобним интерактивним односима. Р. Браидоти уводи овај појам како би се дистанцирала од антропоцентричног дискурса. Према њеним речима: „Зое је динамичка, самоорганизована структура живота као таквог.“<sup>362</sup> Она се залаже за својеврсни егалитаризам у односу према животу и његовом промишљању, дајући онтолошку квалификацију према којој су сви облици живота значајни и вредни за промишљање. Термин *зое* означава међузависност свега живог на планети, и он би требало да се употребљава као алтернативни појам уместо екологије или космополитизма који су присвојени

---

технолошком угрожавању природе показали су теоретичари који заступају неолудистичке идеје, попут Челис Глендајнинг (Chellis Glendinning) (која је 1990. објавила *Белешке за неолудички манифест*, Chellis Glendinning, *Notes Toward a Neo-Luddite Manifesto*, Преузето са: <https://theanarchistlibrary.org/library/chellis-glendinning-notes-toward-a-neo-luddite-manifesto>), међу којима су најрадикалнији анархо неолудисти (међу њима се издваја Теодор Качински (Ted Kaczynski) осуђени терориста)

<sup>361</sup> Термин који Рози Браидоти користи разматрајући период након постмодерне, у оквиру кога је остварен изузетно висок степен друштвене контроле од стране владајућих структура. Она полази од Фукоове идеје биополитике и сматра да је биополитичка интервенција капиталистичког система интензивирана развојем технологија.

<sup>362</sup> Нав. према: Исто, 60.

од стране опортуног капитализма који у промоцији ових појмова види могућност остваривања одређених интереса и профита. Капиталистички пост-антропоцентризам тако подразумева обједињавање *свега што постоји*, путем економије, како би се сваки чинилац на планети подвргао законима функционисања тржишта. Реч је о негативном виду космополитске међузависности.<sup>363</sup> Ауторка се, насупрот оваквом становишту, залаже за концепт зое који подразумева егалитаран идентитетски однос према живим бићима. Она заправо одлази корак даље у проблематизацији идентитета, од онога што је урађено на том пољу током постмодернизма, широко представљајући проблем идентитета – као питање које се може поставити у контексту расправе о живим бићима без обзира на то које место они заузимају у животном систему зое. Дакле, она одбацује идеју антропоморфног разумевања животиња и биљака<sup>364</sup> и концепте повратка хуманизму. Њена релативизација идентитета у том смислу одводи расправу на један другачији терен, у оквиру кога категорије људско, животињско, биљно (...) више немају теоријско упориште. Рози Браидоти стога формулише теорију на постхуманистичким основама, а у њој се бави питањем субјективизације сваког појединачног елемента зое.<sup>365</sup> Дакле, уколико је идеја о човечанству, или хуманизму већ одбачена у постмодернизму, који заступа тезу о децентрализацији људског субјекта и антиуниверзализму, па самим тим и раскид са просветитељским хуманизмом, захтев за повратком концепту хуманизма, према овој теоретичарки, представља регресију. Она уместо тога износи закључак да антихуманизам, као идеја, није доследно спроведен у филозофији, зато што је перспектива посматрања света остала на позицијама антропоцентричности. Наиме, Р. Браидоти сматра да је, уколико одбацимо универзалне вредности, то исто потребно урадити и на плану разумевања екологије. Заштита права животиња је, тако, покушај универзализовања животињског света. Она се, напротив, залаже за непристрасан приступ, у оквиру кога су људи, као појединци, позвани да,

---

<sup>363</sup> Како Браидоти напомиње: „Негативни вид космополитске међузависности (интерконекције) је (...) остварен путем пан- хуманистичке везе, на основу међусобне рањивости.“ Исто, 63.

<sup>364</sup> Посматрање животиња и биљака кроз њихово, симболично, очовековљавање.

<sup>365</sup> Може се рећи да је у питању радикализација идеје анимализма, која произлази из филозофије морала, и заснива се на концепту проширења појма хуманизма према свим бићима која осећају, схватајући човека као једну врсту животиње.

кроз организовање и активно деловање, успоставе комуникацију са природном околином, чији су они део. Ова интеракција у оквиру односа елемената тог *свебивствујућег* проистиче из потребе да се сваком елементу поклони једнака теоријска, аксиолошка, онтолошка пажња. Циљ је да „(...) [п]овећамо сопствену слободу и разумевање сложености које живимо, у свету који није ни антропоцентричан, ни антропоморфан, већ геополитички, екозогијски и поносно окренут ка зое.“<sup>366</sup> Њен приступ, у основи, јесте материјалистички и антиесенцијалистички.<sup>367</sup>

---

<sup>366</sup> Исто, 194.

<sup>367</sup> У њеној теоријској поставци, међутим, препознајемо извесне проблеме који девалвирају закључке до којих је дошла. Наиме, чињеница јесте да Р. Брайдоти у својим расправама задржава својеврсни универзалистички наратив, упркос покушају одбацивања сваке врсте универзализма. То се може приметити већ у самом дискурсу у коме се често појављује одредница *ми*, чиме сама ауторка заправо подрива сопствене концепте. Она је свесна овог проблема и констатује га у својој студији, али га не решава, нити покушава да нађе оправдање за такву несагласност. Кроз теоријску поставку која тежи да деконструише капиталистички друштвени систем и механизме његовог некрополитичког управљања, ауторка ствара сопствену утопију, која је заснована на универзалистичким, али и евроцентричним идејама. Заправо, евроцентризам или, тачније, *западноевропски центризам* лежи у основи постхуманизма Розе Брайдоти. То се може регистровати нпр. у њеном тумачењу *хуманистичких наука*, које су саме по себи западноевропски концепт, али и у самом описивању глобалног капиталистичког света у коме живимо. Парадигматичан пример овога јесте следећа оцена: „ми већ живимо у константном стању транзиције, хибридикације и номадске мобилности у еманципованим (постфеминистичким), мултиетничким друштвима са високом дозом технолошке интервенције.“ Исто, 184. Уколико оставимо по страни питања еманципованости и мултиетничности, који су *par excellence* западноевропски друштвени модели, а који чак ни у тим друштвима не функционишу (емигрантска криза заострена 2015. године је добар пример овога), посебно је проблематична оцена о *свеприсутности* технологије. Према Р. Брайдоти, интернет је тај који омогућава повезивање људи и који ће у будућности помоћи ширење знања и података који ће бити доступни свима, али и нуди могућности интервенције на пољу функционисања урбаних средина, које ће постати центри људског живота. Не дајући референцу, ауторка наводи податке УН, који доносе закључке о томе да ће до 2050. две трећине човечанства живети у градовима, и да ће интернет бити свима доступан. Исто, 180. Међутим, уколико се погледају статистике, може се увидети да, процентуално, мали број домаћинстава у свету поседује интернет везу. Према истраживању које је 2013. године обавио ИТУ (International Telecommunication Union) центар свега 39% светске популације има приступ интернету, од тога највећи проценат заузима Европа, у којој 75% људи, од укупног броја становништва, користи интернет. У Африци тај проценат износи 16%, у Азији и на Пацифику 32%, а у арапским земљама 38%. Од свега тога, мушкарцима је доступнији интернет него женама – 37% жена глобално користи интернет у односу на 41% мушкараца. Ово указује и на то да 63% жена и 59% мушкараца, на глобалном нивоу, нема приступ интернету. При том треба имати у виду да је реч о информацијама којима ипак нису покривене све земље света, тј. целокупно човечанство, с обзиром на то да статистике често покривају само одређен број држава, а и добијени резултати су углавном производ непотпуних анализа. О овоме сведочи нпр. статистика коју употребљава организација ИТУ блиска УН-у, а која се тиче броја школа у којима постоји интернет веза. Истраживање је радила *UIS Database, Partnership on Measuring ICT for Development WSIS Targets Questionnaire*. Из самог избора држава очигледно је да није реч о глобалном истраживању (нпр. од 51 независне, међународно признате државе у Европи, обрађени су подаци за само 23). Такође, у напомени табеле, наглашава се да нису коришћени исти критеријуми за све државе, као и да нису сви нивои образовања узети у обзир, тј. парцијално су истраживани, у односу на доступност података. Тако се у неким случајевима користе подаци за ниже разреде основне

Ове постхуманистичке идеје се могу пронаћи и у одређеним уметнички праксама које се појављују у периоду након постмодерне. У наставку наше студије биће речи о саунскејп екологији, која почива на равноправном истраживању биофоније, геофоније и антропофоније, што је блиско разматраним идејама Рози Браидоти.

Дејвид Дан – саундскејп екологија

Термин саундскејп екологија означава дисциплину, или пак уметничку тенденцију, која се бави истраживањем биофоније, геофоније и антропофоније. То истраживање има обресе научности, али и уметности, налазећи се, заправо у простору између ове две области – *технонаучној уметности*. Са једне стране, саундскејп еколошка дела су компонована, али она, често, пружају и научне резултате, добијене уз помоћ пажљиво изабране научне методологије и јасно формулисаног циља рада. Аутори који су осмислили термин саундскејп екологија, наглашавају разлике ове дисциплине у односу на акустичку екологију и биоакустику. Наиме, саундскејп екологија је заснована на холистичкој идеји истраживања широког спектра појава и механизма функционисања екосистема. Акцент је на разумевању међузависности различитих фактора који утичу на живот животиња и постојање природе. Није у питању бинарна супротност између хуманитета и природе у хуманистичком смислу, већ покушај разумевања начина на који различити елементи онога што би Рози Браидоти назвала зое дејствују једни на друге. То се радикално разликује од хомоцентричности

---

школе, негде за више, а у одређеним случајевима реч је само о предшколским установама. Такође, измешани су подаци за приватне и државне школе, што такође утиче на добијене резултате. Видети: Pitt, Anthony, Bruce Granger (eds.), *Measuring the Information Society Report*, Geneva, ITU, 2014. Преузето са:

<https://www.itu.int/en/ITU->

[D/Statistics/Documents/publications/mis2014/MIS2014\\_without\\_Annex\\_4.pdf](https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/publications/mis2014/MIS2014_without_Annex_4.pdf)

Тако се са извесном сигурношћу може тврдити да су резултати и нижи него што то показују статистике. (Ови подаци доводе у питање и раније разматране идеје Харта и Негрија, које подразумевају умрежавање појединачно како би се ослабила моћ *империје*. Наиме, умрежавање великих размера путем интернета, које они прижељкују, могло би да буде изведено само у оквиру западноевропског контекста, што и њихову тезу сврстава у оквире западноцентричног дискурса.)

У контексту оваквог запажања, може се закључити да теорије Р. Браидоти имају своју упоришну тачку у западноцентричном светоназору, који подразумева дубоко фундиран универзалистички дискурс. Ипак, постхуманизам јесте важна теорија која настаје у периоду након постмодерне и која је имала утицај и на одређене уметничке праксе, што је за нашу студију посебно значајно.

акустичке екологије која занемарује шири контекст социоеколошког система.<sup>368</sup>

Са друге стране, биоакустика се пре свега бави звуковима које производе разне врсте животиња, које разматра на уском плану, без проблематизације шире слике у оквиру које они постоје. Интеракција различитих чинилаца, тј. њихово звучно умрежавање, остављено је по страни и занемарен је специфичан однос у којем се преплићу биофонија, геофонија и антропофонија.<sup>369</sup> У том смислу, аутори текста *Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape*, у коме је појам саундскејп екологија дефинисан, наглашавају да су они заинтересовани за „композицију свих биолошких, геолошких и антропогеничних звукова који могу да се чују на (одређеној) локацији“.<sup>370</sup>

Основно питање које се овом приликом намеће јесте на који начин саундскејп екологија функционише као уметност. О томе је свој став изнео и композитор Дејвид Дан, који је мишљења да саундскејп дела, у форми у којој их он ствара, представљају синтезу научног и уметничког, тј. да се функција дела мења у односу на призму разматрања овог питања. Дан сматра да је технологија спона која може да повеже науку и уметност, посебно кроз форму саундскејпа који омогућује укључивање уметника у научна разматрања. Уметност, према овом композитору, може да има функцију посредовања између науке и ширег мњења, тиме што врши дисеминацију одређених научних закључака. Такође, ова уметност може да подстакне интересовање јавности за одређени проблем, посебно у домену екологије. И као што наглашава: „оно што уметници често раде јесте мењање оквира у коме доживљавамо свет, постављајући питања која превазилазе специјализацију и усмереност тренутних научних учења.“<sup>371</sup>

Дан такође наводи да уметници могу да допринесу креативној употреби технологије, а све у циљу пружања специфичног облика интерпретације научних достигнућа. Конкретно, на пољу еколошког саундскејпа, у схватању

---

<sup>368</sup> Bryan C. Pijanowski, и други, „Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape“, *BioScience*, 61/3, 2011, (203–216), 204.

<sup>369</sup> Циљеви еколошког саундскејпа су: побољшање мерења и квантификације звукова, побољшање разумевања просторно-временске динамике у различитим скалама, побољшање разумевања коваријабилног утицаја звука, процењивање утицаја саундскејпа на дивље животиње, процењивање људског утицаја на саундскејп, процењивање утицаја саундскејпа на људе. Видети: Исто, 209.

<sup>370</sup> Исто, 204.

<sup>371</sup> Steven M. Miller, „Conversations: David Dunn, Nick Miller, Emily Thompson“, *Soundscape*, 7/1, 2007, (13–25), 14.

односа између људи и нељудских врста, могу се повући паралеле са постхуманизмом Розе Браидоти. Наиме, Дан сматра да се не може повући демаркациона линија између живих бића, тј. да је потребно афирмисати идеју о постантропоцентризму (мада он не користи овај термин). У том смислу, попут Р. Браидоти, Дан је мишљења да је потребно у потпуности редефинисати однос између човека и животиња, тј. човека и онога што италијанска теоретичарка назива зое.<sup>372</sup> Дефинишући сопствени однос према саундскејпу као уметничкој пракси, овај композитор пише: „[моја идеја је] да реконтекстуализујем перцепцију звука који се односи на епистемолошки обрт у људској вези са нашим физичким окружењем. Моје уверење је да постоји веома важна еволутивна улога уметничке форме која може да се обрати феномену звука као основног интегрисаног фактора у разумевању нашег места у биосферичној фабрици ума.“<sup>373</sup>

Иако Дан почиње са радом средином седамдесетих година XX века, напредак технологије из деведесетих година му је омогућио да почне да се бави биоакустиком на софистициранијем нивоу. Управо зато што ова пракса добија своју пуну примену на самом крају двадесетог века, посматрамо је у контексту након постмодерне. Реч је о широко схваћеној употребној музици, у чијој основи лежи идеја о постхуманизму, а што је блиско ономе о чему је говорила Роза Браидоти. Тако је нпр. Дан тек почетком XXI века (тачније 2006. године), када је напредак технологије то дозволио, могао да се посвети пројекту који се тиче питања дефорестизације која је последица агресивног деловања одређених инсеката. Наиме, његово истраживање је почивало на анализама које су указивале на то да услед промене климе, долази до повећане појаве инсеката који се хране дрвећем. Дејвид Дан је тако приступио истраживању ултрасоничних сигнала које производе инсекти и који могу, када се разумеју, да

---

<sup>372</sup> „Постоје многа суштинска питања о односима између људи и животиња, о односу према нељудском свету. На делу је потенцијал за револуцију – перверзнија и радикална редефиниција онога што значи бити човек, и природе организације наших друштава у којима живимо. Што се више будемо приближили брисању те границе – ове арбитрарне дефиниције људског ума и нељудског ума – то је већи потенцијал свеукупне промене.“ Исто, 18.

<sup>373</sup> David Dunn, „Nature, Sound Art and the Sacred“, 3, Преузето са: <http://www.daviddunn.com/~david/writings/ternova.pdf>

буду употребљени како би се утицало на њихово понашање.<sup>374</sup> Тако је овај уметник и истраживач створио својеврсну звучну завесу којом би се инсекти одвратили од уништавања флоре.<sup>375</sup> Ова истраживања Дан спроводи у оквиру сопственог пројекта *Art and Science Laboratory*,<sup>376</sup> платформе која је заснована на идеји зближавања уметности и науке уз помоћ технолошких иновација, а у циљу обраћања сложеним еколошким проблемима. Како се наводи у објашњењу овог пројекта,

[л]абораторија има за циљ редефинисање друштвене улоге уметности и уметника у контексту примењене сарадње са фокусираним научним истраживањем. Наша је жеља да артикулишемо уметност која се бави свакодневним проблемима и креативни активизам који је интегрисан у живот на утиларитаран начин, промовишући при том научно разумевање. Основни интерес АСЛ-а јесте трансценденција категорија уметности и науке... Основна поља истраживања и едукације у АСЛ-у јесу: историја и пракса електронске уметности, постфилмска естетика, роботика и хаптика, саунд арт, хаос и нелинеарна динамика, биоакустика, људски и машински интерфејс, видео и веб уметност, комплексни и адаптивни системи, интерактивни и програмерски простори (...), композициона лингвистика, еволуциони процеси и конзервација животне средине, и едукација.<sup>377</sup>

Оно чиме се Дан посебно бави јесу ултрасонични таласи; њихово регистровање код људи, животиња и биљака и њихово анализирање. Поред питања дефорестације које се може решавати путем емитовања ултрасоничних звукова, Дан истражује и њихову функцију и могућу употребу на другим пољима. Дело

---

<sup>374</sup> У том контексту, треба поменути и уређај који су развили научници касних 1990-их. Наиме, истраживачи Woods Hole Oceanographic Institution (WHOI) развили су уређај под називом D Tag. Реч је о воденим микрофонима, који се каче на леђа младих китова како би се пратило њихово кретање. Ово је могуће спровести уз помоћ тзв. *pop up* инструмената који функционишу као микрофони који снимају звукове воде, а које су развили научници са Bioacoustics Research Program универзитета Cornell. Видети: <http://ocean.si.edu/ocean-news/scientists-use-bioacoustics-protect-marine-mammals>, Приступљено: 17.5.2015.

Дејвид Дан се такође бавио подводним снимањем. Тако је 1991. реализовао снимак подводних инсеката који се нашао као део композиције *Chaos and the Emergent Mind of the Pond*): *audio collage of underwater insect recordings for 2-channel playback*.

<sup>375</sup> Видети: David Dunn, James P. Crutchfield, „Insect, Trees, and Climate: The Bioacoustic Ecology of Deforestation and Entomogenic Climate Change“, Santa Fe Institute Working Paper, 6.12.2005. Преузето са: <http://csc.ucdavis.edu/~chaos/papers/itc.pdf>

<sup>376</sup> Заједно са физичарем Џејмсом Крачфилдом (James P. Crutchfield).

<sup>377</sup> <http://artscilab.com/ASL/Welcome.html>

Приступљено: 20.5.2015.

које се експлицитно бави ултрасоничним таласима јесте композиција *Listening to What I Cannot Hear* из 2008. године.

Реч је о остварењу које је засновано на звучним материјалима снимљеним уз помоћ технологије која омогућује регистровање аудио фреквенција које се проналазе у ултразвучном опсегу. Наравно, ове сензације нису чулно *доступне* људским аудитивним органима, али људско тело може да их *опазу*, тј. таласи утичу на њега. Ултрасоничне вибрације не врше утицај само на кости, како је постојало уверење педесетих година XX века, већ и на сам мозак. Управо зато су могући феномени попут ехолоцирања, као и праксе лечења тинитуса, које подразумевају употребу онога што Мартин Ленхард (Martin L. Lenhardt) назива – ултразвучни демодулатори.<sup>378</sup> У сваком случају, истражујући ове феномене, Дејвид Дан је реализовао композицију која открива људском уху неопаживе звучне фреквенције које окружују човека (Табела бр. 3). Дело је резултат испитивања звучности различитих објеката и покушај њиховог умрежавања у оквиру шире драматуршке целине. Дан је све поменуте звучне материјале дигитално успорио и до двадесет пута, како би се јасније чуле звучне осцилације и како би лакше манипулисао материјалима.<sup>379</sup>

---

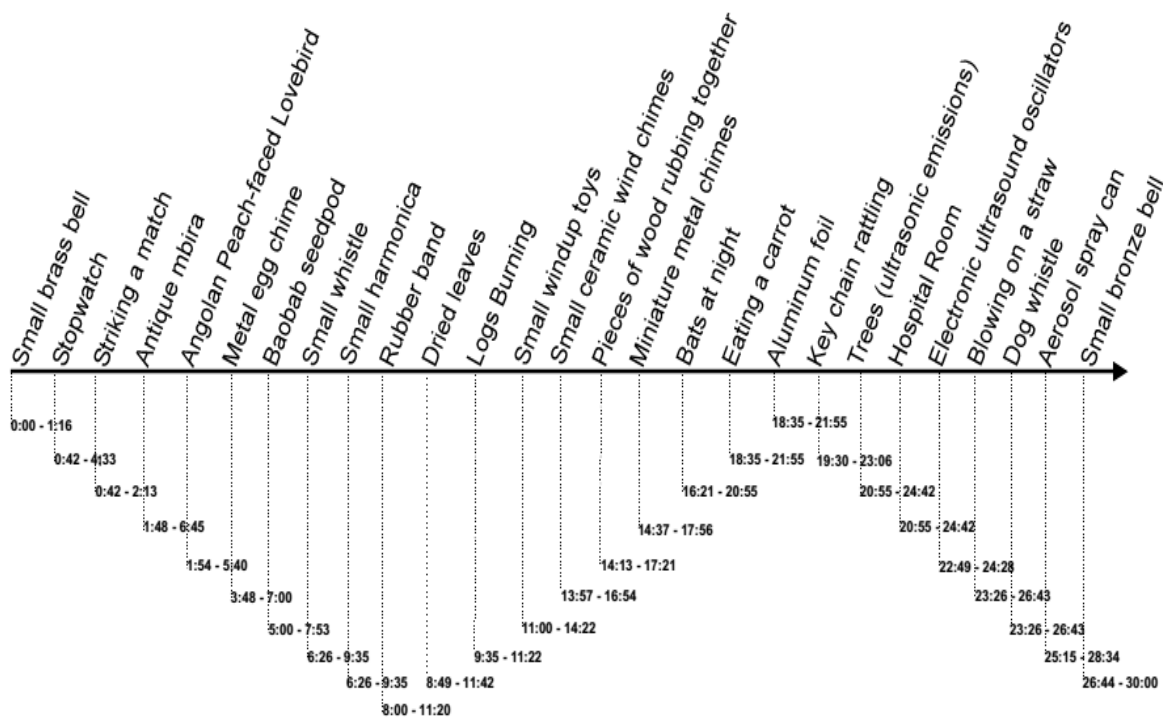
<sup>378</sup> Martin L. Lenhardt, „Ultrasonic Hearing in Humans: Applications for Tinnitus Treatment”, *International Tinnitus Journal*, 9/2, 2003, 1–14.

Преузето са: <http://www.tinnitus.vcu.edu/Pages/Ultrasonic%20Hearing.pdf>

<sup>379</sup> У објашњењу дела Дан пише: „Звуци које чујете потичу из различитих малих обичних објеката или природних феномена, изабраних због високо фреквентног садржаја. Сви ови звуци су снимљени специјално дизајнираним ултразвучним микрофоном и дигиталним, високо фреквентним системом за снимање, како би се снимиле ултразвучне фреквенције које, како се иначе мисли, излазе из опсега људског слуха. Када се ови звуци драстично прошире (10 до 20 пута), ултрасонична компонента постаје чујна нашим ушима, док све оно што се иначе чује, падне испод нормалног слушног опсега.“ David Dunn, *Listening to What I Cannot Hear*, 2008.

<http://static.thewire.co.uk/files/Listening%20to%20What%20I%20Cannot%20Hear.pdf>





Табела бр. 3

Преглед звучних материјала у делу *Listening to What I Cannot Hear* Дејвида

Дана<sup>380</sup>

Структура дела је следећа:

увод	A	прелаз	B	прелаз	C	прелаз	D	прелаз	E	„кода“
0:00	1:15	4:40	5:36	9:30	11:50	13:40	14:37	20:50	21:50	26:45
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	до
1:15	4:40	5:35	7:00	11:50	13:40	14:37	16:20	21:50	24:30	краја
			<b>b</b>				<b>b</b>		<b>b</b>	
			7:00				16:20		24:30	
			—				—		—	
			9:30				20:50		26:45	

Табела бр. 4

<sup>380</sup>

Преузето из партитуре.

<http://static.thewire.co.uk/files/Listening%20to%20What%20I%20Cannot%20Hear.pdf>

Форма композиције је заснована на принципу смене различитих звучних ситуација које се постепено уводе и изводе монтажним принципом који је постигнут употребом ефеката *fade out* и *fade in* (Табела бр. 4). Композиција је уоквирена звуцима звона, с тим што се на почетку чује метално, а на крају бронзано звоно са одређеном тонском висином. Остали звуци се могу поделити на оне који имају ритмичку функцију (сат, паљење шибице, гумица, дрва која горе, различита звона), на оне који су звучно статични, попут дронова (баобаб дрво, суво лишће, алуминијумска фолија, дрвеће, уређаји болничке собе, електронски ултразвучни осцилатор, спреј...), као и на мелодијске звукове (које производе анголске љубавне птице и слепи мишеви). По карактеристикама извора звука, може се извршити подела на природне (анголска љубавна птица, баобаб дрво, суво лишће, упаљене цепанице, дрвеће, слепи мишеви, грицкање шаргарепе, дрвеће, дување у сламу, пас) и неприродне звукове (звона, штоперица, паљење шибице, звиждаљка, хармоника, гума, играчке, алуминијумска фолија, привезак за кључеве, болнички апарати, електронски ултразвучни осцилатор, спреј). У оквиру формалног тока композиције, могу се регистровати условно речено два врхунца: први, око 8:40 минута протичања композиције, други, око 26. минута, а само дело је подељено на два велика одсека, чија би граница била на 14. минути.

Ово дело представља управо пример поменуте идеје стварања уметности која се налази у простору *између*. Дан, са једне стране, служећи се технолошким средствима, презентује снимљене материјале који су резултат научног истраживања, а са друге, представља структурисану музичку композицију која има јасну форму и драматургију.

Даново дело почива на постхуманистичком концепту, будући да одговара идејама о успостављању платформе која омогућава уодношавање различитих елемената унутар општег *животног система*. Међутим, иако еколошки саундскејп помаже разумевању функционисања биљног и животињског света и уз помоћ одређених интервенција може и да активно учествује у процесима који се у том погледу одвијају у природи, чињеница је да је његова употреба сведена пре свега на превенцију од нежељених еколошких процеса.

Идеја саундскејп екологије, у сваком случају, почива на афирмативном односу према технологији и позитивним могућностима њеног искоришћавања.

Супротан став према питању односа између технологије и човека заступа италијански филозоф Франко „Бифо“ Берарди. Он у својим радовима проблематизује све већу међузависност технологије и човека и поставља ово питање у контекст развоја капитализма.

## Постфутуризам

*Манифест постфутуризма* Франка Бифа Берардија (Franco “Bifo“ Berardi ) из 2009. године, заснован је на идеолошком преначавању манифеста италијанског футуризма из 1909. године. Берардијев манифест мења тачке из тог Маринетијевог текста кроз формулисање потпуно опозитних захтева. У том смислу, Берарди нуди идеје различите од оних које су италијански футуристи заступали, а које су се односиле на: заговарање технолошког напретка по сваку цену, *уздицање брзине савременог света* и *регенеративне снаге рата*, са акцентом на идеји да је лепота превазиђена и прецењена категорија која не треба да окупира пажњу савремених уметника и филозофа. Овај десно оријентисани манифест Берарди је трансформисао у текст који почива на левичарским основама, и у којем се заступају идеје о социјалној правди, револуционарној уметности и повратку одређеним категоријама које су занемариване, како у авангарди, тако и у постмодернизму. Његов манифест заступа пацифизам, љубав, иронију, аутономију, спорост (насупротив футуристичкој егзалтираности брзином), секуларизам, поезију и уметност која *поседује снагу да промени живот*. Овај манифест представља антипод Маринетијевом позиву на рат као *хигијени човечанства*; антипод његовој технофилији и агресивности, која је усмерена и на саму идеју уметности коју је, по Маринетију, потребно изнова фундирати одбацивањем целокупне уметничке прошлости и свих уметничких институција. Берарди сматра да је управо ова футуристичка идеологија утицала на филозофске и теоријске токове у двадесетом веку, будући да су различити покрети и уметничке тенденције били позитивно и оптимистички занесени напретком технологије. Берарди у својим радовима покушава да трансформише теоријску парадигму, нудећи алтернативан светоназор који, може се рећи, долази у колизију не само са

доминантном неолибералном идеологијом, већ чак и са лево оријентисаним идејама. Он, попут Терија Иглтона, предлаже повратак хуманистичким категоријама, указујући на неуспех технологије да одговори на духовне потребе човека.

Берарди види технолошки напредак као напредак капитализма, и као начин његовог усавршавања. Путем технологије и науке, капитализам брже осваја простор доминације, остављајући мало слободе појединцима који и сами, већ својим телом постају део овог система. Заробљени у инфосфери, појединци губе сопствени, физички и психички идентитет, што проузрокује општу депресију и незадовољство. Како Берарди наглашава у тексту *Након будућности (After the Future)* из 2011. године: „Нагло пробуђен ерупцијом семиотичких пролиферација и осиромашен филтерима које је критички и дисциплиновани модернистички ум поседовао, свесни организам панично реагује.“<sup>381</sup>

У тој инфосфери човек остаје осиромашен услед убрзане експлоатације простора и времена од стране тзв. семиокапитализма. Реч је о капитализму који почива на производњи знакова. Фабричка производња замењена је *финансијским и фракталним обликом производње*. Она је атомизована, фрагментарна и инфилтрирана у широку социјалну мрежу. Оваква производња почива на принципу детериторијализације класа, при чему све сталешке групе учествују, на различите начине, вољно или невољно, у одржавању система. Нестабилност живота постаје основа таквог система и његова основна друштвена одлика. Рад се, у том смислу, разуме као процес који никада није заокружен и који се изнова реконституише и константно мења. Индивидуа је убачена у *circulus vitiosus*, без јасне перспективе и могућности одлучивања о сопственом животу.

По Берардију, једини начин изласка из круга расплинутог, *рекомбинантног рада* и свепрожимајућег система<sup>382</sup> јесте ангажовање кроз различите форме солидарности које могу да створе фронт незадовољних, али и које могу да утичу на повратак блиског међуљудског односа. Систем све више онемогућава

---

<sup>381</sup> Franco Berardi, Gary Genosko (eds.), *After the Future*, Edinburgh, AK Press, 2011, 103.

<sup>382</sup> Како Берарди наглашава: „ја дефинишем рекомбинацију као техничку форму процеса рада у дигиталном окружењу, док реч рекомпозиција значи друштвени и културни процес омогућавања фрагментима рада да постану свесни субјекти. Моја централна теза је следећа: рекомбинантне форме процеса рада су измениле саму основу конфликтне природе рада и друштвени пејзаж на такав начин да се чини немогућим остварење било какве свесне друштвене рекомпозиције.“ Исто, 98.

солидарност, зато што је она заснована на територијалним, физичким везама између радника, између људи. Берарди сматра да „[н]е може да постоји солидарност између временских фрагмената: потребни су вам људи, тела, оно што је разједињено“.<sup>383</sup> Будући да се животна *представа одиграва без глумца*,<sup>384</sup> тј. људи који све мање одржавају блиске односе, њен ток и драматургија нису контролисани.<sup>385</sup> У том смислу, Берарди напомиње да је и идеја еволуције као прогресивног процеса доведена у питање. Наиме, идеја прогреса почива на томе да *ratio* човека сазрева током историје. Проблем са периодом након постмодерне јесте у томе што су границе човековог *рација* превазиђене, тј. цивилизација, према Берардију, престаје да буде оријентисана ка човеку. Реч је овде о постхуманистичкој цивилизацији, онако како Р. Браидоти назива овакво друштвено стање. У оквиру анализе друштвене ситуације након постмодерне, Берарди уводи и претпоставку о будућем развоју *цивилизације*, која подразумева радикално мењање међудруштвених односа, услед неминовних промена које ће подстаћи деперсонализација капиталистичког система. Деприватизација услуга и роба, пролиферација сингуларитета, кроз изградњу аутономних друштвених зона, произвешће конфликте који ће, уколико буду превазиђени, водити ка трансфигурацији друштвеног простора. Берарди се опредељује за термин *свеукупни интелект* (General Intellect) као назив за трансфигурисани друштвени простор као надкласно организовану формацију. У оквиру ње се налазе и тзв. когнитивни радници, а она ће имати задатке да се „[и]збегне параноја, створе зоне људског отпора, експериментише аутономним формама продукције засноване на високо технолошкој, ниско енергетској продукцији – заобилажењем конфронтације са криминалном класом и конформистичком популацијом“.<sup>386</sup> Студију *Након будућности*, Берарди закључује наизглед песимистичком опаском да он, у тренутној ситуацији, не види могућност оваквог развоја догађаја, али да остаје његова потенцијалност, услед општег друштвеног *хаоса* подстакнутог

---

<sup>383</sup> Franco Berardi Bifo, „Semio-capital and the Problem of Solidarity“, *Shift Magazine*, 14, Dec 11.2012, Преузето са: <https://libcom.org/library/semio-capital-problem-solidarity-franco-bifo-berardi>

<sup>384</sup> Видети: Franco Berardi, Gary Genosko (eds.), *After the Future*, нав. дело, 97.

<sup>385</sup> Берарди, међутим, не помиње *режисера*, тј. деперсонализује читав капиталистички систем, што је, на неки начин, проблематично и са становишта критике капиталистичког система.

<sup>386</sup> Исто, 120.

економском кризом, који може да изроди увек нешто неочекивано. У том смислу, он поставља и главни политички, епистемолошки, филозофски (и терапеутски)<sup>387</sup> циљ, који би требало да буде усмерен ка стварању самосвести *општег интелекта* који постоји у инфосфери. Берарди сматра да уметност, а посебно поезија, пружа ту могућност развијања свести, будући да може да пробуди когнитивни сензибилитет. А он је, према овом теоретичару, неопходан зато што омогућава одређено „утемељење“ разједињеној индивидуи, растрзаној унутар саме себе и унутар друштва. Одвојена од тела, уз недостатак друштвене комуникације, индивидуа постаје слаба и неслободна: „Нови простор активизма се зато налази у комбинацији поезије, терапије и креације [нове] парадигме.“<sup>388</sup> У *Манифесту постфутуризма*, Берарди указује на потребу својеврсног повратка одређеним *занемареним* категоријама, не у смислу традиције и конзервативизма, већ у смислу *заузимања територија* које се, будући да су прошле одређене трансформације, појављују као *нови/стари* простори. Тако Берарди пише:

„Певаћемо о великој маси која ће коначно да се ослободи ропства рада, кроз солидарни револт против експлоатације. Певаћемо о бесконачној мрежи знања и инвенције, нематеријалној технологији која нас ослобађа од физичког рада. Певаћемо о побуњеном когнитаријату у додиру са сопственим телом. Певаћемо о бесконачности садашњости, напуштајући илузију будућности.“<sup>389</sup>

Берарди заправо рedefинише одређене социјалистичке идеје, захтевајући прилагођавање идеја рада, слободе и класа, савременом тренутку. Управо стога, уводи термин *когнитаријат* који је, према њему, носилац револуције, заузимајући тако улогу коју традиционално има пролетаријат. Он значи нуди један битно другачији приступ проблему социјалне правде. Она ће наступити, не кроз рад, него кроз ослобађање од *непотребног* рада, који је условљен напретком технологије. Овде је потцртана Марксова идеја да *буржоазија пре свега производи сопственог гробара*,<sup>390</sup> с тим што је код Берардија реч о

---

<sup>387</sup> Исто: 128.

<sup>388</sup> Исто

<sup>389</sup> Franco Berardi, „The Post-Futurist Manifesto“, February, 2009, Преузето са: [http://www.generation-online.org/p/fp\\_bifo5.htm](http://www.generation-online.org/p/fp_bifo5.htm)

Исто.

<sup>390</sup> Karl Marks, Fridrih Engels, *Manifest Komunističke partije*, Beograd, Komunist, 1976, 25.

високим технологијама, а не о тешкој индустрији. Берарди иде корак даље од основних марксистичких постулата, формулишући нешто другачију верзију основних идеја социјализма. Ослобађање сингуларитета когнитарних радника или њихово освајање аутономије јесу за италијанског филозофа претпоставка промене. Технологија заправо то спречава, замагљивањем структуре система. Берарди, међутим, није ни техноскептик ни технофил, већ сматра да је потребна рационална употреба, а не злоупотреба технолошких средстава. Он са конзервативним мислиоцима дели становиште о алијенацији и индивидуализму, проузроковано напретком медија и информационих технологија, али за разлику од њих остаје материјалистички хуманиста. Ипак и он, попут Р. Браидоти, полази од погрешних премиса, не покушавајући да пронађе пукотине унутар система (нпр. на његовој периферији) како би показао несавршенство функционисања капитализма (и илузију његове снаге), већ, потврђује идеју да је капитализам свеприсутан.

Будући да заступа тезу о свеприсутности капитализма, Берарди је мишљења да *информационо убрзање*, које је омогућио капитализам, развојем технологија, директно реконфигурише психичку структуру савременог човека. Берарди уводи у дискурс и поље психоанализе, сагледавајући везе између психолошког стања појединаца и друштава у друштвено-економском контексту капитализма. Посматрајући односе у оваквом друштву између свих његових конститутивних елемената, кроз семиотичку призму и термине *пошаљилаца* и *прималаца*, аутор сматра да у периоду након постмодерне долази до велике пролиферације порука које прималац не може на прави начин да процесуира. Заправо, реч је о инкомпатибилности инфосфере са менталном структуром човека. Немогућност апсорбовања свих информација и, често, безуспешно прилагођавање когнитивних одговора у односу на брзину трансмитовања информација, доводи до патолошких ефеката: емотивне растројености и психичких обољења. Мултипликација стимулуса утиче на психичке мутације, које имају за циљ успостављање *хармоније са околином*. Та мултипликација и информацијско убрзавање доводе до онога што Берарди назива: *кхронопатологијом*. Она настаје услед дискрепанце између *сајберпростора* који се константно проширује, и просечног људског капацитета апсорбовања информација у оквиру

сајбервремена.<sup>391</sup> Ово патолошко стање може да се превазиђе искључиво излажењем из задатог капиталистичког контекста. Берарди сматра да је прекаријат<sup>392</sup> тај који може да спозна функционисање система и да прекорачи његове границе. Та *спознаја* може на најбољи начин да се оствари кроз процес уметничког стварања, које подразумева, према Берардијевом модернистичком ставу, понирање у *аутономне сфере* људске психе, разумевање и изналажење одговора на актуелну друштвену ситуацију. Уметник мора да својом уметношћу укаже на друштвену патологију и психолошку нестабилност појединца и да *освести* ова питања у самим примаоцима поруке тј. гледаоцима/слушаоцима. За тему овог рада је, међутим, посебно важна чињеница да Берарди, наводећи примере уметника са којима дели поменуте идеје, анализира и музичке пројекте Ворена Најдиха (Warren Neidich). Реч је о низу композиција из циклуса *The Sound of Cats Meowing*.

Ворен Најдих – ноологистичка уметност

Крећући од Фукоовог појма биополитике и Лацаратове (Maurizio Lazzarato) ноополитике тј. политике контроле знања,<sup>393</sup> Најдих развија идеју о

---

<sup>391</sup> Видети: Исто, 284.

<sup>392</sup> Прекаријат је термин који је састављен од речи *precarius* тј. несигурно, и пролетаријат. Ниме се означавају радници у савременом свету, који имају несигуран посао и живот (рад на одређено време, непоштовање основних права радника...).

<sup>393</sup> Питањем ноополитике се посебно бавио аналитичар у РАНД корпорацији за стратешко истраживање Џон Аркила (John Arquilla) који је своја запажања објавио 1999. у студији под називом *The Emergence of Noopolitik: Toward an American Information Strategy*. РАНД корпорацију иначе финансира влада САД, којој корпорација помаже у формулисању стратешке политике. У том смислу, рад Џона Аркиле који се тиче ноополитике тј. потребе да се у периоду након Хладног рата САД окрену освајању и ноосфере, након инфосфере и сајберсфере, повезан је са званичном политиком САД. Аркила сматра да, како би угушила сваку врсту отпора који се може појавити код грађана тј. независних групација и политичких организација, као и како би се формирало јавно мњење за покретање одређених акција, САД морају да филтрирају не само информације, што се врши кроз инфосферу, већ и знање, које је потребно ограничити. Како Аркила наводи: „Ноосфера је простор знања и мудрости. Сам концепт имприлицра да неко знање може и треба да превагне над неким другим (...). Без дубоког понирања у ове просторе, ноосфера, највероватније, неће моћи да служи глобалном циркулисању знања за све људе и сва друштва, и неће водити само ка позитивном, инклузивном понашању, већ ће у себе унети и ексклузивистичке идеје. Главни изазов за конструкцију ноосфере ће, можда, бити чињеница да нове технологије омогућују свакојачко понашање учесника у информационом добу (...). Ово указује на потребу за моћном борбом за доминацију Интернетом, сателитским програмом и свим осталим медијима који су део ноосфере.“ John, Arquilla, *The Emergence of Noopolitik: Toward and American Information Strategy*, Santa Monica, RAND, 1999, 24, 25. „Ноополитика има смисла зато што знање све више постаје снажан извор моћи и стратегије, на који класична реалполитика и интернационализам немају одговора. Ноополитика је државнички приступ који



неурополитици – политици која је усмерена ка трансформисању можданих конфигурација појединаца, путем утицаја на пластичност мозга (неуропластичност мозга). Путем неурополитике, остварује се неуромоћ, која је, према Најдиху, кључна за систем когнитивног капитализма – капитализма у коме се акумулира нематеријални капитал. Он се ослања и позива на идеје Берардија, који је поставио основе за разумевање когнитивног капитализма и који је указао на путеве његове трансгресије помоћу уметности. Чини се да је за Најдиха кључна Берардијева теза да се уметност у савременом свету – који за оба аутора и даље опстојава у постмодернистичкој парадигми – стапа са „терапеутским актом реактивације сензибилитета“.<sup>394</sup> Најдихова уметност се, у том смислу, креће у правцу покушаја да се кроз уметнички чин утиче на психолошку трансформацију појединаца који стварају или који посматрају уметничко дело. Сам аутор иначе, дефинише себе као постконцептуалног уметника, упућујући тиме на оне методе које му омогућују да на најбољи начин приступи питањима неуромоћи. Иако Берарди и Најдих полазе од премиса да је постмодерна и даље на снази, они увиђају да је она доживела промене на крају двадесетог века тј. да је капитализам, који је у директној вези са постмодерном, доживео промене, условљене изменом друштвених односа након Хладног рата и напретком технологије. Ове нове околности су утицале на редефинисање капитализма и технике друштвеног управљања, тј. на развијање когнитивног капитализма, како ову историјску фазу дефинише Берарди, и на појаву неурополитике и неуромоћи, о чему пише Најдих. Разумевајући друштвено-политичке промене, мада се не бавећи посебно питањем постмодерне, Најдихова постконцептуална уметност поприма аутономни уметнички израз, који аутор назива ноологистичком уметношћу. Ноологисти су, према Најдиху, уметници који перформативном праксом покушавају да утичу на промену „свести“ слушалаца. Разумевајући да су психопатологије диспозитиви

---

морају да спроводе државни и недржавни фактори, и који ставља акценат на спровођење меке моћи у пољу идеја, вредности, норми и етике, која се спроводи кроз све облике медија.“ Исто, 29. Аркила завршава ову студију текстом који носи поднаслов „Хегемонија САД је потребна како би се консолидовала ноосфера?“, а у коме инсистира на томе да информацијска револуција прети да угрози интересе САД, те да је потребно да САД прва започне са артикулисањем моћи кроз ноосферу.

<sup>394</sup> Franco Berardi Bifo, *Why artists?*, 5. Преузето са: [http://222.grizedale.org/download/2013/06/10/Why\\_artists\\_-\\_Franco\\_Berardi\\_Bifo.pdf](http://222.grizedale.org/download/2013/06/10/Why_artists_-_Franco_Berardi_Bifo.pdf).

семиокапитала – аспекта когнитивног капитализма који подразумева интензивно продуковање психичких стимулација – који се усмерава ка неуробиолошким територијама појединаца, ноологисти формирају процедуре и праксе отпора и субверзије система моћи.<sup>395</sup> Најдихова ноологистичка остварења помиње и Берарди у тексту *Out of Joint. Then What?*,<sup>396</sup> у коме нуди перспективу уметничког отпора систему семиокапитализма. Он помиње Најдихова дела *The Infinite Replay of One's Own Self-Destruction* (2012)<sup>397</sup> и *How do You Translate a Text That Is Not a Text? How do You Perform a Score That Is Not a Score?* (2013), настала у оквиру пројекта *The Sound of Cats Meowing*. Сам назив пројекта алудира на критику из 1808. године, о извођењу Бетовенове Пете симфоније, где се музика симфоније пореди са мјаукањем мачака. Најдих је оваквим насловом хтео да укаже на то да уметничка дела, која су ушла у канон, често нису била одмах прихваћена и призната. Разлоге овога Најдих проналази у психичкој конституцији публике, која се временом мења и трансформише, смањујући отпор према одређеној естетици испрва одбаченој попут страног елемента у оквиру одређених друштвених норми и политика. Те психичке промене су резултат неуропластицизма, који, према Берардију, може да постане *место нове форме активизма*.<sup>398</sup> Најдих је тако у делу *How do You Translate a Text That Is Not a Text? How do You Perform a Score That Is Not a Score?* (2013) покушао да спроведе идеју о ноологистичкој уметности. Дело је засновано на графичкој нотацији (Пример бр. 1), сачињеној од делова фотографија и текстова из дневних новина током и непосредно након тзв. Египатског пролећа, тј.

---

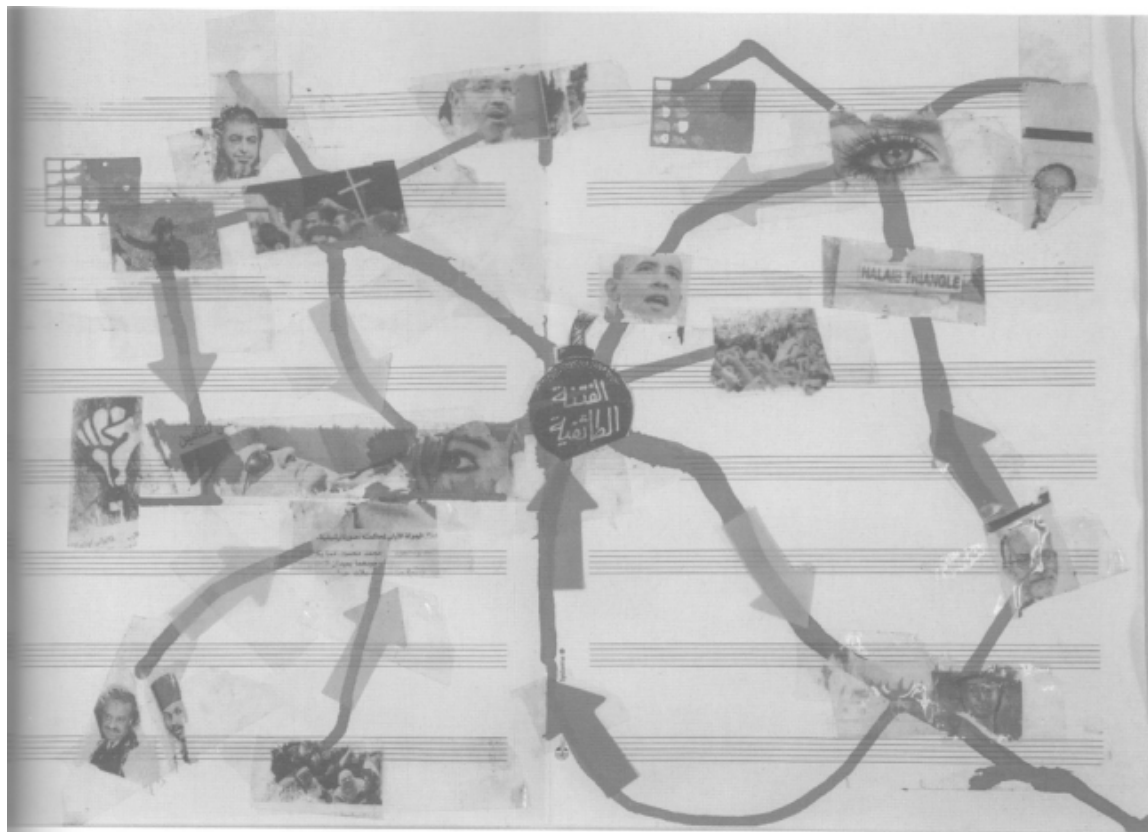
<sup>395</sup> Видети: <http://www.zavod-parasite.si/eng/archives/1059>, Приступљено: 17.04.2015.

<sup>396</sup> Текст објављен на сајту: [http://www.warenneidich.com/wp-content/uploads/2013/06/Neidich-Franco\\_Bifo-Berardi\\_Text.pdf](http://www.warenneidich.com/wp-content/uploads/2013/06/Neidich-Franco_Bifo-Berardi_Text.pdf)

<sup>397</sup> Најдих је снимио звукове који су настали током девастирања једног звучника, емитујући их затим на другом звучнику. Дело је, својеврсни омаж делу *Box With The Sound of Its Own Making* концептуалног уметника Роберта Мориса (Robert Morris) из 1961. године. Морис је, насупрот Најдиховој деструкцији објекта, снимио звуке који настају током конструкције звучника, да би затим на том истом звучнику емитовао снимљени материјал. Морисова идеја била је да представи звучник као уметнички објекат, огољујући сам процес његовог настанка тј. представљајући уметничко дело као резултат механичког рада, те указујући на телесност уметника која је уписана у само дело. Морисово дело се може, такође, посматрати као омаж Кејдовој композицији 4'33", јер и оно почива на преиспитивању позиција уметничког дела. Управо је Кејд био први који је имао прилике да види Морисово дело и да послуша три и по сата дуг снимак настајања звучника. Видети: <https://www.wikiart.org/en/robert-morris/box-with-the-sound-of-its-own-making-1961>

<sup>398</sup> Исто, 287.

протеста против председника Египта, Хоснија Мубарака (Hosni Mubarak).<sup>399</sup>



### Пример бр. 1

Графичка нотација дела *How do You Translate a Text That Is Not a Text? How do You Perform a Score That Is Not a Score?* (2013), Ворена Најдиха<sup>400</sup>

Најдих је окупио двадесет седам музичара на традиционалним и савременим инструментима, од уда и неја<sup>401</sup> до електричне гитаре и бубњева, који су импровизовали на основу графичке нотације. У другој фази пројекта плесни уметници су имали задатак да изаберу један снимак снимљених музичких импровизација и да сачине кореографије, да би у трећој фази, сви уметници, музичари и плесачи, били окупљени у покушају да понове своје импровизације, тј. да их се сете. Како сам Најдих напомиње, идеја пројекта јесте рекреирање *дубоке структуре политичких и друштвених односа*.<sup>402</sup> Може се можда направити веза између надреалистичких идеја о аутоматизму у уметности који

<sup>399</sup> Арап.: محمد حسني السيد مبارك

<sup>400</sup> Преузето из: Warren Neidich, „How do You Translate a Text That Is Not a Text? How do You Perform a Score That Is Not a Score?“, *A Journal of Performance and Art*, 107, 2014, 86–91.

<sup>401</sup> Уд је жичани, а неј персијски традиционални дрвени дувачки инструмент.

<sup>402</sup> Видети: Исто, 86.

омогућава ослобађање несвесног, и импровизације на основу графичког записа, која би требало да буде изведена без претходног осмишљавања самог тока дела. Музичко реаговање на вести о протесту, подстиче затим плесаче, који спроводе сопствене импровизације, да би, потом, сви рекреирали *мноштво*, у заједничком извођењу. Најдих, заправо, спроводи једну врсту уметничке терапије, која има за циљ подстицање неуропластичких реакција мозга. Берарди ово дело објашњава на следећи начин: „Као извођач који се суочава са недешифрованом графичком партитуром, и активиста (политички, прим. Р.М.) се такође суочава са условима недешифрованог политичког ентитета, без наде да може да га промени. На крају, и уметник и извођач морају превести текст који није текст и извести партитуру која није партитура понирући у себе, дубоко у сопствену аутономност, проналазећи нове начине разумевања и – када то тога дође – преношења другима“ (те своје спознаје, прим. Р.М.)<sup>403</sup> Најдихово дело афирмише уметност која има за циљ стварање аутономних поља субверзије, које проналази у самим уметницима. Као и Берарди и овај уметник полази од премиса свеprisутности и апсолутне моћи капиталистичког система, схваћеног у смислу безличне *сфере* утицаја, којој може да се одупре пре свега *свестан* прекаријат. Његова ноологистичка уметност, која је и звучна уметност, представља покушај формирања субверзивног уметничког покрета који би активистички деловао у времену које назива семиокапитализам. Тај активизам подразумева психичку промену појединца *кроз* само уметничко стварање дела. Поља слободе, Најдих проналази унутар самих појединаца. Та унутрашња слобода јесте предуслов за освајање спољашње слободе. Најдих ово своје схватање улоге уметности, попут Берардија, формулише на основу једне опште утопистичке, модернистичке визије уметности, описане језиком који проналази свој ослонац у психоанализи, али и реферише на идеју о ноосфери коју су формулисали политички стратеги америчких аналитичких агенција. Тако се у њиховом схватању друштвено-економских проблема сусрећу филозофски и квазинаучни дискурс.

---

<sup>403</sup> Исто

Најдих својом ноологичком уметношћу и делом *How do You Translate a Text That Is Not a Text...* покреће питање о уметничкој аутономији као пољу слободе тј. указује на то да активистичка и политичка није само она уметност која је, попут алтермодернистичке, ангажована уметност, већ и она којом се уметници супротстављају систему кроз формирање сопствених, мисаоних, *сигурних зона*. У контексту расправе о музици, Најдих је мишљења да импровизациона музика пружа могућност откривања таквих, условно речено, *сигурних зона* које припадају ноосфери и које праве отклон од инфилтрације когнитивног капитализма.<sup>404</sup> Најдих, заправо, сматра да само променом свести, својеврсном *уметничком психотерапијом*,<sup>405</sup> појединац има шансе да се *одупре* капитализму. У том смислу он напомиње: „Уметници, у утопистичком смислу, служећи се материјалима, праксама, (...) апаратусима стварају алтернативну дистрибуцију, или редистрибуцију сензибилитета (у односу на, пре свега, потрошачки сензибилитет који је покренут од стране когнитивног капитализма, прим. Р.М.) која ствара другачију неуролошку мапу, потенцијално креирајући другачију неуробиолошку архитектуру“.<sup>406</sup>

Најдихова идеја ноологистичке уметности представља, заправо, један вид аутентичног уметничког одговора на општу друштвену и уметничку нестабилност тј. прекарност.

У наставку ове студије ћемо размотрити поетику Арва Перта, која се такође може посматрати као уметнички *одговор* на поменуту друштвену ситуацију. Наиме, Пертов тинтинабули стил ћемо посматрати кроз призму аутономног

---

<sup>404</sup> Ипак, он говори о импровизацији на основу графичке нотације, која усмерава њен ток. Субверзивна улога слободне импровизације, међутим, није тема којом се бави Најдих. Значајан део историје слободне импровизације повезан је са једном врстом отпора уметничком и друштвеном систему путем прављења отклона од доминантних музичких токова, али и поступком који помиње и Најдих, *рекреирања односа унутар мноштва*. Савремени импровизацијски колективи не заснивају се на овој врсти идеологије, и њихова субверзивност је, у том смислу, упитна.

<sup>405</sup> Најдих се нпр. позива на тзв. „Моцартов ефекат“ тј. на теорију да слушање Моцартове музике утиче на развој временско-просторних способности слушаоца. Видети: Warren Neidich, „Neuropower: Art in the Age of Cognitive Capitalism“, у: Arne De Boever, Warren Neidich (eds.), *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One*, Berlin, Archive Books, 2013, 255.

<sup>406</sup> Warren Neidich, „From Noopower to Neuropower: How Mind Becomes Matter“, у: Deborah Hauptmann, Warren Neidich (eds.), *Cognitive Architecture. From biopolitics to Noopolitics. Architecture and Mind in the Age of Communication and Information*, Rotterdam, 010 Publishers, 2010, 571.

израза који је у периоду након постмодерне реактуелизован у ауторовом стваралаштву, као израз отпора према доминантној друштвеној идеологији.

Арво Перт – тинтинабули стил

Уколико се сагледа целокупно стваралаштво Арва Перта у погледу његових стилских тенденција, може се повући јасна паралела између његових стилских фаза и његове идеологије. Наиме, чини се да избор самог стила у Пертовом стваралаштву увек представља једну врсту *политичке изјаве*. У том смислу, Пертова дела можемо да посматрамо као субверзивне изразе уперене против владајуће политичке идеологије, али, и против доминантних музичких трендова. Уколико изузмемо Пертова рана, студентска дела, до опуса 5, која су писана у неокласичном стилу (кантата *Meie Aed* [Наш врт] има и елементе социјалистичког реализма), све остале композиције се могу разматрати у контексту поменутог субверзивног уметничког одговора на стварност.

Можда већ његов први стваралачки период који почиње композицијом *Necrolog* ор. 5 из 1960. може да се посматра као својеврсна музичка критика совјетског система. Наиме, Перт се служи серијализмом (инаугуришући ову технику у Естонији), продубљујући своје композиционе експерименте са протопостмодернистичким изразом који може да се пронађе у делима *Collage sur B-A-C-H* (1964) (у коме се проналази цитат из Прелудијума у С-дуру, Баховог ДТК1), Друга симфонија (из 1966, која садржи цитате из *Албума за младеж* Чајковског /Пётр Ильич Чайковский/) и *Pro et contra* (такође из 1966, а заснована на симулацији барокног стила).

Док се серијална дела могу посматрати као својеврсне провокације уперене против, тада, у Естонији, владајућег соцреализма, протопостмодернистичка дела се могу тумачити кроз призму уметничког одговора на доминацију европске авангарде. Међутим, седамдесетих година, Перт пише *Für Alina*, дело у којем, након изучавања ренесансне музике и православног музичког канона, конституише тзв. тинтинабули стил (*tintinnabuli*). Тинтинабули подразумева рад са двогласом, при чему се издваја мелодијски глас који се увек поступно креће и

тинтинабули глас, чије кретање је одређено тоновима основног трозвука. Ова тенденција је већ најављена композицијом *Solfeggio* за хор а cappella, из 1964. године, која почива на специфичном виду редукције изражајних средстава и звучности која, услед поигравања бојом гласова, најављује управо оно што ће аутор радити неколико година касније.<sup>407</sup> Сам тинтинабули стил је израз који је вршио двоструки отклон од совјетских, али и западноевропских музичких стремљења. У СССР-у, он је доживљаван као ретроградан израз, а разумеван као део Пертове намере окретања ка духовној музици (композиција *Credo*, настала 1968. ће бити забрањена одмах након премијерног извођења) а такође, с тим у вези је значајно и то што почетком 1970-их Перт прелази у православље. Иако је тада Перт био непознат европској публици, он је био усмерен и против европске авангарде и против постмодернизма. Наиме, тинтинабули је седамдесетих година представљао стил који не припада ни авангарди ни постмодернизму, већ их надилази. Са једне стране, Пертово искуство са серијализмом допринело је да он оформи стриктан језик тинтинабули стила, а са друге стране, спровођење једног новог система у оквиру тоналности, представљао је Пертов подривачки одговор на саму авангарду. Његове непосредне везе са постмодернизмом могу се регистровати само у већ наведеним протопостмодернистичким делима, тј. композицијама које су заправо настале пре него што је термин ушао у употребу, у европским оквирима. Међутим, чим је постмодернизам почео да потискује авангарду, уводећи је у специфично третирану традицију, Перт формира тинтинабули као сопствени стил. Тинтинабули одудара од поетике постмодернизма, зато што не почива на оним основама које се везују за идеју о аисторичности и колажу. Напротив, реч је о стилу који се јасно ослања на староцрквено појање и на елементе ренесансне музике, али се отискује од њих формирајући сопствену музичку парадигму. Не може се стога рећи ни да је у питању неокласицизам, зато што би то подразумевало свесно коришћење традиционалних композиционих средстава, тј. урањање у одабрани стил прошлости, са циљем његове рестаурације. Тинтинабули представља аутентичан *језички систем* који се не може у

---

<sup>407</sup> Ово дело је засновано на смени гласова који се таласасто наслојавају. Хор изговара називе тонова С-дур лествице. Третирајући мушке и женске гласове као одвојене тонске боје, Перт их колажно надовезује смењујући различите хармонске структуре, тако да се ствара ефекат непрекинутог музичког тока.

потпуности повезати ни са једном традицијом, чак и ако се утврде одређене маниристичке везе са већ поменутиим традицијама Тинтинабули стил може да се разуме као својеврсни *авангардни израз* који се појављује у оквиру постмодернизма. *Für Alina* представља дело које почива на есенцијалистичкој поетици и техничком редукционизму. Та техничка симплификација представља својеврсан одговор авангарди, а сама поетика – антипод постмодернизму.

Перт ће, након композиције *Für Alina*, тинтинабули користити у неколико дела која не припадају духовној музици (као што су нпр. *Fratres, Cantus in Memoriam Benjamin Britten* и *Tabula Rasa* 1977. године), после чега ће се окренути, пре свега, писању духовне музике, тј. музике инспирисане религиозним темама, за различите ансамбле. Индикативно је, међутим, што ће 2008. године доћи на идеју примене тинтинабули стила у великом симфонијском делу, пишући *Четврту Симфонију*, под називом *Лос Анђелес (Los Angeles)*.

Наиме, док је духовна музика представљала за Перта отклон од постмодернистичких тенденција и антиесенцијализма, Четврта симфонија настаје у периоду када постмодернизам губи на својој снази. Као што се настанак дела *Für Alina* подударо са почетком афирмације постмодернизма, Четврта симфонија се појављује такође у важном друштвено-политичком, али и специфичном уметничком тренутку, у турбулентном периоду након постмодерне.

Након прве две симфоније, од којих је Прва писана у серијалној техници (1963), а друга, како наводи Дејвид Пинкертон (David Pinkerton), у колажној (1966),<sup>408</sup> 1971. године настаје Пертова Трећа симфонија, његово прво веће дело писано у потпуности тоналним језиком. Четврта симфонија, о којој ће бити речи, настаје тридесет седам година касније и њену структуру можемо да видимо у Табели бр. 5.

---

<sup>408</sup> David Pinkerton, „Minimalism, the Gothic Style, and Tintinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt“, Преузето са: [http://www.arvopart.org/analyses/chapter\\_2.html](http://www.arvopart.org/analyses/chapter_2.html)



Први став	Други став	Трећи став
<p>A – 1–105  B – 106–139  C – 140–204</p>	<p>A – 1–13  B – 14–57  A – 58–64  B – 65–127  A – 128–132  B – 132–165  A – 166–173  B – 174–199  „Кода“ – 216–274</p>	<p>A – 1–25  B – 26–68  „Кода“ – 69–152</p>
<p>Став почиње у Е-дуру, а онда следи колебање између Е-дура и а-мола, у коме се став и завршава. Одсек <b>В</b> контрастира одсеку <b>А</b> (који има ознаку <i>Con sublimità</i>) по карактеру, будући има ознаку <i>Marcando con maestà</i>. Одсек <b>С</b>, који носи ознаку <i>Racato</i>, карактерно заокружује став, контрастирајући одсеку <b>В</b>.</p>	<p>Став почиње у а-молу, а завршава се у gis-молу. Карактерише га смена дужег контемплативног, монохромног одсека (<b>В</b>) прокомпоноване структуре, у којем паузе константно ометају успостављање континуитета музичког тока, са краћим покретљивијим пицикато деловима. Коду карактерише тинтинабули фактура, у оквиру које виола има линију М гласа, а дубоки гудачи и виолине линију Т гласа.</p>	<p>Став почиње у g-молу, да би затим наступио <b>В</b> одсек у а-молу, а онда и кода, која је грађена битонално, са истовременим звучањем а-мола и А-дура. Дело се завршава дурским тоничним трозвуком А-дура, са основним тоном у деоници тимпана.</p>

Табела бр. 5

Иначе, субверзивну потку овог дела можемо да уочимо на његова два нивоа. Први је експлицитан и повезан са политичком поруком коју ова симфонија садржи, а која се налази у Пертовој посвети:

Желим да мојим делом досегнем руку робијаша, и са њим све оне који су затворени, лишени својих права у Русији. Посвећујем Четврту симфонију Михаилу Ходорковском (*Михаил Борисович Ходорковский*) и желим му смиреност ума, упркос ситуацији у којој се нашао; све остало је изван моје моћи. Не знам да ли ће Михаил Ходорковски икада чути моју композицију, али се надам да ће мој голуб писмоноша једног дана доћи до удаљеног Сибира.<sup>409</sup>

<sup>409</sup> „Arvo Part’s Symphony Played in Zurich“, 5.3.2014.

Преузето са: <http://www.khodorkovsky.com/arvo-parts-symphony-played-in-zurich/>

Ова посвета је уследила након што је Перт све композиције изведене у сезони 2006/2007. посветио убијеној новинарки Ани Политковској (А́нна Степа́новна Политко́вская).<sup>410</sup> Његова ангажованост, која се препознаје у овим посветама, међутим, не залази у политички активизам. Не може се рећи ни да је Четврта симфонија програмски повезана са посветом, али она садржи, на овом првом нивоу, дозу политичности, која је пласирана директно, са конкретном политичком поруком. Његово неслагање са властима Русије, није повезано са десном или левом идеологијом, већ пре свега са општим антиауторитарним ставовима, који су присутни код њега још од напуштања СССР-а 1980. године. Ова врста политичког *исказа* у виду посвета представља први ниво његове субверзије.

Интригантнији је међутим други ниво субверзије, који се односи на само коришћење тинтинабули стила. Уколико разумемо тинтинабули као стилски израз и специфичан вид уметничког реаговања на 1968. годину, дакле као резултат својеврсног бунта, онда бисмо и његову примену, у оквиру недуховне музике, у периоду након постмодерне могли, можда, такође да посматрамо кроз ову призму. Јер, као што смо видели, у периоду након постмодерне, Арво Перт пише Четврту симфонију, чији тинтинабули стил тада има авангардни карактер. Стаје насупрот постмодернизму, али истовремено представља својеврсни *постмодернистички предлог*. Другим речима, на почетку XXI века, тинтинабули има у потпуности друго значење и карактер него у времену када се појавио, али задржавајући подривачку улогу нуђења алтернативног музичког израза, који изнутра руши доминантне уметничке тенденције.<sup>411</sup>

---

<sup>410</sup> Arthur Lubow, „The Sound of Spirit“, 15.10.2010.

Преузето са: <http://www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html?pagewanted=all>

<sup>411</sup> Музиколог Леополд Брунеис (Leopold Brauneiss) је мишљења да Пертова музика представља изданак постмодерног средњовековља (Postmodern Medievalisms), тј. да он на постмодернистички начин приступа ренесансној музици. Како овај аутор наглашава:

„веза између Пертовог рада и средњовековне естетике се може уочити у томе што се чини да еманципација индивидуалности нема значај који има у развоју уметности почев од XVIII века. Овај очигледан недостатак индивидуалности код Перта произлази из чињенице да је материјал – познати трозвучи и скале, посебно еолски модус – анониман, и да композитор постаје субјекат унутар система правила, у складу са самим материјалом.“ Leopold Brauneiss, „Arvo Part’s Tintinnabuli Style: Contemporary Music Toward a New Middle Ages?“, у: Richard Utz, Jesse G. Swan (eds.), *Postmodern Medievalisms*, Cambridge, D.S. Brewer, 2005, 27. И закључује свој текст тврђом да: „Писање нове музике, адаптирањем старе“ представља „(постмодерни) траг који нам омогућава дубље разумевање стила тинтинабули. Он нас не води натраг ка музици средњег века, већ ка новој врсти музике у којој су историјски корени сачувани. Можда је,

До сада смо говорили о стилу, али се, тинтинабули, подједнако односи и на стил и на технику. Наиме, музиколог Елена Такан (Elena Tokun) тако наводи да се може направити дистинкција између ширег и ужег значења термина тинтинабули. Она сматра да је у исто време реч о филозофији стварања, и о оригиналној композиционој техници. Ауторка дефинише *филозофију стварања* као поступак ауторовог ослањања на православну теологију, док техника представља „јединствен алгоритмички композициони систем усмерен ка тоталној редукцији и стриктној организацији музичких средстава.“<sup>412</sup>

Везе ових дефиниција су очигледне, и оне указују на то да је тинтинанбули као техника директно повезан са самом филозофијом, тј. да естетика произлази из саме поетике. Рекли бимо да је та филозофија стварања, која је у корелацији са Пертовим односом према духовности и догматици Православне цркве, пре свега повезана са подвижништвом, тј. аскезом. Редукционизам, који је основна карактеристика Пертове технике, произлази директно из идеје аскетизма, која је пренета на ниво музичког језика. Управо та идеја о аскетизму представља *тачку политичког*, зато што је пренета на ниво секуларног. Потврда оваквог виђења Пертовог стваралаштва може да се пронађе и у његовим опсервацијама о сопственом раду:

У то време (око 1970) већ сам се удаљио од тих (политичких) покрета и борбе за слободу (мисли се на левичарске покрете из 1968. прим. Р.М.). Верујем да неко ко жели да промени свет, не може да почне на другом крају света, већ његова полазна тачка мора да буде у њему. Ово се остварује милиметар по милиметар.<sup>413</sup>

Из овог цитата можемо да закључимо да се Перт, разочаран идејама организоване, политичке субверзије друштва, окренуо индивидуалном отпору

---

међутим, ствар и обрнута, и ова нам музика омогућава да разумемо средњи век на нов начин.“ Исто, 34-

<sup>412</sup> Елена Токун истиче:

„У ужем и практичном смислу, тинтинабули техника структурисања тонских висина при чему су два гласа повезана на основу сета стриктних контрапунктских правила (...) Коначно, у још ужем и музички инхерентном смислу, тинтинабули се односи на глас који је изграђен на основу три тонске висине основног трозвука.“ Elena Tokun, „An Excerpt from Article Formal Algorithms of Tintinnabuli in Arvo Part’s Music“, Moscow, Moscow Conservatory Publishing House, 2011. Преузето са: <http://www.arvopart.ee/en/arvo-part-2/selected-texts/formal-algorithms-of-tintinnabuli/>

<sup>413</sup> Нав. према: Adam Wood, „Arvo Pärt on Gregorian Chant“, 15.1.2014. Преузето са: <http://www.chantcafe.com/2014/01/arvo-part-on-gregorian-chant.html>

кроз религију, тј. аскетизам, као облик подривања потрошачког, капиталистичког друштва. Може се рећи да постоје два аспекта субверзивности у идеји аскетизма, повезани са Пертовом музиком.

Први је аскетизам, који је уграђен у поетику духовне музике, а која у одређеним околностима, које смо навели, може да има улогу политичке изјаве. Други је директнији и субверзивнији, а односи се на суочавање аскетизма са општим вредносним системом, на секуларној основи. Тинтинабули стил управо почива на идеји *примене духовности у оквиру секуларног уметничког оквира*. Дакле, реч је о *секуларизацији духовног*, тј. о *сакрализацији световног* кроз тинтинабули стил. Аскетизам у музици, појављује се, у случају Порта, кроз редукцију средстава и кроз изузетно споро протицање музичког времена. Ове одлике стила се у Четвртој симфонији могу регистровати у употреби краћих мелодијских образаца уског амбитуса и честим паузама. Служење ефектима уздаха, као и хорским призвуком, који се може препознати у честој употреби (инструменталног) *исона* (првих 100 тактова у првом ставу, и од 216. до 270. такта у другом, *исон* траје у гудачким инструментима) и широко постављеним хармонијама, спорим наслојавањима деоница у гудачким инструментима (Пример бр. 2), Порт ствара контемплативну атмосферу којом доминира изузетно споро протицање времена. Важна је и употреба перкусија, тријангла и звона, који имају, поред колористичке функције у смислу маркирања промена хармонија, и симболичку функцију *откуцавања* протока времена (Пример бр. 3). Спори проток времена се постиже издржаним акордима, који флукутирају, прелазећи из једне групе инструмената у другу, стварајући ефекат *бесконачне хармоније* (Видети: Пример бр. 2)

Arpa

*pp*

*pp*

*pp*

A Con sublimità ♩ = 76 ca

3<sup>o</sup> div.

Violino I div.

*pp* *pp*

*poco* *poco*

Violino II div.

*pp* *pp*

*poco* *poco*

Viola

*pp* *pp*

*div.* *poco*

Violoncello

*pizz.* *ppp*

Contrabbasso

Ar.

*pp*

10<sup>o</sup> div.

VI. I div.

*pp* *pp*

*poco* *poco*

VI. II div.

*pp* *pp*

*poco* *poco*

Va.

*pp* *poco*

Vc.

Пример бр. 2

Арво Перт, Четврта симфонија, први став, 1–18. такт

**B Marcando con maestà** ♩ = 72 ca

107 **4 3 5 3 4**

Timp. *f sempre*

Camp. *f*

Ar. *f*

**B Marcando con maestà** ♩ = 72 ca

107 **4 3 5 3 4**

VI. I div. *f sempre*

VI. II div. *f sempre*

Va. div. *f sempre*

Vc. div. *f sempre*

Cb. *f sempre*  
uniti

Пример бр. 3

Арво Перт, *Четврта симфонија*, први став, 107–112. такт, употреба тимпана који маркирају деоницу контрабаса и харфе као вид евоцирања протока времена

Под *бескочноном хармонијом*, подразумевам поступак уланчавања акордских структура (као у примеру бр. 2) при чему се стварају хармонски блокови, чија се структура суптилно мења, а чиме се ствара утисак временске екстензије. Ово је посебно приметно у првом ставу, у коме доминира тинтинабули фактура, која подразумева раздвајање деоница, тј. гласова на основни (М глас) и тинтинабули (Т глас) и њихово уодношавање, што такође има везе са, овде разматраним, односом према времену.<sup>414</sup> Иначе, у примеру бр. 2 уочава се и типичан Пертов рад са тинтинабули техником у овој симфонији. Наиме, деонице првих виолина доносе Т глас, док друге виолине и виоле доносе М глас. Реч је о симболици која се проналази у самом односу између два тинтинабули гласа. О томе је и сам Перт говорио када је прокламовао формулу  $1+1=1$ ,<sup>415</sup> а која се односи на то да два гласа заправо чине један неодвојив поредак.<sup>416</sup> Гласови су у исто време различити и заједно делују, дакле чувају своју индивидуалност, теже да се приближе један другом, али остају увек развојени. То се може повезати са односом између духа и тела, материјалног и трансцендентног... Сам Перт, својим *метафизичким* дискурсом, објашњава да „М глас (мелодијски глас) увек означава субјективни свет, дневни егоистични живот у греху и патњи; Т глас (трозвук глас) јесте објективно царство опроштаја“.<sup>417</sup>

Сама идеолошка матрица коју Перт прокламује директно се материјализује начином структурирања музичких материјала. Они су строго контролисани и усмеравани, али су лишени аудитивне комплексности. Управо тај симболички

<sup>414</sup> Као што Нора Перт (Nora Pärt) наглашава: „Концепт тинтинабулија је настао из дубоко укоренење тежње за екстремно редукованим звучним светом који не може да буде измерен у километрима, чак ни метрима, већ само милиметрима. Према мом искуству, слушалац који је увучен у ову димензију, постаје изузетно осетљив на сам тај процес. Geoff Smith, „Interview With Arvo and Nora Pärt. Sources of Invention“, *The Musical Times*, 1999, Преузето са: <http://www.arvopart.ee/en/arvo-part-2/selected-texts/sources-of-invention/>

<sup>415</sup> Нав. према: Oranit Kongwattananon, *Arvo Part and Three Types of His Tintinnabuli Technique*, University of North Texas, 2013. (мастер рад) Преузето са: [http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271844/m2/1/high\\_res\\_d/thesis.pdf](http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271844/m2/1/high_res_d/thesis.pdf)

<sup>416</sup> Др Ивана Перковић и др Марија Масникоса називају ову Пертову „формулу“: „мистичним аритметичким афоризмом.“ Ивана Перковић, Марија Масникоса, „Трисагион Арва Перта  $1+1=1$ , Спој православне и модернистичке поетике“, у: Соња Маринковић, Санда Додик (уред.), *Традиција као инспирација: тематски зборник, Међународни научни скуп Владо (С.) Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, [у оквиру манифестације Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука, 12. и 13. април 2013]*, Бања Лука, Академија умјетности Универзитета, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске, 2014, 153–166.

<sup>417</sup> Paul Hillier, нав. дело, 1997, 96.

дуалитет између сложене унутрашњости и једноставне спољашњости јесте основа и аскетизма.

Перт тако нуди један алтернативни поглед на проблем краја постмодерне и кризе капитализма, која се може превазићи окретањем ка аскетизму. Та идеја да је из капитализма могуће изићи само изласком из његове *парадигме*, ван његовог поља деловања (са претпоставком да је то уопште могуће), дакле из рада и економије, има своје логично полазиште у аскетизму. Перт, из тог угла, може да се разуме као неко ко припада кругу оних који у аскетизму виде *активни ескапизам*, при чему није реч о *бежању* од нечега, већ о креирању сопственог поља слободе. Његове музичке идеје су уједно и својеврсни политички манифести, који делују на нивоу симболичког. Он се служи модернистичком платформом за формулисање идеја, што се примећује у његовој тежњи ка интегрисању уметности и живота, тј. живота и уметности. Говорећи о сопственом искуству са авангардом и окретању ка тинтинабули стилу Перт каже:

Нисам желео да стварам уметност. Желео сам да се ослободим и удаљим од стварања артифицијелне уметности. Више сам желео да комбинујем два различита питања: уметности и живота, уметности и бића. Овај приступ почиње из потпуно различите перспективе и има другачију полазну тачку. Она не мора да крене од уметности.<sup>418</sup>

Његова полазна тачка је православна религија, чији је утицај прожет снажном модернистичком поетиком која се код Перта препознаје управо у покушају изједначавања уметности и живота. Са друге стране, аксиолошка поставка уметности, која је, према Перту, „права“ само ако произлази из живота, указује и на романтичарске основе његове композиторске платформе. Ово је још један аспект Пертове естетике који узимамо у обзир, а који је повезан са идејом да је романтизам повезан са аскетском трансценденцијом, о чему пише теоретичар Жан Пјер Милер.<sup>419</sup> Перт, се можемо да закључимо, креће у сложенем простору

---

<sup>418</sup> Geoff Smith, нав. дело.

<sup>419</sup> Осврћући се на књигу Џефрија Голта Харпема (Geoffrey Gault Harpham) *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism* (Chicago, University of Chicago Press, 1987), овај књижевни критичар се бави критиком у романтичарској књижевној пракси, постављајући питања: „Да ли романтизам представља моменат развијања историје аскетизма, или само један од гестова



испресецањем утицаја романтизма и модернизма, простору који је, како смо већ напоменули, аутономан у односу на актуелне тенденције: било оне авангардне или постмодернистичке. Пертова есенцијалистичка поетика се може посматрати као вид уметничке субверзије. Секуларизација аскетизма, који се пројављује кроз симболичне гестове унутар тинтинабули технике, представља директно опонирање доминантном вредносном систему.

У претходном делу текста смо анализирали уметничке покрете и аутономне музичке праксе, како бисмо показали да је општа карактеристика времена након постмодернизма нестабилност уметничког система, у смислу постојања великог броја различитих пракси које не дозвољавају хијерархизацију. За разлику од времена постмодерне, у којем је управо постмодернистички стилски израз био доминантан и поред истовременог опстојавања дивергентних уметничких струја, време након постмодерне укључује и постмодернизам у слободан ток различитих уметничких струјања. Када је реч о музици, сагледали смо различите музичке праксе које обједињује идеја политичности и повратка есенцијализма у уметност, тј. одбацивање постмодерног релативизма. Можемо стога да кажемо да је време после постмодерне донело ревитализацију бројних модернистичких питања формулисаних у различитим оквирима и кроз различите облике израза. Ипак, у великом броју аутономних уметничких пракси или лабаво повезаних пракси, издваја се један од ретких *уметничких покрета* који су се појавили у овом времену, а који су директно повезани са музиком. Реч је о идеји другог модернизма Клауса Штефена Манкопфа (Claus-Steffen Mahnkopf). Манкопф овим појмом описује нове тенденције у музици, правећи паралелу са термином рефлексивни модернизам Харија Лемана, којим се описује целокупно друштвено стање након постмодерне. За разлику од поменутих музичких пракси које су или биле засноване на лабавој вези са конкретним уметничким покретима, или су биле аутономне, попут

---

аскетизма, како Харпем наглашава пишући о перспективизму Ничеа и науке (...) или, да ли је велики секуларни покрет романтизма трансформисао и прихватио аскетизам? Или, да ли романтизам представља напор аскетизма за самотрансценденцијом?“ Овај критичар закључује да се: „ни у једној од наших књига не одговара експлицитно на ова питања, али перспектива из које Харпем ово разматра, указује на неку верзију првог одговора, док [његов] аргумент нагиње ка комбинацији друга два.“ Jean-Pierre Mileur, *The Critical Romance: The Critic as Reader, Writer, Hero*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1990, 207, 208.

постгравитацијске уметности или тинтинабули стила, други модернизам представља једини манифестно прокламовани покрет у музици у периоду након постмодерне.

## ДРУГИ МОДЕРНИЗАМ

### Рефлексивни модернизам Харија Лемана

Ослањајући се на културно-социолошки термин Улриха Бека и Ентонија Гиденса – рефлексивни модернизам, Хари Леман развија естетичку теорију рефлексивног модернизма. Наиме, као што је напоменуто у поглављу овог рада *Концепти трећег пута Ентонија Гиденса и ризичног друштва Улриха Бека*, социолошки термин *рефлексивни модернизам*, везан је за идеју о модернизацији модернизма тј. о потреби редефинисања модернизма, након искуства постмодернизма.<sup>420</sup> То значи да је постмодерна покушала да превазиђе модернизам, али да је, заправо, само поставила одређене темеље, попут идеје о крају националне државе, које затим други модернизам – модернизам после постмодерне или рефлексивни модернизам, мора да развије. Термин рефлексивни модернизам се односи на даље развијање модернизма након периода постмодерне, који је, према становишту Бека, деконструисао, а не реконструисао друштво и културу, што је требало да уради.<sup>421</sup> Први модернизам, како Бек назива период пре постмодерне, се у другом модернизму редефинише посредством рефлексивне модернизације. Други модернизам је глобалан, тј. транснационалан, и рефлексиван у смислу да захтева преиспитивање друштвеног односа према државним институцијама, друштвеним уређењима, технологији, екологији (...) и сагледавање позиције човека у оквиру тзв. ризичног друштва – глобалног друштва на ивици еколошке катаклизме.

Хари Леман се ослања на ову Бекову теорију, посматрајући је као дефиницију нове епохе која долази након постмодерне и у којој долази и до промена на пољу уметности. Сматрајући да динамика друштвених процеса неминовно

---

<sup>420</sup> Видети стране 45–47 овог текста.

<sup>421</sup> Видети: Ulrich Beck, Johannes Willms, *Conversation with Ulrich Beck*, Cambridge, Polity, 2004, 27.

утиче и на динамику *прогресивне диференцијације* уметности тј. историјске смене уметничких епоха, Леман је мишљења да је прогресивни модернизам директно утицао на појаву нових тежњи у оквиру уметности. Наиме, он сматра да је рефлексивна модернизација модернизма, која је створила други модернизам или рефлексивни модернизам, утицала на појаву идеја о напуштању постмодернистичке парадигме и окретању ка покушају редефинисања модернизма, у новом историјском контексту.

Рефлексивни модернизам почива на редефиницији постмодерне теорије уметности и Леман га посматра као период *другог модернизма*, након *нултог модернизма*, како назива период модерног доба, који обухвата период од ренесансе до романтизма, и првог, индустријског модернизма, у чијим оквирима се налазе *класични модернизам* (Леман тако назива период историјске авангарде), авангарда и постмодернизам. Леман је мишљења да историјска прогресија уметности може да се прати у односу на динамику доминације дела, медија или рефлексije о делу тј. концепта. У различитим стилским оквирима доминирају различити параметри. Према Лемановом теоријском моделу, *класична уметност* тј. уметност нултог модернизма је афирмисала идеју аутономије уметничког система, у коме су сва три параметра – дело, медиј и концепт – повезана. Класични модернизам је афирмисао сâмо дело као заокружену целину, у којој сва три параметара чврсто опстојавају у својој међузависности.

У авангарди се догодила *афирмација рефлексивна*, тј. она је довела у питање *a priori* разумевање уметности.<sup>422</sup> Леман сматра да авангардна дела сама по себи већ представљају интерпретацију; у њима доминира интерпретативна компонента. У том смислу, медиј, као и сâмо дело – постају секундарни. Међутим, постмодернизам је ову ситуацију довео до друге крајности, афирмишући заправо сам медиј, остављајући у другом плану друга два елемента. Према Леману, постмодернизам је овим направио историјски рез тиме што је отклонио табу традиције, као парадигме која је омогућавала сагледавање историје уметности кроз призму прогресивности. Оно што је заједничко

---

<sup>422</sup> Видети: Harry Lehmann, „Avant-garde Today, A theoretical Model of Aesthetic Modernity“, у: Claus-Steffen Mahnkopf, *Critical Composition Today*, Hofheim, Wolke, 21.

модернизму, авангарди и постмодернизму јесте то што су они засновани на материјалној естетици, тј. естетици материјала. Дакле, ове дреднице се разликују пре свега у начину третирања материјала као основног градивног елемента уметничког дела и односу према њему. Насупрот овоме, рефлексивни модернизам је заснован на ономе што Леман назива *естетика садржаја* (Gehaltsästhetik). Ова одредница се односи на најзначајнију одлику рефлексивног модернизма која је повезана са афирмацијом самог уметничког дела, као примарне компоненте овог стилског оквира. Наиме, реч је о „реинклузији уметничког дела у уметнички систем“.<sup>423</sup> Рефлексивни модернизам прави заокрет у историји уметности афирмишући затворено, самодовољно, аутономно дело, које није условљено концептуалним оквирима и постоји као заокружен скуп елемената који га сачињавају.

Оно што је са музиколошког гледишта значајно јесте чињеница да је управо Леманова теорија послужила теоретичару и композитору Клаусу Штефену Манкопфу (Claus-Steffen Mahnkopf) да идеју рефлексивног модернизма развије у оквирима разматрања о музици.

### **Манкопф – теорија другог модернизма**

Манкопф развија Леманове идеје, покушавајући да пронађе паралеле између теорије и уметности, наглашавајући да је тешко успоставити целовиту и свеобухватну теорију уметности која би могла да се примени на све уметности. Рефлексивни модернизам, према Манкопфу пружа, међутим, могућност дословне примене на музику, будући да се процеси описани у Лемановој теорији могу регистровати и у историјском развоју музике. Полазећи од тога да је тоналност представљала основно, *класично*, системско средство музике пре модернизма, Манкопф сматра да се негација *класичног* медија у класичном модернизму, о чему говори Леман, може у музици препознати у експресионистичком негирању тоналности. Са друге стране, постмодернистичко одбацивање идеје затвореног дела и отварање могућности

---

<sup>423</sup> Исто, 27.

различитих интерпретација, негира постојање „једне поруке“, тј. *истине дела* (Манкопфов термин), што је случај и у музици.<sup>424</sup>

Иначе, Манкопф не види постмодернизам као јединствен музички стил, већ као тенденцију која има своје различите појавности.<sup>425</sup> Постмодернизам је, према овом аутору, релативизовао аутономност уметничког дела, чиме је себе поставио изван саме историје. Међутим, други модернизам тежи управо томе да поврати музику у историју, негацијом *негације истине*, тј. повратком *идеје* или поруке у дело.<sup>426</sup> Реч је о *истини* у смислу остварења одређене, композиторски, индивидуално зацртане уметничке идеје. Уместо постмодернистичке пародије и ироније, рефлексивни модернизам нуди реафирмацију аутономије дела.<sup>427</sup> У оквиру рефлексивног модернизма, можемо да пронађемо стваралачке естетике којима је заједничко фокусирање на дело као на конструисан и осмишљен ентитет,<sup>428</sup> третирање материјала на аутономан начин посредством самостално изграђених и доследно спроведених техника, и разумевање уметничког чина као

<sup>424</sup> Видети: Claus-Steffen Mahnkopf, „Musical Modernity, From Classical Modernity up to the Second Modernity-Provisional Considerations“, 4, 5.

Преузето са: <http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity.-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf>

<sup>425</sup> Тако он помиње: полистилистични постмодернизам, као стил у коме доминантну улогу има плурализам; иронијски постмодернизам, који као основну тенденцију садржи пародирање и иронију; хибридни постмодернизам, који почива на идеји музичког *crossover*-а, тј. кокетира са поп, или светском музиком (World Music); наивни постмодернизам, који негира модернизам и авангарду, окрећући се ка неотрадиционализму и неким облицима минимализма; лош постмодернизам, који означава уметност без форме и који се приближава аматеризму; епигонални постмодернизам, који се служи материјалима преузетим из музике ранијих генерација, пре свега из атоналне музике. Уп. исто, 6.

<sup>426</sup> Уп. исто, 7.

<sup>427</sup> Своје разумевање постмодерне Манхоф образлаже на следећи начин:

„Под постмодерном ја подразумевам трослојни (појам): то је епоха, филозофски програм и каталог уметничких средстава. Као епоха, постмодерна је период након пропасти политичке авангарде у смислу светске политичке револуције. (...) Други слој постмодерне јесте филозофски програм у оквиру кога су суспендоване централне категорије модернизма (а и мене самог) као што су: прогрес, слобода, еманципација, критика идеологије. Наводно, оне су се распале услед историјског времена које их је уништило. (...) Ово је изузетно проблематично и, верујем, филозофски перверзно. (...) Трећи слој постмодерне је повезан са уметношћу. Сада могу да закључим да и постмодерна има своју истину, ону која се налази у слогану *anything goes*, која заузима просторе слободе и покорава постулате класичне авангарде. Такође, у постмодерни је присутан један регресиван, реакционаран моменат, посебно у савременој музици: верује се да је могуће писати опет тонално, тј. окренути се публици. (...) Питање је, међутим, да ли желимо да будућност уметности буде иронијска, или да ли заиста не постоје простори људског искуства, који се тичу питања истине, аутентичности и који представљају озбиљне и праве проблеме. У том смислу, постмодернизам (као уметничка пракса, прим. Р.М.) 1980-их видим као декаденцију (...) постмодерна оставља више проблема него што је у стању да реши.“

Christoph Schmitt-Maaß, „Wir leben nicht in einem kritischen Zeitalter. Ein Interview mit Claus-Steffen Mahnkopf“, Преузето са: [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=10624](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10624)

<sup>428</sup> Видети: Claus-Steffen Mahnkopf, нав. дело, 8.

вида критичког отклона према савременој култури, а не комерцијализацији уметности.<sup>429</sup>

Манкопф ове карактеристике проналази код одређеног броја композитора који се, према њему, могу подвести под стилску одредницу другог модернизма, мада многи од њих не доводе свој рад у везу са овом тенденцијом. Он тако наводи следеће ауторе:

Марка Андреа (Mark André), Ричарда Берета (Richard Barrett), Пјерлуиђија Билонеа (Pierluigi Billone), Чаје Черновин (Chaya Czernowin), Себастијана Кларена (Sebastian Claren), Френка Кокса (Frank Cox), Лизе Лим (Liza Lim), Криса Мерсера (Chris Mercer), Брис Позе (Brice Pauset), Ена Попа (Enno Poppe), Волфрама Шуриха (Wolfram Schurig), Стивена Казуа Такасугија (Steven Kazuo Takasugi), Френка Језникијана (Franck Yeznikian) и друге.<sup>430</sup> Оно што спаја композиционе приступе ових аутора јесте тежња ка атомизацији музичког тока, изградњи, махом, прокомпоноване формалне структуре импровизационог ефекта, истраживање звучних потенцијала и бојâ инструмената применом *проширених техника*, често и велика фреквентност контрастирајућих колористичких ефеката.

Имајући у виду да се поменута музичка настојања другог модернизма добрим делом поклапају са настојањима *нове комплексности*, можемо повући паралелу између ових праваца. Термин нова комплексност је ушао у музички дискурс крајем осамдесетих година када је први пут употребљен у тексту Ричарда Тупа (Richard Toop) *Four Facets of the "New Complexity"* из 1988. године.<sup>431</sup> Наиме, он је осмислио појам којим би класификовао рад Брајана Фернихауа (Brian Ferneyhough) и неколицине аутора који су били у блиској вези са њим, попут Мајкла Финисија (Michael Finnissy), Криса Денча (Chris Dench) и Ричарда Берета (Richard Barrett). Како Кристофер Фокс (Christopher Fox) објашњава, једна од кључних карактеристика нове комплексности јесте комплексност партитуре, која произлази из жеље да се музика што прецизније забележи. С тим у вези, карактеристично је његово следеће објашњење ове тенденције: „Микротоналне разлике, аметричке ритмичке поделе и минуциозне тембралне и

---

<sup>429</sup> Исто

<sup>430</sup> Исто

<sup>431</sup> Richard Toop, „Four Facets of the 'New Complexity'“, *Contact*, 32, 1998, 4–8.

динамичке промене, све је то с тешком муком нотирано; техничке и интелектуалне потешкоће које оваква нотација ставља пред извођаче, посматране су као значајна естетичка карактеристика ове музике.<sup>432</sup>

Појам *нова комплексност* је, међутим, како пише музиколог Кордула Пецолд (Cordula Paetzold), представљао искључиво британски феномен, све до дискусије вођене 1990. године у оквиру *Дармитатских курсева* када је термин дефинисан као опозитан у односу на „нову једноставност и романтизам“<sup>433</sup> у савременој музици. Међутим, ни нова комплексност није подразумевала јединствен композициони систем, већ, пре свега, тенденцију која подразумева усложњавање музичког језика и тежњу ка остварењу *нове звучности*. У том смислу, нова комплексност, попут новог модернизма, садржи специфичан однос према модернизму на који се ослања, тежећи да у времену постмодернизма, поврати аутономност музичког дела. Није стога чудно што Манхоф у *другомодернисте* убраја и ауторе попут нпр. Ричарда Берета, који је био део британске струје композитора *нове комплексности*. Ипак, оно што их раздваја јесте чињеница да је композитор Брајан Фернихау био третиран као својеврсни *вођа школе*<sup>434</sup> *нове комплексности*, што није случај са новом модерношћу, која није отварала проблем свог покрета као школе. Такође, оно што одваја ова два концепта јесте експлицитна *другомодернистичка* веза са модернизмом, која се не може пронаћи у идејама *нове комплексности*, која је била усмерена против неоромантичарских тенденција у музици. Ове две *струје* се разликују и по томе што се нова комплексност постављала насупрот постмодернизму, али је и даље била у његовом оквиру, док нови модернизам претендује да постане тенденција која га хронолошки надилази.

Манкопф реферише на нову комплексност у свом тексту *Musical Modernity, From Classical Modernity up to the Second Modernity-Provisional Considerations* сматрајући да су се они први супротставили редуccionизму у музици и

---

<sup>432</sup> Christopher Fox, „New Complexity“, у: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* London, Oxford University Press, 2001.

<sup>433</sup> Cordula Paetzold, „Ferneyhough-Cox-Thomalla, An Analysis, Two Outlooks, and the Question of a New Complexity School“, *Journal for New Music and Culture*, 10, 2013. Преузето са: [http://www.searchnewmusic.org/paetzold\\_2.pdf](http://www.searchnewmusic.org/paetzold_2.pdf)

<sup>434</sup> Свакако се не може говорити о школи, мада поједини аутори попут Кордуле Пецолд и Рудигера Штолца (Rudiger Stolz) проблематизују управо питање тога да ли се о новој комплексности може расправљати као о школи. Исто

пружили основе развоја другог модернизма. Други модернизам се развио као немонолитна тенденција која подразумева плуралност приступа организацији музичког материјала, плуралност коришћених средстава и аутономност музичког израза.<sup>435</sup> Занимљиво је, међутим, да је 2012. године, на Бијеналу у Венецији, музика са управо овим карактеристикама које смо набројали била означена термином максимализам. Наиме, програмска окосница фестивала је била везана за дихотомију између минимализма – као појма употребљеног за означавање музике „једноставног језика“ која „реапроприра тоналитет или модусе“ – и максимализма, музичког израза који подразумева језичку комплексност. Како Чезаре Фертонани (Cesare Fertonani) наводи у тексту програмске књижице: „Максималистички став подразумева тежњу ка комплексношћу, запетљаношћу, мултипликацији перспектива, рад на детаљима, наративно или рефлексивно време (...) амбицију да се интерпретира свет кроз уметност, свест о томе да се досеже само елитна публика (...)“.<sup>436</sup> Са друге стране, у истој програмској књижици, објављен је и текст композитора Рафаела Кенда (Raphaël Cendo), под називом *Ars satura. For a Saturated Music* (За засићену музику). У њему он пише о композиционом приступу у коме је акценат стављен на минуциозно осмишљену партитуру и активност извођача, и на музику у којој доминира десинхронизација материјала – материјала који се налазе у нестабилној и изузетно експресивној средини. Као ни Фертонани, ни Кендо не помиње термин други модернизам, али је очигледно да обојица реферирају на исти музички феномен, који је, под различитим називима – постао, као што можемо да закључимо, изузетно раширен у времену након постмодерне.<sup>437</sup> Имајући у виду Манкопфово фундирано теоријско објашњење

---

<sup>435</sup> С тим у вези Манкопф помиње „микротоналност, комплексне ритмове, сложене формалне конструкције, поли-дела, живу електронику, компјутерску музику, широк спектар звучних тонова и буке, хибридне извођачке технике. Што се тиче стила“, каже да је „циљ остварење аутономног, личног језика који садржи кохезију и не заснива се на колажном комбиновању стилова. Што се тиче уметничког изгледа, тежи се музици која је релевантна за наше време, која има сопствени карактер и не прати укусе публике, који су по природи конзервативни. У том смислу, други модернизам је антикаријеристички, опозицион и аутономан.“ Claus-Steffen Mahnkopf, нав. дело, 12.

<sup>436</sup> Cesare Fertonani, „About Minimalism and Maximalism“, у: Cesare Fertonani (ed.), *+Extreme-, Biennale Musica, 6–13.10.2012*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2012, 19.

<sup>437</sup> Кендо такође пише: „Дело (засићене музике, прим. Р.М.) се представља кроз сукцесивно и преклапајуће дезоријентисање (слушаоца) (...). Различити нивои се? спајају, нудећи разноврсне линије које могу да се слушају (...). Дезоријентисање (слушалаца, прим. Р.М.) је интензивиранио различитим односима између узбурканости звука и његовог трења, густине, брзине и



појма други модернизам, у наставку рада ће бити употребљаван управо тај његов термин, посебно зато што ће бити анализирана и његова музика.

У раду ћемо размотрити два Манкопфова дела. Реч је о композицијама *El sueño de la razón Produce Monstruos*, које плакатно показују тежњу аутора другог модернизма ка комплексности израза и испитивању интерпретаторских граница, и *Void – un delitto italiano, un epitaffio*, која је повезана са идејом о друштвено-политичкој ангажованости композитора, као важном елементу другог модернизма.

### Манкопф – *El sueño de la razón Produce Monstruos*

*El sueño de la razón Produce Monstruos* је дело за соло гитару, настало 2003. године. Оно носи назив по истоименој слици из циклуса *Los Caprichos* Франциска Гоје (Francisco José de Goya).<sup>438</sup> Аутор у њему испитује интерпретаторске границе, стварајући ефекат гитарског квартета уз помоћ раздвајања четири динамичка нивоа – од пијана до фортисима. При томе, први глас доноси моторичну деоницу која ствара фон на чијој се основи издвајају краћи мотивски обрасци у остала три гласа. Манкопф инсистира на изузетно брзом темпу, а ритам третира алеаторички. Према његовој замисли, потребно је сваке секунде одсвирати по једну групу од десет тонова.<sup>439</sup> Те групе се пак у континуираном следу смењују до краја дела. Иако аутор избегава понављање следа тонова у овој деоници фона, услед моторичности и равномерног таласастог кретања мелодије која махом остаје у распону октаве, стиче се својеврсни квазиминималистички звучни утисак. Изнад овог слоја излажу се мотиви међу којима је могуће успоставити одређене везе. Тако се нпр. трећи мотив у првом такту интервалски трансформише у четвртом, покретима прва три тона, да би у следећем такту дошло до проширења мотивског опсега, али уз задржавање карактеристичног кретања гласова по следу – наниже, навише и опет наниже (пример бр. 4). Овај мотив ће се поновно појавити у композицији у

---

енергије.“ Raphaël Cendo, „Ars Satura. For a Saturated Music“, у: Cesare Fertonani (ed.), *+Extreme-, Biennale Musica, 6–13.10.2012, Venezia, La Biennale di Venezia, 2012, 38.*

<sup>438</sup> Али и по истоименом делу Тедеска (Mario Castelnuovo-Tedesco) за гитару, из 1961. године.

<sup>439</sup> [http://www.claussteffenmahnkopf.de/worksprogram.php?Param\\_Lang=E&Param\\_ID=63](http://www.claussteffenmahnkopf.de/worksprogram.php?Param_Lang=E&Param_ID=63)

19. такту (пример бр. 5): прво, пратећи поменути принцип карактеристичног следа тонова (наниже, навише и опет наниже), а затим и у интервалској инверзији прва два тона (a-as у as-a).

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves. The top staff of each system is marked with the Roman numeral III, the second with II, the third with Cello, and the fourth with PIANO. The first system is marked 'Scorrevolissimo'. In each system, a red box highlights a melodic phrase in the upper staves. The first system's box highlights a phrase in the III and II staves. The second system's box highlights a phrase in the III and II staves. The third system's box highlights a phrase in the III and II staves. The PIANO staff in each system contains a complex, rhythmic accompaniment.

Пример бр. 4

Клаус-Штефен Манкопф, *El sueño de la razón Produce Monstruos*, тактови бр. 1, 5, 6

Пример бр. 5

Клаус-Штефен Манкопф, *El sueño de la razón Produce Monstruos*,  
такт 19–21.

Појава овог мотива је индикатор троделне формалне структуре.

Први део би тако трајао од 1. до 7. такта, након кога наступа усложњавање фактуре и њено згушњавање у средишњем делу који траје од 8. до 18. такта (од 15. до 18. такта се такође препознаје промена фактуре, те се може рећи да је реч о **b** одсеку **B** дела). Од 18. такта, када се јавља поменути мотив, до краја композиције наступа **C** део, који је мотивски сродан са делом **A**.

<b>A</b>	<b>B</b>		<b>C</b>
	<b>a</b>	<b>b</b>	
1–7	8–14	15–18	18–23

Табела бр. 6

Како сам аутор напомиње, композиција се готово „пунктуалистички“ развија, при чему се „кратки тонови брзо смењују, искидано, испрекидано и замагљено“, мада се то може рећи за прва три гласа, док четврти, најнижи, као што смо напоменули, почива на квазиминималистичком композиционом развоју.<sup>440</sup> Манкопф је овакву фактуру повезао са поменутом Гојином сликом, са жељом да сан симболички представи кроз константно протицање тонова у најтишем гласу, а демоне који облећу око спавача, кратким вијугавим мотивима који се само на моменте појављују.<sup>441</sup> Већ на овом значењском нивоу може да се уочи удаљавање од постмодернистичке ироније, или пак *значењске игре*. Међутим, кључна карактеристика дела која га сврстава у оквире другог модернизма јесте ауторов однос према партитурним ознакама које су минуциозно исписане. Манкопф означава и осмине и шестине тонова, као и ознаке за свирање *seco* и *non legato*. Четири гласа се, иначе, не разликују само по поменутој фактури, која је пунктуалистичка и квазиминималистичка, већ и по динамици. Наиме, сваки глас, од почетка до краја композиције има фиксирану динамику. Први (најнижи) је писан у *pppp* динамици, други у *pp*, трећи у *mf* и четврти у *ffff* динамици. Брз темпо и комплексна структура, која подразумева да сваки глас одржава сопствену динамику до краја, доприносе посебном *tour de force*-у који се поставља пред извођача. Дакле, дело почива на идејама „музичке комплексности“ и „звучне засићености“ које представљају основу другог модернизма.

Исти *tour de force*, само у вокалном медију, може се приметити и у делу *Void – un delitto italiano, un epitaffio*, које садржи и политички подтекст, што свакако јесте још једна карактеристика другог модернизма.

Манкопф – *Void – un delitto italiano, un epitaffio*

Дело *Void – un delitto italiano, un epitaffio*, за шест а саpella гласова (1. сопран, 2. сопран, мецосопран, тенор, баритон, бас), настало је 2009. године. Сам наслов композиције, реферише на филм и истоимену књигу Марка Тулија Ђордане

---

<sup>440</sup>

Исто

<sup>441</sup>

Видети: Исто

(Marco Tulio Giordana), *Pasolini, un delitto italiano* (1995), која се бави убиством италијанског режисера Пјера Паола Пазолинија (Pier Paolo Pasolini). За текстуални предложак, Манкопф је искористио фрагменте из збирке Пазолинијеве поезије. Реч је о текстовима који се баве питањима смрти, уметности и револуције.

У програмској напомени за своју композицију Манкопф образлаже разлоге због којих је ово дело посветио убиству Пазолинија, наводећи да је то убиство представљало „нагло прекинуту левичарску утопију“. Манкопф у програмској напомени такође даје критику модерног конзумеризма који је, како наглашава, праћен постмодернизмом који се удаљава од Пазолинијеве левичарске идеје о апсолутној истини. У том смислу, Манкопф се залаже за афирмисање модернистичког концепта истине и левичарске идеологије, при чему је занимљиво да дело посвећује Антонију Негрију, једном од, како наводи, „ретких Пазолинијевих наследника“.<sup>442</sup>

Дело *Void – un delitto italiano, un epitaffio* тако представља манифестно иступање аутора против постмодернизма, као продукта капиталистичког система. Манкопф разуме постмодернизам као израз једног система, који почива на релативизовању свих питања који су, према овом уметнику, кључна за друштво и појединца у њему. Зато експлицитно сврставање Манкопфа на страну левнице, самим тим доводи у непосредну везу његов други модернизам са левичарском политичком позицијом. Чињеница да је композиција посвећена, марксистички настројеном Антонију Негрију, такође указује на идеолошку позадину која стоји

---

<sup>442</sup> „Смрт Пазолинија 1975. године, тј. да будем прецизнији – његово до данас нерешено убиство, представља, за мене, нагло прекинуту левичарску утопију која се након Другог светског рата проширила на културни запад, заснована на вери да модерни капиталистички свет може да буде коренито промењен, као и да уметници могу да играју истакнуту политичку улогу у томе. Година 1975. је означила крај левичарске утопије и – што се посебно не би допало Пазолинију – победу модерног конзумеризма. (...) Преплавио нас је конзумеризам, на шта је Пазолини посебно упозоравао. У уметностима, конзумеризам је праћен постмодернизмом који представља супротност Пазолинијевом захтеву за апсолутном истином (...) Ово дело је посвећено Антонију Негрију, једном од ретких, сјајних, Пазолинијевих наследника.“ „Claus-Steffen Mahnkopf: World Premiere of *Void – un delitto italiano, un epitaffio* in Stuttgart“, Преузето са: [http://www.sikorski.de/3831/en/claus\\_steffen\\_mahnkopf\\_world\\_premiere\\_of\\_void\\_un\\_delitto\\_italiano\\_in\\_stuttgart.html](http://www.sikorski.de/3831/en/claus_steffen_mahnkopf_world_premiere_of_void_un_delitto_italiano_in_stuttgart.html)

иза Манкопфове идеје о другом модернизму.<sup>443</sup> Програмска напомена за ово дело показује да се други модернизам директно супротставља постмодернизму и његовим идеолошким основама.

Ова композиција садржи елементе који је, и у музичком смислу, сврставају на опозитну позицију у односу на постмодернизам. Тако она садржи фрагменте Пазолинијевих текстова, које Манкопф користи на радикално другачији начин од оног који је уобичајен за постмодернизам, а који подразумева коришћење материјала као „испражњених артефаката“. Манкопф се служи текстовима на манифестан начин, желећи да укаже на њихову револуционарност и значај. Вокалне деонице су изузетно експресивно третиране, а на основу саме драматургије се могу, условно, одредити границе одсека, као што је представљено у Табели бр. 7.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>„Кода“</b>
<b>1–84</b>	<b>85–137</b>	<b>138–180</b>	<b>181–210</b>
Дело је засновано на контрастирању пунктуалистички изграђених деоница, са деоницама у којима доминирају издржани тонови. Евентуалне границе одсека се могу одредити на местима у којима постоји јасна цезура, припремљена диминуендом (одсек <b>A</b> и одсек <b>C</b> ) или долази до нагле промене фактуре, као у случају одсека <b>B</b> , који се завршава сменом тути наступа вокалног ансамбла у високим регистрима и декламационом деоницом тенора. Почетак последњег одсека, условно назван кода, може се одредити на основу ознаке <i>ritardando sempre</i> која почиње у 181. такту и траје до краја композиције.			

Табела бр. 7

Такође, попут дела *El sueño de la razón Produce Monstruos* и ово дело почива на минуциозном партитурном запису. Аутор се служи проширеним вокалним техникама, како би остварио што ефектнију звучност, виртуозно третирајући

<sup>443</sup> Са овим је занимљиво и то да је попут Пазолинија и Адорно за Манкопфа представљао значајну личност која је указала на проблеме капитализма, нудећи његово аутентично, критичко читање. Управо зато му је посветио и дело *Hommage à Theodor W. Adorno*. Такође, о Адорну је и писао у тексту „Адорнова критика нове музике“ (Claus-Steffen Mahnkopf, „Adornos Kritik der Neueren Musik“ у: Richard Klein, Claus-Steffen Mahnkopf (eds.), *Mit den Ohren denken, Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, 251–280). Манкопф тако пише:

„Адорно је класик филозофије“, истиче Макопф, „и остаје посебно важан због односа према завршетку модерности као према крају слободе човечанства, или, ако хоћете, демократије. За мене, Адорно је мање важан као теоретичар музике, него као интелектуалац који промишља свет. Осим тога, његово размишљање је опстало упркос свему, критички неокрњено до данас. Сада када је постмодернизам готов, он ће опет као теоретичар друштва постати важан.“ Etha Williams, „C-S Mahnkopf in Conversation with ScoreFollower Musicologist“, Преузето са:

<http://scorefollower.com/featured-composer-mahnkopf/>

глас од шапата до вриска, уз прецизне ознаке које је он осмислио, а које се односе на карактер вокалног парта (пример бр. 6).<sup>444</sup>

●	normal singing
◆	mezza voce
⊗	sprechgesang
×	spoken
+	whispered
-	mumbled
■	sung on a consonant
◇	voiceless
▼	plosive, hard
▽	plosive, soft
∨	as low as possible
∧	as high as possible
▮	choking sounds, exhaled and inhaled
	scream, in some cases with a »direction« to the development of the sound (as when in fear of death)
	multiphonic

	multiphonic, extremely high, inhaled
	screaming
	injection (see description below)
	swallow (noisily)
	exhale
	inhale
	gasp
	squeaking, exhaled
	squeaking, inhaled
	groan (slightly sighing)
	whimper
	choke (almost like snoring)
×	chatter with teeth

Injection: There are two possibilities:

	»draw breath« (= inhaled <i>h</i> ) and close mouth with a (soft) plosive (here <i>g</i> ) – but only with the stop, not the release
	The opposite: release the stop at the corresponding point in the (hard) plosive (here <i>p</i> ) and »draw breath« (= inhaled <i>h</i> )

### Пример бр. 6

Клаус-Штефен Манкопф, *Void – un delitto italiano, un eritaffio*, објашњења различитих вокалних техника

<sup>444</sup> Нпр. Манкопф даје ознаке за извођење вриска са напоменом да би то извођење требало да изрази *уплашеност од смрти*.

Манкопф користи, како и сам напомиње у партитури, три слоја материјала и композиционих поступака: први садржи стандардну употребу вокалног парта, уз коришћење кантилене, канона, хомофоније... Други, пружа наравију и коментар, остварен уз помоћ изговореног или „фонетски дефамилијаризованог“ (пример бр. 7) текста и трећи садржи *реалистичне форме експресије која је природна људском гласу* (дављење, цвиљење, стењање...), при чему су ове вокални ефекти означени посебно осмишљеним начином означавања.<sup>445</sup>

г	tongue-rolled r
ʀ	rollant, uvular, »guttural R«
ʁ	fricative, uvular
ʁ̥	uvular aproximant uvular, wie französisch: retourner
ʃʀ	ʃ and ʀ simultaneously
ʃ̥ʀ	and r simultaneously
ʃʀ̥	f and r simultaneously, unvoiced
ʃʀ̥̥	creaking voice
ʔ	glottal stop
ʦ	hard plosive, palatal (as in Hungarian; German: <b>tja</b> )
ʃ	soft plosive, palatal (as in Hungarian: <b>György</b> )
q	hard plosive, uvular
ɢ	soft plosive, uvular
ɸ	bilabial fricative, unvoiced
θ	dental fricative, unvoiced (English: <b>thick</b> )
ʒ	ʃ, voiced
ç	alveo-palatal fricative, unvoiced (as in Polish)
ç̥	palatal fricative (German: <b>ich</b> )
x	velar fricative, unvoiced (German: <b>ach</b> )
ʃx	ʃ and x simultaneously

#### Пример бр. 7

Клаус-Штефен Манкопф, *Void – un delitto italiano, un epitaffio*, фонетско објашњење гласова које композитор захтева

Други слој доминира у деоницама мушких гласова, док се први везује за женске гласове. Трећи долази до изражаја у граничним сегментима композиције, који

<sup>445</sup> „Claus-Steffen Mahnkopf — void - un delitto italiano [w/ score]“, Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=rEB17JndlmU>







128

Sopr 1 *p* *mf* *ff* *mp* *pp* *mf* (mit Nachdruck, protokolllarisch, wie in einem Gerichte; rhythmisch unabhängig von den anderen) in con- cor- so con i- gno- ti

Sopr 2 *p* *mf* *ff* *mp* *pp* *mf* (mit Nachdruck, protokolllarisch, wie in einem Gerichte; rhythmisch unabhängig von den anderen) in con- cor- so con i- gno- ti

Mezzo *p* *mf* *ff* *mp* *pp* *mf* (mit Nachdruck, protokolllarisch, wie in einem Gerichte; rhythmisch unabhängig von den anderen) in- con- cor- so con i- gno- ti

Tenor (bestimme, ob glibe es, eine Menge zu überagen) *ff* Porco democratico, sta attento! *mf* (mit Nachdruck, protokolllarisch, wie in einem Gerichte; rhythmisch unabhängig von den anderen) in con- cor- so con i- gno- ti

Bar *mf* (mit Nachdruck, protokolllarisch, wie in einem Gerichte; rhythmisch unabhängig von den anderen) in con- cor- so con i- gno- ti

Bass *mf* (mit Nachdruck, protokolllarisch, wie in einem Gerichte; rhythmisch unabhängig von den anderen) in- con- cor- so con i- gno- ti

Пример бр. 9

Клаус Штефен Манкопф, *Void – un delitto italiano, un epitaffio*, 125–132. такт

Драмски врхунац следи управо након 132. такта и траје од 133. до 138. у коме једини пут у композицији гласови унисоно излажу текст, остајући свако у свом регистру и уском амбитусу (пример бр. 10).

♩ = 32

gepreßte Stimme, äußere leise, unsichere Intonation, sehr rhythmisch

133 ①

Sopr 1 Gri-di-a-mo: A-mo-re, gri-di-a-mo for-te: A-mo-re, che ne ri-su-o-ni-no i mon-ti,

Sopr 2 Gri-di-a-mo: A-mo-re, gri-di-a-mo for-te: A-mo-re, che ne ri-su-o-ni-no i mon-ti,

Mezzo Gri-di-a-mo: A-mo-re, gri-di-a-mo for-te: A-mo-re, che ne ri-su-o-ni-no i mon-ti,

Tenor Gri-di-a-mo: A-mo-re, gri-di-a-mo for-te: A-mo-re, che ne ri-su-o-ni-no i mon-ti,

Bar Gri-di-a-mo: A-mo-re, gri-di-a-mo for-te: A-mo-re, che ne ri-su-o-ni-no i mon-ti,

Bass Gri-di-a-mo: A-mo-re, gri-di-a-mo for-te: A-mo-re, che ne ri-su-o-ni-no i mon-ti,

135

Sopr 1 e le val-li e tu-o-ni nel-le o-rec-chi-e: A-mo-re!

Sopr 2 e le val-li e tu-o-ni nel-le o-rec-chi-e: A-mo-re!

Mezzo e le val-li e tu-o-ni nel-le o-rec-chi-e: A-mo-re!

Tenor e le val-li e tu-o-ni nel-le o-rec-chi-e: A-mo-re!

Bar e le val-li e tu-o-ni nel-le o-rec-chi-e: A-mo-re!

Bass e le val-li e tu-o-ni nel-le o-rec-chi-e: A-mo-re!

Пример бр. 10

Клаус-Штефен Манкофф, *Void – un delitto italiano, un epitaffio*, 133–138. такт

Наиме, овај сегмент текста говори о дечаку који плаче у сусрету са непознатим, тј. са смрћу. Након тога се наставља фрагментарно излагање делова текста, да би одговор о коме дечаку је реч дошло на крају композиције када женски гласови унисоно изговарају испрекидане слокове имена Пјера Паола Пазолинија,

а након закључка који излаже прво мецосопран, а затим сопран, са речима *не могу да кажем збогом*, и *носталгија која дува тако меланхолично*, а у тој меланхолији је живот. Мушки гласови у последњем такту додају коментаре у виду придева: *усамљен*, *осрамоћен*.

Анализа коју смо спровели показује да је Манкопф искористио Пазолинијеве текстове како би уз помоћ њих *описао* његову смрт. Композиција је тако више од омажа; она представља критику упућену систему који је довео до смрти италијанског уметника тј. који га је, сумња се, убио, управо због револуционарних левичарских ставова. То другачије схватање референтности, која је у служби критике, и коришћење модерничког језика, указују на тенденцију аутора другог модернизма ка спајању различитих карактеристика модернизма и постмодернизма. Други модернизам прави отклон од постмодерничке критике која се остварује путем ироније и гротеске и спроводи модернички директну критику.

На примеру ова два Манкопфова дела, могу се уочити најважније карактеристике другог модернизма, а то су: конструктивистички приступ компоновању, сагледан у првом примеру, и критички однос према друштву, уочен у другом примеру. Ове карактеристике се могу уочити и у делима аутора које Манкопф експлицитно наводи као представнике другог модернизма, али је он једини од поменутих, који себе лично сврстава у представнике другог модернизма.

Поред Клауса-Штефена Манкопфа и Харија Лемана, и Хајнрих Клоц (Heinrich Klotz) је, такође, развио сопствену естетичку теорију о другој модерни.<sup>446</sup> Њу наводимо на крају ове расправе зато што она идејно није у директној вези са две претходне теорије, али се бави питањем дефинисања естетике након постмодерне.

---

<sup>446</sup> Иако Макопф и Леман говоре о другом модернизму, а не модерни, они се заправо баве истим питањем: периодом након постмодерне. У том смислу, термини модернизам и модерна су, у овом случају, исто третирани.

## Теорија друге модерне Хајнриха Клоца

Према Хајнриху Клоцу, *друга модерна*, коју он дефинише искључиво као естетичку категорију, не стоји у опозитном у односу према постмодерни, већ из ње заправо произилази. Друга модерна се, према Манкопфу, али и Леману односи на „оно што долази након постмодерне, у смислу временске сукцесије и естетичких закључака“. <sup>447</sup> Клоц, међутим, користи појам друга модерна као „критички противпојам постмодерни“. <sup>448</sup> Ово је и кључна разлика између теорија Манкопфа, Лемана и Клоца. Клоц сматра да сам концепт модерне није окончан постмодернизмом, већ је само попримио другачији облик. Постмодернизам је представљао својеврсни концептуални коректив основних идеала модернизма који је у својој позној фази, авангарди, покушао да уметност приближи животу. То брисање граница између фиктивног и реалног, довело је, према Клоцу, до губљења аутономије уметности. Функционалност авангарде, коју проналази у тенденцијама визуелних уметности, довела је у питање однос између уметности и живота. Постмодерна је, пак, покушала да се супротстави покушају брисања граница између уметности и живота и да поврати уметничку аутономију. У том смислу, Клоц примећује да се „крај модерне није догодио; али је завршен један хипертрофирано набујали програмски аспект модерне, њен *фурор* померања граница. Постмодерна није била, како се показало никаква после-модерна, већ ревизија модерне. Из постмодерне произилази оно што је она у језгру већ била – једна друга модерна.“ <sup>449</sup>

Конкретно, Клоц у књизи *Уметност у XX веку, Модерна – Постмодерна – Друга модерна* расправља о питању позиције постмодернизма у оквиру сликарства и архитектуре. Он је мишљења да је *квинтесенција уметности* апстракција, коју постмодернизам није уништио већ повратио, ревизијом модерне. Друга модерна је произишла из постмодерне, делећи са њом естетичку позицију остваривања дистанце према животу. <sup>450</sup> Две кључне уметничке

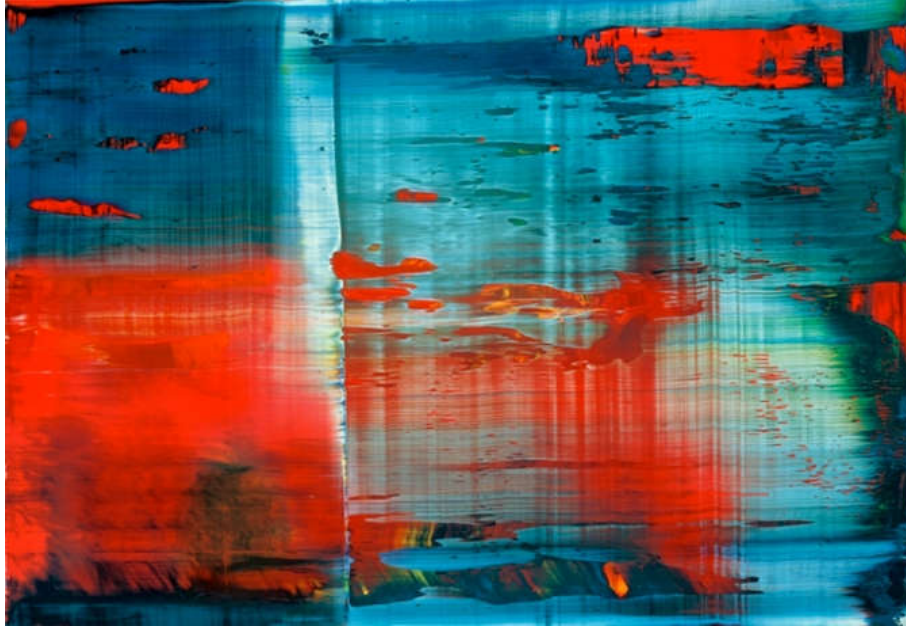
<sup>447</sup> Claus-Steffen Mahnkopf, „Musical Modernity...“ нав. дело, 7.

<sup>448</sup> Хајнрих Клоц, *Уметност у XX веку, Модерна – Постмодерна – Друга модерна*, Нови Сад, Светови, 1995, 211.

<sup>449</sup> Исто, 166.

<sup>450</sup> Видето: Исто 169.

тенденције која су произишле из постмодерне јесу: нова апстракција (слика бр. 10) и деконструкција (слика бр. 11). Ове две тенденције које су се диференцирале у постмодернизму представљају, према Клоцу, аутентичне појаве које естетску аутономију враћају у центар интересовања уметника.<sup>451</sup>



Слика бр. 10

Герхард Рихтер (Gerhard Richter), *Abstraktes Bild*, 1999.<sup>452</sup>

---

<sup>451</sup> Како Клоц објашњава: „[нова апстракција] није више аргумент у једном затвореном дискурсу авангарде, већ је саставни део једног исцрпљивог потенцијала, једног обухватног фондуса модуса. Ови нису више заточени у или-или последицу напретка и остајања, већ су се ослободили од терета сталног доказивања. Из постмодерне сцене стилске шароликости издваја се тенденција ка једној непрограмски слободној апстракцији која више није позвана да авангардистички долази на крај слике или да се наставља на ивици фикционалности. Она напротив, поново дозвољава естетику композиције са бестежинским гестусом и ослобођеним потезом кичице на платну великог формата.“ Исто, 170. „Деконструктивизму у области архитектуре одговара нова апстракција у сликарству. Позивањем на самоутемељени аисторијски језик модерне, дакле уз коришћење вокабулара ослобођеног историје, нови правац градње окреће се од сврховитог рационалистичког функционализма. Слично историзирајућој постмодерни, деконструктивизам настоји да оствари једну ликовну архитектуру и да тиме поново задобије фикционални карактер уметничког дела. Ово се одвија путем разбијања и цепања затворене форме.“ Исто 180.

<sup>452</sup> Преузето са: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19951999-58/abstract-painting-10493/?p=1>



Слика бр. 11

Coop Himmelb(l)au, *Arvo Pärt Sound Cloud*, Laulasmaa, 2014 <sup>453</sup>

Клоц заправо проблематизује питање постмодернизма као стила у визуелним уметностима и архитектури.<sup>454</sup> Он је мишљења да је доба постмодерне донело *повратак* сликарском платну и повратак уметности у архитектуру, посредством *разбијања и цепања затворене форме*, чиме се остварује *ликовна архитектура* у којој уметничко дело има *фикционални карактер*.<sup>455</sup> Нову *опасност* да уметност

<sup>453</sup> Преузето са: <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/arvo-paert-sound-cloud/> Coop Himmelb(l)au, је фирма за архитектонски дизајн коју су основали Волф При (Wolf Prix), Хелмут Швицински (Helmut Swiczinsky) и Михаел Холц (Michael Holz) 1968. године. Пројекат *Arvo Pärt Sound Cloud* је осмишљен 2014. године, али није реализован. Према објашњењу, он је уско повезан са стваралаштвом Арва Перта. Како се у том објашњењу напомиње: „Облик крова (ове грађевине, прим. Р.М.) произишао је из песме (sic!, прим. Р.М.) *Spiegel im Spiegel* тј. из њеног акустичког спектрограма. Овај *облак музике* формира унутрашњи простор у коме се музика изводи и слуша, и место у коме се састају и раде људи који су заинтересовани за заоставштину композитора. (...) Комплекс програмских соба је организован кроз функционалне групе соба које су комбиноване унутар четвртасте грађевине испод крова. Испод крова и у центру дворишта, направљен је поетични простор усред природе, где може да обитава сећање на Арва Перта.“ Исто

<sup>454</sup> Разлика између Клоцове теорије и ремодернизма, који такође тежи ревизији одређених елемената модернизма, може се видети у њиховом односу према концептуалној уметности. Обе теорије су против концептуализма, с тим што Клоц овај уметнички правац разматра кроз идеју авангарде, а ремодернисти га изједначавају са постмодернизмом. Као реакцију на удаљавања сликарства од његовог *класичног* медија, обе теорије подразумевају повратак сликарском платну. Међутим, док се ремодернисти залажу за фигуративно сликарство, Клоц говори о новој апстракцији као о типичном примеру другог модернизма.

<sup>455</sup> „Деконструктивизму у области архитектуре одговара нова апстракција у сликарству. Позивањем на самоутемељени историјски језик модерне, дакле уз коришћење вокабулара ослобођеног историје, нови правац градње окреће се од сврховитог рационалистичког функционализма. Слично историзирајућој постмодерни, деконструктивизам настоји да оствари



буде лишена сопственог карактера, који почива на идеји о фикцији Клоц види у новим медијским уметностима. Оне, према њему, теже да дестабилишу односе између фиктивног и реалног посредством савремених технологија и њиховом применом у визуелним уметностима. Клоц тако пише: „Повећањем миметичких илузија ради симулације и замене за свет повећава се и воља да се оствари идентичност уметности и стварности (...) Тада би друга модерна на путу медијске уметности опет стигла тамо где је прва модерна већ стигла и, као што данас знамо, застала.“<sup>456</sup> Ову расправу, Клоц завршава тврдњом: „Историја уметности двадесетог века била је историја једне оспораване аутономије уметности. Чим је уметност одустала од поља напетости што га је стварао тражени идентитет са животом, она је претрпела да се претвори у декорацију, чим се ујединила се животом, изгубила је саму себе.“<sup>457</sup>

Клоц дакле инсистира на *повратку* фикцији, сматрајући да је то кључни параметар који одређује уметност. У односу на степен удаљености од реалности, он процењује и стилску позицију уметничких дела.

Управо на овом месту се сусрећу идеје Клоца, Лемана и Манкопфа. Захтев за аутономијом уметности јесте кључна тачка њихових теорија. Мада се ове три теорије могу разумети као део једне исте теорије – о другој модерни – успостављање овакве еквиваленције је отежано њиховим односом према историјском прогресу. Наиме, док Клоц сматра да је модерна дошла до свога краја, који је проузрокован променом основних параметара који су уткани у њену прву фазу, Леман и Манкопф, сматрају да се та уметничка и теоријска промена десила у постмодернизму.<sup>458</sup> Друга модерна, према њима, почива на искуству модерне и постмодерне, а на основама повратка модернизму и његовој уметничкој аутономији. Клоц, са друге стране, разуме другу модерну као

---

једну ликовну архитектуру и да тиме поново задобије фикционални карактер уметничког дела. Ово се одвија путем разбијања и цепања затворене форме.“ Исто 180.

<sup>456</sup> Исто, 209.

<sup>457</sup> Исто, 210. Клоц наводи у овој студији и следеће: „и медијске уметности подлежу, у мери у којој то могу да остваре, истом задатку – да одрже тешку равнотежу између естетске аутономије и живота.“ Исто

<sup>458</sup> Оно што одваја теорију Лемана од Манкопфове и Клоцове теорије јесте то што она почива на холистичкој теоријској парадигми. Заједничко Клоцовој и Манкопфовеј интерпретацији, јесте њихово обраћање конкретном уметничком медију и уметничкој дисциплини, без претензија ка формирању свеобухватне теорије уметности.

нераскидиви део постмодернизма. Однос према постмодернизму и његовим достигнућима је веома важан, зато што показује да су њихове идеје настале на другачијим основама, што јесте још један аспект односа између ових теорија. Наиме, Леман гради своју теорију на основу социолошког концепта рефлексивног модернизма Гиденса и Бека, док Клоц одбацује непосредне везе социолошких теорија са уметношћу. У том смислу је индикативна мисао са почетка Клоцове студије *Уметност у XX веку*:

Како год тумачили постмодерну патологију општег живота и колико год да је ‘нова непрегледност’ (Хабермас) била и још увек јесте непрегледност постмодерне, поставља се као противтежа ограничавајуће питање – како је онда изгледао естетски дискурс постмодерне; ограничавајуће због тога што је изазивач дебата о постмодерни својевремено био један естетски дискурс који је уз прилично непоштовања његових оригиналних разлога узурпиран од стране филозофије и социологије.<sup>459</sup>

Избегавањем Клоца да се упусти у разматрање односа између постмодерне и уметничке теорије о постмодернизму, указује на његов став да је уметност аутономна људска дисциплина која би требало да ту самосвојност задржи, тј. да није потребно ослањање на теорије из других дисциплина или научних области, каква је нпр. социологија. Међутим, Клоц занемарује чињеницу да је сам термин постмодернизам „уведен“ из филозофије и да је у блиској вези са њом. У том смислу, изостанак проблематизације наведеног става и објашњења начина на који су филозофија и социологија *узурпирале постмодернизам*, оставља ово питање отвореним.

Овај однос између постмодерне и постмодернизма, тј. између друштвено-политичке епохе и уметничке тенденције, које Клоц оставља неразјашњеним, одводи нас до теоријских концепата Михаила Епштајна, о чему ће бити речи у наредном поглављу рада. Овај руски аутор развија теорију о постмодерности

---

<sup>459</sup> Исто, 6. На самом почетку студије, Клоц такође пише: „Већ почињемо да бацамо поглед уназад на постмодерну – у прошлост! При том, међутим, нећемо сазнати шта је заправо била постмодерна, зато што је она окривљена за све и за свакога. На њу се односи цела nelaгодност једне епохе: носталгија и историзам, необавезност слободног и необузданог хедонизма, панк и амбијентални дизајн, декорација и антирационализам, јесу само неки од констатованих симптома постмодерне патологије. Ту није помогло ни упутство да постмодерна не значи уништење модерне, већ крај авангардне догматике.“ Исто, 6.

као епохи у којој постмодернизам представља тек прву фазу развоја, чиме отвара ново поље теоријског размишљања и могућих проблематизација питања краја постмодерне.

## ТЕОРЕТИЗАЦИЈЕ ПЕРИОДА НАКОН ПОСТМОДЕРНЕ

### Теорија постмодерности Михаила Епштајна

Правећи паралелу са изјавом Чарлса Џенкса (Charles Jencks) да је *епоха модерне завршена 15. јула 1972. године у 15 часова и 32 минута, када је динамитом уништено стамбено насеље Pruitt Igoe, пројектовано у стилу модерне,*<sup>460</sup> Маихаил Епштајн истиче да је постмодерна завршена рушењем кула близнакиња у Њујорку. Према томе, терористичким нападом и рушењем Светског трговинског центра 11. септембра 2001, у 9:03 (када је срушена јужна кула Центра, као симбол глобалног капитализма), завршена је и епоха постмодернизма. *Реалност* је тиме победила симулакрум.<sup>461</sup> За Епштајна је несумњиво да је тада дошло до тектонских поремећаја у светским геополитичким односима, које он у својој студији доводи у везу са тенденцијама у руској књижевности, али нуди и њено специфично теоријско читање. Наиме, Епштајн примећује да се додавањем префикса пост, не може јасно дефинисати било која појава, зато што „постмишљење пати од зависности“ од појмова са којима улази у корелације – „појмова који се покушавају оставити у прошлости – вуче их за собом њихова концептуална плацента“.<sup>462</sup> Епштајн додаје и да „[т]а зависност од прошлости постаје све очигледнија у случају сада модерног умножавања самих *постова*; на пример, када се постмодернизам, са своје стране, одбацује у прошлост смелим додавањем још једно пост: пост постмодернизам“.<sup>463</sup> Овај теоретичар указује на то да постконцепти одричу сами

<sup>460</sup> Названо и *савршеном машином за живот*.

<sup>461</sup> Како Епштајн пише: „Одмах, за неколико сати, завршила се *дивна епоха* одраза и симулација, вршњакиња кула-близнакиња које су трајале 30 година (1972–2001). (...) Једним трзајем, на прелому векова, живот се окренуо према новој суровости, у коју се наједном претворила благод, расплнутост, ризомност постмодерног краја XX века.“ Михаил Н. Епштајн, *После будућности, Судбина постмодерне, Том II*, Београд, Draslar Partner, 2010, 285, 287.

<sup>462</sup> Исто, 289.

<sup>463</sup> Исто, 290.

себи аутономност, везујући се за оно што им претходи. Стога дефинисање савремености кроз термин *пост пост*, не доноси никакво објашњење процеса који се одвијају у одређеном историјском тренутку, већ само успоставља паралеле са прошлошћу. Такође, аутор сматра да то подразумева и постојање јасног краја нечега што се превазилази, тиме што се улази у сферу у коме је то нешто, већ иза нас. Управо зато Епштајн напомиње да „представа о симетричности почетка и краја, о њиховој обавезној корелативности квари асиметричну природу времена. Време – својство је незавршивости, превладавање почетака над крајевима.“<sup>464</sup> Овај руски теоретичар сматра да би уместо префикса *пост*, било сврсисходније служити се термином *прото*, будући да се оно што је ново увек преплиће са старим, те да је и терминолошки потребно успоставити везу са оним што долази, а не са оним што је већ прошло. Префикс *прото* подразумева отвореност ка будућности и није заснован на детерминистичком ставу према историји и њеним токовима.<sup>465</sup>

Епштајн се супротставља зато и идејама *смрти појмова*: историје, утопије, аутора, човека, сматрајући да је историја довела до супротних закључака – до буђења историје (посебно у земљама које су изишле из комунистичких система), до повратка утопије (како у политици са падом берлинског зида, тако и у уметностима), до епохе „хиперауторства“ и до стварања „свечовека“, који је „целовито природно-вештачко створење, које спаја у себи својства универзалне машине са својствима људске индивидуе“.<sup>466</sup> Ово последње запажање, међутим, указује на то да Епштајн верује у идеју о технолошкој (р)еволуцији која ће променити човека што, заправо, такође представља вид детерминистичког наратива, без упоришта у реалним друштвеним токовима.<sup>467</sup>

---

<sup>464</sup> Исто, 293.

<sup>465</sup> „Појам ‘прото’ нагло мења смисао у примени на савремене појаве: он не указује на нужност него на једну од вероватноћа будућности. Не можемо поуздано знати да ли је ова или она појава, у моменту свог настанка, протофеномен нечега – остају нам само претпоставка и нада. ‘Прото-икс’ значи онај који је склон да постане икс, да се развија у смеру Икс. За разлику од међународног префикса ‘пре’ или руског ‘пред’ (...), ‘прото’ по нашем схватању не упућује на поредак у времену него на отворену могућност, ембрионални стадијум појаве. То је знак, не временске доследности него пре потенцијалности, хипотетичности, конјунктива.“ Исто, 300.

<sup>466</sup> Видети: Исто, 295–298.

<sup>467</sup> „У XXI веку различити делови планете биће испуњени надреалима – као што се сада наши телевизијски екрани пуне серијалима. Ти фрагменти инобића, комади хиперпростора – у почетку величине сандука, затим собе, куће, биоскопске сале (виртосале), стадиона, града и, најзад, читаве државе (виртоленда), перцептивно су неодвојиви од физичког света, мада имају и друге законе, тачније нуде могућност извора истих. Инореалност XXI и XXII века је

Овај аутор уводи још један аспект у проблематику краја постмодернизма, који је везан за однос између епохе и културног периода. Он тако сматра да је постмодерност, као термин „корелативан са модерношћу, дуготрајна епоха“<sup>468</sup>, која је наступила након што је епоха модерности засвођена модернизмом, њеном последњом фазом.<sup>469</sup> Први период епохе постмодерности јесте, за Епштајна, постмодернизам, који је заснован на критици модерности и њених карактеристика, али не нудећи коначна решења, већ се крећући у простору бескрајне игре, која не може да постане одрживо историјско стање.<sup>470</sup> Постмодернизам тако представља само ту почетну фазу постмодерности, која је завршена и која је поставила темеље даљем процесу у оквиру велике епохе постмодерности. И као што аутор напомиње, „налазимо се при крају постмодернизма, али тек у предворју постмодерности“.<sup>471</sup> Епштајн предвиђа да следи *дуга епоха* која још није дефинисана, а на чијем почетку он проналази појмове као што су: „прото, транс, треперава естетика, нова сентименталност, нова утопичност, модалност вероватноће, конјунктив, будућност после ‘будућности’ (...)“<sup>472</sup>

Према становишту овог аутора, историја се може посматрати на следећи начин:

---

психофизички поуздана, а истовремено подлеже управљању: притискају се дугмад за смањивање-повећавање величине, јачине осетилног или визуелног контакта, обилажење око или улажење у унутрашњост другог створења итд.” Исто, 295.

<sup>468</sup> Исто, 303.

<sup>469</sup> „Модернизам не само што завршава епоху модерности, него заоштрава све основне противречности новог времена, пре свега, између крајње изоловане и у себе зароњене европске индивидуалности и отуђујућих, надличних и безличних тенденција у развоју друштва и културе (...). Отуда тема отуђења, невиђена трагика и нови митологизам модернистичке уметности, у којој индивидуалност, на врхунцу свог развоја, открива себе само као манифестацију индиферентних или сила које су јој непријатељске. Експлозија тих противречности, које модернизам заоштрава, извела је човечанство у другој половини XX века преко граница модерности као такве – у епоху, која се обично назива постмодерна.“ Исто, 302.

<sup>470</sup> Епштајн тако луцидно описује постмодернизам: „(...) разобличавају се све маске индивидуалног: ауторство, оригиналност, иновација и све маске апсолутног: трансцендентно, истина, реалност. На том нивоу лако се укидају оне противречности и процепи, који су одређивали модернистичку свест. На трон ступа нека средњовековна анонимност, али без средњовековне вере у апсолут, што значи – игра, у којој нема чак ни јасне воље самих играча него само бескрајне играчке за игру – знакови, цитати, информациони кодови.“ Он још додаје да је „постмодернизам – поетика успешно обављене смрти и игра посмртних маски (некропоетика)“ Исто, 305.

<sup>471</sup> Исто, 307.

<sup>472</sup> Исто

ЕПОХЕ	ПЕРИОДИ
АНТИКА	
СРЕДЊИ ВЕК	
НОВО ВРЕМЕ (МОДЕРНОСТ)	Ренесанса
	Реформација
	Барок
	Класицизам
	Романтизам
	Реализам
ПОСТМОДЕРНОСТ	Модернизам
	Постмодернизам
	?

Табела бр. 8<sup>473</sup>

Он изводи универзалистички преглед историјских епоха и периода, остављајући отворено питање дефинисања и именовања последњег периода, тј. другог периода у оквиру епохе постмодерности која, како наглашава, „може трајати неколико векова у историји човечанства“.<sup>474</sup>

За разлику од Епштајна, Тери Смит сматра да је постмодерна, као епоха, завршена и да следи период који он назива историјски неутралним термином – савременост. Он је ову идеју студиозно елаборирао у књизи *What is Contemporary Art? Contemporary Art, Contemporaneity and Art to Come* из 2001. године.<sup>475</sup>

### Теорија савремености Терија Смита

У истом периоду, у првој деценији XXI века, када Тери Смит формулише своје виђење идеје савремености објављена су и два изузетно значајна броја часописа

<sup>473</sup> Исто, 22.

<sup>474</sup> Исто, 303.

<sup>475</sup> Terry Smith, *What is Contemporary Art? Contemporary Art, Contemporaneity and Art to Come*, Sydney, Artspace Critical Issues Series, 2001.

*E-flux*, која су у потпуности посвећена питању савремености. Мада су у овим бројевима часописа изнета размишљања из различитих дисциплинарних позиција – из позиције уметника, критичара и кустоса – може се рећи да закључак који произлази из написа објављених у тим бројевима јесте да је савременост флуидан термин који означава најразличитије појавности уметности, које паралелно егзистирају. Можда је ово становиште најбоље објашњено, готово на сликовит начин, у уводнику за друго издање овог тематског часописа:

(...) савременост нам се открива као нешто налик стакленом плафону – невидљива препрека која нас држи заједно, управо сопственом невидљивошћу. Примећујемо једни друге, појединачне уметнике, понеке градове, друштвене сцене, неколико колективних тенденција које се појављују пре као заједнички интерес него као друштвена пројекција, али ништа не окупља критичну масу која може да се обједини под једним кишобраном, на тај начин као „савременост“.<sup>476</sup>

Управо ову идеју, о симултаности постојања дивергентних језичких система, који стоје аутономно, не уодношавајући се са неким централним системом уметничког језика, заступа и Тери Смит.<sup>477</sup> По њему, антиномије на пољу уметности чији се процеси дијахронијски одвијају, чине основу логике дискурса о савремености. Смит не настоји да формулише нову тотализујућу естетичку парадигму, већ да постави теоријски темељ за разматрање појма савремене уметности, дакле темељ који подразумева одсуство њених типичних и одређујућих својстава.

Он повлачи паралеле између друштвено-политичке стварности и визуелних уметности, сматрајући да постоји знак једнакости између глобалних процеса и развоја уметничких тенденција (мада ову везу не види као у потпуности јасну и недвосмислену). „Директно искуство мноштвене комплексности над

---

<sup>476</sup> Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, „What is Contemporary art? Issue Two“, *E-flux*, 12, New York, 2010. Преузето са: <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-two/>

<sup>477</sup> Тако он упозорава на следеће: „Вишеструкост, споредност и неједнакост нису само најизраженија својства на свакој краткој листи квалитета савремености. Оне су у њеном нестабилном језгру.“ Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost, zbirka eseja*, Beograd, Orion Art, 2014, 26.

сингуларном једноставношћу удаљене рефлексije“<sup>478</sup> омогућено је глобализацијом, која знатно утиче на токове у уметности. Сматрајући да је крај Хладног рата произвео различита друштвена трења која су се одвијала (и одвијају се) у различитим контекстима,<sup>479</sup> Смит наглашава да је потребно на другачији начин посматрати ове околности, ван дискурса о модернизму и постмодернизму, који су изгубили свој теоријски значај. Аутор тако објашњава своје виђење савремености на следећи начин:

(...) савременост (се) управо састоји од убрзања, свеприсутности и константности радикалних раскида перцепције, неусклађености начина гледања и процењивања истог света, у актуелној коинциденцији асинхроних временитости, у упорној контингенцији разних културалних и друштвених мноштвености које су окупљене тако да потцртавају нарастајуће неједнакости у њима и међу њима. (...) Нема више осећаја ‘нашег времена’ јер се ‘наше’ не може протегнути толико да обухвати своју супротност. Нити је ‘неко време’, јер ако је модерно надасве тежило да се одреди као период и да уреди прошлост у периоде, у савременим је условима периодизација немогућа. Једина потенцијално непроменљива, у вези са овим стањем ствари, јесте та што може да траје неодређено дуго: садашњост може, перверзно, да постане ‘вечна’.<sup>480</sup>

Питање периодизације и њеног смисла јесте заправо кључно, како за Смита, тако и за моју студију. Постављајући питање: „да ли су усаглашеност између историјске епохе и универзалног историјско-уметничког периода – на први поглед, суштински модерно структурално упаривање – одрживи у савременим условима?“<sup>481</sup> Смит одговара потврдно, нудећи једну, како он наглашава, *историјско-уметничку хипотезу*, која мапира основна кретања унутар савремене уметности.<sup>482</sup>

Није реч о стилској класификацији или периодизацији, која је онемогућена временском неподударношћу уметничких појава (нпр. промена са модерне на

---

<sup>478</sup> Исто

<sup>479</sup> Смит у овој студији реферише на теоретичара Алекса Албера (Alex Alberro) који тврди да „крај Хладног рата 1989. године, ера глобализације, ширење интегрисане електронске културе и превласт економског неолиберализма указују на појаву новог историјског периода који је постао познат у лепим уметностима као савремен.“ Исто, 63. Виђење према коме је крај Хладног рата означио и крај постмодерне, подудара се са тврдњама које сам изнео у овој дисертацији.

<sup>480</sup> Исто

<sup>481</sup> Исто, 63.

<sup>482</sup> Видети. Исто, 69.



постмодерну уметност се не дешава симултано у свим културама, и на идентичан начин), културалних окружења, већ је реч о општој слици струја које делују у савременој уметности, а које излажемо у следећој табели:

<p><b>Прва струја:</b> Савремена уметност (стилови/праксе)</p>	<p>Постмодернизам Ретросензационализам Ремодернизам Спектакуларна уметност</p>
<p><b>Друга струја:</b> Транснационалне транзиције (идеологије/проблеми)</p>	<p>1. Деколонизација, национализам 2. Глобализација, интернационализам 3. Космополитизам, превођење</p>
<p><b>Трећа струја:</b> У савремености (проблеми/стратегije)</p>	<p>Приказивање света/стварање места/повезаност – локација и дислокација Време – десинхроне темпоралности Медији – посредовање разлика Расположења – афект наспрам ефекта</p>

Табела бр. 9<sup>483</sup>

Уопштено, ова подела, изложена у табели, може се објаснити тако што би се прва струја посматрала као скуп уметничких тенденција који су део западне институционализоване уметности; друга струја би се односила на тенденције другог (бивши Источни блок), трећег (недовољно индустријализоване земље) и, како Смит напомиње, четвртог света (народи без држава); трећа струја представља изразе које заступају, махом, млађи уметници који прихватају идеје двеју поменутих струја, али постављају другачија *питања* у својим делима. Ова *питања* која се везују за рад треће струје уметника, Смит је сажео издвајајући следеће тематске карактеристике њихове уметности: „приказивање света, политизација уметности; екологија, катастрофа, планетарност; афекти доба, посредовани“.<sup>484</sup>

<sup>483</sup> Видети: Исто, 73.

<sup>484</sup> Исто, 79.

Према Смиту, дакле, савременост постоји као низ покрета, те као непредвидљив, бесконачан ток мноштва које је, попут параболе о стакленом плафону, свесно диверзитета, али који имају сопствену логику кретања.<sup>485</sup>

Оно што се, међутим, може регистровати као основни недостатак Смитове теорије, јесте тај што се она, попут постмодернизма, представља као холистичка и универзалистичка. Иако се првобитно дистанцирао од идеје формулисања *савремености* као стила, Смит ипак издваја одређене елементе савременог уметничког језика. Тако савременост у метафоричком смислу, постаје нови - *изам*, који претендује на то да буде холистички термин, иако то свакако није. Смитов дискурс је тако недоследан, будући да у есеју *Стање историје уметности. Савремена уметност* помиње Цона Кејца и Дејвида Тјудора (David Tudor)<sup>486</sup> у контексту авангарде, али се онда у расправи о савремености окреће искључиво визуелној уметности, мада претендујући да формира ширу теоријску тј. естетичку, платформу. Дакле, када говори о савремености он изоставља питање позиције музичке уметности у њој. Ова тенденција изостављања музике у расправи тј. фокусирање на визуелне уметности, јесте константа савремене уметничке теорије. Иако се термин *Art* у литератури најчешће користи за визуелне уметности, проблем је у томе што се теорије уметности које се искључиво заснивају на истраживању ових уметничких грана узимају као холистичке теорије уметности. У ову *замку* упада и Смит, очигледно подразумевајући да постоји потпуна корелација између развоја стваралачких тенденција у свим уметничким гранама, али не проблематизујући то питање. Поред оваквог проблематичног теоријског приступа, посебан проблем представља и Смитова оцена да је савременост садашњост која може да постане вечна. Наиме, оваква тврдња има своје дубоке корене у постмодернистичком дискурсу. Смит заступа теоријску поставку која је заснована на идеји прогреса, самим тим што је, на извешан начин, прогласио *крај историјских токова* тј.

---

<sup>485</sup> Смит на следећи начин пише о савремености:

„Савременост, предлажем, може да постане целовито поље које се више неће постављати дијалектички као током модерности, нити у оквиру циркуларних супротности као током постмодерности. Њена диспозиција је, пре, према бесконачној деконструкцији, анахроним мировању и одвијању непредвидљивих додатака.“ Исто, 80.

<sup>486</sup> Исто, 46.

вечно друштвено треће чија је исходишна тачка савременост, као континуирана садашњост.

Како историчар и теоретичар уметности Куатемок Медина (Cuauhtémoc Medina) напомиње: „‘савремено’ не успева да одржи макар и трачак утопијског очекивања – променâ и могућих алтернатива – које може да има оно што је ‘ново’.“<sup>487</sup> Реч је о теорији која тежи да хронолошки заокружи историју уметности, али и друштвено-политичку историју кроз универзалистичку конструкцију, која, парадоксално, почива на одбијању сваког облика универзализма.

Такође, треба напоменути да је савременост, опет парадоксално, један западноцентричан теоријски модел, зато што почива на западном митологизираним наративу о историјском прогресу. На ово указује чињеница да Тери Смит поставља савременост као концепт који надилази постмодернизам, посматрајући га као универзалистички друштвени и естетички концепт. Наша тврдња да је реч о западноцентричном теоријском моделу може да се уочи и уколико се сагледа Смитова експликација самог термина савремености, у оквиру које се служи дискриминишућим одредницама Првог, Другог, Трећег и Четвртог света. Реч је вредносним категоријама, које потичу из хладноратовске реторике и које су тада имале пејоративно значење.<sup>488</sup> У том смислу, сматрамо

---

<sup>487</sup> Куатемок Медина овако описује савремену уметност и њено место унутар историјских токова: „Чини се да је термин ‘савремен’ у потпуности узалудан и празан; заправо, не бисмо погрешили уколико бисмо рекли да је ‘савремена уметност’ концепт који је постао централан у уметности као резултат потребе да се нађе замена, а не као чињеница коју је потребно истински теоретизовати. Пре свега, ‘савремено’ је термин који означава смрт ‘модерног’. Овај нејасан опис естетичке садашњости се одомаћио управо онда када је критика одбацила на сметлиште историје ‘модерно’ (...). (...) Међутим, као што је то обично случај са хронолошким категоријама, ова неутралност може ускоро да се изроди у именицу са одређеним значењем. Као што је то било ‘модерно’, није тешко замислити да ‘савремено’, једног дана постане оксиморонски фиксирано, одређено и датирано као означитељ одређене промене у дијалектици културе.“

Cuauhtémoc Medina, „Contemp(t)orary: Eleven Theses“, Преузето са: <http://www.e-flux.com/journal/contemptorary-eleven-theses/>

<sup>488</sup> Смит није прецизирао на коју теорију о три света се ослања. Наиме, Франц Фанон (Frantz Fanon) је један од првих који је употребио овај термин у контексту писања о антиколонијалној борби. Фанон првим светом означава капиталистичке, тј. империјалистичке земље; другим, социјалистичке и трећим, неразвијене земље. Трећи свет, међутим, према њему, мора да формира социјалистички систем, заснован на поштовању његове посебности, како би се одупрео првом свету. Како Фанон напомиње: „Генерално се мисли да је време дошло, посебно за трећи свет, да изабере између капиталистичког и социјалистичког система. Неразвијене земље које су искоришћавале такмичење ова два система, како би осигурале победу у борби за

национално ослобођење, морају да одбију да постану фактор у том такмичењу. Трећи свет не би требало себе да дефинише на основу вредности које већ постоје. Напротив, неразвијене земље морају да пронађу сопствене вредности, методе и стил који је особен за њих. Конкретан проблем у коме се налазимо није избор између социјализма и капитализма онако како су то дефинисали људи са других континената и (прошних) периода.“ Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, New York, Grove Press, 98, 99. Теорија о три света је изнета и у говору Денга Ксиаопинга (Deng Xiaoping) на заседању Генералне скупштине Уједињених нација. Објављена је исте године у часопису *Peking Review*. Наиме, будући да је Кина желела да се постави као предводник неразвијених земаља током кампање за успостављање *Новог међународног економског система*, захтевајући од институција УН-а да замене систем Bretton Woods, говор потпредседника Кине је био усмерен ка том циљу. Тако је он поменуо следеће: „Теорија председника Маоа о три света, научно уоквирује објективну реалност класне борбе у међународној арени. У овој теорији он је бранио и развио основне марксистичко-лењинистичке принципе. Током разговора са једним од лидера земаља Трећег света, фебруара 1974. године, председник Мао је рекао: По мом мишљењу, САД и СССР формирају први свет. Јапан, Европа и Канада, средњи пут, представљају Други свет. Ми смо Трећи свет. Трећи свет има велику популацију. Са изузетком Јапана, Азија припада Трећем свету, као и целокупна Африка и Латинска Америка.“ У овом контексту, Први свет представљају империјалне силе, Други, земље које су и саме империјалне, али којима свој утицај намећу САД и СССР и Трећи свет који чине неразвијене земље.“ Editorial Department of Renmin Ribao, „Chairman Mao’s Theory of the Differentiation Of the Three Worlds Is a Major Contribution to Marxism-Leninism“, *Peking Review*, 45, November 4, 1977, (10-43)11. Преузето са: <http://www.massline.org/PekingReview/PR1977/PR1977-45-ThreeWorldsTheory.pdf>

Занимљиво је да је Енвер Хоџа (Enver Hoxha) написао одговор на *Теорију о Три света*, сматрајући да је реч о – како је насловљено поглавље његове студије *Imperialism and Revolution – контрареволуционарној, шовинистичкој теорији*. Како Хоџа наглашава: „Идеја о постојању три света, или о подели света на три дела, заснована је на расистичком и метафизичком погледу на свет, који је део светског капитализма и реакције. Међутим, расистичка идеја која поставља државе на три нивоа, или у оквиру три света, није повезана једноставно са бојом коже. Она је заснована на класификацији која почива на нивоу економске развијености држава и има за циљ да дефинише велику владајућу расу, са једне стране, и расу парија и плебса, са друге; да направи непромењиву и метафизичку поделу у интересу капиталистичке буржоазије. Она посматра различите нације и људе на свету као стадо оваца, као аморфну гомилу.“ Enver Hoxha, „Imperialism and the Revolution“, Преузето са: [https://www.marxists.org/reference/archive/hoxha/works/imp\\_rev/imp\\_ch4.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/hoxha/works/imp_rev/imp_ch4.htm)

У тексту часописа *Red Dawn* из 1980. године, се, поред Фаноновог и Маовог концепта, помиње и концепт *несврстаности* председника СФР Југославије, Јосипа Броза, који се односио на тзв. земље Трећег света и њихову позицију између капитализма и социјализма. Према овом часопису, ова идеја је имала функцију спречавања ширења социјализма у неразвијеним земљама. Видети: *Red Dawn*, „On the Counter-Revolutionary Theory of the Three Worlds“, *Red Dawn*, 3, January, 1980. Преузето са: <https://www.marxists.org/history/erol/ncm-1a/red-dawn.htm>

О неразвијеним земљама Трећег света је писао и Алфред Сави (Alfred Sauvy) у тексту из 1952. године, који је насловљен *Три света, једна планета*. Он свој текст започиње реченицом: „волимо да причамо у два света, да се бавимо њиховим могућим ратом, коегзистенцијом... често заборављајући трећи који је најважнији и који је у ствари, на временској линији, први. Реч је о онима које у стилу УН-а зовемо *неразвијене земље*.“ Сави даље напомиње: „Оно што је циљ оба света јесте покоравање трећег. Одатле произлазе сви проблеми коегзистенције.“ Alfred Sauvy, „Trois Mondes, Une Planète“, *L’Observateur*, 118, 14.8.1952, 14. Преузето са: <http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html>

Смит, иако не прецизира, вероватно мисли на уобичајену поделу на три света (помињући и четврти који се односи на културе које се још увек налазе у предмодерном добу), која је постала актуелна након завршетка Хладног рата, а која се односи на разликовање Првог света, који се повезује са капиталистичким, развијеним земљама; Другог света, који се односи на посткомунистичке земље и Трећег, који се, као и све поменуте теорије, односи на неразвијене државе. Основни проблем ове поделе јесте постојање земаља које се налазе на граничним нивоима између једног и другог света. У том смислу, где бисмо сврстали Кину, или пак Немачку, која је била подељена до 1990. године? Такође, питање је на који начин би се позиционирале

да Смитовој теорији недостају доследност и отклон од непрецизног и уопштавајућег дискурса, којим се она објашњава.

Разматране теорије савремености, постмодерности и друге модерности, и њихове недоследности, отварају простор за осмишљавање нових концепата и нове терминологије којима би се прецизније дефинисао и означио период након постмодерне. У овом раду ће зато, након до сада изложене анализе друштвених и уметничких теорија, и закључка да период након постмодерне карактерише општа несигурност на свим пољима живота, бити предложен појам шили шализма, којим би, сматрамо, ови процеси могли да се објасне.

### ***Шили-шализам***

Према Вебстеровом речнику, *shilly-shally* значи: „показати неодлучност или недостатак решења“, „оклевање и узимање дужег временског периода да се нешто одлучи“.<sup>489</sup> Шили-шализам би тако означавао период (отуд, суфикс -изам) који карактерише колебање, на свим нивоима.<sup>490</sup> Није реч о идеји која указује на то да разрешења нема, тј. да *период несигурности* у друштвено-политичком смислу и на пољу уметности нема свој крај. Напротив, историја се одвија на основу динамике, тј. дијалектике, заплета и расплета, те је у том смислу неоснована тврдња већине теоретичара да је *континуирани заплет* коначан исход историје, која се одиграва у савремености. Појам шили-шализам указује на то да се налазимо у интеррегнум позицији. Овај термин би тако могао да буде применљив за опис друштвено-политичких, али и уметничких околности, те самим тим и за музику, као *кровни појам* који обухвата различита дијахрона кретања. Рекао бих да живимо у периоду шили-шализма који представља прелазну историјску фазу. У питању је евроцентричан појам који се односи на глобалне токове и који обухвата и различите ваневропске контексте. Он се не уодношава са прошлошћу, као неки пост-изам (као што је постмодернизам),

---

државе попут Уједињених Арапских Емирата, које, према нивоу свог развоја, спадају у *Први свет*, мада је опште прихваћено да се *Први свет* односи на Запад.

<sup>489</sup> „Shilly Shally“, Преузето са: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/shilly%E2%80%93shally>

<sup>490</sup> Није реч о новој теорији периода након постмодерне, већ о термину који има функцију ближег „описивања“ овог периода.

нити најављује, у виду прото појма, даља глобална кретања. Шили-шализам подразумева колебање које није *вечно* – како то подразумева појам савремености који се тако приближава идејама постмодерне – него тренутно. Уколико пођемо од идеје да постојање система заправо подразумева присуство јаснијег односа између главног тока и споредних токова уметности, онда можемо да закључимо, на основу онога што је изложено у овом раду да је савремени систем, тј. систем у периоду шили-шализма нестабилан и да доживљава радикална гигања на дивергентним пољима у оквиру којих се одвијају сложени, међузависни процеси. Ови процеси су представљени у Табели бр. 10:

<b>Историјски периоди</b>	<b>Постмодерна</b>	<b>Шили-шализам</b>
<b>Историјски контекст</b>	Протести 1968, Хладни рат	Пад Берлинског зида, глобална мултиполарност, опозиција капиталистичком систему
<b>Присутни друштвено-политички модели</b>	Космополитизам, неолиберализам, антинационализам, индиферентност према религији	Космополитизам, неолиберализам, али и национализам, популизам (леви и десни), религиозност, фундаментализам
<b>Филозофска основа</b>	Антиесенцијализам, ризомска структура моћи, децентрираност субјекта...	Есенцијализам, универзализам
<b>Доминантне уметничке тенденције</b>	Постмодернизам	<b>X</b>
<b>Присутне тенденције у музици</b>	Постмодернизам (доминантна тенденција); неокласицизам, неоавангарда...	Аутономне композиторске праксе, ремодернистички музички изрази; постмодернизам, неокласицизам...
<b>Карактеристике музичког приступа</b>	Игра, миш-маш...	Минуциозни рад на партитури (композиционо занатство), аутономност музичког дела, значај интерпретатора, звуковност – која се креће од тежњи ка музичкој складности (спектрализам, тинтинабули...) до музичке комплексности (други модернизам)
<b>Тематика</b>	Иронијски отклон, пародија, тежња ка објективизму	Друштвена ангажованост и критика, метафизика, субјективизам

Табела бр. 10

Као што је у овом раду наведено, очигледно је да је *падом Берлинског зида*, чиме је биполарни свет нестао, дошло до промене друштвено-политичке парадигме. Ово је означило и крај постмодерне, што је постало видљиво кроз социјалистичке револуције у Латинској Америци и агресију НАТО пакта на Југославију. Догађај од 11. септембра 2001. у Њујорку, о којем Епштајн пише као о датуму који је означио завршетак постмодерне, само је наставак и резултат ових тектонских геополитичких промена. Управо је НАТО интервенционизам, започет у Југославији, проузроковао и терористички напад у Њујорку. Он је резултат буђења верских фундаментализама, подстакнутих агресивном политиком Запада, а што је, последично, довело и до терористичких напада у Европи, мигрантске кризе и ратова на Блиском истоку. Општа несигурност је проузроковала различите глобалне економске проблеме који су иницирали финансијску кризу 2008. године, па самим тим и буђење *екстремних* левичарских и десничарских организација и странака у Европи и у САД. Дакле, шили-шализам означава период након пада Берлинског зида који није довео до краја историје, већ ју је, по свему судећи, *убрзао*. Шили-шализам је повезан са слабљењем ауторитета капиталистичке идеологије, коју сам у уводним поглављима довео у корелацију са постмодерном, и појавом *пукотина* у *капиталистичком систему*. Са друштвено-политичке стране, те *пукотине* се уочавају у појавама популистичких левичарских и десничарских идеја, у развоју економског мултиполаритета и општој геополитичкој реорганизацији. Истовремено, *пукотине* се могу регистровати и у пољу уметности. Њих смо у раду идентификовали у различитим ремодернистичким тенденцијама које позивају на ревитализацију одређених модернистичких идеја, пре свега заснованих на есенцијализму са једне стране, и на друштвеној ангажованости са друге. Ситуација у оквиру музике је такође сложена у периоду шили-шализма и почива на симултаном постојању дивергентних ауторских поетика и израза.<sup>491</sup>

Иако је постмодернизам и даље присутан, он више не заузима доминантну позицију коју је имао током постмодерне. Напротив, он је постао само један од

---

<sup>491</sup> У раду је посебно разматран појам другог модернизма, који се директно везује за музику и који Манкопф примењује како би означио посебну стилску тенденцију. Мада, треба приметити да овај термин није добио ширу афирмацију, те да се срећу и други појмови у вези са истом праксом, као што је напоменуто у поглављу које се тиче другог модернизма. У том смислу, очигледно је да још не постоји усаглашена терминологија којом би се означила ова тенденција у музици.

могућих тенденција. Наравно, постмодернизам ни у периоду постмодерне није представљао једину тенденцију у музици, али је несумњиво заузимао позицију главног тока. У периоду шили-шализма такав поредак се радикално мења и показује много комплекснију слику, у којој се доминантне струје не могу издвојити.<sup>492</sup>

Укупно узевши, дакле, ни на друштвено-политичком нивоу, нити на пољу уметности, а посебно музике, не може се издвојити доминантан ток. Сукобљавање више токова, како у политици, тако и у уметности, представља основу шили-шализма – доба несигурности и општег *колебања*, које је наступило након краја постмодерне.

---

<sup>492</sup> Као пример овога може послужити поређење програмâ кључних фестивала савремене музике, који су изузетно разноврсни и *неухватљиви* по питању стилског усмерења. Тако је нпр. програм музичког фестивала Гаудеамус (Утрехт) (Gaudeamus Muziekweek), 2014. године, био доминантно везан за музику другог модернизма, док је 2016. године акценат стављен на спектралну музику. Видети моје приказе ових фестивала: Radoš Mitrović, “Gaudeamus Muziekweek, Utrecht, 10–14 September, 2014“, *New Sound*, 45, Belgrade, Faculty of Music, I/2015, 221–222; Radoš Mitrović, „Gaudeamus Muziek, 7–11 September, 2016“, *New Sound*, 48, II Belgrade, Faculty of Music, 2017, 141–143. У прилог тези о стилској *неухватљивости* савремене музике иде и програм поменутог Музичког бијенала у Венецији из 2012. године, под називом +*Extreme*-, који је представио дела минимализма и „максимализма“.



## Литература:

Ahearn, Reymond J, Paul Belkin, *The German Economy and U.S.-German Economic Relations*, Washington, Congressional Research Service, 2010. Преузето са: <https://www.fas.org/sgp/crs/row/R40961.pdf>

Alberge, Dalya, „Ex-gallery Chief Derides ‘Crass’ Modern Art“, 30.11.2014. Преузето са: <http://www.theguardian.com/culture/2014/nov/30/arts-chief-julian-spalding-derides-spending-public-money-hirst-emin-modern-art>

Albert, Michael, *Occupy Theory*, Woods Hole, ZCommunications, 2012.

Alfrey, Nicholas, *Transmission, Reflection and Loss: Katie Paterson’s Earth-Moon-Earth (Moonlight Sonata Reflected from the Surface of the Moon)*, Nottingham, Djanogly Art Gallery, 2009.

Allmendinger, Philip, *Planning in Postmodern Times*, London, Routledge, 2001.

Anderson, Perry, *The Origin of Postmodernity*, London, Verso, 1998.

Aranda, Julieta, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle, „What is Contemporary art? Issue Two“, *E-flux*, 12, New York, 2010. Преузето са: <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-two/>

Archick, Kristin, *Northern Ireland: The Peace Process*, Washington, Congressional Research Service, 2015. Преузето са: <https://www.fas.org/sgp/crs/row/RS21333.pdf>; Phil Mitchinson, Stormond Suspended: The Good

Armitage, John, „From Modernism to Hypermodernism and Beyond, An Interview with Paul Virilio“, *Theory, Culture and Society*, 16/5-6, London, Sage, 25-55.

Aron, Raymond, *The Opium of the Intellectuals*, New York, W.W. Norton & Company, 1962.

Aronowitz, Stanley, „Alan Sokal's Transgression“, *Dissent*, 1997, 107–110.

Arquilla, John, „The Emergence of Noopolitik: Toward and American Information Strategy“, Santa Monica, RAND, 1999, 27–53.

Alberge, Dalya, „Ex-gallery Chief Derides ‘Crass’ Modern Art“, *The Guardian*, 30.11.2014. Прегледо ка: <http://www.theguardian.com/culture/2014/nov/30/arts-chief-julian-spalding-derides-spending-public-money-hirst-emin-modern-art>

Augé, Marc, *Non Places, Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London, Verso, 1995.

Badiou, Alain, *Infinite Thought, Truth and the Return to Philosophy*, London, Continuum, 2003.

---, *Polemics*, London, Verso, 2006.

Barsamian, David, „The United States is a Leading Terrorist State: An Interview with Noam Chomsky“, *Monthly Review*, 53/6, 2001, Прегледо ка: <http://monthlyreview.org/2001/11/01/the-united-states-is-a-leading-terrorist-state/> Приступљено: 20.01.2013.

Baudrillard, Jean, *Simulakrumi i Simulacija*, Novi Sad, IP Svetovi, 1991.

---, *The Conspiracy of Art. Manifestos, Interviews, Essays*, New York, Semiotext(e), 2005.

Bauman, Zygmunt, *Postmodernity and its Discontents*, Cambridge, Polity Press, 1998.

---, *Liquid Times, Living in the Age of Uncertainty*, Cambridge, Polity, 2007.

Bann, Stephen, William Alen (eds.), *Interpreting Contemporary Art*, London, Reaktion Books, 1991.

Barret, Terry, „Modernism and Postmodernism: An Overview With Art Examples” y: James W Hutchens, Marianne Stevens Suggs (eds.), *Art Education: Content and Practice in a Postmodern Era*, Reston, National Art Education Association, 1997, 17–30.

Bastasin, Carlo, „Germany: A Global Miracle and a European Challenge”, *Global Economy and Development*, Working Paper, 62, May 2013. Преузето са: [https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2016/06/05\\_germany\\_economy\\_euro\\_challenge\\_bastasin.pdf](https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2016/06/05_germany_economy_euro_challenge_bastasin.pdf)

Beck, Ulrich, *Risk Society, Towards a New Modernity*, London, Sage Publication, 1992.

---, „Der militärische Pazifismus, Über den postnationalen Krieg“, *Sueddeutsche Zeitung*, 19.4.1999,  
Преузето са: [http://www.handl.net/pol45/ostwest/postnationalen\\_Krieg%20.html](http://www.handl.net/pol45/ostwest/postnationalen_Krieg%20.html)

---, Elisabeth Beck Gernsheim (eds.), *Individualization, Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*, London, Sage Publication, 2001.

---, Johannes Willms, *Conversation with Ulrich Beck*, Cambridge, Polity, 2004.

Bell, Daniel, *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*, New York, Basic Books, 1973.

Berardi, Bifo, Franco, „Semio-capital and the Problem of Solidarity“, *Shift Magazine*, 14, Dec 11.2012, Преузето са: <https://libcom.org/library/semio-capital-problem-solidarity-franco-bifo-berardi>

---, „The Post-Futurist Manifesto“, February, 2009, Пpеyзepo ca: [http://www.generation-online.org/p/fp\\_bifo5.htm](http://www.generation-online.org/p/fp_bifo5.htm)

---, „Why artists?“, Пpеyзepo ca: [http://www.grizedale.org/download/2013/06/Why\\_Artists\\_-\\_Franco\\_Berardi\\_Bifo.pdf](http://www.grizedale.org/download/2013/06/Why_Artists_-_Franco_Berardi_Bifo.pdf)

---, Out of Joint. Then What? Пpеyзepo ca: [http://www.warrenneidich.com/wp-content/uploads/2013/06/Neidich-Franco\\_Bifo-Berardi\\_Text.pdf](http://www.warrenneidich.com/wp-content/uploads/2013/06/Neidich-Franco_Bifo-Berardi_Text.pdf)

---, Gary Genosko (eds.), *After the Future*, Edinburgh, AK Press, 2011

---, „Semio-capital and the Problem of Solidarity“, *Shift Magazine*, 14, Dec 11.2012, Пpеyзepo ca: <https://libcom.org/library/semio-capital-problem-solidarity-franco-bifo-berardi>

Bertens, Hans, *The Idea of the Postmodern*, London, Routledge, 1995.

Bessis, Sophie, *Western Supremacy, The Triumph of an Idea?*, London, Zed Books, 2003.

Binney, Sara Helen, „Oscillating Towards the Sublime. Fantastic Folklore and Patrick Ness's Novel *The Crane Wife*“, 2.4.2015, Пpеyзepo ca: <http://www.metamodernism.com/2015/04/02/oscillating-towards-the-sublime-2/>

Birdsall, Nancy, Francis Fukuyama, „The Post-Washington Consensus: Development After the Crisis“, *Foreign Affairs*, March/April, 2011, Пpеyзepo ca: <http://www.cgdev.org/publication/post-washington-consensus-development-after-crisis-working-paper-244>

Bishop, Claire, *Participation, Documents of Contemporary Art*, London, The MIT Press, 2006.

Biswas, Rajiv, „Reshaping the Financial Architecture for Development Finance: The New Development Banks“, *Working Paper*, 2, London School of Economic and Political Science, 2015. Пpeзepo ca:

[http://www.lse.ac.uk/internationalRelations/centresandunits/globalsouth/documents/LSE-GSU-Working-Papers/working%20papers/LSE\\_Working\\_Paper\\_02\\_15.pdf](http://www.lse.ac.uk/internationalRelations/centresandunits/globalsouth/documents/LSE-GSU-Working-Papers/working%20papers/LSE_Working_Paper_02_15.pdf)

Bostrom, Nick, „A History of Transhumanist Thought“, *Journal of Evolution and Technology*, 14/1, 2005, 1–25.

Пpeзepo ca: <http://www.nickbostrom.com/papers/history.pdf>

Bourriaud, Nicolas, „Traffic: Space-times of the Exchange“, CAPC, Musée d’art contemporain de Bordeaux, 1996. Пpeзepo ca: <http://www.mayrevue.com/en/traffic-espaces-temps-de-lechange/>

---, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

---, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*, New York, Lukas and Sternberg, 2002.

---, *The Radicant*, Berlin, Sternberg Press, 2009.

---, „Curatorial Practice“, 5.8.2015. Пpeзepo ca: [http://www.micacuratorial.org/curator-cards/nicolas-bourriaud#\\_ftn3](http://www.micacuratorial.org/curator-cards/nicolas-bourriaud#_ftn3)

---, *Altermodern Explained: Manifesto*, Пpeзepo ca: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto>

Braidotti, Rosi, „Feminist Epistemology After Postmodernism: Critiquing Science, Technology and Globalisation“, *Interdisciplinary Science Reviews*, 32/1, 2007, 65–74.

---, *The Posthuman*, Cambridge, Polity, 2013.

Butler, Christopher, *Postmodernism, A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2002.

Butler, Judith, „A Sceptical Feminist Postscript to the Postmodernism“, у: Bill Readings, Bennet Schaver (eds.), *Postmodernism Across the Ages*, New York, Syracuse University Press, 1993, 233–237.

Bydler, Charlotte, „Global Contemporary? The Global Horizon of Art Events“, Преузето са: <http://art-history.concordia.ca/news-and-events/Global%20Contemporary%20by%20Charlotte%20Bydler>. Приступљено: 22.1.2015.

Brzezinski, Zbigniew, *Grand Failure: The Birth and Death of Communism in the Twentieth Century*, Springfield, Collier Books, 1990.

---, *Veliki Promašaj. Rođenje i kraj komunizma u XX vijeku*, Podgorica, Viz Art, 2001.

Callinicos, Alex, *Contra el postmodernismo*, Bogotá, El Ancora Editores, 1994.

---, „Does Capitalism Need a State System?“, *Cambridge Review of International Affairs*, 20/4, Routledge, 2007, 533–549.

Carroll, Noël (ed.), *Theories of Art Today*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2000.

Cassarino, Cesare, *Antonio Negri, In Praise of the Common, A Conversation on Philosophy and Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

Castree, Noel (ed.), *David Harvey, A Critical Reader*, Oxford, Blackwell, 2006.

Cendo, Raphaël, „Ars Satura. For a Saturated Music“, y: Cesare Fertonani (ed.), +*Extreme-, Biennale Musica, 6–13.10.2012*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2012, 34–38.

Cole, G. D. H, *The Second International 1889 – 1914*, London, Macmillan and Co LTD, 1963.

Cole, Mike, „Global Capital, Postmodern/Poststructural Deconstruction and Social Change: A Marxist Critique“,

Презеро са:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/if/marx/documentos/22/Global%20capital...pdf>

Crossman, Ashley, „Anthony Giddens“, 15.12.2014. Презеро са:  
<http://sociology.about.com/od/Profiles/p/Anthony-Giddens.htm>

Crowther, Paul, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

---, *Philosophy After Postmodernism, Civilized Values and the Scope of Knowledge*, London, Routledge, 2003.

Childish, Billy, Charles Thomson, „The Stuckist“, 4.8.1999. Презеро са:  
<http://www.stuckism.com/stuckistmanifesto.html>

---, Charles Thomson, „Remodernism“, 1.3.2000. Презеро са:  
<http://www.stuckism.com/remod.html>

---, The Stuckists, „An Open Letter to Sir Nicholas Serota“, 26.2.2000. Презеро са:  
<http://www.stuckism.com/serotaletter.html>

---, Charles Thomson, „The Cappuccino Writer and the Idiocy of Contemporary Writing“, 3.5.2000. Презеро са: <http://www.stuckism.com/stuckistwriting.html>

---, „Anti-Anti Art“, 3.5.2000. Преузето са:  
<http://www.stuckism.com/stuckistwriting.html>

---, Charles Thomson, „Anti-anti-art“, 11.4.2000. Преузето са:  
<http://www.stuckism.com/StuckistAntiAntiArt.html>

---, Charles Thomson, „Hirst’s Art: Against“, December 2000. Преузето са:  
<http://web.archive.org/web/20020216142942/http://www.channel4.com/culture/microsites/H/hirst/against.html>

Chomsky, Noam, „International Terrorism: Image and Reality“, *Crime and Social Justice*, 27/28, 1987, 172–200

---, *Necessary Illusions, Thought Control in Democratic Societies*, London, Pluto Press, 1989.

---, *The New Military Humanism: Lessons From Kosovo*, Monroe, Common Courage Press, 1999.

---, *Occupy*, New York, Zuccotti Park Press, 2012.

Condorcet, Marquis de, *Outlines of an Historical View of the Progress of the Human Mind*, Преузето са: <http://oll.libertyfund.org/titles/1669>.

Cooper, Robert, *The Post-Modern State and The World Order*, London, Demos, 2000.  
Преузето са: <http://www.demos.co.uk/files/postmodernstate.pdf>

---, „The New Liberal Imperialism“, 7.4.2012, Преузето са:  
<http://www.theguardian.com/world/2002/apr/07/1>

Danto, Arthur C, „Hegel's End of Art Thesis“,  
Преузето са: <http://www.rae.com.pt/Danto%20hegel%20end%20art>



---, „The End of Art: A Philosophical Defense“, *History and Theory*, 37/4, 1998, 127–143.

Dawkins, Richard, „Postmodernism Disrobed“, *Nature*, 394, 1998, 141–143.

Dedić, Nikola, *Politički prostori avangarde. Ideja utopije i teorije umetnosti posle 1960*, Beograd, 2008 (doktorska disertacija), rukopis kod autora

Dempsey, Brendan, „[Re]construction: Metamodern 'Transcendence' and the Return of Myth“, *October* 21, 2015. Преузето са: <http://www.metamodernism.com/2015/10/21/reconstruction-metamodern-transcendence-and-the-return-of-myth/>

Derrida, Jacques, *Specters of Marx, The State of Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York, Routledge, 2006.

Desan, Suzanne, Lynn Hunt (eds.), *The French Revolution in Global Perspective*, London, Cornell University Press, 2013.

Djordjevic, Biljana, „‘A Vibrant Democracy Needs Agonistic Confrontation’ – An Interview With Chantal Mouffe“, Преузето са: <http://www.citsee.eu/interview/vibrant-democracy-needs-agonistic-confrontation-interview-chantal-mouffe> Приступљено: 1.3.2015.

Dobbins, James, *America's Role in Nation-Building, From Germany to Iraq*, Santa Monica, RAND, 2003.

Dugin, Aleksandr, *The Fourth Political Theory*, Moscow, Eurasian Movement, 2012.

Dukes, Paul, *Path to a New Europe, From Premodern to Postmodern Times*, London, Palgrave, 2004.

Dunn, David, „Nature, Sound Art and the Sacred“, Презеро са:  
<http://www.daviddunn.com/~david/writings/ternova.pdf>

---, James P. Crutchfield, „Insect, Trees, and Climate: The Bioacoustic Ecology of Deforestation and Entomogenic Climate Change“, Santa Fe Institute Working Paper, 6.12.2005. Презеро са: <http://csc.ucdavis.edu/~chaos/papers/itc.pdf>

---, „Listening to What I Cannot Hear“, 2008.

Презеро са:

<http://static.thewire.co.uk/files/Listening%20to%20What%20I%20Cannot%20Hear.pdf>

Dorđević, Biljana, *A Vibrant Democracy Needs Agonistic Confrontation – An Interview with Chantal Mouffe*, 22 July, 2013

Приступљено:<http://www.citsee.eu/interview/vibrant-democracy-needs-agonistic-confrontation-interview-chantal-mouffe>

Eagleton, Terry, „Capitalism, Modernism and Postmodernism“, *New Left Review*, I/152, 1985, 60–73.

---, *Against the Grain, Essays 1975-1985*, London, Verso, 1986.

---, *Ideology, An Introduction*, London, Verso, 1991.

---, „Where Does Postmodernism Come From?“, *Monthly Review*, 47/3, 1995, 59–70.

---, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers LTD, 1996.

---, *After Theory*, New York, Basic Books, 2003.

Editorial Department of Renmin Ribao, „Chairman Mao’s Theory of the Differentiation Of the Three Worlds Is a Major Contribution to Marxism-Leninism“,

*Peking Review*, 45, November 4, 1977, (10-43)11. Преузето са: <http://www.massline.org/PekingReview/PR1977/PR1977-45-ThreeWorldsTheory.pdf>

Eichengreen, Barry, *Understanding West German Economic Growth in the 1950s*, Berlin, Humboldt-Universität zu Berlin, 2008. Преузето са: <http://edoc.hu-berlin.de/series/sfb-649-papers/2008-68/PDF/68.pdf>

Epstein, Mikhail, *Russians Postmodernism: New Perspectives on Late Soviet and Post-Soviet Culture*, Oxford, Berghahn Books, 1998.

---, *После будућности, Судбина постмодерне, Том II*, Београд, Draslar Partner, 2010.

Errejón, Íñigo, „Ernesto Laclau, Theorist of Hegemony“, 30.4.2014. Преузето са: <http://www.versobooks.com/blogs/1578-ernesto-laclau-theorist-of-hegemony>

Esfandiary, F.M, *Up-Wingers, A Futurist Manifesto*, 1973. Преузето са: <https://slowlorisblog.files.wordpress.com/2015/05/esfandiary-up-wingers-a-futurist-manifesto.pdf>

Eshelman, Raoul, *Performatism, or the End of Postmodernism*, Aurora, Davis Group, 2008.

Ettinger, Robert, *Man Into Superman: The Startling Potential of Human Evolution – And How To Be Part of It*, New York, St. Martin's Press, 1972.

Fabrizi, Mariabruna, „The New Landscape in Art and Science by György Kepes“, September 16, 2015, Преузето са: <http://socks-studio.com/2015/09/16/the-new-landscape-in-art-and-science-by-gyorgy-kepes/>

Fekete, John (ed.), *Life After Postmodernism, Essays on Value and Culture*, Montreal, New World Perspectives, 2001.

Fertonani, Cesare, „About Minimalism and Maximalism“, + y: Cesare Fertonani (ed.), +*Extreme-, Biennale Musica, 6–13.10.2012*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2012, 18–20.

Ferrando, Francesca, „Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms“, *Existenz*, 8/2, 2013, 26–32.

Ferry, Jules, *On French Colonial Expansion*, Преузето са: <https://web.viu.ca/davies/H479B.Imperialism.Nationalism/Ferry.Fr.imperialism.1884.htm> Приступљено: 21.11.2015.

Finlayson, James Gordon, *Habermas, A Very Short Introduction*, New York, Oxford University Press, 2005.

Fominaya, Cristina Flesher, *Spain is Different: Podemos and 15-M*, 29. May 2014, Преузето са: <https://www.opendemocracy.net/can-europe-make-it/cristina-flesher-fominaya/%E2%80%9Cspain-is-different%E2%80%9D-podemos-and-15m> Приступљено: 20.2.2016.

Forgacs David, (ed.), *The Gramsci Reader, Selected Writings 1916–1935*, New York, New York University Press, 2000.

Foster, Hal, *The Anti-Aesthetics, Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983.

Fotopoulos, Takis, Alexandros Gezerlis, „Hardt and Negri’s *Empire*: A New Communist Manifesto or a Reformist Welcome to Neoliberal Globalisation?“, *Democracy & Nature: The International Journal of Inclusive Democracy*, 8/2, 2002, 319–330.

Fox, Christopher, „*New Complexity*“, y: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* London, Oxford University Press, 2001.

Freedman, Carl, „Traffic“, *Frieze*, 28, 1996. Преузето са:  
<https://frieze.com/article/traffic>

Fukuyama, Francis, „The End of History?“, *The National Interest*, Summer, 1989.  
Преузето са: <https://ps321.community.uaf.edu/files/2012/10/Fukuyama-End-of-history-article.pdf>

---, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press, 1992.

---, *Trust-Human Nature and the Reconstruction of Social Order*, New York, Free Press Paperback, 1995.

---, *Our Posthuman Future, Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Farrar, 2002.

---, *America at the Crossroads: Democracy, Power, and the Neoconservative Legacy*, New Haven, Yale University Press, 2006.

Ghosh, Jayati, „Left Regimes in Latin America: Economic Aspects of Attempts to Create 21<sup>st</sup> Century Socialism“, *The Marxist*, XXVIII/2, 2012, 29–49.

Giddens, Anthony, *A Contemporary Critique of Historical Materialism, Vol. 1, Power, Property and the State*, Berkeley, University of California Press, 1981.

---, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1990.

---, Christopher Pierson, *Conversation With Antony Giddens, Making Sense of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1998.

---, *Anthony Giddens, Making Sense of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1998.

---, *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*, Cambridge, Polity Press, 1998.

---, „Antony Giddens Discusses the Globalization Debate“, July 5, 2000,  
Преузето са: <http://carnegieendowment.org/2000/07/05/anthony-giddens-discusses-globalization-debate>

---, „The Third Way Revisited“, 26.11.2010. Преузето са:  
<http://www.socialeurope.eu/2010/11/the-third-way-revisited/>

---, *Globalisation*,  
Преузето са:  
[http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/static/events/reith\\_99/week1/week1.htm](http://news.bbc.co.uk/1/hi/english/static/events/reith_99/week1/week1.htm)  
Приступљено: 14.3.2015.

Gilder, George, „Computer Industry“,  
<http://www.econlib.org/library/Enc1/ComputerIndustry.html> Приступљено:  
21.1.2015.

Gnos, Claude, „Regional Currencies and Regional Monetary Zones in Latin America: What Prospects?“, Easter Economic Association Annual Conference, New York, February 27 March 2009. Преузето са: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00402275/document>

Glendinning, Chellis, *Notes Toward a Neo-Luddite Manifesto*, Преузето са:  
<https://theanarchistlibrary.org/library/chellis-glendinning-notes-toward-a-neo-luddite-manifesto>

Goertzel, Ben, *A Cosmist Manifesto, Practical Philosophy for the Posthuman Age*, Humanity+ Press, 2010.

Gomez, Edward, „The Moment After, Past Postmodernism, Art Finds New Soul“, Преузето са: <http://www.najp.org/publications/articles/gomez>

Gramsci, Antonio, *Selections from Political Writings 1921–1926*, London, Lawrence and Wishart, 1978.

Graham, Gordon, *Philosophy of the Arts, An Introduction to Aesthetics*, London, Routledge, 1997.

Grugel, Jean, Pia Riggirozzi, „Post-neoliberalism in Latin America: Rebuilding and Reclaiming the State After Crisis”, *Forum*, 43, 2012, 1–21. Преузето са: [http://eprints.soton.ac.uk/300440/1/Dev\\_and\\_Change\\_2012.pdf](http://eprints.soton.ac.uk/300440/1/Dev_and_Change_2012.pdf)

Griffin, Roger, *Fascism, Critical Concepts in Political Science*, New York, Routledge, 2004.

Griffiths, Paul, *Modern Music and After*, New York, Oxford University Press, 2010.

Habermas, Jürgen, *Communication and the Evolution of Society*, Boston, Beacon Press, 1979.

---, Seyla Ben-Habib, „Modernity Versus Postmodernity“, *New German Critique*, 22, 1981, 3–14.

---, *The Philosophical Discourse. Twelve Lectures*, Cambridge, Polity Press, 1987.

---, „Three Normative Models of Democracy“, *Constellations*, 1/1, 1994.

Hantington, Semjuel, *Sukob civilizacija*, 1993. Преузето са: <https://www.scribd.com/doc/106918704/Semjuel-Hantington-Sukob-Civilizacija>

Hardt, Michael, Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Harvard University Press, 2000.

---, Antonio Negri, *Commonwealth*, Cambridge, Harvard University Press, 2009.

Haraway, Donna *Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

---, „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century“, y: Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991

Hartness, Paula B, *Po Pomo The Postmodern Condition*, George Town University, 2009, (мастер рад), Преузето са:  
<https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/552837/hartnessPaula.pdf>

Harvey, David, *The Condition of Postmodernity, An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, Blackwell, 1990.

---, *Spaces of Hope*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000.

---, *The New Imperialism*, New York, Oxford University Press, 2003.

---, *A Brief History of Neoliberalism*, New York, Oxford University Press, 2005.

---, *Cosmopolitanism and the Geographies of Freedom*, New York, Columbia University Press, 2009.

---, *The Enigma of Capital, and the Crisis of Capitalism*, New York, Oxford University Press, 2010.

---, „A Co-revolutionary Theory“, 11.12.2011. Преузето са:  
<http://philosophersforchange.org/2011/12/11/a-co-revolutionary-theory/>

---, *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*, London, Verso, 2012.

Hassan, Ihab, „Pluralism in Postmodern Perspective“, *Critical Inquiry*, 12/3, The University of Chicago Press, 1986, 503–520.



---, „Toward the Concept of Postmodernism“, y: Douglas Kellner, Steven Best (eds.), *Postmodern Turn*, New York, Guilford Press, 1997, 586–593.

Hauzer, Arnold, *The Sociology History of Art*, New York, Routledge, 1999.

Hawkes, David, *Ideology, The New Critical Idiom*, London, Routledge, 1996.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Political Writings*, New York, Cambridge University Press, 1999.

---, *The Philosophy of History*, Kitchener, Batoche Books, 2001.

Heelna, Patrick A, „After Post-Modernism: The Scope of Hermeneutics in Natural Science“, Преузето са: [http://www.focusing.org/apm\\_papers/heelan.html](http://www.focusing.org/apm_papers/heelan.html)  
Приступљено: 8.5.2015.

Herman, Edward S, Noam Chomsky, *Manufacturing Consent, The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books, 1988.

Hessel, Stéphane, *Time For Outrage!*, New York, Twelve, 2011.

Hoberek, Andrew (ed.), *After Postmodernism: Form and History in Contemporary American Fiction, Twentieth Century Literature*, 53/3, 2007.

Honoré, Vincent, *Carsten Höller: Interview*

Преузето са: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-carsten-holler-test-site/carsten-holler-interview>, Приступљено: 22.4.2015.

Hoxha, Enver, „Imperialism and the Revolution“, Преузето са: [https://www.marxists.org/reference/archive/hoxha/works/imp\\_rev/imp\\_ch4.htm](https://www.marxists.org/reference/archive/hoxha/works/imp_rev/imp_ch4.htm)

Huber, Irmtraud, *Literature After Postmodernism: Reconstructive Fantasies*, Basingstoke, Pgrave Macmillan, 2014.

Huntington, Samuel P, „The Clash of Civilizations?“, *Foreign Affairs*, Summer, 1993, 22–49.

Hutcheon, Linda, „The Politics of Postmodernism: Parody and History“, *Cultural Critique*, 5, 1986, 179–207.

---, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989.

Jacoby, Russel, *The End of Utopia: Politics and Culture in the Age of Apathy*, New York, Basic Books, 1999.

Jakopovich, Daniel, *Yugoslavia's Self-Management*.

Преузето са: <http://www.spokesmanbooks.com/Spokesman/PDF/117Jakopovich.pdf>

Приступљено: 22.5.2015.

Jameson, Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New York, Duke University Press, 1991.

---, „Globalization and Political Strategy“, *New Left Review*, 4, 2000, Преузето са: <https://newleftreview.org/II/4/fredric-jameson-globalization-and-political-strategy>

---, „Postmodernism and Consumer Society“, преузето са:

[http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson\\_Postmodernism\\_and\\_Consumer\\_Society.pdf](http://art.ucsc.edu/sites/default/files/Jameson_Postmodernism_and_Consumer_Society.pdf)

Jencks, Charles, „What Then is Postmodernism?“, у: Charles Jencks (ed.), *The Post-Modern Reader*, New York, Wiley, 2010, 14–37.

Kagan, Robert, *The Return of History, And the End of Dreams*, New York, Alfred A. Knopf, 2008.

Kirby, Alan, *Digimodernism, How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, New York, Continuum, 2009.

Klein, Richard, Claus-Steffen Mahkopf (eds.), *Mit den Ohren denken, Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.

Клоц, Хајнрих, Уметност у XX веку, Модерна – Постмодерна – Друга модерна, Нови Сад, Светови, 1995.

Kongwattananon, Oranit, *Arvo Part and Three Types of His Tintinnabuli Technique*, University of North Texas, 2013. (мастер рад) Преузето са: [9http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271844/m2/1/high\\_res\\_d/thesis.pdf](http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc271844/m2/1/high_res_d/thesis.pdf)

Kramer, Jonatan D, „Postmodern Concepts of Musical Time“, *Indiana Theory Review* 17/2, 1996, 21–62.

Krauthammer, Charles, „*The Regan Doctrine*“, *Time*, 1.4.1985

---, „The Unipolar Moment“, *Foreign Affairs*, 70/1, 1990/91, 23–133.

Kronschnabl, Ana, „Plugin Manifesto“. Преузето са: <http://manifestoindex.blogspot.rs/2011/04/plugin-manifesto-by-ana-kronschnabl-web.html>

Kurt, Džejms, „Nemačka i novi svetski poredak“, *Treći program*, 88/89, I, II, 1991, 138–151

Lambrianou, Nickolas, *Altermodern: Movement or Marketing*, 23 April 2009. Преузето са: <http://www.metamute.org/editorial/articles/altermodern-movement-or-marketing>

Lecky, William Edward Hartpole, *Democracy and Liberty*, Vol I, New York, Longmans Green and Co, London, Bombay, 1903.

Laclau, Ernesto, *Politics and Ideology in Marxist Theory, Capitalism-Fascism-Populism*, London, NLB, 1977.

---, *On Populist Reason*, London, Verso, 2005.

Latour, Bruno, *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

---, „From Realpolitik to Dingpolitik, Or How to Make Things Public“, Преузето са: [www.bruno-latour.fr/node/208](http://www.bruno-latour.fr/node/208) Приступљено: 3.6.2015.

Lubow, Arthur, „The Sound of Spirit“, 15.10.2010.

Преузето са: <http://www.nytimes.com/2010/10/17/magazine/17part-t.html?pagewanted=all>

Lucker, Josh, „Michael Albert and Parecon“, 23.9.2014. Преузето са: <http://www.marxist.com/michael-albert-and-parecon.htm>

Lukács, György, *History and Class Consciousness, Studies in Marxist Dialectics*, Cambridge, MIT Press, 1971.

Luxemburg, Rosa, „Reform or Revolution“, Преузето са: [http://www.swp.org.uk/sites/all/files/pamphlets/3\\_revolutionary-classics-course\\_reform-or-revolution.pdf](http://www.swp.org.uk/sites/all/files/pamphlets/3_revolutionary-classics-course_reform-or-revolution.pdf), Приступљено: 4.6.2016.

Leicester, Mal, „Post-Postmodernism and Continuing Education“, *International Journal of Lifelong Education*, 19/1, 2000, 73–81.

Lee, Pamela M, *New Games: Postmodernism After Contemporary Art*, New York, Routledge, 2013.

Lipitz, Alain, „The Post-Fordist World: Labour Relations, International Hierarchy and Global Ecology”, *Review of International Political Economy*, 4/1, 1997, 1-41.

Lipovetsky, Gilles, *Hypermodern Times*, Cambridge, Polity, 2005.

---, *Paradoksalna sreća, Ogled o hipertrošačkom društvu*, Zagreb, Antibarbarus, 2008.

Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 1984.

---, *Šta je Postmoderna?*, Beograd, KIZ Art Press, 1995.

Lyon, Thomas P, John W. Maxwell, „Astroturf: Interest Group Lobbying and Corporate Strategy“, *Journal of Economics and Management Strategy*, 13/4, 2004, 561–597.

---, John W. Maxwell, „Astroturf Lobbying“, 2002. Преузето са: [http://ostromworkshop.indiana.edu/papers/maxwell\\_042103.pdf](http://ostromworkshop.indiana.edu/papers/maxwell_042103.pdf) Приступљено: 4.7.2015.

Marks, Karl, Fridrih Engels, *Manifest Komunističke partije*, Beograd, Komunist, 1976.

---, „Critique of Hegel’s Philosophy in General, Economic and Philosophic Manuscripts of 1844“, Преузето са:

<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/hegel.htm>

Mahnkopf, Claus-Steffen, „Musical Modernity, From Classical Modernity up to the Second Modernity-Provisional Considerations“,

Преузето са: <http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity.-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf>

Приступљено: 6.6.2014.

Manetas, Miltos, „Manifesto of Art After Videogames“, 1997. Преузето са: <http://miltosmanetas.com/ART-FROM-VIDEOGAMES> Приступљено: 7.4.2015.

---, „Neen Art“, Преузето са: <http://miltosmanetas.com/filter/neen/NEEN-ART-MOVEMENT>, Приступљено: 7.4.2015.

Marcuse, Herbert, *Čovjek jedne dimenzije, Rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1968.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media, The Extension of Man*, Massachusetts, MIT Press, 1994.

McMann, Shaun, „Anthony Giddens: A Biography“, 14.11.2007. Преузето са: <http://www.open.edu/openlearn/society/politics-policy-people/politics/anthony-giddens-biography>

McRobbie, Angela, *Postmodernism and Popular Culture*, London, Routledge, 1994.

Medina, Cuauhtémoc, „Contemp(t)orary: Eleven Theses“, Преузето са: <http://www.e-flux.com/journal/contemporary-eleven-theses/> Приступљено: 12.8.2015.

Meelberg, Vincent, „Composing Beauty, Is Beauty the New Avant-Garde?“ 5.5.2014. Преузето са: <http://www.metamodernism.com/2014/05/05/composing-beauty/>

Mesaroš, Ištvan, „Otudjenje i teleologija“, Преузето са: <https://www.marxists.org/srpshrva/biblioteka/mesaros/1970/marksova-teorija-otudjenja/ch03/03.htm> Приступљено: 2.3.2015.

Meskimmon, Marsha, *Contemporary Art and the Cosmopolitan Imagination*, New York, Routledge, 2011.

Miller, Steven M, „Conversations: David Dunn, Nick Miller, Emily Thompson“, *Soundscape*, 7/1, 2007, 13–25.

Mileur, Jean-Pierre, *The Critical Romance: The Critic as Reader, Writer, Hero*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1990.

Minkmar, Nils, „Im Gespräch: Soziologe Ulrich Beck Über den Merkiavellismus“, *Frankfurter Allgemeine Feuilleton*, 16.1.2013, (Превод текста објављен 23.1.2013. на: <http://pescanik.net/merkijavelizam/>)

Mitchell, R. Petter (ed.), *Understanding Power, The Indispensable Chomsky*, New York, New Press, 2002.

Mitchinson, Phil, „Stormond Suspended: The Good Friday Agreement has Failed“, 22.10.2002. Превозеро са: [http://www.marxist.com/Europe-old/ireland\\_nov02.html](http://www.marxist.com/Europe-old/ireland_nov02.html);

Mitrović, Radoš, „Suite *Jurijev krug* for the Opera *Zvezdani grad* by Dragana Jovanović; Chamber Opera *Ko je ubio princezu Mond?* By Tatjana Milošević; Chamber Opera *Petersburg* By Branka Popović“, *New Sound*, 42, II / 2013, 114–121.

---, „Gaudeamus Muziekweek, Utrecht, 10–14 September, 2014“, *New Sound*, 45, 2015, 221–222.

---, „Gaudeamus Muziek, 7–11 September, 2016“, *New Sound*, 48, II Belgrade, Faculty of Music, 2017, 141–143.

Moffitt, Benjamin, „The Good, the Bad and the Ugly: Hugo Chavez and the International Left“, 7.3.2013. Превозеро са: <http://sydney.edu.au/news/84.html?newsstoryid=11123>

Molyneux, John, „State of the Art“, *International Socialism*, 2/79, 1998. Превозеро са: <http://www.marxists.org/history/etol/writers/molyneux/1998/xx/art.htm>

---, „The Legitimacy of Modern Art“, *International Socialism*, 2/80, 1998. Преузето ca: <http://www.marxists.org/history/etol/writers/molyneux/1998/xx/legitimacy.htm>

Morawski, Stefan, *The Troubles With Postmodernism*, London, Routledge, 1996.

Morador, Fernando Flores, *Postmodernism and Digital Era*, Lund University, 2007.

Morrison, Wayne M, *China's Economic Rise: History, Trends, Challenges, and Implications for the United States*, Washington, Congressional Research Service, 2015.

Преузето ca: <https://www.fas.org/sgp/crs/row/RL33534.pdf>

Mosca, Gaetano, *The Rulling Class*, New York, McGraw Hill Book Company Inc, 1939.

Mouffe, Chantal, *The Return of Political*, London, Verso, 1993.

---, „Democratic Politics in the Age of Post-Fordism“, *Open*, 16, 2009, 32–40.

---, „Art and Democracy, Art as An Agnostic Intervention in Public Space“, *Open*, 14, 2008, 6–15.

---, *The Democratic Paradox*, London, Verso, 2000.

Muravchik, Joshua, *Exporting Democracy: Fulfilling America's Destiny*, Washington, AEI Press, 1991.

Nabokov, Nicolas, *The Future of Freedom. A Compilation of Papers Submitted to the International Conference on the Future of Freedom Convened by the Congress for Cultural Freedom and Held in Milan (Italy) From 12 to 17 September, 1955*, Bombay, Indian Committee for Cultural Freedom, 1955.



Nardulli, Bruce, Walter L Perry, *Disjointed War, Military Operations in Kosovo, 1999*, Washington, United States Army, RAND, 2002.

Neidich, Warren, „From Noopower to Neuropower: How Mind Becomes Matter“, y: Deborah Hauptmann, Warren Neidich (eds.), *Cognitive Architecture. From biopolitics to Noopolitics. Architecture and Mind in the Age of Communication and Information*, Rotterdam, 010 Publishers, 2010, 539–581.

---, „Neuropower: Art in the Age of Cognitive Capitalism“, y: Arne De Boever, Warren Neidich (eds.), *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part One*, Berlin, Archive Books, 2013, 219–266.

---, „How do You Translate a Text That Is Not a Text? How do You Perform a Score That Is Not a Score?“, *A Journal of Performance and Art*, 107, 2014, 86–91.

Noordung, Hermann, *Das Problem der Befahrung des Weltraums – der Raketen-Motor*, Berlin, Richard Carl Schmidt and Co, 1929.

Nixon, Ron, „U.S. Groups Helped Nurture Arab Uprisings“, *The New York Times*, 14.04.2011. Пpеyзepo ca:

[http://www.nytimes.com/2011/04/15/world/15aid.html?\\_r=3&pagewanted=1&emc=eta1](http://www.nytimes.com/2011/04/15/world/15aid.html?_r=3&pagewanted=1&emc=eta1)

Lehmann, Harry, „Avant-garde Today, A theoretical Model of Aesthetic Modernity“, y: Claus-Steffen Mahnkopf, *Critical Composition Today*, Hofheim, Wolke, 9–42.

Lenhardt, Martin L., „Ultrasonic Hearing in Humans: Applications for Tinnitus Treatment“, *International Tinnitus Journal*, 9/2, 2003, 1–14.

Пpеyзepo ca: <http://www.tinnitus.vcu.edu/Pages/Ultrasonic%20Hearing.pdf>

Lewis, Thomas A, *Religion, Modernity and Politics in Hegel*, New York, Oxford University Press, 2011.

Lukacs, Georg, *History and Class Consciousness, Studies in Marxist Dialectics*, Cambridge, MIT Press, 1971.

Ortiz, Isabel, „Bank of the South: Progress, and Challenges, Special Report on South-South Cooperation”, *The Reality of Aid*, Special Report on South-South Cooperation 2010, 95–106. Преузето са: <http://www.realityofaid.org/wp-content/uploads/2013/02/ROA-SSDC-Special-Report9.pdf>

Osborne, Peter, „Contemporary Art is Post-conceptual Art“, Преузето са: <http://www.fondazioneratti.org/mat/mostre/Contemporary%20art%20is%20post-conceptual%20art%20/Leggi%20il%20testo%20della%20conferenza%20di%20Peter%20Osborne%20in%20PDF> Приступљено: 4.9.2015.

O'Sullivan, Simon, *Art Encounters Deleuse and Guattari, Thought Beyond Representation*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

Osmolovsky, Anatoly, „Actual Art: Here and Now“, *Umelec Magazine*, 2000. Преузето са: [http://subsol.c3.hu/subsol\\_2/contributors/osmolovskytext.html](http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors/osmolovskytext.html) Приступљено: 7.8.2014.

Owen, David (ed.), *Sociology After Postmodernism*, London, Sage, 1997.

Paddison, Max, *Contemporary Music, Theoretical and Philosophical Perspectives*, Farnham, Ashgate, 2010.

Paetzold, Cordula, „Ferneyhough-Cox-Thomalla, An Analysis, Two Outlooks, and the Question of a New Complexity School”, *Journal for New Music and Culture*, 10, 2013. Преузето са: [http://www.searchnewmusic.org/paetzold\\_2.pdf](http://www.searchnewmusic.org/paetzold_2.pdf)

Pijanowski, Bryan C, и други, „Soundscape Ecology: The Science of Sound in the Landscape“, *BioScience*, 61/3, 2011, 203–216.

Pimenta, Gabriel Fernandes, „Rethinking Integration in Latin America: The 'Pink Tide' and the Post-Neoliberal Regionalism“, FLASCO-ISA Joint International Conference, Buenos Aires, Argentina, July 23 – 25, 2014. Преузето са: <http://web.isanet.org/Web/Conferences/FLACSO-ISA%20BuenosAires%202014/Archive/19e10599-bf80-42fa-a9e1-accb107de234.pdf>

Pinkerton, David, „Minimalism, the Gothic Style, and Tintinnabulation in Selected Works of Arvo Pärt“, Преузето са: [http://www.arvopart.org/analyses/chapter\\_2.html](http://www.arvopart.org/analyses/chapter_2.html)  
Приступљено: 21.3.2015.

Pitt, Anthony, Bruce Granger (eds.), *Measuring the Information Society Report*, Geneva, ITU, 2014. Преузето са: [https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/publications/mis2014/MIS2014\\_without\\_Annex\\_4.pdf](https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Documents/publications/mis2014/MIS2014_without_Annex_4.pdf)

Plattner, Marc F, „Liberalism and Democracy, Can't Have One Without the Other“, *Foreign Affairs*, 77/2, 1998, 172–180.

Piketi, Toma, *Kapital u XXI veku*, Akademska knjiga, Beograd, 2015.

Red Dawn, „On the Counter-Revolutionary Theory of the Three Worlds“, *Red Dawn*, 3, January, 1980. Преузето са: <https://www.marxists.org/history/erol/ncm-1a/red-dawn.htm>

Rens, Egelina Johanna Maria Aimee van, *Military Cooperation in Europe, From World War Two to the Treaty of the Western European Union (WEU)*, Masterclass Montesquieu Institute: Behind the Scenes of the EU, 5.6.2008. Преузето са: [http://www.parlement.com/9353202/d/papers%20masterclass/paper\\_eveline\\_van\\_rens.pdf](http://www.parlement.com/9353202/d/papers%20masterclass/paper_eveline_van_rens.pdf)

Reichle, Ingeborg, *Art in the Age of Technoscience, Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*, New York, Springer, 2009.

Reid, Julian, „The Biopolitics of War on Terror: A Critique of the Return of Imperialism, Thesis in International Relations“, *Third World Quarterly*, 26/2, 2005, 237–252.

Riley, Dylan, „Hegemony, Democracy, and Passive Revolution in Gramsci’s Prison Notebooks“, *California Italian Studies*, 2/2, 2011.

Презето са:

<http://sociology.berkeley.edu/sites/default/files/faculty/Riley/hegemonydemocracy.pdf>

Ritzer, George, „The McDonaldization of Society“, *Journal of American Culture*, 6/1, 1983, 100–107.

Robbins, Bruce, „Anatomy of a Hoax“, *Tikkun*, September/October, 1996, 58–59.

---, „Social Text Reply“, Презето са:

[http://www.physics.nyu.edu/sokal/SocialText\\_reply\\_LF.pdf](http://www.physics.nyu.edu/sokal/SocialText_reply_LF.pdf)

Приступљено: 7.8.2015.

Roberts, Adam, „NATO’s ‘Humanitarian War’ over Kosovo“, *Survival*, 41/3, The International Institute for Strategic Studies, 1999, 102–123.

Roeder, John, „Transformational Aspects of Arvo Pärt’s Tintinnabuli Music“, *Journal of Music Theory*, 55/1, 2011, 1–31.

Rogers, Simon, „Occupy Protests Around the World: Full List Visualised“, 14.11.2011. Презето са:

<https://www.theguardian.com/news/datablog/2011/oct/17/occupy-protests-world-list-map>

Ryan, Bartholomew, „Altermodern: A Conversation with Nicolaus Bourriaud”,  
Преузето са: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/altermodern-a-conversation-with-nicolas-bourriaud/>  
Приступљено: 9.8.2014.

Samuels, Robert, „Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education“, in: *Tara Pherson (ed.), Digital Youth, Innovation and the Unexpected*, Cambridge, MIT Press, 2008, 219–240.

Saul, John Ralston, „The Collapse of Globalism”, *Harper’s Magazine*, March, 2004.  
Преузето са: <https://www.globalpolicy.org/globalization/defining-globalization/27669-the-collapse-of-globalism.html>

---, *The Collapse of Globalism*, London, Atlantic Books, 2009.

Sauvy, Alfred, „Trois Mondes, Une Planète“, *L’Observateur*, 118, 14.8.1952, 14.  
Преузето са: <http://www.homme-moderne.org/societe/demo/sauvy/3mondes.html>

Schliess, Gero, „Francis Fukuyama: I'm Still Right“, *DW*, 10.06.2014. Преузето са:  
<http://www.dw.de/francis-fukuyama-im-still-right/a-17695191>

Schmitt-Maaß, Christoph, „Wir leben nicht in einem kritischen Zeitalter. Ein Interview mit Claus-Steffen Mahnkopf“, Преузето са:  
[http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=10624](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=10624) Приступљено:  
6.9.2015.

Schroader, Ralph, „Cyberculture, Cyberg Post-Modernism and Sociology of Virtual Reality Technologies, Surfing the Soul in the Information Age”, *Futures*, 26/5, 1994, 519–528.

Schulmeister, Kathryn, „The Interpretation Of New Complexity: Reflections on the Learning Process of [d(k\_s)b] by Joan Arnau Pàmies”,

Преузето са: [http://joanarnaupamies.com/onewebmedia/Schulmeister\\_website](http://joanarnaupamies.com/onewebmedia/Schulmeister_website)  
Приступљено: 6.2.2015.

Simpson, Bennett, „Public Relations. An Interview with Nicolas Bourriaud“, *ArtForum*, April 2001, 3. Преузето са: <http://web.mit.edu/allanmc/www/simpson1.pdf>

Skipp, Benjamin, „Out of Place in the 20th Century: Thoughts on Arvo Pärt's tintinnabuli Style“, *Tempo*, 63/249, 2009, 2–11

Stiglitz, Joseph E, „The Future of Global Governance“, у: Narcis Serra, Joseph E. Stiglitz, Joseph E, *More Instruments and Broader Goals: Moving Toward the Post-Washington Consensus*, ?, German Foundation for International Development, 1999, 309–323.

--- (ed.) *The Washington Consensus Reconsidered, Towards a New Global Governance*, New York, Oxford University Press, 2008  
Sim, Stuard, *The Routledge Companion to Postmodernism*, London, Routledge, 2001.

Smith, Cyril, „Marx's Critique of Hegel, Hegel seminar“, 18.6.1999. Преузето са: <https://www.marxists.org/reference/archive/smith-cyril/works/articles/smith5.htm>

Smith, Richard (ed.), *After Post-modernism, Education, Politics and Identity*, London, The Falmer Press, 1995.

Smith, Terry, *What is Contemporary Art? Contemporary Art, Contemporaneity and Art to Come*, Sydney, Artspace Critical Issues Series, 2001.

---, *What is Contemporary Art?* Chicago, University of Chicago Press, 2009.

---, „Agamben and Nancy on Contemporaneity and Art“, Преузето са: <http://www.haa.pitt.edu/sites/default/files/Smith-> Приступљено: 6.7.2014.

- , *Savremena umetnost i savremenost, zbirka eseja*, Beograd, Orion Art, 2014.
- Slater, Don, George Ritzer, „Interview with Ulrich Beck”, *Journal of Consumer Culture*, 1/2, 2001, 261–277.
- Smith, Geoff, „Interview With Arvo and Nora Pärt. Sources of Invention“, *The Musical Times*, 1999, Преузето са: <http://www.arvopart.ee/en/arvo-part-2/selected-texts/sources-of-invention/>
- Sokal, Alan, „Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity”, *Social Text*, 46/47, Duke University, 1996, 217–252.
- , „Alan Sokal Replies to Stanley Aronowitz“, *Dissent*, 1997, 110–111 Преузето са: [http://www.physics.nyu.edu/sokal/sokal\\_reply\\_to\\_aronowitz.html](http://www.physics.nyu.edu/sokal/sokal_reply_to_aronowitz.html)
- , *Fashionable Nonsense, Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*, New York, Picador, 1998.
- , *Pseudoscience and Postmodernism: Antagonists or Fellow-Travelers*, New York, New York University, 2004.
- , „A Physicist Experiments With Cultural Studies“, 1996, Преузето са: [http://www.physics.nyu.edu/sokal/lingua\\_franca\\_v4.pdf](http://www.physics.nyu.edu/sokal/lingua_franca_v4.pdf), Приступљено: 8.7.2015.
- Sorić, Matko, *Koncepti postmodernističke filozofije*, Zadar, Vlastita naklada, 2010.
- Spalding, Julian, „Damien Hirsts are the Sub-prime of the Art World“, 27.03.2012. Преузето са: <http://www.independent.co.uk/voices/commentators/julian-spalding-damien-hirsts-are-the-sub-prime-of-the-art-world-7586386.html>
- Stephanson, Anders, „Regarding Postmodernism, A Conversation With Fredric Jameson“, *Social Text*, 21, Duke University Press, 1989, 29–54.

Stockhammer, Engelbert, „Neoliberalism, Income Distribution and the Causes of Crisis”, Преузето са: <http://www.researchonmoneyandfinance.org/media/papers/RMF-19-Stockhammer>.  
Приступљено: 6.3.2015.

Stuenkel, Oliver, „Emerging Powers and Status: The Case of the First Brics Summit”, *Asian Perspective*, 38/1, Janeiro, 2014, 9–13.

Šuvaković, Miško, *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb, Horetzky, 2005.

Taylor-Gooby, Peter, „Risk, Contingency and the Third Way: Evidence from BHPS and Qualitative Studies“, *Social Policy Administration*, 35/2, 2001, 195–211.

Taylor, Victor E, *Religion After Postmodernism: Retheorizing Myth and Literature*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2008.

Tokun, Elena, „An Excerpt from Article Formal Algorithms of Tintinnabuli in Arvo Part’s Music “, Moscow, Moscow Conservatory Publishing House, 2011. Преузето са: <http://www.arvopart.ee/en/arvo-part-2/selected-texts/formal-algorithms-of-tintinnabuli/> Приступљено: 8.7.2014.

Toop, Richard, „Four Facets of 'The New Complexity'“, *Contact*, 32, 1988, 4–8.

Tsingou, Emily, „Traffic“, 1996,  
Преузето са: [http://www.zingmagazine.com/zing3/reviews/027\\_traffic.html](http://www.zingmagazine.com/zing3/reviews/027_traffic.html)  
Приступљено: 7.6.2014.

Tucker, Kenneth, *Antony Giddens, and Modern Social Theory*, London, Sage Publication, 1998.

Turner, Tom, *City of Landsape: A Post Post-Modern View of Design and Planning*, Oxfordshire, Taylor and Francis, 1996.



Ultra-red, „Writing Ambient Music“, *Contact*, 13. may, 1994, Преузето са:  
[http://www.ultrared.org/lm\\_writing.html](http://www.ultrared.org/lm_writing.html)

---, „Sound Political Art, and the Sound of Our Politics“, Преузето са:  
<http://www.publicrec.org/directory.html>

Utz, Richard, Jesse G. Swan (eds.), *Postmodern Medievalisms*, Cambridge, D.S. Brewer, 2005.

van Rens, Egelina Johanna Maria Aimee, *Military Cooperation in Europe, From World War Two to the Treaty of the Western European Union (WEU)*, Masterclass Montesquieu Institute: Behind the Scenes of the EU, 5.6.2008.

Преузето са:

[http://www.parlement.com/9353202/d/papers%20masterclass/paper\\_eveline\\_van\\_rens.pdf](http://www.parlement.com/9353202/d/papers%20masterclass/paper_eveline_van_rens.pdf)

Vattimo, Gianni, *El Fin de Modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura postmoderna*, Torino, Gedisa, 1985.

Vermeulen, Timotheus, Robin van den Akker, „Notes on Metamodernism“, *Journal of Aesthetics and Culture*, 2, 2010, 1–14.

Веселиновић-Хофман, Мирјана, *Пред музичким делом, Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*, Београд, Завод за уџбенике, 2007.

---, „The Nature of Post-modern Classicality in European Music“, *New Sound*, 39/1, 2012.

---, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Matica Srpska, Novi Sad, 1997.

---, „Air, Ground and Water of a Capital of Silence. Ivana Stefanović’s Radiophonic Epic Poem Metropola Tišine/Stari Ras (Metropolis of Silence / Old Ras)“, *New Sound*, 37/ I, 2011, 24–34.

Welsch, Wolfgang, „What Was Post-Modernism – And What Might It Become? „, Преузето са: <http://www2.uni-jena.de/welsch/Postmoderne%20Welsch%205>  
Приступљено: 14.2.2015.

Weydenthal, Jan de, „Poland: Former OSCE Chair Discusses Kosovo, Central Asia, Caucasus“, 9.3.1999. Преузето са: <http://www.rferl.org/content/article/1090657.html>

Williams, Etha, „C-S Mahnkopf in Conversation With ScoreFollower Musicologist“, Преузето са: <http://scorefollower.com/featured-composer-mahnkopf/>  
Приступљено: 11.5.2015.

Wilson, Dominic, Roopa Purushothaman, „Dreaming With BRICs: The Path to 2050“, *Global Economics Paper*, 99, 2003. Преузето са: <http://www.goldmansachs.com/our-thinking/archive/archive-pdfs/brics-dream.pdf>.

Wilson, Hall T., *Capitalism after Postmodernism, Neo-conservatism, Legitimacy and the Theory of Public Capital*, Leiden, Brill, 2002.

Witte, Griff, „Uproar over Gerry Adams’s arrest in Northern Ireland Reveals Fragility of Peace“, *Washington Post*, 7.5.2014, Преузето са:  
[https://www.washingtonpost.com/world/europe/uproar-over-gerry-adams-arrest-in-northern-ireland-reveals-fragility-of-peace/2014/05/07/1fea595a-d5fa-11e3-aae8-c2d44bd79778\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/world/europe/uproar-over-gerry-adams-arrest-in-northern-ireland-reveals-fragility-of-peace/2014/05/07/1fea595a-d5fa-11e3-aae8-c2d44bd79778_story.html)

White, Micah, „Clicktivism is Ruining Leftist Activism“, *The Guardian*, 12.8.2010, Преузето са: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2010/aug/12/clicktivism-ruining-leftist-activism>

Whyte, Nicholas, „The 1998 Referendums“, 14.1.2001, Преузето са:  
<http://www.ark.ac.uk/elections/fref98.htm>

Wood, Adam, „Arvo Pärt on Gregorian Chant“, 15.1.2014. Преузето са:  
<http://www.chantcafe.com/2014/01/arvo-part-on-gregorian-chant.html>

Živadinov, Dragan, *Zero Gravity Biomechanical Theater*,

Преузето са: <http://www.orbit.zkm.de/?q=node/271>

Приступљено: 2.5.2014.

---, *Manifest postgravitacijske umetnosti*, Преузето са:  
<http://elmcip.net/sites/default/files/files/attachments/criticalwriting/31079708-50-topics.pdf>

Zurbrugg, Nicholas, *Critical Vices, The Myths of Postmodern Theory*, Amsterdam, OPA, 2000.

Žižek, Slavoj, *Mapping Ideology*, London, Verso, 1994.

---, „NATO, the Left Hand of God“, *Nettime*, 29.6.1999, Преузето са:  
<http://www.lacan.com/zizek-nato.htm>

---, *The Fragile Absolute, or Why is The Christian Legacy Worth Fighting For?*, London, Verso, 2000.

---, Have Michael Hardt and Antonio Negri Rewritten the Communist Manifesto for the Twenty-First Century?, *Rethinking Marxism*, 13, 3–4, 2001, 190–198, Преузето са: <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/have-michael-hardt-and-antonio-negri-rewritten-the-communist-manifesto-for-the-twenty-first-century/>

---, „Against Human Rights“, *New Left Review*, 34, 2005. Преузето са:  
<http://libcom.org/library/against-human-rights-zizek>

---, „Tolerance as an Ideological Category“, *Critical Inquiry*, Autumn, 2007,  
Преузето са: [http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html#\\_ftn1](http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html#_ftn1)

---, *In Defence of Lost Causes*, London, Verso, 2008.

---, „Ecology“, у: Taylor Astra (ed.), *Examined Life: Excursions With Contemporary Thinkers*, New York, New Press, 2009, 155–183.

---, *Living in The End Times*, London, Verso, 2010.

---, „Kraj kapitalizma“, 11.10.2011, Преузето са:  
<http://www.rts.rs/page/stories/sr/story/711/Merila+vremena/971012/Slavoj+%C5%BDi%C5%BEek%3A+Kraj+kapitalizma.html>

#### **Интернет адресе:**

„Shilly Shally“, Преузето са: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/shilly%E2%80%93shally>  
Приступљено: 14.6.2013.

<http://www.cfr.org/thinktank/experts.html?groupby=1&page=1>  
Приступљено: 8.7.2014.

„Povelja Ujedinjenih nacija“,  
Преузето са: [http://www.tuzilastvorz.org.rs/upload/Regulation/Document\\_\\_sr/2016-05/povelja\\_un\\_lat.pdf](http://www.tuzilastvorz.org.rs/upload/Regulation/Document__sr/2016-05/povelja_un_lat.pdf)  
Приступљено: 8.1.2014.

„Toward a Community of Democracies Ministerial Conference, Final Warsaw Declaration, June 27, 2000.“  
Преузето са: <http://www.community-democracies.org/Visioning-Democracy/To-be-a-Democracy-The-Warsaw-Declaration>  
Приступљено: 8.1.2014.

„Goldman Sachs Global Economics Group, BRICs and Beyond“, 2007.

Преузето са: <http://www.goldmansachs.com/our-thinking/archive/archive-pdfs/brics-book/brics-full-book.pdf>

Приступљено: 8.1.2014.

„National Security Council, Defense Planning Guidance, 1994–1999“.

Преузето са: <http://www.archives.gov/declassification/iscap/pdf/2008-003-docs1-12.pdf>

Приступљено: 8.1.2014.

<http://alba-tcp.org/en>

Приступљено: 8.1.2014.

„The Berlin (Postdam) Conference, July 17 August 2, 1945“,

Преузето са: <http://usa.usembassy.de/etexts/ga4-450801.pdf>

Приступљено: 3.2.2014.

„Предавање доц др Милоша Ковића 04042014“,

Преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=5RiltxQgMrk>

Приступљено: 6.2.2014.

„Treaty Of Peace With Germany (Treaty of Versailles)“,

Преузето са: <https://www.loc.gov/law/help/us-treaties/bevans/m-ust000002-0043.pdf>

Приступљено: 8.2.2014.

„OSCE, ODIHR, Russian Federation, Presidential Election, 26. March 2000, Final Report, Warsaw, 2000“,

Преузето са: <http://www.osce.org/odihr/elections/russia/16275?download=true>

Приступљено: 8.2.2014.

*Join Statement of the BRIC Countries' Leaders*, June 16, 2009. Yekaterinburg,

<http://archive.kremlin.ru/eng/text/docs/2009/06/217963.shtml>

Приступљено: 8.2.2014.

“Concept of Participation of the Russian Federation in BRICS”. Преузето са:  
<http://static.kremlin.ru/media/events/eng/files/41d452b13d9c2624d228.pdf>

Приступљено: 8.2.2014.

„Biography“,

Преузето са: <http://www.tonyblairoffice.org/pages/biography/>

Приступљено: 8.2.2014.

„William J. Clinton“,

Преузето са: <https://www.whitehouse.gov/1600/presidents/williamjclinton>

Приступљено: 8.2.2014.

„The Agreement“, Преузето са:

[https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/136652/agreement.pdf](https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/136652/agreement.pdf)

Приступљено: 4.3.2014.

„Sinn Fein Leader Gerry Adams Held Over Jean McConville Murder“, 01.05.2014.

Преузето са: <http://www.bbc.com/news/uk-northern-ireland-27232731>

Приступљено: 4.3.2014.

„Stormont House Agreement“, Преузето са:

[https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/390672/Stormont\\_House\\_Agreement.pdf](https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/390672/Stormont_House_Agreement.pdf)

Приступљено: 4.3.2014.

„April 6 Leader Plans U.S. Travel; Describes Movement in Desarray“, 23.4.2009,

Преузето са: [https://wikileaks.org/plusd/cables/09CAIRO695\\_a.html](https://wikileaks.org/plusd/cables/09CAIRO695_a.html);

Приступљено: 3.4.2014.

„April 6 Activist Describes GOE Harassment, Requests Information on Youth Movement Summit“, 26.11.2008,

Преузето са: [https://wikileaks.org/plusd/cables/08CAIRO2431\\_a.html](https://wikileaks.org/plusd/cables/08CAIRO2431_a.html)

Приступљено: 3.4.2014.

„Outreach to Democracy Activists“, 11.05.2008,

Преузето са: [https://www.wikileaks.org/plusd/cables/08MANAMA302\\_a.html](https://www.wikileaks.org/plusd/cables/08MANAMA302_a.html)

Приступљено: 3.4.2014.

„Cuba After Fidel?“, October 31, 2009,

Преузето са: <http://www.webcitation.org/6BPxIft8t>

Приступљено: 3.4.2014.

[http://www.cfr.org/about/people/board\\_of\\_directors.html](http://www.cfr.org/about/people/board_of_directors.html)

Приступљено: 4.4.2014.

„Ernesto Laclau and Chantal Mouffe – Democracy and Populism. Are the compatible?“

Преузето са: <https://vimeo.com/48866093>

Приступљено: 24.5.2014.

[https://www.youtube.com/watch?v=o\\_Nz03cROXA](https://www.youtube.com/watch?v=o_Nz03cROXA)

Приступљено: 4.5.2014.

[http://america.pink/traffic-art-exhibition\\_4506752.html](http://america.pink/traffic-art-exhibition_4506752.html)

Приступљено: 2.8.2014.

[http://www.henrikplengejakobsen.net/sider/works/99\\_92/parking.html](http://www.henrikplengejakobsen.net/sider/works/99_92/parking.html)

Приступљено: 4.9.2014.

<http://www.frieze.com/issue/review/traffic/>

Приступљено: 5.11.2014.

„Tate Triennial 2009 Prologue 1: Okwui Enwezor: Specious Modernity: Speculations on the end of Postcolonial Utopia”, 24.4.2008,

Преузето са: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-triennial-2009-prologue-1-okwui-enwezor-specious-modernity-speculations>

Приступљено: 5.11.2014.

„Tate Triennial 2009 Prologue 2: Exiles: TJ Demos“, 28.7.2008.

Преузето са: <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-triennial-2009-prologue-2-exiles-tj-demos>

Приступљено: 5.11.2014.

„Declaration on the Notion Of ‘The Future’, Admonitions and Exhortations for Cultural Agents of the Early-To-Mid-Twenty-First Century” Преузето са:

[http://www.believmag.com/issues/201011/?read=article\\_necronautical](http://www.believmag.com/issues/201011/?read=article_necronautical)

Приступљено: 5.11.2014.

„Loris Greaud Tremors Where Forever (Frequency of an Image, Whit Edit)“, 2. March, 2009, Преузето са: <http://thisismusicltd.com/loris-greaud-tremors-where-forever-frequency-of-an-image-white-edit/>

Приступљено: 5.11.2014.

[http://www2.tate.org.uk/intermediaart/ultra-red\\_episodes.shtm](http://www2.tate.org.uk/intermediaart/ultra-red_episodes.shtm)

Приступљено: 6.11.2014.

<http://www2.tate.org.uk/intermediaart/entry15808.shtm>

Приступљено: 6.11.2014.

<http://www2.tate.org.uk/altermodern/explore.shtm>

Приступљено: 7.5.2014.

<http://delaurenti.net/protest/>

Приступљено: 6.11.2014.



<http://www.dimitri-voudouris.com/biography.htm>

Приступљено: 6.11.2014.

<http://www.dimitri->

[voudouris.com/Dimitri\\_Voudouris\\_images/Dimitri%20Voudouris-PRAXIS.pdf](http://www.dimitri-voudouris.com/Dimitri_Voudouris_images/Dimitri%20Voudouris-PRAXIS.pdf)

Приступљено: 6.11.2014.

<http://www.metamodernism.org/>

Приступљено: 18.1.2015.

<http://www.stuckism.com/Shark.html>

Приступљено: 18.1.2015.

<http://www.stuckism.com/thomson/SerotaKnickers.html>

Приступљено: 18.1.2015.

<http://www.stuckism.com/absolon/IndexLarge3.html>

Приступљено: 18.1.2015.

„Altermodern: Tate Triennial 2009“, 5.3.2009,

Преузето са: <http://www.e-flux.com/announcements/38352/altermodern-tate-triennial-2009/>

Приступљено: 19.01.2015.

Richards, Jesse, „Remodernist Film Manifesto“, Преузето са: <http://jesse-richards.blogspot.rs/2008/08/remodernist-film-manifesto.html>

Приступљено: 14.2.2015.

„New York Declaration on Inauthenticity“, Преузето са: <https://tc3-production.s3.amazonaws.com/upload/52228de602e3e620b1000205/sfinsnydeclaration.pdf>

Приступљено: 14.2.2015.

„INS Founding Manifesto“, *The Times*, 14.12.1999.

Преузето са: [http://necronauts.net/manifestos/1999\\_times\\_manifesto.html](http://necronauts.net/manifestos/1999_times_manifesto.html)

Приступљено: 18.2.2015.

<http://noordung.blogspot.rs/2015/04/noordung1995-2015-2045-repetition.html?view=mosaic>

Приступљено: 14.4.2015.

[http://www.culture.si/en/Noordung\\_Cosmokinetic\\_Cabinet](http://www.culture.si/en/Noordung_Cosmokinetic_Cabinet)

Приступљено: 14.4.2015.

<http://noordung.blogspot.rs/2015/04/noordung1995-2015-2045-repetition.html?view=mosaic>

Приступљено: 14.4.2015.

<http://www.artscatalyst.org/space-art-forum>

Приступљено: 14.4.2015.

<http://www.zavod-parasite.si/eng/archives/1059>

Приступљено: 17.4.2015.

„Avant-garde Today – A Historical Model of the Modern Arts (Harry Lehmann)“,

<https://www.youtube.com/watch?v=V2QkwZELXzg>

Приступљено: 2.5.2015.

„Stephen Van Trees and Boris Groys on Nikolai Fedorov and Russian Cosmism“,

<https://www.youtube.com/watch?v=rnvMp4KTzbE>

Приступљено: 11.5.2015.

Видети: „Noam Chomsky on French Intellectual Culture and Post-Modernism“,

Преузето са: [https://www.youtube.com/watch?v=o\\_Nz03cROXA](https://www.youtube.com/watch?v=o_Nz03cROXA), Приступљено:

12.5.2015.

<http://ocean.si.edu/ocean-news/scientists-use-bioacoustics-protect-marine-mammals>

Приступљено: 17.5.2015.

<http://artscilab.com/ASL/Welcome.html>

Приступљено: 20.5.2015.

„Burn Hierarchy ft. Jes Brinch“, 9.7.2015,

Преузето са: <http://www.undergang.net/content/burn-hierarchy-ft-jes-brinch-61>

Приступљено: 22.5.2015.

<http://static.thewire.co.uk/files/Listening%20to%20What%20I%20Cannot%20Hear.pdf>

Приступљено: 23.5.2015.

<https://www.wikiart.org/en/robert-morris/box-with-the-sound-of-its-own-making-1961>

Приступљено: 23.5.2015.

„Arvo Part’s Symphony Played in Zurich“, 5.3.2014.

Преузето са: <http://www.khodorkovsky.com/arvo-parts-symphony-played-in-zurich/>

Приступљено: 23.5.2015.

[http://www.claussteffenmahnkopf.de/worksprogram.php?Param\\_Lang=E&Param\\_ID=63](http://www.claussteffenmahnkopf.de/worksprogram.php?Param_Lang=E&Param_ID=63)

Приступљено: 4.9.2015.

„Claus-Steffen Mahnkopf: World Premiere of *Void – un delitto italiano, un epitaffio* in Stuttgart“, Преузето са:

[http://www.sikorski.de/3831/en/claus\\_steffen\\_mahnkopf\\_world\\_premiere\\_of\\_void\\_un\\_delitto\\_italiano\\_in\\_stuttgart.html](http://www.sikorski.de/3831/en/claus_steffen_mahnkopf_world_premiere_of_void_un_delitto_italiano_in_stuttgart.html)

Приступљено: 4.9.2015.

„Claus-Steffen Mahnkopf — void - un delitto italiano [w/ score]“, Преузето са:

<https://www.youtube.com/watch?v=rEB17JndlmU>

Приступљено: 4.9.2015.

[https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19951999-](https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19951999-58/abstract-painting-10493/?p=1)

[58/abstract-painting-10493/?p=1](https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19951999-58/abstract-painting-10493/?p=1)

Приступљено: 10.9.2015.

<http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/arvo-paert-sound-cloud/>

Приступљено: 10.9.2015.

„Dogma 2001: The New Rules for Internet Cinema“. Преузето са:

<http://www.neocinema.com/>

Приступљено: 19.10.2015.

## Биографија

**Радош Митровић** (рођен 1989. у Београду) је асистент и секретар Катедре за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Основно поље његовог академског интересовања јесте савремена музика и естетика музике. Имао је прилике да учествује на округлим столовима и међународним конференцијама, као што су: *Хајдн у Лондону*, АРТГЕТ (2007); *150 година од рођења Густава Малера*, Задужбина Илије М. Коларца (2010); *Шуман и његови двојници*, АРТГЕТ (2010); *ФЕСТУМ*, СКЦ (2012); *Musical Practices – Continuities and Transitions, XII International Conference of the Department of Musicology*, ФМУ (2014); *Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука (2015); *Beyond the Crisis in the Humanities...*, ФМК, Београд (2015); *Musical Legacies of State Socialism...*, САНУ, Београд (2015); *Ruidalsud,, International Festival of Arts. Italy-Argentine-Serbia*, Нови Сад (2015); *Transpositions: Music/Image*, 12–15 October, Задужбина Илије М. Коларца, Београд (2016)... Објављује чланке у стручним часописима *Нови звук*, *Зборник Матице Српске за сценске уметности и музику*, *Art and Media*, *Muzika*. Издвајају се чланци: „Pozicija i status autora, dela i umetničkog doživljaja u okviru koncepta estetike odsutnosti Hajnera Gebelsa“, *Art and Media*, 5, Beograd, 2014, 64–69; „Nova jednostavnost kao oblik kritike postmodernizma“, *Muzika*, XIX, 1, Sarajevo, 2015, 8–19; „Odnos nacionalizma i kosmopolitizma u srpskoj međuratnoj umetnosti“, Мишко Шувковић (ur.), *Istorija umetnosti u Srbiji, XX vek, Tom 3: Moderna i modernizmi 1878-1941*, Beograd, Orion Art, 2014, 583–590; „Однос естетичких поставки Хајнера Гебелса према театарској традицији Рихарда Вагнера и Бертолда Брехта“, *Традиција као инспирација, Тематски зборник са научног скупа 2015*, Бања Лука, Академија Умјетности Универзитета у Бањој Луци, 2016, 254–262. Допринео је издању *Српска енциклопедија*, САНУ, Матица Српска. Аутор је е-књиге *Стваралачки однос Маурисија Кагела према музичкој традицији* (2014). Одржао је неколико јавних предавања као што су: *Хајдн и Sturm und Drang*, Градска библиотека, Београд (2007); *Савремене музичке праксе – могућност субверзије*, УНМУС, Крагујевац (2017), а организатор је и учесник дебате: *Савремена музика – стање ствари*, ФЕСТУМ, СКЦ, Београд (2017). Добитник је награде *Властимир Перичић*, за најбољег студента музикологије (2011/12); добитник је стипендије *British Music Society* за

учествовање у *Gaudeamus musiekweek*, Утрехт (2014), а био је и део програма *Next Generation*, фестивала савремене музике *Donaueschinger Musiktage*, Донауешинген (2012). Био је члан уредништва студентског зборника радова *Музиколошке перспективе I/II* (2012), као и организационог одбора симпозијума *Transpositions: Music/Image* (2016). Члан је *Музиколошког друштва Србије* и *Центра за истраживање популарне музике*. Активан је као музички критичар и аутор емисија на Радио Београду 2.